

## „Weisheitliche Phantasie“

### Romanische Figurenkapitelle in der Kathedrale von Chartres\*

VON

TILMAN EVERS, Kassel

Als der Nord(west)turm der Kathedrale von Chartres entstand, ließen die Bauherren sein Erdgeschoss mit Halb- und Dreiviertelsäulen schmücken, die von kostbar gearbeiteten pflanzlichen und figuralen Kapitellen gekrönt werden. Sie sind heute die ältesten *in situ* erhaltenen Skulpturen der Kathedrale. Befänden diese Kapitelle sich in einer Abteikirche im Süden Frankreichs oder im Burgund, sie würden prominent als Meisterwerke romanischer Kunst gezeigt. In der hochberühmten Kathedrale von Chartres fristen sie dagegen ein wenig beachtetes Dasein, überstrahlt von so vielen wichtigeren Kunstschätzen der beginnenden Gotik.<sup>1</sup>

Mit guten Gründen gilt Nordfrankreich als Quellregion der Gotik, aber als Mündungsgebiet der romanischen Kunst aus dem Süden. Gerade dieses Ensemble von Kapitellen wäre allerdings ein Beleg dafür, welche hohen Leistungen der romanischen Plastik auch im Norden Frankreichs möglich waren, wenn auch, vielleicht, durch Vermittlung des Burgund. Zu Recht steht die Skulptur des Nordturms im Schatten des wenig später entstandenen Königsportals; aber wäre dieses ohne die romanische Grundlegung möglich gewesen?

---

\* Eine französische Fassung dieses Artikels erscheint im Jahresband 2017 der Cahiers de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir, Chartres. Übersetzung Marc Bouyssou.

<sup>1</sup> PETER KIDSON, *Sculptures at Chartres*, 1974, S. 12f., S. 12: „They hardly deserve to remain in the virtual oblivion to which they have been consigned“; RICHARD HAMANN-MACLEAN, *Die Anfänge des Monumentalen Stils*, in: *Archives de l'Art Français: A travers l'Art Français (Du Moyen Âge au XXe Siècle). Hommage à René Jullian*, 1978, S. 57–67, hier S. 58, nennt sie „kaum untersuchte Kapitelle“.



Abb. 1a: Doppeltoriger Durchgang zum Erdgeschoss des Nordturms. Gesamtansicht aus dem Mittelschiff/Eingangsbereich der Kathedrale



Abb. 1b: Doppeltoriger Durchgang zum Erdgeschoss des Nordturms, Kapitellbereich. Der Autor dankt Christophe Marie Rogez für diese und weitere Fotos.

Damit ist zugleich der Umschwung benannt, der sich in den kurzen Jahren zwischen diesen Kapitellen und dem Westportal – vielleicht unter dem Verdikt des Bernhard von Clairvaux – vollzieht: Während im Königsportal alle Figuren (trotz Heterogenität der Stile und Hände) dem strengen Willen einer theologischen Aussage unterstehen,<sup>2</sup> dürfen in romanischer Zeit Fabelwesen und Monster die Kapitelle bevölkern und sich zu imaginären Szenen verbinden. Damit müssen wir bei der Betrachtung der Kapitelle im Nordturm rechnen.

Es handelt sich um fünf figurale Kapitelle: Zwei davon zeigen Basilisken<sup>3</sup> bzw. Vögel in heraldischer Symmetrie; drei weitere stellen jeweils bewegte Szenen dar. Um sie soll es hier gehen. Wir beginnen die Arbeit mit ihrer Beschreibung (1.). Ihr szenischer Gehalt erscheint mythologisch; der genaue Bezug bleibt aber rätselhaft. Unser Versuch einer Interpretation folgt drei Schritten: Handelt es sich um eine tradierte Erzählung aus der Antike (2.)? Oder waren visuelle Vorbilder wichtiger als Texte (3.)? Vielleicht lehnen diese Figuren sich aber nur lose an vorhandene Motive an, um in imaginierten Szenen das geistige Welterleben der romanischen Epoche auszudrücken (4.)? Das ist die Hypothese der folgenden Überlegungen, die ich mit einem Ausdruck von Victor-Henry Debidour als „Weisheitliche Phantasie“ überschreibe.<sup>4</sup>

## 1. Beschreibung und stilistischer Befund

Bis vor kurzem gab es zu diesen bemerkenswerten Kapitellen nur drei kunstwissenschaftliche Artikel, erschienen im großen zeitlichen Abstand von Cahier (1874) über Mély (1891) zu Hamann-MacLean (1978).<sup>5</sup> Dazu kamen kürzere Betrachtungen im Rahmen von umfassenderen Werken, von denen

---

<sup>2</sup> TILMAN EVERS, Logos und Sophia. Das Königsportal und die Schule von Chartres, 2011. DERS., Logos – Incarné et éternel. Interprétation du Tympan de l'Ascension au Portail Royal de Chartres, übersetzt von MARC BOUYSSOU, JEAN MERCIER, in: Bulletin de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir 112 (2012) S. 1–32.

<sup>3</sup> Abgebildet bei JEAN VILLETTE, Les portails de la cathédrale de Chartres, 1994, S. 120f., hier S. 120.

<sup>4</sup> VICTOR-HENRY DEBIDOUR, Le bestiaire sculpté du moyen-âge en France, 1961, S. 352; im französischen Original: „Fantaisie savante“.

<sup>5</sup> CH(ARLES) CAHIER, Bas-Reliefs Mystérieux: Chartres, in: Nouveaux Mélanges d'Archéologie, d'Histoire et de Littérature sur le Moyen Âge, 1874, S. 190–200; F(ERNAND) DE MÉLY, Notice sur un chapiteau de la Cathédrale der Chartres, in: Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1891, S. 483–400; HAMANN-MACLEAN, Anfänge (wie Anm. 1).

insbesondere Aubert, Hoyer, Kidson und Villette erwähnenswert sind.<sup>6</sup> Dazu tritt nun neuerdings die Master-Arbeit der Kunsthistorikerin Léa D’Hommée-Kchouk sowie deren Zusammenfassung in einem Artikel im ‚Bulletin Monumental‘.<sup>7</sup> Es trifft sich gut, dass in dieser wichtigen neuen Untersuchung die pflanzlich-ornamentalen Kapitelle im Vordergrund stehen, während ich auf die figurativen eingehe. Ihre Arbeit ist auch insofern komplementär zu meiner, als sie die Stilanalyse in den Mittelpunkt stellt, während ich mich der ikonologischen Deutung der szenischen Bildwerke widme.<sup>8</sup>

Von den drei szenischen Kapitellen befinden sich die beiden anspruchsvollsten an den äußersten Seiten des Doppeltors von der Vorhalle der Kathedrale zum Nordturm – das eine rechts im rechten, das andere links im linken Torbogen (Abb. 1a, 1b).

- a) Von ihnen bietet dasjenige am rechten Torbogen zum Nordturm-Erdgeschoss die komplexeste Szene (Abb. 2a, 2b, 2c). Von rechts galoppiert ein Zentaur heran, mit einem nackten Jüngling auf dem Rücken, der seinerseits – rückwärtsgerichtet – mit seiner Linken einen großen Vogel am Hals würgt, während er seine Rechte vertrauensvoll auf das Hinterhaupt des Zentauren aufstützt. Der Zentaur spannt seinen Bogen in Richtung auf eine Frau – die jedoch nicht erschreckt erscheint, sondern ihm drei Pflanzen (Ähren? Blumen?) entgegenstreckt (oder hält sie sich an einem Baum fest?). Erst wenn man um die Dreiviertelsäule herumgeht, sieht man auf der linken Seite eine Art Satyr mit (nur einem) Horn, Pferdeschwanz und -hufen, der freilich durch Flügel und Schwert zum „christlichen“ Dämon mutiert ist. In rascher Vorwärtsbewegung hat er die Frau an einem ihrer beiden langen Zöpfe gepackt und scheint seinerseits mit gezücktem Schwert auf sie loszugehen. Bedrohen Schwert und Pfeil also vielleicht gar

---

<sup>6</sup> MARCEL AUBERT, *Le portail Royal et la façade occidentale de la cathédrale de Chartres. Essai sur la date de leur exécution*, in: *Bulletin Monumental* 100/3–4 (1941) S. 177–218, hier S. 182f.; RÜDIGER HOYER, *Notre-Dame de Chartres: Der Westkomplex. Systematische Grundlagen der bauarchäologischen Analyse*, 2 Bde., 1991, hier 2, S. 391–414; KIDSON, *Sculptures* (wie Anm. 1); VILLETTE, *Les portails* (wie Anm. 3). Sehr beiläufig auch: JEAN BAYET, *Le symbolisme du cerf et du centaure à la Porte Rouge de Notre Dame de Paris*, in: *Idéologie et plastique*, École Française de Rome, 1974, S. 451–498, hier S. 483–485; sowie WHITNEY S. STODDARD, *Sculptors of the West Portals of Chartres Cathedral. Their Origins in Romanesque and Their Role in Chartrain Sculpture*, 1986 (1952) S. 17f.

<sup>7</sup> LÉA D’HOMMÉE-KCHOUK, *Les chapiteaux sculptés de la tour nord de la cathédrale de Chartres*, Mémoire de master sous la direction de Philippe Plagnieux, Université de Franche-Comté, 2013, 1: texte, 2: annexes; DIES., *Les chapiteaux de la Tour Nord de la Cathédrale de Chartres*, in: *Bulletin Monumental* 173/3 (2015) S. 215–222. Alle Zitate beziehen sich auf den Artikel; die Master-Arbeit war mir bis zum Abschluss dieser Arbeit nicht zugänglich.

<sup>8</sup> Ausführliche Beschreibung aller Kapitelle bei HOYER, *Notre-Dame 2* (wie Anm. 6) S. 390–414.

nicht die Frau, sondern sind im Kampf um sie auf den jeweils anderen Kämpfer gerichtet?



Abb. 2a: Zentaur-Kapitell, rechte Seite (Foto T.E.).



Abb. 2b: Zentaur-Kapitell, mittlere Seite (Foto T.E.).



Abb. 2c: Zentaur-Kapitell, linke Seite (Foto T.E.).

- b) Das Gegenüber zu diesem Kapitell bildet am linken Torbogen die Darstellung eines Löwenkampfes (Abb. 3a, 3b, 3c). Ein bärtiger Mann drängt mit seinem Schild einen Löwen zurück und hat zugleich seine Lanze mit knorrigem Schaft gegen ihn erhoben. Links ist der Vorderteil seines gesattelten Pferdes zu sehen, von dem der Lanzenkämpfer offenbar gerade abgestiegen ist, während von rechts der Löwe mit mächtiger Mähne aus einem Gebüsch hervorbricht und bereits ein erlegtes Huftier (Wildesel? Antilope?) unter seiner Pranke hält. Allerdings hat dieses Beutetier eine scharfe Wunde in der Seite, die nicht von dem Krallen des Löwen, wohl aber von der Lanze des Mannes stammen kann; macht also der Löwe dem Mann dessen Beute streitig?<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> So MÉLY, Notice (wie Anm. 5) S. 489.



Abb. 3a: Lanzenkämpfer-Kapitell, rechte Seite (Foto T.E.).



Abb. 3b: Lanzenkämpfer-Kapitell, mittlere Seite (Foto T.E.).



Abb. 3c: Lanzenkämpfer-Kapitell, linke Seite (Foto T.E.).

Diese beiden Kapitelle hat der Jesuiten-Pater Martin<sup>10</sup> in der Weise von Rollbildern nachgezeichnet – und damit die Möglichkeit einer Gesamtansicht geschaffen, die in der Räumlichkeit der Originale verborgen bleibt, vielleicht auch nicht gewollt war (Abb. 4). Allerdings sind die Zeichnungen in Einzelheiten ungenau und ersetzen nicht die Photographien, besser noch die Anschauung der Originale.<sup>11</sup>

- c) Das dritte szenische Kapitell befindet sich an der Rückseite des Erdgeschosses auf der linken der drei Halbsäulen rechts hinten, also in der Nord(ost)ecke des Raumes. Auch hier geht es um einen Löwenkampf, wobei der Kämpfer – bärtig und mit Mütze bekleidet – eine Keule gegen den Löwen erhoben hat (Abb. 5a, 5b). Dazu scheint er wie aus dem Himmel

---

<sup>10</sup> In CAHIER, Bas-Reliefs Mystérieux (wie Anm. 5) S. 191f.

<sup>11</sup> Man beachte etwa die Zähne des Löwen, oder Lanzenschaft und -spitze des Lanzenkämpfers; auch fehlt die Stichwunde im Beutetier. Im Zentaur-Kapitell fehlt das Ohr des Dämon; sein Mund erscheint geschlossen und der des Zentauren geöffnet – in Wirklichkeit ist es umgekehrt. Außerdem sind im Kapitell die Füße des erbeuteten Vogels nach außen gekehrt und dessen Hals damit verdreht; das fehlt im Rollbild.





Abb. 4: Rollbild-Nachzeichnung des Zentaur- sowie des Lanzenkämpfer-Kapitells von Padre Martin (aus: CAHIER, Bas-Reliefs Mystérieux [wie Anm. 5] S. 191f.).

herabzuschweben; jedenfalls hat er nur ein Bein auf dem Unterrand des Kapitells aufgestellt, während das andere sich zum Oberrand nach oben streckt. Während seine Linke (!) mit der Keule zum Schlag ausholt, hat seine Rechte eine Tatze des Löwen ergriffen, der seinerseits mit der anderen Tatze diesen Arm abwehrt. Getrennt durch eine Pflanze erscheint auf der linken Seite des Kapitells ein weiterer Löwe, der unberührt von diesem Kampf in die entgegengesetzte Richtung schaut; in dieselbe Richtung schaut allerdings auch der von der Keule bedrohte Löwe, also vom Keulenschwinger weg, so dass das Kapitell von einer wildbewegten rechten in eine fast heraldisch-statische linke Seite übergeht und sich dort der bekannten Symmetrie von zwei Löwen beiderseits eines Baumes annähert.<sup>12</sup> Dabei sind es hier die Schwänze der Löwen, die sich zu dem axialen Pflanzenornament verwandeln.

<sup>12</sup> Nachzeichnung als Rollbild von Norbert Städele, Kassel (Abb. 6).



Abb. 5a: Keulenschwinger-Kapitell, Ansicht von halb-rechts (Foto T.E.).



Abb. 5b: Keulenschwinger-Kapitell, Ansicht von halb-links (Foto T.E.).



Abb. 6: Keulenschwinger-Kapitell, Rollbild-Nachzeichnung von Norbert Städele, Kassel, für diese Publikation.

