

Zeitschrift: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série

Herausgeber: Schweizerisches Landesmuseum

Band: 36 (1934)

Heft: 4

Artikel: Der Bildinhalt der Domplastik in Chur

Autor: Wiebel, Richard

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-161686>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Der Bildinhalt der Domplastik in Chur.

Von Pfarrer *Richard Wiebel*, Irsee bei Kaufbeuren.

Einleitung.

Eine lückenlose ikonographische Behandlung der Steinbildwerke der Kathedrale von Chur ist noch nicht unternommen worden. Die mehrfach geäußerte Meinung, eine befriedigende und einheitliche Ausdeutung sei nicht möglich, darf nicht davon abhalten, dem Inhalt der Darstellungen nachzuspüren. Ein glaubwürdiges Ergebnis wäre für die Kulturgeschichte von größter Bedeutung, für die Kunstgeschichte förderlich.

Die Gesinnung und Bildersprache des romanischen Mittelalters ist ernst zu nehmen, ist gedankenschwerer und gebundener als die Denkart und Kunst der Gotik. Es muß grundsätzlich angenommen werden, daß nichts als «rein dekorativ» im vornherein von der Prüfung auf Gehalt auszuschließen ist. Unerläßlich ist die Voraussetzung, daß ein einheitlicher Plan die Herstellung und Anordnung der Bildwerke leitete. Der Unterschied der Hände, die an dem Skulpturenwerke des Churer Domes gleichzeitig oder nacheinander geschaffen haben, schließt nicht die Einhaltung des aufgestellten Programmes aus. Ein geübtes Auge sieht in der Ordnung und Korrespondenz der Bildwerke eine Planmäßigkeit, die es verbietet, von sinnlosem Spiel und zufälligem Nebeneinander zu reden. Ergeben sich bei eingehender Untersuchung Gedankenzusammenhänge (Sätze), dann werden auch ikonographische Einzelheiten klargestellt (Worte), über deren inhaltliche Anwendung bisher Zweifel herrschten.

Das Thema wurde von Ratgebern ersonnen, die in den Geheimnissen der Theologie und Symbolik wohlbewandert waren. Die Programmstellung nahm wenig Rücksicht auf allgemeine Verständlichkeit. Die Absicht war, eine der Heiligkeit des Tempels entsprechende Zier auszudenken, die durch ihren Inhalt ihre Würdigkeit in sich trägt. Es muß in Betracht gezogen werden, daß die Bildwerke vielfach so hoch, so beschattet und verdeckt angebracht wurden, daß sie nicht der Belehrung des Volkes, sondern nur der Zier des Hauses Gottes dienen konnten (vgl. Vitzthum, Malerei und Plastik des Mittelalters, S. 2 und 12). Wie sich die Steinmetzen mit der gestellten Aufgabe zurechtfinden, war ihre Sache, ob neuschaffend oder nach Vorlagen und Erinnerungen. Oft brachten sie, um ein Vorbild wieder zu verwenden und sich Mühe zu ersparen, daran nur irgendeine nebensächlich erscheinende Änderung oder Beigabe an, die den diesmaligen Inhalt andeutet. Solche Andeutungen sind zu beachten. Was ein Bildwerk in keiner Weise andeutet, soll nicht hineingedeutet werden. Auch Ornamente sind zu prüfen, ob sie nicht mitzureden haben, Beziehung haben zu Ort und Gegenstand, woran sie angebracht sind, Gedanken aussprechen in der Reihe, in die sie eingefügt sind. Von großer Bedeutung ist der Standort der Bildwerke zur Himmelsrichtung, deren Symbolik geradezu die Anordnung beherrscht. Die Gegenüberstellung der inhaltlichen Gegensätze ist im Churer Dom grundsätzlich durchgeführt bis zur gleichmäßigen Anbringung der einzelnen Bilder an den sich entsprechenden Baugliedern.

Die ergiebigste Quelle des Ikonographen sind die Bildwerke aller Art aus derselben Gesinnungsperiode. Äußerungen von Theologen und Symbolikern können nicht ohne weiteres in die Steinbildwerke hineingedeutet werden, literarische «Quellen» sind mit Vorsicht beizuziehen. Eine auffallende Gedankenverwandtschaft des Churer Bildinhalts mit Aussprüchen des hl. Ambrosius von Mailand hat sich zweifellos ergeben. Überraschende Aufschlüsse zur Ergründung des Bildinhalts der Churer Skulptur gaben die Regensburger Wand- und Buchmalereien, besonders von St. Emmeram.

Der Dombau (Abb. 1).

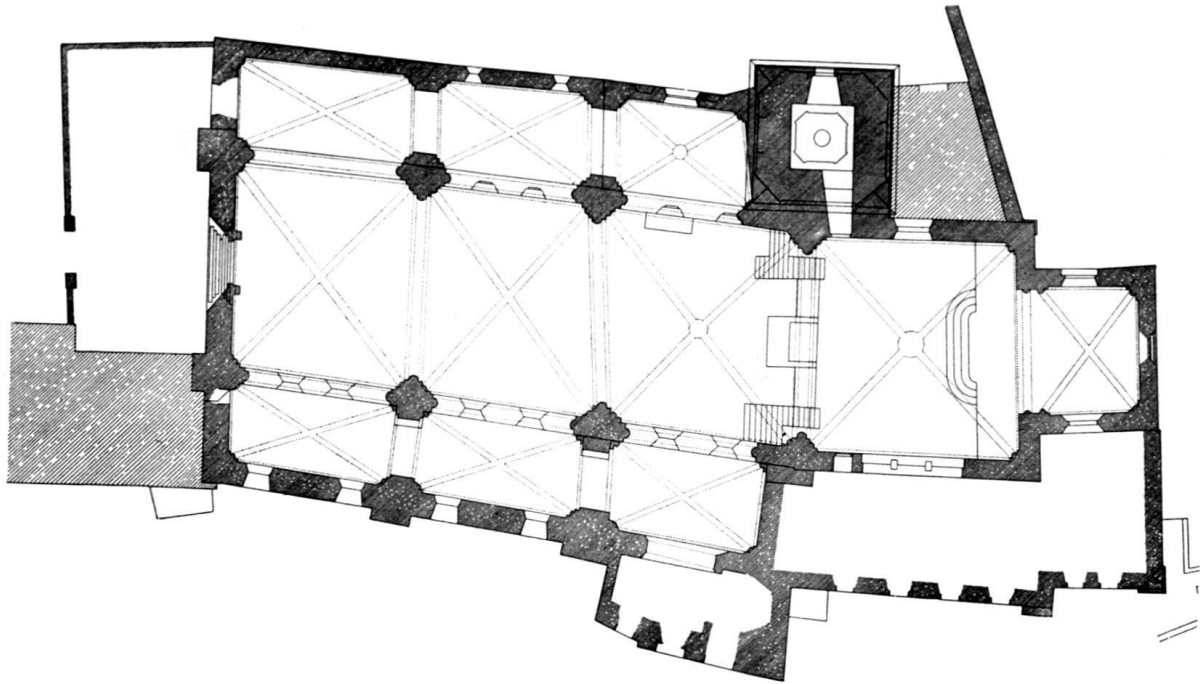
Die «Curia Raetorum» am jungen Rhein war nach der Überlieferung schon im zweiten Jahrhundert Sitz eines Bischofs; sicher nachgewiesen ist das Bistum Chur im Jahre 451. Die erste bischöfliche Kirche soll weiter östlich auf der Höhe von St. Luzi gestanden sein. Bischof Tello, gest. 783 (?), habe die Kathedrale an die heutige Stelle verlegt. Nach Urkunden (im Domschatz) von Kaiser Ludwig dem Frommen, 831, und Otto I., 951, war die Bischofskirche auf den Titel der Muttergottes geweiht, in letzterer wird der hl. Lucius als Nebenpatron genannt. Wann der jetzige Dombau begonnen wurde, ist nicht bekannt. Sichere Nachricht besitzen wir für die Einweihung des Chores und des Hauptaltares im Jahre 1178. Die Einweihung der ganzen Kirche geschah erst 1265 auf den Titel Maria-Himmelfahrt.

