

**Zeitschrift:** Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =  
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e  
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

**Herausgeber:** Schweizerisches Nationalmuseum

**Band:** 54 (1997)

**Heft:** 2

**Artikel:** Christliche Hieroglyphen : vorgotische Bauplastik als Bilderrätsel

**Autor:** Diemer, Peter / Diemer, Dorothea

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-169530>

### **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:** 11.01.2026

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

# Christliche Hieroglyphen. Vorgotische Bauplastik als Bilderrätsel\*

von PETER und DOROTHEA DIEMER

Am 3. Juni 1847 trafen sich zehn Teilnehmer des *Congrès archéologique* zu einem Rundgespräch in Sens. Bei dieser Gelegenheit zog der *spiritus rector* der Veranstaltung, Arcisse de Caumont, Abbildungen zweier Pilaster an der Kathedrale von Le Mans hervor (Abb. 1) und fragte einen der Umstehenden, den Abbé Augustin Crosnier, ob er den Umstand zu erklären vermöge, dass die Pilaster, obwohl im Bauzusammenhang Gegenstücke, völlig verschieden dekoriert seien.

Crosnier zog sich gut aus der Affäre. Er vermutete in den Reliefs Darstellungen von Himmel und Hölle: hier der steile Pfad des engen, eckigen Mäanderbandes hinauf zu dem Baldachingebäude, dort ein idyllisch gewundener Weg, dessen Tierdekor nach oben hin immer phantastischer wird. Diese prompte Lösung überzeugte die Anwesenden und lenkte das Gespräch auf den Nutzen der mittelalterlichen 'iconographie' und auf ein von Crosnier erarbeitetes ikonographisches Handbuch, welches dann im darauffolgenden Jahr erscheinen sollte.<sup>1</sup>

150 Jahre später widmet man sich noch immer vergleichbaren Rätseln romanischer Bauplastik in Spanien und Frankreich.<sup>2</sup> Ranken, in der Nomenklatur des Gelehrten unserer Zeit Schlingpflanzen und Fesseln, haben für diesen eine «sexuelle Komponente» (Frómista), ebenso wie Raubtiere «sexualmetaphorisch besetzt» seien (Santiago, Frómista, Jaca).<sup>3</sup> «Die Präsenz dieser lianenhaften Schlinggewächse ist demnach nicht etwa ornamentales Beiwerk, sondern Rahmen und Ferment alles Dämonischen und Dämonisierten.»<sup>4</sup> «In vergleichbarer Form tauchen diese Fesseln an zahllosen Kirchen der Romanik auf.» An anderer Stelle schreibt er zu den Rankensäulen der Puerta de la Azabacheria: «... in Santiago versucht ein einzelner [Mensch, siehe Bildunterschrift] herkulisch, aber nicht weniger vergeblich, sich zu befreien»<sup>5</sup> (Abb. 2).

Dass dieser «Mensch» Flügel hat und die «Fesseln» Weinranken in antiker Tradition sind, soll nicht unser Thema sein, sondern das, was über das Jahrhundert hinweg den Ansatz von 1989 mit dem des Abbé Crosnier verbindet. Gemeinsam ist den heutigen Deutungen dieses phantastischen Dekors wie denen des 19. Jahrhunderts die

Annahme, sein Grundmotiv sei der Antagonismus von Gut und Böse, Himmel und Hölle, Sünde und Verstrickung: fundamental theologische Kategorien für eine Skulpturengattung, die ein unvoreingenommener Betrachter, der auch nicht wüsste, dass sich die Skulpturen an Kirchen finden, vielleicht für bloße Dekoration angesehen hätte.

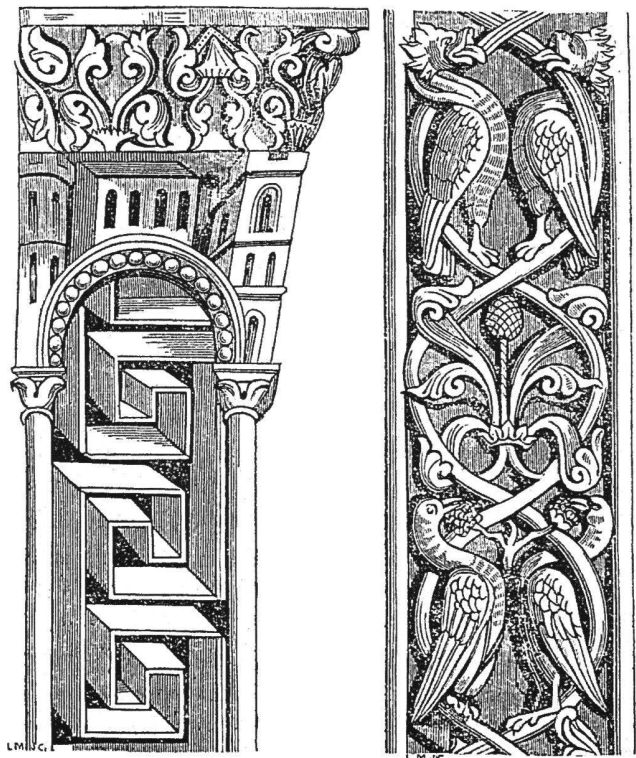


Abb. 1 Ausschnitt aus dem Dekor der Südportalpfeiler an der Kathedrale von Le Mans. Illustration in *Congrès archéologique de France* 14, 1848.

Gemeinsam sind schon die Prämissen: dass romanischer Baudekor aus Ranken, Tieren, Monstren, Männchen, akrobatischen oder auch obszönen, überhaupt generell eine symbolische, zur inhaltlichen Deutung bestimmte Gattung sei; dass einzelne Darstellungen innerhalb dieses Dekors, ein Pfeiler, ein Kapitell, ein Tier eine spezielle und bewusst intendierte Bedeutung haben, deren Summe dann als eine Art Symbolkombination gelesen werden könne.

\*Als kurzer Tagungsbeitrag musste dieser Text fast alle hier angeschnittenen Fragen stark verkürzt behandeln. Im Wissen, dass das Thema der mittelalterlichen Symbolik und ihrer Deutung Bücher füllen könnte, belassen wir es leichteren Herzens auch hier bei der kolloquialen Kurzform.