Während die vorgenannten beiden Kapitelle im Zuge der Renovierung der Kathedrale weiß übertüncht wurden (nach welcher restaurativen Logik?), fügt sich das dritte weiterhin alters-schwarz der Dunkelheit des Raumes ein. Zudem ist es in seiner größeren Höhe und Entfernung schwer zu erkennen, so dass es häufig übersehen wird. Anscheinend trifft das sogar auf Fachleute zu – jedenfalls erwähnen mehrere Autoren nur die zwei szenischen Kapitelle in den beiden Tordurchgängen.<sup>13</sup>

Nach ihren Hauptfiguren bzw. deren Waffen nenne ich diese Kapitelle das Zentaur-, das Lanzenkämpfer- und das Keulenschwinger-Kapitell.<sup>14</sup>

So rätselhaft diese szenischen Darstellungen sind – und so marginal sie im Kontext der klassisch-gotischen Kathedrale mit ihren zahllosen Bildwerken erscheinen – so schmal und erratisch ist auch die Literatur. Eine gründliche

---

<sup>13</sup> So CAHIER, *Bas-Reliefs Mystérieux* (wie Anm. 5); MÉLY, *Notice* (wie Anm. 5); VILLETTE, *Les portails* (wie Anm. 3); D'HOMMÉE-KCHOUK, *Les chapiteaux sculptés* (wie Anm. 7). Bei ihr fehlt auch das zweite figurative Kapitell mit den vier Vögeln. JEAN ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, 1996 (1939) S. 167–169 und Bildtafel XXXI, S. 267, kennt nur die beiden Rollbilder des Padre MARTIN (Abb. 4) – und hält die Kapitelle für verloren! – Das vergnügliche, zugleich aber wissenschaftliche Inventar aller Teufel und Dämonen in der Kathedrale, das MARIE-FRANCINE JOURDAN, *Le diable dans la cathédrale. Jeux et métamorphoses à Chartres*, 2014, vorgelegt hat, lässt allein den Dämon am Zentaur-Kapitell aus – warum?

<sup>14</sup> Etwas andere Bezeichnungen bei HAMANN-MACLEAN, *Anfänge* (wie Anm. 1) S. 60.

Studie fehlt. Von den vorliegenden Artikeln befassen sich nur Cahier (moralisierend) und Mély (ikonographisch, allerdings nur zum Lanzenkämpfer-Kapitell) ausführlicher mit der Frage der dargestellten Inhalte. Die anderen Artikel und die Erwähnungen in umfassenderen Betrachtungen begnügen sich meist mit pauschalen Hinweisen insbesondere auf Ovids „Metamorphosen“<sup>15</sup> oder verzichten vollends auf eine Klärung der Bildrätsel.<sup>16</sup>

Unter denjenigen Autoren, die mehrere oder alle szenischen Kapitelle behandeln, scheint jedoch Konsens zu herrschen, sie allesamt (vielleicht auch mitsamt der ornamentalen Kapitelle) einer einzigen Hand oder jedenfalls einer Werkstatt zuzuschreiben.<sup>17</sup> In der Tat springen die Gemeinsamkeiten ins Auge. Sie beginnen bei der Szenenwahl, die jeweils eine dramatisch bewegte Kampfszene mit gezückter Waffe in der Sekunde vor dem entscheidenden Schwerthieb, Pfeilschuss, Lanzenstoß oder Keulenschlag zeigt. Kompositorisch fällt der bildbeherrschende Einsatz kraftvoller Diagonalen in jedem der Bildwerke auf, die im Fall der beiden Löwenkampf-Kapitelle zusätzlich durch schwächere Diagonalen gekreuzt werden.<sup>18</sup> Die Bildflächen sind gerade auch in ihrer Winkelung meisterhaft genutzt. Zu Recht weisen Autoren auf die gefüllte Körperlichkeit der Figuren, die lebhaften Augenpartien, die sorgsam in einzelnen Strähnen geformten Haare bei Mensch und Tier, den feinen Faltenwurf sowie die kostbar Verzierungen der Kleidung hin.

Auch die bildhauerische Qualität ist vorzüglich. Man beachte z.B. das Fell und die Zähne des Löwen, die Augenfältchen des Lanzenkämpfers, die harten Gesichtsmuskeln des Dämons sowie die perfekte Zahnreihe in seinem halbgeöffneten Mund.<sup>19</sup> Auch die pflanzlichen Elemente sind auf allen drei Kapitellen sorgsam und ideenreich ausgeführt – und bieten so eine Brücke zu

---

<sup>15</sup> HAMANN-MACLEAN, Anfänge (wie Anm. 1); HOYER, Notre-Dame (wie Anm. 6); D’HOMMÉE-KCHOUK, Les chapiteaux sculptés (wie Anm. 7).

<sup>16</sup> In der vierbändigen Studie zu Chartres von ROLAND HALFEN, Chartres – Schöpfungsbau und Ideenwelt im Herzen Europas, 4 Bde., 2001–2011, finden diese Kapitelle keine Erwähnung. – Ich danke Roland Halfen für die Anregung zu dieser Arbeit sowie für die kritische Durchsicht des Manuskripts.

<sup>17</sup> Anders nur KIDSON, Sculptures (wie Anm. 1) S. 12, Anm. 2, ohne nähere Begründung: „Prima facie the number of hands employed seem considerable, and not all of them came from the same parts.“

<sup>18</sup> HOYER, Notre-Dame 2 (wie Anm. 6) S. 391, S. 413.

<sup>19</sup> Diese Zahnreihe ist (wie auch andere Feinheiten) durch die weiße Übermalung des Jahres 2011 wie unter Putz verschwunden! Sie ist vorzüglich erkennbar bei DEBIDOUR, Le bestiaire sculpté (wie Anm. 4) S. 294, Abb. 404.

den ornamentalen Kapitellen, die im Bereich dieses Erdgeschosses ebenfalls vorzüglich gearbeitet sind.<sup>20</sup>

Zu Recht erinnert D’Hommée-Kchouk daran, dass diesem Raum, der heute die Boutique der Kathedrale beherbergt, seinerzeit eine große zeremonielle Bedeutung zukam: Es handelte sich um den Eingangsbereich zur Krypta, also den Ort, durch den die Pilgerströme sich zu den Gnadengaben in der Unterkirche begaben. Der gesamte damals neuerschaffene Westkomplex erklärt sich nur, wenn man den darin entstandenen Innenraum hinter der Dreiportal-Anlage nicht nur als Vorraum zum Hauptschiff, sondern zugleich als Vestibül der Unterkirche versteht, durch dessen linken Turm-Durchgang die Pilger zur Krypta hinabstiegen, um durch deren rechten Durchgang nach vollendetem Rundgang wieder aus ihr emporzusteigen.<sup>20a</sup> Diese bedeutsame Rolle für die damalige Pilgerkirche könnte die Qualität und Sorgfalt der bildhauerischen Ausstattung insgesamt sowie insbesondere der beiden szenischen Kapitelle rechts und links des Eingangs mitsamt dem figurativen Basilisken-Kapitell auf der Stirnseite des Mittelpfeilers erklären. – Demgegenüber fällt das Keulenschwinger-Kapitell in der handwerklichen Ausführung deutlich ab, trotz ähnlich dynamischer Komposition – eine Gesellenarbeit an unwichtiger, auch beengter Stelle?

Was ist dargestellt, und warum? Wie bei jedem Kunstwerk verlangt diese Frage, sich in die Gedanken- und Bilderwelt der Entstehungszeit zu versetzen. Damit beginnen bereits die Schwierigkeiten: Wann ist dieser Nordturm entstanden? Weitgehender Konsens besteht in der Literatur nur dahingehend, dass dieser Turm zunächst freistehend begonnen wurde – vor der damaligen Fulbertus-Basilika, und vielleicht im Zuge einer portionsweisen Ersetzung derselben.<sup>21</sup> Üblicherweise wird der Baubeginn als Reaktion auf den Stadtbrand vom 5. September 1134 geschildert<sup>22</sup> – doch in den Obituarien der Zeit werden bereits vorher Stiftungen *ad turrem* erwähnt.<sup>23</sup> Konsens besteht

<sup>20</sup> Abbildungen bei D’HOMMÉE-KCHOUK, *Les chapiteaux sculptés* (wie Anm. 7).

<sup>20a</sup> Grundlegend hierzu Peter KURMANN, „Der Westkomplex“, in: Brigitte KURMANN-SCHWARZ, Peter KURMANN, *Chartres. Die Kathedrale*, 2001, S. 30–56.

<sup>21</sup> Z.B. HOYER, *Notre-Dame I* (wie Anm. 6) S. 288–291, mit erwägenswerten Argumenten.

<sup>22</sup> Z.B. HAMANN-MACLEAN, *Anfänge* (wie Anm. 1) S. 59: „ab 1135“; KIDSON, *Sculptures* (wie Anm. 1) S. 12: „shortly after 1134“.

<sup>23</sup> HOYER, *Notre-Dame I* (wie Anm. 6) S. 279–282. – Das brachte Altmeister MARCEL JOSEPH BULTEAU in seiner dreibändigen „*Monographie de la Cathédrale*“ (2. Aufl., 1887–1892, hier 1, S. 84–96) dazu, den Baubeginn des neuen Westwerks in die Amtszeit des Bischofs Ivo von Chartres (1090–1115) vorzuverlegen. Auch HOYER, *Notre-Dame* (wie Anm. 6) lässt im Gefolge seines Lehrers Van Der Meulen die Möglichkeit weit früherer Datierungen – auch für das Königsportal – offen. Die sonstige aktuelle Forschung folgt dem nicht.

wiederum dahin, dass bald nach Fertigstellung der Untergeschosse des Nordturms die Planänderung zugunsten einer Zwei-Turm-Portalanlage geschehen sein muss, in deren Zuge dann zeitgleich der Südturm sowie das Königsportal entstanden. Die ersten Stiftungsvermerke im Plural (*ad turris*) stammen aus den späten 40er Jahren des 12. Jahrhunderts, als der Bau beider Türme offenbar längst vorangeschritten war.<sup>24</sup>

Zum Glück wird das Netz der Forschungsergebnisse allmählich dichter und erlaubt auch Querverweise zu anderen Werken der Zeit, aus denen sich ante- bzw. post-quem-Hinweise ergeben. Ich beschränke mich hier auf ein aktuelles Forschungsergebnis, das mir besonders relevant erscheint. Im Vorgriff auf seine noch nicht abgeschlossene Habilitationsschrift über die Entstehung und Bedeutung des Spitzbogens als herrschaftsrepräsentierendes Element schrieb mir der Heidelberger Kunsthistoriker Jochen Staebel auf meine Anfrage nach seiner Datierung des Nordturms: „Es gibt (für mich) doch ein unzweifelhaftes Kennzeichen für seine Bauzeit nach 1137, nämlich die spitzbogigen Blindbögen bereits im ersten Geschoss. Sie werden in der Kunst des christlichen Abendlandes kein Spitzbogenportal, kein spitzbogiges Fenster und auch keinen Spitzbogendekor am Außenbau vor 1135 finden. Ich sehe im spitzen Bogen ein konkretes Gegenmodell des französischen Königtums, ganz konkret König Ludwigs VII., gegen den kaiserlich-römischen Rund- und Triumphbogen und somit gegen das deutsche Kaisertum. Erstmals wird der symbolbeladene runde Portalbogen an den Seitenportalen im Westen von St. Denis leicht aufgebrochen; das wird gegen 1137/38 der Fall gewesen sein. Das Untergeschoss des Nordturms in Chartres dürfte demnach nur wenig vor 1140 errichtet worden sein.“<sup>25</sup>

Dem fügt der neue Artikel von D’Hommée-Kchouk weitere Evidenz hinzu: Mit großer Genauigkeit weist sie nach, wie das verspielt-dekorative Rankenwerk im Erdgeschoss des Nordturms in den darüber liegenden beiden Geschossen sukzessive einem abstrakteren, monumentalen Stil Platz macht, der das neue Empfinden der Gotik ankündigt. Im Südturm findet sich dieser spätere Stil bereits im Erdgeschoss – Indiz dafür, dass dessen Bau einige

<sup>24</sup> Weitere Einträge folgen bis ins 13. Jahrhundert, manche davon wieder im Singular *ad aedificationem turris*, so dass unklar bleibt, auf welche Bauvorhaben sich solche Stiftungen jeweils bezogen, vgl. HOYER, Notre-Dame 1 (wie Anm. 6) S. 275–291.

<sup>25</sup> JOCHEN STAEBEL, persönliche Mail vom 27.2.2015. Staebel ist u.a. bekannt durch Veröffentlichungen zur mittelalterlichen Bauplastik in Spanien und in Frankreich, darunter die bislang gründlichste Studie über die Stiftskirche von Étampes. Seine Hypothese einer politischen Motivation für die Abkehr vom Rundbogen ist interessant, darf aber m.E. nicht als alleiniger Faktor des Übergangs zum Spitzbogen gesehen werden.

Jahre später begann, als der Nordturm bereits zu einer gewissen Höhe gelangt war. Sie schlägt daher für den Nordturm einen Baubeginn bald nach 1134 und für den Südturm (sicherlich noch ohne Turmhelm) ca. 1140–1145 vor.

Mit anderen Worten: Auch wenn der Baubeginn des Nordturms nichts mit dem Stadtbrand von 1134 zu tun gehabt haben sollte, so liegen die üblichen Datierungen auf Mitte bis Ende der 30er Jahre nicht falsch. Der im Zuge dieses Baus entstandene ornamentale und figurale Kapitellschmuck stellt somit die älteste in der heutigen Kathedrale erhaltene Skulptur dar (wenn man von möglichen Spolien im Königsportal absieht). Mehr noch: Diese Skulptur ist älter als die heutige Kathedrale und gehört daher ursprünglich gar nicht in deren Kontext – entstand doch der Nordturm noch zu Zeiten der romanischen Vorgänger-Basilika.