Der Grundriß zeigt im Langhause drei ungefähr quadratische Joche mit ebenso vielen halbbreiten Seitenschiffräumen. Zum erhöhten Chorquadrat führen seitliche Stiegen; dazwischen ist der Eingang zur Krypta. An den Chor schließt sich der rechteckige Altarraum mit gerader Ostwand. Über die Achsenbrechung und rhomboide Verschiebung der Jochgrundrisse ist in dieser ikonographischen Arbeit nur zu sagen, daß eine symbolische Absicht weder hier noch an irgendeiner ähnlich umgebogenen Kirche nachweisbar ist. Eine im Grundriß nachgeahmte Neigung des Christuskörpers am Kreuze wäre eine Ausdeutung post factum, der romanischen Auffassung fremd.

Verzeichnis der abgekürzten Buchtitel.

- Ambrosius*, Bibliothek der Kirchenväter, Kempten, 1915.
Amira, Die Handgebärden im Sachsenspiegel, Abh. d. Akad. d. Wiss. 1. Kl., 23. Bd., II. Abt., S. 163ff.
Beenken, Rom. Skulptur in Deutschland, Leipzig, 1924.
Beißel, Geschichte der Evangelienbücher, Freiburg i. B., 1906.
Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland, Leipzig, 1905.
Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf, 1916.
Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Berlin, 1919.
Deutsche Kunst, vom Bayrischen Nationalmuseum München, 1921.
Endres, Beiträge, herausgegeben von Karl Reich, Regensburg, 1924.
Franz, Die kirchlichen Benediktionen, Freiburg i. B. 1909.
Grimm, Deutsche Rechtsaltertümer, 1899.
Grimm, Deutsche Mythologie, 1975.
Karlinger, Romanische Steinplastik, Augsburg, 1924.
Klein, Die St. Johanneskirche in Schwäbisch Gmünd, Frankfurt, 1928.
Künstle, Ikonographie, Freiburg, 1928.
Mettler, Alpirsbach; Hirsau; Kunstführer, Augsburg, 1927/28.
Molsdorf, Christliche Symbolik, Leipzig, 1926.
Neuß, Die katalanische Bibelillustration, Bonn, 1922.
Novotny, Romanische Bauplastik in Österreich, Wien, 1930.
Pantheon, Monatsschrift für Kunst, München, 1928.
Sauer, Symbolik, Freiburg, 1924.
Schmucki, Die Kathedrale von Chur, Kunstführer, Augsburg, 1928.
Schottentor (St. Jakobskirche in Regensburg), von Richard Wiebel, Augsburg, 1927.
Simeon, Begleiter durch die Kathedrale von Chur, daselbst, 1914.
Strzygowski, Ursprung der christlichen Kunst, Leipzig, 1920.
Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei, Leipzig, 1901.
Vitzthum, Malerei und Plastik des Mittelalters, Berlin, 1914.
Zeitschrift für christliche Kunst, Düsseldorf, 1928.

Abbildungen der Domskulpturen bringen Beenken, Schmucki, Simeon. Das Kapitäl mit den Adlern und Jakob, vom Engel gesegnet, ist in «Entwicklung der Kunst in der Schweiz», St. Gallen, 1914, S. 106. Fast alle Einzelheiten hat Photograph Lang in Chur, Hofstraße, aufgenommen.



Klischee: Verlag Huber & Co., Frauenfeld

Abb. 1. Chur, Dom. Grundriß.

(Nach Escher: Die Münster von Schaffhausen, Chur und St. Gallen.
Die Schweiz im deutschen Geistesleben. Illustr. Reihe, 19. Bd.).

Die Apostelsäulen (Abb 2).

Am Eingang zur Krypta haben jetzt vier Säulen Aufstellung gefunden, die im 19. Jahrhundert im Hofe vor dem Dome standen (Simeon, Abb. 8). Zu ihnen gehört ihrer Art nach eine in der Vorderkrypta als Gewölbstütze verwendete Säule (Simeon, Abb. 7).

Es ist noch unentschieden, ob die vier Apostelsäulen einer Vorhalle vor dem Domeingang an der Westfront angehörten. Diese Apostelsäulen sind auf Löwen gestellt. Ein Paar der Löwen hält je eine menschliche Gestalt, rücklings gekrümmt, Kopf und Arme herabhängend, in den Pranken; das andere Paar Löwen liegt auf je einem flachgedrückten Menschenleib und hält dessen Kopf zwischen den Pranken.

An den Säulen, aus dem Säulenblock gemeißelt, lehnen, auf Blattkonsolen stehend, Apostelgestalten mit Schriftrollen oder Büchern; eine Figur ist durch die Schlüssel als Petrus gekennzeichnet. Auf den Säulen ruhen, ursprünglich dazugehörend, aber nicht mehr in sicherer Zuteilung, die Kapitelle, von denen zwei mit Pflanzenmotiven, zwei mit Engelfiguren geschmückt sind; bei letzteren ist auf jeder Seite ein Engel; weil nun zwei Engelkapitelle vorhanden sind, kann nicht von einem Evangelistensymbol gesprochen werden (wie Beenken, S. 266). Die Engel erheben die Arme; das bedeutet nicht, daß sie Träger eines Architekturgliedes seien, sondern sie sind dem Baugliede angepaßt, ihre Flügel vertreten die Voluten und Kanten.

