

CHRISTOPH GERHARDT

Die *tumba gygantis* auf dem Wormelner Tafelbild „Maria als Thron Salomons“

I

Aus dem um 1250 gegründeten und 1810 aufgehobenen Zisterzienserinnenkloster Wormeln, das im Tal der Twiste etwa 5 km südlich von Warburg/Westf. liegt, stammt ein in seinen Dimensionen wahrlich repräsentatives Bild (110 x 208 cm, etwa 18 cm fehlen links), das sich seit 1842 in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin befindet. Die Tafel ist mehrfach wissenschaftlich behandelt, des öfteren auch abgebildet worden und spätestens seit der Ausstellung von 1964 in Münster/Westf. „Westfälische Malerei des 14. Jahrhunderts“¹ der interessierten Öffentlichkeit gut bekannt.

Es handelt sich um eine feststehende Einzeltafel ohne Seitenflügel, deren ursprünglicher Aufstellungsort und damit auch ihre Funktion als Altartafel nicht eindeutig gesichert ist. U. U. handelt es sich weder um ein Retabel noch um einen Ausstattungsgegenstand einer Nonnenempore oder eines anderen Klosterraumes, sondern um ein Antependium. Eine derartige Zuordnung wäre mit den Maßen der Tafel gut zu vereinen.² Wenn auch das Thema der Wormelner Tafel für ein

1 Vgl. die sehr sorgfältige zusammenfassende Darstellung in: Westfälische Malerei des 14. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Münster 1964 (= Westfalen 42 [1964], Heft 1), S. 77-81 (Wolfgang Eckhardt); knapp und daran sich eng anschließend Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst Bd. I: Inkarnation – Kindheit – Taufe – Versuchung – Verklärung – Wirken und Wunder Christi, Gütersloh 1966, ³1981, S. 35f. mit Abb. 51, Beschreibung S. 209; Rainer Michaelis, Deutsche Gemälde. 14.-18. Jahrhundert. Staatliche Museen zu Berlin. Gemäldekatalog Bd. III, Berlin 1989, S. 128-130, Kat.-Nr. 1844, mit dem Hinweis, daß die Tafel von einer „Schwester Petronella“ gestiftet sei, vgl. Westfälische Malerei des 14. Jh.s, S. 80, mit näheren Einzelheiten. Die von Michaelis gebotenen Transkriptionen sind indiskutabel, vielfach wird blanker Nonsens gedruckt. u. a. *tuba qugātis* – das folgende „²“ ist nur allzu berechtigt; Kaspar Elm, Das männliche und weibliche Zisterziensertum in Westfalen von den Anfängen bis zur Reformation, in: Monastisches Westfalen. Klöster und Stifte 800-1800, Ausstellungskatalog Münster/W. 1982, S. 45-59 (S. 54a zur Klostergründung, S. 53 Abb. „unserer“ Tafel).

2 Zu der nicht geklärten Funktion und Standortfrage der Tafel vgl. Petra Zimmer, Die Funktion und Ausstattung des Altares auf der Nonnenempore. Beispiele zum Bildgebrauch in Frauenklöstern aus dem 13. bis 16. Jahrhundert, Diss. phil. Köln 1990, mit der recht kritischen Besprechung von Hans Peter Neubauer, Geschichte in Köln 30 (1991), S. 161-163 (freundlicher Hinweis von Wolfgang Schmid, Trier, dem ich auch für weitere Nachweisungen verpflichtet bin). Bei „unserer“ Tafel müßte auch eine Funktion als Antependium überprüft werden. Das berühmte Soester Antependium (s. Paul Pieper, Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530 [Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Münster, Landschaftsverband Westfalen-Lippe. Bestandskataloge], Münster ²1990, S. 21ff.) ist in seinen Ausmaßen der Wormelner Tafel recht ähnlich (95,5 x 195,5 cm), desgleichen ein Kölner Antependium, um 1420, 114 x 218 cm (s. den Ausstellungskatalog Vor Stephan Lochner. Die Kölner Maler von 1300-1430, Köln 1974, Nr. 41, S. 103; vgl. S. 24).

Altarbild auffällig genug ist, so ist es von der Thematik her der Zeit kaum möglich, die Funktion der Tafel zu bestimmen, da es aus dem westfälischen und Kölner Raum auffallend wenig Vergleichsstücke gibt. Es scheint allerdings die thronende Muttergottes ein angemessenes Thema für ein Antependium seit dem 12. Jahrhundert gewesen zu sein; Beissel nennt ein Basler Antependium des 13. Jahrhunderts mit „unserem“ Bildthema.³ Eher schon könnte der formale Aufbau der Wormelner Tafel einen Hinweis auf ein ehemaliges Antependium geben, hat doch der Maler deutlich versucht, einen Flügelaltar nachzugestalten, ohne daß es sich um ein „Triptychon“ handelt, wie Sachs/Badstübner/Neumann behaupten.⁴ Denn der dreiteilige Aufbau mit betonter Mitte scheint für Antependien charakteristisch zu sein. Doch läßt sich die hier angeschnittene Frage nicht von einem Denkmal her lösen und auch nicht für dieses Einzelstück zufriedenstellend beantworten, zumal ein Antependium auch zum Retabel „umfunktioniert“ werden konnte – und umgekehrt.

Wenn ich mich dennoch dem Wormelner Bild bzw. einem Detail auf ihm aufs neue so ausführlich widme, so lasse ich mich dabei zum einen von dem Grundsatz leiten, den der bedeutende Philologe, Übersetzer mittelalterlicher Dichtung und Dichter des „Münchener Kreises“ Wilhelm Hertz in seinen gesammelten Abhandlungen⁵ zitiert hat: „Die wahre Wissenschaft hat keine andere Grundlage als die genaueste Kunde des Details“; zum anderen können Rang und Bedeutung des Bildes die Ausführlichkeit rechtfertigen, denn bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts gibt es im allgemeinen vergleichbare Tafeln so viele nicht, und im speziellen sind, entsprechend zisterziensischen Regeln, Tafelbilder aus dem Orden der Zisterzienser und Zisterzienserinnen noch viel seltener, haben doch die Zisterzienser ihren künstlerischen Schwerpunkt deutlich in der Architektur und Bauornamentik. Dabei soll das Paradox nicht übersehen werden, daß gerade die Schriften Bernhards von Clairvaux die von ihm bekämpften bildkünstlerischen Denkmäler begünstigt und inspiriert haben, insbesondere im Bereich der Christus- und Marienverehrung. Wie diese hochkomplizierte Tafel in das eher unbedeutende

Vgl. Franz *Rademacher*, Die Regina Angelorum in der Kunst des frühen Mittelalters (Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes. Beiheft 17), Düsseldorf 1972, bes. S. 99-112 „Altarantependien und Retabel mit der Regina angelorum“. Auch bei einer querrrechteckigen Einzeltafel „Maria auf der Mondsichel“, um 1400, 112 x 170,5 cm, des Rheinischen Landesmuseums Bonn könnte man an ein Antependium denken und nicht an ein Retabel, s. den Auswahlkatalog 4: Kunst und Kunsthandwerk. Mittelalter und Neuzeit, Köln/Bonn 1977, Nr. 23, S. 47-49. Wolfgang *Schmid*, Altäre der Hoch- und Spätgotik (Geschichtlicher Atlas der Rheinlande, Beiheft XII,1), Köln 1985, nennt unter den 514 erfaßten Objekten des 14.-16. Jahrhunderts kein Antependium – ein merkwürdiger Befund, der zu denken gibt. Vgl. RDK I, Sp. 453-457.

³ Stephan *Beissel*, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte, Freiburg i. Br. 1909, Nachdruck: Darmstadt 1972, S. 488.

⁴ Hannelore *Sachs* / Ernst *Badstübner* / Helga *Neumann*, Christliche Ikonographie in Stichworten, Leipzig ²1980, S. 253.

⁵ Hrsg. v. F. *von der Leyen*, Stuttgart/Berlin 1905, S. 497.

*Abbildung: Maria als Thron Salomons
Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Bodestraße 1-3*



und abseits gelegene Wormelner Kloster gelangt ist, scheint bisher noch niemandem zum Problem geworden zu sein, und auch ich muß diese Frage offenlassen. Das nachmalige Zisterzienserkloster Hardehausen bei Paderborn scheint Derartiges aus der Zeit nicht aufweisen zu können.

Insgesamt aber ist seit der grundgelehrten und methodisch bedachtsam abgesicherten Behandlung dieser Tafel durch Ferdinand Piper von 1873⁶ deren Deutung weitgehend als geklärt anzusehen,⁷ wenn auch zu den einzelnen „Motivbausteinen“, aus denen es aufgebaut ist, allerlei Nachträge gemacht werden können: so z. B. zur Vorstellung von Maria als Thron Salomons;⁸ zur Zwölfzahl der Löwen (bzw. zweimal sechs)⁹ auf den Stufen des Thrones; zum Apostelcredo, bei dem je-

6 S. Ferdinand Piper, Maria als Thron Salomos und ihre Tugenden bei der Verkündigung, in einem mittelalterlichen Bilderkreise, insbesondere in einem Gemälde des christlichen Museums der Universität zu Berlin, Jbb. f. Kunstwiss. 5 (1873), S. 97-137.

7 S. Anm. 1.

8 So kannte Piper (wie Anm. 6) noch nicht die Sammlungen von Anselm Salzer, Die Sinnbilder und Beiwerke Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie, Schulprogramme Seitenstetten 1886-1894, Nachdruck: Darmstadt 1967, S. 38f., 119, 121; Hugo Baumgarten, Der sogenannte Wartburgkrieg, Diss. phil. Göttingen, Hoya 1931, S. 36-38; Der Heilige Georg Reinbots von Durne, hrsg. v. Carl v. Kraus, Heidelberg 1907, S. 265 Anm. z. V. 2732; Karl Atz, Der Thron Salomos in ältester Form, ZChrK 21 (1908), Sp. 147-156 (s. vielmehr Karl Wolfgruber, Dom und Kreuzgang von Brixen. Geschichte und Kunst, Bozen 1988, Abb. 90, 91, mit S. 50, 56); Elga Lanc, Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich (Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs 1), Wien 1983, S. 296, 299, 305f. (Stein an der Donau, Götweißerhofkapelle Hl. Maria, um 1310); Herbert v. Einem, Das Stützenschloß der Pisaner Domkanzel. Gedanken zum Alterswerk des Giovanni Pisano (Arbeitsgemeinschaft f. Forschung d. Landes Nordrhein-Westf. Geisteswiss. 106), Köln/Opladen 1962, S. 16f.; Ernst Guldán, Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv, Graz/Köln 1966, S. 73f., 192f.; G. Schiller (wie Anm. 1), S. 33ff.; LCI IV, 21f.; Elsbeth Wiemann, Altddeutsche Malerei, Staatsgalerie Stuttgart 1989, S. 7, 10. Zu einer Vorstufe des „Motivs“ vgl. Ilene H. Forsyth, The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France, Princeton 1972. Beissel (wie Anm. 3), S. 488, gibt eine Liste der Bildendenkünstler. S. noch u. Anm. 111; W. A. Schulze, Der Thron Salomonis, in: Das Münster 29 (1976), S. 160-161; Clemens M. M. Bayer, Zum Gozbertus-Rauchfaß in der Trierer Domschatzkammer, in: Schatzkunst Trier. Forschungen und Ergebnisse, hrsg. v. F. J. Ronig (Treveris Sacra 4), Trier 1991, S. 45-88, hier S. 64ff. In rudimentärer Form findet man im Spätmittelalter den Löwenthrone verbunden mit Maria nicht ganz selten; vgl. z. B. den „Mérode-Altar“ des Meisters von Flémalle und dessen Madonna in der National Gallery, London, die dem Meister von Flémalle zugeschriebene Heilige Familie in der Kathedrale zu Le Puy-en-Velay (Haute-Loire, Frankreich) und Verkündigung, Brüssel, Jan van Eycks Lucca-Madonna, Frankfurt (s. Otto Pächt, Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei, München 1989, Abb. 40, Tafel 1, 3, 6), Rogiers von der Weyden Verkündigung im Louvre, Paris, die Marienkrönung auf dem Buxtehuder Altar Meister Bertrams (s. Hans Platte, Meister Bertram in der Hamburger Kunsthalle [Bilderhefte der Hamburger Kunsthalle 1], Hamburg 1965, Abb. 43), oder die Marienkrönung des sog. Meisters von Iserlohn (s. Piepers Katalog [wie Anm. 2], S. 204f., der auf eine spirituelle Deutung dieses Details nicht eingeht), einen Kupferstich des sog. Meisters mit dem Dächlein, 3. Viertel 15. Jh.: „Marias Stammbaum, Anna Selbdritt“ (s. Gertrud Schiller [wie Anm. 1], Bd. IV, 2 Maria, Gütersloh 1980, Abb. 761 mit S. 163).

9 Vgl. Joseph Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus, Nachdruck der 2. Aufl. Münster 1964, S. 66f., 388f.; Heinz Meyer/Rudolf Suntrup, Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen (MMS 56), München 1987, Sp. 623-645, 465.

dem der Apostel ein Satz des *Credo* in den Mund gelegt ist;¹⁰ zu den Figuren des arabischen Astrologen und zum Propheten der Geburt Christi umgedeuteten Albumasar (787-886), des Virgil, der Sibyllen und ihrem Mit- und Nebeneinander;¹¹ zu den Tugenden um den Thron Salomons, die die Kirchenväter Maria

10 Vgl. einige zusammengelesene Belege: Erika *Dinkler-von Schubert*, Der Schrein der Hl. Elisabeth zu Marburg. Studien zur Schrein-Ikonographie, Marburg/Lahn 1964, S. 69-84; Lucy Freeman *Sandler*, The Psalter of Robert de Lisle in the British Library, Oxford 1983, S. 46f., 127; Lionel J. *Friedman*, Text and Iconography for Joinville's „Credo“ (The Mediaeval Academy of America. Publication 68), Cambridge/Mass. 1958, S. 8ff.; Anton *von Euw*, Die „Petites Heures“ des Herzogs von Berry. Lat. 18014 der BNP. Ein geistlicher Fürstenspiegel, Imprimatur N. F. 13 (1989), S. 23-36, Abb. 1-4 mit S. 24f.; Helga *Unger*, Geistlicher Herzen Bavngart (MTU 24), München 1969, S. 125 (mit Literatur); Hansjürgen *Kiepe*, Die Nürnberger Priameldichtung. Untersuchungen zu Hans Rosenplüt und zum Schreib- und Druckwesen im 15. Jahrhundert (MTU 74), München 1984, S. 256f.; Friedrich *Gorissen*, Das Stundenbuch der Katharina von Kleve. Analyse und Kommentar, Berlin 1973, S. 590-594; Petra *Simon*, Die Fünfzehn Zeichen in der Handschrift Nr. 215 der Gräflin von Schönbornschen Bibliothek zu Pommersfelden, Diss. phil. München 1978, S. 29-39; Franz *Jansen*, Die Helmarshausener Buchmalerei zur Zeit Heinrichs des Löwen, Hildesheim/Leipzig 1933, Nachdruck: Bad Karlshafen 1985, S. 67; *Lanc* (wie Anm. 8), S. XLIVf., 57ff. (Kreuzgang, Stift Ardagger, nach dem Blockbuch); Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel (Bayer. Staatsbibl. Ausstellungskataloge 52), München 1990, S. 184f.; Lex. d. Ma. I, 788f.; Martin *Schawe*, Ikonographische Untersuchungen zum Göttinger Barfüßer-Altar von 1424. Der geschlossene Zustand, Diss. phil. Göttingen 1989, S. 1; David A. *Wells*, Die Apostelverzeichnisse und die Fata Apostolorum in der mdh. Literatur, ZfdA 120 (1991), S. 369-392; Eckart Conrad *Lutz*, Vulgäraugustinisches Denken. Überlegungen zu den Geistlichen Spielen des Mittelalters, ZfdA 121 (1992), S. 290-309.

