

Vom Fischer zum Fels

Die Metamorphose des Simon Petrus auf einem romanischen Kapitell in Moissac

Thomas-Peter Gallon

I. Einführung

Im Kern des folgenden Beitrags werden einige Überlegungen zur Ikonografie eines einzelnen Kapitells im Kreuzgang von Moissac unterbreitet¹. Die 76 weitgehend gut erhaltenen Kapitelle² dieses im Jahr 1100 fertiggestellten Kreuzgangs im Südwesten Frankreichs bilden eines der ältesten *in situ* überkommenen Ensembles der romanischen Skulptur in Frankreich³. Dies ist „der erste Kreuzgang . . . , der biblische und andere Szenen an den Kapitellen zeigt“⁴.

In der Literatur über Moissac werden sog. dekorative von narrativen Kapitellen unterschieden⁵. Unter den narrativen Kapitellen überwiegen diejenigen, die sich einer biblischen Überlieferung zuordnen lassen. Das trifft auf 38 Kapitelle, also auf die Hälfte ihrer Gesamtzahl zu⁶. Die einzelnen Geschichten sind in der Regel in Einzelszenen aufgeteilt und erstrecken sich jeweils auf mehr als eine von den meist vier Seiten der Kapitelle. Die meisten Sujets sind über Inschriften gesichert. Bei dem Kapitell, das im Mittelpunkt dieses Beitrags steht, ist das aber nicht der Fall. Es handelt sich um ein Kapitell, das ich im Folgenden, einer Konvention folgend, als Kapitell „N° 47“ bezeichne⁷. In der Literatur werden die Bilder auf den vier Seiten dieses Kapitells in aller Regel mit der Doppelerzählung vom wunderbaren Fischfang und der anschließenden Berufung der ersten Jünger Jesu nach dem Evangelium des Lukas in Verbindung gebracht (Lk 5,1–11)⁸. Das sehe ich auch so. Es geht hier nur um ein Detail der Betrachtung: Auf einer der vier Bildseiten sind drei Männer zu sehen (Abb. 1). In der Literatur wird gerätselt, wer das sei. Ich werde argumentieren, dass hier nur *eine* Person zu sehen ist, eine Person in drei Gestalten, Simon Petrus im Moment seiner Metamorphose vom Fischer zum Fels⁹.

Die Erzählung des Evangelisten Lukas wird weiter unten noch rekapituliert.

II. Zum Stand der Forschung

In der Forschung gilt die Ikonografie fast aller narrativen Einzelkapitelle des Kreuzgangs von Moissac als geklärt¹⁰. Soweit sich die Forschung mit der Ikonografie befasst, steht ins-



1 Die Metamorphose des Simon-Petrus

besondere die Frage nach dem thematischen Zusammenhang der narrativen Kapitelle im Zentrum. Denn wer die Gänge des Kreuzgangs abschreitet, dem erschließt sich jedenfalls nicht auf den ersten Blick, ob hinter der Vielfalt der biblischen und historischen Themen der steinernen Bilder (und hinter ihrer chaotisch anmutenden Anordnung) überhaupt ein intellektuelles Konzept gestanden hat, das diese Bilder in einen stimmigen Zusammenhang bringt.

Basiert das Ensemble insbesondere der narrativen Bilder im Kreuzgang von Moissac auf einem Programm? Beruht die Kombination der Bilder auf einem kohärenten, theologischen oder (kirchen-) politischen Konzept? Läuft das Ganze auf eine zentrale Aussage zu? Lief es für die Betrachter aus der Entstehungszeit erkennbar darauf hinaus?¹¹

Zu Lösung dieser Frage trägt die nachstehende Überlegung allerdings nicht bei. Ich weise nur deshalb auf die Debatte zum ideologischen Programm des Ensembles hin, weil sich das Neue meiner auf ein Einzelkapitell beschränkten Überlegung genau dieser Debatte über die Kohärenz der vielen Kapitelle verdankt. Das will ich im folgenden Abschnitt erklären.

III. Ein methodischer Impuls

Es gibt also einen Punkt in der Debatte um das Programm, der in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der nachstehenden Interpretation des einzelnen Kapitells N° 47 steht. Dafür muss ich etwas ausholen.

Im letzten Vierteljahrhundert hat sich der Ansatz der Analysen zu dem möglichen Programm des Ensembles von Moissac verändert. Früher war es darum gegangen, aus der Vielfalt der dargestellten Themen rein theoretisch-abstrakt einen Zusammenhang abzuleiten. Auf diesem Wege ist z.B. festgestellt worden, dass das Spektrum der Themen von der Genesis bis zur Apokalypse reicht. Daraus ist dann abgeleitet worden, dass die Historie der Menschheit im biblischen Sinne (also die „Heilsgeschichte“ von der Schöpfung bis zur Erlösung im jüngsten Gericht) das eigentliche Generalthema sei, das hinter den einzelnen Motiven steht¹². Auch wenn die Anordnung der Kapitelle der biblischen Chronologie nicht entspricht¹³.

Mittlerweile leitet ein anderes Paradigma die Forschung an. In neueren Analysen wird versucht, das Bildprogramm in erster Linie aus den Rezeptionsgewohnheiten der mittelalterlichen Betrachter zu erschließen¹⁴. Eine Frage lautet

z.B.: Welchen Weg nahmen die Mönche im Alltag oder bei besonderen liturgischen Anlässen, und welche Bilder haben sie dabei in welcher Reihenfolge gesehen?¹⁵ Über welche Wege wurden weltliche Stifterpersönlichkeiten aus der Kirche durch den Kreuzgang in den Kapitelsaal geführt – und was sagten ihnen die Bilder, die sie *auf diesem Weg* zu sehen bekamen?¹⁶

Es war unter anderen Eric Hold, der das Rezeptionsästhetische Paradigma der ikonografischen Analyse über die Kombination alltäglicher oder liturgisch bestimmter Wegstrecken mit den dort sichtbaren Kapitellen hinausgeführt und um einen ganz wesentlichen Aspekt erweitert hat. Er bezieht nämlich die Seh-, Erinnerungs- und Denkgewohnheiten der mittelalterlichen Mönche (aus der Zeit vor der Blüte der Scholastik) in seine Deutung mit ein¹⁷.

Aus den Quellen destilliert Hold dabei die „assoziative Logik“¹⁸ eines mittelalterlichen mentalen „Multi-Taskings“ heraus. Es besteht zum einen aus der *gleichzeitigen* Aufnahme verschiedener Bild-Informationen. Sie können z.B. auf einer Sichtachse liegen, welche quer oder schräg zu den Seitengängen des Kreuzgangs verortet werden kann. Also sucht Hold in dem Ensemble solche möglichen Sichtachsen auch abseits der Abfolge in den Gängen. Das Multi-Tasking besteht zum anderen aus der unablässigen Kombination des aktuell Gesehenen mit memorierten Bildern und (biblischen) Texten. Schließlich gehört noch die gleichfalls unablässige Wiederholung der Sinneseindrücke dazu, die auf diese Weise simultan in das Bewusstsein strömen. Diese Wiederholung wird in den Quellen „*ruminatio*“ genannt, geistiges Wiederkäuen – als Methode der Rezeption¹⁹. Wie lässt sich aus der scheinbar chaotischen Bilderwelt von Moissac auf ein kohärentes Aussageprogramm schließen, wenn man diese simultan-multifaktorielle Rezeptionsästhetik der damaligen Mönche darauf bezieht?

Das hört sich nicht so einfach an. Ich möchte im Folgenden versuchen, das Kernargument dieses Ansatzes ganz einfach auf die Aussage *eines* einzelnen Kapitells zu beziehen. Als Kernargument des Ansatzes erachte ich die These von der Simultaneität der vielen Sinneseindrücke und Erinnerungen des Rezipienten. Vielschichtiges strömt zugleich auf ihn ein. Das ist für ihn aber kein Chaos, sondern Normalität. Die einfache These des vorliegenden Beitrages ist nun, dass es in Moissac zumindest ein Kapitell gibt, in dem etwas Vielschichtiges (eine diachrone Entwicklung) in einem Einzelbild simultan nebeneinander dargestellt ist: eben die Metamorphose des Simon Petrus vom Fischer zum Fels²⁰. Die Simultaneität der Erinnerung an ein Nacheinander wird hier materiell im Bild entfaltet und vorgestellt. Die diachrone Darstellung über getrennte Szenen auf den einzelnen Seiten des Kapitells wird an dieser Stelle durchbrochen.

Mit dieser These ist methodologisch die Perspektive verbunden, der ikonologischen Entschlüsselung des möglichen Programms im Kreuzgang von Moissac mit dem Rüstzeug der Rezeptionsästhetik näher zu kommen, indem man in einem ersten Schritt den Weg der ikonografischen Rekonstruktion *einzelner* Kapitelle *noch einmal* geht. Nachstehend geht es um ein Beispiel dafür.

IV. Korb und Kämpfer der Kapitelle

Bevor ich die zentrale These im nächsten Abschnitt vorstelle, ist noch eine Klarstellung nötig.

Genau gesagt geht es im Folgenden nämlich nicht um die Betrachtung eines einzelnen ganzen Kapitells, sondern nur um den *Korb* dieses Kapitells. Der wuchtige Kämpfer, der sich darüber erhebt, und der selbst auch auf allen vier Seiten jeweils eine figürliche Darstellung zeigt, bleibt dabei ganz außer Betracht (s. Abb. 3). Meyer Schapiro hat schon 1931 auf den eigenständigen Charakter der Reliefskulpturen hingewiesen, mit denen insbesondere die Echini direkt über den Körben aller Kapitelle ausgestattet sind. Und obwohl er schon damals eine separate Untersuchung hierzu angeregt hat²¹, werden die Echini und Abaki der Kapitelle von Moissac in der Regel kaum gebührend beachtet²². Vereinzelt finden sich Überlegungen, ob es bei einzelnen Kapitellen eine (intendierte) ikonografische Beziehung zwischen Korb und Kämpfer gibt²³. All das bleibt hier außer Betracht.

