

Das Daniel-Kapitell der Churer Kathedrale

Autor(en): **Peterli, Gabriel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Bündner Monatsblatt : Zeitschrift für Bündner Geschichte, Landeskunde und Baukultur**

Band (Jahr): - **(1990)**

Heft 3

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-398519>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Gabriel Peterli

Das Daniel-Kapitell der Churer Kathedrale

Erwin Poeschel hat das Daniel-Kapitell in den Kunstdenkmälern des Kantons Graubünden (VII, 84) als das künstlerisch stärkste Werk der ganzen Kapitellreihe bezeichnet, und Herbert Gröger hat es in seinem Buch «Kathedrale Chur» «die wohl schönste Kapitellgruppe» genannt (116). Auch andere Kunsthistoriker haben dieser Gruppe, die als einzige mit Mäanderband verziert ist, ihre besondere Aufmerksamkeit geschenkt, so Werner Weisbach, Richard Wiebel und Julius Baum (vgl. Bibliographie).

Sie alle haben auch Vergleiche mit anderen romanischen Danielsdarstellungen angestellt, um der Eigenart der Churer Gruppe besser gerecht zu werden. Etwas vereinfachend kann man die Ergebnisse ihrer Untersuchungen so zusammenfassen: Eine engere Beziehung zur zeitgenössischen Kunst Oberitaliens ist unverkennbar; die zentrale Gruppe mit Daniel und den beiden Löwen nimmt in bezug auf die Ikonographie unter den vergleichbaren Darstellungen eine besondere Stellung ein, und sie ist auch in rein gestalterischer Hinsicht – im Vergleich mit anderen Skulpturen der Churer Kathedrale und gemessen an anderen zeitgenössischen Danielskapitellen – von aussergewöhnlichem Rang.

Verschaffen wir uns vorerst einen Überblick über die ganze Gruppe. Von links nach rechts erkennen wir auf der Abbildung 1 folgende Figuren: einen Engel, der nach links weist und in dieselbe Richtung zu schreiten scheint; einen thronenden Bischof; einen Engel, der in die Richtung der Hauptfigur, Daniels, zeigt. Seine sprechende Gebärde gilt aber wohl in erster Linie dem bärtigen Mann, der den einen Löwen überragt: Habakuk, welcher dem gefangenen Propheten Speise und Trank bringt. Daniel selber (Abbildungen 1, 2 und 3) ist auch mit einer Schrift kenntlich gemacht: DANIEL P (RO) PHETA steht neben dem Haupt des Gefangenen. Zu seiner Linken steht ein Mann mit Stab, dann folgt der Gott Bel; an diesen schliesst sich eine weitere Figur mit Inschrift an: CYRUS REX, und den Abschluss der Gruppe bildet der babylonische Drache.

Welche Bewandnis es mit den Figuren hat, welche Daniel begleiten, wird wenigstens teilweise klar, wenn man das Buch Daniel liest



Abb. 1:
Die Danielsgruppe
der Churer Ka-
thedrale: Partie
links und Mitte.



Abb. 2:
Daniel und die
beiden Löwen.



Abb. 3:
Die Gruppe mit
Bel, Cyrus und
dem Drachen.

und auch jene Kapitell konsultiert, die als nicht-kanonisch gelten, die Erzählungen von Habakuk, von Bel und dem Drachen.

Habakuk, selber nicht in babylonischer Gefangenschaft, geht hinaus zu den Schnittern, um ihnen eine Stärkung zu bringen. Dabei erscheint ihm der Engel des Herrn und befiehlt ihm, dem in der Löwengrube gefangenen Daniel Speise und Trank zu bringen. Habakuk versucht sich zu drücken: «Ich habe nie gesehen, noch weiss ich, wo die Grube ist.» Darauf ergreift ihn der Engel am Haupthaar und setzt ihn an den Rand der Grube.

Dieses energische Eingreifen, welches Habakuk keine Zeit zu weiterem Zaudern lässt, wird auf anderen Darstellungen der Danielszene nicht weggelassen, so etwa im Baptisterium in Parma oder in der Kathedrale von Autun, wo Habakuk, an den Haaren gezogen, förmlich in die Löwengrube fliegt.

Im Churer Kapitell dreht Habakuk sein würdevolles Haupt halbwegs gegen den Engel, während er mit der Linken, welche die Kante des Kapitells markiert, auf Daniel zeigt. Seine Rechte hält den Stab, an dem die Beutel für Speise und Trank festgebunden sind.