11 Zu Albumasar vgl. Fritz *Saxl*, Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken, Heidelberger SB phil.-hist. Kl. 1915, 6,7, Heidelberg 1915, S. 110f. mit Abb. 26; Die Wundergeschichten des Caesarius von Heisterbach I: Einl., Exempla und Auszüge aus den Predigten des Caesarius von Heisterbach, hrsg. v. Alfons *Hilka* (Publik d. Gesellsch. f. Rhein. Gesch.kde. 43), Bonn 1933, S. 70-72; Lex. d. Ma. I, 69. Es ist bezeichnend, daß keiner der Erklärer vom anderen weiß!

Zu Virgil vgl. LCI IV, 415f.; Lectures médiévales de Virgile. Actes du Colloque organisé par l'École française de Rome (Collection de l'EFR 80), Rom 1985 (besonders den Aufsatz von Guy Lobrichon); Herfried *Vögel*, Naturkundliches im „Reinfried von Braunschweig“ (Mikrokosmos 24), Frankfurt/M./Bern/New York/Paris 1990, S. 93f. mit neuer Literatur zwar, ansonsten kärglich und so nicht überzeugend; Walter *Haug*, Die Sibylle und Vergil in der „Erlösung“. Zum heilsgeschichtlichen Programm der „Erlösung“ und zu ihrer Position in der literarhistorischen Wende vom Hochmittelalter zum Spätmittelalter, in: Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters, hrsg. v. H. U. *Gumbrecht* (Begleitreihe zum GRLMA 1), Heidelberg 1980, S. 71-94; Karl *Weinhold*, Weihnacht – Spiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien, Wien 21875, Nachdruck: Wiesbaden 1967, S. 74 (in einem Weihnachtsspiel prophezeit Virgil vor Augustus mit den bekannten Eklogenversen Christus). Vgl. Die Furtmeyr-Bibel in der Universitätsbibliothek Augsburg. Kommentar, hrsg. v. Johannes *Janota*, Augsburg 1990, Abb. 2: Maria im Strahlenkranz, umgeben von je zwölf Sibyllen und Propheten, Abb. 55 und 56: zwölf Sibyllen und Maria lactans mit Augustus und der Sibylle; s. dazu G. *Schiller* (wie Anm. 8), S. 215f. „Augustus und die Sibylle“; den Ausstellungskatalog Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz, bearbeitet von Joachim M. *Plotzke*, Köln 1987, S. 215, Nr. 71; Meister der Tiburtinischen Sibylle im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt/M., Inv. Nr. 1068, Ende 15. Jh. (in der sibyllinischen Vision erscheint Maria als die apokalyptische Frau). Zur Vermischung der ikonographischen Typen der apokalyptischen Frau und Maria mit dem Kind der Ara-Celi-Vision s. Heimo *Reinitzer*, Politisches Nachtgebet. Zum „Leich“ Walthers von der Vogelweide, in: Wvd Vogelweide. Hamburger Kolloquium 1988 z. 65. Geb. v. K.-H. *Borck*, hrsg. v. J.-D. *Müller* / F. J. *Worstbrock*, Stuttgart 1989, S. 159-175, hier S. 166f.; Leopold *Kretzenbacher*, Frühbarockes Weihnachtsspiel in Kärnten und Steiermark. Klagenfurter und Grazer Weihnachtsspieltexte des frühen 17. Jhs als kulturhistorische Denkmäler der Gegenreformation in Innerösterreich (Arch. f. vaterländ. Gesch. u. Topographie 40), Klagenfurt 1952, S. 32 („1604: Freiburg/Schweiz, Jesuitenschule, zu

zugesprochen haben.¹² Aber bei allem handelt es sich nur um Ergänzungen, nicht um Modifikationen oder Verbesserungen der Deutungen Pipers.

Nur ein Detail des Bildes hat in seiner Erklärung nicht überzeugen können, nämlich die des mit der Beischrift *tumba gygantis* versehenen Grabes.¹³ Deren Mißdeutung hat aber, wie mir scheint, die Gesamtdeutung des Bildes in Mitleidenschaft gezogen bzw. gänzlich verstellt.

Mir geht es im folgenden allein um eine neue Deutung der *tumba gygantis* und – darauf aufbauend – darum, das ikonographische Programm der Tafel zu klären. Denn eine solche Klärung ist Voraussetzung für weiteres Fragen.¹⁴

II

Die ganz singuläre *tumba gygantis* auf dem circa Mitte bis Ende des 14. Jahrhunderts entstandenen Bild – wenn ich die mit der gewöhnlichen „Methodik“ der Kunsthistoriker erzielten Datierungen etwas großzügig einengen und zusammenfassen darf¹⁵ – hat Piper auf Christus gedeutet. Wenn G. Schiller diese Interpreta-

Weihnachten ‚Die Sibyllinischen Weissagungen über die Geburt Christi‘“). Ernst Sackur, Sibyllinische Texte und Forschungen. Pseudomethodius, Adso und die Tiburtinische Sibylle, Halle/Saale 1898, S. 176, Anm. 2 verweist auf „Cod. Monac. 3709 saec. XV, wo sich f. 220-224 kurze Sprüche der Sibyllen und anderer Propheten, Hermes, des Astrologen Albumasar, Virgils mit deutscher Übersetzung finden; vgl. Catal. cod. lat. Monac. II, 107“; Werner Williams-Krapp, *Exempla* im heilsgeschichtlichen Kontext. Zum „Seelenwurzgarten“, in: Exempel und Exempelsammlungen. hrsg. v. W. Haug/B. Wachinger (Fortuna vitrea 2), Tübingen 1991, S. 208-222, hier S. 209.

Zum Gesamtkomplex ist grundlegend Wilhelm Vöge, Jörg Syrlin der Ältere und seine Bildwerke. II. Bd.: Stoffkreis und Gestaltung, Berlin 1950, bes. S. 103ff., Tab. 1,3; vgl. ferner Siegfried Gohr, Anna Selbdritt, in: Die Gottesmutter. Marienbild in Rheinland und Westfalen, hrsg. v. L. Küppers, Recklinghausen 1974, I, S. 243-254, hier S. 250-252; Antje Middeldorf-Kosegarten, Sienesische Bildhauer am Duomo Vecchio. Studien zur Skulptur in Siena (Italienische Forschungen 3. F. 13), München 1984, S. 82ff. (Hinweis von Christine Beier, Trier); Carlo de Clercq, Les Sibylles dans des livres des XVe et XVIe siècles en Allemagne et en France, Gutenberg-Jb. 1979, S. 98-119.

12 Vgl. von Euv (wie Anm. 10), Abb. 9 mit S. 36; G. Schiller (wie Anm. 1), S. 34b; Wenzelsbibel. König Wenzels Prachthandschrift der deutschen Bibel, erläutert von Horst Appuhn (Die bibliophil. TB 1001), Dortmund 1990, Bd. 8, S. 159, 161 (nicht zwingend, da die von Piper belegten, von Schiller wiederholten Identifizierungen nicht bedacht sind). In Otfriids von Weissenburg „Evangelienbuch“ findet Gabriel bei der Verkündigung Maria *drurenta* „voll Trauer“. Mir scheint es sinnvoll, diese Stelle mit der Tradition der Tugenden Marias bei der Verkündigung in Zusammenhang zu bringen (*drurenta* als Ausdruck der *verecundia*), was bisher nicht geschehen ist, vgl. Gisela Vollmann-Profe, Kommentar zu Otfriids Evangelienbuch. Teil I: Widmungen. Buch 1,1-11, Bonn 1976, S. 198f. Jennifer O'Reilly, Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages, New York/London 1988, ist für diese Frage unergiebig. Vgl. den allegorischen Traktat des 13. Jahrhunderts „Salomons Haus“, s. VL²VIII,524f.

13 Vgl. Westfälische Malerei des 14. Jh.s (wie Anm. 1), S. 80; „... beide Interpretationen [s.u.] können nicht voll befriedigen“; G. Schiller (wie Anm. 1), S. 36b: „Alle diesbezüglichen Deutungsversuche bleiben unbefriedigend“; Sachs/Badstübner/Neumann, (wie Anm. 4), S. 253: „Die Deutung der Figur im Sarg als Christus ist umstritten“ (mit Abb. 21).

14 S. unten S. 274ff., Anm. 111ff.

15 Vgl. Westfälische Malerei des 14. Jh.s (wie Anm. 1), S. 80f.; Michaelis (wie Anm. 1), S. 129. Die

tion mit der Begründung ablehnt: „Aber die Bezeichnung Gigant ist für Christus ungewöhnlich“,¹⁶ so hat sie deutlich unrecht. Denn Piper hat wohldokumentiert gezeigt, wie diese Deutung auf Psalm 18,6 basiert.¹⁷ Es heißt dort sowie in der Übersetzung der ersten gedruckten deutschen Bibel von 1446¹⁸:

in sole posuit tabernaculum suum
et ipse tamquam sponsus procedens
de thalamo suo
exultavit ut gigans ad currendam
viam suam

Er satzt sein tabernakel in dem sunn:
vnd er selb fürgienge als ein breutigam
von seim bette.
Er freut sich als der riß zelauffen
den wege:

Die auf Christus bezogene Auslegung der Psalmenstelle war nicht wenig verbreitet,¹⁹ nicht zuletzt durch den ambrosianischen Hymnus „Intende, qui regis

verschiedenen, mit Hilfe von stilkritischen Argumenten erzielten Datierungsvorschläge umspannen rund ein Jahrhundert! Die Kriterien der Einordnung in die Kunstlandschaft Westfalen sind für mich als Germanisten ein Buch mit sieben Siegeln. Merkwürdigerweise erwähnt Paul Pieper, *Das Westfälische in Malerei und Plastik, Münster/W.* 1964, oder ders. in dem einleitenden Überblick über die altwestfälische Malerei zu dem Bestandskatalog des Westfälischen Landesmuseums Münster (s. Anm. 2), S. 7ff., „unsere“ Tafel nicht, obwohl es für die Frühzeit nur sehr wenige Denkmäler gibt. Zu einem personen- und raumbezogenen „Westfalen-Begriff“ im Mittelalter vgl. Volker Henn, *Städtebünde und regionale Identitäten im hansischen Raum*, in: *Regionale Identität und soziale Gruppen im deutschen Mittelalter*, hrsg. v. P. Moraw (Zs. f. Histor. Forschgn. Beiheft 14), Berlin 1992, S. 41-64, hier S. 44ff., 51ff.; die „westfälische Kunstlandschaft“ erwähnt Henn bezeichnenderweise nicht. Vgl. dazu auch den Überblick bei Martin Feltes, *Architektur und Landschaft als Orte christlicher Ikonographie. Eine Untersuchung zur niederrheinischen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts*, Diss. phil. Aachen 1987, S. 21-43, wo u. a. auch die „westfälische Kunstlandschaft“ diskutiert wird. S. auch in meinem Aufsatz *Der tierreiche Kalvarienberg* (wie Anm. 68), S. 40 mit Anm. 42. Vgl. Franz-Josef Sladeczek, *Was ist spät an der Spätgotik? Von der Problematik der kunstgeschichtlichen Stilbegriffe*, *Unsere Kunstdenkmäler* 42 (1991), S. 3-23; den für die Kunstgeschichte so außerordentlich wichtigen Begriff der „Kunstlandschaft“ bezieht Sladeczek seltsamerweise nicht in seine Kritik ein, so als ob der hinreichend gesichert wäre. Der Mißbrauch jedoch, der mit diesem Begriff getrieben wird, ist nicht geringer als der mit den Stilbegriffen, so daß Sladeczeks Attacke recht halbherzig wirkt.

16 G. Schiller (wie Anm. 1), S. 36.

17 Wie Anm. 6, S. 133-136.

18 Ed. W. Kurrelmeyer, Bd. VII, S. 266.

19 Vgl. neben Pipers Belegen Salzer (wie Anm. 8), S. 18,11ff., 115 Anm. 4, 95,18ff., 399,28ff.; Reinildis Hartmann, *Allegorisches Wörterbuch zu Otfrieds von Weissenburg Evangelienendichtung* (MMS 26), München 1975, S. 172; *Guldán* (wie Anm. 8), S. 49. Johannes Schwind, München, hat mir, wofür ihm gedankt sei, weitere Belege für *gigas* als Bezeichnung Christi, meist Anspielungen auf den ambrosianischen Hymnus (wie Anm. 20), zur Verfügung gestellt. Doch da ich hier nicht diesen Traditionsstrang zum Thema habe, kann auf die Mitteilung der Belege an dieser Stelle verzichtet werden.

Israel“, dessen fünfte Strophe zusammen mit einer spätmittelalterlichen niederdeutschen Übersetzung (ed. G. Milchsack) lautet:²⁰

procedat e thalamo suo,
pudoris aula regia,
geminæ gigans substantiæ,
alacris occurat uiam.

Uth synem zale he vorequam
lik eynem konighe sunder scham,
von twen naturen resen lich,
snel was hir synes strides krich:

Das christliche Verständnis des Psalmenverses zielte auf die Himmelfahrt sowie auf die Inkarnation Christi, seine menschliche und göttliche Natur,²¹ und es trifft sich darin mit dem spirituellen Verständnis des Bildes von „Maria als Thron Salomons“: „Auch die Bildprägung des Throns Salomons bezieht sich auf die Menschwerdung Christi.“²² Soweit ist Pipers Deutung des *gigas* schlüssig und hat deswegen wohl auch prominente Zustimmung erfahren.²³ Warum aber – wenn auch weitgehend argumentationslos – Ablehnung?

