II. DIE APSIS

1. DIE EINZELNEN JOCHE

Unsere oben dargelegte These, das Programm sei jochweise strukturiert, läßt es sinnvoll erscheinen, jedes der drei Joche einzeln in den Blick zu nehmen. Dies soll im folgenden geschehen. Im Zuge dessen werden einige Einzelreliefs näher untersucht werden, und zwar primär jene, die eine ikonographische Evidenz aufweisen, welche vom langläufigen Schema mehr oder minder abweicht.

a Das Südjoch

Wie ausgeführt, haben die älteren Autoren mit ihrer Beschreibung resp. der Analyse der Reliefgruppen fast ausnahmslos beim Sündenfall (Nr. 2) angesetzt (vgl. Schema 1). Auch ich werde im folgenden diesen "ausgetretenen Pfad" benützen, aber nur für ein kurzes Stück des Weges.

Der Sündenfall (Abb. 17) zählt zu jenen Darstellungen, deren Ikonographie als ungewöhnlich bezeichnet werden muß: (a) Die Schlange ist vom Baum der Erkenntnis absent, (b) der Teufel tritt zweifach auf (einmal drachenförmig, einmal anthropomorph), (c) Eva gibt die Frucht, von der sie gegessen hat, nicht an Adam weiter, dieser greift vielmehr selbst in den Baum und pflückt.

Wie ich anderorts[41] bereits darlegen konnte, gibt es für die beiden zuerst genannten Motive eine Reihe ikonographischer Vergleichsbeispiele; darüber hinaus sind Parallelen in der epischen wie in der dramatischen Literatur des Früh- und Hochmittelalters nachweisbar.

Was die ikonographischen Vergleichsbeispiele betrifft, so seien hier nur einige wenige genannt. Die vom Baum der Erkenntnis absente Schlange (Motiv a) findet sich u.a. auch auf einem Relief an der Kanzel von S. Ambrogio in Mailand (Abb. 18). Ein in zwei Gestalten auftretender Teufel (Motiv b) begegnet beispielsweise an der Bernwardstür in Hildesheim (Abb. 19) und an der Fassade des Doms von Lucca (Abbn. 20-21) sowie auf einem - in diesem Zusammenhang bisher noch nicht berücksichtigten - Kapitell, das heute im Musée de Cluny in Paris verwahrt wird (Abb. 23). In Hildesheim (Abb. 19) windet sich um den rechten Baum die Schlange, während im Geäst des linken Baums ein Drache hockt. In Lucca (Abbn. 20-21) kringelt sich die Schlange - dem ikonographischen Usus folgend - um den mittig stehenden Baum, gleichzeitig aber ist von rechts der Teufel in Menschengestalt herangetreten. Und auf dem Kapitell im Cluny-Museum befindet sich das Stammelternpaar links des von der Schlange umwundenen Baumes (Abb. 22) und ein anthropomorpher Teufel rechts von diesem (Abb. 23). Auf dem Cluny-Kapitell und in Lucca (Abbn. 20-21) ist die Schlange also ein Untergebener des Teufels und agiert in dessen Auftrag; der Auftraggeber ist aber jeweils auch selbst anwesend, und zwar in Menschengestalt. Auf dem Kapitell in Paris hält er sich im Hinterhalt (er ist offensichtlich für Adam und Eva nicht sichtbar, vergleichbar bleibt der Teufel auch im Sündenfallbild des nur wenig jüngeren Albanipsalters den Stammeltern verborgen), in Lucca (Abbn. 20-21) hingegen steht der Versucher unmittelbar neben der Stammutter. Ob sie ihn wahrnimmt oder ob er unbemerkt bleibt, läßt sich nicht entscheiden; in jedem Fall können wir annehmen, daß der Teufel auch in Lucca durch seine Präsenz die Effizienz seines in Schlangengestalt handelnden Dieners verstärkt. Die Situation in Hildesheim (Abb. 19) ist vielleicht ähnlich. Auch dort scheint sich gleichzeitig mit dem Teufelsdiener Schlange auch der Teufel selbst in Eden eingefunden zu haben. Nur tritt er nun nicht in Menschengestalt, sondern als Drache auf. Außerdem ist es in Hildesheim nicht Eva, die vom Teufel beeinflußt wird, sondern Adam. Das Relief der Bernwardstür läßt sich aber auch anders interpretieren. Schlange und Drache könnten zwei verschiedene "Kleider" sein, in die der Teufel hintereinander "schlüpft", um die Stammeltern sukzessive zur Untat anzustacheln. Für sämtliche Varianten lassen sich Parallelen in dramatischen und epischen Texten finden[42].

41 M. PIPPAL, 1988. - Zur Ikonologie des Sündenfalls vgl. nun auch H.M. v. ERFFA, Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem alten Testament und ihre Quellen, 1. Bd., München 1989, S. 162ff.; ebenda in den Kap. 1.3.1. (S. 249ff.) und 1.3.2. (S. 314ff.) eine vorzügliche Zusammenstellung der erhaltenen Adamsbücher und Adamsspiele, mit Lit.

42 Zu Mailand: M. BORGHI, L'ambone composito in S. Ambrogio di Milano, in: Arte Christiana, 63 (1975), S. 103-108 (mit Lit.). - Ein drachenförmiger Teufel außerhalb des Baumes auch in Amiens, Kathedrale Notre Dame, Konsole der Verkündigungsmaria am Gewände des südlichen Westportals (um 1220/30); E. GULDAN, Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv, Graz-Köln 1966, Abb. 47. - Zu

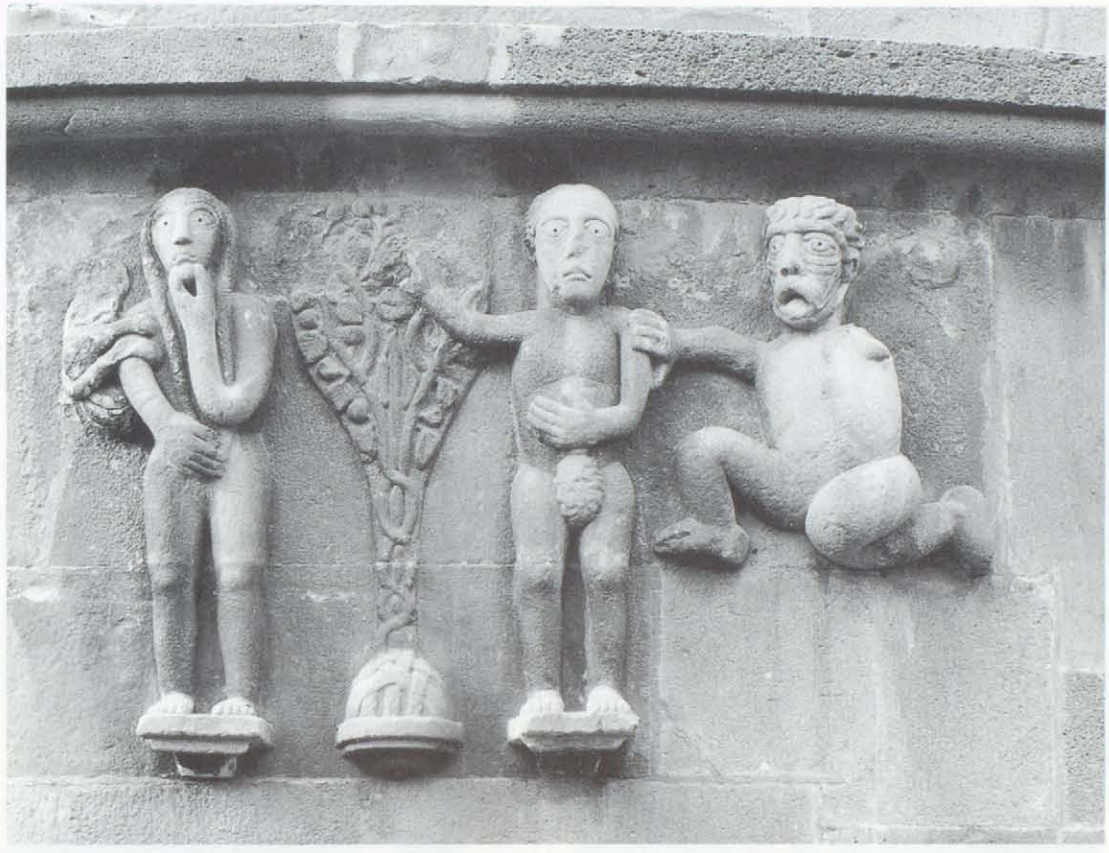


Abb. 17 Schöngrabern, Pfarrkirche, Apsis, Südjoch: Sündenfall.



Abb. 18 Mailand, S. Ambrogio, Kanzel, Detail: Sündenfall und arbeitender Adam; 12. Jahrhundert.

Hildesheim und Lucca: Vgl. M. PIPPAL, 1988. - Kapitell in Paris: Musée de Cluny, Inventar-Nr. Cl. 21879; seit 1934 im Cluny-Museum (Geschenk des Marquis Mac Swiney, Königliche Akademie Irlands, der das Stück von seiner in Biarriz wohnenden Mutter erhalten hatte; im Inventar des Museums als burgundisch geführt. Nach Dr. Dany Sandron, Konservator im Cluny-Museum, könnte das Kapitell ev. aus dem Loiretal oder dem Berry stammen, er datiert es ans Ende des 11. Jhs. - Zum Albani-Psalter (Hildesheim, St. Godehard): O. PÄCHT/C.R. DODWELL/F. WORMALD, The St. Albans Psalter, London 1960, S. 57, Pl. 14 (= fol. 9r). - Zur Schlange und zu anderen Erscheinungsformen des Teufels siehe H. M. v. ERFFA, Kap. 1.2.1.1. (S. 171ff.) mit Lit. - Zu den Texten vgl. unsere Anm. 41.



Abb. 19 Hildesheim, Dom, Tür, Detail: Sündenfall; Hildesheim, vor 1015.

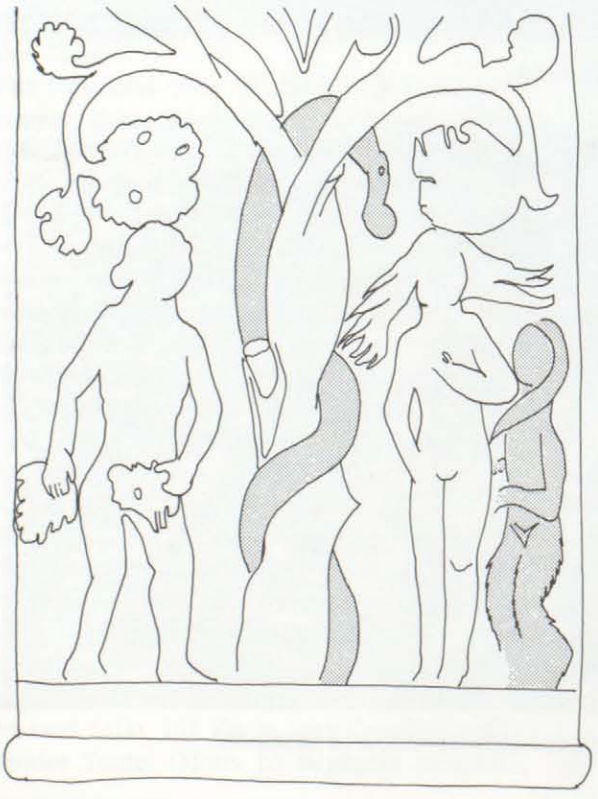


Abb. 20 Lucca, Dom, Fassade, Detail: Sündenfall; um 1200 (Abwicklung).



Abb. 21 Lucca, Dom, Fassade, Detail: Sündenfall; um 1200.

Wie bei den angeführten Beispielen erhebt sich auch beim Schöngraberner Relief die Frage, ob hier der Teufel gemeinsam mit seinem Diener auftritt oder ob er allein und in zweierlei Gestalt agiert. Vielleicht liefert das Faktum, daß links nicht die Schlange, sondern der Drache erscheint, eine Entscheidungshilfe; damit könnte betont sein, daß auf beiden Seiten der Arbor mali der Satan selbst in Aktion tritt.

Für den Inhalt der Schöngraberner Darstellung ist nun aber vor allem das dritte Motiv (c) wesentlich. Dieses bewirkt, daß Adam in Schöngrabern - entgegen dem Genesistext (Gn 3,6) und in Abweichung von der ikonographischen Tradition - nicht durch Eva zum Ungehorsam gegen Gott verführt, sondern direkt vom Teufel attakiert wird. Adam erhält auch die Frucht nicht von Eva (vgl. Abbn. 19, 22), sondern nimmt selbst einen Apfel vom Baum. Somit kommt Eva in Schöngrabern nur die Verantwortung für ihr eigenes Vergehen zu, sie tritt nicht als Verführerin Adams auf. Die Schuld für seinen Sündenfall ist ihm selbst aufgeladen.

Hinter dieser Redaktion steckt natürlich keine feministische Theologie. Vielmehr visualisiert die ikonographische Evidenz einen theologischen Sachverhalt, der sich nur dann erschließen läßt, wenn wir die historische Sinnschicht, in der wir uns bisher aufgehalten haben, verlassen und zu einer tropologischen Interpretation des ikonographischen Sachverhaltes übergehen. Diese hat bei dem Faktum, daß in Schöngrabern Eva und Adam getrennt auftreten und als Einzelwesen Beute des Teufels werden, anzusetzen. Vergegenwärtigen wir uns aber vorweg die moralische Deutung derjenigen Sündenfallredaktion, die wir in der Genesis finden und die ja auch üblicherweise dargestellt wird. Die heilsgeschichtliche Allegorese sieht in Eva vielfach das Fleisch schlechthin, in Adam den Geist. Die Übergabe der Frucht von Eva an Adam stellt somit die Unterwerfung des Geistes unter das Fleisch dar. Eben diese Subordination des Geistes konstituiert demnach den Sündenfall[43]. Anders in Schöngrabern: Die Frucht wird ja nicht übergeben. Legt man die Schöngrabener Redaktion moralisch aus, so konstituiert sich der Sündenfall hier nicht erst aus der Subordination des Geistes unter das Fleisch, sondern bereits aus der Tatsache, daß sich das Wesen "Mensch" in Fleisch und Geist aufgespalten hat (Eva und Adam stehen isoliert). So ist zu folgern: Getrennt sind Geist und Fleisch angreifbar, das Böse kann sich ihrer bemächtigen. Vom Teufel erfaßt, suchen beide Teile nach Erkenntnis; das Fleisch sucht die sinnliche, der Geist die geistige Erkenntnis.



Abb. 22 Musée National des Thermes et de l'Hôtel de Cluny, Paris; Kapitell; Sündenfall (Eva übergibt den Apfel an Adam); Loiretal oder Berry (?), Ende 11. Jahrhundert.



Abb. 23 Musée National des Thermes et de l'Hôtel de Cluny, Paris; Kapitell; Sündenfall (Teufel und Schlange mit dem Apfel); Loiretal oder Berry (?), Ende 11. Jahrhundert.

43 Vgl. H. SCHADE, Dämonen und Monstren. Gestaltung des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters, Regensburg 1962, S. 63ff.; ders., in LCI, 1, Sp. 55f. – A. K. HIEATT, Eva as Reason in Tradition of Allegorical Interpretation of the Fall, in: Journal of the Courtauld and Warburg Institutes 43 (1980), S. 221-226, bes. S. 221f. (mit Quellen und Lit.).



Abb. 24 Schöngrabern, Pfarrkirche, Apsis, Südjoch: Sündenfall, Detail: Eva und drachenförmiger Teufel (= Nr. 2A, Nr. 2B).



Abb. 25 Saint-Jouin-de-Marnes (Deux-Sèvres), Abteikirche, Fassade, Detail: Luxuria; vor der Mitte des 12. Jahrhunderts.

Zurück zum historischen Sinn. Die Scham des Schöngraberner Adam (Abb. 17) ist mit einem buschigen Zweig verhüllt; das Essen des Apfels und die darauf folgende Erkenntnis der Nacktheit (vgl. Gn 3,7) sind also antizipiert. Eva (Abb. 24) führt die Frucht zum Mund, womit der Genuß des verbotenen Obstes vorweggenommen wird. Und auch Evas Erkennen ihrer Nacktheit ist bereits angedeutet: Deren bewußt, schiebt sie ihre rechte Hand zur Scham hinunter. Allerdings bleibt diese unbedeckt[44]. Damit sind wir mit einem vierten Motiv (= d) konfrontiert, das den Schöngraberner Sündenfall vom usuellen ikonographischen Schema absetzt.

Das Motiv der sichtbaren Vulva ist im Hochmittelalter allerdings keineswegs unbekannt. Es ist vielmehr inhärenter Bestandteil der sogenannten "Sheela-na-gig" ("Häßlich-wie-die-Sünde"), dieser weiblichen hockenden, ihr Geschlecht dezidiert zur Schau stellenden Figur, die sich meist, aber nicht ausschließlich an Konsolsteinen findet (z.B.: in San Martín in Fromísta, zwischen 1060 und 1090[45], sowie in St. Mary and David in Kilpeck, Mitte des 12. Jahrhunderts[46]). Die Funktion dieser exhibitionierenden Figuren ist nicht restlos geklärt; sie dienten vielleicht dazu, die von der Kirche gepredigte Verdammung der Sinneslust visuell zu unterstützen (WEIR, JERMAN[47]), möglicherweise schrieb man ihnen auch eine apotropäische Wirkung zu (BREDEKAMP[48]). "Sheelas" existieren in großer Zahl auf den Britischen Inseln. Ihr Ursprung ist jedoch auf dem Kontinent, in

44 Die Vulva ist angegeben durch etwa konzentrisch verlaufende Linien, die eine Mandelform beschreiben, und eine senkrecht verlaufende Eintiefung in der Mittelachse. - Die Vulva schon von DOBERER als unbedeckt bezeichnet; sie sieht darin allerdings ein weiteres Argument für die Datierung der Reliefs ins 16. Jh.; E. DOBERER, Beiträge zur kunstgeschichtlichen Interpretation von Schöngrabern. Marginalien zur Diskussion über Schöngrabern (1985/86), in: Schöngrabern-Kolloquium, S. 21. - Für den Fall, daß die konzentrischen Linien ein hauchdünnes Blatt meinen, muß von diesem festgestellt werden, daß es die Scham Evas mehr entblößt als verhüllt; die im Text folgenden Behauptungen behalten also auch in diesem Fall ihre Gültigkeit.

45 H. BREDEKAMP, Wallfahrt als Versuchung. San Martín in Frómista, in: Kunstgeschichte - aber wie? (C. Fruh u.a. Hrsg.), Berlin 1989, S. 221ff., Abb. 17.

