

Susanne Wittekind

# ***Agnus Dei es immolatus pro salute mundi* – Inschriften in katalanischen Sanktuarien und ihr liturgischer Kontext**

## **1 Einleitung**

Die kunsthistorische Forschung diskutiert in den letzten Jahren intensiv den Anteil von Topographie, Bildern, Gesängen, Gebeten und Lesungstexten, (Weihe-)Riten und Rechtssätzen, aber auch der Lichtregie an der Konstitution eines sakralen Raumes.<sup>1</sup> Im Kontext der Tagung steht die Rolle von Schrift, ihre Platzierung, Ikonizität, Funktion und Wirksamkeit im Altarraum (Sanktuarium) als dem Ort der Messfeier im Zentrum. Das besondere Interesse gilt ihrem Anteil an der Sakralisierung dieses Ortes. Mein Beitrag untersucht diese Frage anhand des relativ großen Bestands von Wandmalereien in bzw. aus Apsiden und Sanktuarien des 12. Jahrhunderts in Katalonien.<sup>2</sup> Deren teils nur fragmentarisch erhaltene Inschriften finden, ähnlich wie jene von Antependien oder Baldachinen der Region,<sup>3</sup> in der vornehmlich stilistisch und ikonographisch orientierten Forschung bisher kaum Beachtung; allein Bibelzitate sind als solche identifiziert.<sup>4</sup> Doch Wolfgang Kemp forderte schon 1994 mehr Aufmerksamkeit für die mediale Präsentationsweise von Inschriften, die Beachtung der Richtung von Texten und Beischriften; er fragte nach ihrer Adressierung innerhalb des Bildes oder an Betrachter:innen, wies auf den Effekt von Gleichklang durch Wiederholung oder von Hervorhebung durch Differenz sowie auf die ordnungsstiftende Rolle von Inschriften hin.<sup>5</sup> Davon angeregt fragt mein Beitrag nach der Rolle von Büchern als Inschriftträgern in der katalanischen Wandmalerei. Denn diese zitieren im Kontext von Darstellungen des Pantokrators häufig Selbstaussagen Christi (*ego sum ...*). Meine These ist, dass das Buch in diesen Fällen als Repräsentant des Christus-Logos erscheint, dass ihm mit dem Sprachakt eine besondere Wirkmacht (*agency*) zukommt, Christus präsent zu machen. In einem anderen hier vorgestellten Beispiel nimmt das Buch des Gotteslamms die Bitten der Gläubigen auf, verleiht ihnen dauerhaft Präsenz und nimmt zugleich deren göttliche Annahme bildlich vorweg.

---

1 Bock et al. 2002; Iogna-Prat 2009; Hamm/Herbers/Stein-Kecks 2007; Palazzo 2008; Palazzo 2011; Czock 2012; Angehen 2016; Timmermann 2017; Wittekind 2018; Frese/Krüger 2019.

2 Zu deren Entdeckung, Abnahme, Verbringung in Museen und Erforschung seit Anfang des 20. Jahrhunderts s. Wunderwald 2010, 19–39; Pagès i Paretas 2005, 9–44. Zum Prosperieren der Pyrenäen-Region im 11./12. Jh. s. Herbers 2006, 119–131, 136–137, 146–148.

3 Kuhn 2022.

4 Pagès i Paretas 2009, 13–61. Zur epigraphischen Gestaltung der Inschriften s. Debais 2020, 159–165.

5 Kemp 1994, 26.

## 2 *Sanctus* – Himmlische und irdische Liturgie in Santa Maria d'Àneu

Nicht nur einzelne Bildprogramme katalanischer Sanktuarien nehmen auf die Liturgie bzw. Eucharistiefeyer im Altarraum Bezug, wie von Wunderwald (2003) und Angheben (2016) exemplarisch gezeigt wurde, sondern auch und gerade die Inschriften derselben. Als Beispiel dient mir die ca. 1087 errichtete Klosterkirche Santa Maria d'Àneu, deren Apsis um 1100 ausgemalt wurde.<sup>6</sup> Die Wandmalereien wurden 1919–1923 im Strappo-Verfahren abgenommen und nach Barcelona ins Museum gebracht; sie sind dort seit den 1960er Jahren in Nachbauten im Museu d'art de Catalunya (MNAC) ausgestellt (Abb. 1).

In der Apsiskalotte ist eine Marien-*Majestas* zu erkennen, die hier durch die von den Seiten heranschreitenden Weisen mit ihren Gaben zu einer Epiphanieszene erweitert wird.<sup>7</sup> Monumental thront Maria frontal in der Mandorla, das Christuskind auf dem Schoß. Außen flankieren die Erzengel Michael und Gabriel mit Standarten als Himmelsboten und Fürbitter (*peticius/postulacius*) die Szene.<sup>8</sup> Ein Band grenzt die Kalotte von der Fensterzone ab. Das Ostfenster zu Füßen der Madonna flankieren zwei frontal stehende Cherubim. Unter dem Fenster sind die vier feurigen Räder der Thronvision des Ezechiel (Ez 10) zu sehen. Der Prophet Ezechiel ist rechts in bittender Haltung dargestellt, ihm gegenüber links Jesaja, dem der Cherub mit der Zunge eine glühende Kohle an den Mund reicht, damit seine Lippen gereinigt werden (Jes 6). Ezechiel charakterisiert die Cherubim als Wächter im Vorhof des Tempels, in dem Jahwe über ihnen thront – so wie hier Christus im Schoß Mariens, dem Thron der Weisheit (*sedes sapientiae*) thront und zugleich verkörpert ist in dem von Osten durch das Fenster auf den Altar strömenden Tageslicht.<sup>9</sup>

Nach Jesaja 6,3 riefen die Cherubim immerfort einander zu: *Sanctus sanctus sanctus Dominus exercituum. plena est omnis terra gloria eius*. Hier hingegen steht das *nomen sacrum SCS* jeweils dreimal, zu Seiten und über dem oberen Flügelpaar der beiden Cherubim, gleichsam adressiert an den himmlischen Thron Gottes in der Kalotte.<sup>10</sup> Mit dieser Positionierung wird weniger die Ezechielvision zitiert als vielmehr die liturgische Aufnahme des *Sanctus* vor dem *Canon missae* evoziert. Die Praefation leitet das *Sanctus* ein mit dem Hinweis, dass die Zelebranten in den Jubelchor der Engel und Seraphim einstimmen: *Sanctus sanctus sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua*.<sup>11</sup> Die direkte Gottesanrede tritt hier, in der Liturgie,

6 Adell i Gisbert et al. 1993 – vgl. <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-1524101.xml> (Stand: 21.4.2022); Pagès i Paretas 2008, 35–61; Camps/Ylla-Català 2011, 17–21.

7 Pagès i Paretas 2008, 35–61.

8 Wunderwald 2010, 142–145; Angheben 2014; Wittekind 2018, 71–72.

9 Forsyth 1972; Méhu 2016, 94–96; Wittekind 2018.

10 Zur ikonischen Qualität der *nomina sacra* s. Debais 2009, 156–158; Debais 2011, 314–315; Brown 2017.

11 Vgl. Schott 1961, 460. Dieser Vers wird auch in den Lobpreis des *Te Deum* aufgenommen (s. Schott 1961, [256]): *Tibi Chérubim et Séraphim incessábili voce proclámant: Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sábaoth. Pleni sunt caeli et terra maiestatis gloriae tuae* (Dir Cherubim und Seraphim, ohn'



**Abb. 1:** Apsismalerei aus Santa Maria d'Àneu (El Pallars), c. 1100 (Barcelona, Museu d'art de Catalunya).

an Stelle der wechselseitig wiederholten Aussage der Cherubim über Gott bei Ezechiel. Die *Sanctus*-Inchrift ruft somit den gemeinsamen Lobpreis Gottes durch die Engel und Menschen auf, wie die Messauslegungen seit dem 9. Jahrhundert betonen.<sup>12</sup> Diese enge Verbindung des Trishagion mit der Messfeier demonstriert z. B. der Stabloer Tragaltar (Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, ca. 1140–1150), unter dessen Altarstein aus Bergkristall ein Pergament das dreimalige *Sanctus* aufruft und zugleich dauerhaft präsent macht.<sup>13</sup> Die SCS-Inchrift der Apsis in Santa María d'Àneu macht den gemeinsamen Lobpreis Gottes der Engel und Gläubigen dauerhaft im Kirchenraum präsent, auch jenseits der Messfeier, in der er angestimmt wird.

### 3 Inchriften in Büchern

Während das SCS in Santa María d'Àneu in hellen Lettern wie vor der Wand schwebend erscheint, ähnlich wie die Namen-Beischriften der Engel und himmlischen Thronwächter in der Apsiskalotte, evozieren Inchriften, die in gezogenen Linien zeilenförmig mit schwarzer Farbe auf hellem Grund notiert werden, sogleich ein aufgeschlagenes Buch und damit einen materiellen Träger. Das Buch wird als semantisch aufgeladenes Medium inszeniert, indem es vom göttlichen Schöpfer und endzeitlichen Herrscher oder vom Gotteslamm gehalten und sein Inhalt den Betrachter:innen präsentiert wird. Anders als bei den streifenförmigen Inchriften, die Kalotte und Wandzone trennen, dabei mal die Namen der darunter dargestellten Figuren aufnehmen, mal längere Aussagen, sind die Inchriften in Büchern in der Regel kurz. Auffällig ist, dass sie jeweils Sprechakte vermitteln. Meist handelt es sich um Selbstaussagen (*ego sum ...*), d. h. das (gemalte) Buch richtet seine Worte an lesende Betrachter:innen. Solche inschriftlichen Selbstaussagen von Objekten sind seit der Antike geläufig. Sie verwenden häufig die *me fecit*-Formel, verweisen mit ihr auf den Hersteller (oder Auftraggeber/Empfänger) des Objekts.<sup>14</sup> Die Vorstellung, dass ein Buch zu seinem Leser spricht, wird im *Codex Albeldensis* von 976 ins Bild gesetzt (Abb. 2).<sup>15</sup>

---

Ende jauchzen sie alle dir zu: Heilig, heilig, heilig, Herr, Gott der himmlischen Heere! Himmel und Erde erfüllt deiner Herrlichkeit Größe!. Vgl. Juan Carlos Asensio <https://www.museunacional.cat/en/santa-maria-daneu-hymnus-iii> (Stand: 21.4.2022).

**12** Honorius Augustodunensis, *Gemma animae*, cap. XLII *De sacrificio angelorum*, Col. 536, cap. CII *Quare dicatur Sanctus*, Col. 577B; Honorius Augustodunensis, *Sacramentarium*, cap. XII *De sabbato sancto*, Col. 752C, zu den karolingischen *Sanctus*-Auslegungen von Amalar, Hraban und Remigius von Auxerre s. Angheben 2016, 53–54.

**13** Wittekind 2004, 62; Hahn 2014, 49; Henriët 2016, 184–186.

**14** Bredekamp 2010, 60–67; mittelalterliche Beispiele s. Dietl 2009, 52, 55, 71, 78 sowie die italienischen Belege 286–288 Tabelle XVII, die nicht-italienischen 291–294 Tabelle XVIII; *me fecit*-Inchriften treten in großer Zahl seit dem späten 11. Jahrhundert auf.