Sie leidet m. E. vor allem daran, daß der *gigas*, der wie die Sonne aus dem

20 S. Hymni latini antiquissimi LXXV. Psalmi III, hrsg. v. Walther *Bulst*, Heidelberg 1956, II,5, S. 43, vgl. S. 183 auch die Nachweise, u. a. mit frühen Übersetzungen (z. B. *Törnqvist*); und Gustav *Milchsack*, Hymni et sequentiæ [...], Halle/Saale 1886, S. 131 (statt des quellenkonformen *twen* ist sinnloses *ewen* gedruckt); vgl. *Piper* (wie Anm. 6), S. 134ff.; Lorenz *Diefenbach*, Glossarium Latino-Germanicum mediæ et infimæ ætatis e codicibus manuscriptis et libris impressis, Frankfurt/M. 1857, Nachdruck: Darmstadt 1968, Sp. 262b s. v. *gigas*. Vgl. auch die Kurzkomentare zu diesem Psalm, z. B. Marianne *Wallach-Faller*, Ein alemannischer Psalter aus dem 14. Jahrhundert (Spicilegium Friburgense 27), Freiburg/Schweiz 1981, S. 258: *von cristi zûkunftē ... da wirt nûwes vnd altes vrkûnde zû samen gefûget*.

21 Vgl. u. a. (*Piper, Hartmann*) Heinrich von Neustadt, „Apollonius von Tyrland“. „Gottes Zukunft“ und „Visio Philiberti“, hrsg. v. S. *Singer* (DTM 7), Berlin 1906, „Gottes Zukunft“, V. 4617ff.; Notker Latinus. Die Quellen zu den Psalmen. Psalm 1-50, hrsg. v. Petrus W. *Tax* (ATB 74), Tübingen 1972, S. 58 zu Ps 18,6. Vgl. Dt. Wb. IV, 1,4, Sp. 7472 s. v. *Gigant*; Helena *Gutberlet*, Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst von den Anfängen bis ins hohe Mittelalter. Versuch zur geistesgeschichtlichen Erfassung einer ikonographischen Frage (Slg. Heitz. Akadem. Abhlg. z. Kulturgesch. III,3), Straßburg 1934, S. 70f.; Der Stuttgarter Bilderpsalter Bibl. fol. 23 Württembergische Landesbibliothek Stuttgart Bd. II: Untersuchungen, Stuttgart 1968, S. 72. Karin *Wilcke*, Christi Himmelfahrt. Ihre Darstellung in der europäischen Literatur von der Spätantike bis zum ausgehenden Mittelalter (Beitr. z. älteren Lit.gesch.), Heidelberg 1991, geht auf die Exegese dieses Psalmverses nicht ein und erwähnt ihn nur beiläufig S. 314, 341; vgl. S. 26 den allgemeinen, aber zu knappen Hinweis. Noch in der spekulativen Licht- und Sonnenmystik Galileis spielt dieser Psalmvers eine Rolle, s. Pietro *Redondi*, Galilei, der Ketzler (dtv 4564), München 1991, S. 18; und auch in Haydns „Schöpfung“ wird er zitiert im Zusammenhang mit der Erschaffung der Sonne (Teil I, Rezitativ Uriel).

22 S. v. *Einem* (wie Anm. 8), S. 16. Vgl. Bible moralisée. Codex Vindobonensis 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek. Transkription und Übersetzung von Hans-Walter *Stork* (Saarbrücker Hochschulschriften; 9: Kunstgeschichte), St. Ingbert 1988, S. 149, 117c. Vgl. auch *Wormald* (wie Anm. 5), S. 532ff.

23 *Beissel* (wie Anm. 3), S. 488; vgl. Westfälische Malerei des 14. Jh.s (wie Anm. 1), S. 80, mit weiterer zustimmender kunsthistorischer Prominenz.

Brautgemach hervortritt, um seine Bahn zu rennen wie ein Held, als eine Leiche dargestellt ist. Diesen Widerspruch hat Piper nicht aufgehoben, ebensowenig wie den, daß die Brautkammer zum Grab²⁴ geworden ist. Insbesondere die Schwärze der Haarfarbe des Toten widerspricht einer Gleichsetzung mit Christus, da auf dem Bild „das Christkind beide Male helle Haare hat“²⁵ und da „schwarz“ im allgemeinen negativ besetzt ist (s. u.).²⁶ Die Auslegung des Psalmenverses weist eindeutig auf Geburt und Himmelfahrt Christi, was ja auch Maria als apokalyptische Frau und die beiden Nebenszenen der Tafel unterstreichen, nicht aber auf den Tod; auf die zwei Naturen Christi, aber nicht auf seine Sterblichkeit. Die Psalmenexegese widerlegt Pipers These. Genaues Zusehen liefert noch ein weiteres Argument: Der im Grabe verbliebene tote Christus ist theologisch nicht vertretbar und daher kein Bildthema für sich als Einzelszene, sondern er taucht im allgemeinen nur im Rahmen von Bildsequenzen auf, wie z.B. der „Biblia Pauperum“, dem „Speculum humanae salvationis“, Altartafeln und Andachtsbildern mit Szenen der Vita Christi etc.; ein Denkmal wie „Der tote Christus im Grab“ im Kloster Wienhausen ist nicht isoliert als „Kunstwerk“ zu sehen, sondern muß im Kontext der gesamten Osterliturgie verstanden werden. Darüber hinaus hat Christi Leichnam, selbst wenn er in Gänze in das Leichentuch eingewickelt ist, fast durchgehend einen Nimbus.

Die *tumba gygantis* ist ferner auf keine Weise mit den spätmittelalterlichen plastischen Grablegungsgruppen oder mit dem „Schmerzensmann“ in Zusammenhang zu bringen, der sich als lebender Toter im Sarkophag befindet.

Pipers Verständnis der *tumba gygantis* hat Vöge gewissermaßen auf den Kopf gestellt und in dem *gigas* mit sehr zweifelhafter und alles andere als überzeugender Dokumentierung den Antichrist in der Gestalt des Riesen Nimrod gesehen.²⁷ Außerdem vernachlässigt er nicht ohne Grund die *tumba*, denn in der *vita Antichristi* kommt eine solche nicht vor: Der Antichrist wird nach seinem mißglückten Versuch einer Himmelfahrt sofort in die Hölle verbracht und dort verwahrt. Darüber hinaus hat sich Vöge auch gar nicht erst zu der Frage geäußert, wie der Antichrist in das ikonographische Programm der Tafel passen könne. Ich halte Vöges Deutung des *gigas* für irreführend, nicht hinreichend belegbar, und G. Schiller hat sie mit Recht gar nicht mehr referiert;²⁸ sie läßt das Problem ungelöst und offen.

24 Nach *Diefenbach* (wie Anm. 20), Sp. 601af., bedeutet *tumba* sowohl Grab als auch Sarg, dazu noch Grabmal; vgl. dazu Annette Schommers, Das Grabmal des Trierer Erzbischofs Jakob von Sierck († 1456). Deutungs- und Rekonstruktionsversuch von Inschrift und Grabaufbau, Trierer Zs. f. Gesch. und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete 53 (1990), S. 311-333, hier S. 313: *sublimor tumba . subodor en anguibus umbra ...*

25 S. Westfälische Malerei des 14. Jh.s (wie Anm. 1), S. 80.

26 Vgl. z.B. Hdwb. d. dt. Abergll. VII,1431ff.; Lex. d. Ma. IV,290. Weiteres Anm. 52.

27 Wie Anm. 11, S. 110.

28 Wie Anm. 1; anders der Katalog Westfälische Malerei des 14. Jh.s (wie Anm. 1), S. 80.

III

Eine neue Deutung des *gigas* hatte ich vor Jahren angemerkt,²⁹ aber sie hat, weil ganz unvollkommen und unzureichend, erfreulicherweise gar keine Beachtung gefunden, so daß ich sie aufgreifen darf, um sie in der Substanz zu modifizieren: Der *gigas* ist Adam.

Das Adamsgrab³⁰ ist aus den verschiedenen Adamslegenden oder den Kreuzholz-Historien hinreichend bekannt,³¹ und es paßt, wie zu zeigen sein wird, auch in das Bildprogramm der Tafel trefflich. Doch welcher Weg führt von der *tumba gygantis* zum Adamsgrab?

Die normale, sehr verbreitete Bedeutung von *gigas* ist *rise, hune, recke*.³² Wie üblich diese Verdeutschung ist, macht eine hübsche Fehlleistung deutlich:³³ *Man list von ainem risen, der hies Gigys*: „Von einem Riesen ist bei Jacobus nicht die Rede. Zu dem Mißverständnis mag die Assoziation mit *gigas*: ‚Riese‘ geführt haben. Der eigentliche Name ist Gyges.“ Wie sehr dieses Wortverständnis alles andere überlagert, zeigt das „Summarium Heinrici“, in dem *gigas* mit *riso* glossiert ist, obwohl der Text dazu keinerlei Anhalt bietet.³⁴ Sie schließt Adam nicht aus, sondern läßt sich mit ihm zwanglos in Verbindung bringen. Denn „in der rabbinischen Legendentradition ist die Vorstellung von der Riesengröße Adams lebendig geblieben oder geworden“.³⁵ Auch in die Vorstellung von den Riesen als

29 Euphorion 77 (1983), S. 81f. Anm. 41.

30 Die Form des steinernen Sarkophags ist ganz gängig und findet sich vielfach. Keinen Einfluß dagegen kann die Form des „Doppeldeckergrabmals“ ausgeübt haben, da dieser Typ in Frankreich und England um 1400 entstanden ist, in Deutschland aber erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts bekannt wird, s. A. Schommers (wie Anm. 24), S. 326f. und 321.

31 Vgl. z. B. Mary-Bess Halford, Illustration and Text in Lutwin's „Eva und Adam“. Codex Vindob. 2980 (GAG 303), Göttingen 1980, Abb. 25. 26 mit S. 31ff.; Jörn Uwe Günther, Die illustrierten, mittelhochdeutschen und gereimten Weltchroniken. Ein Katalog der Handschriften und die Einordnung der Illustrationen in die Bildüberlieferung, Diss. phil. masch. Hamburg 1990 (s. Bildthementabellen); Gorissen (wie Anm. 10), S. 513; Hans Martin von Erffa, Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen Bd. I, München 1989, S. 406ff.

32 S. Diefenbach (wie Anm. 20), Sp. 262b; ders., Novum Glossarium Latino-Germanicum mediae et infimae aetatis, Frankfurt/M. 1867, Sp. 192a; Schiller/Lübbers, Mndt. Wb. III,467, s. v. *rese*. Vgl. Ernst Herwig Abrendt, Der Riese in der mittelhochdeutschen Epik, Diss. phil. Rostock, Güstrow 1923, S. 1; Hans Fromm, Riesen und Recken, DVjs 60 (1986), S. 42-59, hier S. 43.

33 Das Schachzabelbuch des Jacobus de Cessolis, O.P. in mhd. Prosa-Übersetzung, hrsg. v. Gerard F. Schmidt (TdspMa. 13), Berlin 1961, S. 127,51f. und S. 144, Anm. 12. In dem Druck: Augsburg, Johann Schönsperger 1483, Faksimile, hrsg. v. Anneliese Schmitt, Leipzig 1981, letztes Blatt verso ist der Name ganz weggelassen!

34 S. Summarium Heinrici Bd. I: Textkritische Ausgabe der ersten Fassung. Buch I-X, hrsg. v. Reiner Hildebrandt (QuF. NF. 61), Berlin 1974, S. 139, III,9,13; Werner Wegstein, Studien zum „Summarium Heinrici“. Die Darmstädter Handschrift 6. Werkentstehung, Textüberlieferung, Edition (TTG 9), Tübingen 1985, S. 202,2, III,9 (im cap. *de portentis*). Vgl. u. Anm. 43.

35 S. Fromm (wie Anm. 32), S. 52. Vgl. mit reichen Literaturangaben zu Adam, dem *homo caelestis*, zu seiner Größe, Vollkommenheit und Schönheit vor dem Sündenfall Roy A. Wisbey, Wunder des Ostens in der „Wiener Genesis“ und in „Wolframs Parzival“, in: Studien zur frühmhd. Literatur.

Sethkindern ist Adam involviert,³⁶ wie die in Byzanz entstandenen „Revelationen“ des Pseudo-Methodius (mit einer Übersetzung aus der Mitte des 15. Jahrhunderts) zeigen:³⁷

Anno autem tricesimo et trigesimo uite Adae primo miliario saeculi natus est filius nomine Seth *ad eius similitudinem, uir gigans et magnus.*

Darnach, am hundert vnd dreyszigsten jar Adams, do ward im geporn ein sun, der hies Seth; *der war im gar gleich vnd was ein ris, ain gross man.*

Aber diese mögliche Vorstellung von Adam als Riesen scheint im westlichen Abendland keine rechte Resonanz gefunden zu haben, so daß mit einer allgemei-

Cambridger Colloquium 1971, hrsg. v. L. P. Johnson / H.-H. Steinboff / R. A. Wisbey, Berlin 1974, S. 180-214, hier S. 184. Walter Map, *De nugis curialium* (ed. and translated by M. R. James, revised by C. N. L. Brooke / R. A. B. Mynors, Oxford 1983, Dist. I, cap. 1, S. 4), beantwortet die Frage: *Quid autem est quod a pristina forma uiribus et uirtute facti sumus degeneres, cetera queque uiuencia nullatenus a prima deuiant donorum gracia? Creatus est Adam statura gigas et robore, factus est et angelicus mente donec subuersus est.* Diesen Beleg verdanke ich Nigel Palmer, Oxford. In: Die Vision des Bauern Thurkill. Visio Thurkilli mit dt. Übersetzung hrsg. v. Paul Gerhard Schmidt, Leipzig 1987, wird im cap. *de primo parente sub arbore quiescente* (S. 78f.) Adam beschrieben: *homo quidam uenuste forme ac gigantei corporis*; vgl. S. 8 und Anm. 43 zur in diesem Abschnitt verarbeiteten Quelle. Genaueres ist überliefert in einer Interpolation von Honorius' Augustodunensis „imago mundi“ des clm 22225 fol. 156 f., die auf ihn selbst zurückgehen wird: *Erat autem Adam .xxx. cubitorum altitudinis* (S. 201). Vgl. die Neuausgabe von Valerie I. J. Flint, *Honorius Augustodunensis imago mundi*, Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen age 49 (1982), S. 7-153, hier S. 153; die Interpolationen sind von V. I. J. Flint an anderer Stelle herausgegeben, s. dies., *Anti-Jewish Literature and Attitudes in the Twelfth Century*, *Journal of Jewish Studies* 37 (1986), S. 39-57, 183-205, S. 194ff., vgl. S. 48ff., die Interpolationen des clm 22225. Da Honorius für die Giganten im allgemeinen feststellt: *Gigantes orti sunt quorum statura erat .xv. aut .xxx. cubitorum* (III,1, Ausgabe S. 125,1f.) und da ansonsten die Größenangaben von Riesen sehr differieren und zwischen 5 bis 40 Ellen, 9 bis 80 Fuß oder 5 bis 18 Klafter schwanken – s. *Abrendt* (wie Anm. 32), S. 95 –, so wird man diese präzise Angabe Honorius', auf die mich freundlicherweise Bob Miller, Oxford, aufmerksam gemacht hat, im Zusammenhang mit der Beschreibung der Arche Noah zu sehen haben, deren Höhe *triginta cubitorum* beträgt (Gen 6,15), denn die Maßzahlen der Arche wurden auch als die Adams verstanden; s. Alexander Perrig, *Adams und Evas authentische Maße. Oder: Was hat das Menschenbild des Mittelalters und der Renaissance mit Noahs Arche zu tun?*, *Marburger Jb. f. Kunstwiss.* 22 (1989), S. 143-157; vgl. *Meyer/Suntrup* (wie Anm. 9), Sp. 695. Durch einen Vergleich wird der postulierte Zusammenhang noch evidenter. Denn der wahrlich populäre Riese von sprichwörtlicher Größe, *sant Cristoforus*, ist bereits in der frühesten poetischen Bearbeitung der „Passio“ Walters von Speyer, später dann in der (elsässischen) „Legenda Aurea“ (ed. U. Williams / W. Williams-Krapp) relativ klein gewachsen und erreicht nur den unteren Bereich von Riesengröße: *Es war ein gar grosser man von Chananea, der was zwelf ellen lang* (Bd. I, S. 453,9); vgl. das „Passional“ (ed. K. Köpke), Nr. 43, S. 345, V. 12f.: *an zwelf ellen unstrit was sin lenge*. Dies war die doppelte Größe von Goliath (1 Sam 17,4)!