46 Ebenda, Abb. 16.

47 A. WEIR/J. JERMAN, Images of Lust. Sexual Carvings on Medieval Churches, London 1986, S. 10ff. und passim.

48 Vgl. Anm. 45.

Nordspanien und in Südwestfrankreich zu suchen[49]. Wie ein Beispiel in Nordwestböhmen zeigt, war die "Sheela" auch in Mitteleuropa geläufig[50]. In einem anderen ikonographischen Zusammenhang trifft man eine exhibitionierende weibliche Figur in Mailand (von der Porta Tosa, heute im Castello Sforzesco: Frau, ihre Kleider raffend...[51]) an[52]. Zu betonen ist freilich, daß bei keinem dieser hier zum Vergleich herangezogenen Werke das Motiv der unbedeckten Vulva in einem heilsgeschichtlichen Zusammenhang vorkommt (sieht man davon ab, daß die böhmische "Sheela" mit einem Nimbus versehen zu sein scheint, für den ich - der ikonographische Kontext ist ungeklärt - keine Begründung weiß). Wir werden daher nicht fehlgehen, wenn wir annehmen, daß in Schöngrabern das in Rede stehende Motiv in die Sündenfalldarstellung mit der Absicht integriert wurde, die Stammutter eben durch dieses signifikante Detail als das Fleisch schlechthin zu definieren. Hat man das erkannt, gewinnt die Tatsache an Bedeutung, daß sich der Drache um den Arm Evas schlingt. Voraussetzung dafür ist der Umstand, daß das Tier den Baum der Erkenntnis verlassen hat (Motiv a). Wie aufgezeigt befindet sich das Tier beispielsweise auch auf dem Kanzelrelief in Mailand (Abb. 19) außerhalb der Arbor mali[53]. Aber erstens haben wir dort eine Schlange und nicht einen Drachen vor uns, und zweitens wird in S. Ambrogio Eva von dem Tier nicht berührt; in Schöngrabern hingegen krallt es sich am Arm der Stammutter fest. Diese körperliche Nähe von Frau und Drachen stellt

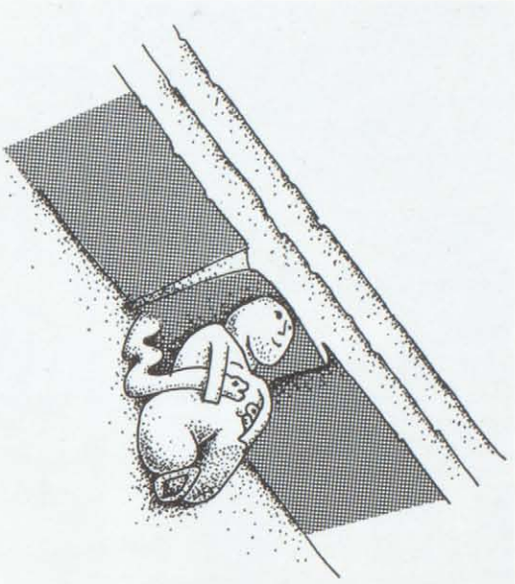


Abb. 26 Archingeay (Charente-Maritime), Saint-Martin, Chor, Südwand, Konsole: Luxuria; 12. Jahrhundert.



Abb. 27 Barret (Charente), Sainte-Pardoux, Westfassade, linke Kapitellgruppe: Sündenfall; 12. Jahrhundert.

49 J. ANDERSON, The Witch on the Wall, Medieval Erotic Sculpture in the British Iles, Copenhagen-London 1977; zur geographischen Verteilung vgl. bes. ebenda, S. 155ff. - A. WEIR/J. JERMAN, S. 11ff. und 117ff. - Das Motiv erlebt seine Blüte zwischen 1080 und 1250 mit einem Höhepunkt um die Mitte des 12. Jhs.; A. WEIR/J. JERMAN, S. 21.

50 Cheb (Eger), Dekanatskirche St. Nikolaus und St. Elisabeth; J. ANDERSON, S. 153 mit Abb; vorausgesetzt, ANDERSONS Deutung der Figur ist richtig. Die ganze Portalanlage abgebildet bei: O. SCHÜRER, Die Kaiserpfalz zu Eger, Berlin 1934, Tf. 54 (Zeichnung), und W. TURNWALD, Eger (Sudetendeutsche Städte- und Kulturbilder, Bd. 1) Reichenberg 1939, S. 52.

51 J. ANDERSON, Fig. 94; ANDERSON schreibt ebenda, daß die Frau einen Dolch und eine Schlange hält. M.E. schneidet die Frau ihr Schamhaar mit einer Schere.

52 G. DEVEREUX, Baubo. Die mystische Vulva, Frankfurt/Main 1981, Fig. 27, unterstellt dem Meerweibchen in St. Jakob/Regensburg zu Unrecht, daß sie ihre Vulva zeige; bei den auf der bei DEVEREUX abgebildeten Nachzeichnung wiedergegebenen Details handelt es sich, wie die Kontrolle des Originals erwies, um freie Erfindungen des Zeichners.

53 Vgl. Anm. 42.



Abb. 28 Barret (Charente), Sainte-Pardoux, Westfassade, linke Kapitelgruppe: gepeinigter Sünder, trauriger Mann, Sündenfall; 12. Jahrhundert.

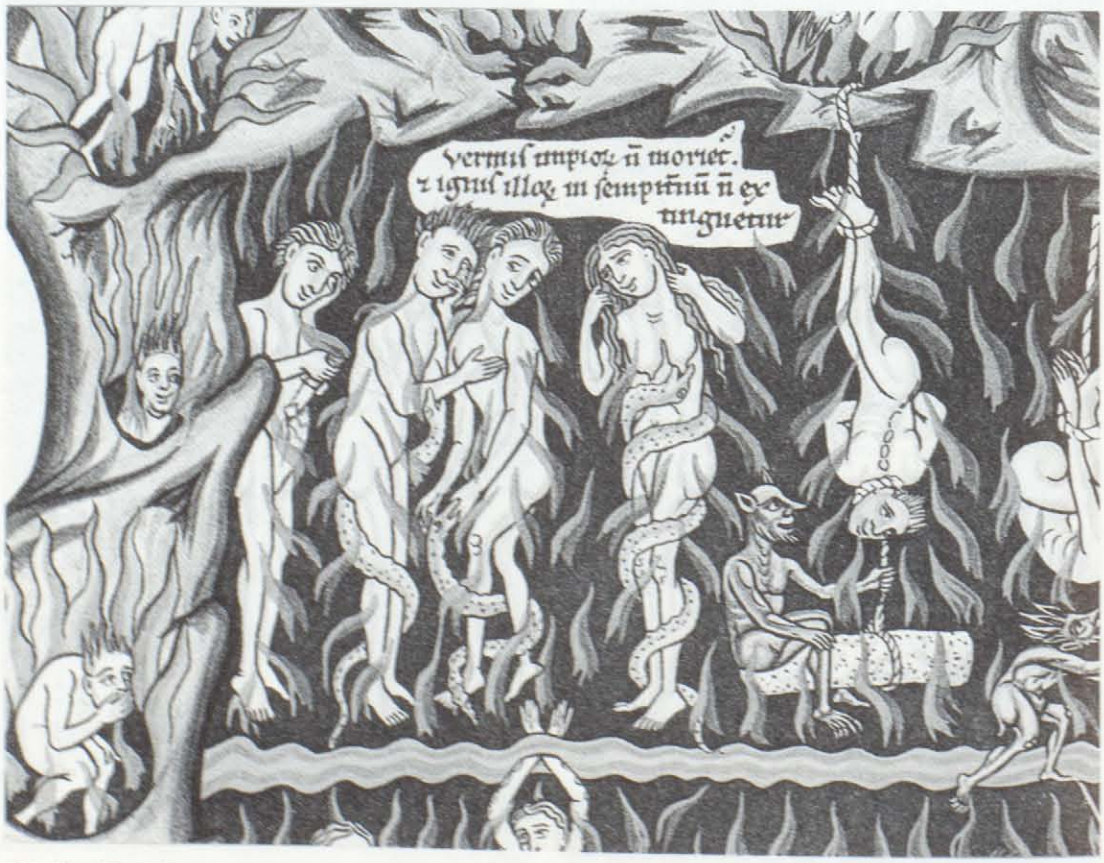


Abb. 29 Herrard von Hohenburg, Hortus Deliciarum: "Hölle" (Detail); Paris, Bibliothèque Nationale, Facs.Fol. 8 (XI) = Bastard-Faksimile, Tf. 20.

eine Relation zwischen unserer Eva und den "femmes aux serpents" her (etwa jener in Sainte-Jouin-de-Marnes, Deux-Sèvres; Abb. 25), die zweifellos das Laster der Luxuria repräsentieren[54]. In Archingeay (Charente-Maritime; Abb. 26) exhibitioniert eine solche "femme aux serpents", eine Konsolfigur, in der Art der "Sheelas"[55]. Wie schon A. WEIR und J. JERMAN betonten, erlaubt die Tatsache, daß in Archingeay die beiden Typen fusioniert sind, den Rückschluß, daß auch die "Sheela-na-gig" für die Luxuria steht. Daraus können wir folgern: Angesichts der Tatsache, daß die Schöngraberner Eva nackt ist und sich zugleich der Drache um ihren Arm schlingt, darf vermutet werden, die Stammutter sei hier mit der Luxuria gleichgesetzt. Diese meine Ansicht stimmt mit der O. K. WERCKMEISTERS überein, die berühmte Eva von Autun sei ein perfektes Bild (image) der sexuellen Begehrlichkeit[56].

Hier ist der Vergleich mit einem weiteren französischen Werk aufschlußreich, nämlich mit einer Sündenfalldarstellung auf einem Kapitell in Barret (Charente; Abb. 27). Prima vista tritt der Versucher dort wie in Lucca (Abbn. 20-21) und auf dem Kapitell im Cluny-Museum (Abb. 23) gemeinsam mit seinem Diener auf: In Barret sehen wir rechts von Eva die Schlange, links den Teufel als drachenartiges Monstrum mit Vogelkopf. Das Ungeheuer links redet auf Eva ein, wie an seinem offenen Schnabel ersichtlich ist. Bei näherem Hinsehen zeigt sich allerdings, daß aus der rechten Schulter des Monstrums anstelle eines Armes eine Schlange wächst. Diese gleitet zwischen den Beinen Evas hindurch und ringelt sich um den Baum der Erkenntnis hoch; von dort streckt sie Eva den Apfel entgegen. Die Schlange ist in Barret also im wahrsten Sinne des Wortes der "verlängerte Arm" des Teufels[57]. Das ist in Schöngrabern freilich nicht der Fall. Barret und Schöngrabern sind aber insofern miteinander vergleichbar, als die Macht des Bösen hier wie dort körperlich von Eva Besitz ergreift. Und wir werden nicht fehlgehen in der Annahme, daß eben dadurch - hier wie da - Evas sinnliche Begierde entfacht wird.

Betrachten wir die Sündenfalldarstellung von Barret in ihrem ikonologischen Zusammenhang: Das beschriebene Kapitell befindet sich am Westeingang der Kirche, und zwar im linken (nördlichen) Gewände. Die südliche und die nördliche Kapitellzone stehen einander in puncto Inhalt antithetisch gegenüber; eine gute Seite (rechts) ist mit einer bösen Seite (links) konfrontiert. Der Sündenfall ist erwartungsgemäß Teil der letzteren. Auf dem Kapitell links neben jenem mit dem Fall Evas ist ein Monstrum eben dabei, einen nackten Mann zu kastrieren (Abb. 28). Beide Kapitelle handeln also dasselbe Thema ab: die Lust. Dabei treten der Teufel und seine Diener einmal als Anstifter (rechtes Kapitell), dann als Bestrafende (linkes Kapitell) auf[58]. Diese Nähe von Weckung der sinnlichen Begierde und deren Bestrafung ist wesentlich. Unwillkürlich denkt man hier an die Isaias- und die apokryphe Paulus-Apokalypse[59], denen zufolge in der Hölle die Peinigung der Frevler u.a. durch Schlangen erfolgen wird. So dargestellt im Hortus deliciarum der Herrard von Hohenburg (Abb. 29)[60].

Den Schöngraberner Sündenfall betreffend glau-

54 Abteikirche Saint-Jouin-et-Saint-Jean-l'Évangeliste. - A. WEIR/J. JERMAN, Pl. 28. - Das Relief befindet sich an der Westfassade.

55 Saint-Martin. - A. WEIR/J. JERMAN, S. 25, 58ff., 70, Fig. 23. - An der Außenwand des Chores, südseitig (2. Konsole von rechts, die Konsolen befanden sich ursprünglich unterhalb der Traufe, später wurde die Mauer oberhalb der Konsolen zu einer Art Attikazone aufgemauert.)

56 Zur Gleichsetzbarkeit von "Sheela" und Luxuria vgl. A. WEIR/J. JERMANN, S. 66f., 90. - O.K. WERCKMEISTER, The Lintel Fragment Representing Eve from Saint-Lazare, Autun, in: Warburg Journal, 35 (1972), S. 1-30.

57 Sainte-Pardoux. - Von A. WEIR/J. JERMAN, S. 71, Eva am rechten Kapitell zu Unrecht als "femme aux serpents" bezeichnet; dieser Irrtum ist m.E. signifikant für das inhaltliche Konvergieren der ikonographischen Schemata.

58 Inhalt der linken Kapitellgruppe (von li. nach re.): Diskordanz (gegenständige Vögel); Sünde bedroht Seele (wildes Tier beißt zahmes); Bestrafung des Sünders; Trauer (männlicher Kopf); Sündenfall (rechts von Adam ein Engel?). Inhalt der rechten Kapitellgruppe (von li. nach re.): Einheit der Schöpfung (zwei Tiere mit nur einem Kopf); Freude (männlicher Kopf); friedliches Zusammenleben der Schöpfung (zwei Tiere), Überwindung der Sünde (Schütze setzt den Bogen gegen einen Löwen an); Liebe (schnäbelnde Tauben).

59 Isaias 66, 24. - Apokr. Paulus-Apokalypse (ältester griechischer Text: 4. Jh., im Früh- und Hochmittelalter sehr verbreitet, zahlreiche Übersetzungen ins Lateinische und in diverse Landessprachen): "Et vidit in alio loco viros ac muliers, et vermes et serpentes comedentes eos"; zitiert nach A. WEIR/J. JERMAN, S. 58, 63.

60 R. GREEN/M. EVANS etc. (R. GREEN Hrsg.), "Hortus Deliciarum of Herrad of Hohenbourg", London-Leiden 1979, Bd. 2, Abb. auf S. 338 (Tf. 146: Fol. 255r). Der Text auf der Beischrift "Vermis impiorum non morietur et ignis illorum in sempiternum non extinguetur" in Anlehnung an Isaias 66, 24; vgl. unsere Anm. 59; R. GREEN/M. EVANS, (op. cit.), Bd. 1, S. 220. - Ebenda, Bd. 2, S. 438, fol. 254v (Nr. 876), Text zur Höllendarstellung: "...vermes immortales, id est

be ich also vorderhand resümierend behaupten zu dürfen, daß er auf der tropologischen Ebene folgende Aussage trifft: Die Ursünde konstituiert sich aus der Aufspaltung des Menschen in Fleisch und Geist sowie aus der getrennten Erkenntnissuche. Diese zieht einen getrennten Erkenntnisgewinn nach sich; der Geist gewinnt die geistige Erkenntnis (Nous), das Fleisch die sinnliche (Aisthesis). Und innerhalb dieses Kontextes steht Eva für die Luxuria.

Diese hypothetische Gleichsetzung Evas mit der Luxuria wirft die Frage auf, ob auch Adam mit einer der Hauptsünden identifizierbar ist oder zumindest in einem Nahverhältnis zu einer solchen gesehen werden kann. Konzentrieren wir uns auf die rechte Hälfte des Sündenfallreliefs (Abb. 30). Der anthropomorphe Teufel ist von rechts an den Stammvater herangeeilt, packt ihn an der Schulter und hat mit seinem Angriff sichtlich Erfolg: Adam streckt die Hand nach der Frucht aus. Es klang oben bereits an, daß sich eine Begegnung zwischen Teufel und Adam, die ja die Genesis nicht kennt, in den Texten durchaus finden läßt. Zwei Varianten existieren: erstens, der Teufel habe mit Adam - wenn auch erfolglos - disputiert, bevor er sich an Eva wandte, oder, zweitens, der Teufel habe sich nach seinem - erfolgreichen - Gespräch mit Eva in der Nähe Adams aufgehalten, um den Überredungsversuch Evas durch seine körperliche Präsenz, nicht aber mit Worten, zu unterstützen[61]. In den letzten der beiden Traditionsstränge mag das Relief an der Hildesheimer Tür (Abb. 31) einrückbar sein. Der drachenförmige Teufel, der sich im linken Baum eingenistet hat, scheint ja Adam dazu zu verleiten, die Hand nach der ihm von Eva gereichten Frucht auszustrecken. Freilich ist es dann doch in beiden Textvarianten und ebenso in Hildesheim (vgl. Abb. 19) die Frau, durch die letztlich die Verführung erfolgt bzw. - vom Standpunkt des Teufels aus gesehen - gelingt. Das gerade ist, wie ausgeführt, in Schöngrabern anders: Die Attake des Teufels bewirkt hier, daß Adam selbst den Apfel pflückt.

Nun ist auch diese Konstellation nicht ohne Vergleich. Zwar gibt es, soweit ich sehe, nicht d a s perfekte Vorbild, aber die einzelnen Motive lassen sich auch andernorts nachweisen, so daß die in Schöngrabern vorkommenden Spezifika in ein ikonographisches Umfeld einbettbar sind und sich infolgedessen als Zeichen einer bestimmten Aussage dechiffrieren lassen. So findet sich ein ins Geäst greifender Adam in einer aus Murbach stammenden Bibel[62] (2. Viertel [?] des 12. Jahrhunderts; Abb. 32). Allerdings erfaßt Adam dort keine Frucht, sondern ein Blatt. Zudem wird ihm von Eva in obligater Weise der Apfel gereicht. Adams Griff in die Baumkrone entbehrt somit jeder Begründung. Es ist folglich anzunehmen, daß der Zeichner eine Vorlage mißverstand.

Wesentlicher für unseren Zusammenhang ist daher ein anderes ikonographisches Schema, nämlich jenes, in dem sich der Teufel - sei es anthropomorph, sei es schlangen- oder drachenförmig - an Adam wendet und dieser direkt vom Versucher den Apfel empfängt. Frühestes mir bekanntes Beispiel: eine Initiale im Psalter des Abtes Odbert von Saint-Bertin (um 1000; Abb. 33)[63]. Dort hat der Stammvater eben die Frucht aus dem Maul der Schlange entgegengenommen. Der Kontext, in dem sich die Darstellung befindet, liefert prima vista keine Begründung für die Wahl eben dieser Redaktion des ikonographischen Schemas: Die D(eus)-Initiale markiert den Anfang des 44. (43.) Psalms, der die Klage des Volkes über eine strategische Niederlage sowie die an Gott herangetragene Bitte um Hilfe zum Inhalt hat. Die Beziehung zwischen Bild und Text ist aber m.E. auf der soteriologischen und damit auf der tropologischen Ebene hergestellt. Die im Psalm beklagte strategische Niederlage ist wohl mit dem Sündenfall gleichgesetzt und das Flehen um Hilfe in Vers 27: "Exurge, Domine, adiuva nos: et redime nos propter nomen tuum" (Erhebe dich, Herr, komm uns zu Hilfe! Erlöse uns um deiner Barmherzigkeit willen!) mit der Bitte um die Sendung des Erlösers. Folgerichtig wendet sich die Schlange nicht an Eva, sondern an Adam. Denn so ist der Primus Adam, der die Ursünde beging, und der Secundus Adam, der Erlöser korreliert.

serpentes et dracones, visu et sibilo horribiles qui, ut, pisces in aqua, ita vivunt in flamma." - A. WEIR/J. JERMAN, S. 76, Pl. 35b. - In Moissac (B. RUPPRECHT, Romanische Skulptur in Frankreich, München 1984, Abb. 45) ist an die Luxuria von links ein höhnisch lachender Teufel herangetreten, was dort ein eschatologisches Moment in die Darstellung bringt; damit ist eine Brücke zur Peinigung der "impii" im Hortus Deliciarum geschlagen.