Diese Apostelsäulen sind rund. Dagegen ist die (jetzt) das Gewölbe der Vorderkrypta stützende Säule achteckig. An dieser Säule befindet sich kein Bildwerk. Ihr Kapitäl zeigt auf seinen vier Seiten je eine menschliche, gebeugte Gestalt ohne Flügel. Ihre Arme mit zurückgeschlagenen Ärmeln begleiten die Kanten des Kapitäls. Die Hände greifen an die Deckplatte, nicht um sie zu tragen, sondern angepaßt, wie oben

von den Engeln gesagt ist. Aber diese Anpassung verstärkt den Eindruck der Bedrücktheit, die auch aus der Haltung und den verzerrten Gesichtszügen sich zu erkennen gibt. Diese Gestalten bedeuten Seelen in der Gefangenschaft der Unterwelt, die nach Befreiung sich sehnd, an den Kerkermauern herumgreifen. Eine Analogie bietet eine Säule in der Krypta von St. Zeno Maggiore in Verona, die zudem im Unterschied zu allen anderen Säulen derselben Krypta, die rund sind, wie unsere Churer Kryptasäule achteckig gestaltet ist. An ihrem Kapitäl greifen nackte, in hockender Haltung, mit dem Rücken zum Beschauer gewandt, die Kapitälkanten verdeckende Menschengestalten zur Deckplatte hin. Neben dieser aber trägt eine andere Säule, die rund ist, ein Adlerkapitäl: Die Adler bedeuten Gericht und Auferstehung; diese Gegenüberstellung bestätigt unsere Ausdeutung; auf diese Bildgedanken wird unsere Abhandlung mehrfach zurückkommen.

Die achteckige Armenseelensäule der Churer Krypta steht auf dem Rücken eines gebückt sitzenden Männchens mit schmerzentstellten Zügen, das die Ellenbogen nach rückwärts, die Hände aber an die Oberschenkel der verschränkten Beine hält. Das Männlein sitzt auf dem Rücken eines prachtvollen Löwen, der einen Widder an sich preßt. Über den Sinn dieser Aufstellung wird im nachfolgenden gesprochen.

Die «Apostelsäulen» erinnern wohl daran, daß die Apostel Säulen der Kirche benannt werden. Aber ihre Anbringung an Säulen muß nicht unbedingt symbolisch genommen werden, da in der romanischen Kunst ähnliche Säulenfiguren mannigfaltigsten Inhalts überall vorkommen. Es handelt sich meist um ein Stehen vor der Säule.

Dagegen ist die Baumsymbolik der Säulen für das Folgende wichtig. Blattkapitelle sind als Baumkronen zu verstehen, oft als Palmen des Paradieses oder Himmels. Die gestützten Gewölbe, Gurte und Bogen bedeuten den Himmel. Engel am Kapitäl, die ihre Arme emporhalten, sind niemals für Lastträger anzusehen; die Haltung der Arme, selbst wenn sie die Deckplatte anfassen, ist nur eine Anpassung an die Bauglieder, welcher wir im Churer Dom oft begegnen werden, ohne daß eine Symbolik angedeutet ist. Wie die Palmen, so sollen auch die Engel am Kapitäl an den Himmel erinnern. Wir werden nochmals darauf zurückkommen, aber sagen gleich jetzt, daß entsprechend dieser Baumsymbolik das, was als Säulenträger oder an der Basis angebracht ist, dem Boden oder der Unterwelt angehört, denn es ist am Wurzelstock des Baumes. Dafür fehlen allerdings die hochgeschätzten literarischen Belege, aber die Beobachtung an den Tatsachen ist beweiskräftiger als ein Zitat.

Die Apostelsäulen stehen auf Löwen, ein uraltes Motiv. Solche säulentragende Löwen dürfen niemals auf die Symbolik des Löwen als Christus bezogen werden. Solche Geschmacklosigkeit ist der romanischen Gedankenwelt nicht zuzutrauen. Der Löwe mit einem tierischen oder menschlichen Fraß unter sich ist Bild des Todes und Teufels, was dem Mittelalter synonyme Begriffe sind. Zunächst ist der Löwe an Portalen, Kanzelsäulen, Choreingängen, Grabstätten der Wächter. Aber an Kircheneingängen, wo vor dem Portal meist eine Begräbnisstätte war, verbindet sich mit der Bedeutung des Löwen als Wächter und Warner der Gedanke an das Grab und die Unterwelt. Der Löwe, der Teufel bewacht die Gefangenen der Unterwelt; oder er ist als Bild des Todes aufzufassen, der unentrinnbaren Macht; er hat sein Opfer ergriffen, niedergeschlagen, hält das in seine Gewalt Geratene fest, bewacht es, macht ein Entinnen unmöglich. Das Mittelalter verband mit diesen Löwen den Bildgehalt der Totenmesse: *libera eas de ore leonis*. Darauf bezog es das häufige Bild Samsons, der den Rachen des Löwen aufreißt als Sinnbild der Befreiung der im Tode Gefangenen; im Bilderzyklus des Verduner Altars zu Klosterneuburg sagt die Umschrift zu dieser Darstellung *Vir gerit iste tuam, leo mortis, Christe, figuram*, der Löwe bedeutet den Tod, Samson vertritt Christus.

Die nicht seltenen, auf Löwen sitzenden Männchen, meist erbärmlich anzusehen, sind, auch wenn die Säulen auf ihrem Rücken ruhen, nicht als Säulenträger auszu-



a



c



b

Klischee a u. b: Verlag Huber & Co., Frauenfeld

Abb. 2. Chur, Dom. a und b Apostelsäulen am Eingang zur Krypta, c Armenseelensäule, Krypta.
 (Nach Escher: Die Münster von Schaffhausen, Chur und St. Gallen.
 Die Schweiz im deutschen Geistesleben. Illustr. Reihe, 19. Bd.).