36 S. Wisbey (wie Anm. 35), S. 196ff.; v. *Erffa* (wie Anm. 31), S. 413ff. Für die moderne Bibelexegese s. Lothar Perlt, *Riesen im Alten Testament. Ein literarisches Motiv im Wirkungsfeld des Deuteronomismus*, *Nachr. d. Akad. d. Wiss. Göttingen, phil.-hist. Kl.* 1990,1, Göttingen 1990. Für den Hinweis auf diese Arbeit danke ich Fidel Rädle, Göttingen.

37 S. Rainer Rudolf, *Des Pseudo-Methodius „Revelationes“ (Fassung B) und ihre deutsche Übersetzung in der Brüsseler Handschrift Eghenvelders*, *ZidPh* 95 (1976), S. 68-91, hier S. 78,14ff. Vgl. Marc Laureys / Daniel Verhelst, *Pseudo-Methodius „Revelationes“: Textgeschichte und kritische Edition*. Ein Leuven-Groninger Forschungsprojekt, in: *The Use and Abuse of Eschatology in the Middle Ages*, Leuven 1988, S. 112-136.

nen Bekanntheit nicht zu rechnen ist.³⁸ Sie ist aber auch nur marginal und nicht eigentlich relevant für meine Deutung, die auf einem anderen Verständnis von *gigas* beruht.

IV

Antike Vorstellungen und Worterklärungen zusammenfassend und weiterreichend, formuliert Isidor von Sevilla in seinen „Etymologien“:

Gigantes dictos iuxta Graeci sermonis etymologiam, qui eos γηγενεῖς existimant, id est terrigenas, eo quod eos fabulose parens terra immensa mole et similes sibi genuerit. Γῆ enim terra appellatur: γένος genus; licet et terrae filios vulgus vocat: quorum genus incertum est. (14) Falso autem opinantur quidam inperiti de Scripturis sanctis praevaricatores angelos cum filiabus hominum ante diluvium concubuisse, et exinde natos Gigantes, id est nimium grandes et fortes viros, de quibus terra completa est.³⁹

[„Giganten“ heißen so gemäß der Ableitung aus dem Griechischen. Die Griechen glauben, daß diese „erdgeboren“ seien, d. h. „erdgeboren“, deswegen, weil nach der Sage die Mutter Erde sie aus ungeheurer Masse und sich selbst ähnlich geschaffen hat. „Erde“ nämlich heißt „Erde“: „Geschlecht“ „Geschlecht, Abstammung Geburt“; das Volk nennt sie nämlich auch Söhne der Erde: Ihr Geschlecht ist unbestimmt. (14) Fälschlich glauben aber gewisse hinsichtlich der Heiligen Schriften unkundige Scheinankläger, daß die Engel den Töchtern der Menschen vor der Sintflut beigeschlafen hätten und auf diese Weise die Giganten entstanden seien, d. h. sehr große und starke Männer, von denen die Erde erfüllt worden ist.]

Isidor, „arch-teacher of the Middle Ages“,⁴⁰ hat mit seinen „Etymologien“ ein Werk von solch außerordentlicher Verbreitung durch die folgenden Jahrhunderte geschaffen, daß sein Zeugnis eine Bekanntheit dieses Wortverständnisses von *gigas* für das ganze Mittelalter zumindest möglich gemacht hat. Aber auch Hieronymus und Cassiodor⁴¹ tradieren diese Etymologie, desgleichen zahlreiche

38 Vgl. die zusammenfassende Darstellung bei v. Erffa (wie Anm. 31), S. 76ff.

39 Ed. W. M. Lindsay, Oxford³1962, XI,III,13,14.

40 S. Fritz Saxl, Lectures, London 1957, S. 231. Vgl. Lex. d. MA. V,679; Friedrich Stegmüller, Repertorium Biblicum medii aevi III,5164 und den Nachtrag Bd. IX,5164.

41 S. Robert Maltby, A Lexicon of Ancient Latin Etymologies (Arca 25), Leeds 1991, S. 259 s. v.; vgl. Forcellini, Lexicon totius latinitatis V: Onomasticon, S. 675f. s. v. gigantes.

Glossarien,⁴² u. a. das „Summarium Heinrici“,⁴³ Notker und Albertus Magnus⁴⁴ oder Bernardus Silvestris⁴⁵. Gezieltes Suchen würde die Belege sicherlich vermehren können, aber man wird wohl auch schon jetzt sagen dürfen, daß mit dem antiken *gigas* als „Erdgeborenem“ oder „Sohn der Erde“ auch im späten Mittelalter gerechnet werden darf.

Für das Christentum nun aber war der „Erdgeborene“ schlechthin Adam, und zwar nicht nur durch die Tatsache, daß er als der erste Mensch aus Erde geschaffen wurde, sondern auch durch die verschiedenen Etymologien seines Namens,⁴⁶ die über sein Wesen Auskunft geben. Die Bezeichnung *gigas* für Adam bedeutet nichts anderes als das biblische „Erdling“, dessen bereits antike lateinische Interpretation auch Isidor bietet:

homo dictus, quia ex humo est factus, sicut [et] in Genesi dicitur (2,7): „Et creavit Deus hominem de humo terrae“.⁴⁷ [„Mensch“ wird so genannt, weil er aus „Erde“ gemacht worden ist, wie es in der Genesis heißt: Und Gott schuf den Menschen vom Erdboden der Erde.]

Als Bindeglied zwischen Adam *homo ex humo* und Adam *gigas = terrigena* kann man noch nennen Hieronymus *Adam: homo sive terrigena*⁴⁸ [Adam:

42 S. Corpus glossariorum latinorum, ed. Georg Goetz, Leipzig/Berlin 1888-1930, Bd. III, 495, 46 (= Glossae Bernenses) *gigantes* : terrigenae; III, 512, 58 (= Glossae Vaticanae) *gigantes* : terrigenae; IV, 291, 21 (= Glossae cod. Sangall. 912) *terrigenae* : *gigantes*; IV, 574, 8 (= Glossae affatim) *terrigenae* : *gygantes*; V, 157, 6 (= Placidus cod. Parisini) *terrigenae* : *gigantes*; V, 363, 8 (= Glossarium Amplo-nianum primum) *gigans* : *terrigena*; Glossaria latina. Iussu Academiae Britannicae edita, edd. W. M. Lindsay / M. L. W. Laister / H. D. Austin u. a., Paris 1926-1931, I, Ansil. TE 494 (= Glossarium Ansileubi) *terrigenae* : *Gigantes*; *eo quod eos fabulose parens Terra immensos et similes sibi genuerit*; V, Abba TE 62 = Gloss. IV, 291, 21 (s. o.).

Diese und viele der oben angeführten Belege verdanke ich der freundlichen Hilfsbereitschaft von Johannes Schwind, München, desgleichen den Hinweis auf das Sedulius-Zitat und *Maltbys Lexicon* (wie Anm. 41), sowie weitere Anregungen und Kritik.

43 S. „Summarium Heinrici“ (wie Anm. 34): *Gigas riso a greco ge, quod est terra; unde et genus, quod omnia inde generentur.*

44 S. Notker der Deutsche, Boethius, „De consolatione Philosophiae“, Buch IV.V, hrsg. v. Petrus W. Tax (ATB 101), Tübingen 1990, IV, 55, S. 229, 25f.: *Stravit anthemum lybicus harenis. Er überuauit óuh anthemum gigantem. filium terre. Albertus Magnus, de animalibus 20,9 Athlantem autem gygantem esse poetyzant, eo quod multum habeant de terrena soliditate; in Is. 14,9 (S. 205, 32) licet enim gigas dicatur a geo, quod est terra.*

45 S. Herbert Backes, Isolde und der Magnetstein. Zur anagogischen Funktion von Kunst, in: Architectura Poetica. Fs. f. J. Rathofer z. 65. Geb., hrsg. v. U. Ernst / B. Sowinski, Köln/Wien 1990, S. 147-178, hier S. 155 Anm. 39. Backes zitiert aus Bernardus' Silvestris Martianus Capella-Kommentar zu dem Stichwort „Riese“ (ed. H. J. Westra) 3, 203: *Gigantes quasi „gegantes“ (e terra geniti) sunt corpora nostra und 6, 124 carnem vero Gigantem quasi „gegantem“ id est ex terra genitum dicunt.*

46 Vgl. LCI I, 45. Zur barocken Verbilligung dieser Vorstellung s. z. B. Leopold Kretzenbacher, Das göttliche Kind an der Töpferscheibe des Lebens. Zur Ikonographie eines auch steirischen Barockbildes, Zs. d. histor. Ver. f. Steiermark 71 (1980), S. 97-112; Daphnis 10 (1981), S. 449 Anm. 185.

47 Ety. XI, I, 4. Zur Verbreitung dieser Etymologie vgl. Johannes Schwind, Arator-Studien (Hypomnemata 94), Göttingen 1990, S. 149 Anm. 209; *Maltby* (wie Anm. 41), S. 281.

48 Nom. hebr. (ed. Lagarde), S. 73, 23.

Mensch oder Erdgeborener], was sich so auch in dem weitverbreiteten exegetischen Handbuch des Eucherius von Lyon⁴⁹ wiederfindet. Daß Adam *gebildet wart von erden*, und zwar aus der noch jungfräulichen,⁵⁰ ist in volkssprachlichen deutschen Texten des Mittelalters reichlich verbreitet, doch läßt sich nicht erkennen, welcher Wortlaut der lateinischen Etymologie jeweils dahinter steht. Nur eines ist sicher, daß die Adam-Etymologie *Adam: terra rubra* [Adam: rote Erde], obwohl im Mittelalter nicht wenig bezeugt,⁵¹ für die Darstellung des *gigas* auf der Wormelner Tafel keine Rolle spielt.

Akzeptiert man die Gleichung *gigas* – Adam, für die mir allerdings noch ein Beleg mit der Namensnennung *expressis verbis* fehlt, dann könnte die bei der Gleichung *gigas* – Christus zum Problem gewordene auffällige schwarze Haarfarbe des Toten erklärt werden, nämlich mit einer spirituellen Deutung auf Adams Tod und Sündhaftigkeit: *stipendia enim peccati mors* [Tod ist der Sünde Sold] (Röm 6,23).⁵²

49 Instr. 2 (ed. K. Wotke), S. 140,16.

50 S. [Samuel] Singer, Bemerkungen zu Wolframs Parzival, in: Abhln. z. german. Philologie. Fs. f. R. Heinzel, Halle/Saale 1898, S. 356-436, hier S. 385 (im Folgenden zu Umschreibungen für Adam); Wolframs „Parzival“ 464,11 und *Martins* Kommentar z. St.; v. *Erffa* (wie Anm. 31), S. 78; Hans *Vollmer*, Ein deutsches Adambuch. Nach einer ungedruckten Handschrift der Hamburger Stadtbibliothek aus dem 15. Jahrhundert, Schulprogramm Hamburg 1908, S. 18; *Guldán* (wie Anm. 8), S. 32.

51 Vgl. Heimo *Reinitzer*, Beitr. 101 (1979), S. 451f.; Gervasius von Tilbury, *Otia Imperialia* in einer Auswahl neu hrsg. v. Felix *Liebrecht*, Hannover 1856, S. 53f. Anm. 2; Hugo *Rabner*, Griechische Mythen in christlicher Deutung, Darmstadt ³1966, S. 216 mit der Anm. S. 368f.; v. *Erffa* (wie Anm. 31), S. 81. Vgl. auch Meisterlieder der Kolmarer Handschrift (ed. K. *Bartsch*), VII,195-197. Doch beachte z. B. „Diu halbe birn“ (s. Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, 2. Aufl. hrsg. v. Kurt *Rub*, Berlin 1978ff. [= VL] III,404f.), V. 153 *Swarz alsam ein erde*, wenn es sich auch um eine vereinzelte Metapher handelt.

52 Vgl. Christel *Meier*, Die Bedeutung der Farben im Werk Hildegards von Bingen, Frühmal. Stud. 6 (1972), S. 245-355, hier S. 256ff., bes. Anm. 46 mit vielen Belegen für die schwarze Farbe in bezug auf Adam. S. 260 „Schwarz als Zeichen des Todes“; Paul *Michel*, „Formosa deformitas“. Bewältigungsformen des Häßlichen in mittelalterlicher Literatur (Stud. z. German., Angl. und Komparatistik 57), Bonn 1976, § 111-113; Donat *de Chapeaurouge*, Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole, Darmstadt 1984, S. 106f.; Hans *Messelken*, Die Signifikanz von Rabe und Taube in der mittelalterlichen deutschen Literatur, Diss. phil. Köln 1965, S. 41-44; Rudolf Suntrup, Liturgische Farbenbedeutung im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, in: Symbole des Alltags –Alltags der Symbole. Fs. f. Harry *Kühmel* z. 65. Geb., hrsg. v. G. *Blaschitz* u. a., Graz 1992, S. 445-467, hier S. 461f, zu Scharz als Ausdruck von Buße, Demut, Selbstverleugnung, Sündenbewußtsein, als Farbe der Trauer und des Totengedächtnisses. Zur Sündenschwärze vgl. z. B. *Altdeutsche Predigten*, hrsg. v. Anton E. *Schönbach*, Bd. I, Graz 1886, Nachdruck: Darmstadt 1964, Nr. 16, S. 67ff., 407f.

In diesem Zusammenhang soll noch auf eine Sündenfallzeichnung von etwa 1415 des sog. Medaillon-Meisters verwiesen werden, auf der zwischen Adam, der sich mit der rechten Hand an den „Adamsapfel“ faßt, und Eva vor dem Baum der Erkenntnis ein dunkelbrauner, nackter Leichnam liegt, „symbolizing sin and death“, s. Millard *Meiss* with the Assistance of Sharon *Off Dunlap Smith* and Elizabeth Home *Beatson*, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and their Contemporaries*, New York 1974, S. 255 mit Abb. 803.