61 M. PIPPAL, 1988.

62 Lateinische Bibel in 2 Bänden, heute in Colmar, Musée municipale, Cod. 2 (130); die A(dam)-Initiale im 2. Bd., fol. 57r, markiert den Anfang von 1 Chronik (Kap. 1-9: Stammtafel ab Adam).

63 Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, Ms. 20, fol. 50v. – Zum Odbert-Psalter vgl.: K. KAHSNITZ, Der christologische Zyklus im Odbert-Psalter, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 51 (1988), Heft I, S.33 ff.



Abb. 30 Schöngrabern, Pfarrkirche, Apsis, Südjoch: Sündenfall, Detail: Adam und Teufel (= Nr. 2D, Nr. 2E).



Abb. 31 Hildesheim, Dom, Tür: Sündenfall, Detail: Adam und Drache; vor 1015.



Abb. 32 Lateinische Bibel in 2 Bänden, 2. Band, Beginn von 1 Chronik mit historisierter A(dam)-Initiale: Sündenfall; aus Kloster Murbach; südwestdeutsch?, 2. Viertel 12. Jahrhundert?; Colmar, Bibliothèque municipale, Cod. 2 (130), fol. 57r (Detail).



Abb. 33 Psalter des Abtes Odbert, Beginn des 44. (43.) Psalms mit historisierter D(eus)-Initiale: Sündenfall; aus St. Bertin; St. Bertin, um 1000; Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, Ms. 20, fol. 50v (Detail).

Die Sündenfallredaktion, die sich im Odbert-Psalter findet, begegnet auch in der Monumentalplastik, nämlich auf einem Relief in Ancona (heute in der Fassade des Palazzo Comunale eingemauert; 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts)[64]. Dort wendet sich die Schlange gleichfalls an Adam. In Ancona hat sie den Apfel allerdings noch im Maul. Aber der Stammvater greift sich schon an die Kehle, das Essen der Frucht ist also mit angesprochen, und wir werden folgern dürfen, daß Adam den Apfel direkt von der Schlange angenommen hat. Leider fehlt der rechte Teil des Reliefs, und bedauerlicherweise ist auch der inhaltliche Zusammenhang, in dem sich dieses ursprünglich befand, unbekannt.

Sicheren Boden in interpretatorischer Hinsicht betreten wir hingegen, wenn wir die Darstellungen einer Pariser Bible moralisée, die etwa gleichzeitig wie die Schöngraberner Apsis entstanden ist (um 1240; London, British Museum, Harley 1527), in unsere Überlegungen miteinbeziehen (Abb. 34). Auf fol. 18v ist dort der Sündenfall gleich dreimal wiedergegeben. Im ersten Bild (linke Spalte, 2. Medaillon von oben) wendet sich die - aus dem Höllenrachen aufsteigende - Schlange an Adam, und dies wiederum erfolgreich: Adam nimmt gerade einen Apfel aus ihrer Hand an. Im zweiten und im dritten Bild (linke Spalte, unterstes Medaillon bzw. rechte Spalte, 2. Medaillon von oben) fährt dann der Teufel anthropomorph aus dem Höllenrachen auf, und zwar unmittelbar vor dem Stammelternpaar. In Schöngrabern sind zwei wesentliche Motive dieser beschriebenen Bilder gleichsam fusioniert: die Erscheinung des Teufels in menschlicher Gestalt und Adams Griff nach dem Apfel auf Geheiß des Teufels. Was die Rolle Evas in der Bible moralisée betrifft, so ist festzustellen, daß die Stammutter dort ihrem Gatten gegenüber in den Hintergrund tritt. Eine gewisse Bedeutung kommt ihr bloß im ersten Bild zu, denn von ihr wird Adam den zweiten Apfel, den sie in ihrer Rechten hält, erhalten. Im zweiten und im dritten Bild ist Eva dann aber nur noch Begleiterin. Daß diese Rollenverteilung intendiert ist, belegen die Begleittexte, denen zufolge Adam - und nur er - der Ansprechpartner des Teufels ist. So heißt es im Titulus zum ersten Bild: "...diabolus adam...de ligno uertito comedere persuasit..." (der Teufel überredete Adam, vom verbotenen Baum zu

64 L. SERRA, L'Arte nelle Marche - dalle origini cristiane alla fine del Gotico, Bd. 1, Pesaro 1929, S. 141, Fig. 236; G.H. CRICHTON, Romanesque Sculpture in Italy, London 1954, S. 122.



Abb. 34 Bible moralisée, Versuchungen Christi in derWüste und Sündenfall; Paris um 1240; London, British Library, Harley 1527, fol. 18v.

essen). Und auch bei den anderen beiden Medaillons ist es, wie die Tituli beweisen, Adam, der vom Teufel versucht wird: "diabolus primum hominem temptauit" (zweites Bild) resp. "diabolus temptauit adam..." (drittes Bild)[65]. Hier ist nun der inhaltliche Kontext wesentlich, in dem die drei Darstellungen stehen. Sie sind nämlich keineswegs Illustrationen zum Genesistext, sondern sie begleiten drei Medaillons, welche die Versuchungen Christi in der Wüste (Mk 1, 12f.; Mt 4, 1-11; Lk 4, 1-13) zeigen (linke Spalte, 1. und 3. Medaillon von oben; rechte Spalte, 1. Medaillon von oben). Zu diesen Bildern sind die drei Sündenfalldarstellungen in eine typologische Beziehung gesetzt. Diese Relativierung geht letztlich auf einen Gedanken des griechischen Kirchenlehrers Irenäus, Bischof von Lyon († um 202), zurück, wonach die Geschehnisse des Neuen Testaments eine Recapitulatio der alttestamentlichen Ereignisse bewirkt hätten: Christus habe die Verfehlungen Adams Sünde für Sünde wiedergutgemacht. Bei Johannes Cassianus (um 360 - 430/35) und Gregor d.Gr. findet sich dieser Gedanke auf die Relation von Sündenfall und Versuchungen Christi angewandt, und zwar in deren exegetischen Überlegungen zum neutestamentlichen Geschehen. Die Auslegungen Cassians und Gregors werden in zahlreichen Texten des Früh- und Hochmittelalters reflektiert, unter anderem in der Predigtliteratur. B. O. MURDOCH hat den gesamten Themenkreis aufgearbeitet und auch die hier zum Vergleich herangezogene Miniatur der Pariser Handschrift in seine Überlegungen miteinbezogen[66]. Mir kommt somit nur noch die Aufgabe zu, das von MURDOCH zusammengestellte Material innerhalb meiner Analyse des Schöngraberner Sündenfalls, den MURDOCH in seine Arbeit nicht einbezogen hat, fruchtbar werden zu lassen.

Zu den patristischen Texten: Die typologische Relativierung setzt voraus, daß Eva - in Abweichung vom Genesistext - ihrer Aufgabe, Adam zu verführen, entbunden wird. Der Teufel muß an Adam herantreten. Nur so kann Adam zum Typus Christi werden. Das ist schon bei Gregor der Fall, wenn er schreibt: "antiquus hostis contra primum hominem parentem nostrum ...erexit"[67] (der alte Feind erhob sich gegen den ersten Menschen, unseren Stammvater).

Die Parallelisierung der beiden Versuchungsszenen (in Eden und in der Wüste) war auch im geographischen und im zeitlichen Umfeld von Schöngrabern nicht unbekannt. Das belegen zwei auf dem Gebiet des heutigen Österreich entstandene Predigttexte des 12. Jahrhunderts. Ersterer ist Teil eines Kärntner Manuskripts. Dort heißt es, "der erste man Adam" sei vom Teufel verführt worden[67]. In der anderen Predigt liest man, daß es dem Satan "an dem ersten manne, dem herren adam wol gelungen was, daz der uon sinem raten (= auf seinen Rat hin) daz uerboten obiz (= Obst) az"[68]. Damit ist geradezu das Schöngraberner Relief beschrieben: die direkte Hinwendung des Teufels zu Adam und dessen Griff nach der Frucht.

Die typologische Gegenüberstellung von Christus und Adam ist, wie schon MURDOCH betonte, auch in der genannten Bible-moralisée-Handschrift (Abb. 34) deutlich herausgearbeitet: einmal dadurch, daß jedem der drei Medaillons, die eine Versuchung Christi zeigen, eine Sündenfalldarstellung nachgestellt ist (in den Predigttexten etc. wird hingegen in der Regel vorerst der Sündenfall in Eden, dann die dreifache Versuchung in der Wüste geschildert); zweitens dadurch, daß der Teufel in Eden anthropomorph (MURDOCH: "in his own shape") auftritt, also in jener Gestalt, in der er sich auch an Christus heranmacht[69].

Fazit: Die ikonographischen Übereinstimmungen zwischen den Miniaturen und unserem Relief lassen es zu, die Erwägung auszusprechen, der Sündenfall in Schöngrabern sei ikonographisch bewußt so überformt, daß in ihm - auf der typologischen Ebene - die Versuchungen Christi mit anklingen.

Die Konnotation des neutestamentlichen Geschehens hat nun eine weitere Konsequenz. Schon Cassian und Gregor d. Gr. haben die von Irenäus durchgeführte Gegenüberstellung dahingehend ausgearbeitet, daß sie Adam jene drei Sünden zuschrieben, denen der Herr in der Wüste widerstand. Bei Cassian sind das Gastri-

65 A. de LABORDE, La Bible moralisée illustrée, Paris 1911-1921, Bd. III, pl. 489. - Die Texte zitiert nach B.O. MURDOCH, The Recapitulated Fall. A Comparative Study in Medieval Literature, Amsterdam 1974, S. 167f.

66 Ebenda, bes. S. 16ff., 40ff., 166-169 und passim.

67 Ebenda, S. 63, Anm. 39.

68 1. Predigt: "Altdeutsche Predigten" (A. JEITTELES Hrsg.), Innsbruck 1878, S. 50; B.O. MURDOCH, S. 63. - 2. Predigt: "Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Literatur" (H. HOFFMANN Hrsg.), Breslau 1830-1837, Bd. 1, S. 100f.; B.O. MURDOCH, S. 63f.

69 Vgl. Anm. 65.

margia (Völlerei), Cenodoxia (Hoffart) und Superbia (Stolz), bei Gregor Gula (Völlerei), Vana gloria (Hoffart) und Avaritia (Habgier); wie aus einer anderen Stelle Gregors hervorgeht, setzt er die Avaritia mit der Superbia gleich[70]. Bei Cassian hört sich die entsprechende Stelle folgendermaßen an: "Gastrimargia namque est, qua interdicti ligni praesumit edulium; cenodoxia, qua dicitur, Aperientur oculi vestri (Genes.iii); superbia qua dicitur, Eritis sicut dii, scientes bonum et malum (Gen.iii). In his ergo tribus vitiis etiam Dominum salvatorem legimus fuisse tentatum. Gastrimargia, cum dicitur ei a diabolo, Dic ut lapides isti panes fiant; cenodoxia, Si Filius Dei es, mitte te deorsum; superbia, cum ostendens illi omnia regna mundi et eorum gloriam, dicit: Haec omnia tibi dabo si cadens adoraveris me (Matth.iv)"[71]. ([Etwas frei übersetzt:] Völlerei erfaßte ihn [Adam] nämlich, als er nach der Frucht des verbotenen Baumes verlangte; von Hoffart wurde er erfaßt, als ihm gesagt wurde, "die Augen werden euch aufgehen"; von Stolz, als er hörte, "ihr werdet wie Götter sein, Gut und Böse erkennen". Mit eben denselben drei Sünden wurde, wie wir lesen, der Herr, unser Erlöser, versucht. Mit Völlerei, als ihm vom Teufel gesagt wurde, "Befiehl, daß aus diesen Steinen Brot wird"; mit Habgier, als der Teufel zu ihm sagte "Wenn du Gottes Sohn bist, dann stürze dich hinab"; mit Stolz, als er Christus, während er ihm alle Königreiche der Welt und ihre Pracht zeigte, sagte: "Das alles will ich dir geben, wenn du dich vor mir niederwirfst und mich anbetest".)

Im wesentlichen sind es dieselben Sünden, die dann auch in der Predigt, die in dem Kärntner Manuskript des 12. Jahrhunderts überliefert ist, angesprochen werden; "Mit drîn (drei) dingen wart der êrste man Adam uberwunden (zu Fall gebracht): mit gîtlichen vrâze, mit ubermuot, mit uppige êre. Diu selben dinch wolt der tievel râten unserm herren[72].

Laut MURDOCH ist es nicht möglich, die direkten Quellen für die beiden österreichischen Predigten festzustellen, letztlich gehen sie aber zweifellos auf Cassian und Gregor zurück, wenn auch nur indirekt. In jedem Fall müsse, so MURDOCH, von der Annahme ausgegangen werden, daß die in Rede stehende Parallelisierung im Früh- und Hochmittelalter zum allgemeinen theologischen Bildungsgut gehörte[73]. Somit ist es legitim, auch unserem Schöngraberner Adam die drei angesprochenen Sünden (Völlerei, Habsucht und Stolz) zuzuschreiben[74]. Dabei können Avaritia und Superbia zusammengefaßt werden, während die Gula einen eigenen Bereich bildet. Die Gula (Völlerei) gibt Anlaß, daran zu erinnern, daß die Perikope "Ductus Iesus in desertum" (Mt 4, 1-4: Versuchungen Christi in der Wüste) jeweils am ersten Sonntag nach Aschermittwoch, dem ursprünglichen Beginn der Fastenzeit, gelesen wurde, was naheliegt, da sie ja das vierzigtägige Fasten Jesu thematisiert[75].

Die bisher zitierten exegetischen Texte und Predigten begnügen sich mit der typologischen Gegenüberstellung des - ihnen zufolge - in einem Dreischritt sich vollziehenden Sündenfalls Adams und des dreifachen Widerstehens Christi in der "Messiasprobe". Das Konzept, das dem entsprechenden Blatt in der Bible moralisée zugrundeliegt (Abb. 34), geht aber, wie schon MURDOCH betonte, einen Schritt weiter. Denn die drei Tituli, die das Sündenfallgeschehen begleiten, vermerken jeweils am Schluß, daß der Teufel auf diese Weise Adam besiegt habe und daß es daher notwendig war, daß der Teufel durch eben dieselbe Sünde besiegt wurde[76]. Dort ist also konkret ausgesprochen, daß durch Christi dreimaliges Widerstehen eine Recapitulatio des dreifachen Sündenfalls Adams stattgefunden hat. Wie schon MURDOCH erkannte, ist hier Gregors typologische Parallelisierung im Sinne Irenäus' interpretiert[77]; Sündenfall und Versuchungen sind also in eine typologische und gleichzeitig in eine soteriologische Relation gesetzt. Von daher wird unsere oben angeführte Erwägung, schon die Sündenfalldarstellung im Odbert-Psalter (Abb. 33) stünde auf der soteriologischen Ebene mit dem Inhalt des Psalms in Relation, noch einmal legitimiert.

Weiters ist zu vermerken, daß Adam in der ex-

70 Cassian, "De octo principalibus vitiis" (PL 49, 615f.); Gregor d.Gr., "Homilia in Evangelia XVI" (PL 76, 1136). - B.O. MURDOCH, S. 15ff.; H.M.v. ERFFA, S. 167.

71 PL 49, 615f. - B.O. MURDOCH, S. 38.

72 Vgl. Anm. 68.

73 B.O. MURDOCH, S. 63f.

74 Ebenda, S. 24ff. und passim. - Auf die Varianten, die sich in Bezug auf die Sünden in den Texten finden lassen, ist hier nicht eingegangen. Siehe dazu bei B.O. MURDOCH.

75 Ebenda, S. 52f.

76 Ebenda, S. 168.

77 Ebenda, S. 169.



Abb. 35 Österreichische Galerie, Wien, Sammlung mittelalterlicher Kunst: Maria und Jesusknabe (Inv.Nr. 4895); österreichisch, um 1200.



Abb. 36 Bogenberg (Bayern), Wallfahrtskirche, Chor: Maria und Jesusknabe, bayerisch, um 1250.

egetischen Literatur wiederholt als Stellvertreter der gesamten Menschheit gesehen wird, was den Texten, vor allem den Predigten, einen dezidiert tropologischen Aspekt verleiht[78]. Dieser ist auch in der zweiten österreichischen Predigt feststellbar. So heißt es in dem an die oben zitierte Stelle anschließenden Text: "dannin er ûz den wünneclichem paradyse uerstozen wart unt beide im unt allin mankunne der tot braht wort, do was er des gewis, daz er den niwen adamen, unsern herren iesum christum, den gotis sûn unt der maeiden sûn alsam betriegen mohte"[79]. (so daß er [Adam] aus dem wonnevollen Paradies verstoßen wurde und sowohl er selbst wie die gesamte Menschheit dem Tod verfiel; daher war er [der Teufel] sich dessen sicher, daß er den Neuen Adam, unseren Herrn Jesus Christus, den Gottessohn und Sohn der Jungfrau, auf dieselbe Weise betrügen könnte.) Der Fingerzeig auf die Tatsache, daß Adam den Tod nicht nur über sich, sondern darüber hinaus über die gesamte Menschheit gebracht hat, läßt sich als indirekter Hinweis auf eine globale Recapitulatio durch Christus verstehen[80]. Das Wissen darum führt dazu, daß sich bei der Analyse der Schöngraberner Skulpturen der Blick ganz automatisch auf die übrigen Reliefs der Apsis weitet. Beginnen wir mit der Betrachtung jener Darstellungen, die sich in der oberen Hälfte des Südjochs befinden (Nrn. 1, 3 und 4; Abbn. 5-7). - Indem wir uns diesen zuwenden, verlassen wir den von den älteren Autoren "ausgetretenen Pfad".