V. Die zentrale These

Noch präziser geht es im Kern sogar nur um *eine Seite* des Kapitellkorbes, der hier im Mittelpunkt steht. Nach weitgehend übereinstimmender Meinung im Schrifttum zeigen die vier Seiten des Korbes, wie gesagt, vier Szenen aus der Geschichte vom wundersamen Fischzug und Jesu Berufung seiner ersten Jünger. In der Version des Evangelisten Lukas geht der Plot dieser Geschichte so: Jesus kommt an den See Gennesaret, predigt dem Volk, bewirkt einen wundersamen Fischfang und beruft dann den Fischer Simon und Kollegen von ihm als erste seiner Jünger. Und diese folgen ihm.

Die Zuordnung des Korbes zu dieser Geschichte bestreite ich nicht. Es wird nur eine Szene neu gedeutet. Das ist m.E. die zentrale Szene der Geschichte und ihrer Darstellung auf dem Korb. Die anderen Bilder laufen auf dieses letzte Bild von der Sache her zu. Diese Einzelszene auf der Gangseite des Kapitells zeigt auf den ersten Blick drei Männer (Abb. 1). Nur einer (rechts im Bild) ist nimbiert. (Ob und wo ein Protagonist mit Nimbus dargestellt

wird, nimmt einen zentralen Stellenwert in meiner Argumentation ein.) Wer sind die drei Männer? Wer von den Protagonisten der biblischen Geschichte ist hier zu sehen? Wie ich weiter unten noch zeige, gibt es im Schrifttum verschiedene Versionen dazu. Indes besteht bisher Einigkeit darüber, dass es drei verschiedene seien.

Zum Ausdruck kommt hier jedoch, so meine ich dagegen, die Metamorphose *eines* einzigen Mannes. Das ist im Kern der Gedanke. Gezeigt wird ein Mann in drei Gestalten. Seine Metamorphose steht doch auch im Zentrum der ganzen Geschichte: Die Verwandlung des Fischers Simon in den Jünger Jesu und in den Menschenfischer Petrus, den ersten unter den Aposteln. Simon wird ja nicht nur einfach berufen, sondern er folgt dieser Berufung auch. Aus einem Alltagsverständnis heraus würde man wohl sagen: *Er entscheidet sich* sogar ziemlich spontan dazu. Da steckt eine enorme menschliche Dramatik dahinter: Sofort nach ihrer Berufung durch einen Wanderprediger geben Petrus und seine Gefährten die materielle Grundlage ihrer bisherigen Existenz und wohl auch ihre Familien auf und schließen sich dem Prediger an. In der Theologie wird dieser „Mut“ des Simon (und seiner Gefährten) nicht als individuelle Glaubensentscheidung, sondern als Gnadenerweis Gottes und insoweit als das „eigentliche Wunder“ der Geschichte betrachtet²⁴. In einem jüngeren Kommentar ist von einem Ausdruck „göttliche(r) Vollmacht“ die Rede²⁵, dessen Befolgung unabweisbar ist. Der Akt dieser spontanen Umkehr zur Gefolgschaft im Glauben kann uns aber theologisch nur als Gnaden- oder *Machtwunder* erscheinen, weil er menschlich so unfassbar dramatisch ist. Die Umkehr im alltäglichen Leben des Simon ist *das Unglaubliche* und der Kern dieser Glaubensgeschichte, gleich, ob man sie nun als Ausdruck einer persönlichen Entscheidung oder als Ausdruck göttlicher Gnade oder Macht ansehen will (oder zur Entstehungszeit der Kapitelle angesehen hat). Zugleich präfiguriert diese Geschichte weitere Metamorphosen im Neuen Testament wie die Transfiguration Jesu (u.a. Lk 9,28 ff.) oder die Wandlung des Saulus zum Paulus (Apg 9,1 ff.). Auch die Metamorphose des Levi Matthäus nach dessen Berufung durch den Wanderprediger Jesus wird hier (bei allen Unterschieden im Detail²⁶) präfiguriert.

Entsprechend sehen wir auf der Gangseite des Kapitells links erst den Simon als Fischer, wie er behände aus seinem Boot springt. In der Mitte sehen wir ihn – in der Haltung noch zögerlich – im Habitus des Philosophen, in dem die Jünger i.d.R. dargestellt werden²⁷; und rechts erscheint er dann bereits wie ein routinierter Lehrer *mit Nimbus* als Petrus, der Fels. Es sind nicht drei, es ist eine Person.

Zur Untermauerung gehe ich im Folgenden zunächst auf die neutestamentlichen



2 Die erfolglose Fangfahrt

Textvorlagen zur Berufung der ersten Jünger ein, beschreibe dann das Kapitell und prüfe und verwerfe eine alternative Deutung des Kapitells. Dann vertiefe ich abschließend die Begründung meines Vorschlags.

VI. Die Textvorlagen

Von der „Berufung der ersten Jünger“ wird in allen Evangelien berichtet. Bei Johannes findet sie schon zwei Tage nach Jesu' Taufe statt (Joh 1,35–51)²⁸. Ein Zusammenhang mit der Fischerei wird dort nicht hergestellt. In den drei synoptischen Evangelien steht die Fischerei dagegen im Hintergrund der Handlung.

Bei Matthäus (4,18–22) und Markus (1,16–20) kommt Fischfang allerdings nur als Beruf der ersten Jünger vor. Ihr Beruf bestimmt zudem den Ort des Geschehens. Jesus beruft hier zunächst den Simon und dessen Bruder Andreas in einem Moment, als sie am Ufer des „Sees von Galiläa“ (Gennesaret) mit ihren Netzen hantieren. Jesus kommt gerade vorbei, fordert sie auf, ihm zu folgen, und sofort lassen sie alles stehen und liegen und folgen ihm. Bei beiden Evangelisten geben zwei mal zwei Jünger nacheinander auf Zuruf ihr bisheriges Leben auf: erst Simon und Andreas. Beiden verspricht Jesus, sie zu „Menschenfischern“ zu machen. Dann, ein Stück weiter auf seinem Weg, beruft Jesus den Jakobus und dessen Bruder Johannes. Diese verlassen postwendend ihren Vater Zebedäus. Es wird nicht berichtet, ob Jesus auch ihnen eine Aufgabe für ihre Zukunft mitgeteilt hätte.

Bei Matthäus und Markus wird die Geschichte kurz und ohne weitere Details sehr

nüchtern erzählt. Dadurch erscheint sie aus dem Alltagsverständnis heraus zunächst einmal vollkommen unglaubwürdig. Es bleibt der Phantasie der Rezipienten überlassen, sich das innere Drama dieser Metamorphose auszumalen: Da kommt einer, fordert mich auf, augenblicklich mein Leben zu ändern und ihm zu folgen, stellt mir vielleicht noch eine diffuse Aufgabe (und nicht etwa eine glückliche Zukunft) vor Augen – und ich folge. Das Wunderhafte des Gnadenerweises und des Ausdrucks der göttlichen Machtvollkommenheit tritt umso klarer in den Vordergrund.

Bei dem dritten Synoptiker, Lukas, gewinnt die Geschichte (5,1–11) dagegen – wiederum aus dem Alltagsverständnis heraus – eine gewisse Plausibilität. Denn er schaltet erst einen charismatischen Auftritt von Jesus und dann ein Wunder vor den Ruf an seine ersten Jünger. Dabei ergibt sich folgender Hergang: Simon und seine Crew hatten in der Nacht vor der Berufung einen schlechten (oder gar keinen) Fang [1]; dieser chronologische Beginn des Hergangs ergibt sich im Aufbau der Geschichte allerdings erst aus einer späteren Stelle (Lk 5,5). Nach der Nacht mit dem schlechten Fang wuschen die Fischer ihre Netze am Ufer [2]. Da kommt Jesus zum See, und viele Leute wollen „das Wort Gottes hören“ (Lk 5,1) [3]. Jesus bittet Simon, ihn ein Stück vor das Ufer zu fahren, und predigt dann von dessen Boot aus [4]. Im Anschluss daran fordert er Simon zum erneuten Fischfang auf [5]. Dieser zweifelt nach der Erfahrung der letzten Nacht²⁹ an dem Sinn dieses Unterfangens [6]. Gleichwohl folgt er der Forderung und macht einen wunderbaren Fang [7]. Darüber erschrickt er zunächst und offenbart seine

Demut vor Jesus [8]. Dieser beruft ihn als Jünger [9], und Simon Petrus folgt [10].

Die radikale Metamorphose gewinnt hier, wie gesagt, durch den geschilderten Vorlauf eine gewisse Plausibilität. Simon folgt Jesus nicht einfach auf Zuruf, sondern unter dem Eindruck von dessen Ausstrahlung auf die Menschenmenge und nach einem wunderbaren Fang, den Jesus offenbar bewirkte.

Im Unterschied zu Matthäus und Markus arbeiten Jakobus und Johannes bei Lukas nicht in einem anderen Boot. Hier gehören sie alle zur selben Crew. Auch Jakobus und Johannes folgen Jesus nach dem Erlebten. Andreas indessen, der Bruder des Simon, kommt bei Lukas in dieser Szene nicht vor.

