

Silke Büttner **Mélange. Zur Konzeption von Leiblichkeit und Alterität in der französischen Bildhauerei des 12. Jahrhunderts am Beispiel einer Konsolenfigur von Montceaux-l'Étoile**

---

**Geflügelte Kreatur** Oben rechts in der Türecke hat sich eine geflügelte Kreatur niedergelassen. Ihre Hufe fanden auf der Rundung des schmalen Wulstes an der Unterkante der Konsole Halt. Die Gestalt schmiegt sich in den Winkel des Tragsteins hinein, folgt dem Richtungswechsel. Die gekrümmten Beine liegen an der seitlichen Wandung des Eingangs, der Leib und der Kopf am Türsturz. Derart nach vorn gebeugt, reckt die Gestalt sich hinaus ins Licht. Sie scheint bereit, sich jeden Augenblick von ihrem Platz zu lösen. Sie wirkt wachsam. Mit weit geöffneten Augen blickt sie hinaus, die großen Schwingen zum Start ausgebreitet.

Ein flüchtiger Gast, der hier im Schutz der Türwandung innehält, um sich in einem günstigen Moment emporzuschwingen und in die Weite zu entschwinden. Oder ist es eine Wache in Erwartung eines bevorstehenden Ereignisses? Wie ein Vorbote scheint Wind das Gewand der Kreatur zu berühren. Vom Kirchplatz her weht es an ihren Leib, legt es auf ihrer linken Seite in vier rippenartige Falten und fährt auf ihrer rechten Seite darunter, so dass der Leib zu sehen gegeben wird. Ein Leib, der am Hals und Schlüsselbein wie durch eine zweite Hülle von schuppenartigen Platten bedeckt ist. Am Bauch entfernt sich das Gewand von der Körperoberfläche, bildet eine Höhlung, in deren Schatten der Unterleib der Kreatur liegt.

Der entblößte Körper entzieht sich also auf unterschiedliche Weise dem Blick – freigelegt und doch nicht fassbar. Genauso wenig greifbar ist die Stofflichkeit der äußeren Hülle. In manchen Bereichen ein Tuch mit Verzierung und Falten, legt sie sich als eine zweite Haut um Kopf und Hals und geht fließend in Beine und Flügel über. Hat sich hier ein körperloses Wesen eine Körperhülle übergestreift oder öffnet sich der Körper dieser Kreatur und seine Vieldeutigkeit zeigt sich?



1 St-Pierre-et-St-Paul, Montceaux-l'Étoile (Saône-et-Loire), Portal, rechte Konsole: geflügelte Kreatur, 1125–1130.

**La chair** „Man darf sich das Fleisch nicht von den Substanzen Körper und Geist aus denken, denn dann wäre es eine Einheit von Gegensätzen, sondern man muss es [...] als Element und als konkretes Emblem einer allgemeinen Seinsart denken.“<sup>1</sup>

Sowenig sich die Leiblichkeit der kleinen Gestalt an der rechten Konsole des Eingangs der Kirche *St-Pierre-et-St-Paul* in Montceaux-l'Étoile (Saône-et-Loire, 1125–1130) (Abb. 1) in ihrer Materialität eindeutig bestimmen lässt, sowenig ist das *Fleisch* (*la chair*) in Maurice Merleau-Pontys *Das Sichtbare und das Unsichtbare* mit einer mit sich selbst identischen Substanz zu verwechseln, „die sich dem Sehenden im Nachhinein“<sup>2</sup> darbieten würde. Das *Fleisch* ist, wie er schreibt, keine Tatsache, sondern „das was die Tatsache zur Tatsache macht.“<sup>3</sup> Merleau-Ponty bezeichnet es als eine Art inkarniertes Prinzip, das einen Seinsstil einführt, „einen beständigen Stil der Sichtbarkeit, dessen ich mich nicht entledigen kann“.<sup>4</sup> Den Hintergrund für dieses nicht-essentialistische Modell des Wahrnehmungsvorgangs bildet die Idee, dass die Möglichkeit des Sehens aus unserer Existenz als Sichtbares resultiert. Dieser Selbstbezug des Sichtbaren schaffe im Inneren des Leibes eine Höhlung, eine Falte, in der sich das Sichtbare, das Außen, einrollen kann.