**15** Zum Folgenden Böse 2019, 39–48 zu fol. 20<sup>v</sup>, 35<sup>r</sup>; *Locutio codicis apud lectorem*, 47<sup>v</sup> (Abb. 78–80); zur Handschrift zuletzt Wittekind 2021.



Abb. 2: Codex Albeldensis, Albelda, 976 (Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Cod. D. I. 2), fol. 20<sup>v</sup>, Beginn der *Excerpta Canonum*.

Die Miniaturen zu den *Excerpta Canonum*, einer thematisch gegliederten Sammlung von Konzilsbeschlüssen, zeigen hier wiederholt einen Codex, aus dessen Bindung eine Rede-Hand hervorgeht, im Dialog mit dem ebenfalls redenden *Lector*. Zu Beginn dieses Textes fordert der Codex den Leser auf, durch Zuhören die Geheimnisse zu erkennen, die aus den Zeichen (Buchstaben) hervorgeholt werden können. Er soll durch das Studium des hier aufgeschriebenen Kirchenrechts die von Gott autorisierte Rechtsordnung erfassen, die im Codex verkörpert ist.

Doch in den im Folgenden vorgestellten katalanischen Wandmalereien ist es jeweils Christus selbst, der durch das geöffnete Buch in seiner Hand Aussagen über sich verkündet (Abb. 3): so in Sant Climent de Taüll nach Joh 8,12 *Ego sum lux mundi* (Ich bin das Licht der Welt), in Santa Maria de Mur nach Joh 14,6 *Ego sum via veritas et vita* (Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben). Christus wird im Johannesevangelium als fleischgewordenes Gotteswort beschrieben (Joh 1,1–4). Entsprechend wird in der Liturgie das Evangeliar, dessen vier Evangelienbücher die Berichte von Christi Taten und Lehren enthalten, als Verkörperung Christi feierlich in Prozessionen von Kerzen und Weihrauch begleitet und durch Kuss geehrt; bei Konzilien wurde es auf einen Thron gesetzt, um die Anwesenheit Christi zu verdeutlichen.<sup>16</sup> Weil Christus das inkarnierte Wort ist, kann das (Evangelien-)Buch selbst zum Träger und Sprecher seiner Worte werden.<sup>17</sup>

Die Präsentation von Selbstaussagen im geöffneten Codex ist jedoch eine besondere, in den katalanischen Wandmalereien allein Christus vorbehaltene Darstellungsform des Sprechakts. Denn in der Regel wird die verschriftlichte mündliche Rede seit dem Ende des 11. Jahrhunderts in Form von Spruchbändern dargestellt.<sup>18</sup> Diese symbolisieren den Sprechakt, sie geben die gesprochenen Worte wieder, zeigen, indem sie von der Hand der redenden Person ausgehen, deren Sprecher:in an und durch ihre Ausrichtung die meist bildimmanenten Adressat:innen der Worte. Direkte/r Adressat:in der im geöffneten Buch präsentierten Selbstaussagen Christi hingegen sind die Gläubigen. In Sant Salvador de Polinyà präsentiert das apokalyptische Lamm und damit ein Symbol Christi das Buch (Abb. 7). Doch hier wird es in den darin aufgezeichneten Worten selbst (von lesend Betrachtenden) angesprochen: *Agnus dei es*

<sup>16</sup> Gussone 1995; Lentès 2006; Heinzer 2009.

<sup>17</sup> Auch die Selbstbezeichnung Gottes bei seiner Erscheinung im brennenden Dornbusch vor Mose *Ego sum qui sum* (Ex 3,14) wird verschiedentlich aufgegriffen, zwar nicht in der katalanischen Wandmalerei, jedoch in Schatzkunstwerken: So z. B. auf der Stirnseite des Heribertschreins um 1150–1160 (Köln, Neu St. Heribert), die im Giebfeld in einem Medaillon die Halbfigur des segnenden Christus darstellt, der in der Linken ein offenes Buch mit der Inschrift *Ego svm qvi svm* präsentiert (vgl. Angheben 2019, 103; Wittekind 1998). Auch der Anfang des 13. Jahrhunderts angefertigte Vorderdeckel des Missales von San Rufo in Avignon (Tortosa, Arxiu Capitular Ms. 1, Handschrift 1. H. 12. Jh.) zitiert diese Worte im geöffneten Buch Christi in der zentralen Emailplatte. Christus ist hier durch den Kreuznimbus, zugleich mit A und Ω als Weltherrscher bezeichnet und thront in der von Evangelistensymbolen umgebenen Mandorla; zu Handschrift und Einband s. *El románico y el Mediterráneo* 2008, 429 mit Abb.

<sup>18</sup> Wittekind 1996; Angheben 2013.



**Abb. 3:** Apsismalerei aus Sant Climent de Taüll (Vall de Boí, La Ribagorça), geweiht 1123 (Barcelona, Museu d'art de Catalunya).

*immolatus pro salute mundi* (Lamm Gottes, du bist geopfert zum Heil der Welt). Das Gotteslamm macht sich diese Aussage, indem es sie hält bzw. verschriftlicht vorzeigt, zu eigen und verwandelt sie so in eine Selbstaussage.

Durch die im Buch geschriebenen präsentierten Aussagen von und über Christus ist dieser jenseits seiner bildlichen Darstellung auch sprachlich und damit hörbar im Raum gegenwärtig. Denn Lesen war bis ins Hochmittelalter ein ‚Lautlesen‘ oder

murmelndes Mitsprechen der gelesenen Worte.<sup>19</sup> Doch haben die in den Sanktuarien inschriftlich vor Augen gestellten und hörbaren Worte noch eine weitere, liturgische Dimension, wie ich im Folgenden zeigen möchte. Sie machen Christus am Altar präsent, rufen aber zugleich bestimmte liturgische Feste, Texte und Kontexte mit auf, in deren Zusammenhang sie gesungen werden. So sichern diese Worte einerseits die Präsenz Gottes im Altarraum; andererseits beziehen sie diejenigen, die sie sehen, lesen und hören, als Teilhaber:innen der Messfeier ein, in der Gott allgegenwärtig ist. Die folgenden Beispiele erläutern die Buchinschriften im Kontext der jeweiligen Sanktuariums- ausmalung, zeigen dabei zugleich die Rolle der Inschriftentexte in der Liturgie auf.

### 3.1 *Ego sum lux mundi* – Gottespräsenz am Altar in Sant Climent de Taüll

Die Kirche Sant Climent de Taüll, auf 1500 m Höhe im Vall de Boí in den Pyrenäen gelegen, wurde am 10. Dezember 1123 durch Bischof Raimund de Roda de Isábena und Barbastro († 1126) dem hl. Clemens geweiht, wie die Inschrift auf der NO-Säule des Langhauses besagt.<sup>20</sup> An der Apsiswand (heute im MNAC) sieht man, oberhalb der ornamental gestalteten Sockelzone, frontal stehende Heilige unter Arkaden, zu Seiten des Apsisfensters links Maria mit einer brennenden Öllampe und gegenüber Johannes Evangelista mit erhobenem Buch.<sup>21</sup> Neben Maria sind links Bartholomäus (mit Buch) und Thomas, rechts Jacobus und Johannes zu sehen. Die Figuren sind im Inschriftband über den Arkaden namentlich bezeichnet. Die Apsiskalotte darüber zeigt in einer Mandorla den Pantokrator, gekennzeichnet durch A und Ω als endzeitlicher Herrscher. Zum *nomen sacrum* verkürzt wird hier die Selbstbezeichnung Gottes in der Johannes-Apokalypse aufgerufen *Ego sum A et Ω principium et finis* (Apk 1, 8) bzw. *Ego sum A et Ω*

<sup>19</sup> Wenzel 1995; Palazzo 2008; Palazzo 2010.

<sup>20</sup> Pagès i Paretas 2005, 147–199, hier zur Weiheinschrift 151–152; Wunderwald 2010, 161–203, 166–167 zum Streit um Bistumsgrenzen zwischen den Bischöfen Stephan von Huesca, Ot von Urgell und Raimund von Roda-Barbastro. *ANNO AB INCARNACIONE D(OMI)NI M<sup>o</sup>C<sup>o</sup>XX<sup>o</sup>IIII<sup>o</sup>III<sup>o</sup>ID(VS) DE(CEM)BR(IS) VENIT RAIMUND(VS) EP(IS)C(OPVS) BARBASTREN(S)IS ET C(ON)SECRAVIT HA(N)C ECCL(ES)IA(M) IN HONORE (SAN)C(TI) CLEMENTIS [M(A)R(TIRIS)] ET [PON(ENS) RELIQUIAS] I(N) [ALTARE SANC(TI) CORN(ELI)]* (Im Jahr der Fleischwerdung des Herrn im Jahr 1123 am 4. Idus des December kam Raimundus, der Bischof von Barbastro, und weihte diese Kirche zu Ehren des heiligen Märtyrers Clemens und legte Reliquien in den Altar des heiligen Cornelius). Übersetzung nach [https://de.wikipedia.org/wiki/Sant\\_Climent\\_\(Taüll\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Sant_Climent_(Taüll)) (Stand: 21.4.2022). Siehe zur Forschungsgeschichte Adell i Gisbert et al. (1996), s. <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-1624001.xml> (Stand: 21.4.2022); farbtechnologische Untersuchung s. Gasol 2012, 141–142; Ende des 11. Jhs. gelangten die Herren von Erill, die unter den Grafen von Pallars den Königen von Aragon Heerfolge bei der Eroberung Huescas und Barbastros leisteten, in Besitz von Taüll; die Kirchen des Vall de Boí erfreuten sich wie jene des benachbarten Vall d’Aran einer gewissen Autonomie gegenüber dem Bischof – s. Guardia/Lorés 2020, 26–29, 36.

<sup>21</sup> Zur brennenden Lampe Mariens, die sie als Kluge Jungfrau (vgl. Mt 25, 1–13) auszeichnet, s. Wittekind 2018, 72–74. Die Apostelnamen im Vokativ weisen auf ihre Anrufung im Kontext der Litanei hin (vgl. Schott 1961, 422–423); für diesen Hinweis danke ich Dr. Mischa von Perger.



*initium et finis* (Apk 21, 6; Apk 22, 13). Der Pantokrator sitzt auf dem (Regen-)Bogenthron, die Rechte sprechend oder segnend erhoben, in der Linken ein geöffnetes Buch auf das Knie gestützt. Seine Füße ruhen auf der Erdkugel, direkt über dem Apsisfenster. Er wird flankiert von zwei Engeln, unter ihnen seitlich je zwei Medaillons der nimbierten Evangelisten bzw. -symbole: links zur Mitte zurückgewandt der geflügelte Markus-Löwe mit Augen im Fell (gemäß Apk 4, 8), gefolgt von der Halbfigur des Matthäus-Engels, der auf den Pantokrator weist. Rechts schließt die ebenfalls geflügelte Halbfigur des Johannes-Adlers an, die Rechte empfangend erhoben; er greift mit der Linken den Schwanz des Lukas-Stieres, der ebenfalls Augen im Fell aufweist. Außen stehen jeweils Cherubim als Wächter am Eingang zum Allerheiligsten, dem Thron Jahwes.