VII. Formale Beschreibung des Korbs von Kapitell N° 47

Alle Körbe der Kapitelle über den freistehenden Säulen³⁰ des Kreuzgangs von Moissac haben die Grundform des umgekehrten Stumpfes einer Pyramide. Von der Ansicht ihrer einzelnen Seiten her weisen sie also grundsätzlich die Grundform eines nach oben erweiterten und nach unten verjüngten Trapezes auf. Der Übergang von einer Seite zur nächsten ist i.d.R. aber abgerundet und nicht kantig; unten mehr als oben, weil das Kapitell in seiner Grundform ja vom runden (oder ovalen) Aufsatz unten zu einem viereckigen Abschluss oben überführt. Je eine Seite der Kapitelle ist einem der vier Gänge des Kreuzgangs zugewandt, eine weitere – gegenüberliegend – dem Hof. Die beiden Querseiten sind jeweils etwas breiter als die Seiten zu Gang und Hof.



3 Jesus spricht zu dem Volk

Das Kapitell N° 47 steht auf zwei Säulchen³¹. Sie sind im rechten Winkel zum Gang hintereinander angeordnet. Steht man frontal vor einer der Querseiten, sieht man also zwei Säulchen nebeneinander; vom Gang aus sieht man grundsätzlich nur das vordere der beiden Säulchen, vom Hof das hintere.

Die Erzählung von Kapitell N° 47 ist in vier Einzelszenen getrennt. Jede Szene lässt sich ohne Weiteres einer der vier Seiten zuordnen³². Das heißt, dass die Elemente der skulptierten Darstellung³³ auf jeweils einer Seite des Pyramidenstumpfes konzentriert sind. Insbesondere in ihrem unteren, stark abgerundeten Teil ragen die Bilder der Querseiten jedoch auf die schmalere Gang- oder Hofseite herüber.

VIII. Ikonografie der westlichen Querseite (Abb. 2)

Auf beiden Querseiten ist jeweils ein Boot mit Personen zu sehen. Auf der Westseite (Abb. 2) sieht man drei Männer in einem Boot; die beiden Äußerer rudern. Der Mann in der Mitte und der Mann rechts von ihm (aus Perspektive der Betrachtenden also links) heben ihre rech-

ten Arme und zeigen die geöffnete Handfläche; die Hände wirken überdimensioniert. Geste der Enttäuschung über den erfolglosen Fang der Nacht?³⁴ Rechts ragen senkrecht zwei Stangen hoch, an denen (unterdimensionierte) Fischernetze³⁵ oder Segel³⁶ hängen; größengerecht könnte man auch an eine Art Kescher denken, deren Fangsäcke im Wind flattern. Die Szene wird i.d.R. mit dem erfolglosen Fang in der Nacht vor der Berufung aus der Version des Lukas (und daher mit dem chronologischen Beginn der Berufungsgeschichte nach Lukas) verbunden³⁷. Der Mann in der Mitte wird mit dem Fischer Simon identifiziert, die beiden anderen mit Jakobus und Johannes, den Söhnen des Zebedäus, „die mit Simon zusammenarbeiteten“, wie es bei Lukas heißt (Lk 5,10)³⁸. Das sehe ich auch so.

IX. Die Südseite zum Hof hin (Abb. 3)

Auf der dem Hof zugewandten Südseite des Kapitells (Abb. 3) steht ein Mann mit (symmetrisch) zur Seite hin erhobenen Armen³⁹. Die Arme werden im Ellbogen vom Körper abgewinkelt, wobei er mit der linken Hand ein Buch hochhält

und mit der Rechten die Segens- oder Redegeste vollzieht. Über seinem Kopf (der in der Skulptur leider zerstört ist) ist ein Medaillon mit einem griechischen Kreuz zu sehen, dessen Hasen an den Enden ausschweifen. Das Medaillon ist oben in den mittleren Teil des Kleeblatts eingepasst, zu dem die Mittelkonsole des Kämpferkorbes auch auf dieser Seite ausgeformt ist. Man wird dieses Medaillon mit der Literatur als Kreuznimbus über dem Mann (und diesen Mann daher als Jesus) identifizieren dürfen⁴⁰, auch wenn das Medaillon durch die Bindung an die Mittelkonsole ungewöhnlich hoch über (und nicht gleichsam hinter) dessen Kopf angebracht ist. Also: Hier steht Jesus und predigt⁴¹. Seine Füße und Unterschenkel⁴² sind auf beiden Seiten von den Wellen umspült, die unten von den Bildern der Querseiten herübertagen. Auf der Abrundung links sieht man Bug oder Heck des Bootes, das auf der westlichen Querseite abgebildet ist, ein Ruder und einige kugelförmige Objekte entlang des Bugs, die nicht ohne Weiteres identifiziert werden können. Hold sieht hier Fische, die durch die Luft fliegen⁴³. Auf der Abrundung unten zur rechten, östlichen Querseite sind darüber hinaus ein Stück von einem Fischernetz (oder ein Korb) und relativ riesige Fische wiederum über Wasser zu sehen.

X. Die östliche Querseite (Abb. 4)

Im Gegensatz zur westlichen Querseite (Abb. 2) mit drei Fischern sind gegenüber auf der östlichen Seite (Abb. 4) nur zwei Fischer zu sehen – für Thorsten Droste eine geschickte Kombination der unterschiedlichen biblischen Überlieferung; denn während der Evangelist Lukas (wie es auf der Westseite zu sehen ist) von drei Fischern erzählt (Simon Petrus, Jakobus und Johannes; Lk 5,10), berichten Matthäus (4,18 f.) und Markus (1,16) im ersten Teil ihrer beider Erzählungen jeweils nur von zweien (Simon Petrus und sein Bruder Andreas, der bei Lukas nicht vorkommt)⁴⁴. Bedeutender scheint mir allerdings, dass die Szene mit Keschern an Bug und Heck des Boots⁴⁵, gelüpfem Fischernetz und Fischen (die im Boot bzw. unter der Mittelkonsole des Kapitells gestapelt sind) nicht nur einen Bezug zur Fischerei herstellen, sondern dabei zugleich auf den wundersamen Fischfang verweisen⁴⁶ und damit nach der erfolglosen Nachtfahrt (Westseite) und Jesu Predigt (Südseite) die Chronologie der Erzählung nach Lukas gegen den Uhrzeigersinn⁴⁷ auf den vier Seiten des Einzelkapitells fortsetzt.

In seiner berühmten, auf den künstlerischen Stil⁴⁸ der Skulpturen von Moissac fokussierten Analyse hebt Meyer Schapiro die beiden Querseiten des Korbes von Kapitell N° 47 als besonders ausgeprägtes Beispiel dafür hervor, dass sich die Disposition der Bildelemente grund-



4 Der wundersame Fischzug

sätzlich auf jeweils eine der Korbseiten konzentriert. So beschreibt er die östliche Querseite: Hier „ist fast jede Einzelheit einer vorgegebenen Geometrie untergeordnet [...]. Die Wellen gehen trotz ihrer gleichmäßigen Folge wie zwei gewellte Flügel von der Mitte des Kapitells aus; das Netz hängt genau von der Mitte des Bootes herab, und zwei Voluten wachsen aus dem Boot, um direkt unter der Mittelkonsole zusammenzutreffen. Die Symmetrie wird durch die klare, einheitliche Folge der Reliefflächen sehr schön betont. Nach meiner Auffassung wurde die Kleeblattform der Mittelkonsole [...] sehr bewusst so gewählt, dass die gesamte Szene in einem symmetrischen Gegenstand, einer vorragenden zentralen Masse [...] ihren Höhepunkt finden konnte. Ihre konvexe Form bildet das Gegengewicht zu dem konkaven Mittelpunkt des unteren Bildfeldes“⁴⁹.