Merleau-Pontys Bild einer Leiblichkeit, die nicht ursprünglich gegeben ist, sondern innerhalb eines spezifischen Milieus<sup>5</sup> in einer spezifischen Sichtbarkeit existiert, stellt

prägnant einen möglichen Ausgangspunkt eines historisierenden Blicks auf den menschlichen Körper dar. Gilles Deleuze beschreibt die Faltung des Sichtbaren im Leib als *Inkarnation*<sup>6</sup>, als Einkörperung eines bestimmten Seinsstils. Die Beschaffenheit der Körper erscheint aus dieser Perspektive als Beschaffenheit des *Fleisches*, als unlösliche Verbindung von Leib und Welt, von Innen und Außen. Sie basiert auf Wissensordnungen und Machtverhältnissen, die sich mit den Epochen wandeln.<sup>7</sup>

In der nachfolgenden Betrachtung der geflügelten Kreatur von Montceaux-l'Étoile gehe ich der Frage nach, ob ein Relief an einer französischen Kirche des 12. Jahrhunderts Hinweise auf eine spezifische Seinsqualität geben kann. Dabei setze ich voraus, dass den Gestaltungsprinzipien der Bildhauerei eine weitere Bewandnis zugesprochen werden kann, die über eine bloß formale Eigenart hinaus geht. Durch eine dichte Beschreibung ihrer Charakteristika versuche ich, Hinweise auf die spezifische Form des „Einrollens des Sichtbaren in den Leib“ zu erlangen – auf die Einkörperung von Wissen, gesellschaftlicher Ordnung und Hierarchisierung, auf Arten der Subjektivierung und Arten von Spaltungen in Selbst und Andere, Innen und Außen, Zentrum und Peripherie.<sup>8</sup>

**Gejagte oder Jägerin?** In der kunsthistorischen Literatur wurde die geflügelte Figur am Portal der Kirche von Montceaux-l'Étoile als Engel der Apokalypse (12.7ff),<sup>9</sup> als Dämon<sup>10</sup> oder als Basilisk<sup>11</sup> gedeutet. Ihre derzeit gängigste Interpretation ist die der Sirene.<sup>12</sup> Dabei wird in der Regel ein Zusammenhang mit dem linken Kapitell des Portals (Abb. 2) hergestellt, das eine faunenhafte Gestalt mit einem Schild zeigt.<sup>13</sup> Der Bezugspunkt der Identifikation beider Figuren ist die gemeinsame Erwähnung von Onokentauren und Sirenen in der griechischen Version des Bibeltexes *Isaias* (13:21–22, der Sturz Babylons, und 34:11–14, die Zerstörung von Edom)<sup>14</sup> und im *Physiologus*.<sup>15</sup> Wie andere, etwa zeitgleich entstandene Darstellungen von faunischen Kriegerern mit Sirenen und/oder dreiköpfigen Vögeln an burgundischen Kapitellen<sup>16</sup> werden auch die beiden Gestalten am Portal von Montceaux-l'Étoile als Jagdszene gedeutet. In einigen der Untersuchungen wird der Jäger – der „männliche“ Faun/Onokentaurus – als Verkörperung des mönchischen Versuchten und die Gejagte – die „weibliche“ Sirene – als die ihn peinigende Verlockung der Luxuria interpretiert.<sup>17</sup>

Die ikonographische Auslegung, die den misogynen Tendenzen der mönchischen Kultur jener Zeit entspricht, hat sicherlich ihre Berechtigung. Den gestalterischen Besonderheiten des geflügelten Wesens von Montceaux-l'Étoile lässt sie allerdings nur wenig Raum. Zwar kann ihre schwer greifbare Körperlichkeit Assoziationen zur Vergänglichkeit der weltlichen Genüsse wecken und ihre vermeintliche Entblößung passt zur Heuchelei,