Erinnert sei auch an das produktive Mißverständnis von Nekromantie zu *nigromantia*, wodurch es zu der Etymologie „*nigrum*“ *graece mortuum* kommt, s. Dieter *Harmening*, Superstitio. Überlieferungs- und theoriegeschichtliche Untersuchungen zur kirchlich-theologischen Aberglaubensliteratur des Mittelalters, Berlin 1979, S. 205; Hdwb. d. dt. Abergl. V,819f., VI,998: *nigramansia dicitur divinatio*

In welchem Ausmaße das Bild Adams geprägt ist von der Vorstellung vom „Sohn der Erde“, und zwar in seinem mit Legenden so reich umwobenen Grab, zeigt komprimiert und so besonders eindrücklich die Formulierung des Sedulius, Carmen paschale, dessen Dichtung im hohen Mittelalter u. a. auch als „Schultext“ noch sehr lebendig war:

Nec reducem spes ferret opem primique sepulchrum
 Terrigenae caeca sorberet fauce nepotes,
 Ni pius ille sator culpas ignoscere promptus,
 ... / ... veniale misertus / Instauraret opus ...⁵³

[Noch würde die Hoffnung die wiederkehrende Hilfe tragen, und das Grab des ersten Erdgeborenen würde mit blind-gierigem Schlund die Enkel verschlingen, wenn nicht jener liebevolle Schöpfer, bereit, die Schuld zu vergeben, ... / ... in gnädigem Erbarmen sein Werk wiederherstellte.]

Sedulius bezeichnet also die Erbschuld bildlich als das gierige Grab ihres Verursachers, des ersten Erdgeborenen.

V

Vor oder unter dem Thron Salomons, auf dem Christus, der neue, wahre Salomo, thront, und zwar auf der neuen *sedes sapientiae*, Maria, befindet sich auf manchen anderen vergleichbaren Darstellungen entweder der alte Salomon⁵⁴ oder eine Kreuzigungsdarstellung.⁵⁵ Beide betonen die christologische Komponente, die man neben der mariologischen des Bildthemas „Maria als Thron Salomos“ nicht übersehen darf; trinitarische Aspekte dagegen sind auf der Wormelner Tafel noch fast gänzlich unterdrückt.⁵⁶ So hat das Christuskind nur einen einfachen Heiligen-

facta per nigros i. e. mortuos ...; Du Cange, Gloss. med. et inf. aet. V, 592b s. v. „nigromantia“: Mors nigron est, Nigromantia dicitur inde; de nigris proprie Nigromantia dicitur esse (Ebrardus in Graecismo cap. 8 und 10); Anton E. Schönbach, Über eine Grazer Handschrift lateinisch-deutscher Predigten, Graz 1890, S. 126: *alia nigromancia a nigros graece, quod est mortuos latine* (= ders., Studien zur Geschichte der altdutschen Predigt II: Zeugnisse Bertholds von Regensburg zur Volkskunde, WSB 142,7, Wien 1900, S. 25). Vgl. dazu Heinrich Seuse (ed. K. Bihlmeyer), S. 88, 6f.: *das antlüt war ime erlebchet, sin mund erwarzet und ellü leblich waz da hin als eines toten menschen.*

53 Ed. J. Huemer, II, 18ff.

54 S. G. Schiller (wie Anm. 1), Abb. 49 (Straßburger Münster), 50 (Tympanonbild aus Kloster Bebenhausen); Rüdiger Becksmann, Die architektonische Rahmung des hochgotischen Bildfensters. Untersuchungen zur oberrheinischen Glasmalerei 1250-1350 (Forschgn. z. Gesch. d. Kunst am Oberrhein 9/10), Berlin 1967, S. 57.

55 S. Francis Wormald, The Throne of Solomon and St. Edward's Chair, in: De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky, ed. by M. Meiss, New York 1961, Abb. 4; Becksmann (wie Anm. 54), S. 66f., dazu Konrad Kunze, Himmel in Stein. Das Freiburger Münster. Vom Sinn mittelalterlicher Kirchenbauten, Freiburg/Basel/Wien 1980, S. 37f.

56 Vgl. Westfälische Malerei des 14. Jh.s (wie Anm. 1), S. 79, wo es ein bißchen einseitig heißt: „Was die Wormelner Darstellung von den genannten unterscheidet, ist die komplizierte Verflechtung verschiedener Einzelvorstellungen zu einem umfassenden mariologischen Programm, das einen

schein und keinen Kreuznimbus, und so fehlt der Verkündigungsszene die Taube des Hl. Geistes, die im 12. und 13. Jahrhundert noch selten vorkommt, später aber mit weiteren ikonographischen Neuerungen, die die Mitwirkung der Trinität bei der Inkarnation zum Ausdruck bringen, fester Bestandteil der Verkündigungsszene wird. Beide Beobachtungen können die unten (Abschnitt VIII) vorgeschlagene Datierung zusätzlich stützen. Neben diese beiden Hinzufügungen stellt sich die *tumba gygantis*, wodurch allerdings der „typologische Akzent“ etwas anders gesetzt wird: Es wird die Adam-Christus-Typologie ins Bild gebracht.⁵⁷ Adams Grab und Christi Kreuzigung sind dabei zwei Repräsentanten der typologischen Beziehung, die gewissermaßen „eng geführt“ werden, wenn Adams Grab als Ganzes zu Füßen des Kreuzes dargestellt wird.⁵⁸ Denn nicht nur gemäß den Adamslegenden und den Kreuzholz-Historien präfiguriert das Adamsgrab die Kreuzigungsstätte.⁵⁹ Mit dem Adamsgrab wird die auf dem Wormelner Bild

theologisch geschulten Auftraggeber wie ebensolche Betrachter voraussetzt und der Verherrlichung der jungfräulichen Gottesmutter dient. Aus dem Thronessel Salomons wird ein Tabernakelgehäuse, das Maria, die sedes sapientiae, in der Gestalt des apokalyptischen Weibes aufnimmt, d. h. hier doch wohl als immerwährende Mutter des Erlösers von Anbeginn bis zur Endzeit.“ Vgl. z. B. *Altdeutsche Predigten und Gebete aus Handschriften*, hrsg. v. Wilhelm Wackernagel, Basel 1876, Nachdruck: Darmstadt 1964, Nr. XXXIV, S. 58ff., eine Predigt „von der geburt unser frowen“, in der der Thron Salomons ausführlich auf Maria ausgelegt wird.

Natürlich sind die beiden Seiten einer Medaille nicht zu isolieren, man muß sie stets beide im Blick behalten.

Vgl. ferner Joachim Schmidt, *Der Kreuznimbus im Christusbild – eine kunstgeschichtliche Betrachtung trinitarischer Theologie um Gottesbild und Herrschaftsglaube* (Denken und Handeln 10: Religion und Kunst II), Bochum 1989; G. Schiller (wie Anm. 1), S. 53ff., zur Taube im Verkündigungsbild und der Entwicklung dieses Motivs.

57 Vgl. zur Adam-Christus-Typologie u. a. RDK I,157-167; Hans Aurenhammer, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. I, Wien 1959-1967, S. 42-45; *Gorissen* (wie Anm. 10), S. 513f.; v. Erffa (wie Anm. 31), S. 193-201; *Guldán*, (wie Anm. 8), passim, bes. S. 31.

58 Vgl. u. a. Rudolf Helm, *Skelett- und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze* (Stud. z. dt. Kunstgesch. 255), Straßburg 1928, S. 18ff. „Das Straßburger Adamsgrab“; „Ikonographie des Adamsgrabes“; Gertrud Schiller (wie Anm. 1), Bd. II: *Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 21983, S. 124 mit Abb. 15 und 389; de Lisle *Psalter* (wie Anm. 10), S. 66f.; *Die Bible moralisée*, Faksimile des Cod. Vindob. 2554, Graz 1973, S. 38 [d], obwohl der Text an dieser Stelle keinen Hinweis gibt; Aurenhammer (wie Anm. 57), S. 43; RDK I,158ff.; *Beissel* (wie Anm. 3), S. 388f., 392; Christiane Wiebel, *Askese und Endlichkeitsdemut in der italienischen Renaissance. Ikonologische Studien zum Bild des Heiligen Hieronymus*, Weinheim 1988, S. 111f. Im „Hortus deliciarum“ (fol. 150) findet sich sogar die Bildbeischrift: *sepulcrū Ade* und damit eine enge Parallele zur Wormelner Tafel, auch wenn es sich um eine Kreuzigungsdarstellung handelt, die allerdings stark typologisch befrachtet ist, s. ed. O. Gillen, Neustadt/Weinstr. 1979, S. 100ff.

59 Vgl. einige volkssprachige deutsche Texte: Brian Murdoch, *Hans Folz and the Adam-Legends, Texts and Studies* (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Lit. 28), Amsterdam 1977, S. 73, 148; *Vollmer*, *Adambuch* (wie Anm. 50), S. 34; *Gorissen* (wie Anm. 10), S. 513; v. Erffa (wie Anm. 31), S. 80ff., 116; Erhard Dorn, *Der sündige Heilige in der Legende des Mittelalters* (Medium Aevum 10), München 1967, S. 21ff.; Franz Kampers, *Mittelalterliche Sagen vom Paradiese und vom Holze des Kreuzes Christi*, Köln 1897, S. 106f.; V. Flint (wie Anm. 35), S. 124. Zur engsten Verwandtschaft von Hagiographie und Geschichtsschreibung s. Franz-Josef Schmale, *Funktionen und Formen mittelalterlicher Geschichtsschreibung. Eine Einführung*, Darmstadt 1985, S. 112ff.; Georg Scheibelreiter, *Das Wunder als Mittel der Konfliktbereinigung*, AKG 74 (1992), S. 257-276, bes. Anm. 2 und 4 mit Literatur. Insofern ist es auch berechtigt, die „Legenda Aurea“ als Geschichtswerk zu werten, vgl.

fehlende Kreuzigung mitgedacht gemäß einem Denken in heilsgeschichtlichen Zusammenhängen. Gerade diese heilsgeschichtliche Dimension ist es, die mit der *tumba gygantis* in das Bild eingebracht wird. Denn mit den beiden szenischen Bildern der Tafel wird die Mitte der Heilsgeschichte, Christi Geburt, betont,⁶⁰ mit der Hinzufügung der *tumba gygantis* wird die heilsgeschichtliche Perspektive sozusagen rückwärts ausgezogen bis zum Sündenfall, der Christi Erlösungstat erst hervorgerufen hat, nach vorn mit der Modifizierung von Maria zur apokalyptischen Frau, die, auf dem Mond stehend und von der Sonne bekleidet, eine Sternenkrone trägt (Apoc. 12,1ff.),⁶¹ so daß der Thron Salomons, der ohnehin schon Gerichtsstelle ist,⁶² zum Thron des Richters beim Jüngsten Gericht wird,⁶³ auf dem der neue Salomon Christus thront, zu richten die Lebendigen und die Toten. In einem Zusatz zu Honorius' Augustodunensis „imago mundi“, der vermutlich auf ihn selbst zurückgeht, wird eine ganze Reihe von Ereignissen überliefert, die an der Stelle von Adams Grab stattgefunden haben. Unter anderem nennt Honorius:

Igitur de prefato nucleo [sc. angelus domini ... nucleum vetiti ligni ori eius

Rudolf Weigand, Vinzenz von Beauvais. Scholastische Universalchronistik als Quelle volkssprachiger Geschichtsschreibung (Germanistische Texte und Studien 36), Hildesheim/Zürich/New York 1991, S. 3ff. Auch bei Gregor von Tours werden neuerdings „die gemeinsamen Wurzeln und Absichten von Gregors hagiographischem Schrifttum und seinem historiographischen Werk“ stark betont (s. Lex. d. Ma. IV,1680).

60 Diese beiden szenischen Darstellungen von der Verkündigung und Christi Geburt haben auf anderen Darstellungen von „Maria als Thron Salomons“ keine Parallele. Dort ist Maria dargestellt, wie sie auf dem Thron sitzt und das Christuskind auf ihrem Schoß steht. U. U. hängt diese Erweiterung des Bildprogramms damit zusammen, daß auf dem Wormelner Bild die thronende Maria durch die apokalyptische Frau ersetzt worden ist (vgl. Anm. 73). In Übereinstimmung mit der Legende verschläft Joseph die Geburt Christi. Zur Verkündigungsszene vgl. Klaus Schreier, Marienverehrung. Lesekultur. Schriftlichkeit. Bildungs- und frömmigkeitshistorische Studien zur Auslegung und Darstellung von „Mariä Verkündigung“, in: Frühmal. Studien 24 (1990), S. 314-368.

61 Vgl. Piper (wie Anm. 6), S. 128; Westfälische Malerei des 14. Jh.s (wie Anm. 1), S. 77; G. Schiller (wie Anm. 1), S. 35b. Im LCI IV,22, Nr. 9 heißt es fälschlich: „Gekrönte Maria mit Kind auf Thron Salomos“.

62 Vgl. das sprichwörtliche salomonische Urteil III. Rg. 3,16-28; Reinhold Hammerstein, Macht und Klang. Tönende Automaten als Realität und Fiktion in der alten und mittelalterlichen Welt, Bern 1986, S. 33-39. Zur Vorstellung, daß der Baum, unter dem Salomons Urteil statt gefunden hat, ein Feigenbaum gewesen ist, s. Oswald Goetz, Der Feigenbaum in der religiösen Kunst des Abendlandes, Berlin 1965, S. 54f. In diesem Zusammenhang ist auch zu verweisen auf Georg Troescher, Weltgerichtsbilder in Rathäusern und Gerichtsstätten, Wallraf-Richartz-Jb. 11 (1939), S. 139-214, vor allem aber auf Norbert H. Ott, Rechtspraxis und Heilsgeschichte. Zu Überlieferung, Ikonographie und Gebrauchssituation des deutschen „Belial“ (MTU 80), München 1983.

63 Vgl. Altdeutsche Predigten, hrsg. v. Anton E. Schönbach, Bd. III, Graz 1891, Nachdruck: Darmstadt 1964, Nr. 44c, S. 103f., S. 323, 327f., eine Predigt „Von dem jungstem tage“, die Salomons Thron, *ainen dinstuol*, „Richterstuhl“, zum Thema hat und dessen Bedeutung insgesamt ist: *daz ist daz sin jungest unde daz sin angestlich gerichte, des wir alle noch da mit müzen gewarten* (S. 103,9f.). In der „biblia pauperum“ findet sich als Antitypus zum Jüngsten Gericht das bekannte Salomonische Urteil.

(sc. Adams) inponens] crevit arbor, sub quo rex Salomon solebat examinare populum, ibique primum iudicium peregit inter meretrices.⁶⁴

[Also aus besagtem Samenkorn (sc. der Engel des Herrn ... hat das Samenkorn des verbotenen Baumes in seinen [sc. Adams] Mund hineingelegt) wuchs ein Baum, unter dem König Salomon das Volk zu richten pflegte und wo er das erste Urteil sprach zwischen den Dirnen.]