Zur Linken Daniels (Abbildung 3) – gegenüber Habakuk und wie jener zum Teil von einem Löwen verdeckt, steht eine männliche Gestalt, die einstweilen kaum zu identifizieren ist. Nach Poeschel (83) handelt es sich um den König, der am Morgen, nachdem Daniel in die Löwengrube geworfen worden ist, zum Zwinger kommt. Da dieser Mann nicht gekrönt ist und da ausserdem Daniels Antipode, nämlich Cyrus, als übernächste Figur erscheint, möchte man diese Deutung bezweifeln. Möglicherweise handelt es sich bei diesem Mann, der einen assyrischen Bart trägt, in der einen Hand einen Stab hält und mit

der andern den Rücken des Löwen berührt, um einen Wächter der Löwengrube.

Neben dieser Gestalt steht X-beinig und die Füße in auffallender Weise nach innen gewandt Bel, der dickbäuchige, gekrönte Götze, den die Babylonier verehren. Man kennt diese Gestalt aus apokryphen Schriften, wo erzählt wird, wie die Babylonier ihm täglich grosse Mengen von Mehl, Schaffleisch und Öl opfern und dabei überzeugt sind, dass er diese Speisen verzehre. Daniel weiss, dass dieser «Gott», der «innen aus Ton und aussen aus Erz» besteht, die Opfergaben nicht verspeisen kann. Um dies nachzuweisen, lässt Daniel den Tempel, nachdem die Opfergaben gebracht worden sind, schliessen und den Boden mit Asche bestreuen. Am anderen Morgen triumphiert der König, denn die Speisen sind nicht mehr da. Doch Daniel zeigt ihm die Fussspuren im Tempel und die geheime Türe, durch welche heuchlerische Priester in den Tempel eingedrungen sind, und er führt seine Gegenspieler in die Häuser, in denen die Opferspeisen gefunden werden. Bel wird daraufhin vernichtet, und die fehlbaren Priester werden samt ihren Angehörigen getötet.

Dieses ganze kriminalistische Verfahren konnte der Danielmeister nicht darstellen, und er wollte es wohl auch nicht. Indem er die Figur des Bel auf eine Säule abgestützt hat, konnte er immerhin zum Ausdruck bringen, dass Bel eine «Kunstfigur» und demnach ein Popanz ist.

Auf heutige Betrachter wirkt dieser Götze mit den nach innen gewendeten Füßen, dem tiefsitzenden Kopf und den schlauchartigen Armen eher harmlos als dämonisch. Die hochmittelalterlichen Betrachter haben in ihm aber wohl kaum eine Art Tölpel gesehen. Völlig ausgeschlossen ist dies aber auch nicht, ist Bel doch auch im Buch Daniel eine lächerliche Gestalt. Daniel bricht in Lachen aus, als er den Götzen entlarvt hat, und er überführt auch einen anderen Babylonier-Götzen auf eine Art, die der komischen Drastik nicht entbehrt.

Es ist dies der babylonische Drache, der in der Churer Gruppe als äusserste Figur rechts zu erkennen ist. Dieses Mischwesen mit Raubtierkopf, Schlangenleib und krallenbewehrten Füßen nimmt nach der Überzeugung der Babylonier auch Trank und Speise zu sich. Daniel verspricht, dass er ihn ohne Waffen überwinden werde, wenn er die Erlaubnis dazu erhalte. Er braut dann aus Pech, Fett und Haaren einen Brei bzw. eine Art Kuchen, den er dem Drachen ins Maul wirft. Dieser frisst die widerliche Speise und birst alsbald.

Wie Daniel den Drachen durch «Küchlein» tötet, hat ein Zeichner des 14. Jahrhunderts fast wie eine Schwankszene dargestellt. (Abbildung 4)

Der Danielsmeister hätte an sich reichlich Stoff gehabt für burleske Szenen, wenn ihm an solchen gelegen gewesen wäre. Statt dessen



Abb. 4:
Daniel tötet den
Drachen durch
Küchlein, Mitte
14. Jahrhundert.

hat er sich darauf beschränkt, die beteiligten Gestalten nebeneinanderzustellen und sie z. T. durch zurückhaltende Gebärden zu verbinden, wie die Gesten der Engel zeigen.

Kehren wir zum babylonischen Drachen zurück. Diese Figur ist weniger gut erhalten als die andern, insbesondere die Flügel haben gelitten. Deutlich zu erkennen sind Teile des Schlangenleibes, der in einem Kopf endet, welcher – etwa in mittlerer Höhe – den eigenen Leib

packt: ein in der romanischen Kunst häufig anzutreffendes Motiv, welches wohl im Sinne der schuldhaften Verstrickung verstanden werden muss.