Das Buch in der Linken Gottes sticht leuchtend weiß hervor, ebenso wie die Nimbren. Es ist durch den Mittelfalz und die perspektivisch nach oben gerichteten Ecken der Seiten als offenes Buch gekennzeichnet. Die beiden oberen Zeilen des ‚opening‘ stehen über Doppellinien. Sie sind durch große Kapitalis-Lettern epigraphisch ausgezeichnet und abgehoben von der darunter durch gereimte U-Bögen in engen Zeilen angedeuteten Textschrift. Anders als in Büchern üblich sind die Worte *EGO SVM* über die beiden Buchseiten hinweg geschrieben, ebenso darunter *LVX* und das mit ligiertem *MVN* geschriebene *mundi*.<sup>22</sup> Der hier anzitierte Bibelvers „Ich bin das Licht der Welt“ mündet in die Verheißung: „Wer mir folgt, wird nimmermehr in der Finsternis wandeln, sondern das Licht des Lebens haben“ (Joh 8, 12). In Darstellungen der *Majestas Domini* ist die Darstellung des Buchs des Lebens als geschlossenes oder auch mit leeren Seiten präsentiertes Buch üblich, das am Tag des Gerichts aufgeschlagen wird und nach dem die Toten gemäß ihren Taten gerichtet werden (Apk 20, 12). An dessen Stelle tritt hier die Selbstaussage Christi. Die Lichtsymbolik des Johannes-Zitats wird durch die Platzierung des Pantokrators direkt über dem Ostfenster, durch das allein das Licht in das Sanktuarium einfällt, erfahrbar gemacht.<sup>23</sup> Liest man dieses Zitat als *Incipit* und denkt die folgenden Worte mit, die die Gläubigen zur Nachfolge aufrufen und ihnen das ewige Leben versprechen, erhält die apokalyptische Gerichtsszene einen anderen Akzent, denn an die Stelle des drohenden Urteils tritt eine mahnende wie verheißende Aussage.

Das Johanneszitat von Christus als Licht der Welt findet sich nicht allein in Sant Climent de Taüll, sondern mehrfach in Darstellungen des Pantokrators mit Buch, so

<sup>22</sup> Hier ist das „X“ durch die Schrägstellung der Zeile fast axial ausgerichtet; durch die Punkte in den Zwickeln wird es Urkundensigna spanischer Könige ähnlich, vgl. Sagarra 1915, 24. Debiais 2009, 230–232 (mit Fig. 98) diskutiert am Beispiel der Pfarrkirche Fréigny (Anfang 13. Jh.), dass die Inschrift im Buch des Pantokrators einerseits der Seitenkolumne folgend *Benedicat vos pater / et Filius Spiritus sanctus* (es segne Euch der Vater, der Sohn und der Hl. Geist) gelesen werden kann, andererseits aber in seitenübergreifenden Zeilen als *Bene et filius / dicat spiritus / vos sanctus pater*. Er erwähnt nicht, dass es sich bei dem zitierten Text um die Segensformel am Ausgang der Messfeier direkt vor dem Schlussevangeliem (Joh 1, 1–4) handelt – vgl. Schott 1961, 476; Honorius Augustodunensis, *Sacramentarium* cap. XC, Col. 796A.

<sup>23</sup> Vgl. dazu Wittekind 2018 sowie Kessler 2000, 18–23 und 33–35 zur kompositionellen Einbeziehung des Fensters bzw. göttlichen Lichts in die Wandmalerei der Zeno-Kapelle in S. Prassede/Rom, in San Pietro in Valle/Ferentillo und in der Moses-Kapelle des Katharinenklosters/Mont Sinai.

im Panteón de los reyes in San Isidoro/León,<sup>24</sup> häufiger aber wie in Sant Climent de Taüll in Apsiden, so – ebenfalls platziert über den Apsisfenstern – in der Apsiskalotte der ehemaligen Stiftskirche Idensen ca. 1120–1130.<sup>25</sup> In der Apsiskalotte der Kathedrale von Monreale, errichtet und mit Mosaiken ausgestattet unter König Wilhelm II. von Sizilien ca. 1180–1190, erscheint vor Goldgrund allein die monumentale Halbfigur des Pantokrators, der in seiner Linken das Buch mit der Inschrift *Ego sum lux mundi* vorweist.<sup>26</sup> In der Heiliggrabkapelle der Winchester Cathedral (ca. 1230) wird im Buch des Pantokrators in der Malerei der Ostwand-Lünette die Selbstaussage Christi um das vorangestellte Epitheton *Salus populus* erweitert.<sup>27</sup>

In Katalonien tritt das Motiv auch in enger Verbindung mit dem Altar auf, so im Zentrum des Frontales aus der Pfarrkirche Sant Marcel de Planès de Rigalt (Ripollès), 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts (Barcelona, MNAC) (Abb. 4). Es zeigt im von Ornamentleisten abgegrenzten Mittelteil den endzeitlichen Herrscher segnend in der Mandorla, das offene Buch mit der seitenübergreifenden Inschrift *EGO SV(m)/LVX M/VNDI* auf das linke Knie gestützt, in den Zwickeln die vier Evangelistensymbole bzw. Wesen der Apokalypse; seitlich treten jeweils vier hl. Bischöfe oder Äbte in zwei Registern hinzu.<sup>28</sup> Zu einem den Altar auszeichnenden Baldachin hingegen gehört die fast quadratische hölzerne Tafel aus Santa María de Tost um 1220 (Barcelona, MNAC), deren segnender Christus in der erhobenen Linken das offene Buch mit der Inschrift *EGO SV(m) L/UX MUN/DI* präsentiert.<sup>29</sup>

Ein Grund für das häufige Aufgreifen dieser Selbstaussage Christi nach Joh 8,12 dürfte darin liegen, dass der Vers *Ego sum lux mundi; qui sequitur me/non ambulabit in tenebris, sed habebit lumen vitae, dicit Dominus* seit dem 10. Jahrhundert in Westeuropa als Antiphon verbreitet ist.<sup>30</sup> In Antiphonaren in St. Gallen wie im westgoti-

**24** Vgl. Beispiele auch bei Guardia/Lorés 2020, 248. Zur Ausmalung des Panteón s. Demus 1992, 165–166, Taf. LXXIV; Seehausen 2009, 23–27; zum Panteón als Grablege s. Boto Varela 2012.

**25** Böker 1995, 54 gibt die heute stark verblaßte Inschrift wie folgt wieder: *[E]GO S[VM] LVX MUNDI [Q]V[I] [SE]QVIT[UR] [ME NON] AMBU[L]AT [IN] TENE[BRIS] S[ED] HAB[EBIT] [LVU]MEN VITA*.

**26** Poeschke 2009, 276–313, hier Abb. 130.

**27** Demus 1992, 173–174, Abb. 130.

**28** *El románico y el Mediterráneo* 2008, Nr. 99 (M. Castiñeiras); Castiñeiras 2008, 108–109 (mit Abb. 79) zum Stuckrelief in Pastigliatechnik; eine von meiner abweichende Transkription der Mandorla-Inschrift ebd. 111; am Innenrand der Mandorla ist folgende bildreflexive Inschrift zu lesen, die neben dem rechten Fuß Christi ansetzt und von Segenshand und Nimbus Christi oben, vom Thron unten rechts unterbrochen wird: *NVLLA PICTURA CONCLVSA SIVE FIGVR/A/P(er)PES MAGESTAS D(ivi-nitati)S EST ET SVM(m)A POT/ESTAS* (Kein fertiges Bild ist wie Gottes Ewigkeit, Majestät und größte Macht. Übersetzung nach Kuhn 2022, 84).

**29** *El esplendor del Románico* 2011, 156–157, Nr. 26 (mit Abb.); Kuhn 2022, 310–311. Ein Baldachinfragment aus Santa Margardía de Benavent de la Conca, 2. H. 13. Jh. (MNAC) zitiert ebenfalls im Buch des Pantokrators *Ego sum lux mundi* – s. Kuhn 2022, 317.

**30** Zur Verbreitung s. <https://gregorien.info/chant/id/2802/9/de> (Stand: 21.4.2022); zum Hartker-Antiphonar ca. 990–1000 (St. Gallen, Stiftsbibliothek Ms. 390), 164, s. <https://www.e-codices.unifr.ch/de/description/csg/0390/> (Stand: 21.4.2022), u. <https://www.e-codices.unifr.ch/fr/csg/0390/164> (Stand:



**Abb. 4:** Frontale aus der Pfarrkirche Sant Marcel de Planès de Rigalt (Ripollès), 2. H. 12. Jh. (Barcelona, Museu d'art de Catalunya).

schen León ist er als Antiphon der Fasten- und Bußzeit belegt und durch den jährlichen Festkreis dem Klerus vertraut. Somit kann man für die Worte Christi *Ego sum lux mundi* unterschiedliche Adressat:innen und Rezeptionsweisen annehmen: Der Pfarrgemeinde erscheint Christus als Licht der Welt im natürlichen, von Osten einfallenden Licht über dem Altar. Der Priester oder Zelebrant, der um den mit diesen Worten verbundenen, in die Fastenzeit eingebetteten Bußaufruf weiß und am Altar unter den wachenden Augen des Pantokrators die Messe feiert, wird zur Einhaltung des rechten Weges ermahnt. In einer ähnlichen Funktion erscheint das Johannes-Zitat auch in der *Majestas Domini*-Miniatur vor der Präfation zum Canon missae im Sakramentar Abt Wibalds von Stablo (\* 1098, r. 1130–1158), 1. Viertel des 12. Jahrhunderts (Brüssel Bibl. Royale Ms. 2034–35, fol. 29<sup>r</sup>).<sup>31</sup>

21.4.2022); zum Antiphonar in León, Ms. 8, hier fol. 125<sup>v</sup> zum zweiten Sonntag der Fastenzeit: <http://cantusindex.org/id/g03565a> (Stand: 21.4.2022).

<sup>31</sup> Zum Sakramentar Wibalds s. Wittekind 2004, 353–369, hier bes. 360, Abb. 123: die Johannes-Worte sind in Minuskeln und in buchgerechter Anordnung geschrieben, d. h. *ego/sum/lux//mundi*; Henri 2016.

### 3.2 *Ego sum via veritas et vita* – Verheißung in Santa María de Mur

Ein anderes Ich-bin-Wort aus dem Johannes-Evangelium steht im Buch des Pantokrators in der Apsiskalotte der ehemaligen Stiftskirche Santa María de Mur: *Ego sum via veritas et vita nemo venit ad patrem nisi per me* (Joh 14, 6) (Abb. 5).