Auch die zwölf Apostel am Thron des neuen Salomons, die die zwölf Stämme Israels am Thron des alten abgelöst haben, haben eine eschatologische Komponente, sind sie doch nach Mt 19,28 Mitrichter beim Jüngsten Gericht:

Sedebitis et vos super sedes duodecim
iudicantes duodecim tribus Israel;

in der Übersetzung der ersten gedruckten deutschen Bibel:

vnd ir wert sitzen auff den .xij. stülen.

zeurtailn die .xij. geschlecht der israhel.⁶⁵

Auf manchen Darstellungen des „Apostelcredos“ bildet die „Maiestas Domini“ das Zentrum, um das die Apostel gruppiert sind; Vergleichbares gilt für die Wormelner Tafel.

VI

Der Sinn und damit auch die Form des Bildes erschließen sich in erster Linie nicht durch die Wölfflinschen kunstgeschichtlichen Grundbegriffe und Gegensatzpaare vom Linearen und Malerischen, von Fläche und Tiefe, von geschlossener und offener Form, von Vielheit und Einheit, Klarheit und Unklarheit, die nicht einmal zu einer überzeugenden Datierung taugen, oder durch eine auf die Kunstgeschichte übertragene „Hokuspokuslinguistik“,⁶⁶ sondern im heilsgeschichtlichen, typologischen Programm des Bildes, das seine Mitte in Christus hat und das sich vornehmlich im Wort kundtut. Denn auch die Sprüche der heidnischen Philosophen und Sibyllen, die für die Wormelner Tafel eigentümlich sind,⁶⁷ beziehen sich

64 Wie Anm. 35, S. 202,13ff.

65 Ed. W. Kurrelmeyer, Bd. I, S. 74.

66 Vgl. z.B. Felix Thürlemann, Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung, in: Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung, hrsg. v. W. Kemp (Literatur und andere Künste 4), München 1989, S. 89-115, bes. S. 90f., aber auch S. 7, wo diese Ausführungen zum methodischen Programm des Bandes erhoben werden. Den Begriff „Hokuspokuslinguistik“ übernehme ich von Herbert Penzl, Beitr. 108 (1986), S. 16-29; er versteht darunter „einen hohen Grad an Abstraktion und interpretativer, oft sehr willkürlicher Umformulierung des Beobachtungsmaterials“ (S. 16). Die Neuzeit behandelt Rolf Wedewer, Zur Sprachlichkeit von Bildern. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst, Köln 1985. Allgemeiner: Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistesgegenwart der Ikonologie, hrsg. v. A. Beyer (Kleine kulturwissenschaftl. Bibl. 37), Berlin 1992.

67 S. Piper (wie Anm. 6), S. 129-132; sie sind auch abgedruckt in: Westfälische Malerei des 14. Jhs. (wie Anm. 1), S. 78. Beachte o. Anm. 11.

weitgehend auf die Inkarnation Christi, doch fehlt den Sprüchen Virgils, Albumasars und der Sibyllen der eschatologische Aspekt nicht gänzlich. Daß die Schönheit eines Bildes auch im Mittelalter nicht nur in der geoffenbarten Wahrheit des Dargestellten bestand, sondern daß ein Bild auch eine „Augenweide“ für den Betrachter sein sollte und damit materieller und ästhetischer Wertung unterlag, soll natürlich nicht geleugnet werden.

Versteht man das Wormelner Bild von unten nach oben als Abfolge der verschiedenen Zeiten *ante legem*, *sub lege* und *sub gratia*, so erschließt sich das heilsgeschichtliche Konzept, wobei allerdings ein nicht unwichtiger Punkt zu bedenken ist:

„Seit Augustin und Ambrosius nimmt nämlich das für die Typologie konstitutive Grundverhältnis von Altem und Neuem Testament nicht selten eine dreistufige Gestalt an. Die Inkarnation Christi erscheint zugleich als „antitypische“ Erfüllung des Gesetzes und als „typische“ Verheißung des Gottesreiches. Die Zeit Christi als Zeit der Erfüllung der alten Zeit rückt in die Mitte und wird zur Wendezeit: Die dritte Zeit ist die nach Christus, die Zeit der Fortexistenz Christi in der Kirche und die Zeit der Eschatologie. Es gibt eine Zeit vor Christus, in Christus und nach Christus nach dem Schema: Tempel in Jerusalem – Kirche in Jerusalem – Himmlisches Jerusalem.“⁶⁸

Der Abriss der Heilsgeschichte in ihren wichtigsten Stationen beginnt mit dem Sündenfall, dargestellt durch die *tumba gygantis*, in der Zeit vor Christus, speziell zur Zeit vor der Gesetzgebung. Virgil, Albumasar und die Sibyllen repräsentieren hier – nicht wie auf anderen Bildern die Propheten –⁶⁹ die Zeit vor Christus, speziell die Zeit unter dem Gesetz. Dabei befinden sich auf dem Bild die Sibyllen auf derselben Ebene wie die *tumba gygantis*, die beiden heidnischen Propheten stehen dagegen etwas erhöht auf der ersten Stufe des Thrones, obwohl man mit Hilfe der „Ara Caeli“-Legende, gemäß der die Tiburtinische Sibylle Augustus die Himmelserscheinung der Gottesmutter deutet,⁷⁰ von der Gleichzeitigkeit Virgils und der Sibyllen wußte. Die Zeit in Christus markieren die literarisch recht verbreiteten, selten jedoch ins Bild gesetzten Tugenden Marias bei der Verkündi-

68 S. Hilkert *Weddige*, Einführung in die germanistische Mediävistik, München 1987, S. 82f. Vgl. *Dorn* (s. Anm. 59), S. 131-144. S. ferner meinen Aufsatz: Der tierreiche Kalvarienberg. Ikonographische Untersuchungen zu den bemalten Kreuzigungsreliefs in Schwerin, Anklam, Ratzeburg und Lübeck, in: „Waltende Spur“, Fs. f. Ludwig Denecke zum 85. Geburtstag, hrsg. v. H. *Rölleke*, Gießen 1991, S. 34-100, hier S. 36ff.; Werner *Busch*, Lucas van Leydens „Große Hagar“ und die augustinerische Typologieauffassung der Vorreformation, Zs. f. Kunstgesch. 45 (1982), S. 97-129; Paul *Michel*, Übergangsformen zwischen Typologie und anderen Gestalten des Textbezugs, in: Bildhafte Rede in Mittelalter und früher Neuzeit. Probleme ihrer Legitimation und ihrer Funktion, hrsg. v. W. *Harms* / K. *Speckenbach* / H. *Vögel*, Tübingen 1992, S. 43-71, bes. S. 50f.

69 S. *Wormald* (wie Anm. 55), S. 533; *Piper* (wie Anm. 6), S. 110f. Vgl. Roderich *Schmidt*, Aetates mundi. Die Weltalter als Gliederungsprinzip der Geschichte, Zs. f. Kirchengesch. 67 (1955/56), S. 288-317, bes. S. 315.

70 Wie. Anm. 11.

gung, die in der mittleren Nischenreihe den Thron flankieren; die beiden Szenen mit der Verkündigung und Geburt Christi sind zwischen der mittleren und oberen Reihe angebracht. Für die Zeit nach Christus zeugen in durchaus unüblicher Zusammenstellung die Kirchenlehrer (v. l. n. r.) *Fulgencius*, *Beda*, *Gregorius*, *Berhardus*, *Augustinus* in der oberen Nischenreihe, wobei das Vorkommen von Bernhard von Clairvaux wohl mit der Bestimmung der Tafel für die Wormelner Zisterzienserinnen in Zusammenhang steht.⁷¹ Ihre Sprüche korrespondieren mit denen der Tugenden in Form einer *translatio*. Daß die Abfolge der Weltalter mit Adam beginnt, ist trotz aller von Schmidt⁷² vorgeführten und erläuterten Variationen allgemein üblich, ebenso die Nennung Christi und die Weiterführung über Christus hinaus. Doch mögen hier Noah, Abraham, Moses, David und andere nicht ins Bild hineingenommen worden sein, da der chronographische Aspekt auf der Tafel nicht im Vordergrund steht; vielmehr sind es erleuchtete Heiden als Propheten des Messias in den verschiedenen Weltaltern, die der Maler ins Bild setzen wollte, und diejenigen, die dieses Erbe in der *ecclesia* bis zum jüngsten Gericht pflegen und bewahren, die Kirchenväter.

Zentrum, Anfang und Ende der Tafel ist das Bild von Maria als apokalyptischer Frau. In ihm „fließen die Vorstellungen der ewigen Weisheit (Spr 8,22ff.), der Kirche und der Gottesmutter zusammen,“⁷³ wobei es hier aber noch um eine weitere Komponente bereichert wird, da es die Funktion von „Maria als Thron Salomons“ einnimmt und so das Kind auf dem Arm auch als der Richter des Weltgerichtes sich präsentiert. Die apokalyptische Frau vereinigt in diesem Bilde also die gesamte Heilsgeschichte vom Beginn der Zeiten an bis zu ihrem Ende mit ihrer Mitte der Geburt Christi. Es ist daher vielleicht kein Zufall, daß (außer der Geburtsszene) die apokalyptische Frau die einzige Figur des Bildes ist, die kein Schriftband bzw. keine Beischrift hat, außer dem im Tode verstummten *gigas*, der nichts zu sagen hat: Die Wahrheit und Erfüllung der Heilsgeschichte, auf die das ganze Konzept der Tafel hinführt, offenbart sich ohne Schrift. Nicht unpassend dazu stehen die zweimal sechs Löwen auf den Thronstufen für die zwölf Apostel, denen jeweils ein Satz des apostolischen „Credos“ zugeordnet ist. Sie sehen nicht

71 S. Piper (wie Anm. 6), S. 108ff.; Westfälische Malerei des 14. Jh.s (wie Anm. 1), S. 79.

72 Wie Anm. 69.

73 S. G. Schiller (wie Anm. 1), S. 35 Anm. 46; *Guldan* (wie Anm. 8), S. 102ff.; Jeffrey F. Hamburger, *The Rothschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, New Haven/London 1990, S. 100-104 „Mary as the sedes sapientiae and the mulier amicta sole“. Zur „Sapientia“ vgl. LCI IV,39f. Auf einem Deckenfresko der Dorfkirche in Urschalling am Chiemsee (um 1390) findet sich die apokalyptische Frau in auf vergleichbare Weise die verschiedensten typologischen Bezüge konzentrierendem Zusammenhang: Im brennenden Dornbusch, auf den Moses mit der Rechten weist, zeigt sich nicht Gott, sondern die gekrönte Frau im Sonnenkranz, auf dem Mond stehend, das nimbierte Kind auf dem Arm haltend; vgl. Walter Brugger, *Urschalling (Kleine Pannonia-Reihe 23)*, Freilassing ³1990, S. 10; Leopold Kretzenbacher, *Zwei eigenwillige bayrische Dreifaltigkeits-Darstellungen*, Bayer. Jb. f. Volkskunde 1992, S. 129-140, hier S. 130 mit Anm. 14, wo er diese Darstellung aus einem Sermon des hl. Bernhard von Clairvaux herleitet.

auf die apokalyptische Frau, sondern scheinen auf die Prophezeiungen der Sibyllen, Virgils und Albumasars zu antworten. Auch sie umspannen noch einmal die Totalität der Heilsgeschichte, angefangen mit *Credo in deum patrem omnipotentem* [Ich glaube an Gott, den allmächtigen Vater] bis zu *Carnis resurexionem. Et vitam eternam* [Auferstehung des Fleisches und ein ewiges Leben].⁷⁴

„Weil der göttliche Heilsplan eine ungebrochene Sinneinheit darstellt, deshalb fallen Weltschöpfung, Mariä Verkündigung (= Herabkunft Christi auf Erden), Kreuzestod und Wiederkunft des Herrn auf ein und denselben Tag: den 25. März. Solche Überlegungen sind mehr als fürwitzig-vermessene Kalenderspiele, sie verdeutlichen ein Denken, das sich die Einheit der Heilsveranstaltungen Gottes ohne eine geschichtlich sinnfällige Bezeugung nicht vorstellen kann“ – und um eine solche sinnfällige Bezeugung dessen, was die Liturgie mit dem 25. März in bezug auf Christus und Maria verband, handelt es sich auch bei der Wormelner Tafel.

Für die mittelalterliche Auffassung von der Zeit ist es m. E. nicht ohne Bedeutung, daß es für die „alte Zeit der Geschichte“ im Mittelhochdeutschen kein Abstraktum gibt. Denn „Altertum“ oder „Vorzeit“ sind nicht belegt, und dem mhd. Wort *vergangenheit* fehlt die Komponente des „zeitlich zurückliegenden“⁷⁵; es meint vielmehr bei den vereinzelt Belegen „das Versinken in die Beschauung, Verzückung“, wobei die Bedeutungsnuance „Vergänglichkeit“ hinein spielen kann. Aaron J. Gurjewitsch hat in seinem Buch „Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen“ die Frage zu beantworten versucht: „Was ist die Zeit?“⁷⁶ Nicht genügend herausgestellt ist dabei der Befund, daß das so abweichende mittelalterliche Verständnis der Zeit, in dem *preterita et futura tamquam*

74 S. Piper (wie Anm. 6), S. 137. Für meine Frage ist es nicht von Bedeutung, wie die Reihenfolge der Apostel und die Zuordnung der einzelnen Sätze zu den Aposteln sich in die verschiedenen Varianten des „Apostelcredos“ eingliedern lassen. Daß die Patrone des Wormelner Klosters die SS. Simon et Judas Ap. (s. Die Cistercienser. Geschichte, Geist, Kunst, hrsg. v. A. Schneider / A. Wienandt / A. Bickel / E. Coester, Köln ³1986, S. 726) sind, hat sich auf die Reihenfolge der Apostel auf den Stufen des Thrones nicht ausgewirkt.

Zur Liturgie des 25. März s. Klaus Schreiner, Zum Wahrheitsverständnis im Heiligen- und Reliquienwesen des Mittelalters, Saeculum 17 (1966), S. 131-169, Zitat S. 142 (mit Literatur); Beissel (wie Anm. 3), S. 54 mit zwei Beispielen dafür, daß Adam am 25. 3. geschaffen worden ist, am Tage der Menschwerdung Christi; v. Erffa (wie Anm. 31), S. 82. Die Predigt Nr. 64 des „Speculum Ecclesiae“ (ed. G. Mellbourn), ein Lobpreis des Sonntags mit einer Aufzählung der Heilsgeschehnisse, die jeweils an einem Sonntag stattgefunden haben oder – wie das jüngste Gericht – stattfinden werden, ist auch bei Carl Reinholdt, Die Wundererzählungen des Cod. Pal. Germ. 118, Diss. phil. Greifswald 1913, Nr. 31, vgl. S. 122f., überliefert. An dem Widerspruch dieser „Sonntagsreihe“ mit der zitierten „liturgischen Reihe“ braucht man, wie mir scheint, sich nicht zu stören.