XI. Die Seite zur Nordgalerie (Abb. 1)

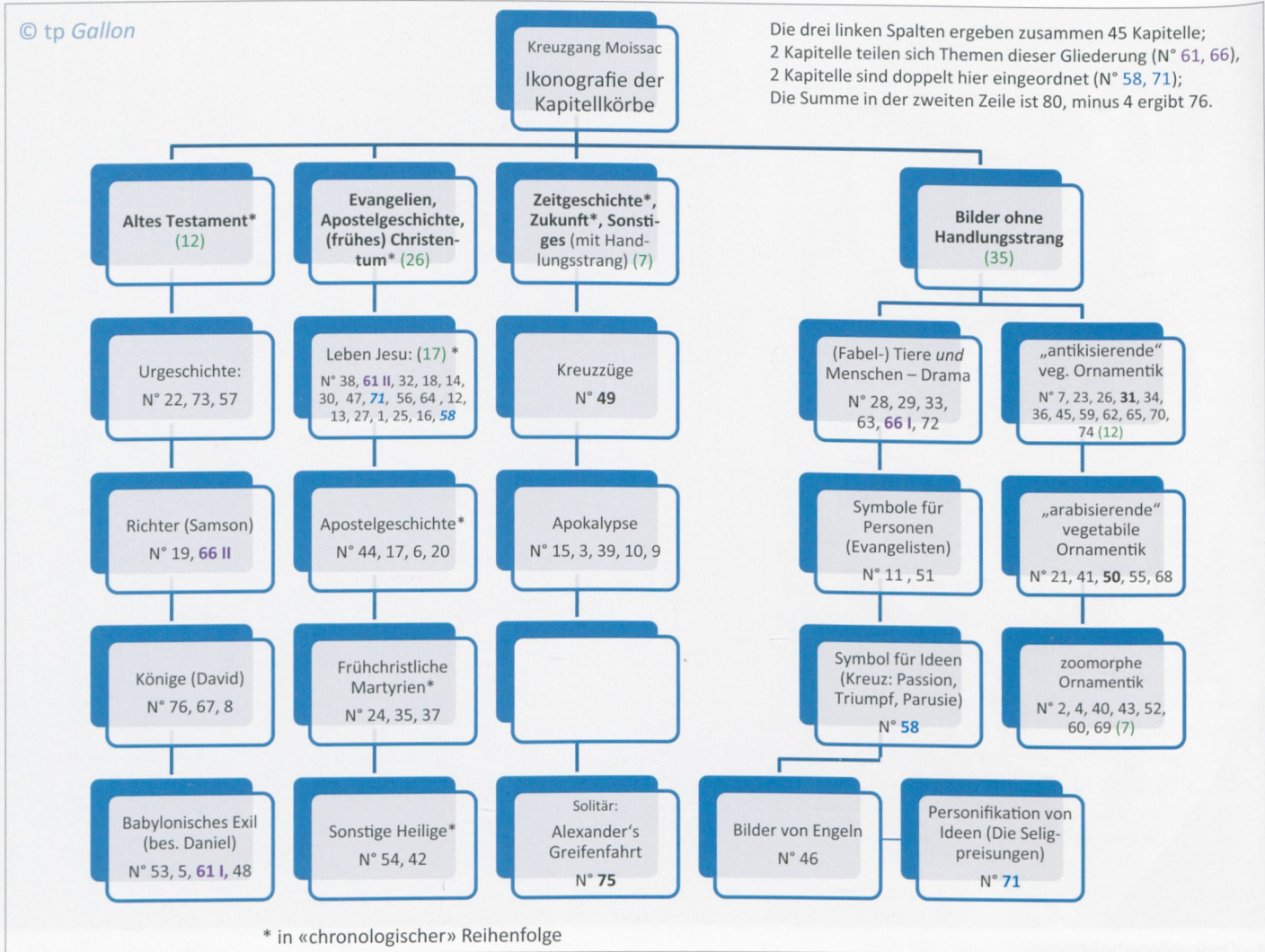
Auf der Gang- oder Nordseite schließlich sind drei Figuren zu erkennen (Abb. 1). Links ein Mann in kurzer Arbeitskleidung⁵⁰, die seine Unterschenkel frei lässt: Er sieht aus, als spränge

er aus den Fluten heraus⁵¹. Die Darstellung der Bekleidung der beiden anderen Männer geht wohl auf die klassische Gewandung von Philosophen zurück, das Himation oder Pallium, wobei der rechte Arm hier im sog. Normaltypus der Palliati angewinkelt ist und in der Mantelschlinge eng am Oberkörper anliegt⁵². Der mittlere Mann – der i.Ü. als eine der wenigen Figuren des Ensembles einen weitgehend intakten Kopf aufweist – hat keinen Nimbus, während der Mann rechts von ihm mit Nimbus dargestellt ist. Der Mann in der Mitte weicht mit dem Oberkörper ein wenig zurück, reckt in einer gegenläufigen und ebenso kaum merklichen Bewegung den Kopf aber wieder vor, was insgesamt den Eindruck hervorruft, als wäre er zögerlich. Der Nimbus rechts dagegen strahlt die klassische Haltung des seiner Sache sicheren Lehrers aus, in seiner Rechten eine Buchrolle, die Linke (!) zur Geste des Redens oder Segnens erhoben⁵³. Auch hier schwappen die geschwungenen Linien, die unmittelbar an Wasser und Wellen erinnern, von den Querseiten über die untere Abrundung des Korbes auf die Gangseite herüber und hinterspülen gleichsam die Füße der beiden Figuren im Philosophendress.

Es gibt verschiedene Deutungen zur Ikonografie dieser Seite des Kapitells. Nach Torsten *Droste* ist hier rechts Jesus zu sehen, und neben ihm zwei Vertreter des Volkes, zu dem er im Auftakt der Geschichte nach Lukas spricht⁵⁴. Diese Version würde erklären, warum die beiden Personen links auf dem Bild nicht nimbiert sind. Aber nach dieser Version ließe sich nicht erklären, warum die mittlere Person in einem Philosophendress erscheint, welcher der Kleidung des vermeintlichen Jesus i.Ü. auffallend ähnelt. Und schließlich scheidet diese Version auch schon deshalb aus, weil Jesus nur einfach nimbiert und nicht (wie auf der Hofseite) mit dem Kreuznimbus ausgestattet ist, der ihm einzig gebührt. Schließlich würde Jesus nach dieser Version hier doppelt gezeigt (auf Gang- und Hofseite), und die Abfolge der Bilder ließe sich nicht mehr als Spiegel der Chronologie nach der Geschichte des Lukas begreifen (erfolgreiche Fangfahrt [Ost] – Predigt [Süd / Gang] – Fangwunder [West] – Berufung [Gang]).

Entsprechend erkennt Ernest *Rupin* in der Szene schon 1897 den Moment der Berufung. Hier habe Simon (rechts) zusammen mit den Zebedäus-Söhnen Jakobus und Johannes ge-

© tp Gallon



4 Übersicht der Ikonografie der Kapitellkörbe

rade das Schiff verlassen, um sich dem Herrn zur Verfügung zu stellen. Ihre erhobenen Hände seien Zeichen des Erstaunens. Dass nur Simon Petrus den Nimbus trage, hebe ihn wie in der Geschichte hervor⁵⁵: Denn schließlich habe Jesus nach dem Zeugnis des Lukas nur ihn allein angesprochen und damit unter den Fischern hervorgehoben: „Fürchte Dich nicht! Von jetzt an wirst Du Menschen fangen“ (Lk 5,10). – Hiergegen spricht wiederum, dass der Mann in der Mitte und Petrus rechts (nicht aber der Mann links) bereits den Habit der Philosophen tragen und Simon-Petrus außerdem schon eine Schriftrolle in der Hand hält.

XII. Alternative Zuordnung zum Fangwunder am Tiberias-See (Joh 21,1–14)

Da es mehrere Geschichten von Jesus im Zusammenhang mit einem wundersamen Fischfang gibt, ist der Kapitellkorb von N° 47 in der Literatur auch einer anderen Geschichte zugeordnet worden. Jacques Hourlier deutete das Kapitell in einem Beitrag von 1963 als Darstellung eines Fischwunders, der erst nach

dem Osterereignis spielt⁵⁶: Die Geschichte von der Erscheinung des Auferstandenen am See (Joh 21,1–13). Diese Deutung wird von Quitterie Cazes und Maurice Scellès noch 2001 zumindest nicht ausgeschlossen⁵⁷. Vielleicht solle hier auch eine Synthese beider Geschichten dargestellt werden⁵⁸.

Die alternative Zuordnung möchte ich im Folgenden kurz beschreiben und widerlegen, bevor ich auf meinen Deutungsvorschlag zurückkomme.

Die Geschichte von der Erscheinung des Auferstandenen, einem Fischwunder und einem Mahl der Jünger am Tiberias-See weist keinen direkten Zusammenhang zur Berufung der Jünger auf. Es ist die dritte und letzte bei Johannes bezeugte Erscheinung des Auferstandenen vor seinen Jüngern⁵⁹. Einige Zeit nach Jesu Tod gehen Simon Petrus und weitere Jünger im See von Tiberias fischen (ein Zweitname des Gennesaret, benannt nach einer Stadt an seinem Westufer). Wieder fangen sie nachts im ersten Zugriff nichts. Am nächsten Morgen steht Jesus am Ufer, aber sie erkennen ihn zunächst nicht. Er fordert sie auf, wieder hinaus zu fahren, sie

folgen, und danach sind ihre Netze voller Fisch. Erst da erkennt ihn einer der Jünger („der Jünger, den Jesus liebte“, Joh 21,7), teilt dies dem Simon Petrus mit, aber keiner der Jünger spricht den Auferstandenen in dieser Geschichte als solchen an. Jesus lädt die Jünger schließlich zu einem Mahl, an dem er selbst nicht teilnimmt; dieses Mahl wird in der Kommentarliteratur als „Anspielung auf die Eucharistiefeyer“⁶⁰ und insoweit als „Höhepunkt“⁶¹ und damit als zentrale Aussage der Geschichte interpretiert.

Die Hofseite mit Jesus im Redegestus lässt sich dieser Geschichte m.E. ohne Weiteres zuordnen (Abb. 2). Nach dem Wortlaut passt diese Seite sogar besser zur Geschichte vom Tiberias-See: Denn Christus spricht hier vom Ufer aus, während er sich zu seiner Rede vor der Berufung der Jünger von Simon ein Stück vor das Ufer hatte rudern lassen. Die Skulptur am Korb zeigt ihn aber alleine, nicht in einem Boot, und die Füße von Wasser umspült. Das passt wohl eher zu einem Auftritt am Ufer, wie in der Tiberias-Geschichte berichtet wird.