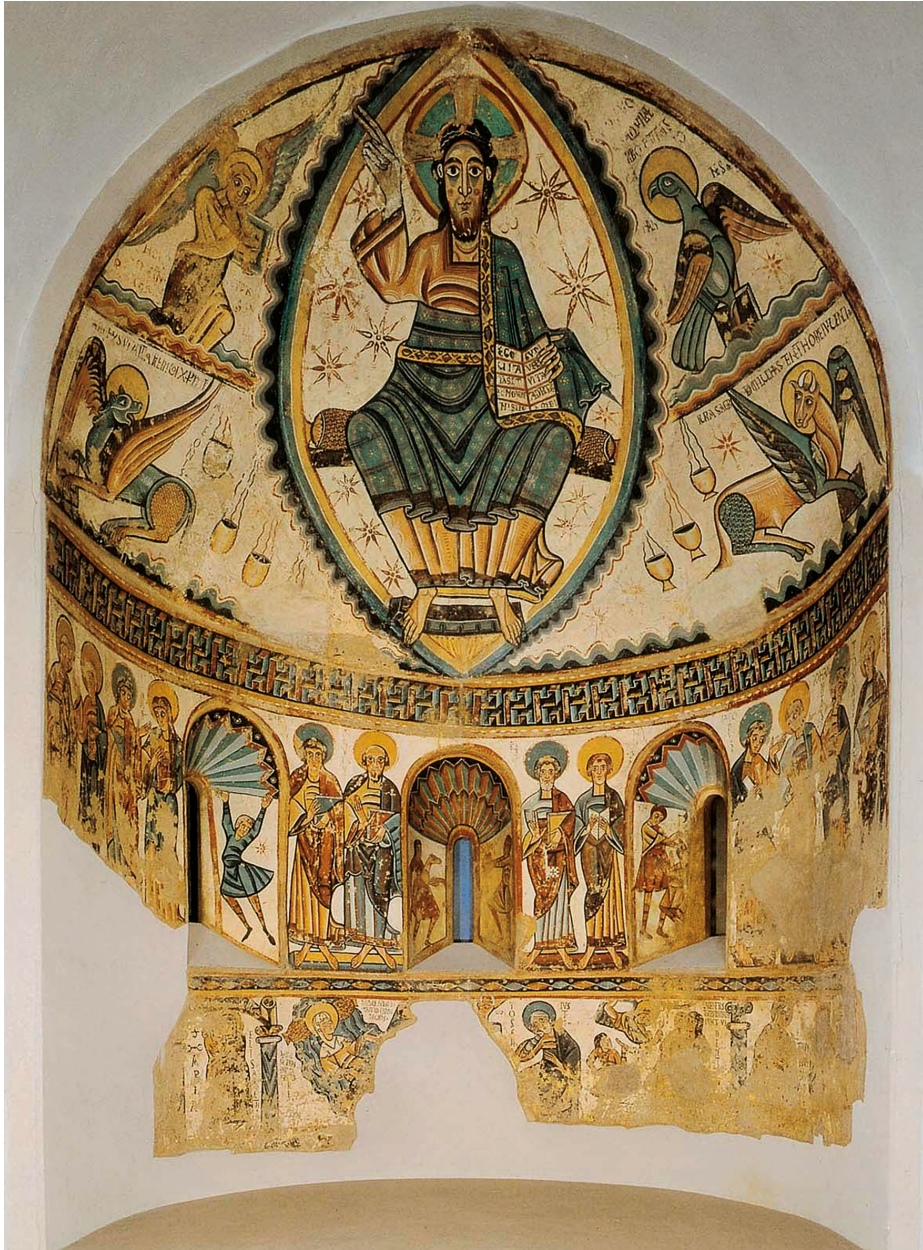
Der Verkauf dieser Fresken an den Kunsthändler Ignasi Pollak veranlasste 1919 den Beschluss der katalanischen Junta de Museus zum Schutz der Wandmalerei als nationales Kulturgut; sie gelangten 1921 an das Boston Fine Art Museum.<sup>32</sup> Das Kloster wurde 1057 nahe der gräflichen Burg Mur von Ramón V. von Pallars Jussà und seiner Gattin Valença gegründet, die Kirche 1069 von Bf. Guiffre de Urgell Maria, Petrus und Stephanus geweiht. Der Stifter wurde 1098 auf dem Friedhof der Kirche bestattet, das Kloster 1099 exempt und mit regulierten Augustinerchorherren besetzt; es wurde auch von den Grafensöhnen und Nachfolgern Pere Ramón († 1112) und Bernat († 1124) stark gefördert.

In der hell grundierten Apsiskalotte thront der Pantokrator in einer mit Sternen besetzten Mandorla als Himmelsherrscher, wie in Sant Climent de Taüll mit A und Ω gemäß Apk 1, 8 als Anfang und Ende bezeichnet. Ihn begleiten, seitlich auf Wolkenbändern platziert, die vier geflügelten Evangelistensymbole, die jeweils ein geschlossenes Buch tragen und ihre Köpfe zum Pantokrator wenden. Zu Seiten der Mandorla hängen zudem sieben Öllampen, die hier, ähnlich wie in den entsprechenden Miniaturen der Beatus-Handschriften, die sieben Leuchter der Apokalypse vertreten (Apk 1, 12; Apk 4, 6).<sup>33</sup> Dieser apokalyptischen Thematik gibt der Johannes-Vers im Buch des Pantokrators *EGO SVM VIA VERITAS ET VITA*, dessen Text wie in Sant Climent in linierten Zeilen über die Doppelseite hinweg in Auszeichnungsschrift verläuft, eine christologische Wende. Das Zitat gehört zu den Abschiedsreden Jesu beim letzten Abendmahl. Auf die Selbstaussage „Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben“ folgt die mahnende Verheißung „Niemand kommt zum Vater denn durch mich“. Im apokalyptischen Kontext der Apsisbilder ruft dies das Jüngste Gericht auf. Andererseits betonen die folgenden Verse die Identität von Vater und Sohn (Joh 14, 7–9): „Wenn ihr mich erkannt habt, werdet ihr auch meinen Vater kennen“. Darauf fragt Philippus: „Herr zeige uns den Vater und es genügt uns.“ Worauf Jesus ihm sagt: „Schon so lange Zeit bin ich bei euch, und du hast mich nicht erkannt, Philippus? Wer mich gesehen hat, hat den Vater gesehen.“

Im Bildprogramm wird dies, die Einheit von Vater und Sohn, durch die axiale Positionierung der Geburtsszene (Inkarnation) in der Sockelzone verdeutlicht, die Fleischwerdung des Logos (Joh 1, 1–4). Links lagert Maria neben der in der Mitte platzierten,

<sup>32</sup> Wunderwald 2010, 19–52; <https://collections.mfa.org/objects/31898/christ-in-majesty-with-symbols-of-the-four-evangelists?ctx=9ebc3e19-3d59-4a73-ae8-5a0e0cc29d65&idx=0> (Stand: 21.4.2022). Zur Gründungsgeschichte s. Adell i Gisbert/Cases 1993; <https://www.encyclopedia.cat/ec-catrom-1535201.xml> (Stand: 21.4.2022); Pagès i Paretas 2005, 116–121, zur Ikonographie und Datierung der Wandmalereien ebd. 122–128; zum historischen Hintergrund Pagès i Paretas 2007, 19–30; Pagès i Paretas 2009, 199–235.

<sup>33</sup> Williams 2017, 168.



**Abb. 5:** Apsismalerei aus der ehemaligen Stiftskirche Santa María de Mur (El Pallars), 1. V. 12. Jh. (Boston, Fine Art Museum).

heute zerstörten Krippe, rechts sitzt der gerechte Josef (*Josephus iustus*) in nachdenklicher Pose. Die Inkarnationsszene wird eingespannt zwischen Heimsuchung (links) und Hirtenverkündigung (rechts), an die sich die Anbetung der Könige anschließt.

Auf das Selbstopfer Christi, das durch den Abendmahlskontext des Johanneszitats wie durch die Nähe der Darstellungen zum Altar aufgerufen ist,<sup>34</sup> weist auch die Szene in der Laibung des Ostfensters (über der Geburtsszene). Hier ist das Opfer Kains und Abels dargestellt (Gen 4, 1–7): der Hirte Abel (links) bringt ein Lamm dar, der Ackerbauer Kain (rechts) Getreide. In der südlichen Fensterlaibung schließt sich Kains Brudermord an (Gen 4, 8). Abel erscheint hier wie im Canon-Gebet des Priesters vor dem Opfermahl *Supra quae propitio*, Gott möge das Opfer gnädig annehmen, wie er die Gaben des gerechten Abel angenommen habe, als Typus Christi.<sup>35</sup> Inkarnation, Opfer und endzeitliches Gericht bilden hier die zentrale Achse.

Doch der Johannes-Vers im Buch des Pantokrators schafft auch eine Verbindung zum Apostolado in der Fensterzone, in dem die Apostel paarweise und im Gespräch miteinander zwischen den Apsisfenstern auftreten. Denn der Vers *Ego sum via* wurde zum Philippus- und Jacobus-Fest gesungen.<sup>36</sup> Beide Apostel eröffnen hier links die Reihe der Apostel.<sup>37</sup> Die Apostelfürsten Paulus und Petrus sind um das Ostfenster gruppiert. Jeder Apostel trägt einen Codex als Zeichen seiner Glaubenslehre und -verbreitung. Allein jener des Petrusbruders Andreas ist, wie der Codex des Pantokrators über ihm, geöffnet. So wird auf die Selbstaussage des Pantokrators als Quelle der Evangelien verwiesen, aus der sich der Sendungsauftrag der Apostel begründet, das Priester- und Predigtamt legitimiert. Die Evangelistensymbole in der Apsiskalotte, die ihre Köpfe dem Pantokrator zuwenden, halten hingegen geschlossene Codices; ihre Bücher sind durch Edelsteinbesatz als Evangeliare ausgezeichnet, in denen Christus-Logos gegenwärtig ist. Die Evangelistensymbole werden von Inschriften in Kapitalis begleitet. Pagès erkennt in ihnen Verse aus dem *Carmen Paschale* des Sedulius († ca. 450), hier aus Lib. 1 V. 355–358, die Charakterisierung der vier Evangelien:<sup>38</sup>

*Hoc Matthaeus agens hominem generaliter implet,  
 Marcus ut alta fremit vox per deserta leonis,  
 Iura sacerdotis Lucas tenet ore iuveni,  
 More volans aquilae verbo petit astra Iohannes*

**34** Christi Selbstaussage (Joh 14, 6) wird auch auf dem Baldachin von San Sernin de Tavèrnoles im Buch des Pantokrators wiedergegeben – s. *El Esplendor del Románico* 2011, Nr. 20 mit Abb.; Kuhn 2022, 313.

**35** Schott 1961, 466–467.

**36** Vgl. Cantus ID 002602: [https://cantus.uwaterloo.ca/search?op=starts&t=&genre=All&cid=2602&mode=&feast=&volpiano=All&field\\_differencia\\_new\\_value\\_op=contains&field\\_differencia\\_new\\_value](https://cantus.uwaterloo.ca/search?op=starts&t=&genre=All&cid=2602&mode=&feast=&volpiano=All&field_differencia_new_value_op=contains&field_differencia_new_value) (Stand: 21. 4. 2022).