Zwischen den beiden Dämonen, also zwischen Bel und dem Drachen, thront, wie die Inschrift bezeugt, König Cyrus, der – neben Darius, Belsazar und Nebukadnezar – in den Schriften als Antipode Daniels auftritt. Der fürstlich gekleidete und gekrönte Herrscher trägt in der Linken einen Herrscherstab und umfasst mit der Rechten seinen langen Bart, was Poeschel damit in Zusammenhang gebracht hat, dass er zu fremden Göttern schwöre und den Namen Gottes «unnützlich» im Munde führe (85).

Mindestens so einleuchtend wäre die Erklärung, dass diese Gebärde Unsicherheit und Zweifel ausdrückt, wie wir es etwa von Josephsdarstellungen kennen. Cyrus – nach anderen Quellen Darius – hat mehrfach erfahren, dass Daniel ein Begnadeter ist, und er hat den hochbegabten jungen Berater vor allem auf Druck der eifersüchtigen Satrapen in die Löwengrube geworfen. Die Nacht darauf verbringt er unter Fasten, und in der Morgenfrühe eilt er zur Löwengrube, wo er Daniel mit schmerzlicher Stimme fragt, ob sein Gott ihn vor den Löwen errettet habe.

Aber Cyrus ist trotzdem der Gegenspieler Daniels. Als solcher gehört er auf die Seite der Verworfenen, also auf die Linke Daniels. Zu des Propheten rechter Seite finden wir die Guten: den Dämonen stehen Engel gegenüber, und dem König Cyrus ist der thronende Vertreter der christlichen Macht, der Bischof, gegenübergestellt.

So teilen sich die Mächte des Guten und des Bösen gleich auf wie bei vielen Christusgruppen, beispielsweise beim Motiv des Jüngsten Gerichts, wo rechts vom Richter die Seligen und links von ihm die Verdammten erscheinen. Das ist mittelalterliche Richtungssymbolik, die nicht nur den Seiten links und rechts eine Bedeutung unterlegt, sondern auch den Himmelsrichtungen.

Bei der Gestaltung einer Danielsgruppe lag diese Aufteilung der Sphären vielleicht auch deshalb nahe, weil Daniel – ebenso wie Jonas – typologisch auf Christus vorausweist, und zwar insbesondere auf das Fasten in der Wüste und auf die Auferstehung (Reallexikon, Spalte 1041f.).

Betrachten wir nun die Gruppe in der Mitte, welcher der Danielmeister den eindeutigen Vorrang eingeräumt hat.

Da fällt einmal auf, dass der Prophet und die beiden Figuren unmittelbar neben ihm die weiteren Gestalten um Haupteslänge überragen. Während die kleineren Figuren isoliert nebeneinanderstehen oder nur locker miteinander verbunden sind, sind die Gestalten der drei Kapitellseiten enger aufeinander bezogen. Die Löwen, die Hals und Kopf in der Richtung Daniels drehen, verbinden die drei «Bilder»



Abb. 5:
Die Danielsgruppe
an der Fassade
des Domes von
Fidenza.

des Kapitells; die Hand Habakuks und der Stab des Mannes zur Linken Daniels weisen einerseits auf den Kontext hin und begrenzen andererseits den oberen Teil der Frontseite. Der Betrachter erkennt einen Ablauf und hat in der Mitte der Gruppe gewissermassen den «fruchtbarsten Augenblick» (Lessing, Laokoon) des ganzen Geschehens in einer ausgewogenen, beinahe symmetrischen Komposition vor Augen.

Dieses «Beinahe» ist von Belang. In welchem Masse es den Charakter der Danielsgruppe prägt, mag ein Vergleich mit einer Danielsdarstellung an der Fassade des Doms von Fidenza (bis 1927 Borgo San Donnino; Emilia Romagna) zeigen.

Auf die Beziehung der Churer Danielgruppe zur Fassadenskulptur von Fidenza und damit zur Werkstatt Benedetto Antelamis ist schon mehrfach hingewiesen worden (u. a. von Julius Baum, 1934), und zwar im Hinblick auf die Ikonographie wie auf die künstlerische Gestaltung. Auch in Fidenza (vgl. Abbildung 5) liegt eine beinahe symmetrische Komposition vor. Auch hier beschränkt sich der Bildhauer auf zwei Löwen, die links und rechts des in der Mittelachse sitzenden Daniel angeordnet sind. Auch wird der Prophet nicht als Anbetender dargestellt, sondern in unmittelbarem Körperkontakt mit den beiden Tieren.