Den bislang einzigen Versuch einer stilkritischen Einordnung auch der figurativen Kapitelle hat der Marburger Kunsthistoriker Hamann-MacLean vorgelegt. Anhand einer Vielzahl von Stil- und Kompositionselementen entdeckt er eine große Nähe zu den (zerstörten) Gewändefiguren von Saint-Denis, soweit sie aus den Montfaucon-Zeichnungen sowie den Überresten in US-Museen nachvollziehbar sind. Angesichts der zeitlichen Nähe kommt Hamann-MacLean zu dem Schluss, die Kapitelle im Nordturm überhaupt einem „Saint-Denis-Meister“ zuzuschreiben. Das führt ihn zu der sehr weitreichenden Aussage, „dass ihr Schöpfer einer der Begründer, wohl der maßgebende, des Stiles von Saint-Denis ist. Dem Meister der Kapitelle in Chartres die Säulenfiguren in Saint-Denis zuzutrauen, steht nichts im Wege.“<sup>26</sup>

Denselben Meister, zumindest seine Werkstatt sieht Hamann-MacLean anschließend am Königsportal am Werk, und zwar einerseits im Bereich der Kleinplastik, andererseits vor allem bei den drei Gewändefiguren zur äußersten Rechten. – Auch Hoyer sieht eine Verbindung zum Königsportal, allerdings vor allem zu der wiederverwendeten Frauengestalt zu Füßen der zweiten Säulenfigur von links.<sup>27</sup> Insgesamt tendiert er (meines Erachtens zu Recht) dazu, die Kapitelle als eigenständige Werke gegenüber dem Figurenschmuck des Königsportals zu sehen.<sup>28</sup>

Offenkundig warten hier Fragen auf eine Forschung, die auch weitere Bildwerke der Zeit außerhalb von Chartres und St. Denis in den Blick zu nehmen

---

<sup>26</sup> HAMANN-MACLEAN, Anfänge (wie Anm. 1) S. 62.

<sup>27</sup> HOYER, Notre-Dame 1 (wie Anm. 6) S. 268.

<sup>28</sup> HOYER, Notre-Dame 2 (wie Anm. 6) S. 392.

hätte. Als Markenzeichen „unseres“ Bildhauers wären dabei die bewegte Dramatik der Szene, die kühnen Diagonalen sowie die handwerkliche Meisterschaft dieser Kapitelle aufzunehmen.

## 2. Die Suche nach Textvorlagen

Was stellen diese dramatischen Szenen dar? Keine der bisherigen Untersuchung bietet hierzu ein schlüssiges Ergebnis. Konsens besteht darin, einen Bezug zu antiken Mythologemen zu vermuten, wobei insbesondere auf die „Metamorphosen“ des Ovid verwiesen wird.<sup>29</sup> Ein genauerer Abgleich mit diesen und anderen Erzählungen zeigt jedoch, dass keine davon passen will. Gerade jene „connaissance aprofondie des auteurs classiques“, die D’Hommée-Kchouk dem Bildhauer bzw. seinem gelehrten Mentor zuspricht, muss ihnen gefehlt haben.<sup>30</sup> Im Einzelnen:

- a) Besonders das Zentaur-Kapitell bietet insoweit Rätsel über Rätsel. Die Szene ist voll ausdrucksstarker Details, so als müsse eine bestimmte Erzählung die Vorlage geliefert haben. Andererseits erscheinen diese Details als mehrdeutig und widersprüchlich: Wie kann ein „christlicher“ Dämon einem antiken Zentauren begegnen? Wenden sie ihre Waffen gegeneinander oder jeweils gegen die Frau? Will diese zu dem Zentauren hin, oder von ihm weg? Wieso ist der Jüngling auf dessen Rücken nackt und so unbeteiligt gegenüber dem Kampfgeschehen? Die ganze Komplexität und Widersprüchlichkeit der Szene wird überhaupt erst in der Abrollung aus der Feder des Jesuitenpaters Martin überschaubar (Abb. 4).

Am wenigsten Schwierigkeiten bereitet die Hauptfigur des Zentauren. Sie ist ubiquitär in der romanischen Kunst, oft mit gespanntem Bogen, auch als Topos für das Sternzeichen Sagittarius.<sup>31</sup> In Chartres kommt sie in den

---

<sup>29</sup> So ADHÉMAR, *Influences* (wie Anm. 13); AUBERT, *Le portail Royal* (wie Anm. 6); KIDSON, *Sculptures* (wie Anm. 1); D’HOMMÉE-KCHOUK, *Les chapiteaux sculptés* (wie Anm. 7) und andere.

<sup>30</sup> D’HOMMÉE-KCHOUK, *Les chapiteaux sculptés* (wie Anm. 7) S. 221. – Ihre kurzen Ausführungen auf S. 220f. zu den szenischen Kapitellen müssen im Kontext ihrer vorzüglichen stilkritischen Analyse wohl als „obiter dictum“ gesehen werden. Jedenfalls stehen die vielen Ungenauigkeit dieser Passagen in deutlichem Kontrast zur Genauigkeit ihrer sonstigen Untersuchung. Zum Beispiel: Es gibt nicht nur zwei, sondern drei szenische Kapitelle; der Mann zwischen Pferd und Löwe trägt keine Keule, sondern eine Lanze. Erstaunlich auch, dass ihr Artikel keinen jener Autoren zitiert, die sich vor ihr zu den Kapitellen im Nordturm geäußert haben, ebenso wenig wie allgemeinere Werke zur romanischen Bildplastik.

<sup>31</sup> Zahlreiche Nachweise z.B. bei DEBIDOUR, *Le bestiaire sculpté* (wie Anm. 4) S. 387, sowie Abbildungen S. 236f.



Jahreskreisen des West- wie des Nordportals sowie in dem entsprechenden Glasfenster Nr. 17 neben der „Belle Verrière“ vor. Auch dass er einen Reiter oder eine Reiterin trägt, ist nicht ungewöhnlich; in den Zierkolonnetten des Königsportals gibt es an einer Stelle ein solches Reiterfigürchen,<sup>32</sup> sowie an anderer Stelle einen weiteren Zentauren, der auf einem Horn (?) bläst.<sup>33</sup>

Wären nur der Zentaur sowie der Knabe mit dem erbeuteten Vogel dargestellt, so wäre die Deutung klar: Die Szene würde die insb. von dem römischen Schriftsteller Statius überlieferte Erziehung des jugendlichen Achill durch den Zentauren Chiron darstellen, der als Lehrer, Seher, Arzt und Jäger gerühmt wird und als einziger Weiser unter den sonst so wilden Zentauren galt. In der Literatur zu unserem Kapitell weisen mehrere Autoren zutreffend auf diesen Bezug hin.<sup>34</sup> Von den Zeiten der attischen Vasenmalerei bis zur Moderne findet sich das Motiv immer wieder dargestellt (vielleicht, weil das Sujet des pädagogischen Eros zusammen mit den nackten Körpern auch gewagtere Suggestionen zu transportieren erlaubt?).<sup>35</sup>

Keinem Autor gelingt es jedoch, diese Geschichte mit den übrigen Bildinhalten des Kapitells zu verknüpfen. Wäre ein Kampf um die Frau gemeint, dann kommt die Erzählung aus Ovids „Metamorphosen“ vom Lapidenkampf in den Sinn; der Zentaur wäre dann Eurystos und die Frau Hippodameia. Allerdings kann der Zentaur unmöglich der weise Chiron und der wilde Eurystos zugleich sein; und wozu dann der Knabe und der

---

<sup>32</sup> Und zwar links neben der Moses-Figur im rechten Gewände des linken Seitenportals. Abbildung bei VILLETTE, *Les portails* (wie Anm. 3) S. 98, sowie bei ADHÉMAR, *Influences* (wie Anm. 13) Tafel XXI, der die Frau als die von Nessos entführte Deianeira deutet, eine Erzählung aus Ovids „Metamorphosen“. Allerdings ergreift die Reiterin mit einer Hand den Bart des Zentauren und mit der anderen greift sie sich selber ins Haar. Erlaubt diese eher neckische Geste nicht auch andere Deutungen?

<sup>33</sup> Zwischen den letzten beiden Gewändefiguren ganz rechts.

<sup>34</sup> ADHÉMAR, *Influences* (wie Anm. 13) S. 267–268; KIDSON, *Sculptures* (wie Anm. 1) S. 12; KIRK AMBROSE, *The Nave Sculpture of Vézelay: The Art of Monastic Viewing*, 2006, S. 87f.; insoweit zutreffend auch D’HOMMÉE-KCHOUK, *Les chapiteaux sculptés* (wie Anm. 7) S. 220, die allerdings Ovids *Metamorphosen* als Quelle nennt; Ovid erwähnt die Geschichte jedoch nur in den *Fausti*. Das Mythologem wird bereits von Homer als bekannt vorausgesetzt; nach ihm erwähnen es u.a. Hesiod, Pindar, Plato und viele andere bis hin zu dem spätrömischen Dichter Prudentius – am ausführlichsten Statius in seiner *Achilleide*. Ausführliche Auflistung der Rezeptionsgeschichte im Internet unter <http://www.theoi.com/Georgikos/Kentauros/Kheiron.html> (eingesehen am 24.11.2016).

<sup>35</sup> Mehrere Abbildungen im Internet, z.B. unter <http://lieuxsacres.canalblog.com/archives/2011/12/19/23000573.html> (eingesehen am 24.11.2016). Zum Thema der Homosexualität in romanischen Bildwerken vgl. JEAN WIRTH, *L’image à l’époque romane*, 1999, S. 168.

Vogel? Außerdem würde dann nicht der Schwertträger, sondern der wilde Zentaur die Frau an den Haaren reißen, und sein Gegner wäre Theseus, also kein Dämon mit Hufen, Schwanz und Flügeln.

Überhaupt ist dieser Dämon bereits in sich mysteriös – und eindeutig nicht ovidisch. Wieso nur ein Horn? Das kennt die Romanik sonst nur bei dem hirschgestaltigen Einhorn. Wenn aber Teufel – warum dann Flügel und Schwert? Cahier nennt die Figur „une espèce de satyre“.<sup>36</sup> Doch der antike Satyr (oder Faun) ist kein Schwertkämpfer, sondern verkörpert Naturnähe, Fruchtbarkeit, Sexualität und Rausch. Als Erdwesen wird er zudem nie mit Flügeln dargestellt.<sup>37</sup> Außerdem hat ein Satyr den Unterleib eines Bocks – dieses Wesen aber hat Hufe und Schweif eines Pferdes, als wäre sein Hinterteil das eines Zentauren!

Andererseits sprechen die Flügel nicht gegen einen Teufel oder Dämon, im Gegenteil: Man findet den Verführer und seine Boten im 12. Jahrhundert verbreitet mit Flügeln abgebildet!<sup>38</sup> So erscheint er auch in Chartres in mehreren der Glasfenstern.<sup>39</sup> Die Verwechslung mit einem Faun ist andererseits verständlich, da die mittelalterliche Ikonographie des Teufels unverkennbar auf der Charakteristik des Satyrs mit Hörnern, Schweif und Hufen aufbaut. Es gibt – wiederum auch in Chartres – Abbildungen, die diese Abstammung deutlich dokumentieren.<sup>40</sup> Debidour nennt die merkwürdige Gestalt daher vermittelnd „un faune démoniaque“.<sup>41</sup>

---

<sup>36</sup> CAHIER, Bas-Reliefs Mystérieux (wie Anm. 5) S. 196.

<sup>37</sup> CAHIER, Bas-Reliefs Mystérieux (wie Anm. 5) S. 196, Anm. 1 nennt eine griechische Abschrift des „Physiologus“, in der ein Faun mit Flügeln beschrieben (oder abgebildet?) sei. Die Quelle war mir nicht zugänglich; ich halte sie auch für unerheblich. Dieser offenbar mittellgriechische Text könnte später als das Kapitell entstanden sein. Selbst wenn er älter sein sollte, ist die Wahrscheinlichkeit gering, dass er dem Bildhauer bekannt war: Die griechische Sprache war im lateinischen Westen des 12. Jahrhundert noch weitgehend unbekannt, ja verpönt als Sprache der abgespaltenen Ostkirche.

<sup>38</sup> So einige der Teufel im Tympanon von Conques; in Autun (Kapitell „Selbstmord des Judas“), in Saulieu („Erste Versuchung Christi“); sowie vielfach in Vézelay, dazu unten mehr.

<sup>39</sup> Beispiele aus Glasfenstern bei JOURDAN, Le diable (wie Anm. 13) Abb. 84, 113, 134, 136, 150, 189. Ein geflügelter Dämon findet sich als Kleinfigur im Kapitellfries des Königsportals, dort als Satan der „Versuchung Christi“, just oberhalb der Köpfe der berühmten Figuren des Hauptmeisters, zwischen der „Königin von Saba“ und „Salomon“, abgebildet bei JOURDAN, Le diable (wie Anm. 13) Abb. 113 S. 82.

<sup>40</sup> Beispiele in Chartres aus dem Südportal rechts „Versuchung des hl. Antonius“ sowie aus Glasfenster Nr. 141 „Versuchungen Christi“, bei JOURDAN, Le diable (wie Anm. 13) Abb. 9, 123, 124. Beispiele aus romanischer Zeit z.B. in Saint-Sernin-de-Toulouse sowie in Issoire (Puy de Dôme), abgebildet in Eric DE BUSSAC (Text), Alain BERGHMANS (Fotos), Sculpteurs au moyen âge, 2011, S. 20, 23. Vgl. auch ADHÉMAR, Influences (wie Anm. 13) S. 186.

<sup>41</sup> DEBIDOUR, Le bestiaire sculpté (wie Anm. 4) S. 293; VILLETTE, Les portails (wie Anm. 3) S. 121, spricht von „un très étrange personnage“.

Kann ein Faun zugleich ein „christlicher“ Dämon sein, aber dennoch einem antiken Zentaur begegnen? Es gibt in den Heiligenlegenden nur eine Erzählung, in der – wohl als Reminiszenz der noch heidnischen Umgebung des frühen Christentums – ein Zentaur und ein Faun auftreten. Das ist die von Athanasius sowie von Hieronymus erzählte Vita des Wüstenvaters Paul (nicht identisch mit dem Apostel), die als Urerzählung der Gottergebenheit und Sittenstrenge des ersten Mönchtums Eingang in die *Legenda Aurea* des Voragine fand,<sup>42</sup> ebenso in einige der zahllosen Versionen des „Physiologus“.<sup>43</sup> Entsprechend geehrt war die Geschichte im abendländischen Mönchtum; in den Kapitellen von Vézelay (die gleich noch eine Rolle spielen werden) kommt sie allein dreimal vor.<sup>44</sup> Allerdings treten der Zentaur sowie der Faun in dieser Geschichte nicht kämpfend und auch nicht gleichzeitig auf, sondern dienen nacheinander als ortskundige Führer in der Wüste, in der der andere Wüstenvater Antonius auf der Suche nach dem Eremiten Paul umherirrt. Außerdem müssten dann auf dem Kapitell diese heiligen Männer erscheinen – und die Frau verschwinden ...<sup>45</sup>

Ich nehme für dieses Kapitell also eine freizügige Verarbeitung von mythischen Elementen aus verschiedenen Erzählungen an – am kohärentesten aus der „Erziehung des Achill“.<sup>46</sup> Vielleicht ist die Widersprüchlichkeit

<sup>42</sup> Ausführliche Wiedergabe sowie vorzügliche kritische Würdigung bei LAURA FENELLI, *From the Vita Pauli to the Legenda Breviarum: Real and Imaginary Animals as a Guide to the Hermit in the Desert*, in: FRANCISCO DE ASIS GARCIA GARCIA, MÓNICA ANN WALKER VADILLO, MARIA VICTORIA CHICO PICAZA (eds.), *Animals and Otherness in the Middle Ages. Perspective across disciplines*, 2012, S. 35–47. Siehe auch AMBROSE, *Nave Sculpture* (wie Anm. 34) S. 53–56.