Wie zu zeigen sein wird, läßt sich vom Sündenfallrelief her der Inhalt aller anderen in der Südtravée befindlichen Darstellungen erfassen. So ist die seitlich des Südfensters dargestellte endzeitliche Psychomachie (Nrn. 3 und 4) die letzte Folge der Ursünde[81]. Die von Maria und Jesus gebildete Figurengruppe (Nrn. 1D, 1E) stellt hingegen eine Antwort auf das Peccatum originale dar. Die Neue Eva (Nr. 1E) steht mit

78 Ebenda, S. 52f.

79 Vgl. Anm. 68.

80 B.O. MURDOCH, S. 63ff.

81 Vgl. Anm. 34. - W. METZGER, S. 168f.



Abb. 37 Schöngrabern, Pfarrkirche, Apsis, Südjoch: Maria und Jesusknabe (= Nr. 1D, Nr. 1E).

der Alten Eva (Nr. 2B) in Beziehung, der Neue Adam (Nr. 1D) mit dem Alten Adam (Nr. 2D)[82]. Diese Antithese umfaßt m.E. zugleich die typologische und die tropologische Ebene: An die Stelle der Getrenntheit der Stammeltern (Nrn. 2B, 2D; Abb. 17) tritt das Nahverhältnis von Maria und Jesus (Abb. 37). Und während Eva (Nr. 2B) den Apfel,von dem sie gegessen hat, für sich behält, gibt Maria (Nr. 2E) einen Apfel[83] an Jesus weiter; dabei hat Maria - im Unterschied zu Eva - von der Frucht nicht gegessen. Wenn ich das tropologisch interpretiere, heißt das: (a) Das Fleisch (Nr. 2B) kommt in den Besitz der sinnlichen Erkenntnis; das jungfräuliche Fleisch hingegen (Nr. 1E) ist nicht in den Besitz sinnlicher Erkenntnis gelangt (Maria hat keinen Mann "erkannt"; vgl. Lk 1, 34). (b) Der isolierte Erkenntnisgewinn des Fleisches (Nr. 2B) konstituiert wie der isolierte Erkenntnisgewinn des Geistes (Nr. 2D) den Sündenfall, das jungfräuliche Fleisch (Nr. 1E) war indes von der Ursünde ausgenommen. (c) Der Sündenfall (Verzehr der Frucht; Nr. 2B) resultierte aus dem Ungehorsam Evas gegenüber Gottes Weisung; die Inkarnation Christi (Nrn. 1D, 1E) wurde hingegen erst möglich aufgrund von Marias Gehorsam gegenüber Gottes Auftrag.

Die Gegenüberstellung Evas und der Gottesmutter geht auf Justinus, den Märtyrer († um 165), zurück: "Wie jene auf die Schlange hörte, wodurch sie zur Sünde und zum Tod geführt ward, so hörte Maria auf das Wort des Engels und empfing den Erlöser von Sünde und Tod, den Sohn Gottes, der Mensch wurde, damit Evas Ungehorsam auf demselben Wege ein Ende fände, auf dem er begonnen hatte. Eva war Jungfrau, als sie das Wort des Bösen hörte; Maria hörte als Jungfrau das Wort Gottes und gehorchte ihm"[84].

Diese Gedanken einbeziehend, lassen sich die Schöngraberner Figurengruppen des Südjochs wie folgt weiterinterpretieren: Das Fleisch Mariae (Nr. 1E), das in seiner Jungfräulichkeit und in seinem Ausgenommensein von der Erbschuld dem Fleisch des Menschen vor dem Sündenfall entspricht, wird vom Logos (Nr. 1C) als Thron (Nr. 1F) erwählt. - Die Inkarnation des Logos (Nr. 1C) findet von Gottvater - als ihn deute ich den Kopf oberhalb des Südfensters (Nr. 1A; Abb. 6) - her statt[85]. Im inkarnierten Christus ist die Einheit von Fleisch und Geist, wie sie vor der Ursünde existierte - die Natura integra -, wiederhergestellt. Die neue Einheit übersteigt freilich die alte unendlich, da Christus ja nicht bloß Geschöpf, sondern Geschöpf und Gott in einem ist.

Hier kommt nun einem Motiv besondere Bedeutung zu: dem Apfel, den Maria (Nr. 1E) in ihrer Rechten hält. Dieser ist m.E. Teil des sote-

82 Die Relation schon hergestellt von G. HEIDER, S. 128ff. und 222. - Vgl. GULDAN, S. 110.

83 G. HEIDER, S. 222f.: Apfel oder Weltkugel. - Auf unserer Abb. 39 ist erkennbar, daß die Kugel ein Grübchen hat, es handelt sich also um einen Apfel.

84 Justinus Martyr, Dialogus cum Tryphone Judaeo 100 (PG 6, 709-712); dt. Ph. HÄUSER, in: Bibliothek der Kirchenväter. Eine Auswahl patristischer Texte in deutscher Übersetzung (O. Bardenhewer u.a. Hrsg.), 33, München 1917, S. 162-64; im Text zitiert nach H.M.v. ERFFA, S. 211.

85 Jh 1, 13-14; Gal 6, 15; 2 Kor 5, 17 und 1 Petr 1, 23 und passim.
In ikonologischer Hinsicht vgl. Hildesheim, Domschatz, Cod. 18, fol. 174r; M. STÄHLI, Die Handschriften im Domschatz zu Hildesheim (H. Härtel Hrsg.), Wiesbaden 1984, Abb. auf S. 44; L.E. STAMM-SAURMA, Die "auctoritas" des Zitates in der bernwardinischen Kunst, in: Bernwardinische Kunst (Schriftenreihe der Kommission für Niedersächsische Bau- und Kunstgeschichte, 3), Göttingen 1988, S. 111, Abb. 5. - Eine Beziehung zwischen dem Codex und der Inkarnation schon gesehen von R. FEUCHTMÜLLER, 1980, S. 54f.

riologischen Kreislaufs. Christus wird ja im Mittelalter wiederholt als die Frucht des jungfräulichen Schoßes und zugleich als der Apfel am Baum des Kreuzes bezeichnet. Bei Milo von Saint-Amand (9. Jahrhundert) lesen wir beispielsweise: "Du (Maria) öffnest die Pforten des Paradieses, die Eva verschlossen hatte, als sie vom verbotenen Baum den todbringenden Apfel nahm; aber durch den heilbringenden Apfel, der in den Zweigen des Kreuzes hängt und aus deinem Fleisch geboren wurde, führst du...deine angenommenen Kinder zum Himmel"[86]. Der Apfel ist also zugleich Sinnbild der Inkarnation und der Erlösung. In dieser Funktion begegnet er uns beispielsweise an einer Madonnengruppe, die Ende des 12. Jahrhunderts in unserem Gebiet entstanden sein dürfte; sie befindet sich heute in der Österreichischen Galerie im Unteren Belvedere[87] (Abb. 35). Zieht man als Interpretationshilfe für die Gruppe den Text Milos heran, so läßt sie sich folgendermaßen charakterisieren: Das Jesuskind, das Maria mit ihrer Linken festhält, ist durch den Apfel, den die Gottesmutter mit ihrer Rechten vorweist (er zeigt noch Spuren der originalen roten Polychromierung), als der "heilbringende Apfel", der aus Mariae Fleisch geboren ist, und zugleich als der Apfel "in den Zweigen des Kreuzes" definiert.

In Schöngrabern aber zeigt Maria den Apfel nicht vor, sondern sie führt dem Kind die Frucht zum Mund (Abb. 37), Maria "füttert" also ihr Kind. Für das Motiv als solches ist mir kein Vergleichsbeispiel bekannt, wohl aber für die Übergabe der Frucht von Maria an das Kind; diese findet sich etwa bei einer Madonnengruppe in der Kirche in Schwäbisch Gmünd (1210-30)[88] und - Schöngrabern noch ähnlicher - in der Kirche von Bogenberg, Bayern (Mitte des 13. Jahrhunderts; Abb. 36)[89]. Das Füttern darf dabei nicht als Genremotiv mißverstanden werden. Das beweist der ikonologische Zusammenhang. Wie bei Eva (Nr. 2B; Abb. 24) wird man das Zum-Mund-Führen des Apfels auch bei Jesus wohl so auslegen dürfen, daß von der Frucht schon gegessen wurde. Adam und Eva (Nrn. 2B, 2D) haben durch den Verzehr der verbotenen Frucht Erkenntnis erlangt: Nous und Aisthesis. Jesus gewinnt, wie ich glaube, durch die ihm dargebotene Frucht gleichfalls Erkenntnis, aber eine Erkenntnis ganz anderer Art: Er erkennt den Vater (Abb. 39). Zu ihm (Nr. 1A) blickt das Kind auf. Das Aufblicken bedingt, daß das Kind dem vor der Apsis stehenden Betrachter den Rücken zuwendet (vgl. Abbn. 3, 40)[90]. Der Aufblick Jesu zum Vater darf wohl so interpretiert werden, daß der Sohn auch während seines Erdenlebens mit dem Vater verbunden bleibt. Anders formuliert: Die von Ewigkeit her bestehende Einheit von Sohn und Vater erfährt durch das Erdenleben des Sohnes, durch seine Epiphanie in der Welt, keine Unterbrechung. (Den Terminus "Epiphanie" verwende ich bewußt, da die im Profil thronende Maria ja das ikonographische Schema der Magieranbetung evoziert.)

Ich halte fest: Nicht die Frucht als solche steht in Schöngrabern für die Inkarnation (wie bei Milo von Saint-Amand oder der Gruppe im Belvedere), sondern die Inkarnation ist hier vielmehr durch die Übergabe der Frucht von Maria an Jesus zum Ausdruck gebracht. Das heißt: Die Gottesmutter schenkt dem Logos ihr jungfräuliches Fleisch, und auf die Menschwerdung folgt die Erkenntnis des Vaters[91].

Was die hier aufgezeigte Relation von Sohn und Vater betrifft (Abbn. 39-40), erinnert unser Relief an eine Darstellung in einem Sakramentar aus Saint-Bertin (Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. 819, fol. 13r, Abb. 38)[92]. Dort nehmen

86 Carmen de sobrietate 2; MGH III, 645-646; zitiert nach E. GULDAN, S. 110. - Milos Text basiert offensichtlich auf den Texten des Ps. Ambrosius und des Ps. Augustinus (6./7. Jh.); Ps. Ambrosius, De primo Adam et secundo (PL 17, 691-93); Ps. Augustinus, De Adam et Eva et S. Maria, in: A. MAI (Hrsg.), Nova patrum bibliotheca, I, Rom 1852, 1-4; H.M.v. ERFFA, S. 212, 215.

87 Ebenda. - Inv. Nr. 4895; Katalog des Museums mittelalterlicher Kunst, Unteres Belvedere, Wien (E. Baum), Wien-München 1971, Nr. 1.

88 E. BOCK, Schwäbische Romanik, Stuttgart 1973, Abb. 314.

89 H. KARLINGER, Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg 1050-1260, Augsburg 1924, S. 168. - Heute im Inneren der Kirche, in einer Nische in der Südwand des Chores aufgestellt.

90 R. FEUCHTMÜLLER, 1980, S. 55, führt das Rücken-Zuwenden des Jesuskindes auf die "naturnahe Beobachtung des Künstlers" zurück. Dieser Meinung kann ich mich nicht anschließen; die Haltung des Kindes ist m.E. eben nicht stilistisch, sondern inhaltlich motiviert.

91 Vgl. Jh 6, 4 ("Das heißt aber nicht, daß je ein Mensch den Vater gesehen hat, nur der von Gott kommt, hat den Vater gesehen") und Jh 8, 54 ("Ihr habt ihn [den Vater] niemals gesehen, ich aber kenne ihn"). - W. METZGER, S. 159.

92 Sog. Sakramentar Manasses; Kat. „Rhein und Maas, Kunst und Kultur, 800-1400", Nr. F 24, mit Lit.



Abb. 38 Sakramentar: Lamm Gottes, Gottvater und Gottsohn; aus St. Bertin, 2. Hälfte 11. Jhdt.?; Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. lat. 819, fol. 13r.

einander Gottvater und Gottsohn gegenseitig in den Blick. Der Vater beugt sich aus dem Himmel herab und segnet den Sohn, der sich - von einer Wolke hochgetragen - dem Vater zuwendet; dabei berührt der Vater das Haupt des Sohnes mit seiner Rechten. Die Umschrift, ein Zitat aus dem 85. (84.) Psalm, bringt die Aussage auf den Punkt: "Veritas de terra orta est et iustitia de caelo prospexit" (Wahrheit erhebt sich von der Erde her [nach der Einheitsübersetzung: Treue sprießt aus der Erde hervor], Gerechtigkeit blickt vom Himmel hernieder = Vers 12). Der dem zitierten Text unmittelbar vorausgehende Vers 11 schildert diese Begegnung als eine außerordentlich innige: "Misericordia et veritas obviaverunt sibi: iustitia et pax osculatae sunt" (Es begegnen einander Barmherzigkeit und Wahrheit [nach der Einheitsübersetzung: ...Huld und Treue], Gerechtigkeit und Friede küssen einander). Etwas von dieser im Psalm hervorgehobenen Intimität der Begegnung ist auch in Schöngrabern der Hinwendung des Sohnes zum Vater eigen. Und auch hier ist Christus ein dem Vater Entgegengehobener. Denn Maria sitzt auf dem Löwenthron und trägt ein Diadem. Sie ist also bereits in den Himmel aufgenommen und dort gekrönt worden. Die Gottesmutter und das Kind befinden sich folglich im Bereich des Himmels. Das heißt, die Epiphanie Christi auf Erden und sein ewiges Sein im Himmel sind gleichzeitig thematisiert. Zu den übrigen Teilen des Reliefs oberhalb des Südfensters. Das Haupt auf dem höchsten Punkt (Nr. 1A; Abb. 40) wurde bereits als Darstellung Gottvaters angesprochen. Die nach rechts hin gestreckte Hand mit dem Codex (Nr. 1C) fügt sich in den inhaltlichen Komplex der Inkarnation ein (s.o.). Die Gefäße links (Nr. 1H) werden in der Literatur zumeist als die Krüge der Hochzeit zu Kana interpretiert[93]. Den Vogel (Nr. 1G) wird man als die Geisttaube identifizieren dürfen[94]. Daß die Taube auf einem der Krüge sitzt, kann dahingehend ausgelegt werden, daß das Wasser bereits zu Wein verwandelt ist. Die im Segensgestus nach links hin gestreckte Hand Gottvaters (Nr. 1B) mag ein Hinweis darauf sein, daß das Wunder vom Vater her geschieht. Faßt man die anagogische Ebene ins Auge, so schließen sich der Hl. Geist (Nr. 1H), Gottvater (Nrn. 1A-1C) und Christus (Nr. 1D) zur Trinität zusammen, damit zu einer zweiten Antwort auf die Ursünde (Nr. 2): Dem Sündenfall der Stammeltern, der ja auch deren Wunsch nach Gottgleichheit entsprang, ist das Offenbarwerden der trinitarischen Ausfaltung gegenübergestellt. Zu klären bleibt, in welcher Relation die Kana-Krüge zum Sündenfall (Nr. 2) und/oder zu den übrigen um das Südfenster gruppierten Reliefteilen stehen resp. welchen Spiritualsinn sie per se besitzen. Hier wage ich es nicht, Lösungen anzubieten, vielmehr möchte ich nur mehrere Möglichkeiten aufzeigen. Denkbar ist, daß das Kana-Wunder auf das Letzte Abendmahl vorausweist und auf diesem Weg die Passion und die Einsetzung der Eucharistie typologisch miteinbezieht; die Verwandlung des Wassers in Wein während des Hochzeitsmahles präfiguriert ja gewissermaßen die Wandlung des Weins in Christi Blut beim Abendmahl[95]. Eine Beziehung zwischen Kana-Hochzeit und Passion stellte z.B. Thomas von Aquin in seinem - allerdings erst nach der Schöngraberner Apsis entstandenen Evangelienkommentar, der sogenannten Catena aurea, her, wenn er - an Augustinus anschließend - die brüske Zurückweisung Mariä "Was willst du mit (von) mir, Weib (Frau)" (Jh 2, 4) während der Hochzeit mit der Anerkennung Mariä als seine Mutter in der Sterbestunde Jesu (Jh 19, 26-27) in Relation setzt[96]. Wir dürfen auch nicht übersehen, daß schon der Evangelist selbst das Kana-Wunder mit der Passion verklammerte, indem er sprachlich einen Bezug herstellte zwischen den (an die zitierte Stelle anschließenden) Worten Jesu "meine Stunde ist noch nicht gekommen" (Jh 2, 4) und der letzten öffentlichen Rede Jesu ("...Die Stunde ist gekommen, daß der Menschensohn verherrlicht wird"; Jh 12, 23) sowie Jesu Ab-

93 Zum Kopf vgl. Anm. 24. - Zu den Krügen: Jh 2, 6. - Als die Krüge der Hochzeit zu Kana schon gedeutet von G. HEIDER, S. 215; ebenso F. NOVOTNY, 1930, Anm. 21, und R. FEUCHTMÜLLER, 1980, S. 54. – Der Kopf und die Hände als Darstellung der Trinität interpretiert von L. H. GRONDIJS, De Iconographie van schepping en godsverschijningen, Amsterdam o. J. (1942), S. 97, bes. S. 102.

94 Der Vogel in der älteren Lit. durchwegs als Geisttaube bezeichnet.

95 Da es sich sowohl bei der Hochzeit zu Kana wie beim Abendmahl um Ereignisse des Neuen Testaments handelt, müßte man richtiger von "binnentypologisch" sprechen. Der Terminus verwendet von W. KEMP, Sermo Corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster, München 1987, S. 60 und passim. - Der Interpretationsvorschlag, der Wein versinnbildliche die Eucharistie, ohne Quelle genannt in: J. GNILKA, Johannesevangelium (Die neue Echter Bibel. Kommentar zum Neuen Testament mit der Einheitsübersetzung), Stuttgart-Würzburg 1985, S. 24. - Vgl. auch R. FEUCHTMÜLLER, 1980, S. 54.

96 Thomas von Aquin, Die goldene Kette, übersetzt von J.N. Oischinger, Bd. 6, Regensburg 1882, S. 89f. - Die von Urban IV. verlangte "Expositio continua super IV Evangelia" (= Catena Aurea) entstand 1267/68.



Abb. 39 Schöngrabern, Pfarrkirche, Apsis, Südjoch: Maria und Jesusknabe (= Nr. 1D, Nr. 1E).



Abb. 40 Schöngrabern, Pfarrkirche, Apsis, Südjoch: Kana-Krüge, Trinität, Maria mit Kind (= Gruppe Nr. 1).