2 Montceaux-l'Étoile, Portal, linkes Kapitell: faunhafte Figur, 1125–1130.



3 Montceaux-l'Étoile, Portal, 1125–1130.

die der Sirene wegen ihrer Rolle in Homers Odyssee zugeschrieben wurden.<sup>18</sup> Es sind jedoch weder Hinweise auf eine irdische Verlockung zu finden, noch Attribute, die es rechtfertigen würden, vorbehaltlos von einer Vogel-Frau zu sprechen.<sup>19</sup> Die Faszination und die Bedrohung, die von dieser Kreatur ausgehen, liegt – so meine These – gerade in der Verwebung gegensätzlicher Aussagen und in der Überschreitung von vermeintlich „natürlichen“ Kategorien. Menschlich und tierisch zugleich, mit Ornamenten verziert, gekleidet in eine Hülle, die auch Hautoberfläche ist und den Blick auf einen schuppenbedeckten Leib gewährt, entzieht sich die geflügelte Kreatur einer eindeutigen Bestimmung.

Die Gestaltung ihrer Körperteile gibt allerdings Hinweise auf weitere Bedeutungsebenen: Es sind keine Arme zu sehen, jedoch ist der eine, vollständig dargestellte Flügel beinahe so groß wie die restliche Darstellung. Er verbindet die Wände und umrahmt die Figur. Von den Flügeln dominiert, spricht die ‚äußere Körperhülle‘ vom Abheben und Fliegen. Währenddessen erzählt das Innere, der ‚Körper im Körper‘ (das Gesicht und der schuppenbedeckte Oberkörper), vom Sehen und von der Wachsamkeit. Diese Eigenheiten erinnern daran, dass Vögel mit menschlichen Gesichtern in der Darstellungsgeschichte nicht nur als Sinnbild weiblicher Verlockung auftreten, sondern auch als Bild der vom Körper getrennten Seele oder als Begleiter der Seele, die sich vom Körper gelöst hat.<sup>20</sup> Diesen „To-

tenvögeln“ wurden mitunter prophetische Fähigkeiten zugesprochen.<sup>21</sup> Ist die geflügelte Kreatur gar nicht die Gejagte, sondern selbst die dämonische Jägerin, die nach ägyptischem Vorbild die Seelen der Menschen mit sich nimmt?

Am Portal der südburgundischen Kirche (Abb. 3) erscheint sie innerhalb eines Programms, das in der Fachliteratur mit der Apokalypse des Johannes verbunden wird. Das Auftreten von „Sirene“ und „Onokentauren“ gilt hierbei als Symbol für die „letzten Dinge“. Sie kündigen das Ende der Zeit an.<sup>22</sup> Aus dieser Perspektive ist die Gestalt eine Grenzgängerin zwischen Gegenwärtigem und Zukünftigem, zwischen Leben und Tod. Die „Durchlässigkeit“ ihrer sichtbaren materiellen Form wirkt wie eine Art Transzendierung oder Selbstaflösung. Es ist eine Form von Morbidität, welche durch die Auswaschung des Sandsteins verstärkt wird, die für die Einzelnen bedrohlich wirken kann, indem sie an den individuellen körperlichen Verfall erinnert – aber auch irritierend, weil sie sich der eindeutigen Bedeutungszuweisung entzieht.

**Kategorien-Übertretung** Die geflügelte Kreatur präsentiert auf einer weiteren Ebene eine Grenzüberschreitung. Als real existierendes Lebewesen – und als solches wurden Vogel-Menschen (Sirenen, Harpyies<sup>23</sup> oder Lamies) angesehen<sup>24</sup> – überschreitet sie die Grenzen der Ordnung der „Natur“, nämlich die zwischen Mensch und Tier und die zwischen den Geschlechtern.