Abb. 2 Säulenfragmente von der Puerta de la Azabacheria der Kathedrale von Santiago de Compostela.

Das setzt voraus, dass Motivwanderungen, die Herleitung bestimmter Motive, bewusst oder intentionslos, von älteren Vorlagen, ganz ausser Betracht bleiben. Wer generell symbolisch ausdeutet, muss das Bestehen eines natürlichen Schmuckbedürfnisses hintanstellen und darf nicht fragen, ob eine Rankensäule nicht einfach einen ästhetischen Klassizismus darstellt oder welchen Einfluss Buchmalereidekor hatte. Dass solche Fragen in der Zeit Caumonts und Crosniers, zur Zeit der Entdeckung der Romanik, noch kaum gestellt, sicher nicht beantwortet werden konnten, versteht sich.

Caumont, von Haus aus Geologe, und der Abbé Crosnier waren beide seriöse, systematisch denkende Persönlichkeiten, beide mühten sich um eine methodische Erforschung des Mittelalters.<sup>6</sup> Ihre Diskussion von 1847 veranschaulicht weniger persönliche Befangenheit als ein generelles Forschungsproblem der frühen Mediävistik: Man war auf Darstellungen gestossen, deren Sinn nicht, wie zum Beispiel bei Christi Himmelfahrt oder einer Madonna, sofort erkennbar war, sondern die sich den

Massstäben der aufgeklärten Wissenschaft und einer rationalen Interpretation entzogen, und man suchte nach Deutungsansätzen.

Der Umschwung in der Einstellung zur vorgotischen Bilderwelt von kalter Verachtung zu emphatischer Wertschätzung war relativ kurzfristig geschehen, und alte ästhetische Vorbehalte mögen dazu beigetragen haben, dass man ihren Bildhauern manche Skurrilität zutraute. 1823 ist für Séroux d'Agincourt die abendländische Skulptur zwischen dem 6. und dem 13. Jahrhundert noch ein Gegenstand globaler Geringschätzung.<sup>7</sup> Aber schon 1830 hielt Caumont, eine Schlüsselgestalt der Umwertung, erstmals seinen *Cours d'antiquités monumentales* ab, der bald auch ein immenser Bucherfolg wurde und worin er das 12. Jahrhundert als eine der interessantesten Zeiten der Kunstgeschichte bezeichnete.<sup>8</sup> 1848 beschreibt Crosnier die ältere Kunstgeschichte schon als ein festetabliertes Fach, innerhalb dessen der christlichen Ikonographie eine Führungsrolle zukommt.<sup>9</sup>

Crosnier und die meisten Handbuchautoren seiner Generation fassen die christliche Kunst quer durch ihre Epochen als einheitliche Bildtradition auf. Sie ordnen deren Motivbestand systematisch nach Themen, ohne gross nach der Herkunft der Motive, nach den Gesetzen von Kunstgattungen und ähnlichem zu fragen. Gerade dieser fast naturwissenschaftlich katalogisierende Ansatz führte in Verbindung mit Sehgewohnheiten aus der Epoche der Emblematik dazu, dass man gleichermassen von allen Darstellungen erwartete, dass sie etwas 'bedeuteten', wie eben Frau mit Kind 'Gottesmutter' bedeutet. Dem entzog sich jedoch der ganze grosse Bereich der Ranken, Monstren und Phantasiewesen.

Auf diese logische Herausforderung reagierten nicht alle Gelehrten gleich. Es gab Skeptiker, für welche die Bilder des Fabelhaften und Monströsen an romanischen Kirchen «keinerlei Bedeutung hatten und nichts als künstlerischer Willkür entsprungener Schmuck waren».<sup>10</sup> Eine stimmführende Mehrheit aber neigte dazu, diese Darstellungen für Symbole zu halten, schon weil mehrfaches Vorkommen ein und desselben Motivs an verschiedenen Orten für eine darin enthaltene «idée symbolique» spreche,<sup>11</sup> vor allem aber aus dem idealisierten Mittelalterbild der Zeit heraus, weil, wie Crosnier es formulierte, «le symbolisme des siècles de foi nous autorise ...»<sup>12</sup>, eine symbolische Deutung zu suchen.

Referenzwerke der frühen Interpreten waren neben der Bibel die allegoresefreudige Theologie der Patristik und des Mittelalters (wir nennen stellvertretend Gregor d. Gr. und Durandus von Mende) und die christliche Tierallegorie. Ergebnis war ein mitunter sehr gelehrter, doch pseudo-historischer, streckenweise von beliebigen Assoziationen geleiteter Stil der Deutungen.

Caumonts und Crosniers Vorstellung, wie die *sculptures symboliques*, die es zu entziffern galt, 'funktionierten', orientiert sich an Sprachsystemen, wie der Begriff der christlichen Hieroglyphen – den Titelbegriff unseres Beitrags verdanken wir Charles Cahier<sup>13</sup> – ja auch andeutet.

Die Parallelisierung hat ihre Logik. Schon im 18. Jahrhundert hatte man die Narthexskulptur von Chelles bei Paris aus dem 12. Jahrhundert für ägyptische Hieroglyphen gehalten.<sup>14</sup> Was lag, nachdem Champollion diese entziffert hatte, näher als entsprechende Versuche an den romanischen Zeichen, «ces hiéroglyphes nationaux qui sont loin d'avoir reçu jusqu'ici parmi nous l'honneur fait à ceux de Memphis et de Ninive»?<sup>15</sup>

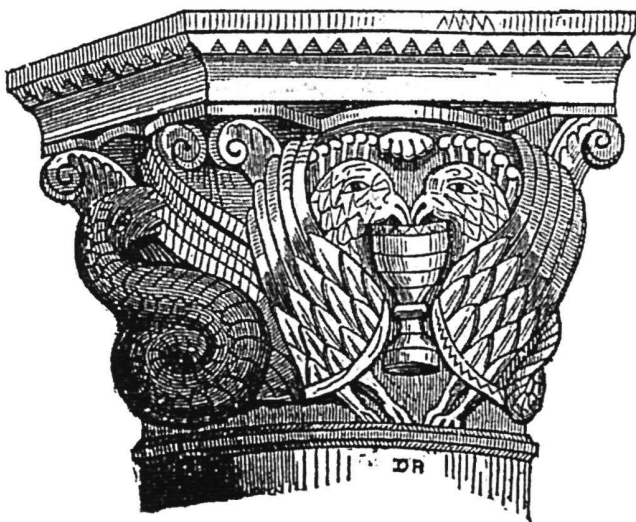


Abb. 3 Kapitell mit monströsen Vögeln in der Kathedrale von Le Mans. Illustration in Arcisse de Caumont, *Cours des antiquités monumentales*, Bd.4, 1841.