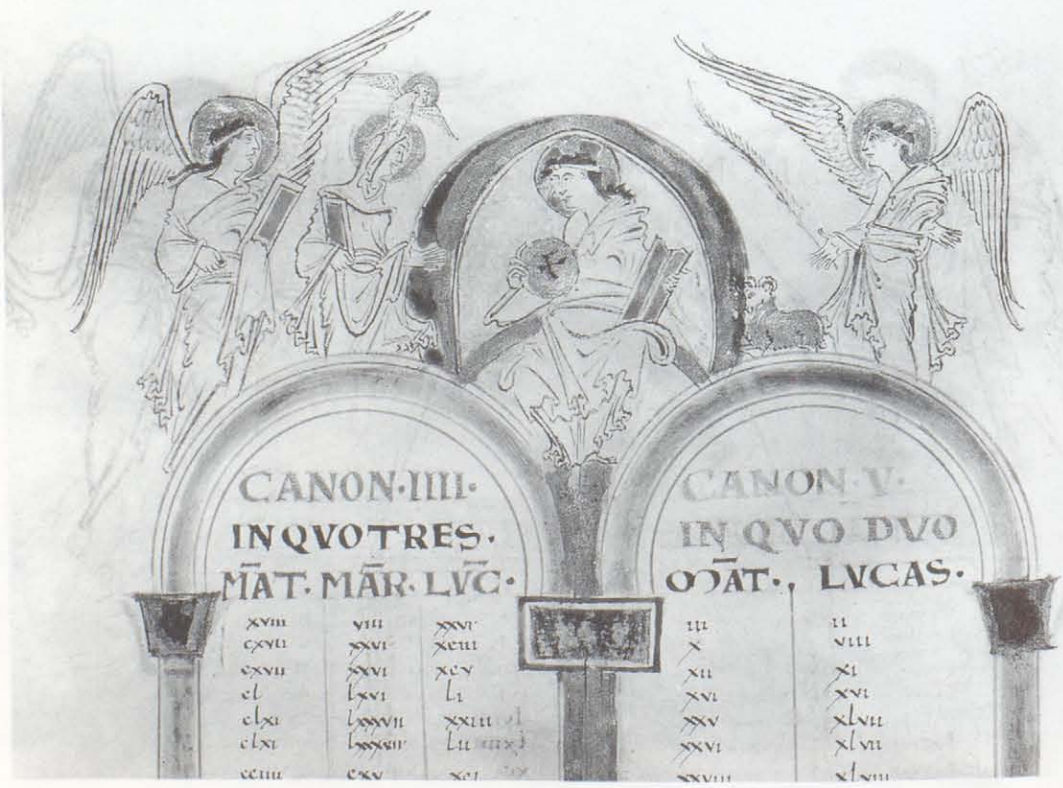


Abb. 41 Evangeliar, Kanontafel; Winchester um 1000; ehem. Brüssel, Bibliothek des Herzogs von Arenberg; New York, Pierpont Morgan Library Cod. 869, fol. 11v.

schiedsgebet ("...Vater, die Stunde ist da"; Jh 17, 1)[97]; hier spannt sich ein Bogen zwischen dem Beginn des Offenbarwerdens von Christi göttlicher Herrlichkeit im ersten Wunder und dem Abschluß des öffentlichen Wirkens bzw. dem Beginn der Passion. Diesen Bogen zeichnet Thomas von Aquin gewissermaßen nach, wenn er den Ausspruch Jesu von der noch nicht gekommenen Stunde mit der Sterbestunde in Beziehung setzt, wobei es Thomas allerdings primär darum geht zu betonen, daß die Stunde der Verherrlichung von Christus selbst gewählt wurde[98]. Fazit: Wenn die Kana-Krüge de facto auf die Passion verweisen, also die Erlösung konnotieren, geben sie - auf der typologischen Ebene - eine dritte Antwort auf den Sündenfall (Nr. 2)[99].

Bei Thomas findet sich andererseits auch - wieder im Anschluß an Augustinus - eine Relativierung von Kana-Hochzeit und Inkarnation resp. Kana-Hochzeit und mystischer Vermählung Christi mit der Kirche. Das ist für die in Schöngrabern gegebene Konfrontation von Kana-Krügen (Nr. 1H) und Maria-Kind-Gruppe (Nrn. 1D, 1E) gleichfalls aufschlußreich. So schreibt Thomas: "Wie soll man sich aber wundern, wenn der, welcher in diese Welt zur Hochzeit kam [= Christus], in jenes Haus zur Hochzeit ging? Denn hier hat er die Braut, die er mit seinem Blut erlöste, und der er zum Unterpfand den heiligen Geist gab, die er mit sich im Leibe der Jungfrau verbunden hatte. Denn das Wort ist der Bräutigam und das menschliche Fleisch die Braut, und beide sind der eine Sohn Gottes und derselbe Menschensohn. Jener Leib der Jungfrau ist sein Brautgemach, woher er hervorging wie ein Bräutigam von seinem Brautgemache"[100].

Zu beachten ist freilich, daß bei den aufgezeigten Gedankenbrücken die Bögen nicht bei den Krügen, sondern bei den Worten Jesu ansetzen; die zitierten Stellen dürfen daher nur mit Vorsicht als Interpretationshilfe für die Schöngraberner Reliefs herangezogen werden. Aber Thomas von Aquin hat - wiederum auf Augustinus und darüber hinaus auf Beda Venerabilis zurückgreifend - auch den Krügen einen Spiritualsinn abgewonnen. Die Gefäße beinhalten für ihn eine doppelte Aussage, innerhalb deren die Inkarnation jeweils eine wichtige Stellung einnimmt. So setzt Thomas die sechs Krüge mit den sechs Weltzeitaltern gleich und schließt mit der Bemerkung "den besten Wein aber hat Christus bis jetzt aufbewahrt, d.h. er hat das Evangelium bis auf das sechste Weltalter verschoben"[101].

Für unseren Zusammenhang noch wesentlicher ist aber vielleicht der Textabschnitt, der dem eben wiedergegebenen vorausgeht. Ich zitiere nochmals aus der Catena aurea: "...er [Christus] machte aber von dem Wasser Wein, als er ihnen den Schriftsinn eröffnete und die Schrift erklärte (Lk Kap. 24). Denn so macht er verstehen, was nicht verstand, und trunken, was nicht trunken war. - Denn als der Herr im Fleisch erschien, fing die weinige Süßigkeit des geistlichen Sinnes allmählig an, wegen der fleischlichen Erklärung der Pharisäer von seiner frühern Kraft abzunehmen...". Demnach ist die Relation von Wasser und Wein für Thomas ein Bild für die Relation von Altem und Neuem Testament, zugleich für die Relation von Literalsinn und Spiritualsinn. A. EISMEIJER hält es für möglich, daß diese Interpretation des Kana-Geschehens, die sich ähnlich auch bei anderen Exegeten findet, in manchen Darstellungen des Kana-Wunders thematisiert ist[102]; ob dies auch für Schöngrabern zutrifft, ist nicht entscheidbar. Zuletzt noch zu dem Faktum, daß die Geisttaube (Nr. 1H) als auf einem Krug sitzend dargestellt ist. Wie oben erwähnt, mag damit ausgesagt sein, daß die Verwandlung des Wassers bereits stattgefunden hat. Ikonographisch erinnert das Sitzen der Taube an Wiedergaben der Taufe Jesu bzw. der Epiphanie nach der Taufe - z.B. im Cod. 781 (fol. 40v) der Pierpont Morgan Library (Salzburg, 2. Viertel des 11. Jahrhunderts), auf den Fresken des Lambacher Westchores (kurz vor 1089) sowie an der Holztür von St. Maria im Kapitol in Köln (vor

97 Vgl. J. GNILKA, S. 23.

98 Vgl. Anm. 96. - J. GNILKA, S. 23, betont hingegen, daß der Vater die Stunde festsetzt.

99 Jesu Tod tilgte ja die Sünde Adams. Um mit Paulus zu sprechen: "Wie durch den Ungehorsam des einen Menschen zu Sündern gemacht wurden die Vielen, so werden auch durch den Gehorsam des einen zu Gerechten gemacht die Vielen" (Röm 5, 19).

100 THOMAS, v. A./J. N. OISCHINGER, S. 87; vgl. Ps 18, 5. – Vgl. A. SMITMANS, Das Weinwunder von Kana. Die Auslegung von Jo 2,1-11 bei den Vätern und heute, Tübingen 1966.

101 THOMAS v. A./J. N. OISCHINGER, S. 94f. - Zum "bis jetzt aufbewahrten" Wein vgl. Jh 2, 10. - Ein Bezug zwischen den Krügen und den Weltzeitaltern schon hergestellt von R. FEUCHTMÜLLER, 1980, S. 54. - Zu diesem Problemkreis vgl. auch W. METZGER, S. 160.

102 Ebenda, S. 91, bes. S. 94. - Derselbe Gedanke bei Otfried von Weißenburg; vgl. F. OHLY, Sinn des Wortes, S. 28. - A.C. ESMEIJER, S. 14.

1065)[103]-, wo das Motiv zur Visualisierung von Jh 1, 32 dient; im Bericht von der Taufe Jesu im Jordan sagt ja Johannes über den Herrn: "Ich sah den Geist Gottes wie eine Taube vom Himmel kommen und bei ihm bleiben (mansit super eum)". In Jh 14, 16 verwendet dann Jesus selbst den Jüngern gegenüber eine ähnliche Formulierung, wenn er über die bevorstehende Geistsendung spricht: "Ich werde den Vater bitten, daß er euch einen Stellvertreter für mich gibt, den Geist der Wahrheit, der bei euch bleibt (ut maneat vobiscum in aeternum)". In den drei erwähnten Darstellungen des 11. Jahrhunderts geht es also gleichermaßen um das Bleiben des Geistes bei Christus, das seinerseits als Vorwegnahme des Bleibens des Beistands bei den Jüngern und mithin bei der Kirche interpretiert werden kann. Explizit ist das Bleiben des von Gott gesandten Geistes bei der Kirche in einer englischen Federzeichnung der Jahrtausendwende (New York, Pierpont Morgan Library, Cod. 869, fol. 11v; Abb. 41) dargestellt. Dort sitzt die Taube des Hl. Geistes auf dem Haupt der Ecclesia, die zur Rechten Gottes steht. Es ist somit wahrscheinlich, daß in Schöngrabern die auf den Krügen sitzende Taube eine vergleichbare Aussage trifft[104].

Die inhaltliche Komplexität der im Südjoch befindlichen Darstellungen macht es schwierig, eine Art Generalthema zu erkennen. Am ehesten könnte es vielleicht "Sündenfall" und "Erlösung" lauten.

Der Sündenfall im Südjoch (Nr. 2) ist auch der Schlüssel zum Verständnis der in den anderen beiden Jochen befindlichen Skulpturen. Diese zeigen gewissermaßen die Wirkung des Peccatum originale[105]: Bekanntlich betont Paulus in Röm 5, 12, daß durch Adams Sündenfall (Adams Trennung von Gott) die Sünde und durch die Sünde der Tod in die Welt gekommen sei, und zwar, weil alle sündigen. Das heißt: Folge der Ursünde Adams ist die böse Begierlichkeit, diese wird allen Menschen eigen. Sie wiederum ist der Anreiz zur persönlichen Sünde, und durch die persönliche Sünde wird, so Paulus, die Sünde Adams ratifiziert. Durch die Ratifizierung haben dann alle Menschen Anteil an der Ursünde des Stammvaters. Augustinus hat den entsprechenden Abschnitt des Römerbriefes nach der Übersetzung in der alten Vulgata folgenschwer interpretiert. Die angesprochene Stelle ist in der Vulgata ambivalent; Augustinus verstand sie einseitig so, daß Adam durch seine Sünde die gesamte Menschheit zur Massa damnata gemacht habe[106]. Also nicht erst durch die Ratifizierung hätten alle Menschen Anteil an Adams Sünde, sondern aufgrund von Adams Schuld, mithin a priori[107].

Wenn man nun der speziellen Aussage des Schöngraberner Sündenfalls - das Wesen Mensch habe sich in Fleisch und Geist aufgespalten, Eva repräsentiere die Luxuria, Adam stehe für Gula, Avaritia und Superbia - Beachtung schenkt und gleichzeitig die Bewertung des Sündenfalls durch Paulus und Augustinus in Rechnung stellt - durch die Ursünde sei die Konkupiszenz tief in das Wesen des Menschen eingedrungen, ja die Ursünde habe die gesamte Menschheit zur Massa damnata gemacht -, so drängt sich die Frage auf, ob denn die Redaktion des Schöngraberner Sündenfalls eine Auswirkung auf den Inhalt der übrigen Apsisreliefs besitzt. Die Frage ist zu bejahen. M.E. ist das gesamte Nordjoch (Abbn. 4, 13-16, Schema 3) der Luxuria, das gesamte Ostjoch (Abbn. 4, 9-12, Schema 3) der Superbia gewidmet. (Habsucht und Völlerei dürften dort eher implizit thematisiert sein.) Mithin kann der Sündenfall (Nr. 2) als der Kern des Gesamtprogramms bezeichnet werden.

103 Zum Cod. 781 der Pierpont Morgan Library: G. SWARZENSKI, Die Salzburger Malerei, Leipzig 1908, Abb. 46. - Zur Kölner Tür: R. WESENBERG, Frühe mittelalterliche Bildwerke, Düsseldorf 1972, Abb. 59 (rechts). - Zu Lambach: H.J. GENGE, Die liturgiegeschichtlichen Voraussetzungen des Lambacher Freskenzyklus (Münsterschwarzacher Studien Bd. 16), Münsterschwarzach 1972, S. 25f., S. 27, Anm. 97; F. KORGER, Lambacher Fresken, Ried/Innkreis 1979, Abb. 10; N. WIBIRAL in: Kat. "900 Jahre Klosterkirche Lambach", Linz 1989, S. 180 (V. 01-15), Abb. auf S. 181; ebenda die ältere Lit. (S. 137). - R. FEUCHTMÜLLER, 1980, S. 54, beschreibt die Schöngraberner Taube irrtümlich als schwebend.

104 E. TEMPLE, A Survey of Manuscripts illuminated in the British Isles, Vol. II, Anglo-Saxon Manuscripts 900-1066, London 1976, Nr. 56.

105 Gn 3, 6ff. und Gn 3, 24.

106 Nach der alten Vulgata: "Proptera sicut per unum hominem peccatum in hunc mundum intravit, et per peccatum mors, et ita in omnes homines mors pertransit, i n q u o omnes peccaverunt".

107 Vgl. Anm. 106. - Augustinus bezieht das "in quo" auf Adam, was ihn schließen läßt, Adam habe die Sünde und den Tod über die Menschheit gebracht. Die entsprechende Stelle ist in der neuen Vulgata abgeändert, nun textgetreuer mit "quia" übersetzt, was den Gedanken des Apostels, die Menschen ratifizierten die Ursünde Adams durch ihre persönliche Sünde, besser zum Ausdruck bringt. - Augustinus, De peccatorum meritis et Remissione II 4; PL 44, 109ff.: ders., Contra Iul. II/Cap. III, 5; PL 44, 675ff.; ders., Sermones de tempore, Ser. CCLV; PL 38, 1187; vgl. LThK, 3, Sp. 969f., und LThK 2, Sp. 108ff. - L. SCHEFFCZYK, Urstand, Fall und Erbsünde. Von der Schrift bis Augustinus (Handbuch der Dogmengeschichte, M. Schmaus etc. Hrsg., II, Fasz. 3a, 1. Teil), Wien etc. 1981.



Abb. 42 Schöngrabern, Pfarrkirche, Apsis, Nordjoch: Löwenkämpfer (= Gruppe Nr. 10).

b Das Nordjoch

Der Löwenkampf unterhalb des Fensters (Nr. 10; Abb. 42) und der Bärenkampf rechts von diesem (Nr. 12; Abb. 43) werden in der Literatur durchwegs positiv bewertet: Im Löwenkampf geht der Mann siegreich aus dem Kampf hervor, und der kleine Mann, der in die Gewalt des Bären geraten ist, kann von dem herbeigeeilten Helfer errettet werden[108]. Ich schließe mich dieser Interpretation an. Zweifellos sind in beiden Fällen Seelenkämpfe gemeint[109]. Es geht wohl in beiden Psychomachien um die Luxuria. Denn in Nr. 10 berührt der rechte der beiden Hunde mit seiner Schnauze die Afterge-

108 Zu Nr. 10: G. HEIDER, S. 157ff., 171; die Hunde ebenda, S. 181, als "Gefährten der Jagd" bezeichnet. - F. NOVOTNY, 1930, S. 11: ein "von zwei Hunden im Kampf gegen einen Löwen unterstützter Mann". - R. FEUCHTMÜLLER, 1980, S. 43f., 64. - W. METZGER, S. 157, 167, 169-171.
Zu Nr. 12: Der Geraubte von G. HEIDER, S. 186, als Kind interpretiert (wohl angeregt durch HAMMER-PURGSTALLS Deutung, vgl. dazu oben im Text). - Vgl. G. HEIDER, S. 182ff.; F. NOVOTNY, 1930, S. 11; R. FEUCHTMÜLLER, 1980, S. 46. - W. METZGER, S. 180.

109 FEUCHTMÜLLER deutet den Löwenkampf hingegen "konkreter", dabei stellt er mehrere Deutungsmöglichkeiten für den Kämpfer zur Diskussion. (a) Der Kämpfer wäre ein Jäger, "der an der Leine einen Hund führt", während "ein zweiter Hund...zur Unterstützung des Jägers den Löwen von hinten an(fällt) und...ihn in den Schenkel (beißt)"; (b) Der Kämpfer wäre David; (c) es handle sich bei der Szene primär um "eine weltlich gesehene Kampfdarstellung, die...auf ein aktuelles Ereignis anspielen könnte, auf die gegen die Ungläubigen kämpfenden Kuenringer. Als 'treue Hunde' - wie sie in zeitgenössischen Urkunden genannt werden, unterstützen sie den kühnen Kämpfer, dem sie gleichen"; R. FEUCHTMÜLLER, 1980, S. 43f., 64. Wenn ich das recht verstehe, zieht FEUCHTMÜLLER eine Identifikation der Kuenringer sowohl mit dem Kämpfer als auch mit den Hunden in Erwägung. Hier ist zu betonen, daß FEUCHTMÜLLER der Ansicht ist, die Schöngraberner Kirche sei von Hadmar II. von Kuenring gestiftet und noch vor dessen Aufbruch ins Heilige Land (1217) errichtet worden; vgl. Anm. 3 (Mitte). - Als "David im Kampf mit dem Löwen" zuletzt auch in der Wr. Kirchenzeitung vom 19. Feb. 1989 auf S. 19 bezeichnet. - Zum Löwen als Bild für den Teufel vgl. 1 Petr 5, 8. - Der Bär steht nach FEUCHTMÜLLER für den Teufel oder für Ira, Violentia und Luxuria.



Abb. 43 Schöngrabern, Pfarrkirche, Apsis, Nordjoch: Bärenkämpfer (= Gruppe Nr. 12).



Abb. 44 Schöngrabern, Pfarrkirche, Apsis, Nordjoch: Seele und Luxuria (= Gruppe Nr. 11).



Abb. 45 Schöngrabern, Pfarrkirche, Apsis, Nordjoch: Gott und Gerechte/Himmel (= Gruppe 9).

gend des Löwen, und in Nr. 12 tut das kleine Tier beim Bären dasgleiche[110].

Das Relief links des Nordfensters (Nr. 11; Abb. 44), welches den Menschen zeigt, der sich den Verführungskünsten der Luxuria, die hier als fein herausgeputzte Frau mit dem Spiegel und dem Paradiesesbaum en miniature in Händen erscheint, keusch entzieht, wurde in der Literatur bisher gleichfalls positiv bewertet[111]. METZGER hingegen meint, daß der Mann nicht auf Dauer widerstehen könne. Sein Fall sei vielmehr vorprogrammiert, und zwar deswegen, weil er nicht auf Gott blicke, sondern sich auf seine eigene Kraft verlasse. Der Mann käme also letztlich doch zu Schaden, während der kleine Geraubte rechts des Fensters (Nr. 12) Errettung durch den "fremden" Helfer erfahre[112]. Dieser Kleine hätte sich, so METZGER, "angemaßt, das Böse zu besiegen". Der Bär habe sich aber seiner bemächtigt, dem "Schwergefährdeten" bliebe "kaum noch Atem und Bewußtsein", nach Beistand zu rufen. Sein Stöhnen und sein Hilferuf wären aber nicht vergebens, der Retter käme. METZGER nennt den Helfer - sich auf Anselm berufend - einen Engel, denn Anselm sagt: "Die Bärenjäger Gottes sind die guten Engel"[113].