<sup>43</sup> FRIEDRICH LAUCHERT, *Geschichte des Physiologus*, 1974 (1889) S. 102.

<sup>44</sup> Kapitelle Nr. 58, 75 sowie Narthex 13. Außerhalb Vézelay z.B. in Saint-Paul-de-Varax, in: DEBIDOUR, *Le bestiaire sculpté* (wie Anm. 4) S. 239, Abb. 342.

<sup>45</sup> Zur Vollständigkeit erwähne ich die astrologische Deutung des Österreichers ERICH VON BECKERATH, *Eine Skulptur in der Kathedrale von Chartres*, in: DERS., *Geheimsprache der Bilder*, 1984 S. 209–213. Er erkennt in dem Kapitell eine vollständige astrologische Bebilderung des Weihedatums der Fulbert-Basilika von 1037 (also rund 100 Jahre vor der Entstehung des Kapitells). In der Tat kann die gängige Ikonographie eines Zentauren als Sagittarius auf diese Fährte locken, und auch die Frau mit den drei Ähren kann als Virgo durchgehen. Für den nackten Knaben und dessen Vogel findet von Beckerath jedoch nur durch mühsame Umdeutungen den gewünschten astrologischen Bezug. Und vor allem: Eine Mars-Darstellung mit Einhorn, Pferdehufen und -schwanz? Last not least: Hätte ein hundert Jahre zurückliegendes Datum einen Bildhauer des 12. Jahrhunderts (oder seinen gelehrten Mentor) soweit interessiert, um dafür die mühsamen Berechnungen der Ephemeriden auf sich zu nehmen? Natürlich spielte die Astronomie/Astrologie als Ausdruck kosmologischen Wissens eine wichtige Rolle in der Frühscholastik. Vollständige Bebilderungen von Weihe-Horoskopen tauchen jedoch erst in der Renaissance auf; siehe z.B. die Monatsbilder im Palazzo Schifanoia in Ferrara.

<sup>46</sup> Ähnlich KIDSON, *Sculptures* (wie Anm. 1) S. 12: „There are no reasons to think that Romanesque Sculptors were meticulous about all the details recorded in their sources; and it

sogar Teil der künstlerischen Konzeption: Wer „in situ“ um das Kapitell herumgeht, sieht immer nur Teilszenen mit jeweils verschiedener Dramaturgie, die in sich weniger widersprüchlich sind als das Gesamtbild. Hat der Meister hier bewusst disparate Szenen spielerisch aneinander gereiht und in der Weise changierender Bildsequenzen auf die drei Seiten des Kapitells umgebrochen?

- b) Auch beim Lanzenkämpfer-Kapitell will keine bekannte Erzählung passen. Der Samson des Alten Testaments zerreißt „seinen“ Löwen bekanntlich mit bloßen Händen;<sup>47</sup> dasselbe tut Herkules mit dem Nemeischen Löwen. Dass es sich nicht um Daniel in der Lwengrube handeln kann, ist offensichtlich. Von einem Reiter, der vom Pferd absteigt und einen Löwen mit der Lanze bekämpft, ist nirgends die Rede. Cahier schlägt die moralisierende Deutung eines Kampfes von Gut gegen Böse vor;<sup>48</sup> das aber passt irgendwie zu allen mittelalterlichen Tierkampf-Darstellungen und erklärt nicht die Spezifik der Szene.
- c) Allenfalls beim Keulenschwinger-Kapitell lassen sich Textbezuge heraus- oder hineinlesen, und zwar wahlweise in antiker und in biblischer Version: Schon vor seinen berühmten zwölf Taten hat Herkules (nach Apollodor) noch als Knabe einen Löwen im Gebirge Kithairon mit einer Keule erschlagen. Und nach dem Alten Testament erbittet der noch jugendliche David von seinem König Saul die Erlaubnis, gegen Goliath kämpfen zu dürfen, mit dem Argument, er habe schon als Hirtenjunge Löwen erschlagen. – Allerdings: Wäre der Keulenschwinger dann nicht bartlos dargestellt? Und: Wenn die beiden prominenteren Kapitelle sich als kreative Kombinatorik erweisen, warum sollte der Künstler sich bei diesem schwächeren Kapitell einer thematischen Vorgabe unterworfen haben?

Ich gehe also davon aus, dass die drei szenischen Kapitelle keine bestimmte Mythenerzhlung zu bebildern versuchen, sondern sich frei aus Mythen-Fragmenten bedienen, die damals allgemein bekannt waren. Zu ähnlichem Ergebnis kommt auch D’Hommée-Kchouk, die ihre mühsame Suche nach einer möglichen Text- oder Bildvorlage für den Bildhauer beendet mit dem –

---

is possible that here they merged two stories concerning centaurs.“ – Ich danke folgenden Fachleuten für mittelalterliche romanistische Literatur für ihren freundlichen Rat: Dr. Willi Jung, Universität Bonn; Prof. Dr. Bernd Roling sowie Mitarbeiterin Petra Christophersen, Universität Münster; Prof. Michel Zink, Collège der France, Paris: Auf persönliche Anfrage bestätigten sie, zu der Szene des Kapitells keine zusammenhängende Geschichte zu kennen.

<sup>47</sup> So ist er „korrekt“ in Chartres z.B. in einer Kleinfigur des Nordportals dargestellt, abgebildet bei JOURDAN, *Le diable* (wie Anm. 13) S. 152.

<sup>48</sup> CAHIER, *Bas-Reliefs Mystérieux* (wie Anm. 5) S. 193f.

wohl treffenden – Verweis auf die „Bekanntheit der Ovid’schen Themen in einem kulturellen Umfeld, das dem Milieu von Chartres nahestand“.<sup>49</sup>

Und vielleicht speiste die kreative Phantasie sich ohnehin mehr aus Bildvorlagen der Zeit, so dass die Suche nach einem engeren Textbezug überflüssig ist? Dieser Intuition gehen die folgenden Überlegungen nach.

### 3. Die Suche nach Bildvorlagen

Die Frage lautet also: Gab es unter den damals zugänglichen Bildwerken Vorbilder, die – mit oder ohne Textbezug – unseren Künstler inspiriert haben könnten?

a) Dass antikisierende Motive in der romanischen Bildplastik eine große Rolle spielen, bedarf heute keiner Beweise mehr. Das Zentaur-Kapitell ist selbst ein Beispiel dafür. Die Frage kann also nur lauten, ob der Bildhauer sich auch insoweit schlicht der „aire culturelle“ der Zeit bediente, oder ob es konkretere Vorlagen gab? Dabei muss sich der Blick in die französischen Herkunftsgebiete romanischer Kunst richten, besonders in das nahegelegene Burgund, wo damals das Neben- und Miteinander von antiken, christlichen und imaginären Bildgestalten in höchster Blüte stand.<sup>50</sup> Und in der Tat: Dort begegnen uns an mehreren Stellen Werke, die das Zentaur-Kapitell inspiriert haben könnten.

Das gilt vor allem für Vézelay, wo just in den Jahren 1120 bis 1140 das Langhaus der Madeleine-Basilika nach dem verheerenden Brand von 1120 neu errichtet worden war.<sup>51</sup> In diesem Zusammenhang entstand nicht nur

---

<sup>49</sup> D’HOMMÉE-KCHOUK, *Les chapiteaux sculptés* (wie Anm. 7) S. 221. Original: „... connaissance des thèmes ovidiens dans une aire culturelle proche du milieu chartrain“. Die Autorin spielt damit auf das intellektuelle Ambiente von Chartres an, dessen Kathedralschule sich in den mutmaßlichen Entstehungsjahren der Kapitelle auf dem Höhepunkt seiner geistigen Ausstrahlung befand. Zur humanistischen Orientierung der damaligen Gelehrten gehörte die Wiederaneignung antiker Wissensschätze christlicher wie nichtchristlicher Provenienz – daher auch deren Vertrautheit mit den Erzählungen, Bildern und Gestalten antiker Mythologie. Zur „Schule von Chartres“ als Strahlungskern der Frühscholastik siehe EVERS, *Logos und Sophia* (wie Anm. 2).

<sup>50</sup> D’HOMMÉE-KCHOUK, *Les chapiteaux sculptés* (wie Anm. 7) erwähnt das Burgund nicht; möglicherweise zu Recht bleibt sie bei ihrer Untersuchung architektonischer und stilistischer Einflüsse im Umkreis von mittlerer Loire, Île-de-France und der Normandie. Für die Bildplastik war damals jedoch das Burgund maßgebend; siehe z.B. BERNHARD KERBER, *Burgund und die Entwicklung der französischen Kathedralskulptur im zwölften Jahrhundert*, 1966.

<sup>51</sup> Die Baugeschichte wurde maßgeblich von erforscht von FRANCIS SALET, *La Madeleine de Vézelay, avec Étude Iconographique* par Jean Adhémar, 1948. Seine Datierung des Langhau-

das berühmte Aussendungs-Portal mit seinen beiden Nebenportalen, sondern zugleich eines der umfangreichsten figurativen Kapitell-Ensembles der Epoche, das die zahlreichen Ganz- und Halbsäulen des Langhauses ziert. Die Restaurierungen des 19. Jahrhunderts im Gefolge von Viollet-le-Duc, die uns dieses Ensemble erhalten haben, wussten offenbar den Charakter der ergänzten oder ersetzten Kapitelle zu bewahren. Zu Recht sind diese Kapitelle – mit oder ohne die Portale und den späteren Narthex – Gegenstand einer reichen Literatur geworden. Anders als in Chartres weisen sie meist einen klaren christlichen oder mythologischen Textbezug auf, wie es dem Charakter einer Wallfahrtskirche sowie der monastischen Tradition des Ortes entspricht.<sup>52</sup>

Bei unserer Suche nach möglichen Bildvorlagen entdecken wir in Vézelay in der Tat ein Kapitell mit dem Motiv der „Erziehung des Achill“ (Abb. 7).<sup>53</sup> Die Komposition ist dort eine andere, erst recht die künstlerische Handschrift. Achill ist dort nicht reitend dargestellt, sondern steht neben Chiron; diese beiden Darstellungsweisen ziehen sich freilich alternierend durch die gesamte Gestaltungsgeschichte des Motivs.<sup>54</sup> Entscheidend für unseren Zusammenhang bleibt, dass „unser“ Meister seine thematische Anregung für diesen Teil des Bildplans von dort bezogen haben kann: Zentaur, Knabe und Vogel sind dort beisammen.

---

ses mitsamt Figurenschmuck auf die Jahre 1120 bis 1140 wird in der Literatur grundsätzlich akzeptiert; einzelne Autoren lassen die Arbeiten an den Kapitellen etwas früher um 1135 enden, so z.B. AMBROSE, *Nave Sculpture* (wie Anm. 34) S. 8f. Salet erkennt neun parallel arbeitende Werkstätten, Diemer sogar fünfzehn (PETER DIEMER, *Stil und Ikonographie der Kapitelle von Ste.-Madeleine, Vézelay*, Diss. phil. Heidelberg, 1975). – Das theologische Programm des Ensembles führen mehrere Autoren auf Pierre de Montboissier zurück, der bis 1119 die theologischen Studien in Vézelay leitete und später der berühmte Abt Petrus Venerabilis von Cluny wurde, vgl. z.B. SALET, *Madeleine* (wie eben) S. 132–135; VIVIANE HUYS CLAVEL, *Images et Discours au XIIe Siècle. Les chapiteaux de la basilique Sainte Marie-Madeleine à Vézelay*, 2009, S. 149–167.

<sup>52</sup> So insbesondere SALET, *Madeleine* (wie Anm. 51) S. 113–137; AMBROSE, *Nave Sculpture* (wie Anm. 34) S. 5–13; beide mit detaillierten Beschreibungen und Erläuterungen zu sämtlichen Kapitellen in ihren jeweiligen Anhängen. – ÉDITH DE LA HÉRONNIÈRE, *Histoires Lapidaires – Vézelay*, 2007, enthält eine Auswahl von Kapitellen mit Abbildungen und (belletristischer) Erläuterung. – Vorzügliche Abbildungen fast aller Kapitelle von jeweils drei Seiten im Internet unter <http://www.hicsum-hicmaneo.com/article-la-basilique-de-vezelay-les-chapiteaux-inacheve-113550374.html> (eingesehen am 24.11.2016), leider mit anderer Nummerierung.

<sup>53</sup> Kapitell Nr. 3 nach der Nummerierung von SALET, *Madeleine* (wie Anm. 51). Auch dort Abbildungen vieler Kapitelle, Tafeln 13–48.

<sup>54</sup> Z.B. auf einem Fresko in Herculaneum: Stehend. Auf einem Gemälde von Delacroix: Reitend (Abbildungen unter <https://en.wikipedia.org/wiki/Chiron> (eingesehen am 24.11.2016).



Abb. 7: Vézelay: Kapitell Nr. 3 „Erziehung des Achill“ (Foto Christophe Marie Rogez).