Es gibt aber charakteristische Unterschiede zwischen den beiden Kunstwerken. In Fidenza legt Daniel zum Zeichen, dass die beiden

Löwen ihm bzw. dem göttlichen Willen gehorchen, beide Hände in den Rachen der Tiere, in Chur führt er diese Gebärde nur mit der Rechten aus, während er mit der Linken über den Balg des Löwen streicht. In der italienischen Skulptur bilden die Vorderläufe der Löwen, die auf den Knien des Propheten liegen, geradezu eine Art Schranke, während die Churer Löwen «natürlich» anmutende Bewegungen ausführen. Auch die Kopfhaltung der Hauptfigur ist nicht ganz gleich: in Chur neigt Daniel das Haupt leicht zur Seite, wodurch die Strenge der Komposition ein wenig gemildert wird.

Es besteht kein Zweifel, dass der Schöpfer des oberitalienischen Reliefs in Teilbereichen der Gestaltung über eine grössere Gewandtheit verfügt, etwa in der «Wiedergabe» der Falten oder in der fast modisch anmutenden Art, wie er die Mähnen formt. Sein Daniel erscheint auch eindeutiger als sitzende Figur, und der Kopf steht zur übrigen Gestalt in einem «richtigeren» Verhältnis. Als Ganzes wirkt die Gruppe aber doch starrer als diejenige des Churer Danielmeisters.

Sehr ähnlich ist in beiden Reliefs, dass die Löwen eher grosse Raubtiere sind und nicht jenen drolligen Tieren mit kugeligen Nasenknollen gleichen, die in anderen romanischen Danielsszenen den Propheten umschleichen und seine Füsse lecken. In der Kathedrale St. Pierre in Genf zum Beispiel sind es fast possierliche kleine Tiere. In Fidenza und Chur reichen sie bis zu den Schultern Daniels und darüber hinaus: solche kraftvolle Tiere zu zähmen oder sich zu Freunden zu machen ist wohl ein glänzenderer Beweis für die übernatürlichen Kräfte, die sich durch Daniel offenbaren.

Der Danielmeister hat sein Kapitell nach Auffassung mehrerer Kunsthistoriker etwa zehn oder zwanzig Jahre nach der Entstehung der Fassadenskulptur von Fidenza geschaffen, d. h. um 1210 oder gegen 1220. Verglichen mit zeitgenössischen Arbeiten, die in unseren Gegenden entstanden sind, erscheint die Danielgruppe als bedeutendes Zeugnis eines neuartigen Zugriffs in die Welt der realen Erscheinungen. Gemessen an den herausragenden Werken, die in Oberitalien etwa zur selben Zeit geschaffen worden sind, wirken die Gestalten des Danielmeisters jedoch relativ befangen.

So wirkt Daniels linke Hand mit den vier gleich geformten und praktisch gleich langen Fingern schematisch, die Füsse des Propheten sind aus stark verändertem Sichtwinkel, nämlich von oben, gesehen, und die Falten des Gewandes wirken noch einigermaßen aufgesetzt. Vor allem «passt» der kleine Faltenwurf bei Daniels linkem Fuss nicht zur unmittelbar darüber liegenden Gewandfalte. Ein derartiger Mangel der Koordination weist darauf hin, dass der in Chur tätige Meister sich im Gegensatz zu einem Antelami zum Teil auf handwerklich-künstlerische Traditionen abstützt, die im einzelnen nicht an der Realität überprüft werden.

Der gleiche Danielmeister nimmt aber auch realistische Elemente auf. Relativ naturnahe gestaltet er die beiden Löwen, deren Gliedern er eine straffe Eleganz gibt und deren Schweife er schlagende Bewegungen ausführen lässt. Die Köpfe der Löwen mögen von ungewöhnlicher Länge sein; dadurch aber ist, wie erwähnt, der Eindruck des Drolligen vermieden worden – zugunsten eines Ausdrucks von Ernst und Würde.

Von grosser Gewandtheit zeugt die Art, wie die Leiber der Tiere gedreht werden, so dass ihre Haltung und Bewegung von vorn und von der Seite gesehen werden können. Da übertrifft der Churer Danielmeister sein mögliches Vorbild in Fidenza an Gewandtheit.