Solche Vermischungen werden in der französischen Bildhauerei des 12. Jahrhunderts gleichermaßen verwendet, um *Andere* und um Dämonen zu bezeichnen. Diese Verkörperungen sind bei ihrer Darstellung an Kirchenportalen ebenso wie in der Buchmalerei oder auf Weltkarten zusätzlich mit einer räumlichen Verortung des *Anderen* verbunden.<sup>25</sup> Nicht-christliche Völker wie Cynocephalen (Menschen mit Hundeköpfen), Panotier (Menschen mit riesigen Ohren) oder Androgini (Menschen mit weiblichen und männlichen Genitalien) leben nach Plinius und Isidor von Sevilla in extremen und gefährlichen Zonen an den Rändern der bekannten Welt.<sup>26</sup> Ihre körperlichen Eigenheiten werden u. a. aus den klimatischen Bedingungen in diesen unwirtlichen Gegenden hergeleitet und als Visualisierung einer moralischen Wertung genutzt. Das „Monströse“, die Vermischung zweier Spezies oder außergewöhnliche Körperformen, geben hier die (moralische) Distanz zum (Macht-) Zentrum der (christlichen) Ordnung an.<sup>27</sup>

Den Rändern der mittelalterlichen Weltvorstellung sehr ähnlich beschreibt Judith Butler in ihren Überlegungen zur Subjektivierung ein konstitutives Außen als eine „unbewohnbare“ und „nicht-lebbare“ Zone, die dicht bevölkert ist von den Verworfenen (*the abject*). Nach Butler werden die Subjekte innerhalb einer ausschließenden Matrix gebildet,



4 Montceaux-l'Étoile, Portal, rechte Konsole: Engel und Dämon, 1125–1130.

die gleichzeitig verlangt „einen Bereich verworfener Wesen hervorzubringen“<sup>28</sup>. In seiner Studie zu der Darstellung von Riesen in der Literatur des Mittelalters zeigt Jeffrey Jerome Cohen, dass auch in jener Zeit die Marginalisierung eines Monsters, eines *category violator*, eine konstitutive Funktion in der Identitätsbildung der männlichen Christen hatte.<sup>29</sup> Nach Cohen markieren moralisch und physisch „deformierte“ Kreaturen die Grenze, hinter der das Unintelligible und das Unmenschliche liegt.

Die Position der geflügelten Kreatur am Portal von Montceaux-l'Étoile lässt allerdings Zweifel an der Allgemeingültigkeit dieser polarisierenden, ausschließenden Matrix aufkommen. Schon die Betrachtung der Gestaltung der Körperteile hat gezeigt, dass die „Sirene“ am Portal von Montceaux-l'Étoile eine besondere Nähe zu der im Tympanon dargestellten Himmelfahrt bzw. Wiederkunft Jesu hat. Zudem ist die schwer greifbare Präsentation ihres Körpers ein klares Gegenbild zu der plumpen Fleischlichkeit des Dämons an der linken Konsole des Portals.<sup>30</sup> (Abb. 4) Diese Figur wirkt durch ihren vergleichsweise stark vergrößerten Kopf mit weit geöffnetem Mund und durch den Leibesumfang voluminös und prall. Sie geht vor einem geflügelten Ritter rücklings zu Boden, während das geflügelte Wesen zum Aufstieg ansetzt. Gegenüber dem Dämon lässt sich die Figur an der rechten Konsole durchaus als eine moralisch positiv gewertete Darstellung lesen. Ei-

ne solche Deutung legt zudem die Anbringung der Flügel nahe, die denen der Engel am Portal gleichen.<sup>31</sup>