Im Löwenkampf (Nr. 10) sei nach METZGER die Überwindung des Todes durch Christus thematisiert: "Der Tod des Todes ist herbeigekommen. Der Christus der 'niedergefahren ist zur Hölle' (wie das Credo sagt), hat die Gewalt der Unterwelt zerbrochen und ist auferstanden"[114]. Ich würde, wie oben angedeutet, lieber

110 Zu Nr. 10: Der Hund beißt den Löwen nicht, wie FEUCHTMÜLLER meint, in den Schenkel.
Zu Nr. 12: Nach G. HEIDER, S. 185, wäre das kleine Tier ein Hund, ein Gefährte des Jägers, der den Bären am Hinterteil anpacke. Der "Hund" packt den Bären aber nicht am Hinterteil. - R. FEUCHTMÜLLER, 1980, S. 46, identifiziert das kleine Tier als kleinen Bären "im Schutz des großen Bären".

111 Vgl. Anm. 30.

112 W. METZGER, S. 181f. - Der kleine Baum in den Händen der Luxuria als Paradiesesbaum bezeichnet ebenda, S. 169.

113 Ebenda, S. 180; ohne Quellenangabe.

114 Ebenda, S. 170.

von einem Kampf der Seele mit der Luxuria sprechen. Die beiden Deutungen müssen einander aber nicht ausschließen.
Der inhaltliche Kreis wird schließlich durch die Darstellung oberhalb des Nordfensters (Nr. 9; Abb. 45) geschlossen. Hier ist zweifellos das Festhalten der Menschen an Gott zur Darstellung gebracht[115]. Das einzige Mittel gegen die Anfeindungen der Seele durch das Laster der Unkeuschheit ist also den Skulpturen im Nordjoch zufolge eine fortwährende Verbindung mit dem Herrn. Anders formuliert: Die Fides ist die Voraussetzung für die Pudicitia, für die Castitas[116].
Die vier Reliefs der Nordtravée (Abbn. 42-45) schließen sich also auf der tropologischen Ebene zusammen. Die Figurengruppe oberhalb des Nordfensters (Nr. 9; Abb. 45) läßt sich aber auch anagogisch auslegen: als definitives Nahverhältnis von Mensch und Gott, mithin als die ewige Seligkeit. Dieses Nahverhältnis bleibt, wie aus der Darstellung herauszulesen ist, auch nach dem Ende der Zeiten ein freiwilliges. Überblickt man vom "Himmel" (Nr. 9) aus noch einmal das gesamte Nordjoch (Abbn. 13-16), so zeigt sich: Die ewige Seligkeit ist die bejahende Antwort auf den Kampf der Seele mit den Affekten, bei dem der Geist den Sieg davongetragen hat.
METZGER sieht in der Gruppe oberhalb des Fensters die "Heimkehr des Offenbarers" dargestellt, also die Himmelfahrt Christi: "Gedacht ist hier wohl an den Augenblick seines Hingangs, wo er Abschied nimmt von den Seinen, um heimzukehren in die Sphäre der Herrlichkeit"[117]. Der Vorschlag ist gewagt, aber erwägenswert. Auch METZGERS kühne These, an der Tatsache, daß der "Keusche" in Nr. 11 (Abb. 44) starr vor sich hinblickt, statt auf Gott zu schauen, sei ablesbar, daß sich der Attackierte auf sich selbst, also auf seine eigene Widerstandskraft verläßt statt auf Gottes Hilfe zu vertrauen, hat viel für sich. Denn beim Stammelternpaar (Abb. 17) ist die Situation offensichtlich diegleiche. Auch Adam und Eva starren ja vor sich hin, was sich unschwer dahingehend auslegen läßt, daß sie auf ihr eigenes Urteilsvermögen bauen, statt Gottes Rat zu folgen; dies im Gegensatz zum Jesuskind im oberen Teil der Südtravée, welches, wie ausgeführt, vollkommen auf den Vater hin ausgerichtet ist (Abbn. 39-40).

c Das Ostjoch

Die wichtigste Darstellung ist hier jene unterhalb des Fensters (Nr. 6; Abbn. 9-12, 46). Wie beim Sündenfall (Nr. 2) sind auch hier mehrere Aussagen kumuliert und diese nur mittels einer "schichtenweisen" Analyse voneinander ablös- und interpretierbar. Hier das Ergebnis der Analyse:
Der historische Sinn: Abel (Nr. 6E) und Kain (Nr. 6F) bringen Gott (Nr. 6A) ihre Opfer dar. Gott nimmt das Opfer Abels an (im Relief wendet sich Gott Abel etwas zu), lehnt aber jenes Kains (vor dessen "Türe" die Sünde lauert; Gn 4, 7) ab (im Relief wendet sich Gott von Kain etwas weg). Gott fordert Kain auf, über seine Sünde zu herrschen. Kain unterwirft sich aber der Sünde (Nr. 6G) und erschlägt Abel (Nr. 6E). Daraufhin erscheint Gott (Nr. 6A), um den Mörder (Nr. 6F) zu verfluchen (im Relief richtet der Herr gegen Kain das Zepter). (In kompositorischer Hinsicht sind das Opfer der Brüder, der Brudermord und der Adventus Gottes zu einer einzigen Szene verschmolzen, indem Abel nur einmal dargestellt ist - man könnte hier von einer elliptischen[118] Konzeption sprechen -; darin wird eine Tendenz zur formalen Straffung greifbar, die auch den anderen Reliefs der Apsis eigen ist.)
Tropologisch interpretiert steht Kain für den Hochmut. Der Widerstand gegen Gottes Weisung (Gottes Aufforderung, Kain solle über seine Sünde herrschen) und damit gegen Got-

115 Vgl. Anm. 26. - Zum Darstellungsinhalt vgl. M. PIPPAL, 1987, S. 73ff. - Hinsichtlich des Festhaltens ist eine M-Initiale in einer englischen Handschrift des 12. Jhs. (Augustinus in Psalterium, Teil II; London, British Library, Ms. Royal 5.D. II, fol. 50v; Foto: Courtauld Institute, London, Neg. Nr. 22/1[39]) vergleichbar: Ein Frommer (Nimbus) hält sich am Kleid (!) eines auffliegenden Engels fest, während ein anderer Mann diese Chance verschläft.

116 Vgl. Gal 5, 16-19: "So sage ich: Lebt im Geist, und ihr werdet das Begehren des Fleisches nicht erfüllen. Denn das Begehren des Fleisches ist gegen den Geist gerichtet, das des Geistes gegen das Fleisch; sie liegen im Streit miteinander, sodaß ihr nicht das, was ihr wollt, vollbringt. Werdet ihr aber vom Geist geleitet, steht ihr nicht unter dem Gesetz. Offenkundig sind die Werke des Fleisches: es sind Unzucht, Unlauterkeit, Ausschweifung..."

117 W. METZGER, S. 160.

118 W. KEMP wendet den Begriff Ellipse hingegen dort an, wo eine Leerstelle existiert; vgl. W. KEMP, Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung, in: Der Text des Bildes (W. Kemp Hrsg.), München 1989, bes. S. 67ff.



Abb. 46 Schöngrabern, Pfarrkirche, Apsis, Ostjoch: Opfer Kains und Abels und Brudermord/Weltgericht (= Gruppe Nr. 6).

tes Autorität läßt den Menschen zu einem Sklaven seiner Sünden werden. Bei Kain folgte auf Neid und Eifersucht Zorn und Haß; aus letzterem resultiert schließlich der Mord am Bruder[119].

Dazu kommt die anagogische Ebene. Der Adventus Gottes (Nr. 6A) nach dem Brudermord präfiguriert den Secundus Adventus Christi. In diese Bedeutungsebene sind auch Abel (Nr. 6E) und Kain (Nr. 6F) genommen. Sie sind Stellvertreter der Gerechten und der Sünder schlechthin; in ihrem Denken und Tun ist das Denken und Handeln des gesamten Menschengeschlechts disponiert. Und in dem über Kain ausgesprochenen Fluch ist die Verurteilung der Frevler im Letzten Gericht vorgebildet[120].

Hier sei daran erinnert, daß Augustinus die beiden Brüder den beiden Staaten zuordnet: Abel sei das erste Glied der Civitas Dei, Kain das erste Glied der Civitas Diaboli. Diese Ansicht taucht im 12. Jahrhundert u.a. bei Otto von Freising und Honorius Augustodunensis wieder auf[121]. Wie bekannt, befinden sich die beiden Staaten Augustinus zufolge auf Erden im Zustand der Vermischung, erst beim Jüngsten Gericht - wie wir es in Schöngrabern vor uns haben - erfolgt die Trennung der beiden Staaten.

Zu der eschatologischen Ebene, zum Jüngsten Tag nämlich, gehört in Schöngrabern auch der Drache (Nr. 6B). Gemäß dem 90. (91.) Psalm ist er dem Herrn unter die Füße gelegt (Verse 12f.; vgl. auch 1 Kor 15, 25). Der Drache ist laut Offenbarung 20, 2 "die alte Schlange - das ist der Teufel oder der Satan". Seine Überwältigung erfolgt unmittelbar vor dem Jüngsten Gericht (Offb 20, 11-15): Der Drache wird gefesselt und in den Abgrund geworfen, dieser verschlossen und versiegelt, "damit der Drache die Völker nicht mehr verführen" kann, "bis die tausend Jahre vollendet sind" (Offb 20, 3). Eine mit Schöngrabern vergleichbare Darstellung, die den zum Gericht erschienenen Herrn zeigt, wie er über dem besiegten Drachen thront,

119 Zur Versklavung des Menschen durch die Sünde vgl. u.a. 2 Petr 2,18 und Tit 3,3. - Zur tropologischen Dimension des Kain-Abel-Reliefs vgl. A. ULRICH, S. 184ff.

120 Kain und Abel als "typologische Repräsentanten der ganzen Menschheit" schon bezeichnet von W. METZGER, S. 155ff., 171-174. Vgl. auch A. ULRICH, S. 184ff.

121 Augustinus, De civitate Dei; XIV,1; XV,1; XV,5; XV,7 und passim. - Otto von Freising: PL 172, 807-1108. - Vgl. dazu A.Chr. KLEMM, Darstellungen des Opfers von Kain und Abel ..., Pfüllingen 1986, S. 166ff.



Abb. 47 Mainz, Dom, Nordportal, Tympanon, Detail: Maiestas Domini; Anfang 13. Jhdt.

findet sich z.B. in Mainz (Dom, Tympanon des Nordportals, um 1210; Abb. 47).
Zum Weltgericht gehören auch die beiden Figuren im Rachen bzw. in den Klauen des Drachen (Abb. 48). Möglicherweise stehen sie für die Seelen Abels und Kains, die wiederum die Seelen aller Gerechten und aller Sünder repräsentieren, welche beim Jüngsten Gericht in die Gewalt (in die Klauen) des Satans geraten oder aber aus der Gewalt des Satans und damit des Todes befreit werden; man vergleiche diesbezüglich die Befreiung einer Seele aus dem Drachenrachen durch den Erzengel Michael auf einer italienischen Federzeichnung des 11. Jahrhunderts (Abb. 49)[122].
Zum typologischen Sinn. Da sich Paulus zufolge durch die Ursünde der Stammeltern die böse Begierlichkeit in den Herzen aller Menschen festgesetzt hat und also alle Menschen sündigen, könne kein Mensch im Endgericht bestehen. In diesem Falle entspräche das Urteil im Jüngsten Gericht präzise dem über Kain ausgesprochenen Fluch. Doch das Schöngraberner Relief zeigt, daß der selbstverständliche Kreislauf von Sünde, Tod und Hölle durch das Außergewöhnliche durchbrochen ist - durch den Erlösungstod Jesu. Dieser ist allerdings nicht direkt dargestellt, sondern bloß indirekt miteinbezogen, nämlich durch das Opfer Abels und dessen Tod (Nr. 6E), wodurch die Eucharistie und der Sühnetod Jesu präfiguriert sind[123]. Auf der typologischen Ebene besitzt nun die kompositorische Verschmelzung der beiden Ereignisse "Opfer Abels" und "Brudermord" inhaltliche Aussagekraft: Die Einheit von Abels Opfer und dessen Tod spiegelt die Untrennbarkeit von Letztem Abendmahl samt Einsetzung des Altarsakraments und Sühnetod Jesu wider.
Die Ermordung Abels und der Sühnetod Jesu sind schon im Neuen Testament (Hebr. 12, 24) in eine typologische Relation gesetzt. Ambrosius hat diese dann in voller Breite ausgearbeitet. Er war es auch, der Abel als den ersten Vertreter der Ecclesia, Kain als den ersten Vertreter der Synagoge ansprach. Im Mittelalter ist Kain darüber hinaus der Prototyp des Ketzers schlechthin[124].
Zu den angeführten Zuordnungen Augustinus' und Ambrosius' gesellt sich eine dritte Deutung, welche die beiden Brüder mit dem Sacerdotium und dem Regnum gleichsetzt. Sie ist im 12. Jahrhundert sowohl bei Honorius Augustodunensis wie bei Rupert von Deutz und Gerhoch von Reichersberg anzutreffen. Abel war diesen Theologen zufolge der erste Priester und steht daher für das Sacerdotium, Kain, der Ackerbauer und Städtegründer, für das Regnum. Diese Identifikation hat logischerweise einen Diskredit des Königtums zur Folge; Honorius Augustodunensis beeilt sich daher zu betonen: "Abel non ob sacerdotium, sed ob vitae meritum est laudatus. Similiter et Cain non ob regni honorem, sed ob crudelis vitae horrorem a Deo est reprobatus. Ergo Abel iusticia sacerdotii potestatem non ampliavit, et Cain malitia regni maiestatem non minoravit." (Abel wird nicht wegen seines Priestertums, sondern

122 Psalter des hl. Hieronymus und Prozessionale. Italienisch 11. Jh., London, British Library, Ms. Egerton 3763, fol. 4v.
A. ULRICH, S. 188: Der Drache "erinnert auch an die Erde, welche Abels Blut aufnimmt, das nun zu Gott schreit"; s. ebenda, S. 115, 143-151. H.M.v. ERFFA, S. 377. - R. FEUCHTMÜLLER, 1962, S. 59 u.a. sowie A. ULRICH, S. 188, erwägen auch eine Anspielung auf die Jonasgeschichte; dazu ULRICH: "Damit wäre neben dem Thema Tod und Gericht auch die Auferstehung der Toten ins Bild gesetzt".

123 Die typologische Dimension der Darstellung schon erkannt von G. HEIDER, S. 140ff. - Ebenso betont von F. NOVOTNY, 1930, S. 11, und R. FEUCHTMÜLLER, 1980, S. 41 und passim etc.

124 Ambrosius, De Cain et Abel (PL 14, 185). - A.Chr. KLEMM, S. 164f. - H.M.v. ERFFA, S. 357ff. - Hugo von Saint-Cher, Expositio in Gn, Cap. 4 (Ugonis de S. Charo (...) opera omnia in universum Vetus et Novum Testamentum, Venedig 1600, Bd. 1, fol. 6v-8r); H.M.v. ERFFA (op. cit.), S. 362, 369.

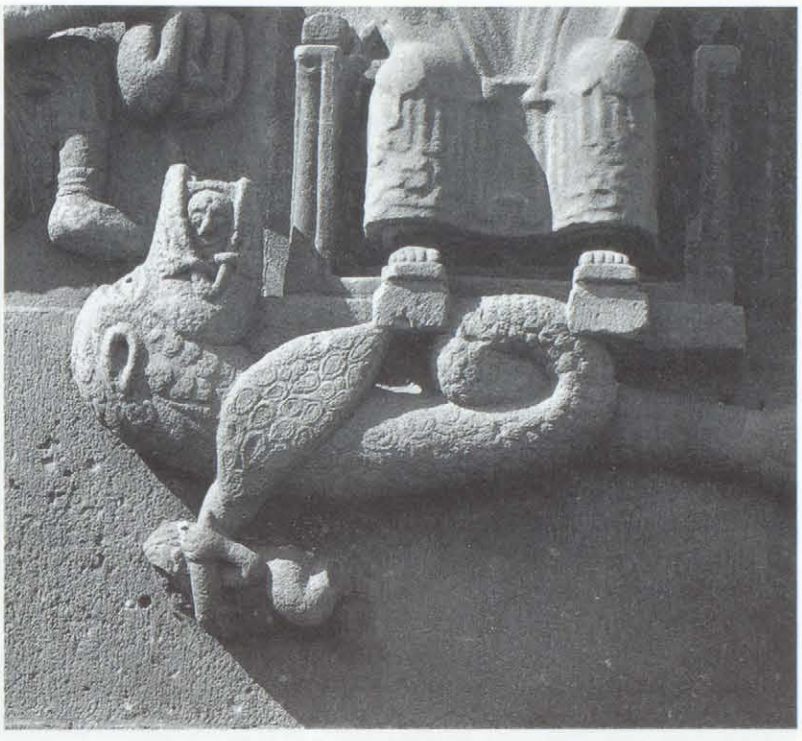


Abb. 48 Schöngrabern, Pfarrkirche, Apsis, Nordjoch: Opfer Kains und Abels und Brudermord/ Weltgericht, Detail: Drache mit Seelen in Rachen und Pranke (= Nr. 6B-6D).



Abb. 49 Psalter des hl. Hieronymus und Prozessionale: Erzengel Michael eine Seele aus dem Rachen des Drachen ziehend; italienisch, 11. Jhdt.; London, British Library, Ms. Egerton



Abb. 50 Neuily-en-Donjon (Allier), Sainte-Madeleine, Tympanon und Türsturz: 1. und 2. Epiphanie Christi, Sündenfall, Letztes Abendmahl mit Maria Magdalena; nach 1120.

wegen seines vorbildlichen Lebens gelobt. Gleichermaßen wurde Kain nicht wegen seines Königtums, sondern wegen seiner üblen Lebensführung von Gott abgelehnt. Abels Gerechtigkeit vermehrte also nicht die Macht des Priestertums, Kains Bosheit verminderte nicht das Ansehen des Reiches.) Die entgegengesetzte Richtung schlugen Rupert und Gerhoch ein, wenn sie die beschriebene Struktur auf den Investiturstreit projizierten und Abel mit Papst Gregor VII. und Kain mit König Heinrich IV. identifizierten[125].

Mit diesem Hinweis möchte ich nicht suggerieren, in Schöngrabern sei gleichfalls auf ein zeitgeschichtliches Ereignis angespielt (hier fehlt es noch an Grundlagenforschung)[126], vielmehr sollen die drei angeführten Interpretationen (Civitas Dei/Civitas Diaboli; Ecclesia/Synagoge; Sacerdotium/Regnum) gleichsam als drei vom Ereignispaar "Opfer der Brüder" und "Brudermord" ausgehende Koordinaten dienen, die den Raum erfahrbar machen, in dem alle weiteren Bedeutungen der beiden alttestamentlichen Geschehnisse angesiedelt sind.