Daß sogar der im Paradies liegende Adam eine eschatologische „Komponente“ haben kann, zeigt das Anm. 25 zitierte cap. der „Visio Thurkilli“ am Schluß: „Wenn sich aber die Zahl der erwählten Söhne erfüllt, wird Adam vollständig mit dem Gewand der Herrlichkeit und Unsterblichkeit bekleidet sein; dann wird die Welt ihr Ende finden.“

75 S. Dt. Wb. XII,1,374.

76 München ³1986, S. 98-187.

presencia specularum [in dem man das Vergangene und Zukünftige gleichsam als (so wie) Gegenwärtiges sieht – so in der Vorrede des Blockbuches „Ars Moriendi“],⁷⁷ sich im Fehlen der entsprechenden Begriffe äußert, denn auch mhd. *zuokunft* bedeutet „Wiederkunft, Ankunft, *adventus*“ und keine Zeitstufe. Zum besseren Verständnis hilft u. U. der Hinweis, daß die Heilszeit, auch wenn sie verflossen ist, dennoch stets gegenwärtig ist, nicht zuletzt durch die regelmäßige Wiederkehr und Präsenz im Vollzug des Kirchenjahres. Das Verständnis von Geschichte ist noch nicht geprägt vom Historismus, der unser Zeitbewußtsein und unsere Geschichtsauffassung bestimmt, die Zeit ist vielmehr einer anderen Ordnung unterworfen, die Bibel und Liturgie vorgeben.⁷⁸

Neben die lokale Konzentration des Heilsgeschehens auf Golgatha – „the place of Christ's death is seen as a place of death central in the history of Israel“⁷⁹ – tritt die zeitliche auf das Datum der Verkündigung. Wenn Wiemann von einem „ort- und zeitlosen Nebeneinander der Figuren“⁸⁰ spricht, so hat sie im landläufigen Sinne unrecht, sogar bei dem „einfacheren“ Bebenhausener Bild, von dem sie redet.

VII

G. Schiller urteilte über die Wormelner Altartafel, daß die „für diese Zeit typischen Einzelmotive und Gedankengänge (...) hier zu einem komplizierten Bildprogramm verflochten sind“.⁸¹ Wenn meine Deutung richtig sein sollte, ist

77 Ed. O. Clemen, Zwickau 1910, Bl. 2r.

78 Vgl. Hans Maier, Die christliche Zeitrechnung, Freiburg/Basel/Wien ²1991.

79 So V. Flint (wie Anm. 35), S. 50.

80 Wie Anm. 8, S. 10.

81 S. G. Schiller (wie Anm. 1), S. 35. Wiemann (wie Anm. 8), S. 7, spricht von dem „mehrere dogmatische und typologische Aspekte vereinigenden Bildthema“ sowie von der „Verbildlichung komplexer Ideengehalte“ (S. 10). Wie schwierig die Identifizierung z. B. einer Sibylle auf einem Bild ist, zeigt Franz J. Ronig, Der Codex 142/124 der Trierer Domschatzkammer, in: Schatzkunst Trier (wie Anm. 8), S. 187-194, hier S. 188f., mit den verschiedenen Stadien des Identifizierens. Wie hilflos die die Ikonographie betreffende Katalogisierung eines Bildes gerät, nimmt man die Bildbeischriften nicht gebührend zur Kenntnis, demonstriert der wahrlich erfahrene Kunsthistoriker Paul Pieper in seinem Bestandskatalog (wie Anm. 15), S. 413-416, an einer Kölner Tafel, um 1460, die er „die Seele vor dem Richterstuhl Gottvaters“ titulierte. Allein mit der Anordnung der Texte – sieht man von schwersten Lesefehlern und Fehlübersetzungen ab – ist die dramatische Folge von Reden, Antworten und begleitenden Aussagen zerstört, eine adäquate Deutung der Sinnebene verstellt. Es geht vielmehr um die „mystische Hochzeit einer geistlichen Frau mit Christus“, so wie wir sie in den zahlreichen Nonnenviten vielfach beschrieben finden. Der Maler lehnt sich dabei an bekannte Schemata an und bereichert dieses Thema mit Details der „Marienkrönung“, des „Jüngsten Gerichts“ (Deesis und Assistenzfiguren), des „Ratschlusses der Trinität über das Erlösungswerk“ und der „Verkündigung“ (Herabkunft der Hl. Geisttaube, die die kniende *mimende sèle* mit einem Strahlenbündel „überschattet“). David, begleitet von zwei mal drei Töchtern Jerusalems (!), kommentiert die Szene mit dem Brautpsalm; die Apostel erläutern die Hochzeit mit dem Gesetz, daß die Braut das Elternhaus verlassen müsse, dafür aber die Krone empfangen, die sie sich nicht entziehen lassen soll; der Mönch

auf der Tafel die Heilsgeschichte in Gänze dargestellt. Das „komplizierte Bildprogramm“, das ohne die Texte auf den Spruchbändern nicht zu entschlüsseln wäre, weder in den meisten Einzelheiten noch insgesamt, wäre so gewissermaßen auf einen einheitlichen Nenner gebracht, dem sich alle „Einzelmotive und Gedankengänge“ zu- und unterordnen lassen. Die Schlüssigkeit und Geschlossenheit des ikonographischen Konzepts der Tafel, für die das neue Verständnis der *tumba gygantis* die Voraussetzung ist, würde mit meiner Interpretation entscheidend wachsen; und größere Evidenz ist schließlich das nahezu einzige, was man bei einer ikonographischen Entschlüsselung als Beweismittel für sich in Anspruch nehmen kann. Bei dem Wort *gigas* hat das normale und übliche Wortverständnis in die Irre geführt, denn bei einem Verständnis des *gigas* als Christus oder gar als Antichrist ist das Bildprogramm längst nicht so ikonographisch schlüssig und geschlossen, und vielleicht ist deshalb früher die Kompliziertheit der Konzeption so betont worden,⁸² der „rote Faden“ dagegen, der alle Einzelmotive zusammenschließt und umspannt, nicht deutlich genug gesehen worden.

Hier soll noch auf ein bislang unbemerkt gebliebenes und offenbar recht seltenes Motiv aufmerksam und der Versuch einer Deutung gemacht werden, die, falls sie zuträfe, sich der bisher vorgeschlagenen Interpretation vorzüglich zuordnen ließe. Das Christuskind hält den Zeigefinger der linken Hand auf den geschlossenen Mund, Maria dabei ins Gesicht schauend, die ihrerseits auf das Kind blickt; was in der herabhängenden oder hinunterweisenden Rechten gehalten wird, ist nicht erkennbar – der so beliebte Distelfink scheint es nicht zu sein, wenn überhaupt etwas gehalten wird. Es könnte sich beim rechten Arm aber auch auf ein Verweisen auf Virgil, eher noch auf Adam handeln. Den merkwürdigen Schweigegestus weiß ich nicht eindeutig zu erklären. Doch sollte das jetzige Schweigen als ein „beredtes Schweigen“ zu interpretieren sein, als Hinweis auf das zukünftige Sprechen beim Urteil? Psalm 49 ist insgesamt als Gerichtspsalme verstanden worden,⁸³ und besonders Vers 3 könnte hier klärend sein. Es heißt da:

erinnert an die Unauflösbarkeit des Ordensgelübdes. Das die irdische Sphäre (mit der Nonne) und die himmlische Sphäre trennende Wolkenband erinnert u. a. an Weltgerichtsbilder. Daß es sich „um die Darstellung der menschlichen Seele, die Erlösung bei der Dreifaltigkeit erfleht“ (S. 416), handle, kann man auf keinen Fall als den zentralen Gedanken des Bildes und der Texte herausstellen, die Texte beweisen anderes.

82 S. oben Anm. 56 und 81.

83 Vgl. Wallach-Faller (wie Anm. 20), S. 306 Überschrift zu Psalm 49: *Disen psalmen sprich der zükunft vnsers herren*; Altdeutsche Predigten (wie Anm. 52), S. 146-148, Nr. 74 *In adventu domini*; S. 148,3 wird Ps 49,3 zitiert und danach nach dem *sensus moralis* kommentiert. Bei Notker Latinus (wie Anm. 21), S. 199 die Cassiodor- und Augustinzitate. Statt *silebit* der Vulgata hat die Version iuxta Hebr. *tacebit*. Zu dem Schweigegestus s. Uwe Ruberg, Beredtes Schweigen in lehrhafter und erzählender deutscher Literatur des Mittelalters (MMS 32), München 1978, S. 88f. (u. ö., s. Register); S. 119-138 „Das Schweigen Christi in literarischer Formung und Deutung“, S. 43, 137 zu Ps 49. Daß das Christuskind mit dem linken Finger den Schweigegestus ausführt, wird man wohl im Rahmen der üblichen „Rechts-links“-Symbolik zu verstehen haben, die ja gerade beim Jüngsten Gericht besonders bedeutsam ist, s. *Chapeaurouge*, (wie Anm. 52), S. 31-38; Paul Bertemes, Bild- und Textstruktur. Eine Analyse der Beziehungen von Illustrationszyklus und Text im Rolandslied des Pfaffen Konrad in der

Deus manifeste veniet Deus noster
et non silebit;

in der Übersetzung der ersten gedruckten deutschen Bibel:

Got vnser got kumpt offenlich vnser got:
vnd er verhilt nit.⁸⁴

Cassiodor, „Expositio psalmorum“, glossiert den Vers:

Silet enim modo ... Tunc autem non silebit, quando sceleratis dicturus est:
Ite in ignem aeternum ...

[Jetzt schweigt er nämlich ... Dann aber wird er nicht schweigen, wenn er zu den Verfluchten sagen wird: Geht in das ewige Feuer ...];

und Augustin, „Enarrationes in psalms“,⁸⁵ kommentiert den ersten Teil des Verses:

Qui uenit occultus, uenit manifestus; uenit occultus iudicandus, ueniet manifestus iudicaturus.

[Der verborgen kommt, wird offenbar kommen; er kommt verborgen, um gerichtet zu werden, er wird offenbar kommen, um zu richten.]

Noch schweigt Christus in der Zeit der Kirche und läßt jedem der Nachkommen Adams Zeit zur Einkehr, Reue und Buße. Beim jüngsten Gericht, bei dem Christus und Maria in der sog. „Heilstreppe“ und „Deesis“ (Maria und Johannes der Täufer neben dem Weltenrichter) aufs engste verbunden sind, wird dies Schweigen vom neuen Salomon als Weltenrichter gebrochen, jeder wird einzeln seinen Urteilsspruch bekommen. Sollte der den Mund versiegelnde linke Zeigefinger des Kindes diese Mahnung vermitteln, zumal dereinst mit der Linken die Verurteilten abgewiesen werden?

Auch das „Apostelcredo“ gewänne an zusätzlicher Bedeutungstiefe und -schärfe; denn E. Dinkler-v. Schubert weist nachdrücklich auf die „Stellung des apostolischen Glaubensbekenntnisses in der Liturgie“ hin und betont ganz besonders die Verwendung des Apostolikums als Bekenntnis *in conspectu mortis* [angesichts des Todes] und in der Erwartung des Gerichts:⁸⁶ „Durchweg bestimmend für die liturgische Verwendung des Apostolikums ist sein Charakter als

Handschrift P (Saarbr. Beitr. z. Lit.wiss.schaft 9), Frankfurt/M. 1984, S. 187-191; Mira Friedmann, More on „Right“ and „Left“ in Painting, in: Assaph. Studies in Art History I, Tel Aviv 1980, S. 123-131. Gefunden habe ich den Schweigegegestus des Christuskindes, allerdings ohne eschatologischen Hintergrund, auf einer anonymen Tafel des 15. Jh. s. aus Dijon im Louvre, Paris, die das Kind auf dem Arm von Maria in Halbfigur zeigt. Hier versiegelt der linke Zeigefinger den Mund, ebenfalls auf einem Neujahrswunschblatt von ca. 1470. Der auf einem Kissen sitzende Knabe faßt mit der Rechten ein Schriftband mit der Aufschrift *ein gut ior*. Doch gilt die Geste hier einer auf dem Kissen sitzenden Libelle (? Heuschrecke?). S. Paul Heitz, Neujahrswünsche des 15. Jahrhunderts, Straßburg 1900, Nr. 9.

84 Ed. W. Kurrelmeyer, Bd. VII., S. 313

85 Zu Psalm 49,6.

86 Wie Anm. 10, S. 77ff.

eschatologischer Ausweis“,⁸⁷ das als *fides catholica* „im Tode und Gericht den Weg erschließt“. ⁸⁸ Die bildlichen Darstellungen des „Apostelcredos“ in dem Psalter Roberts de Lisle⁸⁹ bestätigen dessen Beziehungen zu Tod und Gericht aufs deutlichste, vergleiche die zusätzlichen Beischriften in den Mittelmedaillons und die bildliche Ergänzung mit dem Sujet vom Tod und Urteil des reichen Mannes und armen Lazarus; nicht weniger die Miniaturen zu Joinvilles „Credo“⁹⁰. Sogar in der Sammelhandschrift Pommersfelden 215 weist die Überlieferungssymbiose des „Apostelcredos“ auf Weltgeschichtliches und Eschatologisches, nämlich die fünfzehn Zeichen vor dem Jüngsten Gericht und das Jüngste Gericht selbst.⁹¹ Mit der auf anderen Bildern von „Maria als Thron Salomons“ nicht üblichen Verquickung der Löwen auf den Stufen des Thrones mit dem Apostelcredo führt der Maler noch einmal dem Betrachter und Leser die zentrale Aussage seiner Bildkonzeption vor Augen: die Einheit von Sündenfall, Erlösung und Gericht. Denn: „Christliche Heilsgeschichte bedeutet nicht nur Errettung der Frommen, sondern zugleich auch die Verdammung der Sünder und vor allem jener Verstockten, die den christlichen Glauben zwar kennen, aber entweder äußerlich oder innerlich nicht annehmen“.⁹²

VIII

G. Schiller meint, daß die Wormelner „Altartafel“ „eine späte Variante des Thrones Salomos bringt“ und daß es „über das 14. Jh. hinaus den Bildtypus des Salomonischen Thrones nicht mehr gibt“, ⁹³ von dem man sagt, daß er um 1200 entstanden sein soll. Diese Feststellung, die noch immer eine Erklärung dieses Phänomens fordert, sollte ein weiterer Grund sein, die Tafel nicht zu sehr ans Ende des 14. Jahrhunderts zu datieren, etwa um 1340 (wie Sachs/Badstübner/Neumann⁹⁴) bis um 1360 (wie Michaelis⁹⁵). Für eine solche Erklärung dürfte man sich freilich kaum auf den Typus „Maria als Thron Salomons“ beschränken, sondern müßte vergleichbare Darstellungen von thronenden Figuren heranziehen, wie z. B. die beiden Fresken aus der Mitte des 13. Jahrhunderts von Synagoge und Ecclesia, die sich an der Ost- und Westwand in der St.-Johannis-Kapelle der