**37** Nach Pagès i Paretas 2005, 123 sind das Jacobus, Philippus; Simon, Judas; Bartolomeus, Paulus; Petrus, Andreas; Jacobus, Johannes; Thomas und Mattheus.

**38** Pagès i Paretas 2005, 122; Text des *Carmen Paschale* s.: <http://thelatinlibrary.com/sedulius1.html> (Stand: 21. 4. 2022); englische Übersetzung s. O’Driscoll 2015, 46–47: “Guiding man, Matthew covers all of this broadly,/Mark, the lion’s lofty voice, roars out in the wilderness,/Luke holds the laws of priesthood in the mouth of the bull,/John, soaring like an eagle, flies to the stars with his words.”

Diese Verse wurden früh in Evangeliare aufgenommen, so schon in den St. Augustine Gospels Ende 6. Jh. (Cambridge, Corpus Christi College, Ms. 286); in karolingischen Evangeliaren sind sie als *Tituli* zu Evangelistenbildern verbreitet.<sup>39</sup> Denn sie verknüpfen einprägsam das Symbol mit dem spezifischen Schwerpunkt des jeweiligen Evangeliums. Die Sedulius-Zitate demonstrieren das Bildungsniveau des jungen Augustiner-Konvents und weisen auf dessen Vertrautheit mit der karolingischen Tradition. Sedulius' *Carmen Paschale* ist auch der Vers in der Geburtsszene zu Maria entnommen: *Salve sancta parens, enixa puerpera regem* – Sei begrüßt, du heilige Gebärerin, du hast den König geboren (der Himmel und Erde regiert in alle Ewigkeit – Lib. 2, V. 64) – die Fortsetzung des Verses verknüpft Inkarnation und endzeitliche Herrschaft Christi. Dieser Vers wurde auch liturgisch genutzt, nämlich als *Introitus* zu Marienfesten, so auch in zwei nordspanischen Missalien aus San Millan de Cogolla um 1100.<sup>40</sup> Die Marienszenen des Apsissockels lassen sich zugleich mit Blick auf das Marienpatrozinium der Kirche verstehen, infolgedessen Marienfeste in Santa María de Mur bildlich betont werden, aber sicher auch liturgisch besonders ausgestaltet wurden.<sup>41</sup>

### 3.3 *Agnus Dei* – Opfergedenken in Sant Salvador de Polinyà (Vallès)

Die kleine, erstmals 1048 im Besitz der Herren (*senyors*) von Santa Coloma erwähnte und 1056 der Kathedrale von Barcelona unterstellte Pfarrkirche Sant Salvador de Polinyà in der Nähe von Sabadell bei Barcelona (Parc de Llorenc) wurde 1122 von Bf. Oleguer von Barcelona geweiht.<sup>42</sup> Die Malereien der Apsis und des Sanktuariums

<sup>39</sup> Zu den Augustine Gospels s. Kitzinger 2020; zur karolingischen Verbreitung O'Reilly 1998.

<sup>40</sup> <http://musicahispanica.eu/chants?string=salve+sancta+parens+enixa&cid> (Stand: 21.4.2022); [https://cantus.uwaterloo.ca/search?op=starts&t=Salve+sancta+parens+enixa&genre=All&cid=&mode=&feast=&volpiano=All&field\\_differencia\\_new\\_value\\_op=contains&field\\_differencia\\_new\\_value](https://cantus.uwaterloo.ca/search?op=starts&t=Salve+sancta+parens+enixa&genre=All&cid=&mode=&feast=&volpiano=All&field_differencia_new_value_op=contains&field_differencia_new_value) (Stand: 21.4.2022) Madrid, Biblioteca De la Real Academia de Historia, Cod. 51, aus San Millan de Cogolla, E. 11./A. 12. Jh., Graduale in karolingischer Minuskel, hier im Sanctorale fol. 212<sup>v</sup> zur Geburt Mariens; Madrid, Biblioteca De la Real Academia de Historia, Cod. 18, fol. 313<sup>v</sup>, Missale aus San Millan de Cogolla in westgotischer Minuskel, Gregorianischer Gesang in aquitanischer Notation E. 11. / A. 12. Jh. Cantus ID 901408: <http://musicahispanica.eu/chants?string=salve+sancta+parens+enixa&cid> (Stand: 21.4.2022).

<sup>41</sup> Links dürfte vor der Heimsuchung die Verkündigung dargestellt gewesen sein. Quellen für die Beischriften zur Geburtsszene *Nascitur en fortis, pereant quod crimina moris* und zur Hirtenverkündigung *Gaudent pastores pascentem cuncta videntes* habe ich bisher noch nicht finden können; sie stammen nicht aus dem Carmen Paschale.

<sup>42</sup> Alturo i Perucho/Alaix i Gimbert 2016, zu den Inschriften hier 64–66; Alturo i Perucho/Alaix i Gimbert 2017, 184–186, zu den Inschriften 190–191. Den Konzeptor des Bildprogramms vermuten sie im Kathedralklerus, insbesondere den Sekretär von Bf. Oleguer und Kanoniker der Kathedrale, Renall, der neben der Vita Oleguers und einer Passio S. Eulaliae 1132 einen Apokalypsen-Kommentar abgeschrieben hat (Copenhagen, Univ. Bibl., AM.795 4<sup>o</sup>). Im späteren 12. Jh. wurde das Langhaus verlängert; Fernández i López et al. 1991, s. auch unter <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-1813301.xml> (Stand: 21.4.2022); zur Ikonographie s. Pagès i Paretas 2009, 38; zum Vgl. der Apokalypse-Szenen



**Abb. 6:** Apsismalerei aus der Pfarrkirche Sant Salvador de Polinyà (El Vallès occidental), geweiht 1122 (Barcelona, Museu Diocesà).

wurden 1941 abgenommen und befinden sich seit 1949 im Museu Diocesà de Barcelona (Abb. 6).

Die Apsismalerei zeigt in der Kalotte Maria als *sedes sapientiae* zwischen zwei Paradiesbäumen, dies in Referenz an frühchristliche Apsiden.<sup>43</sup> Unterhalb ihrer Füße und oberhalb des Ostfensters erscheint das Gotteslamm in einem Medaillon. Unter gemalten Arkaden zwischen den Fenstern sieht man von Nord nach Süd die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Hirtenverkündigung, in der Szenenauswahl und Darstellungsweise vor hellem Bildgrund ähnlich Santa María de Mur. Im Tonnengewölbe des Sanktuariums sind auf der Südseite noch Reste einer *Majestas Domini* zu erkennen, d. h. die Mandorla und die Evangelistensymbole Stier und Adler jeweils mit einem Codex (Abb. 7).

mit Sant Quirze de Pedret s. Angheben 2016; Abb. s. <https://esglesiaromanicadepolinya.cat/ca/seccions/pintures> (Stand: 21.4.2022).

<sup>43</sup> Vgl. das Südapsis-Mosaik der *Traditio legis* zwischen Paradiesbäumen in Santa Costanza/Rom, ca. 360 – s. Poeschke 2009, 52–69, Tf. 9.





**Abb. 7:** Ausmalung der südlichen Sanktuariumswand aus der Pfarrkirche Sant Salvador de Polinyà (Barcelona, Museu Diocesà).

Zwischen letzteren sieht man Architektur-Abbreviaturen, die drei der sieben Gemeinden (Apk 2–3) darstellen. Ähnlich wie in den in Nordspanien verbreiteten, illuminierten Handschriften des Beatus-Apokalypsen-Kommentars werden sie jeweils durch eine blockhafte Architektur mit Giebel repräsentiert.<sup>44</sup> Im darunter befindlichen Bildstreifen sieht man in der Mitte zwischen sieben goldenen Leuchtern (Apk 1,12), die ebenfalls die Gemeinden bezeichnen (Apk 1,20), das Lamm mit sieben Hörnern und Augen (Apk 5,6–7) mit dem versiegelten Buch (Apk 6,1). Das erste Siegel hat es gerade gelöst, doch ist hier (links) nicht nur der erste, gekrönte Schimmelreiter zu sehen, der hier abweichend vom Bibeltext statt des Bogens ein Schwert trägt, sondern auch die drei weiteren Reiter des zweiten bis vierten Siegels (Apk 6,3–8) sind schon herbeigerufen. Denn rechts ist der vierte auf seinem fahlen Ross zu sehen, der Mensch und Tier niederreitet und dessen Gefolge das Totenreich bildet, hier durch die Beischrift *INFERNO* verdeutlicht.<sup>45</sup>

Das Lamm bildet das Zentrum der Südwand; es ist durch blauen Bildgrund hervorgehoben, ebenso wie das Lamm, das an der Ostwand der Apsis zu Füßen der *sedis*

<sup>44</sup> Siehe z. B. die Darstellung der Gemeinde Pergamon im Morgan Beatus, Tábara 940–945 (New York, PML, M. 644) fol. 57<sup>r</sup>; Williams 2017, 69–72; <https://www.themorgan.org/manuscript/110807> (21.4.2022).

<sup>45</sup> Vom Bildregister darunter ist nur die Szene mit Christus vor Pilatus erhalten; am Triumphbogen ein Heiliger.

*sapientiae* und oberhalb des Ostfensters erscheint. Zugleich verbindet der blaue Bildgrund die beiden Gotteslämmer mit dem Bild des Pantokrators im Sanktuariumsgewölbe. Erlösungsoffer und endzeitliches Gericht sind so auch optisch aufeinander bezogen. In der Achse unter ihnen stand der Altar im Sanktuarium, der durch ein kleines Fenster in der Südwand beleuchtet wurde. Er ist als der Ort hervorgehoben, an dem das durch Inkarnation herbeigeführte Selbst- und Erlösungsoffer Gottes zur Errettung der Menschen aus ewigem Tod in der Messfeier kommemoriert und vom Priester wiederholt wird zur Erlösung der Gläubigen von ihren Sünden.

Das Lamm an der Südwand ist im Verhältnis größer als die Reiter dargestellt und wird durch die goldgelben Leuchter eingefasst. Sogar deren inschriftliche Bezeichnung – links *SEP/TEM*, rechts vertikal *CA/ND/EL/A/B/R/A* – dient als weitere Rahmung.<sup>46</sup> Sieben Siegel hängen seitlich an dem ‚Buch‘.<sup>47</sup> Wie in Sant Climent ist dessen Schriftfeld gerahmt und durch Zeilen gegliedert. Seine Inschrift lautet *AGNVS DEI/ES IMO/LATVS/PRO SALV(te mundi)*. Es ist kein biblischer Text, sondern er stammt aus einem Responsorium für den Karsamstag.<sup>48</sup> Die Respons gehört zur feierlichen Ausgestaltung des *Triduum sacrum*, der Zeit von Gründonnerstag bis Ostersonntag.<sup>49</sup> Auffällig ist hier, dass sie leicht abgewandelt wird insofern, als anstelle der Feststellung des Selbstopfers des Gotteslamms hier dessen direkte Anrede tritt: Du bist geopfert für das Heil der Welt. Die Erlösungs- und Schutzbedürftigkeit des Menschen ist angesichts des Wütens des Todes, das der vierte Reiter verkörpert, und des gezeigten Infernos offensichtlich. Gut zu sehen sind das Lamm und seine Worte an der Südwand des Sanktuariums vom Altar aus. Vom Langhaus aus hingegen wird der Blick auf die Seitenwände des Sanktuariums durch den eingezogenen *Intrado* oder Triumphbogen eingeschränkt.<sup>50</sup>

<sup>46</sup> Leuchter (statt der in Beatus-Handschriften sonst üblichen Öllampen) finden sich auch im Beatus-Kommentar aus dem 988 von spanischen Mönchen gegründeten Kloster Saint Sever-sur-l'Adour/Gascogne, 3. V. 11. Jh. (Paris, BNF, Ms. Lat. 8878 – Williams 2017, 102–105), fol. 31<sup>v</sup>: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52505441p/f72.item.zoom> (Stand: 21.4.2022).