Die beiden Querseiten des Korbes lassen sich dagegen m.E. nicht ganz so eindeutig

auch mit der Geschichte vom Tiberias-See verbinden. Zwar passt die Südseite mit dem leeren Boot zunächst zur erfolglosen Fangfahrt, wie die Nordseite mit den vielen Fischen auch zum Tiberias-Wunder passt. Aber als der Auf-erstandene am Tiberias-See erscheint, waren die Jünger längst berufen: Hätte der Erfinder der Bilder die Fangfahrten am Tiberias-See darstellen wollen, hätte er die Jünger auch bei ihrer (wohl nur sporadischen) Rückkehr in ihre frühere Tätigkeit als Fischer⁶² i.d.R. mit einem Nimbus dargestellt (oder darstellen lassen). Das scheint mir jedenfalls zwingend, wenn auf der Gangseite (Abb. 1) zumindest einer der Betroffenen – der auf der rechten Seite – mit dem Nimbus abgebildet ist. Warum nur einer und nicht alle? Warum nur auf der Gangseite und nicht in allen Situationen? Umgekehrt waren die späteren Jünger bei *beiden* Fangszenen (sowohl in der Nacht als auch beim Wunder) *vor der Berufung* am Gennesaret *noch keine Jünger*, so dass die Darstellung für diesen Fall gerade ohne Nimbus glaubwürdig ist. So spricht diese Überlegung für die Zuordnung zu den Szenen über den Fischfang vor der Berufung, wie Lukas sie aufgezeigt hat, und gegen die Tiberias-Geschichte.

Noch weniger überzeugt die Zuordnung des Bildes mit den drei Männern auf der nördlichen Gangseite zu der Tiberias-Erzählung. Zu Recht merken *Cazes* und *Scellès* an dieser Stelle an, dass auch die beiden Personen links neben dem Nimbierten, also die Person im kurzen Arbeitsdress und der Mann im Philosophendress in der Mitte, mit einem Nimbus hätten ausgestattet werden müssen, wenn sie als Jünger hätten erkannt werden sollen⁶³.

Das entspricht dem Argument, mit dem bereits die Zuordnung dieser Kapitellseite zu dem Berufungsereignis infrage gestellt worden war. Weil nur einer der drei Männer mit dem Nimbus ausgestattet ist, obwohl alle drei als Berufene (also bei oder nach dem Ereignis ihrer Berufung) mit Nimbus hätten dargestellt werden müssen, und nicht nur einer; oder eben keiner, wenn das Bild die Situation *zwischen* Fischfang und Berufung hätte darstellen sollen. Dieser Einwand trifft also analog auch auf die Zuordnung der Szene zur Erscheinung am Tiberias zu.

Im Übrigen stellt sich bei der Tiberias-Zuordnung zusätzlich noch die Frage, welche Szene auf der Gangseite des Kapitells eigentlich dargestellt sein soll? Zwar berichtet Johannes davon, dass die Jünger nach dem wunderbaren Fang zu Jesus an Land gingen, und tatsächlich würde der Sprung der Person links (aus dem Boot?) zu diesem Detail passen – aber welchen Stellenwert hat dieses Detail in der Dramaturgie der ganzen Geschichte? „Als sie an Land gingen, sahen sie am Boden ein Kohlenfeuer und darauf Fisch und Brot“

(Joh 21,9) – und dann lädt Jesus sie zum Mahl ein, und sie erkennen ihn alle. Auf *dieses* Ereignis in der direkten zeitlichen Folge des Landgangs gibt das Bild am Kapitell aber nirgends einen Hinweis, obwohl es doch eigentlich den Höhepunkt des Geschehens am Tiberias ausmacht⁶⁴. Der Landgang also solcher ist in dieser Dramaturgie dagegen relativ uninteressant.

XIII. Der einzelne Nimbus auf der Gangseite als ikonografischer Schlüssel der Bilderfolge

So ergibt die Zuordnung der Szene zum Tiberias-Ereignis keinen Sinn. Der Bildhauer (und sein Auftraggeber) hätten insbesondere mit dem Bild auf der Gangseite (Abb. 1) das thematische Zentrum jener Geschichte verfehlt. Vor allem aber erweist sich die Exklusivität der Nimbiertung der Person rechts als Schlüssel für die Bestimmung der Ikonografie. Sie gebietet nicht nur die abschließende Verwerfung der alternativen Tiberias-Deutung (Punkt XII). Sie stellt auch die geläufige Deutung infrage, dass es sich bei den beiden Nicht-Nimbierten auf der Gangseite um zwei weitere Personen handele, die Jesus gemeinsam mit dem Simon zum Jünger berufen habe. Warum trägt dann nur die Person rechts den Nimbus, warum tragen ihn nicht alle Personen auf dem Bild? Der Nimbus der Figur rechts auf der Gangseite des Kapitells ist zunächst der Schlüssel dafür, alle vorliegenden Interpretationen der Ikonografie dieses Bildes abzulehnen.

XIV. Die Nordseite als Metamorphose des Simon Petrus

Das zugrunde liegende Problem kann m.E. nur durch dadurch aufgelöst werden, dass man in der Aneinanderreihung der drei Personen drei Stadien der Verwandlung einer einzelnen Person erkennt: die Metamorphose des Simon Petrus vom Fischer zum Fels.

Aus meiner Sicht wirft dabei die mittlere der drei Figuren die interessantesten Fragen auf. Sie steht ja auch im Zentrum des Bildes. Warum trägt sie keinen Nimbus? Die beiden äußeren Figuren sind relativ klar gekennzeichnet. Der aus seinem Boot springende Fischer Simon links im Arbeitsschurz verkörpert in seiner behändigen Beweglichkeit gleichsam das Diesseitige einer *vita activa* als vollkräftiger Mann mit dem ehrbaren Beruf eines Fischers. Vielleicht mag man in seinen erhobenen Händen noch eine zunächst ablehnende Geste gegen die Berufung als Jünger erkennen; und tatsächlich weist Simon den wunderfertigen Wanderprediger nach der Erzäh-

lung des Lukas ja zunächst auch zurück: Als Simon Petrus das Fischwunder erkannte, „fiel er Jesus zu Füßen und sagte: Geh weg von mir, denn ich bin ein sündiger Mensch, Herr!“ (Lk 5,8). Dagegen verweist Petrus als routinierter Lehrer rechts im Bild bereits auf das Ende der Entwicklung. Entsprechend weist er mit seiner Haltung weit über das Bildfeld hinaus. Der Mann in der Mitte ist einer der ganz wenigen im Zyklus, von dem Teile von Kopf und Gesicht erhalten sind. Der im Profil ansichtige Kopf ist leicht gesenkt; er schaut nach links auf den Nimbierten, als würde in die eigene Zukunft (als Menschenfischer) schauen. Dabei zieht sich seine rechte Schulter in entgegengesetzter Bewegung zur anderen Seite hin, zum Fischer, als wäre der Mann noch hin- und hergerissen, und zugleich noch voller Scheu vor der Rolle als „Fels“. Die Rückbewegung der Schulter wird in der „Verrenkung“ des übergroßen, nach rechts abgeknickten rechten Fußes noch einmal mit Macht wieder aufgenommen⁶⁵. Der Mann in der Mitte steht unmittelbar vor der Entscheidung zum Leben als Jünger, er ist zwar schon gekleidet wie ein Weiser, hat aber den letzten Schritt zumindest innerlich noch nicht vollzogen: Und er trägt genau deshalb hier in der Mitte des Bildes auch noch keinen Nimbus.

XV. Schluss

Aus künstlerischer Perspektive erweist sich die Gestaltung der Gangseite von Kapitell N° 47 damit als ein Beispiel der zentralen These des Werkes von Meyer *Schapiro*, auch wenn dieser selbst in seinem Werk nicht näher auf die Gangseite von N° 47 eingeht. Die These lautet, vielleicht etwas einfach gesagt: Auch mit archaisch anmutenden Mitteln bringen einzelne Künstlerpersönlichkeiten hier schöpferische Hochleistungen hervor. Auf den ersten Blick erscheint uns die Gestaltung heutzutage ja nachgerade als ungenau, fast wie ein Bild von Kinderhand: Man schaue sich dafür nur die Stellung der Beine, Füße und Zehen der auch von der Bedeutung her zentralen Figur in der Mitte des Bildes an. Der rechte Fuß des Protagonisten ist nicht nur seitlich abgeknickt, sondern steht zugleich hochkant, so dass man jede Zehe einzeln übereinander sieht. Gezeigt wird alles, was wichtig ist, ohne Perspektive. *Schapiro* hat solche Formen „archaisch“ genannt. Damit hat er aber keiner Teleologie der Stile und auch keinesfalls einer etwaigen Überlegenheit späterer Entwicklungen das Wort reden wollen. Er hat sich mit diesem Begriff im Wesentlichen nur auf bestimmte Frühformen einer künstlerischen Ausdrucksweise bezogen, die später als „romanische Skulptur“ bezeichnet worden ist. Und vor dem Hintergrund der technischen Beschränktheit in der

Frühform dieses Stils hat er im Kern seines Klassikers über die Kapitelle von Moissac immer wieder aufgezeigt, mit welcher Kreativität und Virtuosität einzelne der beteiligten Künstler im Rahmen eines „expressiv-schöpferischen Archaismus“⁶⁶ eben auch mit den einfachen Mitteln ihrer Zeit bestimmten Ideen oder Gefühlsregungen einen überaus treffenden Ausdruck verleihen konnten.

Genauso ist es auch hier: Auch hier ist die Pointe der Erzählung mit psychologischem Scharfsinn in Stein gemeißelt: die Metamorphose des Fischers zum Fels. Denn der Mann im Zentrum des Bildes verkörpert ja auch bildlich das Hin- und Hergerissen-Sein im Moment seiner Lebensentscheidung: „Da sagte Jesus zu Simon: Fürchte dich nicht! Von jetzt an wirst du Menschen fangen. Und sie zogen die Boote an Land, ließen alles zurück und folgten ihm nach“ (Lk 5,10 f.).