Demnach entspricht die Figur zwar wegen der Vermischung zweier Spezies mittelalterlichen Vorstellungen des Monströsen, sie wird jedoch durch die Gestaltung ihres Erscheinungsbildes und durch ihr Verhältnis zu den anderen Darstellungen des Portals nicht eindeutig als das Ausgeschlossene/Feindliche gewertet. Im Gegenteil, das „Verworfene“ erscheint am Portal von Montceaux-l'Étoile zugleich mit dem Zentrum, der Gottesdarstellung, verbunden. Die Haltung der geflügelten Kreatur spricht sogar für einen Vorbildcharakter der Figur. Durch ihre Beugung tritt sie in ein wechselseitiges Signifikationsverhältnis mit den architektonischen Elementen in ihrer Umgebung. Ähnlich den Atlanten verdeutlicht sie die stützende und tragende Funktion der Konsole. Umgekehrt lässt sich diese architektonische Funktion als Visualisierung einer Eigenschaft der Kreatur deuten. Und an eben diese Haltung – im rechten Winkel vorgebeugt – wurde eine weitere Konnotation geknüpft. Mit ausgebreiteten Flügeln und aufgerichtetem Kopf erscheint sie in einer Startposition – ‚zum Sprung bereit‘. Damit werden in der Haltung der geflügelten Kreatur zwei gegensätzliche Handlungen in eins gesetzt: das Absichern der lastenden Schwere des Bauwerks mit dem Sich-Lösen und dem Schweben. Die Gestalt kann also als ein Vorbild dafür gedeutet werden, in jedem Augenblick als Stütze der Kirche zu wirken und zugleich bereit zu sein für den Aufbruch, das heißt in eschatologischem Zusammenhang, bereit zu sein für die Wiederkehr Jesu und das Jüngste Gericht.<sup>32</sup>

Die geflügelte Gestalt von Montceaux-l'Étoile befindet sich zugleich außerhalb der Ordnung und nahe ihres Zentrums. Eine derart ambivalente Verortung der „Monstrosität“ legt auch David Williams nahe,<sup>33</sup> der die Definition von Monstern an die Verbindung zweier Grundelemente in einem Lebewesen knüpft. Nach Williams (1996, S.189f) verstoßen Sirenen als Mischwesen zwischen Menschen und Vögeln nicht nur gegen die Trennung von Erde und Luft, sondern auch gegen diejenige von Materie und Geist. Damit ignoriert ihre Existenz Grundprinzipien der „natürlichen“ Ordnung und widerspricht der Absolutheit dieser Ordnung und der Struktur der Kategorienbildung. Sie zeigt ihre Willkür und Unzulänglichkeit.<sup>34</sup> „The representation of an ever-expanding kingdom of transcategorical beings implied a cosmos with monstrosity at its centre in which ataxy preceded eutaxy and negation was the hermeneutic of the real.“<sup>35</sup> Die gute Ordnung geht aus der Störung hervor.

Auch die Anwesenheit der geflügelten Kreatur von Montceaux-l'Étoile lässt sich als eine Störung der „natürlichen“ Ordnung beschreiben, als ein Verweis darauf, dass diese von Menschen gemacht wurde. Ihre Präsentation überscheitert nicht nur thematisch die Kategorien-Grenzen zwischen Erde und Himmel, zudem lässt die Formgebung keine ein-

deutige Bestimmung der Materialität der Figur zu. Ihr „Sehen“ kann als ein Verweis auf eine materiell nicht erfassbare Wirklichkeit gedeutet werden. Die Geschlechtertrennung scheint hier keine Rolle zu spielen. Durch die Präsentation dieser Störung in einem apokalyptischen Programm wirkt die Aufhebung der Polaritäten wie ein weiterer Verweis auf das Ende der irdischen Welt. Sie zeigt also eine Grenze der kategorialen Ordnung auf, die in dem „säkularisierten“ Modell der Subjektbildung Butlers keine Rolle spielt, die Auflösung der Kategorien in dem mit einer Gottesfigur assoziierten „Einen“.<sup>36</sup>

Die Analyse der Leiblichkeit der Konsolenfigur zeigt, dass Körperformen am Portal von Montceaux-l'Étoile neben der Gestik und der Haltung eine zentrale Rolle in der Erzählung einnehmen. Der Leib ist hier ganz offenkundig Sitz der Ordnung der Welt. Er vermittelt die Position der Figur darin. Die Form des *Fleisches* spricht von der Welt, dem Wissen, der Macht, dem Seinsstil und erscheint wie eine Visualisierung des Modells zur Verflechtung von Welt und Leib bei Merleau-Ponty.