Man glaubte, jedes einzelne Tier und jede Pflanze habe eine Bedeutung besessen, und aus diesen «...nos sculpteurs composèrent des phrases».<sup>16</sup> So dachte man die auf Dingbedeutungen ausgerichtete alte Symbolliteratur, Physiologus und so weiter gewissermassen modern im Sinne einer Syntax weiter und stellte sich eine regelrechte Symbolsprache vor, die allerdings schon im Mittelalter nur Ausgewählten bekannt war und von diesen den Unkundigen gedeutet wurde; aus dieser Sprache meinte man einzelne Vokabeln zu verstehen.

Zwei in heutigen Augen eher rührende, aber typische Anwendungsbeispiele dieser additiven Methode: Vögel mit Schlangenschwänzen bedeuten, so Crosnier<sup>17</sup>, die reine Seele (Tauben) kombiniert mit der Klugheit (Schlange); nippen sie an einem Gefäss, ist es die kluge Seele bei der Eucharistie (Abb. 3). Die Sirene mit Fischeschwanz bedeutet die Seele, die durch die Reinigung der Taufe (Fisch) gegangen ist (Abb. 4).

Die zugrundeliegende Vorstellung lebte weiter. Noch 1940 hat Richard Wiebel sie klar formuliert: «Es ist wie beim Übersetzen; man muss die Bilder wie Worte nach ihrem Grundsinn prüfen; dann versucht man den Satz, zu dem sie gehören, abzulesen; für manche Einzelheit ergibt sich so die richtige Bedeutung.»<sup>18</sup> Als Beispiel zur Veran-

schaulichung können seine Ausführungen von 1948/49 über ein Alpirsbacher Schiffskapitell dienen (Abb. 5): «In jeder Rundung ist ein Menschenkopf ... Sie bedeuten Seelen. Die Rundbänder um sie erscheinen wie Nimben. Das breite Band, das sie verbindet, erinnert an die Gemeinschaft der Heiligen. Will man am Sinne der Schlingen festhalten, so sind diese Seelen eingefangen für das Himmelreich ...»<sup>19</sup>



Abb. 4 Sirene. Illustration in *Bulletin monumental* 7, 1841.

Ob ihm auch die entwaffnende Identifizierung von vier Basisverzierung als Lasterzyklus zu verdanken ist, wissen wir nicht. Die Postkarte, welche die Information trägt, kann man vielleicht noch jetzt in Alpirsbach kaufen (Abb. 6); sie mag hier für die anhaltende Verbreitung 'symbolischer' Deutungen im populären Bereich stehen.

Dass die Methode auch im deutschen Sprachraum Verbreitung gewonnen hat, geht wie in Frankreich auf die 1840er Jahre zurück, als lokalhistorisches Interesse Deutungsversuche provinzieller bauplastischer Anlagen wie des Remagener Portals anregte.<sup>20</sup> Neben den Gemeinsamkeiten sind aber die Unterschiede zwischen den deutschen und französischen Deutungstraditionen aufschlussreich; Während die *iconographie* in Frankreich eine Angelegenheit der Theologie blieb, wandten ihre Nachbarn von Anfang an zusätzlich viel Mühe auf die Suche nach germa-



nischen oder keltischen Wurzeln und Spuren alten Brauchtums.

Das Denkmodell der additiven Interpretation funktioniert 1989 noch genauso wie bei Crosnier 1848 und Wiebel 1948: Ein Mensch – «terrorisiert» – flieht vor einem Kentauren (der das Böse bedeutet), ist aber im Gestrüpp (sic) «verstrickt» und hat, offenbar Folge der Verstrickung, ein

l'autre on doit montrer la Réhabilitation: – tel est, en général, le grand sujet traité par les artistes du moyen-âge.»<sup>22</sup> Das tiefsitzende Bedürfnis des frühen 19. Jahrhunderts nach harmonisierender Geschichtsdeutung wird hier sichtbar, zugleich die bedenkliche Abhängigkeit heutiger Deutungsversuche, wenn sie leichtsinnig mit Himmel und Hölle operieren.



Abb. 5 Schiffskapitell. Alpirsbach, Klosterkirche.

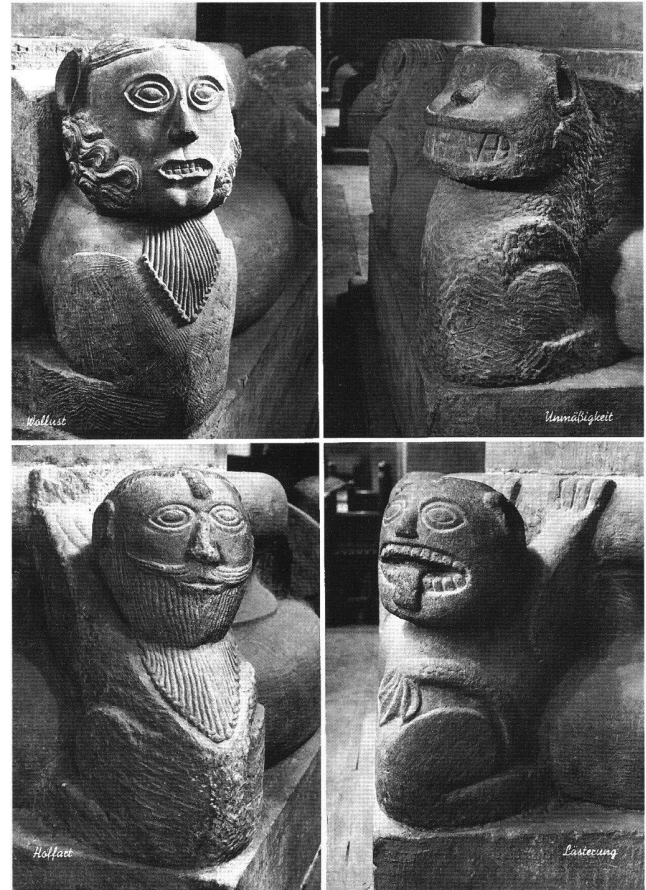


Abb. 6 Basiszier der südöstlichen Schiffssäule. Alpirsbach, Klosterkirche. Postkarte mit Deutungsversuch.