Wichtiger aber: In Vézelay finden sich auch Vorlagen für den Dämon, sogar samt Frau. Nirgends sind diese geflügelten Teufelsboten so geballt und ausdrucksstark wie in Vézelay dargestellt! Sie erscheinen dort auf mindestens 13 Kapitellen, in bester künstlerischer Qualität und gestischer Dramatik. „In den Kapitellen von Vézelay ist der Dämon unaufhörlich gegenwärtig“, schreibt Mâle.<sup>55</sup> Diemer erkennt hier die Hand eines Spezialisten, den er deshalb den „Dämonenmeister“ nennt. Vézelay war und ist geradezu berühmt wegen der Vielzahl seiner eindringlichen Dämonen-Darstellungen; ein Abbé Crosnier, der Vézelay 1876 besuchte, fühlte sich „fast verängstigt von der Vielzahl der Dämonen, die man in Vézelay findet“.<sup>56</sup> „Vézelay ist der düstere Aufenthaltsort der Dämonen“.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> ÉMILE MÂLE, *L'Art Religieux du XIIème Siècle en France: Etude sur les Origines de l'Iconographie du Moyen Âge*, 1953 (1922), S. 238. Original: „Aux chapiteaux de Vézelay le démon est sans cesse présent.“

<sup>56</sup> Zitat bei SALET, Madeleine (wie Anm. 51) S. 131. Original: „... presque effrayé de la multitude des démons qu'on rencontre à Vézelay.“

<sup>57</sup> SALET, Madeleine (wie Anm. 51) S. 122. Original: „Vézelay est le sombre séjour des démons.“

Die künstlerische „Handschrift“ ist in Vézelay eine andere, und der Stil deutlich abstrahierender als die Lebensnähe im Nordturm von Chartres. Gemeinsam ist jedoch die hervorragende bildhauerische Qualität, das dramatische Temperament sowie die gespannte Vitalität der Figuren, insb. des „Dämonenmeisters“.<sup>58</sup> Nicht alle Dämonen tragen Hörner – manche aber wilde Mähnen, die teilweise wie Flammen geformt sind; sie könnten eine Brücke zu dem vereinzelt Horn in Chartres bieten. Nicht alle, aber viele Dämonen sind geflügelt. Keiner schwingt ein Schwert; es gibt jedoch in Vézelay mehrere andere Kapitelle mit Schwertkämpfern.<sup>59</sup>



Abb. 8: Vézelay: Kapitell Nr. 31 „Versuchung des hl. Benedikt“  
(Foto Christophe Marie Rogez).

Und nun, die Frau zur Rechten des Dämon. Eine ähnliche Gruppe findet sich in Vézelay im Kapitell Nr. 31 (Abb. 8). Durch den von rechts herantretenden Heiligen ist die Szene dort als die „Versuchung des hl. Benedikt“

---

<sup>58</sup> Ausführliche Beschreibung und Stilanalyse bei DIEMER, *Stil und Ikonographie* (wie Anm. 51) S. 102–107, 190. Ähnliche Dämonen in schwächerer Darstellung u.a. in Autun, DIEMER, *Stil und Ikonographie* (wie Anm. 51) S. 196.

<sup>59</sup> Z.B. Kapitelle Nr. 14, 53, 66, 77, 85, XI, sowie Narthex 6.



identifiziert.<sup>60</sup> Der Dämon gaukelt dem Heiligen das Bild einer begehrten wertigen Frau vor – was der Heilige natürlich zurückweist. Anders als in Chartres hat der Dämon keine Tierfüße, wohl aber Schwanz und Flügel; und wie in Chartres ergreift er die Frau bei einem ihrer Zöpfe (oder handelt es sich um eine Pflanzenranke im Hintergrund?).

Noch eine mögliche Inspiration: In Vézelay gibt es einen Faun mit dem Schwanz eines Pferdes statt eines Bocks (Kapitell Nr. IX)!

Sicherlich hat „unser“ Bildhauer seine Anregungen nicht nur im Burgund gefunden.<sup>61</sup> Als ambitionierter Künstler muss er sich jedoch auch im Burgund umgesehen, vielleicht sogar im damaligen Herzland der Bildplastik ausgebildet haben. Dabei kann er Vézelay nicht ausgelassen haben. Wenn die Datierung des Nordturms ab Ende der 30er Jahre zutrifft, dann ergibt sich auch zeitlich ein unmittelbarer Anschluss.<sup>62</sup>

Ich vermute daher, dass der Urheber der Kapitelle im Nordturm zumindest für das Zentaur-Kapitell entscheidende Anregungen durch das Bildmaterial in Vézelay empfangen hat. Kann es ein Zufall sein, dass das gesamte „Personal“ dieses Kapitells vorgebildet ist in den beiden Kapitellen „Versuchung des hl. Benedikt“ und „Erziehung des Achill“ in Vézelay? Mehr noch: Ich wage die Vermutung, dass der linke Teil dieses Kapitells mit Dämon und Frau ohne den „hl. Benedikt“ in Vézelay so nicht hätte entstehen können. Freilich nimmt der Künstler beide Gestalten aus ihrem thematischen Zusammenhang, indem er den Heiligen weglässt. Ähnlich frei geht er allerdings auch mit der „Erziehung des Achill“ um, die er in ein themenfremdes Kampfgeschehen einfügt.

In dem Zusammenhang lohnt sich doch noch ein Blick auf das Keulenschwinger-Kapitell, genauer auf das benachbarte Kapitell mit den zwei

---

<sup>60</sup> So übereinstimmend in der Literatur; mit Nacherzählung der Legende, z.B. AMBROSE, *Nave Sculpture* (wie Anm. 34) S. 97f. Dasselbe Thema ist auf dem Kapitell 11 des Narthex nochmals in anderer Komposition dargestellt.

<sup>61</sup> Zum Beispiel findet sich in Vézelay kein plausibles Vorbild dafür, wie der jugendliche „Achill“ auf dem Rücken des Zentauren den erlegten Vogel würgt; eben diese Hand eines Knaben am Hals eines großen Vogels – Kopf nach innen, Krallen nach außen – findet sich jedoch auf einem Kapitell in Clermont; abgebildet bei WIRTH, *L'image* (wie Anm. 35) S. 167.

<sup>62</sup> Auch im Königsportal sind Einflüsse aus dem Burgund unmittelbar nachweisbar, so die Darstellung der Meister der Sieben Freien Künste in den Archivolten des Marien-Tympanon, der die Darstellung der Schreiber im Hauptportal von Vézelay vorausgeht; sowie der untere Türsturz mit der Geburtsszene im selben Tympanon, der einem entsprechenden Türsturz in La-Charité-sur-Loire nachgebildet ist; zur Frage der Anteriorität siehe EVERS, *Logos – Incarné* (wie Anm. 2) S. 7f. – KERBER, *Burgund* (wie Anm. 50) S. 50f., geht so weit, über das Königsportal zu sagen: „Im wesentlichen schaffen Burgunder den Skulpturenschmuck.“

heraldischen Vogel-Paaren – und dessen Nähe zu einem ähnlichen Vogel-paar in Vézeley, dort in Kapitell Nr. 61. Interessant ist auch, dass in Vézeley die Szene dargestellt ist, wie der noch jugendliche David als Hirtenjunge einen Löwen erlegt (Kapitell Nr. 24); er ist dort bartlos dargestellt, und die Keule trägt ein nachfolgender Gefährte. Unter den Pranken des Löwen: Ein Schaf als (von David gerettetes) Beutetier.

- b) Zum Lanzenkämpfer-Kapitell könnte es ebenfalls Bildvorlagen gegeben haben, aber aus ganz anderen Quellen. Schon Cahier (1874) sieht einen „fast babylonischen oder chaldäischen Eindruck“ und fragt: „Könnte das die Erinnerungsspur von Inspirationen sein, die jene aus dem Orient mitnahmen, die das Heilige Land besuchten?“<sup>63</sup> Ihm antwortet im Jahr 1891 ein weitaus substantiellerer Aufsatz aus der Feder von Fernand de Mély: „Es handelt sich mit großer Gewissheit um eine orientalische Szene, oder noch genauer: eine persische Szene, die ein fähiger Bildhauer zu Beginn des 12. Jahrhunderts von einem Elfenbein-Kästchen übernommen haben könnte, das ein Pilger, ein Edelmann, ein Mönch aus dem Heiligen Land mitbrachte und das den Künstler ob seiner Fremdartigkeit ansprach. Vergleichen wir sie mit anderen verbliebenen Kunstwerken; untersuchen wir die Machart: Wir finden die Szene der persischen Jagd, mit jenen Ungenauigkeiten, die sich aus der Unkenntnis der Sitten und der Überlieferungen des Orients ergeben.“<sup>64</sup>

Zur Begründung verweist Mély insbesondere auf die detailreiche Gestaltung des Löwen, aber auch auf das Zaumzeug des Pferdes sowie die kegelförmige Kopfbedeckung des Lanzenkämpfers.

Hat hier die Orient-Begeisterung des späten 19. Jahrhunderts die Feder des Autors geführt? Der Verdacht ist verständlich – aber unbegründet. Kein Geringerer als Émile Mâle hat in seiner epochalen Arbeit von 1922 über die Ursprünge der religiösen Kunst im Frankreich des 12. Jahrhunderts die

---

<sup>63</sup> CAHIER, *Bas-Reliefs Mystérieux* (wie Anm. 5) S. 192f. Original: „... empreinte quasi babylonienne ou chaldéenne“; „Serait-ce un souvenir d’inspirations puisées en Orient par ceux qui avaient visité la Terre Sainte?“

<sup>64</sup> MÉLY, *Notice* (wie Anm. 5) S. 488. Original: „C’est là très certainement une scène orientale, nous pourrions même préciser, une scène persane, qu’un habile sculpteur, du commencement du XXIIème siècle, aura copiée sur un petit coffret d’ivoire rapporté de Terre Sainte par un pèlerin, un grand seigneur, un religieux, et qui, par son étrangeté, aura séduit l’artiste. Comparons-le aux monuments qui nous restent; examinons son faire: nous trouvons la scène de chasse persane, avec les inexactitudes produites par l’ignorance des mœurs et des traditions de l’Orient.“

prägenden Einflüsse orientalischer Kunst in die Romanik aufgezeigt.<sup>65</sup> Wenig später hat der litauische Kunsthistoriker Jurgis Baltrušaitis zu mesopotamischen Einflüssen in der westlichen Kunst geforscht und dazu 1937 ein Hauptwerk „Art sumérien – art roman“ vorgelegt.<sup>66</sup> Seitdem sind zahlreiche vertiefende Studien hinzugekommen, die die Bildmotive, deren Ursprünge im altorientalischen und islamischen Orient sowie die möglichen Übertragungswege in den Westen nachzeichnen.<sup>67</sup>

Ein Element zum Verständnis ist die erstaunliche Kontinuität bestimmter Bildmotive und Kompositionsformen des Orients, von den ältesten Hochkulturen des Zweistromlandes bis zum Spätreich der Sassaniden.<sup>68</sup> Noch erstaunlicher: Selbst die darauffolgende islamische Kunst des Mittelalters setzt diese orientalische Ikonographie ohne größeren Bruch fort – von Persien über das ägyptische Fatimiden-Reich bis zum Kalifat von Córdoba. Zu den kompositorischen Grundelementen gehört dabei die symmetrische Anordnung von Menschen, Tieren oder Pflanzen um eine Mittelfigur oder Mittelachse. Das kehrt als tragendes Element der romanischen Bauplastik wieder; Beispiele dafür sind in Chartres das Kapitell mit den beiden Basilisken sowie dasjenige mit den vier Vögeln; aber auch die beiden Löwen auf der linken Seite des Keulenschwinger-Kapitells.

Ebenso kontinuierlich kehren über die viertausend Jahre von ca. 3000 vor Christus bis ins hohe Mittelalter bestimmte Bildmotive wieder. Dazu gehört z.B. das Motiv des Tierkampfes, bei dem ein Löwe sich auf ein Beutetier stürzt – wie im Lanzenkämpfer-Kapitell (auch wenn das Beutetier von der Lanze des Kämpfers getötet wurde). Pedde belegt dieses Motiv mit nicht weniger als 215 Abbildungen, vom Alten Orient über die griechische und römische Antike sowie Byzanz und die islamischen Reiche des östlichen und westlichen Mittelmeers bis zum lateinischen Europa.<sup>69</sup> Ein berühmtes Beispiel ist der Krönungsmantel des deutsch-römischen Kaiser-

---

<sup>65</sup> MÂLE, *L'Art Religieux* (wie Anm. 55) S. 340–365.

<sup>66</sup> JURGIS BALTRUSAITIS, *Art Sumérien – Art Roman*, 1937.

<sup>67</sup> Z.B. HANNELORE KÜNZL, *Der Einfluß des alten Orients auf die europäische Kunst besonders im 19. und 20. Jh.*, Diss. Köln, 1973; AVINOAM SHALEM, *Islam Christianized. Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West*, 2. Aufl. 1998; DAVID KNIPP (ed.), *Siculo-Arabiv Ivories and Islamic Painting 1100–1300. Proceedings of the International Conference, Berlin, 6–8 July 2007* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 36), 2011; BRIGITTE PEDDE, *Altorientalische Tiermotive in der mittelalterlichen Kunst des Orients und Europas*, 2009.

<sup>68</sup> Diese Kontinuität untersucht Ritter anhand der zahlreich aus allen Epochen vorhandenen Kleinkunst der Siegel und Gemmen: NILS C. RITTER, *Die altorientalischen Traditionen der sassanidischen Glyptik. Form – Gebrauch – Ikonographie*, 2008.

<sup>69</sup> PEDDE, *Altorientalische Tiermotive* (wie Anm. 67) S. 113–193.

tums, der 1133/34 in Sizilien nach islamischen Motiven gefertigt wurde und von einer arabischen Inschrift gerahmt ist.<sup>70</sup>

Ein anderes beständiges Motiv ist das des Tierbezwingers, insbesondere in Gestalt eines Heroen, der einen (oder symmetrisch zwei) Löwen bändigt.<sup>71</sup>

Über Jahrtausende nutzten alle altorientalischen Hochkulturen Darstellungen des Löwenkampfes als Macht- und Herrschaftssymbol. Schon die älteste Darstellung dieser Art, eine Stele aus Uruk ca. 3000 v. Chr. zeigt einen solchen Löwenkampf, sowohl mit Pfeil und Bogen wie mit Lanze (Abb. 9). Auf einem berühmten Relief aus Ninive (heute im British Museum) erscheint der neu-assyrische König Assurbanipal, wie er zu Pferde mit einer Lanze Löwen jagt (Abb. 10). Verblüffend bei dieser Abbildung aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. ist auch, wie sehr das geschmückte Zaumzeug seines Pferdes dem Zaumzeug des Lanzenkämpfer-Pferdes ähnelt! Neben solchen eher hieratischen Darstellungen finden sich belebte Szenen der Jagd, die sich ebenfalls über alle Jahrtausende und Regionen des Orients wiederholen. Gejagt werden Löwen, wie auf „unserem“ Kapitell; aber auch Bären, Hirsche, Vögel, Stiere, Schlangen, Fabeltiere ...

---

<sup>70</sup> Abgebildet z.B. bei WILFRIED SEIPEL (Hg.), Schätze der Kalifen. Islamische Kunst zur Fatimidenzeit, 1998, S. 236.

<sup>71</sup> Zahlreiche Beispiele u.a. bei RITTER, Die altorientalischen Traditionen (wie Anm. 68); sowie im Abbildungsteil von WINFRIED ORTHMANN, Der alte Orient (Propyläen Kunstgeschichte 14) 1975. Die vorzügliche Dissertation von PETER H. FEIST, Der Tierbezwinger. Geschichte eines Motivs und Probleme der Stilstruktur von der altorientalischen bis zur romanischen Kunst, Diss. phil. Halle-Wittenberg, 1957, untersucht die Entwicklung des Motiv von der altorientalischen bis zur romanischen Kunst. Leider ist der Bild-Teil mit den über 1000 Abbildungen nur in der Universität Halle/Saale einsehbar, und auch der Text-Teil ist nur unter Mühen zugänglich.