- 1 Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1994 (zuerst Paris 1964), S. 193.
- 2 Ebd., S. 173.
- 3 Ebd., S. 184.
- 4 Ebd., S. 191.
- 5 Siehe dazu auch Kerstin Andermann, *Spielräume der Erfahrung*, München 2007, S. 217f.
- 6 Gilles Deleuze, Foucault, Frankfurt/M. 1992, S. 155. Deleuze legt nahe, dass Michel Foucault von Merleau-Pontys Idee zur Falte stark inspiriert wurde. (Die Skizze einer Falte mit der Bildunterschrift „Foucaults Diagramm“ befindet sich ebd., S. 166.)
- 7 Die Bindung des „Seinsstils“ an Macht- und Herrschaftsverhältnisse wurde von Michel Foucault vorgenommen. Foucault nimmt eine Differenzierung des Modells von Merleau-Ponty vor, indem er das Sagbare und das Sichtbare als getrennte Bereiche an die Ordnungen des Wissens und an die Kräfteverhältnisse bindet, die mit jeder Epoche wechseln. Vgl. dazu Deleuze (wie Anm. 6), insb. S. 156 und Andermann (wie Anm. 5), S. 218f.
- 8 Vgl. auch Silke Büttner, *Ordnung des Körpers – Verkörperte Ordnung. Figurenstil und Körperbild an den Querhausportalen der Kathedrale von Chartres*. Magistra-Arbeit an der Universität/GhKassel und dies.,

Irritationen. Überlegungen zur Erforschung von Differenzierungspraktiken in der mittelalterlichen Kunst, in: Karl Brunner u. a. (Hg.), *Verkörperte Differenzen*, Wien 2004, S. 209–235.

9 Albert Mayeux: *Le tympan du portail de Montceaux-l'Étoile*, in: *Bulletin Monumental* 1921, H. 80, S. 238–244, hier S. 244. Auch Jacqueline Leclercq-Marx weist in *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien* (Bruxelles 1997, S. 169) auf die Ähnlichkeit der Figur von Montceaux-l'Étoile mit der Darstellung von Engeln hin. Zur kunsthistorischen Diskussion vgl. William J. Travis, *Of Sirens and Onocentaurs: A romanesque Apocalypse at Montceaux-l'Étoile*, in: *Artibus et historiae* 2002, H. 45, S. 29–62, hier S. 29f.

10 Carol S. Pendergast, *The Cluny Capital of the Three-Headed Bird*, in: *Gesta* 27, 1988, H. 1 und 2, S. 31–38, hier S. 32.

11 Francis Salet, *Cluny et Vézelay. L'oeuvre des sculpteurs*, Paris 1995, S. 133.

12 Masuyo Tokita Darling: *A Sculptural Fragment from Cluny III and the Three-Headed Bird Iconography*. In: L.A.J.R. Houwen (Hg.), *Animals and the Symbolic in Medieval Art and Literature*, Groningen 1997, S. 209–223, hier S. 216; Travis (wie Anm. 9), S. 30; Marcello

Angheben, *Les chapiteaux Romains de Bourgogne. Thèmes et Programmes*, Turnhout 2003, S. 365, 390. Zur Darstellungsgeschichte des Motivs der Sirene in der Antike und im Mittelalter: Leclercq-Marx (wie Anm. 9).

13 Am linken Kapitell ist vor Pflanzenranken eine mit kurzem Fransenrock und Mütze bekleidete Gestalt, die ein Schild hält, zu sehen. Ihre Beine enden, ähnlich wie die der geflügelten Kreatur an der rechten Konsole, in Paarhufen (z.T. zerstört).

14 In der lateinischen Übersetzung durch Hieronymus wurden einige Veränderungen an diesem Text des Alten Testaments vorgenommen, u. a. wurden die Sirenen durch Strauße und die Onokentauren durch „Haarige“ (*pilosii*) ersetzt. Travis (wie Anm. 9), S. 35.