Aus der methodologischen Perspektive der ikonografischen Analyse erweist sich der Paradigmenwechsel mit der Abkehr von der linearen Logik abstrakter Bildprogramme und der Hinwendung zur zeitgenössischen Rezeptionsästhetik vielleicht als fruchtbar auch für weitere Bilder, jedenfalls dann, wenn man die vorstehende Interpretation nachvollziehbar findet. Als zentrales Element dieser Rezeptionsästhetik hat Eric Hold die Gleichzeitigkeit herausgearbeitet: Gleichzeitigkeit verschiedener Bildeindrücke mit der Vergegenwärtigung religiöser Texte und deren stetiger Memorierung. Im vorstehenden Text ist diese Idee der Gleichzeitigkeit auf die Simultaneität im Rahmen der Darstellung eines einzelnen Bildes fokussiert worden: Hier wird die innere Entwicklung einer Person durch drei Figuren gezeigt, die Metamorphose des Fischers Simon zu Petrus, dem Fels – in der Mitte des Bildes mit einem authentischen Ausdruck der ungeheuerlichen Glaubensentscheidung, alles hinzuschmeißen und Jesus zu folgen; einer Bildaussage, die der Evangelientext selbst i.Ü. nicht explizit bereithält.

Dr. Thomas-Peter Gallon
Luisenstr. 71, 14532 Stahnsdorf
tp@gallon-mail.de

- 1 Für Dr. theol. Josef Meier, Passau, zum 75. Geburtstag.
- 2 Dass die Köpfe fast aller Figuren abgeschlagen sind, wird i.d.R. dem „Furor“ während der Französischen Revolution zugerechnet; Quitterie Cazes und Maurice Scellès weisen zusätzlich auf Indizien für weiteren Vandalismus im Laufe des 19. Jahrhunderts hin (dies., *Le cloître de Moissac*, Bordeaux 2001, S. 10).
- 3 Vergleiche Droste, T., *Die Skulpturen von Moissac*, München 1996, S. 32.
- 4 Rupprecht, H. u.a., *Romanische Skulptur in Frankreich*, München 1984 (1975), S. 84.

- 5 So z.B. *Forndran*, B., *Die Kapitellverteilung des Kreuzgangs von Moissac*, Bonn 1997, S. 34.
- 6 Die Abgrenzung sog. dekorativer von narrativen Kapitellen und die ikonografische Einordnung der narrativen Kapitelle in Unterkategorien ist nicht in allen Einzelfällen eindeutig und in der Literatur z.T. umstritten. Siehe mein Schaubild zur Untergliederung auf S. 202. Danach sind 38 oder die Hälfte aller Kapitelle einer biblischen Überlieferung zuzuordnen (12 zum Alten und 26 zum Neuen Testament).
- 7 Ich folge der Nummerierung von Meyer Schapiro, die sich im anglophonen Sprachraum durchgesetzt hat (*Schapiro*, M., *The Sculpture of Moissac*, New York 1987, S. 2; ursprünglich Dissertation 1929, Erstveröffentlichung 1931). Ich führe eine Liste, die sechs verschiedene Nummerierungen insbesondere aus wichtigen französischsprachigen Werken abgleicht und wohl bei weitem noch nicht vollständig ist.
- 8 So schon *Rupin*, E., *L'abbaye et les cloîtres de Moissac*, Paris 1897, S. 290; *Vidal*, M., *Moissac*, in: dies. u.a., *Quercy Roman*, La Pierre-Quivire 1979 (1959), S. 131.
- 9 Nach dem Evangelium des Johannes bezeichnet Jesus den Simon Petrus schon im Moment seiner Berufung als „Fels“ („Jesus blickte ihn an und sagte: Du bist Simon, der Sohn des Johannes, du sollst Kephas heißen, das bedeutet: Petrus, Fels“ [Joh 1,42]). – Bibelzitate nach der Einheitsübersetzung 2017.
- 10 Ähnlich unlängst *Hold*, E., ‚In spiritu et corpore‘ – Affekt und Imagination romanischer Skulpturenräume, in: *Koch*, E. u.a., *Orte der Imagination – Räume des Affekts*, Paderborn 2016, S. 216.
- 11 *Fraïsse*, Ch., *Le cloître de Moissac a-t-il un programme?*, in: *Cahiers de civilisation médiévale* Bd. 50, 2007, S. 245 ff.
- 12 So schon *Houllier*, J., *La spiritualité à Moissac d'après la sculpture*, in: *Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, Bd. 75, N° 64, 1963, S. 395 ff., 403. Ähnlich noch *Droste* 1996 (a.a.O., Anm. 3), S. 142 f.
- 13 Trotz einzelner Unsicherheiten geht die Literatur heute wohl mehrheitlich davon aus, dass die Reihenfolge der Kapitelle grundsätzlich der Anordnung aus der Entstehungszeit entspricht. Maria C. *Pereira* hat die Diskussion zusammengefasst (dies., *Syntaxe et place des images dans le cloître de Moissac*, in: *Klein*, P., *Der mittelalterliche Kreuzgang*, Regensburg 2004, S. 212 ff., bes. 212 f.).
- 14 Grundsätzlich: *Kemp*, W., *Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz*, in: *Belting*, H. u.a., *Kunstgeschichte*, Berlin 2008, S. 247 ff.
- 15 So z.B. *Klein*, P., *Programme et fonction de la galerie sud du cloître de Moissac*, in: *Hauts lieux romans dans le sud de l'Europe*, Cahors 2008, S. 91 ff., bes. 111 f.; *Pereira*, M., *Les images-piliers du cloître de Moissac*, Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre [en ligne] Hors série n° 2 / 2008 URL: <http://cem.revues.org/index9212.html>, bes. S. 1.
- 16 *Franzé*, B., *Moissac et l'œuvre de l'abbé Ansqutil (1085–1115): un discours de pénitence*, in: *Hortus Artium Medievalium*, Bd. 21, 2015, S. 385 ff., bes. 403 f.
- 17 Der Grundgedanke findet sich auch bei *Rutchick*, L. *Visual Memory and Historiated Sculpture in the Moissac Cloister*, in: *Klein* 2004 (a.a.O., Anm. 13), S. 190 ff., bes. 210 f.
- 18 *Hold*, E., *Visuelle Exegese und Bilderzählung. Beispiele aus dem Kreuzgang von Moissac (1100)*, in: *Bernhardt*, K. u.a., *Grenzen überwindend*, FS A. *Labuda*, Bd. 2 [CD-Rom], Berlin 2006, S. 1 ff., Zitat S. 3.
- 19 Ebenda (Anm. 18), S. 7 Anm. 26 (mit Verweis auf Petrus von Celle [1115–1183]). – In späteren Publikationen erweitert *Hold* sein rezeptionsästhetisches Modell noch um emotionale und körperliche Aspekte (s. z.B. *ders.* 2016 a.a.O., Anm. 10).
- 20 *Hold* hat sein Modell i.Ü. exemplarisch auch auf das Kapitell N° 47 bezogen (2006, a.a.O. [Anm. 18], S. 10 ff.). Ich kann seiner Analyse in diesem Einzelfall allerdings nicht folgen, weil sie schon auf der Ebene der einfachen Beschreibung sachliche Unklarheiten enthält. So sind z.B. die beiden Personen links in Abb. 1 gerade nicht nimbirt zu sehen, anders als ebenda S. 11 Anm. 34 (in unklarer Formulierung) suggeriert. Im Übrigen verwechselt *Hold* in seiner Beschreibung die Seiten (Hof- mit [richtig] Gangseite, ebenda S. 11).
- 21 *Schapiro* 1987 (1929/31), a.a.O. (Anm. 7), S. 24
- 22 *Ruth Maria Capelle Kline* hat 1977 eine sehr umfassende Analyse dazu vorgelegt (dies., *The Decorated Imposts of the Cloister of Moissac*, Los Angeles 1977) und einige Ergebnisse deutlich pointierter 1981 in einem Aufsatz zusammengefasst (dies., *The Representation of Conflict on the Imposts of Moissac*, in: *Viator* 1981, S. 79 ff.). Dabei fokussiert sie insbesondere auf vermeintliche „islamische“ Ursprünge einzelner figürlicher Echini, so auch mit Blick auf den Echinus des hier thematisierten Kapitells (1977, S. 112, 178, 193). Methodische Einwände gegen die Herleitung ihrer Thesen und gegen ihre sehr weitgehenden Schlussfolgerungen daraus thematisiere ich an anderer Stelle (noch unveröffentlicht). Allgemein zur Einschätzung des sog. islamischen Einflusses: *Cazes*, Q., *À propos des ‚motifs islamiques‘ dans la sculpture romane du Sud-Ouest*, in: *Les cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, Bd. 35, 2004, S. 167 ff. – Für eine morphologische Systematisierung der Kämpfer von Moissac siehe (nicht ohne Fehler im Einzelnen, aber außerordentlich strukturiert) *Forndran* 1997, a.a.O. (Anm. 5), S. 39 ff., 120 f. (Appendices 5 f. [Typologien des Echinus- und des Abakusdekors]).