Abb. 9: Uruk, früh-sumerisch, ca. 3000 v. Chr., Löwenjagd-Stele  
(aus: ORTHMANN [wie Anm. 71], Tafel 68).

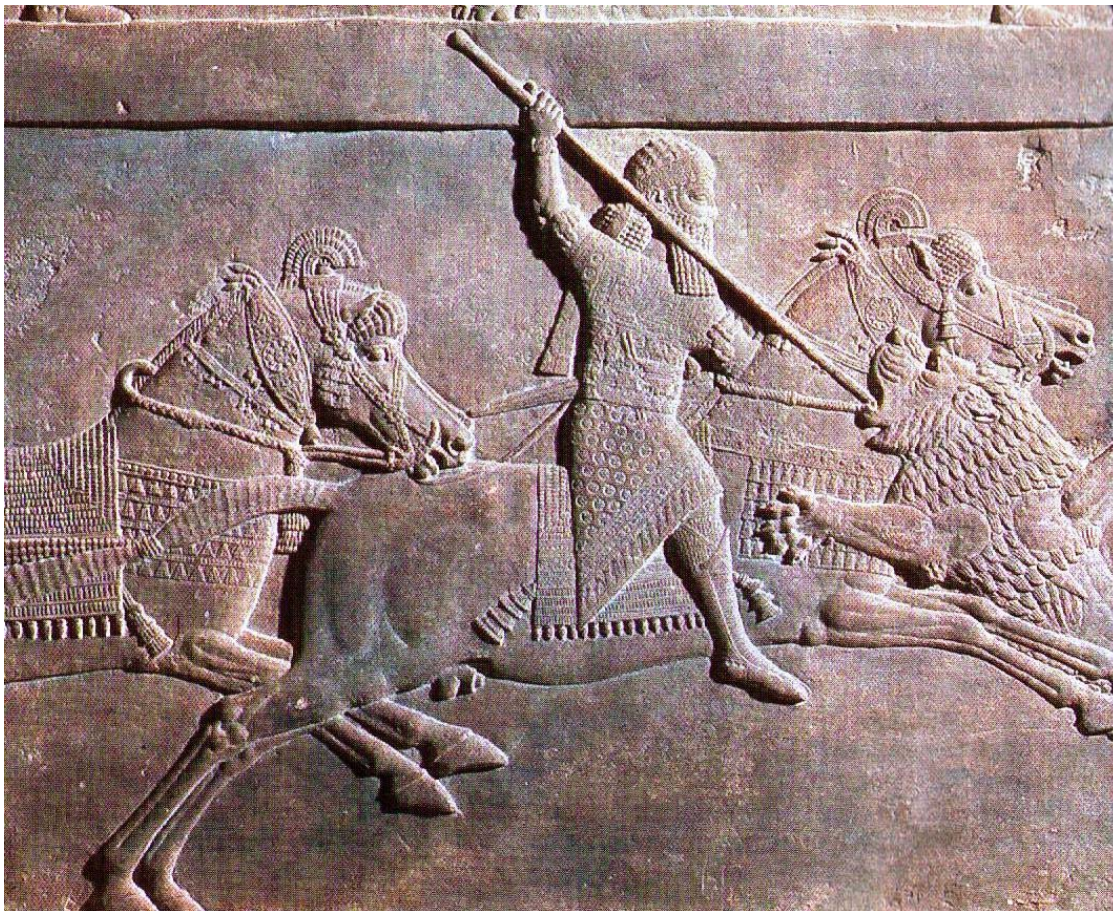


Abb. 10: Ninive, neu-assyrisch, ca. 650 v. Chr., König Assurbanipal bei der Löwenjagd (British Museum).

Wie gelangten diese Bildmotive zu den Bildhauern im lateinischen Mittelalter? Die Antwort lautet: Sie waren schon immer da, vermittelt durch die Kunst der römischen und griechischen Antike, durch Byzanz und dann im Gefolge der Kreuzzüge. Spätestens seit den politischen Auseinandersetzungen Griechenlands mit dem persischen Achämeniden-Reich war der Orient im Blick des entstehenden europäischen Kulturkreises; mit Alexander dem Großen verschmolz das Zweistromland insgesamt mit dem Hellenismus. Dieser wiederum wurde Teil des römischen Imperiums; so versammelten sich im Rom der späten Republik und der Kaiserzeit eine Vielfalt von Religionen und Kulturtraditionen. Zu diesen Religionen gehörten das Judentum sowie das aufkommende Christentum – beide durch das Alte Testament gut vertraut mit orientalischen Überlieferungen, wie sie sich z.B. um Babylon und Ninive ranken.

Parallel dazu fand durch alle Jahrhunderte der Antike ein lebhafter Handel mit dem Osten statt; darüber gelangten auch mit Bildwerken ver-

zierte Gewebe, Geräte und Gefäße nach Rom. So wird Rom zu einem Sammelbecken von Bildmotiven aus allen seinen Reichsteilen – die wiederum in alle Reichteile, also auch nach Gallien ausstrahlen.<sup>72</sup>

In der Spätantike wird Ostrom zum Hüter der Heiligen Stätten und zur Durchzugs-Region für Pilger. So wird Byzanz zum kulturellen Mittler zwischen Ost und West, und bleibt dies bis ins frühe Mittelalter. Mâle schreibt: „Seit den Zeiten der Merowinger waren orientalische Stoffe die prächtigsten Ausschmückungen der christlichen Basiliken. Sie wurden vor die Pforten oder zwischen die Säulen aufgehängt; sie trennten das Allerheiligste ab (...) Sie schmückten die Sarkophagen, in denen die Bekenner und die Märtyrer ruhten.“<sup>73</sup>

Die kriegerischen Auseinandersetzungen mit dem entstehenden Islam unterbrechen den kulturellen Austausch nicht, sie intensivieren ihn sogar. Durch die Errichtung der Kreuzfahrerstaaten kommen viele Menschen aus dem Westen und insb. aus dem entstehenden Frankenreich unmittelbar mit östlichen Kulturen in Berührung. Sie erleben die islamische Welt sowie das byzantinische Reich in vieler Hinsicht als überlegene Zivilisationen, deren Kunstwerke geschätzt und kopiert werden. Ende des 11. Jahrhunderts kommt Sizilien unter normannische Herrschaft und wird bis ins 13. Jahrhundert zu einem Umschlagplatz für östliche Waren und Kultur.

Manche Kunstgegenstände werden nun in Syrien und Palästina, in Persien und Ägypten speziell für den westlichen Markt angefertigt. Begehrt sind Stoffe und Teppiche, aber auch Elfenbein-Kästchen oder Silberschalen, jeweils mit östlichen Bildmotiven. Dabei sind muslimische und christliche Handwerker, Künstler und Händler gleichermaßen beschäftigt, je nach Wunsch der Käufer islamische wie christliche Motive zu fertigen.<sup>74</sup> Besonders wertvolle Kunstwerke gelangen auch als adlige Geschenke an westliche Höfe. Reliquien wurden in persische Stoffe eingehüllt, orientalische Gefäße zu Reliquienbehältern umgearbeitet.

---

<sup>72</sup> Zur Geschichte der Kulturkontakte von Griechen und Römern zum Orient vgl. KÜNZL, Einfluß (wie Anm. 67) S. 1–4.

<sup>73</sup> MÂLE, *L'Art Religieux* (wie Anm. 55) S. 341. Original: „En Gaule, dès les temps mérovingiens, les tentures orientales étaient le plus magnifique ornement des basiliques chrétiennes. Elles étaient suspendues devant les portes et entre les colonnes; elles fermaient le sanctuaire (...) Elles ornaient les sarcophages où reposaient les confesseurs et les martyrs.“

<sup>74</sup> Ausführliche Darstellungen mit zahlreichen Bildbelegen bieten die Aufsätze in dem Kongress-Bericht von KNIPP, *Siculo-Arabie Ivories* (wie Anm. 67).

Der östliche Einfluss ist auch in den Miniaturen und der Ornamentik westlicher Buchmalerei offensichtlich. Ein Beispiel ist jene unter Chartres-Kennern bekannte Miniatur aus Valenciennes, die Boethius als adligen Reiter bei der Falkenjagd zu Pferde zeigt, wie er sein Traktat über die Dreieinigkeit an Gilbert de la Porrée zur Kommentierung überreicht;<sup>75</sup> die Falkenjagd ist jedoch eine asiatische, dann arabische Tradition und entsprechend häufig in islamischen Bildwerken dargestellt, lange bevor das Motiv (und dann die Falkenjagd selber) im lateinischen Westen aufkommt.

Gerade in der Bauzeit des Nordturms in Chartres sind orientalische Kunstgegenstände also keineswegs selten in Frankreich, sondern weitverbreitet als Statusobjekte der gehobenen weltlichen wie kirchlichen Stände. Die große Zahl der bis heute erhaltenen beweglichen Kleinkunstwerke gibt eine Ahnung davon, wie viel mehr damals in Umlauf gewesen sein muss. So besitzt der Diözesan-Schatz von Sens bis heute eine reiche Sammlung von persischen Stoffen mit orientalischen Motiven.<sup>76</sup> Ein entsprechendes Tuch in Lyon zeigt eine Löwenjagd zu Pferde, mit einer Lanze als Waffe (Abb. 11)!

Eine besondere Gattung dieser beweglichen Bildträger sind die Olifante: Mit Bildschnitzereien versehene Hörner aus Elfenbein, die als Blasinstrumente oder als Trinkgefäße dienten. Wie verbreitet und geschätzt diese Olifante waren, zeigt sich an ihrer häufigen Wiedergabe in Bildwerken der romanischen Portalplastik, besonders als die „Posaunen“ in Darstellungen des Jüngsten Gerichts.<sup>77</sup> Mehrere Dutzend Originale sind erhalten und in dem grandiosen doppelbändigen Werk von Avinoam Shalem dokumentiert.<sup>78</sup> Und auch hier: Viele Jagdszenen, darunter eine mit einem Reiter, der eine Lanze gegen einen Löwen richtet; weitere Szenen auf demselben Rundbild zeigen einen Schwertkämpfer und einen Falkenjäger.<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup> Abgebildet z.B. als Titelbild bei ÉDOUARD JEAUNEAU, *L'Âge d'Or des Écoles de Chartres*, 2000.

<sup>76</sup> KÜNZL, *Einfluß* (wie Anm. 67) S. 6; mehrere solcher Stoffe sind bei MÂLE, *L'Art Religieux* (wie Anm. 55) S. 348–353, abgebildet.

<sup>77</sup> So beispielsweise als Trompeten der vier Engel des Jüngsten Gerichts im Tympanon des Gislebertus in Autun; ebenso von zwei Engeln in Conques; jeweils abgebildet z.B. bei EVERS, *Logos – Incarné* (wie Anm. 2) Bildtafeln VII und VIII. Weitere Engel mit Olifanten als Trompeten in Clermont; Arles; Bourbon-l'Archambault; als vier Winde in Mosac; als Trinkgefäß in Nouaille.

<sup>78</sup> AVINOAM SHALEM, *Die mittelalterlichen Olifante. Elfenbeinobjekte in einem Zeitalter des ästhetischen Wandels*, Bildredaktion MARIA GLASER (*Die Elfenbeinskulpturen* 8) 2 Bde., 2014.

<sup>79</sup> SHALEM, *Olifante* (wie Anm. 78) S. 45. Ähnliche Szenen auf Olifanten abgebildet bei SEIPEL, *Schätze der Kalifen* (wie Anm. 70) S. 230.



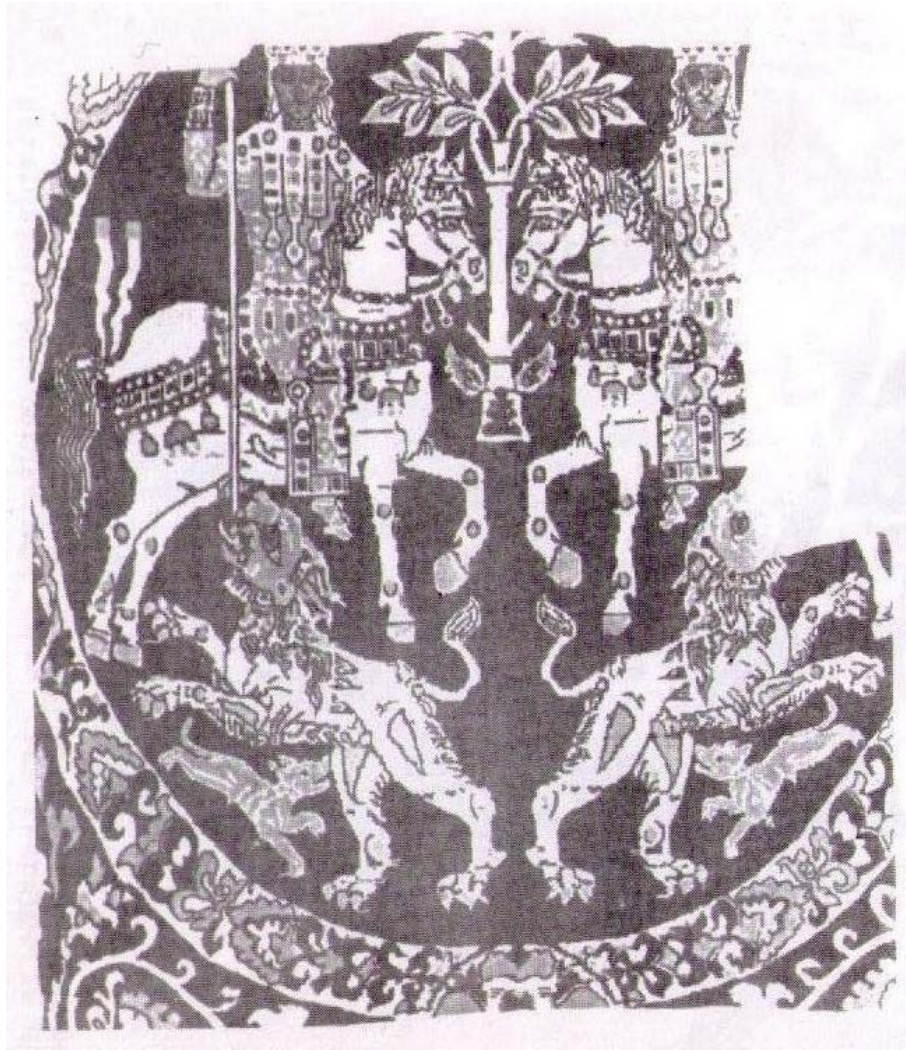


Abb. 11: Museum Lyon: Byzantinischer Stoff mit Löwenjagd-Darstellung  
(aus: KÜNZL, Einfluß [wie Anm. 67] Abb. 33, S. 349).