«bereits» affenartig verwandeltes Antlitz, will sagen, hat sich seinen Begierden ergeben (Abb. 7).<sup>21</sup>

Die moderne Deutung, unverkennbar freudianisch geprägt, verweist auf die vergleichbar von der Zeitspsyche bestimmten Deutungen der 'romantischen' Mittelalterforscher. Diese standen einem Widerspruch gegenüber: Sirenen, Kentauren u. a., die in den mittelalterlichen Bestiarien durchweg eine schlechte Presse hatten, fanden sich zuhauf in Gotteshäusern einer Epoche, die man sich gern durch und durch fromm vorstellte; dieses Dilemma drängte die Erwartungen zwangsläufig in den Antagonismus gut – böse. «M. Crosnier croit que, pour ce qui regarde le symbolisme, il faut partir du principe, que nos artistes du moyen-âge avaient une idée d'unité, et ne s'écartaient pas du sujet principal.» «En montrant d'un côté le Vice, de

Womit sich die gelehrte Welt heute wie vor 160 Jahren schwer tut, sind Schmuckmotive im kirchlichen Bereich, deren Sinn auf einer anderen Ebene liegt als der klassische Themenkanon christlicher Darstellungen. Selbstverständlich wird niemand leugnen, dass Fisch oder Pelikan Symbolmotive sind oder dass man im Mittelalter mit Gewinn Gregor den Grossen las. Es geht hauptsächlich um die Frage, bis in welche Bereiche und Kunstgattungen hinein dieses Deutungsprinzip sinnvoll anwendbar ist. Man neigte und neigt dazu, sich das Mittelalter lebensfremd einheitlich und systematisch denkend vorzustellen. Die Suggestion scholastischer Summen und systematischer Bildprogramme in der Art des Klosterneuburger Altares und der Bible Moralisee hat wohl dazu geführt. Auf die Kunst angewendet heisst das etwa: Schlangen müssen, weil Bibel und

Physiologus es so wollen, Sinnbilder des Bösen sein, wo auch immer man sie findet – gleich wieviele Beispiele eines früh- und hochmittelalterlichen Dekorationsgeschmacks in Buchmalerei und Schnitzkunst erhalten sind, der ineinander verschlungene und miteinander kämpfende Reptilien augenscheinlich prächtig und dekorativ fand.

Hat aber je ein einheitlicher Sinnhorizont die verschiedenen künstlerischen Strata des Mittelalters zusammengefasst? Der heutige Reflexionsstand zu Kultur-, Alltags- und Mentalitätsgeschichte – wir nennen nur Michael Camille – hat die Frage im Kern längst erledigt. Selbstverständlich hat sich die Vorstellung von einem einheitlichen mittelalterlichen Denken differenziert. Auch sehen viele Forscher, dass die Welt der Dämonen und Fabelwesen sich 'cartesischem' Lesen entzieht.<sup>23</sup> Diese Ahnen der hochmittelalterlichen Monstren wurden in einer nichtchristlichen, nichtschriftlichen Gesellschaft entwickelt. Man meint zu erkennen, dass sie zu verschiedenen Epochen ein unterschiedliches Mass an bedrohlicher Präsenz besaßen, dass ursprünglich machtvolle Zeichen über die Jahrhunderte zum unverbindlichen Dekor absanken. Aber noch in christlicher Zeit ist das Mass von Gewalttätigkeit und Aggressivität, mit dem sie auftreten, nicht immer gleich. Nur wenn wir entschieden mehr über die profane Bilderwelt und ausserkirchliche Vorstellungen des Mittelalters wüssten, wären die Gefühle, die der Anblick der Monstren ausgelöst hat, wären auch die Grenzen zwischen konventionellem Schmuckrepertoire und gezielter, womöglich auch subversiver Mitteilung an den jeweiligen Betrachter klar zu ziehen.

Ausgangspunkt der Exegeten im 19. Jahrhundert wie heute ist die stillschweigende Annahme, dass 'man' mit den Skulpturen einen Zweck verfolgte. Wer ist 'man'? Caumont schreibt 1850, groteske und obszöne Figuren, die «personifications des vices», seien dazu da, die Gläubigen zu warnen und zu mahnen.<sup>24</sup> Auch der Aufsatz von 1989 setzt, wie viele andere – am kompromisslosesten vielleicht Arnold Hauser –, voraus<sup>25</sup>, dass die Skulpturen einen Zweck verfolgten; sie «führen [...] vor, was den [...] Pilgern ständig gepredigt worden war»<sup>26</sup>, wobei er so weit geht anzunehmen, dass die «Autoritäten offenbar weniger auf die Reden und Handlungen der Priester als auf die Argumentationskraft von Skulpturen [...] vertrauten»<sup>27</sup>. – Auch Kunsthistoriker haben ihre Wunschträume.

Bei Caumont kommt jedoch nie der – mit heutigen Worten – Auftraggeber in den Blick, jedenfalls nicht *expressis verbis*; gemäss der romantischen Vision von der Autonomie des Künstlers heisst es z. B.: «nos sculpteurs composèrent des phrases». Diese Vorstellung vom sinnstiftenden Bildhauer wurde vielleicht befördert durch die Tatsache, dass es praktisch keine zeitgenössischen Quellen zu den Intentionen der mittelalterlichen Auftraggeber bauplastischer Dekorationen gibt, mit Ausnahme der vielzitierten Passage in Bernhard von Clairvaux' *Apologia*. Diese jedoch gesteht dem Dekor weder tieferen Sinn noch überhaupt inhaltliche Relevanz zu, im Gegenteil: Er lenke bloss die Gedanken auf triviale Unterhaltung.<sup>28</sup>



Abb. 7 Kreuzgangkapitell der Colegiata in Santillana del Mar.