In Anbetracht der raltiven Freiheit, mit der die Löwen gestaltet sind, drängt sich eine Frage auf, die Peter Meyer mehrfach gestellt hat: Haben Künstler der Romanik bei der Darstellung von Tieren eher gewagt, sich der Natur anzunähern, als bei der Gestaltung des menschlichen Körpers, da dieser sich als Gefäss überirdischer Gedanken und Vorstellungen dem Zugriff des Künstlers länger entzog? Die Löwen sind zwar auch Träger von Bedeutungen, doch ist denkbar, dass ein Künstler weniger befangen war, wenn es galt, Tieren eine lebendige, den Betrachter beeindruckende Gestalt zu verleihen.

Eine verwandte Erscheinung wird man darin sehen müssen, dass in menschlichen Figuren dieser Zeit Rumpf und Beine nur nebenbei als Träger des Ausdruckes dienen, während Kopf und Hände wichtige Kommunikationsfunktionen haben. Die Churer Apostelsäulen sind Beispiele dafür. Aber auch die Danielsgruppe weist dieses Merkmal auf, wobei die Gegenbeispiele in diesem Falle vor allem in der zeitgenössischen französischen Skulptur zu suchen wären.

Angesichts des Ranges, welcher der Danielsgruppe zukommt, scheint es nicht denkbar, dass der Künstler sich nur als Ausführer eines von ihm verlangten theologischen Programms verstand. Der Danielmeister muss sich, möchte man vielmehr annehmen, mit seinem Auftrag persönlich identifiziert haben. Vielleicht war das Spektrum der ikonographischen Möglichkeiten, die ihm zur Verfügung standen, so weit, dass ihm eine recht grosse Freiheit blieb, diese oder jene Metapher, diese oder jene Figur in die Gruppe aufzunehmen, und so wären zum Beispiel die gewählten Gebärden Daniels, die ja auf keinem bekannten Beispiel romanischer Reliefkunst genau die selben sind, Ausdruck einer persönlichen Wahl.

Eine typische Projektion aus dem 20. Jahrhundert? Vielleicht. Doch sollte man nicht übersehen, dass die hochmittelalterlichen Künstler nicht so anonym und sich selber verleugnend tätig gewesen sind, wie eine romantisierende Kunstgeschichtsschreibung sich das gerne vorgestellt hat.

Im Vergleich mit anderen romanischen Schöpfungen von Danielsdarstellungen, die heute bekannt sind, bekommt der Churer Daniel-

meister jedenfalls ein gewisses persönliches Profil. Ein Element dieses persönlichen Gepräges ist sicher sein Wille zur zusammenhängenden Gestaltung einer längeren Sequenz. Er schafft eine klare Struktur, innerhalb deren Gut und Böse ihren Platz haben und aufeinander bezogen sind. Ein weiteres Element, das man allerdings bei manchen Werken der Zeit, insbesondere oberitalienischen, auch antrifft, ist die Bevorzugung einer konzentrierten, beherrschten, beinahe symmetrischen Komposition. Und ein drittes Element dieses persönlichen Profils darf man vielleicht darin sehen, dass er der Beziehung Daniels zu den versöhnten Raubtieren eine besondere Innigkeit und gleichzeitig den Charakter von etwas ganz Selbstverständlichem gegeben hat.

Baum, Julius

1934 Zur Bestimmung der romanischen Steinbildnerei im Dome zu Chur. In: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. Band XXXVI. Zürich: 105–114.

1943 Frühmittelalterliche Denkmäler der Schweiz. Bern.

Francovich, Geza

1952 Benedetto Antelami Architetto e Scultore. 2 Bde. Mailand und Florenz.

Gröger, Herbert & Franz Tomamichel

1972 Kathedrale Chur. Zürich.

Poeschel, Erwin

1948 Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden. Bd. VII. Basel: 82–91.

Schmitt, Otto

1954 Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. III. Stuttgart: 1033–1049.

Stocchi, Sergio

1986 Romanische Emilia-Romagna. Würzburg.

Tassi, Roberto

1973 Il duomo di Fidenza. Parma.

Weisbach, Werner

1946 Das Danielkapitell im Dom von Chur und der dämonische Stoffkreis der romanischen Plastik. In: Phöbus 3 und 4. Basel: 151–155.

Wiebel, Richard

1934 Der Bildinhalt der Domplastik in Chur. In: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde. Bd. XXXVI. Zürich: 251–263.

Abbildungen 1-3: Gröger Herbert und Franz Tomamichel, Kathedrale Chur, 1972, Abb. 121, 122 und 126

Abbildungen 4: Schmitt Otto, Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte, Band III, Spalte 1042

Abbildung 5: Tassi Roberto, Il duomo di Fidenza, 1973, S. 27

Bibliographie

Abbildungsnachweis:

Dr. Gabriel Peterli, Traubenweg 21, 7000 Chur

Adresse des Autors