Kehren wir zu unserem "Ebenenmodell" zurück. Wir haben beim Kain-Abel-Relief (Abb. 46) Sinnebene für Sinnebene abgehoben. Nun ist es möglich, die vier Ebenen auch diachron zusammenzusehen. Dann gilt beispielsweise für den Herrn (Nr. 6A), daß dieser - auf der historischen Ebene - Abels Opfer annimmt, zugleich Gottvater ist, dem - auf der typologischen Ebene - das Sühneopfer Jesu dargebracht wird; gleichzeitig ist er - auf der anagogischen Ebene - auch der Erlöser und der Richter des Endgerichtes. (Die typologisch getroffene

125 Honorius Augustodunensis, Incipit Summa Gloria, Lib. III, S. 66, Abs. 3; zitiert nach A.Chr. KLEMM, S. 178. - Rupert von Deutz, In Apoc. VII; VIII (PL 169, 826 ff.). - Gerhoch von Reichersberg, Syntagma de Henricis IV et V impp. et Gregorio VII. (PL 194, 1473-4); ders., De ivestigatione Antichristi, Commentarium in Psalmos LXV (PL 194, 13-118). - A.Chr. KLEMM, S. 178, S. 272f. und passim. - übersah die vielschichtige Aussage des Schöngraberner Reliefs. - Zur Ikonographie des Brudermords vgl. vor allem A. ULRICH, H.M.v. ERFFA, Kap. 1.3.4 (S. 346ff.; mit Lit.).

126 Vgl. unsere Anm. 165, Problemkreis 1.

Aussage ist somit die Grundlage der Hoffnung, daß die durch Abel präfigurierten Gerechten beim Jüngsten Gericht der Hölle entrinnen werden.) Und auf der tropologischen Ebene schließlich ist der Superbia Kains, seinem Aufbegehren gegen Gottes Weisung, das Gesetz schlechthin gegenübergestellt: Gott in seiner Herrlichkeit triumphiert über den Satan. Man könnte auch an Sir 10, 15 denken: "Den Thron der Stolzen stürzt Gott um und setzt an ihre Stelle die Bescheidenen". Noch knapper: "Humilitas occidit superbiam" (Augustinus)[127]. So kommt es innerhalb des Reliefs zu einer Konfrontation von Superbia und Humilitas, bei einer Konzentration auf den soteriologischen Aspekt auch zu einer Konfrontation von Superbia und Caritas.

Die Darstellung ist also polysem und gibt ihre komplexe Aussage erst preis, wenn man sie auf die einzelnen Sinnebenen hin befragt. Diesbezüglich stehen unsere Reliefs keineswegs isoliert. Vergleichsbeispiele lassen sich in großer Zahl finden, massiert treten sie im 12. Jahrhundert auf. So thront beispielsweise Daniel in der berühmten Miniatur der "Explanatio in Prophetas" des hl. Hieronymus aus Cîteaux (um 1130; Dijon, Bibliothèque Publique, Ms. 132, fol. 2v) in strenger Frontalität auf einem Kastenthron; einer der Löwen dient dem Propheten als Suppedaneum, Daniel hat dem Tier seinen linken Fuß auf den Nacken gesetzt. Dadurch wird der Prophet zum Typus für den Christus victor des 90. Psalms; der Herr in seiner Maiestas ist in der Miniatur also quasi durch die Figur Daniels hindurch sichtbar[128]. Mit einer ähnlichen "Perspektive"[129] sind wir in einem Salzburger Werk konfrontiert: In der Miniatur mit der Bergpredigt im Clm 15903 der Bayerischen Staatsbibliothek in München (Perikopenbuch aus St. Erentrud, fol. 90r; kurz vor 1150)[130] thront Jesus in strenger Frontalität, er hat seine - übergroße - Rechte im Segensgestus erhoben und hält mit der Linken den Codex und die Crux hastata, das Insigne des Auferstandenen, fest. Es findet dort also während der Bergpredigt eine Epiphanie der Göttlichkeit Christi statt. Damit wird visuell erfaßbar, was das Volk aufgrund des Gesagten erkannte: "Als Jesus diese Rede beendet hatte, war die Menge bestürzt über seine Lehre; denn er lehrte sie wie einer, der Vollmacht hat, und nicht wie ihre Schriftgelehrten" (Mt 5,28-29). Bei beiden Werken ist also die historische Schicht von der anagogischen Sinnebene überlagert.

Das gleiche Phänomen findet sich in der Bauplastik. Im Tympanon der Kirche Sainte-Madelaine in Neuilly-en-Donjon (Allier; nach 1120; Abb. 50) ist der (etwa im Zentrum des Bogenfeldes) thronenden Muttergottes sowie den von links nahenden drei Magiern ein großer paarhufiger Drache und ein Löwe "untergeschoben". Rechts neben dem Thron steht auf dem Löwen ein Engel. Vier weitere Engel flankieren des Geschehen. Drache und Löwe gehören zweifelsfrei zum Secundus adventus Christi (vgl. den 90. Psalm), gleichermaßen die vier Engel: Sie blasen die Tuba mirum. In Neuilly-en-Donjon ist also die erste Epiphanie Christi mit seiner zweiten Epiphanie am Jüngsten Tag verschmolzen. Im Türsturz sind der Sündenfall der Stammeltern und ein Mahl dargestellt. B. RUPPRECHT bezeichnet es als das Gastmahl im Hause des Simeon. Diese Deutung liegt nahe, denn zu Füßen Jesu kniet die hl. Maria Magdalena, dem Herrn die Füße mit ihrem Haar trocknend. Es darf aber nicht übersehen werden, daß hinter der Tafel neben Christus die zwölf Apostel sitzen. Dargestellt ist also das Letzte Abendmahl, Maria Magdalena ist in dieses mit hineingenommen. Damit sind zwei Geschehnisse des Neuen Testaments verschmolzen. Diese Verquickung wiederum bildet die Grundlage für eine weitere inhaltliche Verflechtung: Der todbringenden Speise (vom Baum der Erkenntnis) ist - auf soteriologischer Ebene - die heilbringende (Eucharistie) gegenübergestellt. Darüber hinaus dürfte die zu Füßen Christi kniende Maria Magdalena in eine Relation zu den Drei Königen gesetzt sein: Die Magier bewegen sich gerade oberhalb der

127 Augustinus, Kommentar zum 33. Psalm; Sancti Aurelii Augustini Enerrationes in Psalmos, Corpus Christianorum, Series latina 38, Turnholt 1956, S. 276.

128 H. FILLITZ, Das Mittelalter, I (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 5), Berlin 1969, Abb. 389. - Zu Daniel als Typus Christi vgl. J. ZINK, Moissac, Beaulieu, Charlieu - zur ikonologischen Kohärenz romanischer Skulpturenprogramme im Südwesten Frankreichs und in Burgund, in: Aachener Kunstblätter, 56/57 (1988/89), S. 150f. und 157.

129 Vgl. F. OHLY, Sinn des Wortes, S. 15, zur "spirituellen Perspektive": "Das vermeintlich perspektivlose Mittelalter hat die eigene, ihm gemäße Art der Perspektive in der spirituellen Transparenz des Seienden. Sie ergibt sich in dem vom Irdischen sich lösenden Aufblick und Durchblick zur spirituellen Bedeutungswirklichkeit des im Kreatürlichen vorhandenen Zeichens. Sie ist P e r spektive im wahrsten Sinne, indem sie durch das Sichtbare auf das Unsichtbare, durch das Significans auf das Significatum hindurchschaut."

130 O. DEMUS, Das Antiphonar von St. Peter, Graz 1973, S. 263ff. - Eine Arbeit der Autorin über das Perikopenbuch von St. Erentrud ist im Druck.



Abb. 51 Hablingbo (Gotland), Tympanon: Brudermord und Endgericht; 4. Viertel des 12. Jahrhunderts

Sünderin auf das Jesuskind zu, dabei bricht der am weitesten rechts befindliche König (wenn auch nur ansatzweise) ins Knie. Ergo: der Messias wird zugleich von der Heiden- und der Judenkirche erkannt[131]. Auch in Neuilly-en-Donjon sind also mehrere Sinnebenen übereinandergelegt und diese wiederum auf die eschatologische Ebene hin "transparent" gemacht.
Was die Ikonographie des Schöngraberner Kain-Abel-Reliefs im engeren Sinn betrifft, so steht diesem ein Tympanonrelief in Hablingbo (Insel Gotland, 4. Viertel des 12. Jahrhunderts; Abb. 51) relativ am nächsten. Dort bringen die Brüder gleichfalls dem zwischen ihnen thronenden Herrn ihre Opfer dar, und wie in Schöngrabern ist auch auf dem südschwedischen Relief unmittelbar neben dem Opfer der Brudermord dargestellt (auf dem schwedischen Beispiel Abel ein zweites Mal wiedergegeben). Freilich dürfte das Tympanon von Hablingbo nur zwei Sinnebenen, die historische und die eschatologische, in sich vereinen[132].

131 B. RUPPRECHT, Nr. 192. - Eine subtile Deutung hingegen bei E. GULDAN, Nr. 72. - Vgl. auch das sog. Anagogische Fenster des Abtes Sugerius in Saint-Denis; A.C. ESMEIJER, S. 15, Anm. 66 (Lit.) etc.

132 A. TUULSE, Scandinavia Romanica, Wien-München 1968, Abb. 128; V. HERNFJÄLL, Kain och koparna. Ett säll synt motiv i nagra nordiska medeltids kyrkor, Stockholm 1981; A.-G. KÄLLSTRÖM, Kain och Abel med filgjor? Ett hugscott i Hablingo, in: ICO Iconografiske Post, 1983, H. 1, S. 22-25; S.F. PLATHE, Kain og Abel i Birkerod, in: ICO Iconografiske Post, 1984, H. 1, 1-10; H.M.v. ERFFA, S. 372. - Der zwischen Kain und Abel thronende Herr auch im Tympanon der Kirche von Ulsnis (bei Schleswig), um 1180; A.Chr. KLEMM, S. 320, Abb. 43. - Der zwischen den opfernden Brüdern thronende Herr findet sich schon in einer Illustration zur Aelfric-Paraphrase (zu Pentateuch und Josua); englisch, 2. Viertel des 11. Jhs.; London, British Library, Cotton M.S. Claudius B IV, fol. 8v; Foto: Courtauld Institute, London, Neg. Nr. 65/2 (33).

Wir haben uns bisher auf das Relief unterhalb des Ostfensters (Nr. 6) konzentriert. Nun gilt es, den Blick zu weiten. Denn die Darstellung steht auf den genannten Ebenen auch mit anderen Reliefs der Apsis in Relation.

METZGER hat, was mich überzeugt, Samson, der den Löwen überwindet (Nr. 8; Abb. 11) als Typus des auferstehenden Christus bezeichnet; damit wäre nicht nur der Tod Jesu, sondern auch die Auferstehung des Herrn indirekt im Ostjoch angesprochen[132a].

Auf der tropologischen Ebene gibt es eine Beziehung zwischen der Gruppe unterhalb und der oberhalb des Ostfensters (Nr. 5; Abbn. 46, 52). Oben ist die Relation von Sünder und Teufel noch einmal - verabsolutierend - wiedergegeben. Der Teufel (Nr. 5A) hat den Sündern (einer Frau und einem Mann; Nrn. 5B, 5C) Schlingen um den Hals gelegt und fesselt sie so an sich: Wie Kain ein Sklave der Sünde wurde, so sind also alle Menschen Sklaven des Teufels. Die Reliefs unter- und oberhalb des Ostfensters verweisen aber auch in anagogischer Hinsicht aufeinander. Deutet man nämlich das Relief über dem Fenster als die Hölle, so stellt der während des Letzten Gerichts (Nr. 6) aufbrechende Strafort die Antwort auf die Superbia dar: auf die Begierde, Gottes Macht zu übertrumpfen. Wir haben gesehen, daß Kain von Hybris erfaßt war, so sind all jene von Selbstüberhebung befallen (Nrn. 5B, 5C), deren Prototyp Kain ist. Allen voran aber war es Luzifer, der die Macht des Schöpfers zu übertreffen suchte. Daher wird er am Jüngsten Tag in der Hölle als deren zentraler "Bewohner" (Nr. 5A) festgesetzt werden, dort wird er die Sünder (Nrn. 5B, 5C) an sich binden. Der Teufel ist dann also Bestrafter und Bestrafender zugleich. Um mit Johannes zu sprechen: Der Teufel ist der "Vater" der Sünder und zugleich ihr "Mörder"[133]. Das Relief oberhalb des Ostfensters (Nr. 5) gibt also einerseits die immanente Relation von Sündern und Teufel wieder, darüber hinaus aber auch den Ort der ewigen Pein.

2. DAS GESAMTPROGRAMM

Nachdem wir bis jetzt das Joch als inhaltliche Einheit untersucht haben, ist der Zeitpunkt gekommen, wo es gilt, den Blickwinkel zu weiten, um nach "Querverbindungen" Ausschau zu halten, die zwischen Darstellungen benachbarter Joche oder auch zwischen Reliefs der einander "gegenüberstehenden" Travéen, also zwischen Reliefs im Süd- und im Nordjoch, existieren.

Auf der anagogischen Ebene korrespondiert das Relief unterhalb des Ostfensters (Nr. 6; Abb. 46) mit zwei Darstellungen im Südjoch, nämlich mit jenen, die sich zur großen endzeitlichen Psychomachie zusammenschließen (Nrn. 3, 4; Abbn. 5, 7). Wie ausgeführt, ist dort links des Südfensters die Seelenwägung dargestellt, rechts die Abführung der putzsüchtigen Frau in Richtung Höllenkessel. Aufgrund der topographischen Position des zuletzt genannten Reliefs läßt sich aussagen, daß das Schmachten der Frevler im Schmortopf (die Sünder werden vom Teufel mittels einer großen zweizinkigen Gabel im Kessel niedergehalten) nicht als endgültiges, sondern bloß als temporäres Geschehen definiert ist. Die Hölle als solche befindet sich ja an einem anderen Ort, nämlich oberhalb des Ostfensters (Nr. 5).

Auf der anagogischen Ebene treten zur Gerichtsszene unter dem Ostfenster (Nr. 6; Abb. 46) auch zwei Reliefs der Nordtravée in Beziehung, nämlich der Löwen- (Nr. 10; Abb. 42) und der Bärenkampf (Nr. 12; Abb. 43). Wir haben sie oben als Psychomachien bezeichnet, konkret als Kämpfe der Seele mit dem Laster Luxuria. Löwe wie Bär sind in der patristischen Literatur wiederholt als Typen des Teufels bezeichnet[134], und Hieronymus nennt sie sogar in einem Atemzug mit der Schlange (vgl. Abbn. 46, 48). "Zurecht", so schreibt er, werde "der Teufel sowohl Löwe wie Bär wie Schlange genannt" ("...diabolus, qui recte et leo et ursus et coluber appelatur")[135]. Und bei Augustinus

132a W. METZGER, S. 158, 183ff. Ebenso A. ULRICH, S. 188.

133 Jh 8, 44. - Ein Teufel, der ein Menschenpaar gefesselt hält, wobei er den beiden Menschen die Schlinge um den Hals gelegt hat und beide mit dem Strick an sich zieht, findet sich z.B. in Vigeois (Corréze), ehem. Benediktinerklosterkirche Saint-Pierre; J. ZINK, Abb. 31b.

134 Augustinus, Sermones supposititii, Sermones de scripturis, Sermo 37, cap. IV: "Leo et ursus typum diaboli praeferunt"; PL 39, 1819. - Eucherius von Lyon, Liber formularum spiritalis intelligentiae, cap. V: "Ursus, diabolus, aut duces saevi, vel insidiatores"; PL 50, 751C. - Rhabanus Maurus, De Universo libri 22, Lib. 8, cap. I: "Ursus ergo aliquando juxta allegoriam significat diabolum insidiatorem gregis Dei, aliquando autem duces saevos et crudeles"; PL 111, 223A; ders., Allegoriae in sacram scripturam; PL 112, 1068B. - Die Ausgangsbasis der Überlegungen gebildet von: Dan 7, 4-5 und Offb 23, 2. - Vgl. J. ZINK, S. 139ff.

135 Hieronymus, Commentaria in Amos, Lib. 2, cap. V; PL 25, 1052C.



Abb. 52 Schöngrabern, Pfarrkirche, Apsis, Ostjoch: Teufel und Sünder/Hölle (= Gruppe Nr. 5).

lesen wir, daß der Herr, als er zur Vorhölle abstieg, "leonem et ursum stangulavit,...omnes de eorum faucibus liberavit" (Er erwürgte den Löwen und den Bären,..., alle [Menschen] befreite er aus deren Rachen)[136]. So gesehen scheinen Löwe (Abb. 42), Bär (Abb. 43) und Schlange (Abbn. 46, 48) in denselben eschatologischen Zusammenhang zu gehören.
Die Hölle oberhalb des Ostfensters (Abb. 52) steht außerdem in einer Relation zur Figurengruppe oberhalb des Nordfensters, also zum Himmel (Nr. 9; Abb. 45). Hier ist das Verhältnis der beiden Inhalte freilich ein antithetisches: Dem unfreiwilligen Nahverhältnis der Sünder zum Teufel steht das freiwillige Festhalten der Gerechten an Gott gegenüber. Die beiden Reliefs sind damit gewissermaßen Kürzel für die Civitas Dei und die Civitas Diaboli. Hier drängt sich ein Vergleich der Reliefs mit der I(n)-Initiale einer französischen Handschrift von der Mitte des 12. Jahrhunderts auf (Saint-Bertin, unter Abt Leo, 1145-1163, Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, Ms. 53, fol. 1r; Abb. 53). Das monumentale "I" markiert dort den Anfang des Einleitungstextes, der Augustinus' Civitas-Dei-Text vorangestellt ist[137]. Im obersten der vier Medaillons, die dem Buchstabenkörper eingeschrieben sind, thront der Herr in seiner Civitas, flankiert u.a. von Maria/Ecclesia und einem Engel (Abb. 54). Im untersten Medaillon hingegen thront der Satan in seiner Civitas und hält dort - selbst inmitten eines Flammenmeeres sitzend - zwei Sünder fest, indem er deren Beine umklammert (Abb. 55).

136 Augustinus, Sermones supposititii, Sermones de scriptis, Sermo 37, cap. IV, 4; PL 39, 1819.

137 Bei diesem Einleitungstext handelt es sich um Kap. LXIX aus dem 2. Buch der "Retractationes" des Augustinus; er ist häufig dem eigentlichen "Gottesstaat"-Text vorangestellt; gedruckt in: Corpus Christianorum ser. lat. XLVII, S. I-II.



Abb. 53 Augustinus, Civitas Dei: historisierte I(n)-Initiale: Civitas Dei und Civitas Diaboli, dazwischen "Welt"; aus St. Bertin, unter Abt Leo (1145-63); Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, Ms. 53, fol. 1r.



Abb. 54 wie Abb. 53, Detail: Civitas Dei.



Abb. 55 wie Abb. 53, Detail: Civitas Diaboli.

Was Schöngrabern betrifft, so sieht METZGER alle drei Reliefs oberhalb der Fenster als Einheit. Nr. 1 deutet er als "Ankunft des Offenbarers" (was mit unserer Deutung als "Inkarnation" konvergiert), wobei er den Kopf im Scheitel - m.E. zu Unrecht - als Kopf Christi identifiziert, Nr. 9 wäre METZGER zufolge, wie erwähnt, die "Heimkehr des Offenbarers" und Nr. 5 der "Fürst der Welt".