- 23 Ich gehe z.B. davon aus, dass dies bei Kapitell N° 75, das als Bild von „Alexanders Greifenfahrt“ diskutiert wird, der Fall ist. Vgl. hierzu das Südportal von Santa Maria della Stada in Matrice (12./13. Jh.), Italien.
- 24 Schürmann, H., Das Lukasevangelium 1–9,50, in: Herders theologischer Kommentar zum Neuen Testament (HthKNT), Sonderausgabe 2000 (1967) Bd. 5, S. 265, 271. Immerhin wird auch hier der „Mut“ des Simon erwähnt (S. 265), der zu dem Entschluss der Berufsaufgabe erforderlich sei. Vgl. insoweit z.B. auch Kremer, J., Lukasevangelium, Kommentar (Neue Echter Bibel), Würzburg 2010 (1988), S. 62.
- 25 Strecker, C., Lemma Berufung, in: Bibellexikon, erstellt 2010: <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/49978/>, besucht am 22.12.2017.
- 26 Der Berufung des Simon gehen in der Version des Evangelisten Lukas eine längere Begegnung und das sog. Fischwunder voraus; außerdem kannten sich die beiden bereits (s. Lk 4,38). Im Unterschied zu Simon Petrus trifft der Ruf Jesu den Zöllner Levi (Matthäus) dagegen ohne jede Vorbereitung: „Als Jesus von dort wegging, sah er einen Zöllner namens Levi am Zoll sitzen und sagte zu ihm: Folge mir nach! Da stand Levi auf, verließ alles und folgte ihm“ (Lk 5,27 f.). Bei Simon habe es sich dagegen um eine durch die Predigt und das Fischwunder „vorbereitete Berufung“ gehandelt; in beiden Fällen handele es sich bei dem Ruf aber um einen Ausdruck der göttlichen Vollmacht (s. Strecker 2010 a.a.O. [Anm. 25]).
- 27 Die Kleidung der Personen ist nicht eindeutig zu identifizieren und auch in sich nicht konsistent dargestellt. Mit Schapiro erkenne ich hier aber das traditionelle altertümliche Gewand (s. Schapiro 1987 [1931], a.a.O. [Anm. 7], S. 63 f.): Die beiden Personen in der Mitte und rechts tragen ein Unterkleid und einen Überwurf. Das Unterkleid, das man nur an den Beinen sieht, dürfte die Form einer Tunika haben (ursprünglich eine „Röhre“ aus einem rechteckigen, seitlich des Körpers vernähten Tuch). Der Überwurf erinnert an das antike Kleidungsstück aus einem länglichem Rechteck, das als Mantel diagonal über die Vorderseite des Körpers geschlagen wird: das *Himation* oder *Palium*, das als Kleidung der Philosophen galt und in der frühen und mittelalterlichen christlichen Kunst i.d.R. die Gewandung heiliger Männer darstellt. Es fällt hier i.Ü. auf, dass der rechte Arm jeweils in das Tuch eingezwängt ist, das Tuch also nicht unter diesem Arm hindurchgeführt wird. Schapiro spricht bei einem anderen, insoweit aber entsprechenden Bild von einer „schlingenartige(n) Einfassung des Armes, die die klassische Kunst nachahmt“ (ebenda, S. 56; Übersetzung nach Schapiro, M., Die romanischen Skulpturen in Moissac I, in: ders., Romanische Kunst, Köln 2003, S. 304; vgl. unten Gliederungspunkt XI). Tunika und Rechtecküberwurf waren im westlichen Europa i.Ü. zumindest bis zum 11. Jahrhundert die Grundform der Männertracht und können insofern im vorliegenden Fall möglicherweise auch noch als zeitgenössisch angesehen werden (vgl. Scott, M. Kleidung und Mode im Mittelalter, Darmstadt 2007, S. 13). Das bleibt aber zu prüfen.
- 28 Der entscheidende Unterschied der Berufungsgeschichte des Johannes zu ihrer Entsprechung bei den Synoptikern besteht darin, dass die Berufenen bei Johannes bereits Jünger des Täufers Johannes waren und daher nicht erst Heim, Familie und Beruf verlassen mussten, um ihrer Berufung zu folgen (vgl. Schnackenburg, R., Das Johannesevangelium 1–4, in: HthKNT 2000 [1966], a.a.O. [Anm. 24] Bd. 7. S. 306 f.). Dadurch ist die Dramatik der Metamorphose bei Johannes deutlich schwächer. Das schlägt auf deren Interpretation als Gnaden- oder Machtwunder durch; denn je weniger Alltagsdramatik in der Metamorphose liegt, umso weniger leuchtet sie uns selbst als Wunder ein. Dazu passt, dass wir aus der Berufungsgeschichte bei Johannes nichts über das Verhalten und die Reaktion des Simon auf seine Berufung erfahren (ebenda, 309).
- 29 „Fische wurden nachts gefangen; ein Ausbringen der Netze in der Hitze des Tages ist eigentlich unsinnig.“ Riede, P., Lemma Fisch, in: Bibellexikon, erstellt 2010: <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/18389/>, besucht am 29.12.2017. „Die Zeit des Fischens ... ist die Nacht. Tagsüber ruhen die Fische auf dem Grund“ (Gnilka, J., Johannesevangelium, Kommentar [Neue Echter Bibel], Würzburg 2009, S. 157).
- 30 An den vier Ecken des Kreuzgangs und in der Mitte jeder Galerie werden seine Arkaden von starken Pfeilern gestützt. An den Eckpfeilern sind (jeweils an den beiden Seiten, die nicht unmittelbar einem Gang zugewandt sind) kleine Säulen angelehnt und darüber ebenfalls Skulpturen angebracht. Sie entsprechen u.a. in ihrer Größe den Skulpturen an den Säulenkapitellen und werden in der Literatur i.d.R. ohne Weiteres zu den 76 „Kapitellen“ des Kreuzgangs gezählt. Die Grundform ihres Anbringensortes weicht aber von der hier beschriebenen Form der Kapitelle über den freistehenden Säulen ab. Das Kapitell N 47 ist ein freistehendes Säulenkapitell ohne Verbindung zu einem der Pfeiler.
- 31 Im Kreuzgang von Moissac wechseln sich – neben den Eck- und Mittelpfeilern (Anm. 30) – ein- und zweisäulige Stützen ab.
- 32 Dies ist nicht bei allen Kapitellen der Fall. Vgl. die Systematisierung zur Disposition der Einzelszenen auf den narrativen Kapitellen von Moissac bei Forndran 1997, a.a.O. (Anm. 5), S. 138 ff. (in Appendix 2)
- 33 Personen, deren Attribute, Utensilien, die zur Handlung gehören, und Elemente, die den Geschehensraum verbildlichen, also Boote, Wasser etc.
- 34 Cazes u.a. 2001, a.a.O. (Anm. 2), S. 208.
- 35 Ebenda (Anm. 34). Cazes und Scèlles berichten hier von Fischköpfen, die aus dem Wasser lugten; solche Köpfe sind hier aber nicht zu sehen.
- 36 Rupin 1897, a.a.O. (Anm. 8), S. 290.
- 37 Droste 1996, a.a.O. (Anm. 3), S. 108. – Marcel Durliat (La sculpture romane de la route de Saint-Jacques, Mont-de-Marsan 1990, S. 137) identifiziert die Westseite dagegen mit der Ausfahrt Jesu zur Predigt: „Jesus stieg in eines der Boote, das dem Simon gehörte, und bat ihn, ein Stück weit vom Land weg zu fahren. Dann setzte er sich und lehrte das Volk vom Boot aus“ (Lk 5,3). Dagegen spricht u.a., dass die Person in der Mitte offenkundig auch vor der Verunstaltung der Köpfe keinen (Kreuz-) Nimbus getragen hat; denn dieser müsste in den intakten Bereichen in der Umgebung des Kopfes sichtbar sein.
- 38 So z.B. bei Rutchick, L., Sculpture Programs in the Moissac Cloister: Benedictine Culture, Memory Systems and Liturgical Performance, Chicago 1991, S. 326. – Eric Hold (2006, a.a.O. (Anm. 18, S. 11) sieht in den erhobenen Händen der beiden Personen in der Mitte und links dagegen eine „auffällige Hierarchisierung“ gegenüber der Person rechts und erkennt in dieser Person deshalb Zebedäus, den Vater (der nach Mt 4,21 und Mk 1,20 zwar bei seinen Söhnen im Boot sitzt, aber später kein Jünger wird). Das erscheint mir gleichwohl nicht zwingend. Ist der rechte Arm der Person rechts nicht wie die Köpfe auch abgeglagert? Könnte er damit nicht ebenfalls begrüßt haben?
- 39 Schapiro (1987 [1931], a.a.O. [Anm. 7], S. 36) verweist auf die Parallelität der Linie von Armen und Schultern zu dem „zigzag“ (Zickzack) des oberen Rahmens (also zu den Linien, die erst von den Voluten herunter- und dann in der Mitte zur Kleeblattkonsole wieder herauflaufen), als Beispiel für die Unterordnung der erzählenden Elemente unter das Architekturdesign.
- 40 Rupin 1897, a.a.O. (Anm. 8), S. 290; Cazes u.a. 2001, a.a.O. (Anm. 2), S. 208
- 41 Droste (1996, a.a.O. (Anm. 3), S. 108) erkennt in der Situation nicht die Predigt, die nach den Synoptikern ja „vom Boot aus“ erfolgte (Lk 5,3), sondern den Moment der Berufung der ersten Jünger.
- 42 Man beachte den „archaischen“ Aspekt in der Darstellung des Unterkörpers (s. Durliat 1990, a.a.O. [Anm. 37], S. 149). Die Perspektive geht von der Hüfte abwärts von einer frontalen Darstellung zu einem Seitenprofil über. Dabei sind die Füße unten weitgehend voneinander gestellt, als würde Jesus laufen und