Es ist bezeichnend, dass die Vorstellung der frühen Mediävisten vom aus dem Glauben heraus schaffenden Bildhauer heute einer zentralistisch-diktatorischen, insofern auch wieder modernen Auffassung vom Auftraggeber gewichen ist. Als «die cluniazensisch geschulten, ästhetisch sublimierten Observanten der öffentlichen Moral» stellt man ihn sich 1989 vor.<sup>29</sup> Aber auch dies antiklerikale Denkmuster – bildliche Darstellungen als Machtmittel über das einfache Volk – hat seine Ahnen im 19. Jahrhundert.

Am 22. Juni 1840 war anlässlich der Jahresversammlung der Société française d'Archéologie in Niort wieder einmal



Abb. 8 Kapitell mit Melchisedek im Schiff der Kathedrale von Genf.

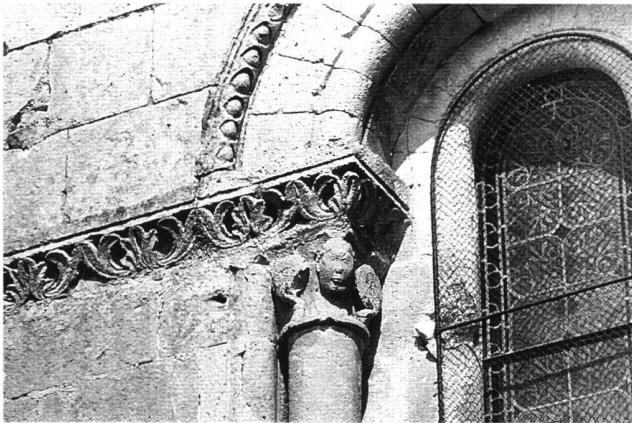


Abb. 9 Fensterdekor am Schiff der Kirche von Fontenet.

ein Gesprächskreis beieinander. Caumont gab das Stichwort: «sculptures symboliques». Er sprach von einem Kapitell aus St. Jean in Parthenay in seinem Besitz; darauf sehe man eine Frau, die in jeder Hand etwas Rundes mit einem Kreuz darauf halte. Dasselbe Sujet habe er in St. Pierre in Genf und anderswo gefunden. Was dies wohl bedeute? Der Abbé Filleau erkannte in der Frau Religio mit zwei Hostien, ein Sinnbild der von Gnaden überfließenden Eucharistie.<sup>30</sup>

Wir fragen uns, ob das Protokoll jener Unterhaltung später den Pfaffenfresser Viollet-le-Duc zur Ergänzung eines Kapitells (nef 9 der Zählung von Francis Salet) in Vézelay inspiriert haben könnte, als er um 1854 ohne jeden Grund an prominenter Stelle etwas Rundes mit Kreuz anbrachte und damit (und mit einem unmotivierten Mönch) eine Hirtenzene zu einem wahrhaft hieroglyphischen Rätsel

machte, das viel Tinte zum Fließen gebracht hat. Der Architekt verfuhr darin ähnlich, wie es nach seiner Vorstellung früher die Klöster selbst getan hätten; so schrieb er später über den in der Revolution verstümmelten, schwer zu deutenden Portalsturz von Vézelay: «Il ne semble pas douteux d'ailleurs, que l'inventeur de cette composition n'ait prétendu en faire un énigme, dont l'explication a pu être un des privilèges de l'abbaye.»<sup>31</sup>

Das von Caumont angesprochene Genfer Kapitell ist erhalten: Er muss den Melchisedek am fünften nördlichen Mittelschiffspfeiler gemeint haben (Abb. 8). Caumont hat den Priester für eine Frau gehalten und die von ihm hochgehaltenen Gegenstände nicht als Brot und Weinkelch erkannt, obwohl ihm bei seinem Besuch in Genf die Namensbeischrift keineswegs entgangen war.<sup>32</sup> Auch vom Aussehen seines eigenen Kapitells können wir uns eine Vorstellung machen, da es einem im französischen Westen verbreiteten Typus angehörte (Abb. 9). Was die oft als Hostien bezeichneten Scheiben bedeuten, ist bis heute ungeklärt; bisweilen mag es sich um Brot, bisweilen um Geldmünzen handeln.<sup>33</sup> Vergegenwärtigen wir uns am Ende, dass es im Zeitalter vor der Eisenbahn, vor der Ausbreitung von Photographie und künstlichem Licht unendlich viel schwieriger war, konkrete Kenntnisse der Kunstwerke zu erlangen. Manche äussere Zufälle, auch die Fehlerquellen des Abzeichnens, erschwerten die Arbeit. Ob unsere heutigen Deutungsideologien auch einmal mildernde Umstände von solchem Gewicht verdienen werden? Es wäre gewiss an der Zeit, dem von alters her belasteten Themenkreis interdisziplinäre Forschung zu widmen. Ohne die Hilfe von Kulturgeschichte, Volkskunde und Philologie scheint sich die Kunstgeschichte mit ihrem romantischen Erbe schwer zu tun.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> «M. de Caumont dépose sur le bureau des dessins lithographiés de deux pilastres de la cathédrale du Mans, situés dans des positions parallèles et dans lesquels on remarque cependant une complète opposition de sculptures; il demande à M. l'abbé Crosnier s'il peut expliquer cette apparente bizarrerie. M. Crosnier pense que l'un de ces deux pilastres représente l'enfer, et l'autre le paradis: à leur sommet on voit un édifice; au premier l'on parvient à partir de la base, par un chemin facile, semé de fleurs et de fruits que becquettent des oiseaux dont la tête, d'abord gracieuse, se dénature et devient monstrueuse à mesure que l'on approche du but; pour arriver au second, il faut suivre un sentier étroit, heurté à l'angle droit, un inextricable labyrinthe, image des obstacles que la vertu rencontre dans le sentier de la vie. La promptitude de cette ingénieuse interprétation appelle l'attention du Congrès sur l'utilité de l'iconographie, on énumère les obligations que l'on a à M. de Caumont, et celle que l'on aurait à M. Crosnier s'il publiait un volumineux travail qu'il a préparé sur ce sujet.» *Congrès archéologique de France* 14, 1848, S. 92f. Das Buch erschien unter dem Titel: Abbé [AUGUSTIN] CROSNIER, *Iconographie chrétienne ou étude des sculptures, peintures etc., qu'on rencontre sur les monuments*

*religieux du moyen-âge* (Extrait du Bulletin monumental publié par M. de Caumont), Paris/Caen 1848, 2. Auflage 1876.