Abb. 12: Musée de Cluny, Paris: Elfenbein-Diptychon, 9.-10. Jahrhundert, Löwenjagd; Zentaur; Kampf mit Satyr (aus: DEBIDOUR, *Le bestiaire sculpté* [wie Anm. 4] Abb. 4, S. 16).

Das um das Jahr 1100 gefertigte Tympanon der ehemaligen Kirche Saint-Ursin in Bourges zeigt in seinem mittleren Register eine belebte Jagdszene mit Lanzen-Jägern zu Fuß wie zu Pferde, die ganz so von einer orientalischen Vorlage kopiert erscheint.<sup>80</sup> Noch näher an fatimidischen Vorbildern wirken die Tierszenen, Fabelwesen und Verzierungen auf den Portalbögen von Châteauneuf-sur-Charente.<sup>81</sup> Ein Diptychon aus Elfenbein aus dem 9. bis 10. Jahrhundert, das im Museum von Cluny in Paris aufbewahrt wird, zeigt in belebtem orientalischem Stil: Einen Faun; einen Kentauren mit Pfeil und Bogen; und einen Mann, der mit einer Lanze gegen einen Löwen kämpft (Abb. 12)!<sup>82</sup>

Das ikonographische Vokabular des Orients war also im lateinischen Westen durchaus präsent. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass unser Bildhauer solche Bildvorlagen kannte, vermittelt durch transportable Kleinkunst wie das Diptychon in Paris, durch Buchmalerei, oder bereits in westlicher Skulptur adaptiert wie die Jagdszene in Bourges. Sicherlich waren es mehrere Bildvorlagen, die ihn zu einer neuen Szenerie nach eigener Phantasie und nach westlichem Stil inspirierten; das muss man jedenfalls für das Keulenschwinger-Kapitell mit seiner fast grotesken Körperhaltung annehmen.

Denn fraglos sind die östlichen Motive in westliche Bildgestaltung „übersetzt“ und dem romanischen Kunstempfinden eingefügt. Auch hierzu hat Mély bereits Treffendes gesagt: „Obwohl der orientalische Einfluss in Mittelalter sehr offenkundig ist, bleibt er doch schwerer zu bestimmen, weil es sich gewissermaßen um das Einsickern von etwas grundlegend Verschiedenem handelt, das sich folglich den Vorstellungen von Künstlern beugen muss, denen die Kenntnis der darin verkörperten Sitten und Religion fehlt.“<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> Abgebildet bei MÂLE, *L'Art Religieux* (wie Anm. 55) S. 338, sowie bei DEBIDOUR, *Le bestiaire sculpté* (wie Anm. 4) S. 246f.

<sup>81</sup> Abgebildet bei DEBIDOUR, *Le bestiaire sculpté* (wie Anm. 4) S. 357.

<sup>82</sup> Abgebildet bei DEBIDOUR, *Le bestiaire sculpté* (wie Anm. 4) S. 16. – Die Nähe der drei genannten Werke zur fatimidischen Kunst der Zeit wird deutlich bei einem Vergleich mit entsprechenden Abbildungen z.B. bei SEIPEL, *Schätze der Kalifen* (wie Anm. 70) passim.

<sup>83</sup> MÉLY, *Notice* (wie Anm. 5) S. 483. Original: „L'influence orientale, bien que très apparente au moyen âge, est plus difficile à déterminer, parce que c'est en quelque sorte l'infiltration d'un art absolument différent, qui, par conséquent, doit se plier aux conceptions d'artistes, ignorant les mœurs, la religion qu'il représente.“

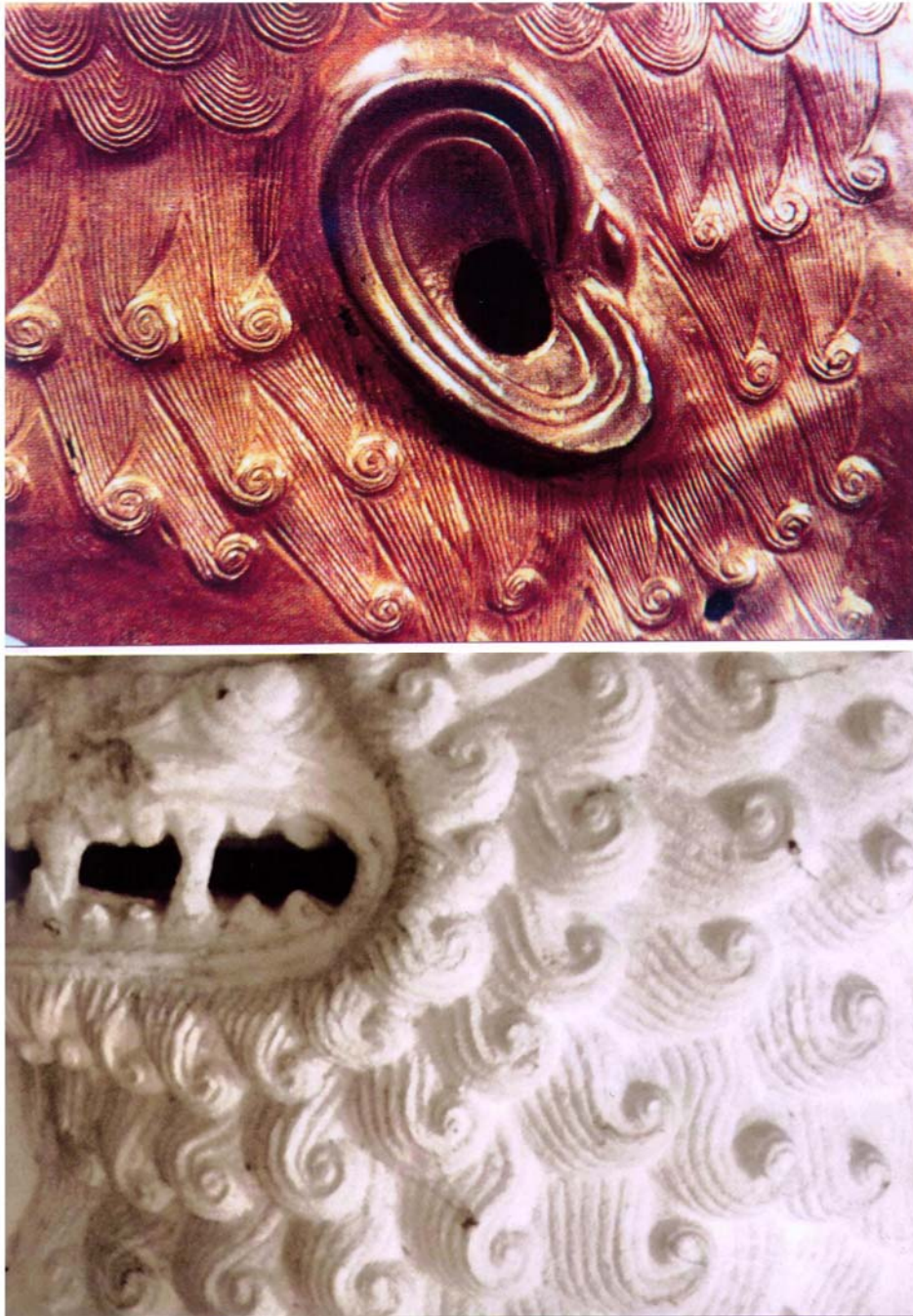


Abb. 13 oben: Ur (Irak), früh-dynastisch, ca. 2550 v. Chr., Goldhelm des Meskalamdug (aus: ORTHMANN, Der alte Orient [wie Anm. 71] Farbtafel V); unten: wie Abb. 3a (Detail).

Und doch: Ist es nicht erstaunlich, wie die sorgsame Ringelung der Fellbüschel des Löwen auf unserem Kapitell einem Goldhelm aus Ur aus der Zeit 2550 v. Chr. ähnelt (Abb. 13)?<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Um mögliche orientalische Einflüsse auf das Lanzenkämpfer-Kapitell zu prüfen, habe ich eine entsprechende Anfrage an mehrere Orientalisten an deutsche Universitäten und Museen

#### 4. Bild und Welt in der romanischen Kunst

Die Suche nach thematischen Motiven für die szenischen Kapitelle hat uns also weggeführt von der Literatur, und unser Augenmerk stattdessen auf bildliche Vorlagen gelenkt. Als ergiebig erwiesen sich dabei orientalische Motive für das Lanzenkämpfer-Kapitell, sowie für das Zentaur-Kapitell der Fundus von Vézelay; dort lassen sich sogar einzelne Kapitelle als unmittelbare Vorbilder nennen. Aus diesen vorgefundenen Bildelementen hat „unser“ Künstler neue Szenen komponiert.

Unbeantwortet bleibt die Frage, warum er diese und nicht andere Vorbilder aussuchte, und warum er daraus just diese Szenen formte. Wollte er damit etwas Bestimmtes erzählen? Wenn ja, wären wahrscheinlich seine Geschichten nicht anders als seine Formen eklektisch aus Vorhandenem zusammengefügt.

Sind die Szenen deshalb: Sinn-los? Im Gegenteil! Gerade in solch imaginierten Figuren und Szenen hat die romanische Epoche ihr Verständnis von Gott und der Welt ins Bild gesetzt. Sinn teilt sich mit im Symbol; nur in ihm lässt sich die ganze Vielfalt, Widersprüchlichkeit und Offenheit des Lebendigen ausdrücken. Zu allen Zeiten haben Menschen symbolträchtige Bilder genutzt, um in diesen Raum des Emotiven und Über-Sinnlichen vorzudringen.

Dies gilt in besonderem Maße für die romanische Epoche. Bilder waren für sie nie nur Abbildung, sondern immer auch Symbole mit mehrdeutigem Sinn. Die ganze Vielgestalt der Schöpfung, die numinose Magie des Fremden und Un-erklärlichen, die unsichtbaren Kräfte des Guten wie des Bösen, ja selbst die Überlieferungen der Heiligen Schrift vermittelten sich visuell, über die Miniaturen und Marginalien in Manuskripten, über Wandgemälde, Schnitzwerke, Reliquien und Monstranzen, über Architekturen und deren Figurenschmuck, über Rituale und Feste, ab dem 12. Jahrhundert auch über Glasmalerei. Es war diese ikonische Sprache, die das Denken prägte, mehr noch: Sie war selbst die verbreitete Form des Denkens. – Huys Clavel schreibt: „Die Art der

---

gerichtet. Alle bestätigten die Verwandtschaft mit orientalischen Motiven, aber auch die Abwandlung nach romanischem Bildverständnis; so z.B. Prof. Reingard Neumann der Universität Münster, „Ich finde durchaus Bezüge zu zeitgleichen Arbeiten aus Sizilien, die wiederum von fatimidischer Kunst stark beeinflusst worden sind. Alles in allem wurde hier für mein Empfinden (jedoch) sehr europäisch gedacht“. Für Beratung und Literaturhinweise danke ich – neben Prof. Neumann – den Damen und Herren Prof. Felix Blocher, Halle; Dr. Nadja Choldis, Vorderasiatisches Museum Berlin; Prof. Dr. Marlies Heinz, Freiburg; PD Dr. Janoscha Kreppner, FU Berlin; Prof. Dr. Peter A. Miglus, Heidelberg; sowie Dr. Aaron Schmitt, Mainz.

Visionen, der Träume und all der bildlichen Darstellungen, die die romanische Welt prägen, lässt uns erkennen, dass die romanische Kapitell-Plastik in Wahrheit als ein *Parallel-System* zum Diskurs der Worte zu verstehen ist. Hervorgegangen aus einer formgebenden Vorstellungskraft, wird das enorm strukturierte romanische Bild in seinem Gegenüber zum sprachlichen Ausdruck dem mittelalterlichen Menschen besser gerecht als jeder andere Diskurs.“<sup>85</sup>

So müssen wir die szenischen Kapitelle im Nordturm von Chartres verstehen: Sie sind Zugänge zum Weltverständnis im Medium des Bildes. Für den Künstler der Epoche gibt es keine Idee, kein reales oder imaginäres Wesen, das nicht letztlich einem Gedanken Gottes entstammte. Davy spricht vom „universalisme roman“.<sup>86</sup> Was immer der Künstler der Romanik in der Welt der Ideen und der Bilder vorfindet, wird zu einer Erbschaft, die seine Phantasie zu neuen Ideen und Bildern umformen darf. „Mais cette fantaisie est savante, à sa manière“, schreibt Debidour.<sup>87</sup> Ihre Schöpfer bauten immer auf Vorhandenem auf und fügten es erneut in ein Weltbild ein, in dem alles, selbst noch das Chaos, als Gleichnis und Symbol auf die unbegreifliche Ordnung Gottes verweist.

Bei aller Freiheit der individuellen Gestaltung war der Künstler der Romanik doch an kollektive Themen gebunden. Dazu gehörte das Thema des Kampfes, wie es uns in diesen Kapitellen entgegentritt. Der Kampf ist ein, vielleicht das Grundmotiv romanischer Bildwerke – Mensch gegen Mensch, Mensch gegen Monster, Mensch gegen Tier, Tier gegen Tier, Tier gegen Monster ... Im übertragenen Sinne verweist der Kampf auf das Grundprinzip des Widerstreits – wie ihn die romanischen Mischwesen bereits in sich tragen. Sogar die inneren Kämpfe dieser Kreaturen mit sich selbst werden zum Thema: Ein Fabelwesen, das von seinem Schlangenschwanz gebissen wird; ein Mensch, der sich verrenkt oder zerreißt; der Zorn, der sich selbst tötet: Die ganze Psychomachie innerer Spannungen findet ihren Ausdruck. Die Portalwerke von Aulney oder Saintes legen davon Zeugnis ab.

---

<sup>85</sup> HUYS CLAVEL, *Images et Discours* (wie Anm. 51) S. 20. Original: „La nature des visions, des rêves et de toutes les manifestations visuelles qui forgent le monde roman nous permettront de montrer que la sculpture romane sur chapiteau doit, en réalité, être comprise comme un *système parallèle* au discours verbal. Fruit d'un imaginaire structurant, l'image romane, éminemment organisatrice, parallèlement au langage articulé, façonne l'homme médiéval mieux que n'importe quel autre discours.“

<sup>86</sup> MARIE-MADELEINE DAVY, *Initiation à la symbolique romane (XII. Siècle)*, 1977, S. 143.