15 Die Beschreibung im *Physiologus* (übersetzt u. hrsg. von Otto Schönberger, Stuttgart 2001, S. 27) bezieht sich wahrscheinlich auf Isaias 13:21–22 (griechische Fassung). Anders als im Bibeltext wird in der Textsammlung über Tiere, Bäume und Steine auch das Erscheinungsbild der Sirene beschrieben: Vom Kopf bis zum Nabel habe sie Menschengestalt, die andere Hälfte habe die Gestalt einer Gans. Zur Ikonographie von Onokentauren vgl. Travis (wie Anm. 9). Zu ihrer Ähnlichkeit mit Faunen vgl. Jean Adhémar, *Influences antiques dans l'art du moyen age français*, London 1949, Reprint Nendeln/Liechtenstein 1976, S. 185.

16 Sirene, Krieger, dreiköpfiger Vogel und nackte Figur treten an burgundischen Kapitellen häufiger gemeinsam auf, z. B. in Autun, Perrecy-les-Forges und Vézelay.

17 Angheben (wie Anm. 12), S. 360f, 391. Darling (wie Anm. 12).

18 Zu den mit der Sirene verbundenen Lastern vgl. Travis (wie Anm. 9, S. 39f).

19 Travis (wie Anm. 9) S. 44 und Angheben (wie Anm. 12) S. 361 bezeichnen die geflügelte Kreatur ausdrücklich als weibliche Figur. Seit karolingischer Zeit wurde die Verbindung von Sirenen mit Frauen stark gefestigt (Pendergast, wie Anm. 10, S. 33), doch ist bei vielen der in der Bildhauerei des 12. Jahrhunderts dargestellten Vogel-Menschen das Geschlecht nicht eindeutig bestimmbar, so z. B. bei jener am linken Kapitell des Mittelportals im Narthex von Vézelay und bei der Darstellung an einem Langhauskapitell in Autun. Abb. in Angheben (wie Anm. 12), S. 359. Mitunter werden Vogel-Menschen mit Bart dargestellt, z. B. am Südportal der Kirche von Aulnay-de-Saintonge

(Abb.: Bernhard Rupprecht, *Romanische Skulpturen in Frankreich, Darmstadt 1975*, Abb. 78) und in Loches (Indre-et-Loire) (Abb.: Leclercq-Marx, wie Anm. 9, S. 247, Fig. 13). Ausgehend von den Charakteristika der Gestaltung der Figuren am Portal von Montceaux-l'Étoile lässt sich das Laster *Luxuria* meiner Ansicht nach dort eher mit dem Körper der faunenhaften Figur oder mit dem Dämon an der linken Konsole assoziieren als mit der geflügelten Kreatur.

20 Jean Adhémar (wie Anm. 15, S. 182) bezeichnet diese Kreatur als die „wahre“ Sirene der antiken Tradition. Emil Mâle beschreibt in *Religious Art in France: the 12. Century* (Princeton, N.J. 1978, S. 336) die Vogel-Frau als ein ägyptisches Bild der vom Körper getrennten Seele, welches von den Griechen übernommen wurde und im sepulkralen Kontext auftritt. Im 12. Jahrhundert sei die Herkunft der Vogelsirene weitgehend in Vergessenheit geraten. Sie wurde zunehmend mit antiken *lamias* identifiziert und verwandelte sich in eine Art nächtlicher Vampir. Gervase of Tilbury beschrieb diese Kreaturen beispielsweise als Frauen, die nachts umherflogen, um Männern böse Träume zu bringen und Babys zu entführen (ebd., S. 337).

21 Pendergast (wie Anm. 10), S. 35.

22 Vgl. Travis (wie Anm. 9), S. 49f.

23 Zu Harpyies, ursprünglich Personifikationen des kretischen Todesgottes in Form eines Wirbelwindes, vgl. David Williams, *Deformed Discourse. The Function of the Monster in Medieval Thought and Literature*, Exeter 1996, S. 193.

24 Vogel-Menschen werden nicht nur im *Physiologus*, sondern auch in Bestiarien neben Eule, Strauß und Fuchs etc. beschrieben. Zur Darstellung von Sirenen in Bestiarien vgl. Debra Hassig, *Medieval Bestiaries. Text, Image, Ideology*, Cambridge 1995, S. 104–116.