<sup>2</sup> *Kunstgeschichte – aber wie?*, hrsg. von der Fachschaft Kunstgeschichte München, Berlin 1989, S. 221–258, das folgende Zitat S. 225. Als Beispiele aus der Nachkriegszeit hätten sich zahlreiche Texte angeboten. Unsere Wahl ist nur aus dem Grund auf gerade diese Arbeit und ihre in der folgenden Anmerkung zitierte Fortsetzung gefallen, weil es uns darum gehen musste, methodisch anspruchsvolle Belege aus jüngster Zeit anzuführen, um die Aktualität der Fragestellung bewusst zu machen.

<sup>3</sup> *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, hrsg. von HERBERT BECK und KERSTIN HENGESVOSS-DÜRKOP, Frankfurt/Main 1994, S. 264.

<sup>4</sup> *Kunstgeschichte – aber wie?* (vgl. Anm. 2), S. 226.

<sup>5</sup> *Kunstgeschichte – aber wie?* (vgl. Anm. 2), S. 226–227.

<sup>6</sup> Biographische Literatur zu Caumont: JEAN HUBERT, *Archéologie médiévale I*, in: *L'Histoire et ses méthodes*, Paris 1961, S. 275–328, hier S. 294–301 (nachgedruckt in: JEAN HUBERT, *Nouveau recueil d'études d'archéologie et d'histoire. De la fin du Monde antique au Moyen Age*, Genf/Paris 1985). – JACQUES HENRIET, in: *Le «gothique» retrouvé avant Viollet-le-Duc*,



- Katalog der Ausstellung in Paris 1979/80, 1979, S. 63 und 72 Nr. 143. – WILLIBALD SAUERLÄNDER, *Die Geographie der Stile*, in: Akten des XXV. internat. Kongresses für Kunstgeschichte, Wien, 4.–10. September 1983, hrsg. von HERMANN FILLITZ und MARTINA PIPPAL, Bd. 3, Wien/Köln/Graz 1985, S. 27–35. – Crosnier nennt sich im Titel seiner *Iconologie* «Chanoine de Nevers, curé de Donzy, inspecteur des monuments de la Nièvre, membre correspondant des comités historiques et de plusieurs Sociétés savantes».
- <sup>7</sup> J[EAN] B[APTISTE] L[OUIS] G[EORGES] SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup>*, Paris u. a. 1823, Textband S. 52–56.
- <sup>8</sup> «Pour peu que l'on observe, on reconnaît que le XII<sup>e</sup> siècle est une des époques les plus intéressantes de l'histoire monumentale.» ARCISSE DE CAUMONT, *Cours d'antiquités monumentales, professé à Caen, en 1830*, Quatrième partie: Moyen Age, architecture religieuse, nouvelle édition, Paris/Caen/Rouen 1841, S. 179.
- <sup>9</sup> AUGUSTIN CROSNIER (vgl. Anm. 1), S. 4.: «Hâtons donc de le dire, l'archéologie sans l'iconographie est un corps sans âme, une lampe d'or dont la lumière est éteinte.» Unter «iconographie» versteht er christliche Ikonographie.
- <sup>10</sup> «Selon d'autres, la plupart de ces figures bizarres n'avaient aucune signification et n'étaient que des ornements créés par le caprice des sculpteurs.» ARCISSE DE CAUMONT (vgl. Anm. 8), S. 201.
- <sup>11</sup> ARCISSE DE CAUMONT (vgl. Anm. 8), S. 210. – AUGUSTIN CROSNIER (vgl. Anm. 1) gibt am Ende seines Glossars der «Animaux hybrides», S. 310–311, zu bedenken: «Il ne faut pas toujours chercher des symboles dans ces figures; mais lorsqu'on les rencontre dans des pays différents, qu'elles paraissent copiées les unes sur les autres, il est difficile de ne pas y reconnaître une pensée cachée. Le caprice ne s'allie pas avec l'uniformité.»
- <sup>12</sup> AUGUSTIN CROSNIER (vgl. Anm. 1), S. 287. – Ebenso schon COUSSEAU, in: *Bulletin monumental* 9, 1843, S. 490f.: «Toutes ces figures qui représentent des animaux sont généralement symboliques. Dans l'imagerie, dans la sculpture, le ciseau comme le pinceau ne travaillaient que pour l'instruction du peuple. Ce principe fut le point de départ de la sculpture religieuse.»
- <sup>13</sup> AUGUSTIN CROSNIER (vgl. Anm. 1), S. 287: «hiéroglyphes du moyen-âge». – CHARLES CAHIER, *Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le moyen âge*, Paris 1874, S. 257: «hieroglyphique chrétienne».
- <sup>14</sup> JACQUES VANUXEM, *The Theories of Mabillon and Montfaucon on French Sculpture of the Twelfth Century*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20, 1957, S. 45–58, hier S. 54.
- <sup>15</sup> ARTHUR MARTIN, *Quelques souvenirs d'un voyage archéologique à Strasbourg et en Bavière*, in: *Bulletin monumental* 11, 1845, S. 326, im Zusammenhang mit dem Strassburger Münsterquerschiff. Die «ägyptische» These führt ein Nachleben bei OLIVIER BEIGBEDER, *La Symbolique* (= *Que sais-je?*, n° 749) Paris 1975, S. 79–82. Auf einem Kapitell in der ehem. Klosterkirche Saint-Marcellin in Chanteuges/Haute-Loire mit der Darstellung eines Bischofs oder Abtes auf einem Schiff sieht Beigbeder einen Beleg für das Fortwirken ägyptischer Totenbarkensymbolik. Näher liegt es, an eine Darstellung aus der Vita des Kirchenpatrons Marcellinus zu denken, dessen Leib seit dem 10. Jahrhundert in Chanteuges ruhte. Zu den wenigen über sein Leben berichteten Einzelheiten gehört, dass der gebürtige Nordafrikaner sich mit zwei Gefährten einschiffte und dass Nizza die erste Station seiner Missionsreise bildete, in deren Verlauf er der erste Bischof von Embrun wurde. In diesem Fall gehören die Monstren an den Nebenseiten des Kapi-