<sup>87</sup> DEBIDOUR, *Le bestiaire sculpté* (wie Anm. 4) S. 352.

Dabei gibt es keine scharfen Grenzen zwischen realen und imaginären Wesen – so wenig wie zwischen diesen und dem Betrachter. Die damaligen Lehrwerke über Tiere (Isidor von Sevilla, Gregor der Große, „Physiologus“ ...) schreiben ihnen jeweils moralische Eigenschaften zu, die sich unschwer als Korrelate zu menschlichen Tugenden und Lastern deuten lassen. All die unterschiedlichen Tierbilder und Fabelwesen in der romanischen Plastik erweisen sich so als schwebende Metaphern für menschliche Eigenschaften. In ihnen spiegelt sich, was dem damaligen Menschen an Einsichten über die Ambivalenzen der menschlichen Psyche zugänglich war – eingebettet in einen kirchlich vorgegebenen Wertekanon mit daraus fließenden Gemahnungen an Höllenangst und Himmelslohn.<sup>88</sup>

So absonderlich diese Bildwerke uns heute erscheinen: In ihnen hat sich der Aufbruch zur abendländischen Rationalität vorbereitet! Wenn die umgebende Welt von sozialer und geistiger Wirrnis durchzogen ist – was kann der Künstler Besseres zum Weltverständnis beitragen, als dass er diese Chaos-Kräfte in kompositorische Ordnungen bannt? Wenn das Leben selbst mysteriös und voller Konflikte ist, sind dann mysteriöse Kampfszenen nicht geradezu logisch? Wenn es Fabelwesen geben darf, die mit einem gekrönten Frauenkopf beginnen, in einen Rinderkörper übergehen und in einem Schlangenschwanz enden<sup>89</sup> – warum dann nicht auch eine Fabelszene, die mit der Erbeutung eines Vogels durch einen Knaben beginnt und übergeht in den Kampf eines Zentaur um eine Frau, die von einem geflügelten Dämonen mit Horn und Pferdehufen bedrängt wird?

Der Kampf ist nicht nur ein prägendes Thema der Zeit, er formt auch deren künstlerischen Ausdruck. Das Grundprinzip romanischer Bildgestaltung – in Stein oder gemalt – ist das der Antithese. Nichts bleibt unbeantwortet. Das Gegenüber kann harmonisch sein, öfter ist es antagonistisch. Gott und Satan, Himmel und Erde, *pauperes* und *potentes*, Eintracht und Zwietracht – nichts lässt sich trennen, nur mit seinem Gegenstück ergibt sich Ganzheit. Wie anders ließe sich die gute Ordnung Gottes zusammendenken mit der täglichen Erfahrung von Chaos, Gewalt und Tod? Die ganze Menagerie der Dämonen und Fabelwesen – sie bildet das notwendige Gegenüber zum Heilsversprechen und darf deshalb am Hause Gottes nicht fehlen. Soweit romanische Kompositionen eine Zentralfigur als Repräsentanz des Guten aufweisen – Christus,

---

<sup>88</sup> ASIS GARCIA GARCIA et al., *Animals* (wie Anm. 42); JACQUES VOISENET, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du V. au XII. siècle*, 2000, S. 387 und passim.

<sup>89</sup> So auf dem Kapitell Nr. 11 in Vézelay.

ein Heiliger, der Lebensbaum, der Kelch ... – wird sie symmetrisch flankiert von Wesen, die ihrer bedürfen.

„Bis in das letzte Formdetail ist die romanische Kunst erfüllt von einer Auseinandersetzung von Gegensätzen“, schreibt Feist (S. 201). Das antithetische Prinzip setzt eine umgrenzte Komposition als Rahmen der Dualität voraus. Die Darstellung mag stilisiert oder naturnah sein – stets wird sie in eine strenge Form eingefügt und dadurch zu allgemeiner Gültigkeit erhoben. – Die karolingische Kunst kannte eine Aneinanderreihung von Figuren in einer narrativen Abfolge; das nimmt erst die Gotik wieder auf. In der Romanik ist das selten, sie isoliert die einzelne Szene.

Blicken wir so auf die figurativen Kapitelle im Nordturm, dann erweisen sie sich als hoher Ausdruck des romanischen Weltverständnisses. Was immer an narrativen oder visuellen Vorlagen einfließt, wird zum Material für eigene Sinnbilder im Spannungsfeld zwischen Heil und Unheil. Da sind die symmetrischen Kapitelle mit den beiden Basilisken bzw. den vier Vögeln. Und da sind die drei szenischen Kapitelle, jeweils mit inneren Spannungen: Im Keulenschwinger-Kapitell geht die wildbewegte Kampfszene über in eine hieratisch-symmetrische Löwen-Komposition. Im Lanzenkämpfer-Kapitell gibt es gegenüber dem wilden Löwen das gezähmte, noble Pferd.

Eine wahre Summa romanischer Oppositionen ist jedoch das Zentaur-Kapitell: Wie viele Kämpfe! Und keiner davon eindeutig: Knabe gegen Vogel – Zentaur gegen Frau – Dämon gegen Frau – Zentaur (für die Frau?) gegen Dämon. Das setzt sich in den gegensätzlichen Naturen der Mischwesen fort: Menschenkopf versus Pferdeleib. Der Dämon ist sogar mehrfach mit sich im Widerstreit: Pferde-Unterleib, Bocksgestalt, Dämon-Flügel, Einhorn, Schwert. Weitere Oppositionen schwingen mit: Maskulin – Feminin; Bartträger – Eleve; Bekleidung – Nacktheit; Metall – Pflanze; Luftwesen – Erdwesen ... All dies in wechselnden Szenen, die sich je nach Blickwinkel auf das dreiseitige Kapitell neu gruppieren. Lässt sich eine größere Verdichtung von Antithesen denken?

Den großen Hintergrund bildet der unaufhebbare Kampf des Guten mit dem Bösen. Sind nicht sogar die himmlischen Mächte in immerwährende Kämpfe mit den Gegenkräften des Bösen verstrickt?<sup>90</sup> Der Türsturz der Kirche de la Perse bei Espalion (Aveyron) treibt diesen Gedanken auf die Spitze

---

<sup>90</sup> HUYS CLAVEL, *Images et Discours* (wie Anm. 51) S. 156, spricht von „der Allgegenwart des Kampfes, wiederkehrendes Zeichen für einen unaufhörlichen Kampf zwischen dem Guten und dem Bösen“. Original: „... l’omnipresence du combat, signe récurrent d’une lutte permanente entre le Bien et le Mal.“



(Abb. 14):<sup>91</sup> Dargestellt ist rechts Christus in seiner Majestas, umgeben vom Viergetier der Offenbarung. Dem ist links symmetrisch gegenübergestellt: Satan! ebenfalls „in Majestas“ mit einem eigenen Tetramorph! Und zwischen ihnen die Menschheit im Gericht, ausgespannt zwischen Höllenrachen und Paradies.



Abb. 14: Espalion (Aveyron), Église de la Perse  
(eigentlich: Chapelle Saint-Hilarian-Sainte-Foy), frühes 12. Jahrhundert,  
Türsturz mit symmetrischer Darstellung von Satan (links) und Jesus (rechts) (Foto T.E.).

Natürlich ist dies die „wilde“ Ikonographie eines abgelegenen Klosters; kein gebildeter Theologe hätte sie gebilligt. Umso mehr bringt sie die Grundgestimmtheit der Zeit zum Ausdruck. Sie durchzieht das Lebensgefühl des einfachen Menschen ebenso wie die spirituellen, intellektuellen und künstlerischen Hochleistungen der Epoche. Es ist dieser Widerstreit zwischen Gott und Teufel, im Großen der Welt wie im Kleinen der einzelnen Seele, der „den Gesamt-Rahmen bildet für den *diffusen* Symbolismus des Mittelalters.“<sup>92</sup>

Noch etwas zeigt dieser Türsturz: Auch das Fürchterliche und das Komische gehören zusammen. Der Satan mit seinen Tieren ist so überaus schrecklich dargestellt – dass er schon wieder lächerlich wirkt! Jedenfalls ist in der Bilderwelt der Romanik das Heitere ebenso präsent wie der Ernst. Die ganze unerschöpfliche Kreativität der Epoche ist von beidem durchzogen: Von der Angst – und von der Lebensfreude, die zum Lachen gegenüber Macht, Leid und Gefahr einlädt.

<sup>91</sup> Detail-Aufnahmen unter <http://www.art-roman.net/perse/perse3.htm> sowie vergrößerbar und detailreich unter <https://www.flickr.com/photos/carolemeur/6122768629/sizes/o/in/set-72157623026047525/> (beide eingesehen am 24.11.2016).

<sup>92</sup> DEBIDOUR, *Le bestiaire sculpté* (wie Anm. 4) S. 348. Original: „... forme le cadre global du symbolisme *diffus* du Moyen Âge.“

Das gilt auch für die szenischen Kapitelle im Nordturm von Chartres. Villette schreibt: „Aber soll man in diesen Kapitellen mehr sehen als den Versuch eines amüsanten Dekors, in dem sich die Phantasie und die Bewegungsfreude frei ausleben?“<sup>93</sup> Ja doch, man sollte mehr in ihnen sehen – nämlich Metaphern für das Welt- und Selbst-Erleben der Zeit. Vielleicht enthalten sie keine bestimmte Botschaft; dennoch sind sie alles andere als bedeutungslose Spielerei. (Das sind noch nicht einmal jene heiteren romanischen Kapitelle mit musizierenden Tieren – die übrigens ebenfalls auf altorientalische Vorbilder zurückgehen.<sup>94</sup>)

## 5. Fazit

Hätten diese Kapitelle noch ihre ursprüngliche Funktion als Hüter der Schwelle zur Unterkirche (und diese noch ihre sakrale Würde), oder fänden sie sich anderswo in einer romanischen Abtei: Sie dürften als Paradigmen einer Epoche des europäischen Geistes und seines künstlerischen Ausdrucks gelten. Stattdessen hat die weitere Geschichte von Chartres sie ins Abseits verdrängt: Marginalien im Kosmos einer gotischen Kathedrale, skurriler Dekor eines Andenken-Ladens, achtlos weiß übertüncht.

„Genügt es einfach nur hinzuschauen? In mancher Hinsicht: Ja. Aber es hilft, die Quellen zu kennen (...), um die bildhauerische Schönheit, aber auch den Charme, die Gewalt, die Zartheit, die Weisheit dieser Steine zu verstehen und besser zu würdigen, weil wir ohne sie in der Gefahr sind vorbeizugehen, ohne sie wirklich zu sehen.“<sup>95</sup>

Es wird Zeit, diese Kapitelle neu zu betrachten – mit jenen Augen einer ikonischen Weltsicht, aus der sie entstanden sind. Statt Achtlosigkeit verdienen sie Respekt: Für die bildhauerische Kunst ihres Meisters; für die Kraft der Szenenwahl und Komposition; für den Reichtum des visuellen Vokabulars, aus dem sie schöpfen; und für die Weisheit der romanischen Phantasie, die sie atmen.

---

<sup>93</sup> VILLETTE, *Les portails* (wie Anm. 3) S. 121. Original: „Mais dans ces chapiteaux faut-il voir autre chose qu’une amusante recherche décorative où se donnent libre cours la fantaisie et le goût du mouvement?“

<sup>94</sup> KÜNZL, *Einfluß* (wie Anm. 67) S. 8.

<sup>95</sup> Was LA HÉRONNIÈRE, *Histoires Lapidaires* (wie Anm. 52) S. 11, zu den romanischen Kapitellen in Vézelay schreibt, gilt genauso für die in Chartres. Original: „Suffit-il de regarder? En un sens, oui. Mais connaître les sources aide (...) à comprendre et à mieux apprécier la beauté plastique, mais aussi le charme, la violence, la tendresse, la sagesse de ces pierres à côté desquelles nous risquons de passer sans vraiment les voir.“

Ja, dieser Geist erscheint veraltet in einer gotischen Kathedrale, die nach strengeren theologischen Regeln, zugleich in kühnerer Weltsicht errichtet ist. Das wenig später entstandene Königsportal markiert den Übergang. Umso wichtiger ist dieses eigenwillige Ensemble im Nordturm – würdiger Ahne all der größeren Kunstwerke, die ihm auf diesen Fundamenten noch folgen sollten.

Ein gerechter Blick auf diese Kapitelle muss sie in jenem baulichen Kontext sehen, in dem sie entstanden. Damals schloss sich an den entstehenden Nordturm noch nicht die heutige Kathedrale, sondern die romanische Vorgängerkirche an. Die Kapitellplastik in diesem Turm-Neubau war damals kein altertümliches Beiwerk im Kontext eines unvergleichlich prächtigeren Baus, sondern umgekehrt der Einzug einer künstlerischen „Moderne“ in eine schon in die Jahre gekommenen Basilika.

Viel spricht dafür, dass das Königsportal noch nicht geplant war, als das Untergeschoss des Nordturms entstand. Entweder sollte der Nordturm als einzelner Baukörper vor die sog. Fulbertus-Basilika gestellt, oder der Raum zwischen den beiden Türmen von einer bloßen Vorhalle überdacht werden.<sup>96</sup> In beiden Fällen hätte der Zugang zur Unterkirche durch die beiden kapitellgeschmückten Tore des Nordturm eine weitaus bedeutsamere Funktion gehabt: Seine heutige „Innenseite“ wäre damals auf Außenansicht (aus dem Freien oder aus der Vorhalle) angelegt gewesen.<sup>97</sup> Das würde auch den heraldischen Blickfang auf dem Mittelpfeiler mit den beiden aus dem Kelch des Heils trinkenden Basiliken (Abb. 1b) erklären.

Die Kapitelle sind an ihrem Ort geblieben – doch um sie herum hat sich alles verändert. Vielleicht hat ihr Schöpfer es noch miterlebt, wie im Zuge einer Planänderung alsbald das weitaus bedeutsamere Portalwerk des Königsportals – freilich noch immer vor der Fulbertus-Basilika! – entstand. Aber niemand konnte damals ahnen, dass nur zwei bis drei Generationen später eine umwälzend neue, größere Kathedrale diesen Nordturm gewissermaßen zur Seite schieben und mit abertausend Bildwerken neuen Stils in Glas und Stein dessen Kapitellschmuck überstrahlen würde!

PD Dr. Tilman Evers  
Schwengebergstr. 3  
34132 Kassel  
tilman.evers@web.de

---

<sup>96</sup> So insbesondere KURMANN, Der Westkomplex (wie Anm. 20a) S. 49–56.

<sup>97</sup> KURMANN, Der Westkomplex (wie Anm. 20a) S. 49.