Die drei Reliefs unterhalb des Solbankgesimses lassen sich gleichfalls zusammensehen: Das Relief im Süden und das im Norden bilden ja ein Gegensatzpaar: In der Sündenfalldarstellung (Nr. 2; Abb. 17) spielt m.E. die Luxuria eine große Rolle. Der Löwenkämpfer im Norden (Nr. 10; Abb. 42) besiegt hingegen, wenn ich es richtig sehe, die Luxuria. Wie erwähnt, mag im Löwenkampf auch die Überwindung des Teufels/des Todes durch Christus mit anklingen; auch das ließe sich mit dem Tod, den das Peccatum originale über die Menschheit gebracht hat, in Relation setzen.

Während die Darstellungen im Norden und im Süden eine Antithese bilden, vereint das Relief im Osten (Nr. 6, Abb. 46), wie ausgeführt, positive und negative Aussagen. Konzentriert man sich nochmals auf die anagogische Ebene, so zeigt sich, daß das definitive Nahverhältnis der Menschen zu Gott erst möglich sein wird, wenn am Ende der Zeiten der Teufel besiegt ist (vgl. Nr. 6); erst dann werden diejenigen bei Gott Aufnahme finden, die im Gericht (vgl. Nrn. 3 und 6) bestanden haben und denen die Gnade der Erlösung (vgl. Nr. 6/typologische Ebene) zuteil geworden ist. Die Vorbedingungen für das Paradies werden also in den Ereignissen geschaffen, die im Südjoch bzw. unterhalb des Ostfensters wiedergegeben sind.

In der Gerichtsszene (Nr. 6) laufen also - was ja so gut wie in allen rezenten Publikationen betont wird - alle inhaltlichen "Fäden" zusam-

men. Das gibt dem Relief Gewicht. Gewicht hat aber nicht bloß die einzelne Darstellung, sondern das ganze Joch. Das schon deshalb, weil in diesem zentralen Joch die Superbia, die "mater et regina"[138] aller Laster das Hauptthema bildet. Dieses schwingt dann in sämtlichen Einzelthemen mit: Im Ostjoch sehen wir Luzifer (Nr. 5A) und Kain (Nr. 6F, 6G) und die anderen Frevler (Nr. 5B, 5C). Kein Zufall ist es wohl, daß der seinen Bruder erschlagende Kain (Nr. 6G) unterhalb jener Psychomachie erscheint, die eine Tendenz zum Negativen hat (Nr. 7, Schema 3); die in den beiden Reliefgruppen veranschaulichten Psychomachien fungieren somit reziprok als Interpretamente.
In der Osttravée erfolgt dann auch die endzeitliche Parousie (Nr. 6A). Hier findet das Gericht, die Verfluchung Kains und damit die Verurteilung aller Sünder, die sich von Gott abgewandt haben, statt (Nr. 6A, 6F). Hier wird der Satan überwältigt (Nr. 6B) und in der Hölle, die sich am oberen Ende derselben Senkrechtachse, auf der der richtende Herr thront, befindet, festgesetzt (Nr. 5). In der Osttravée wird aber auch die Erlösung und möglicherweise auch die Auferstehung (Nr. 8) präfiguriert (Nr. 6E). Im Ostjoch kommt es also zu einer inhaltlichen Kulmination, wobei das Relief unterhalb des Ostfensters (Nr. 6) als die Conclusio des Programms bezeichnet werden kann[139].

Diese tritt uns nicht nur in der zentralen Travée, sondern zugleich auch im zentralen Punkt des Apsismantels entgegen. Aber mehr als das: Sie erfolgt in jenem Relief, das sich von allen zwölf Figurengruppen dem Altar, der im Inneren der Apsis steht (Plan 1), am nächsten befindet. Das zuletzt genannte Faktum hat schon G. HEIDER erkannt und in diesem Zusammenhang betont, daß an der Apsisaußenseite eben dort das typologische Vorbild für den Sühnetod Jesu wiedergegeben ist, wo dieser im Inneren der Kirche täglich vergegenwärtigt wird[140]. HEIDER hat in diesem Zusammenhang auf eine Stelle bei Augustinus verwiesen, in der dieser auf die Tatsache anspielt, daß der Salomonische Tempel zwei Opferstätten hatte, und zwar eine außerhalb des Tempels und eine in dessen Innerem. Die äußere war für die Tieropfer bestimmt, auf dem Altar im Inneren dagegen wurden die Räucheropfer dargebracht ("In illo, quid foris erat, animalium cedebatur sacrificium. In illo vero altari, quod intus erat, thimiatis offerbatur incensum")[141]. Für Augustinus sind die beiden Altäre des Salomonischen Tempels Metaphern für die beiden "Altäre" des Menschen, auf denen Gott zweifach Opfer dargebracht werden sollen: "Ergo in exteriore altari, id est in corpore nostro offerantur opera bona, in corde odorem suavitatis redoleat cogitatio sancta" (Auf dem äußeren Altar, das ist unser Körper, mögen die guten Werke dargebracht werden, im Herzen möge das heilige Denken den Geruch der Süße verbreiten)[142]. Läßt man diese tropologische Deutung der Altäre und der Opfer beiseite, so wird die von Augustinus gegebene Beschreibung auch der Situation in Schöngrabern gerecht: Außen bringt Abel das Tieropfer dar, während im Inneren der Kirche das Meßopfer, also die unblutige Vergegenwärtigung von Jesu Sühnetod, stattfindet.
Bedeutsam ist dabei folgendes: Theologisch gesehen wird der Typus (das Opfer Abels/ Abels Tod) vom Antitypus (dem Opfertod Jesu) unendlich überstiegen: Abels Opfer wie Abels Ermordung waren ja einmalige, an einem bestimmten Ort stattgehabte Ereignisse, während durch den Tod Jesu dem gesamten Menschengeschlecht Erlösung zuteil wurde und der Herr, der sich zum Opfer dargebracht hat, tagtäglich, hic et nunc, in den Eucharistischen Gaben real präsent wird. Diese qualitative Differenz wird in Schöngrabern gewissermaßen "materialisiert", indem nämlich der alttestamentliche Typus bloß Bild (Relief an der Apsisaußenseite) ist, während die Vergegenwärtigung des Opfertodes Jesu und damit des geopferten Herrn (auf dem Altar im Inneren der Kirche) de facto geschieht. Darin wird deutlich, daß das typologische Denken in Schöngrabern das gesamte

138 Johannes Homo Dei (11. Jh.), Ord. vit. 9, 17; PL 184, 577 B. - Zum Stolz als Urlaster vgl. u.a. M. BERNARDS, Speculum Virginum, Wien 1982 (2. Aufl.), S. 83.

139 R. FEUCHTMÜLLER, 1980, S. 40 und passim, bezeichnet das Kain-Abel-Relief als die wichtigste Figurengruppe, ihrerseits Ausgangspunkt und Zielort mehrerer geistiger "Querverbindungen"; siehe oben im Text. M.E. konkurrenzieren einander die Figurengruppen Nr. 6 und Nr. 2 in puncto Aussagekraft nicht, sondern sind vielmehr Teile einer Gesamtaussage.

140 G. HEIDER, S. 142. - W. METZGER, S. 155, 171. Etc.

141 Sermones de tempore, Sermo CCLV; bei HEIDER zitiert nach der Ausgabe von 1516 (Divi Aurelii Augustini Sermonum opera..., Parisii [B. Rembolt] 1516), fol. CCCXLVIII. Vgl. 1 Kg 6-7; 2 Chr 3-4; Ez Kap. 40 und 41 (Vision des Tempels von Jerusalem), bes. Ez 40, 47 (Brandopferaltar vor dem Tempel) und Ez 41, 21f. (Altar im Allerheiligsten). - W. METZGER, S. 142, Anm. 2.

142 Vgl. Anm. 141.

Konzept bestimmt: Auf der typologischen Ebene ist der Erlösungsgedanke ausgesprochen, und im typologischen Bereich findet die Verklammerung der Darstellung mit der Realität statt.
Fahren wir fort zusammenzufassen. Wir haben festgestellt, daß die drei Reliefs oberhalb der Apsisfenster Definitives thematisieren, nämlich die Trinität (Nr. 1), die Hölle (Nr. 5) und den Himmel (Nr. 9). Aufgrund dessen, daß der Herr im Kain-Abel-Relief (Nr. 6A) zugleich der Iudex des Endgerichts ist, tritt uns unterhalb des Ostfensters Endzeitliches entgegen (Schema 3). Damit besitzen die genannten vier Gruppen einen anagogischen Bildsinn. Wie die Analyse zeigte, können dann von diesen vier Gruppen aus die Joche auch in toto unter dem Aspekt der Anagoge gesehen werden. Der anagogische Bildsinn erweist sich damit gleichfalls als für das Gesamtprogramm entscheidend[143]. Nicht weniger ausschlaggebend ist aber auch der Sensus tropologicus. Er bestimmt ja sowohl den didaktischen Charakter der Psychomachien im einzelnen als auch die Themata der drei Joche: Sündenfall und deren Recapitulatio (Süden), Luxuria und Castitas/Fides (Norden) sowie - im Zentrum - Superbia und Caritas/Humilitas (Osten).
In Schöngrabern gibt es folglich zwei Grundideen. 1.: Das Programm umfaßt mehrere Sinnebenen, 2.: das Programm schließt sich auf der typologischen Ebene mit der sakramentalen Handlung, die auf dem Altar stattfindet, zusammen.
Beide "Grundideen" sind an sich nicht neu. Vielmehr gab es, wie oben erwähnt, schon in frühchristlicher Zeit Programme, die mehrere Sinnebenen besaßen; das bezeugt beispielsweise die Feststellung Paulinus' von Nola (um 400), daß die Darstellungen in den auf sein Betreiben hin restaurierten bzw. neuerbauten (nicht erhaltenen) Kirchen auf den verschiedenen Ebenen der Exegese gelesen werden könnten. Und auch das Zusammenwirken von Ausstattungsprogramm und Eucharistischem Geschehen findet sich, wie A. C. ESMEIJER betont, schon im Frühmittelalter, beispielsweise im Presbyterium von S. Vitale in Ravenna: Das Mosaik im Zenit des Gewölbes zeigt das Lamm Gottes. Dieses ist einerseits Antitypus des alttestamentlichen Opferlammes, andererseits auf den zelebrierenden Priester und somit auf die sakramentale Handlung hin orientiert. Letztere bildet, wie ESMEIJER es ausdrückt, die dritte Phase in der Kontinuität von Opfern und ist gleichzeitig die reale Komponente in einem ideellen ("fictitious") Programm[144]. Damit kommen wir der Schöngraberner Lösung sehr nahe. Wie ESMEIJER herausgearbeitet hat, erfahren die beiden "Grundideen" - 1. inhaltliche Mehrschichtigkeit von Darstellungen bzw. von Programmen und 2. Übernahme "komplimentärer" Rollen durch Programm und Priester/sakramentale Handlung - nach der frühchristlichen Zeit zwei Renaissancen: vorerst in der karolingischen Epoche, dann im 11. und 12. Jahrhundert[145]. Darauf kann hier nicht näher eingegangen werden. Es muß der Hinweis genügen, daß die Schöngraberner Lösung eine späte Blüte der zuletztgenannten "Renaissance" ist.
Bisher nicht zur Sprache kam in dieser Zusammenfassung die historische Sinnschicht. So haben wir uns schließlich zu fragen: Wie ist deren Stellenwert für das Schöngraberner Gesamtprogramm zu veranschlagen? Aus dem oben Gesagten ging bereits hervor, daß der historische Sinn für das Gesamtkonzept nicht konstituierend ist. Dennoch gibt es eine Art von handlungsmäßigem Kontinuum. Dieses läßt sich allerdings erst erfassen, wenn man die "schichtenweise" Interpretation der Einzeldarstellungen bereits durchgeführt hat. Bezieht man dann die konnotierten Geschehnisse mit ein, lassen sich folgende Ereignisse zu einem verkürzten Gang der Heilsgeschichte zusammenfassen: Sündenfall (Nr. 2), Opfer Kains und

143 Was die formale Struktur der Schöngraberner Apsis betrifft, so fällt auf, daß jene Figurengruppen, die einen anagogischen Bildsinn miteinschließen (Nrn. 1, 5, 9), symmetrisch konzipiert sind; frontal und symmetrisch erscheint auch der Christus iudex (Nr. 6A). Außerdem befinden sich die "Trinität" (Nr. 1), der "Himmel" (Nr. 9) und die "Hölle" (Nr. 5) an der jeweils höchsten Stelle der drei Wandfelder, das Endgericht ist, wie ausgeführt, am zentralen Punkt des Apsismantels thematisiert. Die architektonische Gliederung des Chorschlusses wiederum nimmt nach oben hin quantitativ zu und ordnet so den Baukörper nach oben zu mehr und mehr. Die Figurengruppen ihrerseits werden von den definierten Spatien gleichsam angesogen, und die Reliefs "Trinität", "Hölle" und "Himmel" sitzen genau dort, wo die architektonische Strukturierung der Apsis ihre größte Steigerung erfahren hat. Das heißt, die Ordnung, welche die Architektur sowie die Positionierung und die Komposition derjenigen Reliefs, die Ewiges thematisieren, konstituiert, ist mittels des dritten Sehmodus erfaßbar. Auch hier, im Sinne von Richard von St. Viktor (vgl. Anm. 39 unten), erkennt also das "Auge des Herzens" die himmlische Ordnung, welche die geschaffene Welt durchdringt und übergreift.

144 A.C. ESMEIJER, S. 19ff.

145 Ebenda, S. 16ff.

Abels, Brudermord und Verurteilung Kains (alles in Nr. 6), Samsons Kampf mit dem Löwen (Nr. 8), Inkarnation Christi (Nrn. 1C, 1D), Epiphanie Christi (Nrn. 1D, 1E), Weinwunder zu Kana (Nr. 1H), Versuchungen Jesu in der Wüste (in Nr. 2)?, Abendmahl/Passion (in Nr. 1H)?, Kreuzigung Jesu (in Nr. 6E), Auferstehung (in Nr. 8)?, Himmelfahrt (Nr. 9)? und Jüngstes Gericht (Nrn. 3, 4 und 6), schließlich Hölle (Nr. 5) und Himmel (Nr. 9); einfügen ließe sich auch noch die Aufnahme Mariä in den Himmel und ihre Krönung zur Himmelskönigin (Nr. 1D). Freilich ist es nicht möglich, dieses "Kontinuum" linear zu verfolgen, da die Anbringungsorte der einzelnen Reliefs von der systematischen Struktur des Programms her bestimmt sind. Kurz: Die - extrem verknappte - Heilsgeschichte ist präsent, aber bloß mitgedacht.

Die Tatsache, daß der historische Sinn im Gesamtprogramm eine untergeordnete Rolle spielt, veranlaßt mich, Vorbehalte gegenüber dem von FEUCHTMÜLLER verwendeten Epitheton "Steinerne Bibel" anzumelden. Aber welche Bezeichnung ist dann, so wird man sich fragen, adäquat? Nun, wir haben gesehen, daß sowohl die Architektur als auch das Programm systematisch strukturiert ist. Nimmt man beides zugleich in den Blick, so erweisen sich die beiden Teile als einander durchdringend und bedingend: Die zwölf großen Gruppen sind Heilsgeschichte. Sie zeigen die von göttlichen und teuflischen Kräften durchwirkte geschichtliche Welt, mithin das Saeculum. In dieses ist der Mensch als ein Wesen hineingestellt, dem Entscheidungs- und Handlungsfreiheit gegeben sind. In den einzelnen Baugliedern hingegen artikulieren sich die niedrigen Stufen der Wirklichkeit, also der Mundus. Er ist in die architektonische Struktur fest eingebunden, d.h. einer präexistenten Ordnung unterworfen. - Ob die Bauplastik tatsächlich, wie FEUCHTMÜLLER und METZGER meinen (s.o.), die großen Skulpturengruppen kommentiert, wäre eigens zu untersuchen. - Der Bereich des Saeculum ist zugleich jener Raum, in dem sich die gesamte komplexe Struktur aus Axiologie[146] (den drei Ebenen des Sensus spiritualis, die sich zum System verzahnen) und Narration (der Summe von Einzelereignissen, die dem Sensus literalis zuzuschlagen sind) entfaltet. Architektur, Bauplastik und Skulptur konstituieren also gemeinsam eine Ordnung, welche die Einsicht in das Ganze zuläßt. Daher möchte ich die Apsis, wie sie vor uns steht, lieber als "Summa" bezeichnen.

Hier ist noch eine Begriffserklärung nötig. A. C. ESMEIJER spricht sowohl bei Einzeldarstellungen wie bei kompletten Dekorationsprogrammen, die davon zeugen, "to have been carefully composed on a variety of multiple levels analogously to the method of multiple scriptural interpretation" von "visual exegesis" bzw. von "pictorialized exegesis"[147]. M.E. wäre es günstiger, diese beiden Begriffe nur zur Charakterisierung von Einzeldarstellungen zu verwenden. Bei einem aus verschiedenen Sinnebenen aufgebauten systematischen Gesamtprogramm wie jenem in Schöngrabern spräche man vielleicht besser von visualisierter Dogmatik.

Die Begriffe "Summa" und "visualisierte Dogmatik" decken allerdings das, was wir in Schöngrabern vorfinden, auch wieder nicht vollkommen ab. Sowohl eine Summa, also ein systematisch strukturierter Traktat, als auch die Dogmatik schlechthin handeln von den Glaubenswahrheiten. Mit Vorsicht läßt sich dieses Handeln von Glaubenswahrheiten mit deren Darstellung gleichsetzen. Aber in Schöngrabern sind mehrere Glaubenswahrheiten simultan visualisiert (etwa in Nr. 6), und eben dadurch wurde eine Reihe komplexer Aussagen getroffen. Das vermag ein Text nicht zu leisten. Er kann Aussagen immer nur sukzessive machen. Das ist die erste Abweichung. Die zweite und noch wesentlichere scheint mir aber folgende: Wir haben gesehen, daß die Apsis ihren inhaltlichen Mittelpunkt im Altarsakrament hat. Die Schöngraberner "Summa" ist vom Altarsakrament her organisiert[148]; diese Konstellation findet sich in den baulichen Gegebenheiten bereits grundgelegt: im Zueinander von Altar und Apsis-Halbzylinder (vgl. Plan 1). Und das Altarsakrament ist, wie nicht betont zu werden braucht, eben keine bloße Darstellung des Letzten Abendmahls und der Kreuzigung Jesu (auch wenn es die Anamnese inkludiert), sondern es konstituiert sich aus der Vergegenwärtigung von Jesu Opfertod und aus der Realpräsenz Christi.

146 Zur Spannung zwischen Narration und Axiologie (erzählendem und erklärendem Bildsystem) siehe nun auch den jüngst erschienenen Aufsatz von W. KEMP, Mittelalterliche Bildsysteme, in: Marburger Jb., 22 (1989), S. 121-134.

147 A.C. ESMEIJER, S. 1ff., 28 und passim.

148 Damit wird auch FEUCHTMÜLLERS Feststellung, "Die Kirche von Schöngrabern ist als Einheit zu verstehen. Architekturen und... Skulpturen... sind voneinander ebensowenig zu trennen wie Innenraum und Außenraum... Der Altarraum ist ihr geistiges Zentrum", bestätigt; R. FEUCHTMÜLLER, 1980, S. 65f.