tells nicht zur Szene. *Acta Sanctorum*, Aprilis tomus II, Paris/Rom 1866, S. 748–753. Eine Abbildung der Skulptur bei ZYGMUNT SWIECHOWSKY, *Sculpture romane d'Auvergne*, Clermont-Ferrand 1973, fig. 243; vgl. S. 227. – Eine andere Interpretation bei MARIE-MADELEINE MACARY, *Saint-Julien l'Hospitalier à Chanteuges. Proposition iconographique d'un chapiteau sculpté (XII<sup>e</sup> s.) à Chanteuges (Haute-Loire)*, in: *Centre international d'études romanes* 1972 III–IV, S. 27–35.

<sup>16</sup> AUGUSTIN CROSNIER (vgl. Anm. 1), S. 291.

<sup>17</sup> «Dans la colombe, qui se termine par une queue de serpent, sujet souvent reproduit au XII<sup>e</sup> siècle, nous voyons un emblème de l'âme fidèle ornée des deux Vertus que le Sauveur recommandait à ses disciples avec tant d'instance, la Simplicité et la Prudence. Quelquefois un œil est placé à l'extrémité de cette queue de serpent, pour rappeler une autre Vertu gardienne des deux premières, la vigilance, qui semble se confondre avec la prudence chrétienne, ou plutôt qui est la fille aînée de sa nombreuse famille. Lorsque ces mystérieux oiseaux s'abreuvent dans un calice, leur tête est ornée d'une riche aigrette; il est impossible de ne pas reconnaître ici les dispositions nécessaires pour approcher dignement du banquet Eucharistique et les fruits précieux qu'en retire l'âme fidèle. C'est, en effet, dans la communion que le chrétien trouve le germe de l'immortalité, et qu'il s'assure la couronne de gloire indiquée par l'aigrette déployée, qui surmonte, comme un magnifique diadème, la tête de ces colombes.» – «Ces Sirènes, si multipliées à toutes les époques, sont peut-être des emblèmes de l'âme chrétienne régénérée par les eaux du baptême.» AUGUSTIN CROSNIER (vgl. Anm. 1), S. 292–293 und 294.

<sup>18</sup> RICHARD WIEBEL, *Die geistige Botschaft romanischer Bauplastik*, München 1940, S. 9. – Dasselbe Gedankenmodell liegt implizit CHARLES CAHIER (vgl. Anm. 13) zugrunde (vgl. S. 165), der S. 174 mit verlorenen Handbüchern rechnet. – NURITH KENAN-KEDAR, *Marginal Sculpture in Medieval France. Towards the deciphering of an enigmatic pictorial language*, Aldershot/Vermont 1995, äussert sich nicht zur «Übersetzungsweise» der von ihr angenommenen Sprache der Marginalskulptur.

<sup>19</sup> RICHARD WIEBEL, *Die Kapitälskulpturen in Alpirsbach und ihre Symbolik*, in: *Das Münster* 2, 1948/49, S. 419–421, hier 420.

<sup>20</sup> Zu unterschiedlichen Interpretationsrichtungen hinsichtlich der Dämonen und Monstra in der kunsthistorischen Forschung überwiegend in Deutschland vgl. den Überblick bei HERBERT SCHADE, *Dämonen und Monstren*, Regensburg 1962, S. 11–21. – Ein Literaturüberblick zu Remagen bei ALBERT M. KOENIGER, *Die Rätsel des romanischen Pfarrhoftores in Remagen*, München-Pasing 1947, rezensiert von Ernst Gall in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 12, 1949, S. 136–138; s. dazu Koenigers Replik *Um Remagen und Grossen Linden. Eine Aufklärung*, Augsburg 1950. Am kunstgeschichtlichen Institut der Universität Frankfurt a.M. hat 1997 AGNES HECK eine Magisterarbeit abgeschlossen: *Das Portal der Peterskirche in Grossen-Linden. Kunstgeschichte – aber wie?* (vgl. Anm. 2), S. 227.

<sup>21</sup> *Kunstgeschichte – aber wie?* (vgl. Anm. 2), S. 227.

<sup>22</sup> *Congrès archéologique* 21, 1854, S. 89.

<sup>23</sup> MICHAEL CAMILLE, *Image on the edge. The margins of medieval art*, London 1992. – NURITH KENAN-KEDAR (vgl. Anm. 18).

<sup>24</sup> ARCISSE DE CAUMONT, *Abécédair ou rudiment d'Archéologie*, 5. Auflage, [Bd. 1] *Architecture religieuse*, Caen 1870, S. 278.

<sup>25</sup> *Kunstgeschichte – aber wie?* (vgl. Anm. 2), S. 223, 246 u. a. – Vgl. ARNOLD HAUSER, *The Social History of Art*, Bd. 1, London 1951, S. 187 («In pursuit of their totalitarian aims, the clergy now produce an apocalyptic mood of escapism from the world and a yearning for death ...») und 195; schon von HERBERT SCHADE (vgl. Anm. 20) als Extremposition zitiert.