legen. Gar nichts hat ihre gekrümmte Haltung, trotz der trefflichen Anpassung an die technische Funktion, hat ihr schmerzlicher Ausdruck, die Verzerrung und Verrenkung mit der Säulenlast zu tun, sondern diese Last ist für sie symbolisch zu erklären, ist Sünde, Schuld, bittere Reue, Sehnsucht oder Verzweiflung. Sie wenden sich an das Erbarmen. Folter, Stock und Krummschließung der Gefangenen waren in der mittelalterlichen Gerichtsbarkeit in Übung. Da konnte jedermann verstehen, daß mit den unzähligmal an romanischen Kapitellen, Gesimsen, Konsolen, Säulen-

füßen, unter Sarkophagen und Taufbecken Sitzenden und Kauernden, den Männlein zwischen, unter oder auf Löwen die in der Hölle, Vorhölle = Fegfeuer gefangenen, die auf Gebetshilfe und Erlösung wartenden Menschenseelen gemeint sind, nach Psalm 106, 10: «Sie saßen in Finsternis und Todesschatten, gefangen in Elend und Eisen; sie riefen zum Herrn in ihrer Trübsal, und er rettete sie und führte sie heraus...» In diesem Sinne dürfen alle die Kauernden, von Last bedrückten Männlein verstanden werden, wenn nicht durch besondere Andeutung oder Beziehung ein anderer Sinn nahegelegt wird. Nennen wir sie Gefangene. Es fehlt nicht an Bildwerken, wo der Gefangene mit Stricken oder Ketten an die Säule gefesselt ist. Am Westportal in Oleron (Photo 132253, Stöttner, Berlin) sind Muselmänner mit Ketten um Leib und Beine an die Säule gefesselt; so in Millstadt Samson (?), in Regensburg ein an den Pranger Gestellter (Schottentor, S. 47, unten); am Taufstein in Fleckenhorst ist im Bilde der Höllenfahrt Christi der Teufel mit einem Strick um den Hals an die Eingangssäule gebunden (Beenken, S. 81).

In diesen Bildwerken ist der Gefangene richtig neben der Säule. Nun denke man sich perspektivisch hintereinander: Den Löwen als Wächter vor der Säule; den Gefangenen an der Säule angebunden, sitzend, erhöht auf dem Säulensockel; dahinter die aufragende Säule. Dieses Hintereinander, das der Maler perspektivisch gibt, übersetzt der Bildhauer (schon um Platz und Material zu sparen) in ein Aufeinander. So ist der Aufbau in der Plastik, daß der Löwe die Säule trägt, uranfänglich entstanden und im Mittelalter samt dem Gefangenen verstanden worden als Aufeinander an Stelle des gedachten Hintereinander.

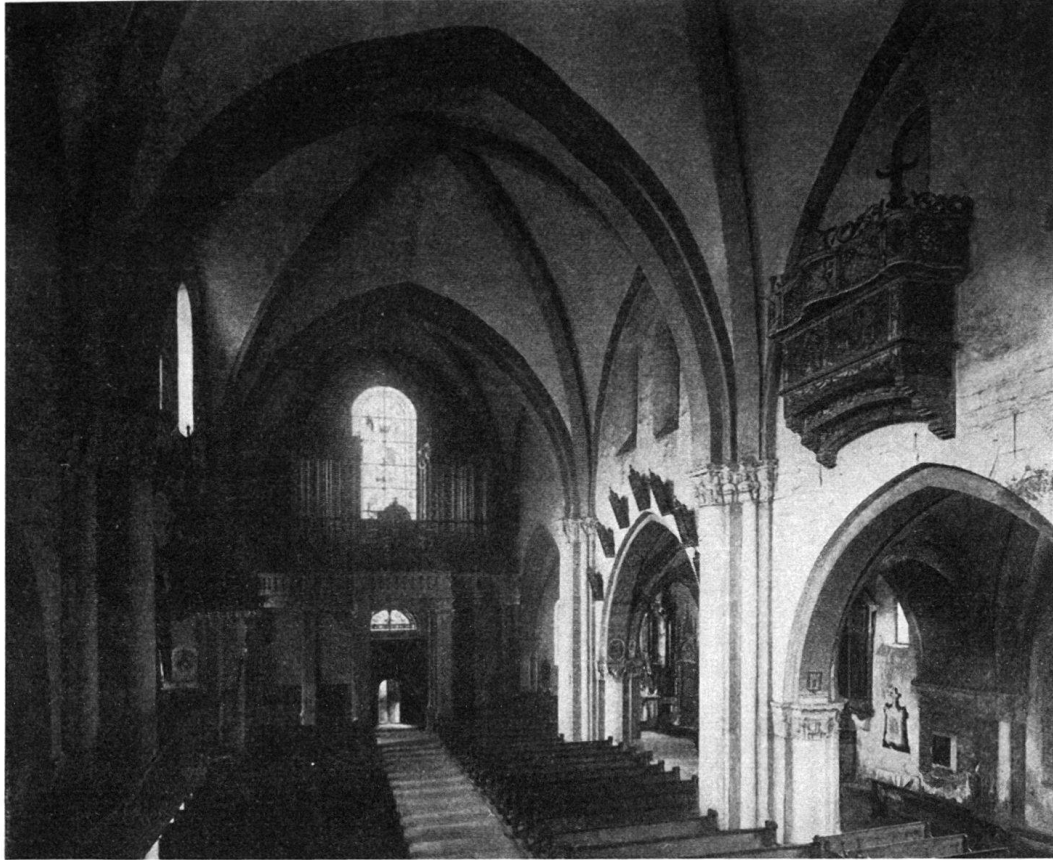
Nehmen wir die Säule als Baum, das Kapital als Baumkrone, so sind die Basen und Sockel der Wurzelstock. Die Eckknollen mit pflanzlichen Motiven, mit Bodentieren, Molchen, Schlangen, auch mit Menschenköpfen beziehen sich auf das, was unter der Erde haust und begraben ist, auf die Bewohner der Unterwelt. Dämonen und arme Seelen. Auch der Löwe und das Männchen am Säulenfuß gehört in das Vorstellungsgebiet der Unterwelt.

Das Portal.

Der Domeingang ist an seiner Einschrägung mit je sechs schlanken Säulen versehen (die Symbolik der Zwölfzahl ist bekannt), deren frühgotische Blattkapitelle einigemal statt der Endknollen Menschenmasken zeigen. Da der gotische Einschlag deutlich zur Geltung kommt, unterlasse ich einen Erklärungsversuch; denn die Wandlung der Gesinnung bringt mit der Gotik eine der romanischen Bedächtigkeit fremde Zierlust und Leichtfertigkeit mit sich. So sei auch das Zierornament am Türsturz und an den Kämpfern übergangen. Über das Fehlen eines Bogenfeldes kann ich nicht urteilen.