<sup>47</sup> Das quadratische Format mit anhängenden Siegeln erinnert eher an eine Urkunde als ein Buch; König Alfons VII. von Kastilien-León (r. 1126–1157) führte als erster iberischer Herrscher ein Siegel, in Katalonien erst König Alfons II. von Aragon, Graf von Barcelona (1157–1196), s. Sagarra i Siscar 1915, 6, 33.

<sup>48</sup> <https://cantus.uwaterloo.ca/chant/271629> (Stand: 21.4.2022): *Agnus Dei Christus immolatus est pro salute mundi. / Nam de parente protoplasti fraude factor condolens, / Quando pomi noxialis morsu in mortem corruit, / Ipse lignum tunc notavit damna ligni ut solveret* (Das Lamm Gottes, Christus, wurde geopfert für das Heil der Welt. Denn um den Verrat des erstgeschaffenen Paares trauerte es, als es durch den Biss des schädlichen Apfels dem Tod verfiel. Dieser [der Schöpfer] selbst kerbte das Holz, der die Schuld des Holzes sühnte hier – Übersetzung Bernhard Schmid, Rottenburg, s. <https://gregorien.info/chant/id/325/10/de> (Stand: 21.4.2022)). Die Respons ist in einem Antiphonar ca. 1020–1023 aus Sant Sadurní de Tavèrnoles (Toledo, Catedral – Archivo y Biblioteca Capitulares, 44.1), fol. 75<sup>r</sup> notiert – <https://cantus.uwaterloo.ca/source/123638> (Stand: 21.4.2022) sowie in Antiphonaren aus Ripoll, Silos und Huesca, s. <http://musicahispanica.eu/id/006065> (Stand: 21.4.2022). Sie wurde auch für die Feste der Kreuzauffindung und Kreuzerhöhung verwendet.

<sup>49</sup> Zum *triduum sacrum* s. Wittekind 2004, 196–202.

<sup>50</sup> Zur Rolle des *Intrados* s. Roux 2011.

Die Szenen des Sanktuariums und die Worte im Buch des Lammes richten sich mithin vor allem an die Geistlichen, die Zelebranten, die das hier aufgerufene Responsorium am Karsamstag selbst singen; dessen sprachliche Abwandlung sollte ihnen daher auffallen.

## 4 Schluss

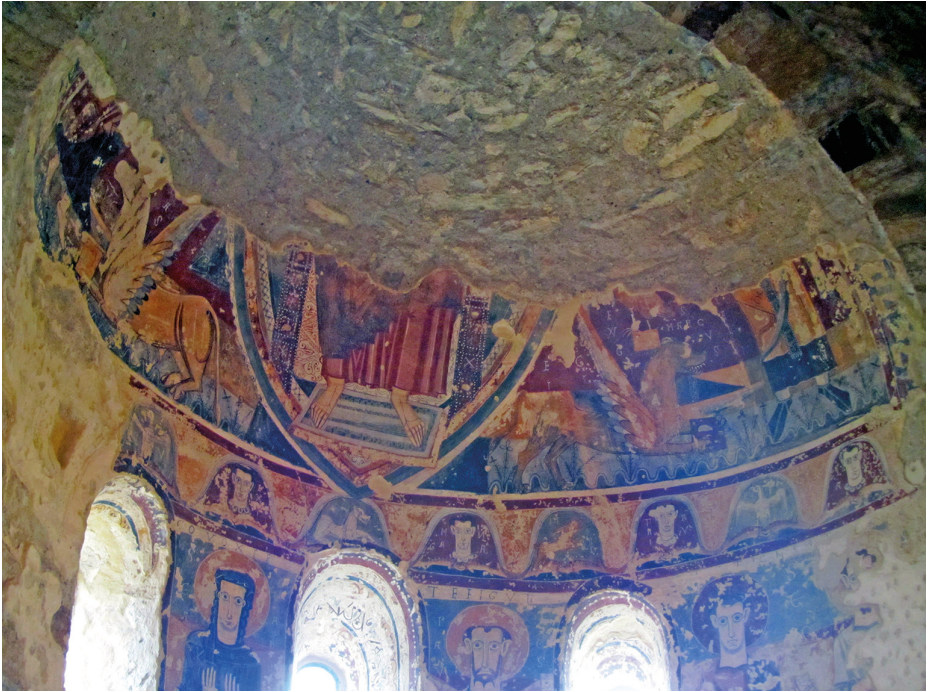
Indem der Beitrag den Fokus auf das Buch als Träger der ihm eingeschriebenen, biblisch-liturgischen Worte lenkte, die Frage nach dem Sprecher und den Adressat:innen dieser Worte stellte, nahm er gezielt das Buch als Medium der Textspeicherung und -vermittlung in den Blick. Diese Rolle des Buchs als Wissensspeicher und -vermittler entspricht einerseits einer allgemeinen kulturellen Praxis seit der Spätantike. Doch andererseits ist dem ‚Aufschlagen‘ und Herausstellen eines Satzes oder Verses auf der Buchdoppelseite (opening) ein demonstrativer Gestus zu eigen. Dieser korrespondiert hier mit den göttlichen Sprechakten, den Ich-Aussagen Christi, die in den geschriebenen Worten hörbar werden. In der Hand des göttlichen Sprechers wird das zitierte Bibelwort zur direkten Rede, mit der sich Gott an die Geistlichen und Gläubigen in der Kirche wendet. Doch anders als ein Spruchband, das in der Regel dialogisch ausgerichtet eine Handlung vorantreibt, handelt es sich hier um zentrale Wesensaussagen. Zugleich zeigt das auf der Buchseite präsentierte Zitat qua Buch an, dass es nur einen Ausschnitt der im Codex vorhandenen Wort- und Gedankenfülle darbietet, dass es mehr enthält, als sichtbar ist. Gerade im Zusammenspiel mit der semantischen Aufladung des Buchs als *Signum Christi*, der durch die Evangelien zu den Gläubigen spricht, sind die Inschriften in Büchern im höchsten Maße geeignet, Präsenz Gottes im Sakralraum, in der Kirche zu vermitteln, zu verkörpern und anzuzeigen.

Zur Sakralisierung des Altarraumes tragen die in Inschriften zitierten Bibelverse bei, insofern sie die *sacra scriptura* (partiell) in den Raum einschreiben, indem sie deren Worte im Raum les- und hörbar vergegenwärtigen. Viel größer aber ist ihre Wirksamkeit dadurch, dass sie durch Auswahl und Zitat aus dem biblischen Erzählzusammenhang gelöst werden, den sie als Bedeutungsschicht gleichwohl mittransportieren, und sich als liturgische Verse in neue Festzusammenhänge einschreiben. So hat meine Recherche in den neuen, miteinander verknüpften Datenbanken zu mittelalterlichen Musikhandschriften ergeben (wie oben bereits dargelegt), dass die meisten Inschriften der katalanischen Sanktuarien nicht einfach Bibeltexte, sondern liturgische Gesangstexte zitieren. Dies sollen weitere Belege untermauern:

In der Apsis von Sant Vicenç d'Estamariu (Alt Urgell) erscheinen unterhalb der Mandorla mit dem thronenden Pantokrator und den vier Thronwächtern/Evangelistensymbolen die Märtyrer in Brustbildern als Zeugen, versehen mit einer nur fragmentarisch erhaltenen Inschrift:<sup>51</sup> *EX MAGNA TRIBVLACIO(ne)* (Apk 7,14) (Abb. 8).

---

51 Pagès i Paretas 2009, 91–118.



**Abb. 8:** Apsismalerei in Sant Vicenç d'Estamariu, c. 1114–1134 (Alt Urgell).

Diese Worte gehören zu einer Antiphon für Märtyrerfeste; und zu den Märtyrern zählt auch der Patron der Kirche, der hl. Vincent, an dessen Festtag mit dieser Antiphon hier vielleicht ganzjährig erinnert wird:

*Hi sunt qui venerunt ex magna tribulatione/et laverunt stolas suas/et dealbaverunt eas in sanguine Agni*

(Diese sind es, die aus großer Trübsal kamen, und die ihre Gewänder gewaschen haben und sie weiß gemacht haben im Blut des Lammes.)<sup>52</sup>

Auch die Apsis-Inschrift der 1106 geweihten Kirche Sant Vicenç de Rus (Berguedà) ist nur noch fragmentarisch zu erkennen: *IO + HONO(r) ET VIRTUS EF(ort)ITVDO DEO NOSTRO IN* (Abb. 9). Auch sie bezieht sich auf die Errettung und Auserwählung derjenigen, die Gottes (Siegel-)Zeichen tragen (Apk 7,12). Doch gehört sie zugleich zu einer Antiphon zum (pfingstlichen) Trinitatisfest:

<sup>52</sup> <https://cantus.uwaterloo.ca/id/003045> (Stand: 21.4.2022); zur Handschrift aus Sant Sadurní de Tavèrnoles von 1020–1023 (Toledo, Ms. 44.1) s. <https://cantus.uwaterloo.ca/source/123638> (Stand: 21.4.2022) weitere spanische Handschriften unter: [http://musicahispanica.eu/chants?source=All&folio=&feast=All&string=Isti+sunt+qui+venerunt&genre=All&cid=&field\\_rite\\_tid=All](http://musicahispanica.eu/chants?source=All&folio=&feast=All&string=Isti+sunt+qui+venerunt&genre=All&cid=&field_rite_tid=All) (Stand: 21.4.2022).



Abb. 9: Apsismalerei der 1106 geweihten Kirche Sant Vicenç de Rus (Berguedà).