- <sup>26</sup> *Kunstgeschichte – aber wie?* (vgl. Anm. 2), S. 223.  
<sup>27</sup> *Kunstgeschichte – aber wie?* (vgl. Anm. 2), S. 230.  
<sup>28</sup> Zuletzt: CONRAD RUDOLPH, *The «Things of Greater Importance» – Bernard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude toward Art*, Philadelphia 1990.  
<sup>29</sup> *Kunstgeschichte – aber wie?* (vgl. Anm. 2) S. 248.  
<sup>30</sup> «M. de Caumont parle d'un chapiteau de l'ancienne église St.-Jean de Parthenay, qui est maintenant en sa possession. On y remarque une femme portant dans chaque main un objet rond surmonté d'une croix.  
M. de Caumont a retrouvé le même sujet dans plusieurs églises du XII<sup>e</sup> siècle, entr'autres à St.-Pierre de Genève, il n'a pas pu s'en expliquer sa signification.

M. l'abbé Filleau dit que cette figure représente la religion tenant deux pains, deux hosties couronnées d'une croix, et qu'elle exprime l'abondance de la grâce Eucharistique.» Bulletin monumental 6, 1840, S. 347.

- <sup>31</sup> EUGÈNE VIOLLET-LE-DUC, *Monographie de l'ancienne église abbatiale de Vézelay*, Paris 1873, S. 19–20.  
<sup>32</sup> ARCISSE DE CAUMONT, *Un mot sur les Antiquités de Genève, de Lausanne et d'Avenches (Suisse)*, in: Bulletin monumental 4, 1838, S. 433–441, hier S. 435.  
<sup>33</sup> Zu dem Bildtypus: RENÉ CROZET, *L'art roman en Saintonge*, Paris 1971, S. 156. Ein Aufsatz über diesen Themenkreis ist für die «Cahiers de civilisation médiévale» in Vorbereitung.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Reproduktion aus *Congrès archéologique de France* 14, 1848, S. 92.  
Abb. 2,7: Hirmer, München.  
Abb. 3: Reproduktion aus ARCISSE DE CAUMONT, *Cour des antiquités monumentales*, Bd.4, Paris/Caen/Rouen 1841, S.212.

Abb. 4: *Bulletin monumental* 7, 1841, S. 515.  
Abb. 5,6: Foto-Studio Bessler, Alpirsbach.  
Abb. 8: Kunsthistorisches Institut der Universität Genf.  
Abb. 9: Bildarchiv Marburg.

## ZUSAMMENFASSUNG

Die frühe Mittelalterforschung um Arcisse de Caumont im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts hat sich der Schwierigkeit gegenübergesehen, dass sie zahlreiche Motive romanischer Bauplastik nicht durch schlichtes Ablesen verstehen konnte: Ranken, Tiere, Monstren, akrobatische oder auch obszöne Menschenfiguren, die sich selbst in 'theologisch irrelevanten' Zonen des Gebäudes fanden. Da es unvorstellbar erschien, dass es nicht sinntragende Kunst im Mittelalter überhaupt gegeben haben könnte, fasste man die Darstellungen als bewusst gewählte Chiffren auf im Banne nachwirkender Denkformen des emblematischen Zeitalters. Den Schlüssel zu den 'Bilderrätseln', in denen man eine Art Hieroglyphenschrift vermutete, suchte man in einführend historisierender Allegorisierung des Abgebildeten. Die Forschung der letzten Jahrzehnte zeigt einerseits das Beharrungsvermögen der alten Prämissen, andererseits haben sich Wege zu einem neuen Verständnis eröffnet.

## RIASSUNTO

Gli studi medievali attorno ad Arcisse de Caumont nel secondo quarto del XIX secolo hanno dovuto confrontarsi con la difficoltà che numerosi motivi decorativi romani non erano comprensibili attraverso una semplice lettura: viticci, animali, mostri, figure antropomorfe acrobatiche ma anche oscene, che si ritrovano persino nelle aree «teologicamente irrilevanti» dell'edificio. Dato che non ci si poteva immaginare l'esistenza di un'arte medievale priva di significato, i motivi raffigurati furono interpretati, in balia degli effetti del modo di pensare vigenti durante quel periodo emblematico, quale linguaggio codificato. La chiave di lettura dei «linguaggi codificati», che veniva ritenuta una struttura composta da geroglifici, fu cercata attraverso un'interpretazione in chiave allegorica delle raffigurazioni viste nel loro contesto storico. Se le ricerche condotte negli ultimi decenni mostrano da un lato la capacità di resistenza delle vecchie premesse, dall'altro indicano però anche altre vie lungo le quali si può giungere a una nuova comprensione.

## RÉSUMÉ

Les chercheurs autour d'Arcisse de Caumont s'occupant du Moyen Age pendant le deuxième quart du 19<sup>e</sup> siècle se virent confrontés à la difficulté posée par le fait que de nombreux motifs sculpturaux des édifices de l'époque romane restaient incompréhensibles par une simple «lecture»: il s'agissait de rinceaux, d'animaux, de monstres, de figures humaines acrobatiques ou obscènes qui se trouvaient dans des zones de bâtiment peu importantes du point de vue théologique. Comme il était inconcevable qu'il existe un art non significatif au Moyen Age, l'on interpréta les représentations comme étant des chiffres déterminés choisis sous l'influence de la pensée persistante de l'époque emblématique. On chercha à déchiffrer ces images énigmatiques, dans lesquelles on supposait une sorte d'écriture hiéroglyphique, en les interprétant comme des allégories de l'idée représentée. Les recherches des dernières décennies montrent d'une part la force d'inertie des vieilles prémisses, et d'autre part des chemins qui se sont ouverts sur une nouvelle compréhension.

## SUMMARY

Early medieval research fostered by Arcisse de Caumont in the second quarter of the 19th century was confronted with the problem that countless motifs of Roman architectural sculpture were not readily interpretable, such as vines, animals, monsters, acrobatic and even obscene human figures placed on "theologically irrelevant" parts of the building. Since it seemed inconceivable that medieval art could be devoid of meaning, most of these representations were assumed to be consciously chosen ciphers under the spell of a mentality that still bore the mark of the emblematic age. In empathetically historicising allegorisations of the subject matter, scholars sought to find the key to "visual puzzles", believed to be a kind of hieroglyphics. Research over the past few decades demonstrates not only the persistence of long-standing theories but also that new avenues of interpretation are indeed opening up.