- sich dabei seitwärts wenden. In einer weiteren Verdrehung sind die Zehen des rechts zu sehenden Fußes nicht perspektivisch verdeckt, sondern fast wie aus Vogelperspektive übereinander dargestellt.
- 43 Diese „fliegenden Fische“ links interpretiert Hold (2006, a.a.O. [Anm. 18], S. 12 f.) als fortgeworfenen Beifang und damit als Symbol für das Schicksal der Bösen beim Jüngsten Gericht. Diese Interpretation beruht auf der Annahme, dass das Bild eine *zusätzliche* Beziehung zu den Evangelien aufweist, dass es also *simultan* eine weitere Geschichte daraus in Erinnerung ruft. Gemeint ist das nur bei Matthäus referierte Gleichnis vom Fischernetz (Mt 13,47–50). Wieder steigt Jesus hier (wie am Anfang der Berufungsgeschichte bei den Synoptikern) in ein Boot und predigt einer Menschenmenge, die am Ufer steht (Mt 13,2). In einem der Gleichnisse aus dieser Rede kommt er auf die Selektion schlechter von guten Fischen durch die Fischer nach einem Fang zu sprechen. Er vergleicht diese Selektion mit der Trennung von Guten und Bösen durch die Engel beim Ende der Welt. Auf Abb. 3 fliegen danach die schlechten Fische (aus Perspektive der Betrachtenden) links durch die Luft, während die guten rechts in einem Korb landen. – Allerdings sitzt Jesus, anders als in der Berufungs- und in der Gleichnisgeschichte, in diesem Bild gerade nicht in einem Boot, sondern er steht mit den Füßen im Wasser, vielleicht an einem Ufer.
- 44 Droste 1996, a.a.O. (Anm. 3), S. 108 f. – Auch Hold (2006, a.a.O. [Anm. 18], S. 12 sieht hier *nur* die „Berufung von Petrus und Johannes“ (gemeint sind wohl Petrus und sein Bruder Andreas) nach den Versionen von Matthäus und Markus.
- 45 Cazes u.a. 2001, a.a.O. (Anm. 2), S. 208. Nach Rupin (1897, a.a.O. [Anm. 8], S. 292) sei eine solche Art Kescher („la trouble“) in der Flussfischerei um Moissac noch zur Zeit seiner Aufzeichnungen (am Ende des 19. Jahrhunderts) im Einsatz gewesen.
- 46 Rupin 1897, a.a.O. (Anm. 8), S. 290.
- 47 Vgl. Forndran 1997, a.a.O. (Anm. 5), S. 139, der hier allerdings irrtümlich eine Abfolge im Uhrzeigersinn erkennt (S-W-N-O; richtig ist W-S-O-N). Übereinstimmung besteht, dass es sich dabei um „mehrere Einzelszenen mit Abfolge“ handelt.
- 48 Schapiro 1987 [1931], a.a.O. (Anm. 7), S. 1.
- 49 Ebenda (Anm. 48) S. 36. Übersetzung nach Schapiro 2003, a.a.O. (Anm. 27), S. 280. Im letzten Satz ist mit „konvex/konkav“ der Reliefschnitt bezeichnet (also die Einbuchtung oder Erhebung im Winkel zur Bildfläche).
- 50 Im Unterschied zur *tunica exomis*, dem römischen „Arbeiterkittel“ (Wilpert, J., Die Gewan-
- dung der Christen in den ersten Jahrhunderten, Köln 1898, S. 3) sieht es hier so aus, als sei das kurze, von einem breiten Band am Bauch gehaltene, um den Rumpf des Körpers gewickelte Tuch nicht seitlich vernäht, sondern nach *vorne* offen. Schapiro geht davon aus, dass es sich um „romanische Bekleidung“ aus der Entstehungszeit der Skulpturen handelt (1987 [1931], a.a.O. [Anm. 7], S. 63. Vgl. Krause u.a., Kleine Kostümkunde, Berlin 142010, S. 52 ff. über die zeittypische „Mischtracht auf römisch-germanischer Grundlage“ (S. 54) insbesondere bei den unteren Schichten.
- 51 Ob die Körperbewegung mit den eigentümlich gekreuzten Beinen – im Grundsatz „eine angestrenzte Bewegung voll innerer Spannung“ – eine spezifische Bedeutung hat, ist nicht klar (vgl. Schapiro 1987 [1931], a.a.O. [Anm. 7], S. 62; Zitat: ders. 2003, a.a.O. [Anm. 27], S. 315).
- 52 Vergleiche Spathi, M., Die Kleidung der Figuren auf Grabstelen der römischen Zeit in Griechenland und Kleinasien, in: Tellenbach, M. u.a., Die Macht der Toga – Dresscode im römischen Weltreich, Regensburg 2013, S. 110 f. Es fällt hier auf, wie untypisch eng die Pallien nachgerade an die Körper gepresst sind, die ihrerseits darunter allerdings kaum eine Modellierung aufweisen, und wie schematisch-gleichförmig parallele Kurven reduziert ist.
- 53 Der Vollzug der Segens- oder Redensgeste mit dem linken Arm (statt, wie üblich, mit rechts) könnte mit der Symmetrie des Bildes begründet werden. Die erhobene Hand der Figur rechts spiegelt den ebenfalls unter der Volute erhobenen Arm des Fischers links. Beide Hände erscheinen erheblich überdimensioniert. Vielleicht liegt die Vertauschung des Segensarmes auch einfach an der Darstellung des Palliatius im sog. Normaltypus *mit eingezwängtem rechten Arm* (statt, wie sonst oft bei der Darstellung der Philosophen, mit *freiem* rechten Arm, unter dem das Manteltuch hindurchgeführt wird (vgl. Wilpert 1898, a.a.O. [Anm. 50], S. 10 f.). Das Vorbild des Normaltypus-Mantels, der sich sehr ähnlich auf den größeren Skulpturen an den Mittel- und Eckpfeilern des Kreuzgangs, insbesondere im Bild des Simon wiederfindet (s. wiederum Schapiro 1987 [1931], a.a.O. [Anm.73], S. 13, 64), könnte von einem vor Ort überkommenen Sarkophag stammen (zur Anknüpfung der Pfeilerskulptur an die Funeralskulptur s. grundsätzlich Rupprecht 1984 [1975], a.a.O. [Anm. 4], S. 85).
- 54 Droste 1996, a.a.O. (Anm. 3), S. 108. Auch Rutchick 1991, a.a.O. (Anm. 38), S. 402 erkennt in der Figur rechts Jesus, in den beiden anderen Figuren aber nicht näher identifizierte Jünger.
- 55 Rupin 1897, a.a.O. (Anm. 9), S. 291.
- 56 Hourlier 1963, a.a.O. (Anm. 12), S. 400.
- 57 Cazes u.a. 2001, a.a.O. (Anm. 2), S. 209.
- 58 Ebenda (Anm. 57); ähnlich Droste 1996, a.a.O. (Anm. 3), S. 108, und Hold 2006, a.a.O. (Anm. 18), S. 11 Anm. 34.
- 59 Die Geschichte steht im sog. Epilog am Ende des Johannesevangeliums und wird einem anderen Autor aus der „johanneischen Schule“ zugeschrieben. Der Epilog nimmt Motive aus den synoptischen Evangelien auf („Dubletten“), darunter den Fischfang mit Parallelen aus Lk 5, 1 ff. (Gnilka 2009, a.a.O. [Anm. 29], S. 156).
- 60 Schnackenburg, R., Das Johannesevangelium 13–21, in: HthKNT 2000 (1975), a.a.O. (Anm. 24), Bd. 9, S. 428.
- 61 Ebenda (Anm. 60), S. 427; vgl. hier unten Anm. 64.
- 62 Ebenda (Anm. 60), S. 420.
- 63 Cazes u.a. 2001, a.a.O. (Anm. 2), S. 209.
- 64 Ratzinger, J./Benedikt XVI (Jesus von Nazareth, Freiburg 2011, Bd. 2 S. 295) sieht in dem von Jesus dargebotenen Mahl zumindest die Vorbedingung des Höhepunktes dieser Geschichte, weil das Mahl der Auslöser dafür ist, dass die Jünger – und das ist für ihn der Höhepunkt – den Auferstandenen *erkennen* (so auch beim Treffen mit den beiden Jüngern auf dem Weg nach Emmaus: „Und ... als er mit ihnen bei Tisch war, nahm er das Brot, sprach den Lobpreis und gab es ihnen. Da wurden ihre Augen aufgetan und sie erkannten ihn; und er entsand ihren Blicken“ (Lk 24,30 f.). Vgl. Apg 1,4.
- 65 Das skulpturierte Bild wäre ein dankbares Sujet für eine *ikonische* Analyse im Sinne von Max Imdahl, bei der es im Rahmen einer „ganzheitlichen“ Betrachtung auch um den (psychologischen) Hintersinn von Bildlinien und visuellen Gewichten in der Bildkomposition geht. In ergänzender Erweiterung der ikonografischen und ikonologischen Analyse blendet die ikonische Analyse dabei systematisch den körperlichen Zusammenhang aus, dem die einzelnen Kompositionselemente zugehören; denn was hierbei zählt, sind nicht Figuren, sondern Linien und Gewichte und deren „planimetrische“ Verortung im Bild. Grundlegend Imdahl, M., Giotto, Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik, München 1996 (1980).
- 66 Prange, R., Meyer Schapiro (1904–1996), in: Pfisterer, U. (Hg.), Klassiker der Kunstgeschichte Bd. 2, München 2008, S. 151. Vgl. auch Rainer, M. u.a., Meyer Schapiro, in: Naredi-Rainer, P. u.a., Hauptwerke der Kunstgeschichtsschreibung, Stuttgart 2010, S. 383.