*(Benedictio et claritas et sapientia) ET (gratiarum act)IO + HONO(r) ET VIRTUS EF(ort)ITVDO  
DEO NOSTRO IN (saecula saeculorum amen)*

(Lob und Herrlichkeit und Weisheit und Dank,/Ehre, Macht und Stärke gebührt unserem Gott/  
von Ewigkeit zu Ewigkeit! Amen.)<sup>53</sup>

Dass gerade das siebte Kapitel der Apokalypse in Inschriften der katalanischen Sanktuarien so präsent ist, könnte damit zusammenhängen, dass in der altspanischen Liturgie die Lesung der Apokalypse, anders als im römischen Ordo, nicht vor der Adventszeit, sondern direkt nach Ostern stattfand, wodurch der Opfertod Christi zur Erlösung des sündigen Menschen hier enger mit der Auferstehung Christi und dem Jüngsten Gericht verbunden war. Das hier zitierte siebte Kapitel der Apokalypse war dem *Liber commicus* zufolge Lesungsstoff am Sonntag der Osteroktav.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> <http://cantusindex.org/id/001710> (Stand: 21.4.2022); auch hier spanische Belege aus Toledo, Ripoll, Silos, León etc. unter: <http://musicahispanica.eu/source/20185> (Stand: 21.4.2022).

<sup>54</sup> Williams 2017, 104: Laut Canon 17 des 4. Konzils von Toledo 633 sollte die Apokalypse in der Kirche von Ostern bis Pfingsten gelesen werden; hier auch die Liste der zu lesenden Apk-Abschnitte gemäß dem *Liber commicus*. Wenngleich Katalonien als karolingische Mark nach der muslimischen Einnahme des Erzbistums Tarragona 711 bis zu dessen Wiederherstellung 1118 der Erzdiözese Narbonne angehörte und damit dem römisch-gallikanischen Ritus, so scheinen wie hier bestimmte Bildthemen und Texte doch altspanische Traditionen zu spiegeln; vgl. Wittekind 2018. In der Apsismalerei von Sant Sadurn d'Osormort (Museu episcopal, Vic) wird die Darstellung der Beseelung Adams in der

Liturgische Gesänge eines Festtags sind eine Assemblage verschiedener Bibelstellen, an Hochfesten kommen mit Hymnen auch freie Dichtungen hinzu. Sie erläutern den theologischen Gehalt der kirchlichen Festtage, verknüpfen verschiedene heilsgeschichtliche Ereignisse und Themen, deuten und kommentieren diese. Der Gesang prägt Texte ein, macht sie lebendig. Die Liturgie verwebt biblische Texte miteinander. In den katalanischen Sanktuarien werden ausgewählte (Gesangs- und Gebets-) Texte inschriftlich, d. h. visuell hervorgehoben und dauerhaft präsent gemacht. Sie werden zugleich mit verschiedenen Bildern und Themen verbunden, durch den Ort ihrer Anbringung und das Medium ihrer Präsentation, gleich ob Wandmalerei, Altar-Frontale (Antependium) oder Retabel, ob Altartuch oder Vorhang, Altar-Baldachin oder Tabernakel mit Heiligenfigur, *vasa sacra*, Reliquiare und Messbücher. Die vielfältigen Bedeutungsan- und -überlagerungen, die sich dadurch ergeben (können), konnten hier nur angerissen werden.<sup>55</sup> Festzuhalten ist, dass die Rolle der Inschriften im Zusammenspiel der Medien bisher unterschätzt wird hinsichtlich der Schaffung eines sakralen-religiösen Wahrnehmungs- und Assoziationsraums. Die lateinischen Inschriften mit ihren Anspielungen auf Bibellesung wie geistlichen Gesang und Liturgie, aber auch die Bilder, mit denen sie räumlich wie inhaltlich eng verbunden sind, zielen vornehmlich auf die Geistlichkeit. Sie schaffen in den hochmittelalterlichen Sanktuarien jedoch einen sakralen Bedeutungsraum, der auch jenseits der liturgischen Handlungen wirksam bleibt.

## Literaturverzeichnis

### Quellen

- Honorius Augustodunensis, *Gemma animae* (Patrologiae Cursus Completus, Series Latina, Bd. 172), hg. von Jacques-Paul Migne, Paris 1854, 541–738.
- Honorius Augustodunensis, *Sacramentarium* (Patrologiae Cursus Completus, Series Latina, Bd. 172), hg. von Jacques-Paul Migne, Paris 1854, 757–806.
- Sedulius, *Carmen Paschale, Liber I*, Online-Ausgabe erstellt von Martin Baasten auf Grundlage der Ausgabe von J. Huemer (Hg.), *Sedulii opera omnia, accedunt excerpta ex Remigii Expositione in Sedulii Paschale carmen* (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 10), Wien 1885: <http://thelatinlibrary.com/sedulius1.html> (Stand: 21.4.2022).

---

Apsis von den Worten *LIMO TERRE ET INSPIRAVIT IN FACIEM EIVS* begleitet. Sie zitieren den Schöpfungsbericht (Gen 2,7), sind aber zugleich auch Bestandteil des Invitatoriums für den Sonntag Septuagesimae. Dort heißt es: *creavit bzw. formavit igitur dominus deus hominem de limo terrae et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae* – So schuf Gott der Herr den Menschen, aus Staub von der Erde, und er blies in sein Gesicht den Hauch des Lebens; vgl. <https://gregorien.info/chant/id/1572/0/de> (Stand: 21.4.2022). Spanische Handschriften mit diesem Invitatorium aus Huesca und Silos findet man unter <http://musicahispanica.eu/source/22495> (Stand: 21.4.2022).

55 Vgl. als Fallstudie Wittekind 2002.

## Forschungsliteratur

- Adell i Gisbert, Joan Albert/Cases i Loscos, Maria-Lluïsa (1993), „Santa María de Mur“, in: Adell i Gisbert, Joan (Hg.), *Catalunya Romànica. Vol. XV. El Pallars*, Barcelona, 356–359.
- Adell i Gisbert, Joan Albert/Cases i Loscos, Maria-Lluïsa/Domènec i Vives, Ignasi (1993), „Santa Maria d'Àneu“, in: Joan Albert Adell i Gisbert (Hg.), *Catalunya Romànica*, Bd. XV: *El Pallars*, Barcelona, 246–247.
- Adell i Gisbert, Joan Albert/Boix i Pociello, Jordi/Pladevall i Font, Antoni/Llaràs Usón, Celina/Carabasa i Villanueva, Lluïsa/Carbonell i Esteller, Eduard/Ainaud i de Lasarte, Joan (1996), „Sant Climent de Taüll“, in: Joan Albert Adell i Gisbert (Hg.), *Catalunya romànica*, Bd. XVI: *La Ribagorça*, Barcelona, 240–250.
- Alturo i Perucho, Jesús/Alaix i Gimbert, Tània (2016), *L'església de Sant Salvador de Polinyà i les seves pintures*, Bellaterra.
- Alturo i Perucho, Jesús/Alaix i Gimbert, Tània (2017), „Noves aportacions al coneixement de la història de l'església de Sant Salvador de Polinyà i les seves pintures murals“, in: *Arragona. Revista d'Història* 36, Sabadell, 182–191.
- Angehen, Marcello (2013), „Le geste d'allocution. Une représentation polysémitique de la parole (V<sup>e</sup>–XII<sup>e</sup> siècles)“, in: *Iconographica* XII, 2013, 22–34.
- Angehen, Marcello (2014), „La théophanie absidale de Galliano. Les archanges-avocats transmettant les prières du Pater et l'Église céleste célébrant le sacrifice eucharistique“, in: *Hortus Artium Medievalium* 20/2, 738–752.
- Angehen, Marcello (2016), „Les peintures de Sant Quirze de Pedret: un programme apocalyptique au service de l'eucharistie“, in: *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa. 47 La peinture murale à l'époque romane*, 51–67.
- Angehen, Marcello (2019), „Christus Victor, Sacerdos et Judex. The Multiple Roles of Christ on Mosan Shrines“, in: Tobias Frese, Wilfried Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Sacred Scripture/Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture* (Materiale Textkulturen 23), Berlin/Boston, 85–108.
- Bredenkamp, Horst (2010), *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Frankfurt.
- Bock, Nicolas/Kurmann, Peter/Romano, Serena/Spieser, Jean-Michel (Hg.) (2002), *Art, Cérémonie et Liturgie au Moyen Âge* (Études lausannoises d'histoire de l'art 1), Rom.
- Böker, Hans J. (1995), *Idensen. Architektur und Ausmalungsprogramm einer romanischen Hofkapelle*, Berlin.
- Böse, Kristin (2019), *Von den Rändern gedacht. Visuelle Rahmungsstrategien in Handschriften der iberischen Halbinsel* (Sensus 8), Köln/Weimar.
- Boto Varela, Gerardo (2012), „Aposentos de la memoria dinástica. Mudanza y estabilidad en los panteones regioes leoneses (1157–1230). Dwellings of dynastic memory. Change and stability in the royal pantheon in Leon (1157–1230)“, in: *Anuario de Estudios Medievales* 42/2, 535–565.
- Brown, Peter Scott (2017), „The Chrismon and the Liturgy of Dedication in Romanesque Sculpture“, in: *Gesta* 56/2, 199–223.
- Camps, Jordi/Ylla-Català, Gemma (2011), „La pintura mural romànica del Museu Nacional d'Art de Catalunya“, in: *El Esplendor del Románico. Obras maestras del Museo Nacional d'art de Catalunya* (Katalog zur Ausstellung im Museo nacional de Catalunya in Madrid, 10. Februar – 15. Mai 2011), Madrid, 12–45.
- Castiñeiras, Manuel (2008), „La pintura sobre tabla“, in: Manuel Castiñeiras u. Jordi Camps i Sòria (Hgg.), *El románico en las colecciones del MNAC*, Barcelona, 88–135.
- Debiais, Vincent (2009), *Message de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe–XIVe siècle)* (Culture et société, médiévales 17), Turnhout.