Den Türsturz tragen Konsolen mit figürlicher Darstellung. Man sah in ihnen priesterlich gekleidete Torwächter, Vorläufer der ebenfalls liturgisch gewandeten Türsturzengel in der gotischen Kunst (Karlinger, Abb. 64 vom Eingang der Ulrichskirche in Regensburg). Wenn sie aber eingehender betrachtet werden, fällt diese Erklärung und gehören sie trotz des fortgeschrittenen Stilcharakters der romanischen Denkart an, der oben besprochenen Gattung der Sitzfiguren.

Die nördliche Konsolenfigur hat einfachen Halsausschnitt des langen Kleides, die beiden Hände sind auf die Knie gestützt. Bemerkenswert ist, daß das lange Haupthaar nach oben gezogen ist, besser gesagt, am oberen Rundstab aufgewickelt hängt. Damit vergleiche man die Sitzfigur an der Südkante der Westfront der Johanneskirche in Gmünd (Klein, Abb. S. 88), ein Männchen, das die Ellenbogen auf die Schenkel stützt, mit den Händen den langen Spitzbart umfaßt, dessen Haupthaar genau wie beim Churer Bilde um den darüber befindlichen Rundstab gewickelt ist. Die Ähnlichkeit besteht also im Hängen an den Haaren, an die Geschichte Absaloms erinnernd.



Klischee: Verlag Huber & Co., Frauenfeld

Abb. 3. Chur, Dom. Inneres gegen Westen.

(Nach Escher: Die Münster von Schaffhausen, Chur und St. Gallen.
Die Schweiz im deutschen Geistesleben. Illustr. Reihe. 19. Bd.)

Die Churer Südkonsolenfigur hat am Halsausschnitt des langen Kleides eine Schlitzöffnung zur Brust herab; der ganze Rand ist eingefasßt mit einer gelochten Borte, die an der Endspitze des Brustschlitzes in einer mit sechs Löchern verzierten Rundform abschließt. Die Gestalt erhebt beide Arme zum Rundstab. In Gmünd sitzt an der entsprechenden nördlichen Stelle ein Männchen mit langem Spitzbart, die Ellenbogen auf die Knie stützend und die Arme erhebend, um den oberen Querstab mit den Händen zu halten (Klein, S. 87), den auch der Kopf berührt. Der Ausdruck (bei Klein) «Gebälkträger» ist technisch nicht zu beanstanden, doch trifft er nicht den Sinn; die Symbolik des Mittelalters beschäftigt sich nicht mit den bautechnischen Gesetzen von Schub und Druck. Dagegen könnte eine solche Anschmiegun g an Bauteile, dieses Lasttragen und Bedrücktwerden verstanden worden sein im Sinne des Propheten: Onus, Last (über Völker, Sünder), Unglück, Fluch, Strafe (Isaias, 13. u. folgende Kapitel; erklärt bei Jerem. 23, 33 ff.). Die Last ist Verstoßung, ewige Schmach und ewige Schande (Jerem. 23, 40). Es sind Ausgeschlossene, denen der Eintritt ins Himmelreich verwehrt ist, unerlöste Seelen in gleichem Sinne, wie die oben besprochenen Sitzfiguren. Wen stellen sie dar? Die mit den Haaren am Gebälk hängende Gestalt ist Absalom. Wenn die entsprechende Gmünder Figur den Bart mit beiden Händen hält, ist an Meineid und Treulosigkeit zu denken. Nun sehen wir in der anderen, prächtiger (Matth. 6, 29) gekleideten Figur Salomon. Er ist nicht immer das Sinnbild der Weisheit Christi; in seinen alten Tagen baut er den Götzen Altäre. In der byzan-

tinischen Kunst ist er Insasse der Vorhölle (Molsdorf, Nr. 489). Die Bibel meldet nichts über seine Bekehrung, doch ist alte Annahme, daß er zuletzt Gnade fand. Was bedeuten die Söhne Davids hier? Drinnen im Dome ist auf der Absalomseite die Sünde und Verwerfung des Volkes Israel dargestellt. Absalom ist ein geeigneter Vertreter der Gens perfida, des treulosen Volkes. Die Salomonseite im Inneren zeigt den Weg der Heiden zu Gott an; Salomon ist ins Heidentum gefallen, aber er wird Gnade finden. Absalom ist in der Hölle, Salomon in der Vorhölle. Es kann auch Bezug genommen werden auf das Wort des Herrn: «Wer die Kirche nicht hört (Mahnung an die Leute vor dem Kirchentor), sei dir wie ein Heide (Salomons Torheit) oder öffentlicher Sünder» (Absaloms Ärgernis). Am Türsturz des Domes von Piacenza ist ein solches Trägerpaar inschriftlich als Usura und Avaritia bezeichnet. Derlei Inschriften können nicht auf alle ähnlichen Fälle übertragen werden; jedenfalls ist auch in diesem Falle dargestellt, was aus Gotteshaus und Kirche ausgeschlossen bleiben soll (vgl. Schottentor, S. 37 und 41 ff., Klein, S. 921.).

Im Dom.

Der dreiteilige Innenraum des Domes braucht zwei Freipfeilerpaare. Oben, wo die Gewölbegurten aufsitzen, umziehen die Kapitälbänder das ganze Bündel von runden und eckigen Gliedern; unten, wo sich die Bogen zu den Seitenschiffen öffnen, findet durch die ungegürtet durchgehenden Mittelglieder eine Zweiteilung statt, so daß die Kapitälgruppen, die sich gegen die Seitenräume hin umbiegen, als Stützen des Durchgangsbogens sich darstellen, denen gleich hohe Stützen an der West- und Ostwand des Langhauses entsprechen (Abb. 3).

An den Freipfeilern können wir also von einer unteren und einer oberen Kapitälzone reden. Der Chor aber ist so hoch über den Boden des Langhauses erhöht, daß nur noch die obere Zone durch die Kapitelle des Chorquadrates und des Altarraumes in gleicher Flucht fortgesetzt wird. Von den zwei Freipfeilerpaaren ist das westliche nicht mit durchgehenden Bildwerken geschmückt; der Zyklus beginnt erst am östlichen Pfeilerpaar. Diese Erscheinung kommt bei Klosterkirchen der Hirsauer Richtung vor, wo für den Mönchschor auch ein Teil des Langhauses beansprucht wurde. So ist auch in der Klosterkirche von Alpirsbach nur das östliche Säulenpaar des Schiffes mit Figurenkapitellen versehen (Mettler, Alpirsbach, S. 12; Hirsau, S. 20). Der geschmückte Pfeiler (anderswo auf andere Weise unterschieden) bezeichnete die Grenze zwischen dem Raume für die Klosterleute (Kanoniker) und dem Platz für die Laien, die nicht berechtigt waren, den Chor zu betreten. Im Dom zu Chur stand von jeher ein Kreuzaltar vor dem Choraufgang; um diesen Altar versammelte sich bei kirchlicher Feier die Geistlichkeit; die Laien und Fremden mußten westlich vom bezeichneten Pfeilerpaar bleiben. Von den Westpfeilern wird noch gesprochen werden.