25 Vgl. dazu auch Michael Camille, *Images on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992.

26 John Block Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge, Mass. u. a. 1981. Zu den Quellen siehe Debra Hassig, *The Iconography of Rejection: Jews and other Monstrous Races*, in: Colem Hourihane (Hg.), *Image and Belief*, Princeton, N.J. 1999, S. 25–37, hier S. 36 und Debra Higgs Strickland, *Saracens, Demons & Jews. Making Monsters in Medieval Art*, Princeton u. a. 2003, S. 31 und 37–39.

**27** Nach Debra Hassig (wie Anm. 26, S. 36) zeigt sich im 12. und 13. Jahrhundert eine theologische Tendenz, alle sozial Ausgeschlossenen in einer großen Gruppe von Häretikern oder Feinden des Christentums zusammenzufassen. Dämonen, Monster, Juden, Muslime, Äthiopier und andere ausgeschlossene Gruppen teilten demnach, angezeigt durch körperliche Zeichen, ihre Sündhaftigkeit und Gottlosigkeit. Nach Strickland (wie Anm. 26, S. 56) wurde zudem keine klare Trennung zwischen „Wundervölkern“ und Wesen aus Bestiarien vorgenommen.

**28** Judith Butler, Körper von Gewicht, Frankfurt/M. 1997, S. 23.

**29** Jeffrey Jerome Cohen, Of Giants. Sex, Monsters, and the Middle Ages, Minneapolis u. a. 1999, S. XIV und S. 134. Cohen beschreibt das Monster als eine Verschiebung (*displacement*): als eine Demonstration von etwas anderem als es selbst. Das Monster ist ‚das was zeigt‘ (Augustin nach Cicero, *monstrare*: zeigen) oder ‚das was warnt‘ (Isidor nach Varo, von lat. *monere*: warnen); (ebd. S. 187).

**30** Die Szene an der linken Konsole wird als Drachenkampf des Erzengels Michael (Apok. 12, 7–9) gedeutet (vgl. Travis, wie Anm. 9, S. 50).

**31** Vgl. Leclercq-Marx (wie Anm. 9) S. 169. Auch in der Durchlässigkeit des Körpers ähnelt die Figur einer mittelalterlichen Vorstellung von Engeln, nach der diese als Körperlose gedacht wurden.

**32** Die unlösbare Ambivalenz der Darstellung ist kein Zufall oder Missgeschick, sondern ein Prinzip, das sich bei vielen der französischen Bauskulpturen der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts wiederfindet. Eine ähnliche Verknüpfung sprach-logisch unvereinbarer Darstellungsinhalte in einer bildhauerischen Arbeit des 12. Jahrhunderts zeigt Jean-Claude Bonne, *Depicted Gesture, Named Gesture: Postures of the Christ on the Autun Tympanum*, in: *History and Anthropology* 1, 1984, H. 1, S. 77–96. Im Anschluss an diese Studie lässt sich die Haltung der geflügelten Kreatur von Montceaux-l'Étoile als figurativ kohärente Verdichtung beschreiben.

**33** Williams (wie Anm. 24), S. 178f.

**34** Ebd., S. 191.

**35** Ebd., S. 179.

**36** „Das einzig wahre Attribut Gottes ist Einssein, denn es ist das einzige Attribut, das nicht bestimmt ist.“ (Ernesto Laclau, Von den Namen Gottes, in: Oliver

Marchart (Hg.), Das Undarstellbare in der Politik. Zur Hegemonietheorie Ernesto Laclaus, Wien 1998, S.265–281, hier S. 265.) – Diese Beobachtung spricht für die Notwendigkeit einer kritischen Betrachtung des für das 20./21. Jahrhundert entwickelten Modells der das Subjekt begründenden Verwerfung bei seiner Übertragung auf mittelalterliche Subjektivierungspraktiken. Dieser Frage gehe ich unter anderem in meiner Dissertation zur Bedeutung des Körpers innerhalb geschlechtlicher, ethnischer und religiöser Klassifikation in der französischen Bildhauerei des 12. Jahrhunderts nach.