- Debiais, Vincent (2011), „Du sol au plafond: Les inscriptions peintes à la voule de la nef et dans la crypte des Saint-Savin-sur Gartempe“, in: Cécile Voyer u. Eric Sparhubert (Hgg.), *L'image médiévale: Fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel* (Culture et société médiévales 22), Turnhout, 301–323.
- Debiais, Vincent (2020), „Une communauté graphique. La letter et le geste dans la peinture murale pyrénéenne“, in: Milagros Guardia u. Carles Mancho (Hgg.), *Pirineus romànicas, espai de confluències artístiques* (Ars picta Temes 2), Barcelona, 153–172.
- Demus, Otto (1992), *Romanische Wandmalerei*, München, 1968.
- Dietl, Albert (2009), *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, Bd. 1, Berlin/München.
- El románico y el Mediterráneo* (2008), *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa 1120–1180* (Katalog zur Ausstellung des Museo nacional d'art de Catalunya in Barcelona, 29. Februar – 18. Mai 2008), Barcelona.
- El esplendor del Románico* (2011), *El esplendor del Románico. Obras maestras del Museo Nacional d'art de Catalunya* (Katalog zur Ausstellung im Museo nacional de Catalunya in Madrid, 10. Februar – 15. Mai 2011), Madrid.
- Fernández i López, Lluís/Vall i Rimblas, Ramon/Maria Masagué i Tornés, Josep/Saura i Tarrés, Jordi (1991), „Santa María de Polinyà“, in: Joan Albert Adell i Gisbert (Hg.), *Catalunya romànica Vol. XVIII El Vallès occidental, el Vallès oriental*, Barcelona, 133–135.
- Forsyth, Ilene H. (1972), *The throne of wisdom. Wood sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton.
- Frese, Tobias/Krüger, Kristina (2019), „Sacred Scripture/Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture. An Introduction“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Sacred Scripture/Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture (Materiale Textkulturen 23)*, Heidelberg, 1–10.
- Gasol, Rosa M. (2012), „Technique et matériaux des peintures murales romanes en Catalogne“, in: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa XLIII*, 135–147.
- Guardia, Milagros/Lorés, Immaculada (2020), *Sant Climent de Taüll i la vall de Boí* (Memoria Artium 26), Barcelona.
- Gussone, Nikolaus (1995), „Der Codex auf dem Thron. Zur Ehrung des Evangelienbuches in Liturgie und Zeremoniell“, in: Hanns-Peter Neuheuser (Hg.), *Wort und Buch in der Liturgie*, St. Ottilien, 191–231.
- Hahn, Cynthia (2014), „Portable Altars (and the Rationale): Liturgical Objects and Personal Devotion“, in: Poul Grønder-Hansen (Hg.), *Image and Altar 800–1300* (PNM Studies in Archaeology & History 23), Copenhagen, 45–64.
- Hamm, Bernd/Herbers, Klaus/Stein-Kecks, Heidrun (Hgg.) (2007), *Sakralität zwischen Antike und Neuzeit* (Beiträge zur Hagiographie 6), Stuttgart.
- Heinzer, Felix (2009), „Die Inszenierung des Evangelienbuches in der Liturgie“, in: Stephan Müller, Lieselotte Saurma-Jeltsch u. Peter Strohschneider (Hgg.), *Codex und Raum* (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 21), Wiesbaden, 43–58.
- Henriet, Patrick (2016), „Relire d'autel portatif de Stavelot“, in: Philippe George (Hg.), *L'oeuvre de la Meuse II: Orfèvrerie septentrionale, XIIe et XIIIe siècle* (Feuillets de la cathédrale), Liège, 179–208.
- Herbers, Klaus (2006), *Geschichte Spaniens im Mittelalter. Vom Westgotenreich bis zum Ende des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart.
- Iogna-Prat, Dominique (2009), „The Consecration of Church Space“, in: Miri Rubin (Hg.), *Medieval Christianity in practice*, Princeton, N. J., 95–102.
- Kemp, Wolfgang (1994), *Christliche Kunst – ihre Anfänge, ihre Strukturen*, München.
- Kessler, Herbert L. (2000), *Spiritual Seeing. Picturing God's invisibility in medieval art*, Philadelphia.



- Kitzinger, Beatrice (2020), „Eusebian Thinking and Early Medieval Gospel Illumination“, in: Alessandro Bausi, Bruno Reudenbach u. Hanna Wimmer (Hgg.), *Canones: The Art of Harmony* (Studies in Manuscript Cultures 18), Berlin, 133–171.
- Kuhn, Stephan (2022), *Hochmittelalterliche Altarausstattungen in Norwegen im europäischen Kontext (ca. 1150–1350): Formen, Funktionen, Ensembles* (Diss. University of Bergen), Bergen.
- Lentes, Thomas (2006), „*Textus Evangelii*. Materialität und Inszenierung des *textus* in der Liturgie“, in: Ludolf Kuchenbuch u. Uta Kleine (Hgg.), *Textus im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 216), Göttingen, 133–148.
- Méhu, Didier (2016), „L'onction, le voile et la vision: anthropologie du rituel de dédicace de l'église à l'époque romane“, in: *Construire la sagrado en el Arte Medieval. Reliquiar, espacio, imagen y rito* (Codex Aquilarensis 32), Aguilar de Campoo, 83–109.
- O'Driscoll, Joshua (2015), *Image and Inscription in the Painterly Manuscripts from Ottonian Cologne* (Diss. University of Harvard), Harvard.
- O'Reilly, Jennifer L. (1998), „Patristic and insular traditions of the evangelists: exegesis and iconography“, in: Anna Maria Luiselli Fadda u. E. O'Carragáin (Hgg.), *Le isole britanniche e Roma in età romanobarbarica*, Rom, 49–94.
- Pagès i Paretas, Montserrat (2005), *Sobre pintura románica catalana*, Montserrat.
- Pagès i Paretas, Montserrat (2007), „Les pinturas de Santa Maria de Mur, seu d'una canònica fundada pels comtes de Pallars Jussà“, in: Rosa Alcoy i Pedrós u. Pere Beseran Ramon (Hgg.), *El Romànic i el Gòtic desplaçats. Estudis sobre l'exploració i migracions de l'art català medieval*, Barcelona, 19–54.
- Pagès i Paretas, Montserrat (2008), *La pintura mural románica de les Valls d'Àneu*, Montserrat.
- Pagès i Paretas, Montserrat (2009), *Sobre pintura románica catalana, noves aportacions*, Montserrat.
- Palazzo, Èric (2008), *L'espace rituel et le sacré dans le christianisme. La liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Age* (Culture et société médiévales 15), Turnhout.
- Palazzo, Èric (2010), „Art, Liturgy, and the Five Senses in the Early Middle Ages“, in: *Viator* 41/1, 25–56.
- Poeschke, Joachim (2009), *Mosaiken in Italien 300–1300*, München.
- Roux, Caroline (2011), „Sanctuaire et chœur ‚fermés‘: observations sur le dispositif cloisonnant de l'arc triomphal étroit dans l'architecture romane; L'Exemple de Jou-sous-Monjou (Cantal)“, in: Cécile Voyer u. Èric Sparhubert (Hgg.), *L'image médiévale: Fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel* (Culture et société médiévales 22), Turnhout, 69–92.
- Sagarrà i Siscar, Ferran de (1915), *Sigillografia catalana I*, Barcelona.
- Schott, Anselm (1961), *Das vollständige Römische Meßbuch lateinisch-deutsch*, Freiburg.
- Seehausen, Frank (2009), *Wege zum Heil – Betrachterlenkung durch Architektur, Skulptur und Bild im Panteón de los Reyes in León*, in: *Kunsttexte.de* 2009/4, <https://doi.org/10.48633/ksttx.2009.4.87651> (Stand: 21.4.2022).
- Timmermann, Achim (2017), *Memory and Redemption. Public Monuments and the Making of Late Medieval Landscape* (Architectura medii aevi vol. 8), Turnhout.
- Wenzel, Horst (1995), *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München.
- Williams, John (2017), *Visions of the End in Medieval Spain. Catalogue of Illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus*, Amsterdam.
- Wittekind, Susanne (1996), „Vom Schriftband zum Spruchband. Zum Funktionswandel von Spruchbändern in Illustrationen biblischer Stoffe“, in: *Frühmittelalterliche Studien* 30, 343–367.
- Wittekind, Susanne (1998), „Heiligenviten und Reliquienschmuck im 12. Jahrhundert. Eine Studie zum Deutzer Heribertschrein“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* Bd. LIX, 7–28.
- Wittekind, Susanne (2002), „Liturgiereflexion in den Kunststiftungen Abt Wibalds von Stablo“, in: Nicolas Bock, Peter Kurmann, Serena Romano u. Jean-Michel Spieser (Hgg.), *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge* (Etudea lausannoises d'histoire de l'art 1), Rom, 503–524.

Wittekind, Susanne (2004), *Altar – Reliquiar – Retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo* (Pictura et Poesis 17), Köln/Weimar.

Wittekind, Susanne (2018), „*Et lux in tenebris lucet*. Licht als Medium der Präsenz Gottes in katalanischen Sanktuarien des Hochmittelalters“, in: Henriette Hofmann, Caroline Schärli u. Sophie Schweinfurth (Hgg.), *Inszenierungen von Sichtbarkeit in mittelalterlichen Bildkulturen*, Berlin, 63–86.

Wittekind, Susanne (2021), „Visuelle Rechtsordnung und Herrschaftslegitimation im Codex Albedensis (um 976)“, in: Matthias Meyer (Hg.), *Narrare – producere – ordinare, Neue Zugänge zum Mittelalter* (agora Wiener philologisch-kulturwissenschaftliche Studien / Vienna Philological and Cultural Studies 1), Wien, 187–199.

Wunderwald, Anke (2010), *Die Katalanische Wandmalerei in der Diözese Urgell 11.–12. Jahrhundert* (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 7), Korb.

## Websites

Euw, Anton von (2008), *Die St. Galler Buchkunst vom 8. Bis zum Ende des 11. Jahrhunderts, Band I: Textband, St. Gallen*, <https://www.e-codices.unifr.ch/de/description/csg/0390/> (Stand: 21.4.2022).

<http://cantusindex.org/> (Stand: 21.4.2022)

<https://cantus.uwaterloo.ca/> (Stand: 21.4.2022)

<https://gregorien.info/de> (Stand: 21.4.2022)

<http://musicahispanica.eu/> (Stand: 21.4.2022)

*Beatus a Liebana. Commentarius in Apocalypsin* (o. J.), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52505441p/f72.item.zoom> (Stand: 21.4.2022).

<https://esglesiaromanicadepolinya.cat/ca/seccio/les-pintures> (Stand: 21.4.2022).

*Christ in Majesty with Symbols of the four Evangelists* (12. Jh.), <https://collections.mfa.org/objects/31898/christ-in-majesty-with-symbols-of-the-four-evangelists?ctx=9ebc3e19-3d59-4a73-ae8f8-5a0e0cc29d65&idx=0> (Stand: 21.4.2022).

<https://www.encyclopedia.cat/ec-catrom-1535201.xml> (Stand: 21.4.2022).

<https://www.museunacional.cat/en/santa-maria-daneu-hymnus-iii> (Stand: 21.4.2022)

## Bildnachweise

Abb. 1: Repro aus: Castiñeiras, Manuel/Camps, Jordi, *El románico en las colecciones del MNAC*, Barcelona 2008, fig. 16.

Abb. 2: Repro aus: García Turza, Javier (Hg.), *Códice Albendense 976: Original conservado en la biblioteca real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial (d. l. 2.)* (Colección scriptorium 15), Madrid 2002, 238.

Abb. 3: Repro aus: Castiñeiras, Manuel/Camps, Jordi, *El románico en las colecciones del MNAC*, Barcelona 2008, fig. 30 (Detail fig. 32).

Abb. 4: Repro aus: Castiñeiras, Manuel/Camps, Jordi, *El románico en las colecciones del MNAC*, Barcelona 2008, fig. 79.

Abb. 5: © Boston, Fine Art Museum.

Abb. 6–7: © Susanne Wittekind.

Abb. 8: MarisaLR, CC BY-SA 3.0 ES, via wikimedia commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sant\\_Vicen%C3%A7\\_de\\_rus\\_pintures.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sant_Vicen%C3%A7_de_rus_pintures.jpg) (Stand: 21.4.2022).

Abb. 9: Amadalvarez, CC BY 2.5, via wikimedia commons: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sant\\_vicenç\\_de\\_rus-pintures.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sant_vicenç_de_rus-pintures.jpg) (Stand: 21.4.2022).