Wir besprechen die Bildwerke nicht in der Reihenfolge, wie sie an einer Seite durch die Kirche bis zur Ostwand hin nebeneinander stehen, sondern im steten Wechsel mit dem Gegenüber auf der anderen Seite. Nur durch diese, meist bis in die Einzelheiten beobachtete Wechselbeziehung wird der Inhalt der Skulpturen aufgeklärt.

Bilder an östlichen Langhauspfeiler, Nordreihe.

Untere Zone (Abb. 4 u. 5).

Die untere Kapitälzone des östlichen Langhauspfeilers wird durch die durchgehenden Hochdienste in zwei Teile zerlegt. Wir betrachten zuerst die westliche Gruppe. An der Umbiegung zum nördlichen Seitenschiff kauert ein Mann, der seinen Bart mit der rechten Hand hält, während die linke auf dem Schoße ruht. Der Bildinhalt der durch ihn geschiedenen Gruppen läßt hier ein Bild Gottes erwarten, der den Stammeltern Strafe und Erlösung ankündigt. Die Darstellung vermeidet die Feierlichkeit



Abb. 4. Chur, Dom. Scheidbogenkapitell des östl. Langhauspfeilers der Nordreihe.
Strafgericht und Verheißung.

eines Gottesbildes, macht nur die nötige Andeutung, gibt ein neutrales Wortbild für das Richten, Schwören, Verheißten. Der Mann hält den Bart, er schwört (Grimm, R. A. II, S. 549). Ein Steinrelief in St. Zeno, Reichenhall (Schottentor, Abb. 12) zeigt Gott, wie er den Stammeltern Strafe und Erlösung verkündet; er faßt mit der Rechten seinen langen Bart. Die Richterfigur in Kassel in der Oberpfalz hält mit der Rechten den Bart (Karlinger, S. 146, Anm. 261, Abb. 145). Das Barthalten mit der Rechten ist Zeichen der Eidestreue und Gerechtigkeit, mit beiden Händen den Bart halten ist Bild des Meineids (Schottentor, S. 44 u. a. O. s. Register). In der Danielgruppe am südlichen Choraufgangspfeiler hält Cyrus, der Gerechte (1. Esdras, 1, 1 und 6, 1) mit der Rechten den Bart. Der Inhalt unseres Bildes ist demnach: Gott schwört, richtet und verheißt (Abb. 4).

Auf den Schwörenden folgen gegen Norden hin, an der Westseite des Pfeilers = Gerichtsseite, zwei menschliche Gestalten zwischen Laubzweigen. Ihre Unterkörper sind abgemeißelt, so daß sie wie Säcke aus dem Bildgrund herausquellen; ein absichtliche, jetzt unerklärliche Zerstörung. Die Richtung des Bildes nach Westen läßt schließen, daß es sich um Gericht und Strafe handelt. Die Köpfe unterscheiden Mann und Frau, die letztere trägt langes Haar. Es ist die Szene nach 1. Mos. 3, 8: «Und da sie die Stimme Gottes hörten, verbarg sich Adam und sein Weib ... mitten unter den Bäumen des Gartens.» Wir sehen also eine Szene nach dem Sündenfall. Am gleichen Platze des Kanzelpfeilers gegenüber ist die Schlange, dann zwei grasende Rinderköpfe, die ansagen, daß die Menschen durch die Sünde wie Tiere geworden sind. Die Entsprechung ist offenbar.

Auf die sündigen Stammeltern folgt gegen Norden hin die kniende Gestalt eines Mannes, dem die Hände auf den Rücken gefesselt sind wie einem Sträfling, einem Gefangenen. Das ist ein Wortbild für den Gedanken, daß die Menschen in Knechtschaft des Satans geraten, die Freiheit der Kinder Gottes eingebüßt haben, hilflos, bis ein Erlöser kommt.

Weiterhin gegen Norden folgt ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln, das Sinnbild des Gerichts, wie er uns noch mehrmals begegnen wird. Hier hat ein Gericht stattgefunden, die Gerechtigkeit hat gesprochen.

Auf der Südseite derselben Gruppe, linkerhand vom Schwörenden, ist Verheißung und Hoffnung. Zunächst folgt gegen Osten auf derselben Platte, doch an der rück-springenden Schmalseite, unmittelbar neben dem Schwörenden, eine symbolische Darstellung dessen, was Gott verheißt. An einem senkrechten Stamme sind beider-seits vier, auf seiner Spitze noch eine hostienartige Fruchtscheibe. Die Größe der Darstellung und der Unterschied dieses «Baumes» von den im gleichen Kapitälverband vorkommenden Blatt- und Palmzweigen ist aufdringlich genug, daß das «Symbol» nicht übersehen werde. Es zeigt die Verheißung des Schwörenden an, ein neues Paradies, den eucharistischen Lebensbaum, das durch den Genuß der Kreuzesfrucht verbürgte ewige Leben. Dieses in Gestalt der Hostien dargebotene Seelenbrot ist die Frucht des Lebensbaumes im Sinne christlicher Symbolik. Die Neunzahl der Früchte kommt für unsere Auslegung nicht in Betracht, kehrt aber bei Darstellungen des Lebensbaumes immer wieder wegen der neun Monate des werdenden Lebens und der abwehrenden Bedeutung. Im Paradies (1. Mos. 2, 9) standen der Baum des Lebens und der Baum der Erkenntnis. Jener trug die Früchte, deren Genuß Unsterblichkeit bewirkte, dieser die verbotene Frucht der Sünde, die den Tod verursacht. Durch die Sünde ging mit dem Paradies auch die Lebensspeise der Unsterblichkeit verloren; durch die Erlösung am Kreuzesbaum wurde sie wiedergewonnen. Das Kreuz ist der Lebensbaum geworden, an dem Christus als geopfert und lebensspendende Frucht sich selbst zum Genuß anbietet. Oft wird das Kreuz wie ein lebendiger Baum mit Ästen und Früchten dargestellt. Abbildungen des hostientragenden Baumes bringt Bergner S. 548. Am weihnachtlichen Christbaum hingen in alter Zeit Äpfel und «Oblaten», Sinnbilder der Sünde und der Erlösung, des Todes und des Lebens. Auf unserem Bilde deutet der Lebensbaum die Verheißung des neuen, des Gnadenparadieses an, in dem Gott selbst die Speise der Seelen sein will.

Dann folgt die Gestalt des knienden Adam. Seine Hände hängen untätig herab, die Linke berührt das linke Bein, der rechte Fuß liegt auf dem linken. Diese öfter vorkommende Berührung und Verschränkung sagt (abgesehen von abwehrender und magischer Bedeutung) hier, daß Adam seine Sünde eingesteht, da er vom rechten Weg abgewichen, auf den linken, den Sünderweg geraten ist. Er kniet als Sünder hilflos, erbärmlich vor dem Herrn. Palmzweige im Hintergrund zeigen das Paradies an. Eva erscheint sitzend, trägt langes Kleid, die Haare fallen nach dem Rücken, die linke Hand hängt untätig herab, die rechte aber hält einen bedeutungsvollen Zweig, der ein dreiteiliges Blatt trägt.

Zwischen Adam und Eva ist am oberen Rande der Bildfläche ein herzartiges Ornament, in dem, diesmal nach unten gerichtet, das nämliche Dreiblatt wie auf dem Stengel in Evas Hand, eingeschlossen ist. Da muß eine Beziehung vorhanden sein. Es ist merkwürdig, wie zurückhaltend der Bildhauer die Palmwedel des Hintergrundes, wie scharf und vordringlich dagegen er das symbolische Zeichen gestaltet hat, das von oben kommt. Wir müssen dem Zeichen Aufmerksamkeit schenken. Das Dreiblatt, der Dreisproß, die sich öffnende Knospe, ist das Sinnbild des Keimens und Lebens; die seitlichen Lappen stellen die gesprengte Keimhülle, die mittlere, meist mandelförmige Spitze den Keim, die Knospe dar. In freierer Gestaltung ergibt sich daraus der Zweig mit drei Blättern, oder mit drei Abzweigungen, die je drei Blätter tragen, womit die Beziehung zur Lebenszahl Neun wieder hergestellt ist. Auch einer Blume, einer Lilie, wie man gewöhnlich erklärt, wird das Dreiblatt, wie von der Seite gesehen, ähnlich sein. Doch die Liliensymbolik, die nicht einmal in der literarischen Symbolik des romanischen Mittelalters ausgenützt wird, blüht erst in der Gotik auf, infolge Vergessens der tieferen Bedeutung des grünenden Zweiges und der Lebensrute, die



Abb. 5. Chur, Dom. Kapitell am östl. Langhauspfeiler der Nordreihe.
Centaur, als Tod und Frau.

biblich im Stabe Aarons und legendär im Stabe Josephs zu erkennen ist. Die sogenannte heraldische Lilie, die Lilienzier auf Zepter und Krone ist nichts anderes als das ursprüngliche Lebenszeichen. Die Krone war ein Kranz, ein grüner oder blühender Zweig. Das Zepter war ein Hirtenstab, Botenstab, seine Zier aber geht auf die lebenspendende, wunderwirkende, grüne Rute zurück. Man traute den Herrschern von Gottes Gnaden Heilkraft zu, und sie übten die Handauflegung aus. Der Dreisproß, die Lebensrute in der Hand von fürstlichen Personen sagt von Segensmacht, hoher Abkunft, bezeichnet den Träger als Sprossen aus altem Adel. In der Hand des Verkündigungse Engels ist das grünende Reis der lebendige Botenstab, deutet auch den Inhalt der Verkündigung an: Siehe, du wirst empfangen ..., in der Hand Mariä bedeutet es die königliche Abkunft, die Auserwählung und die Mutterschaft. Die Beispiele in der romanischen Kunst sind zahllos, wo Maria oder irgendein profanes Herrscherbild nur den stengellosen Dreisproß in der Hand hält. Die gleiche Figur dient als Bild der Dreiflamme, Leben und Feuer haben gleiche magische und symbolische Bedeutung. Blätter können Flammen, Dreiblätter um Taufbecken dämonische Vorstellungen anzeigen. Die Löwen und Drachen speien Feuer in Dreiblattformen aus, und ihre Schwänze endigen in diesem Zeichen. Auch «Frankreichs Lilien» haben ihren Ursprung in weniger süßen Abwehrzeichen. Doch von diesen Dingen kann hier nicht eingehend gehandelt werden.

Auf unserem Bildwerke kommt ein Dreisproß von oben herab. Die herzförmige Umrahmung ergibt sich aus der Anschmiegung an die Form des Blattes, die Umrahmung bedeutet ein Eingeschlossen, Verborgensein, ein Geheimnis. Der Sproß ist ja der Gegenstand der Verheißung, der Erlöser, der vom Himmel kommt und zugleich aus dem Schoße Evas. Eva hat den aufwachsenden «Stammbaum Christi» in der Hand, niemand wird hier an ein Zepter oder ein nichtssagendes Spielzeug denken. Das ist

der tiefe ernste Sinn des Bildes: Eva übernimmt die mit Schmerzen verbundene Würde der Stammutter des Messias. Am Ende der nördlichen Skulpturenreihe am Eingang zum Altarraum hält Maria die aufgeblühte Blume in der Hand und die Verwirklichung des Symbols, das Christkind auf dem Schoße. Die Parallele Eva—Maria wird in der Kunst des Mittelalters oft durchgeführt.

Östlich vom durchgehenden Säulenkomplex folgt die Darstellung eines Kentauren und einer Frau. Beide sind auf einem Block zusammengestellt, gehören also zusammen. (Abb. 5) Das Haupt der Frau ist unbedeckt, lange Zöpfe hängen auf beiden Seiten herab, das Kleid ist reich gefältelt, lange Ärmelgehänge, ein Gürtel und spitze Schuhe vervollständigen die Erscheinung einer weltlichen, nach der Mode gekleideten Frau. Ähnliche Darstellungen sind am Eingang zum Rittersaal im Schlosse Tirol, an der Nordseite der Schöngrabener Apsis; im Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg trägt die Superbia die langen, zur Ottonenzeit aus Byzanz eingeführten Ärmelgehänge und die spitzen Schuhe. Lange Zöpfe gehören zum Bilde der unheiligen Sirene, wie sie im Skulpturenwerk Churs oft auftritt. Die weltliche Frau versinnbildlicht hier die Hoffart des Weibes, die «Frau Welt». Sie hält in der Rechten den Apfel, das Zeichen der Sünde, die verbotene Frucht. Sie erhebt die Linke mit der inneren Handfläche nach außen, als wehre sie Mahnungen ab, schlage Bedenken in die Luft. Sie denkt nicht, wer hinter ihr lauert. Im Lukaskommentar des hl. Ambrosius, B. 8, Abschnitt 45, steht zu Lukas 17, 32: «Denkt an Loths Weib» die Erklärung: Hinter ihr ist der Satan. Auf unserem Bilde ist hinter der Frau der Kentaur, das Bild des Teufels als Tod. Dem Zusammenhange mit den besprochenen Bildern nach kann es nur der Tod sein, der durch die Sünde in die Welt gekommen ist. Bekannt ist die beliebte Darstellung der Frau Welt mit Todeszeichen, Schlangen, Würmern und Kröten auf dem Rücken. Das ist der Tod hinter der weltfrohen Frau.

Der Kentaur kann in der romanischen Kunst stets als Bild des Todes genommen werden. Er ist zugleich der Teufel, «der Menschenmörder von Anbeginn» (Joh. 8, 44), die unentrinnbare, lebenvernichtende Gewalt. Die Erklärer möchten den Kentauren als den Versucher zu fleischlicher Lust nehmen. Man beruft sich auf die Versuchung des hl. Antonius. Diese Legende aber läßt den Kentauren durchaus nicht als Verführer gegen das Sechste auftreten. Dem hl. Antonius erschien der Teufel in Kentaurengestalt, um ihn zu schrecken als Bild des drohenden Todes; der Heilige war auf der Suche nach dem Einsiedler Paulus in der Wüste, er brach vor Durst und Erschöpfung beinahe zusammen, als ihm der Teufel als Kentaur begegnete, ihn zu entmutigen und zur Rückkehr aus der Wüste zu veranlassen. Da ist also keine Versuchung zur Lust, sondern eine zur Verzweiflung. Kentauren läßt Dante in der Hölle (12.) Wache halten beim Blutpfuhl der Mörder, und Pfeile abschießen auf die Auftauchenden. Dante stellt also die Kentauren nicht zur Belustigung der Mörder, sondern zu ihrer Pein auf, Todesdämonen strafen die Totschläger. Das Bild des mit tödlichen Waffen drohenden Kentauren ist nicht geeignet, Lust zu erregen, vielmehr schreckt es zur Todesangst.

Zu beachten sind die Andeutungen. Löwenmenschen, Fisch-, Drachenmenschen sind nicht Kentauren. Sie sinnbildeten den Teufel im allgemeinen; Kentauren sind aber Pferdemenchen. Der Oberkörper ist Mensch. Manchmal ist der ganze Vorderleib menschlich, was auch bei Fischmenschen vorkommt. Dann ist der Hinterleib vom Pferde (oder Fisch) entlehnt. Oder die vordere Hälfte des tierischen Leibes samt Vorderfüßen ist vom Roß, der Hinterleib aber geht in einen Drachen- oder Schlangenleib und Schwanz über. Letztere Form hat der Kentaur unserer Skulptur und damit ist das Unterweltliche angedeutet. Wesentlich ist dem Kentauren die Pferdenatur, das Pferd aber ist Todestier, das Totenroß der nordischen Mythologie. Der Kentaur ist dem romanischen Mittelalter der Mörder, der Teufel als Tod. Man komme nicht mit dem Hinweis auf spätantike Kentaurenidyllen, was ebenso anachronistisch wäre

als die Berufung auf das bekannte Bild Böcklins. Die antike Darstellung des Todesgenius mit der gestürzten Fackel ist noch in der Ottonenzeit geläufig. Auch das Churer Bild zeigt die menschliche Seite des Kentauren noch als den antiken, vollkräftigen Jüngling. Am silbernen Sockel des goldenen Welfenkreuzes (11. Jahrhundert) sind drei nackte Todesgenien mit umgekehrter Fackel, auch an Leuchterfüßen des früheren Mittelalters. Aber im 12. Jahrhundert treten in der ostfranzösischen Bronze gießerei an die Stelle der Genien die Kentauren als Leuchterträger und Leuchtersockel (Pantheon, S. 560); sie sind die Nachfolger der Todesgenien, versinnbildlichen die Todesdämonen. Unten am Lichtträger ist die Nacht. Licht ist Leben, der Kentaur ist der Tod. Die Gotik beginnt dann, den Tod als Gerippe darzustellen. Ein Beispiel des Übergangs vom Kentauren zum Skelett als Bild des Todes findet sich im Missale des Petrus de Raimbaucourt von 1325 in der Haager Bibliothek (Molsdorf, Nr. 1134); da ist der menschliche Vorderleib des Kentauren als Kadaver gegeben. So steht also der Kentaur als Mittelglied der Todesdarstellungen zwischen dem antiken Genius und dem Skelett der Hochgotik.

Durch seinen Schlangen- oder Drachenhinterleib ist der Kentaur unseres Bildes gekennzeichnet als Bote der Unterwelt. Er nähert sich der leichtsinnigen Weltfrau, die seine Nähe nicht ahnt. Der Rundschild genügt, seine Waffen, seine Feindseligkeit anzudeuten. Der Tod holt sein Opfer. In diesem Bilde kann man ein Vorspiel der erst geraume Zeit später aufkommenden Totentänze erkennen.

Die Gedankenfolge nach den Bildgruppen des Strafgerichts und der Verheißung an die Stammeltern zum Kentauren und der sündigen Frau beleuchtet in wenigen Worten die Schriftstelle: «Durch einen Menschen ist die Sünde in die Welt gekommen und durch die Sünde der Tod» (Röm. 5, 2).

Gegen das nördliche Seitenschiff hin ist in derselben Zone, aber erst nach Unterbrechung durch bildlose Blattkapitelle eine Sirene angebracht, mit hängenden Zöpfen, aufgebogen gehaltenen Fischeschwänzen. Sie tritt hier abgesondert auf, ohne Beziehung zu den besprochenen Bildern. Ihr Bild kommt in den Domskulpturen noch zweimal vor, wo sie die Versucherin darstellt, und einmal als Wasser (der Taufe). Was soll sie hier? Unter ihr, vor der Pfeilerbasis ist die «römische Zisterne», ein Wahrzeichen des Churer Domes. Da keine Andeutung, keine andere Beziehung vorliegt, muß hier wohl von ihren sonstigen Nebenberufen auf ihr ursprüngliches Wesen zurückgegriffen werden; sie ist das Sinnbild des Wassers, wie tausendmal an Brunnen und Taufbecken. Am Schottentor in Regensburg versinnbildlicht die Sirene das Meer (Schottentor, S. 32, Abb. 14).

(Fortsetzung folgt.)