87 A. a. O., S. 80.

88 A. a. O., S. 83.

89 Wie Anm. 10

90 Wie Anm. 10, Abb. 4, 18, 22.

91 Wie Anm. 10, S. 9.

92 S. *Williams-Krapp* (wie Anm. 11), S. 222.

93 Wie Anm. 1, S. 35 und 36.

94 Wie Anm. 13.

95 Wie Anm. 1.

Münsteranlage zu Brixen befinden und die an der Nord- und Südwand von Propheten und Kirchenlehrern flankiert werden; Karl Atz⁹⁶ glaubte ja sogar, daß diese Darstellung der Synagoge „der Thron Salomos in ältester Form“ sei. Denn das Bildthema ist auf Glasfenstern, in der Monumentalmalerei und Skulptur der Kirchenportale, nicht zuletzt in der Buchmalerei verbreiteter, nicht aber in der Tafelmalerei. Auf jeden Fall ist die sprachliche Ausformung dieser Metapher ungleich häufiger⁹⁷ als das Umsetzen ins Bild. Das ikonographische Programm der Wormelner „Maria als Thron Salomos“ ist unter den vergleichbaren Darstellungen – aber auch Texten – das bei weitem anspruchsvollste, umfassendste und komplexer in verschiedenen Bezügen als die anderen und auch gelehrter in Details, wie u. a. das Auftreten des Beda und Fulgentius⁹⁸ unter den Kirchenlehrern zeigt. Es ist eine ganz bewußte Neukonzeption des vorhandenen, aber nicht besonders häufigen Bildthemas; sie läßt auf einen durchaus gelehrten geistlichen Berater des Malers schließen (wenn es nicht eine gebildete Nonne gewesen ist, die das Bild in Auftrag gegeben oder gemalt hat), auch wenn die Liturgie die Basis für sie abgegeben hat;⁹⁹ ein anonymes Zisterzienser, der sog. „Mönch von Heilsbrunn“,¹⁰⁰ könnte hier stellvertretend als Repräsentant des gefragten Typus stehen, der seine lateinisch fundierte Bildung genützt hat, um seine Mitbrüder und -schwestern geistlich zu unterweisen, allerdings mit Worten, nicht mit Bildern. „Der Bilderzyklus des Ulmer Chorgestühls als Ganzes und seine Ordnung“ sind unter mehr als einem Gesichtspunkt vergleichbar, nicht weniger allerdings auch die um 1230 entstandene „Goldene Pforte“ der Freiburger Marienkirche, deren theologisches Programm wohl auf Ludger, Abt des Zisterzienserklosters Alzella zurückgeht.¹⁰¹

Ich will hier die These des Zusammenhangs von geistlichem Schauspiel und kirchlicher Kunst nicht wiederbeleben. Doch sei immerhin hingewiesen auf das „Künzelsauer Fronleichnamsspiel vom Jahre 1479“,¹⁰² das die gesamte Heilsgeschichte umfaßt. Es beginnt mit der Erschaffung der Engel, bald folgt der Sündenfall, der zweite Teil zeigt u. a. das Salomonische Urteil, er endet mit dem Spiel von der Menschwerdung. Der dritte Teil bietet nach dem Osterspiel die

96 Wie Anm. 8.

97 Wie Anm. 8.

98 Piper (wie Anm. 6), S. 109, identifiziert ihn mit Fulgentius, Bischof von Ruspe, und vermutet eine nicht erhaltene Homilie auf Mariä Verkündigung als Quelle des Spruches; ebenso Westfälische Malerei des 14. Jh.s (wie Anm. 1), S. 79. Doch ist zu beachten, daß der Bischof Fulgentius mit dem gleichnamigen Mythographen im Mittelalter gleichgesetzt worden ist, s. Lex. d. Ma. IV, 1023.

99 Vgl. Christoph Gerhardt, Meditationsbilder aus dem ehemaligen Klarissenkloster Ribnitz (Bez. Rostock, DDR), Trierer theolog. Zs. 98 (1989), S. 95-112, hier S. 111f. Anm. 39, 41 sowie S. 105.

100 S. VL ²VI,649-654.

101 S. Vöge (wie Anm. 11), S. 41, als Überschrift des entsprechenden Kapitels sowie Heinrich Magirius, Der Dom zu Freiburg, Leipzig 1986, S. 17ff.

102 Hrsg. v. Albert Schumann, Öhringen 1926.

zwölf Glaubensartikel, anschließend aus der Zeit der Kirche Heiligenlegenden und die Disputation zwischen Ecclesia und Synagoge; er endet mit dem Jüngsten Gericht. Naturgemäß gibt es in dem umfangreichen Spiel, mit dem sich das „Egerer Fronleichnamsspiel“¹⁰³ hinsichtlich des Anfangs, das „Bozener Fronleichnamsspiel“¹⁰⁴ in bezug auf den Schluß vergleichen lassen, zahlreichere formulierte Stationen des Heilsgeschehens als auf der Wormelner Tafel. Aber das Grundmuster ist – kaum auffällig – ähnlich genug, um diese Parallele zu ziehen, aber auch solche zu literarischen Denkmälern, wie die zu der „Erlösung“ oder dem „Seelenwurzgarten“, einer erbaulichen Exempelsammlung, die nach einer von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht reichenden heilsgeschichtlichen Konzeption organisiert ist,¹⁰⁵ zu den „Revelationen“ des Pseudo-Methodius¹⁰⁶ oder die zu der spätmittelalterlichen deutschen Sibyllenweissagung¹⁰⁷, die ebenfalls einen kurzgefaßten Abriss der ganzen Heilsgeschichte bieten oder – was damit weitgehend identisch ist – eine Weltgeschichte en miniature, die in den diversen Redaktionen über Christi Geburt unterschiedlich weit hinausreicht; auch „Die Geschichte des Kreuzholzes vor Christus“ sollte man nicht als „Legende“ bezeichnen, sondern dieser Art der Geschichtsdichtung zuordnen. Die Wormelner Tafel ist in einer Zeit entstanden, in der die Universalchroniken auch in der volkssprachlichen Geschichtsschreibung – nicht zuletzt auf niederdeutschem Gebiet – durchaus noch dominierten und in der das Ende der Geschichte nicht nur ein Thema der mittelalterlichen Weltchronistik war.

IX

Bedenkt man den theologischen Anspruch des Bildes,¹⁰⁸ der weit über den eines „Meditationsbildes“ hinausgeht und eher an die sog. „Glaubensbilder“ denken läßt,¹⁰⁹ so ist die Darstellung der *tumba gygantis* zwar auffällig und in mancherlei Hinsicht merkwürdig. Aber meine Erklärung der *tumba gygantis* paßt doch so gut in die allgemein verbreitete, bekannte und auch für dieses Bild vorauszusetzende heilsgeschichtlich-typologische Geschichtskonzeption, daß die Aufnahme von Adams Grab in dieses Bild ohne einen ausdrücklichen Zusammenhang mit der

103 S. VL ²II,369ff.

104 S. VL ²I,978f.

105 Wie Anm. 11.

106 Wie Anm. 37.

107 Hrsg. v. Ingeborg *Neske* [GAG 438], Göppingen 1985; VL ²VIII,1140-1150.

108 S. o. Anm. 56 und 81.

109 Vgl. Dieter *Koeplin*, Reformation der Glaubensbilder: Das Erlösungswerk Christi auf Bildern des Spätmittelalters und der Reformationszeit, in: Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers in Nürnberg, Frankfurt/M. 1983, S. 333-378.

Adamslegende oder der Kreuzigung zwar nach wie vor eine Rarität, die Bezeichnung von ihm als *tumba gygantis* eine Singularität ist, die aber dennoch innerhalb des verbindlichen Systems der Geschichtsdeutung ihren festen und gesicherten Platz hat; insofern ist sie auch eher eine Variante im vorgegebenen Strukturmuster mit vorgegebenen „Bausteinen“ als eine „Erfindung“ eines neuen ikonographischen Motivs. Denn das Besondere an der *tumba gygantis* ist eigentlich nur die Wahl des Wortes *gigas* für Adam in seiner alten, ursprünglichen und wesenserschließenden Bedeutung *terrigena*, die zwar bekannt war, aber gegenüber dem ebenfalls aus der Antike stammenden Verständnis von *gigas* als „Riese“ eine neben- oder untergeordnete Rolle spielte. Fast alles andere der Wormelner Tafel ist nicht auffällig, erklärungsbedürftig bleibt allerdings noch vieles. Denn für eine umfassende Untersuchung der Tafel ist noch mancherlei zu tun: ihre Einordnung in die Spiritualität der Zisterzienser bzw. Zisterzienserinnen, in die zisterziensische Frauenfrömmigkeit und Marienverehrung, wie sie nicht zuletzt die Predigt vermittelt und wie sie sich aus Andachtsbüchern, Gebetsbüchern u. a. m. ablesen läßt; ferner wäre zu fragen nach der Stellung der Tafel im Rahmen einer Zisterzienserikonographie und deren Spezifika, zumal das Stuttgarter Bild „Maria als Thron Salomons“¹¹⁰ aus der Zisterzienserabtei Bebenhausen stammt und der Bilderzyklus der St.-Anna-Kapelle des Erbacher Hofes in Mainz zisterziensischer Provenienz ist.¹¹¹ Hildegard Rademacher-Chorus hat den Versuch unternommen

110 S. G. Schiller (wie Anm. 1), Abb. 50.

111 Erste Orientierungen zu solch weiterführender Forschung bieten: Die Zisterzienser. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit (Schriften des Rheinischen Museumsamtes 10), Köln 1980 [Ausstellungskatalog], und der Ergänzungsband mit gleichem Titel, hrsg. v. K. Elm (Schriften des Rheinischen Museumsamtes 18), Köln 1982, und Die Cistercienser (wie Anm. 74) (die Tafelmalerie wird in beiden Sammelbänden allerdings kaum berücksichtigt, und auch in dem Ausstellungskatalog Monastisches Westfalen [wie Anm. 1] hält man sich diesbezüglich bemerkenswert zurück); Otto Beck, Die Reichsabtei Heggbach. Ein Beitrag zur Geschichte der Zisterzienserinnen, Sigmaringen 1980, bes. S. 25ff., 444ff. S. ferner Andreas Heinz, *Domina et Advocatrix*. Zeugnisse zisterziensischer Marienfrömmigkeit in einer Gebetbuchhandschrift aus St. Thomas (um 1300), in: St. Thomas an der Kyll. Beiträge zur Geschichte der ehemaligen Zisterzienserinnenabtei, hrsg. vom Bischöflichen Priesterhaus St. Thomas, Trier 1980, S. 109-156 (vgl. VL ²II,1118f.), dens., Eucharistische Frömmigkeit bei den Zisterzienserinnen von St. Thomas nach dem Zeugnis einer um 1300 entstandenen Gebetbuchhandschrift, ebd., S. 89-108, oder die Gebetbücher aus dem Zisterzienserinnenkloster Medingen bei Lüneburg, s. VL ²VI,275-280. Vgl. ferner z. B. das Predigtcorpus zisterziensisch geprägter Spiritualität des sog. St. Georgener Predigers (VL ²II, 1207-1213). Wie man im Detail auch im zisterziensischen Bereich weiterzuforschen hätte, umreißt der überaus kenntnis-, material- und aspektreiche Aufsatz von Jeffrey F. Hamburger, Art, Enclosure and the *Cura Monialium*. Prolegomena in the Guise of a Postscript, in: *Gesta*. The International Centre of Medieval Art 31 (1992), S. 108-134. Vgl. insbesondere die Wandgemälde in der St.-Anna-Kapelle des Erbacher Hofes in Mainz von der Mitte des 13. Jahrhunderts: „Die organisch eingebundenen Wandbilder entschlüsseln sich, gruppiert um das Hauptbild des ‚Thron Salomons‘, als ein geschlossener zisterziensischer Christus-Maria-Zyklus. In den unteren Bildstreifen erscheinen von der Verkündigung auf der Westwand bis zum Pfingstwunder alle Szenen aus dem Leben Christi, in den Maria beteiligt ist; die Bilder folgen später den freudenreichen, schmerzhaften und glorreichen Rosenkranz. In vier Jochabschnitten erscheinen darüber große Einzelbilder. Sie zeigen Typologien des Alten Bundes wie den Blühenden Stab Aarons und die Eherne Schlange des Moses“, s. Die Zisterzienser, F10, S. 541f., Zitat S. 542a. Daß der Mainzer Zyklus Christus und Maria thematisiert, verbindet ihn mit der Wormelner Tafel. Zu erinnern

zu zeigen, daß „Maria mit den sieben Gaben des Heiligen Geistes eine Bildschöpfung der zisterziensischen Mystik“ sei.¹¹² Vielleicht gelingt ein solcher positiver Nachweis auch für „Maria als Thron Salomons“, zumal beide Bildkreise partiell miteinander verbunden sind und sich überschneiden. Einen Versuch wäre es mindestens wert, da solche Ansätze zu einer erwünschten ordensspezifischen Ikonographie noch rar sind, die für eine genaue Beschreibung des „Sitzes im Leben“ jedes einzelnen Denkmals nötig wären.

Dann könnte man auch abschließend die These wagen, daß das Verschwinden des Motivs „Maria als Thron Salomons“ im ausgehenden 14. Jahrhundert etwas mit der allgemeinen Krise des Zisterzienserordens seit der Mitte des 14. Jahrhunderts zu tun hat und ein Symptom verfallenden zisterziensischen Ordenslebens ist.¹¹³ So könnte die Zeitspanne, ab der das Motiv nicht mehr nachzuweisen ist, sein Erlöschen also, geradezu ein Hinweis auf seine zisterziensische Herkunft sein.

ist auch an den ehemaligen Hochaltar der Klosterkirche in Bad Doberan von um 1310, einen Marienaltar, den Kreuzaltar, um 1367/70, beide mit einem typologischen Zyklus; dazu an den sog. Corpus-Christi-Altar, um 1320/30, und den sog. Fronleichnam-Altar, um 1340, mit einer Kreuzigungsallegorie. In Bad Doberan zeigt sich, daß eine zisterziensische Klosterkirche zur Zeit der Entstehung der Wormelner Tafel keineswegs ärmlich ausgestattet sein muß. Vgl. die Bau- und Kunstdenkmäler in der DDR: Mecklenburgische Küstenregion mit den Städten Rostock und Wismar, bearb. v. einem Kollektiv der Arbeitsstelle Schwerin durch G. Baier / H. Ende / B. Oltmanns, Gesamtreaktion H. Trost, Berlin 1990, S. 243ff., hier S. 248ff., auch mit weiteren Ausstattungsstücken.

112 So der Titel ihres Aufsatzes in der Zs. d. dt. Vereins f. Kunstwiss. 32 (1978), S. 30-45. Die Behauptung, daß bei den „Bildern Marias auf dem Salomonischen Thron ... häufig das Attribut der Sieben Gaben vorkommt“ (S. 30 Anm. 1), kann ich aus meiner Kenntnis nicht bestätigen. Piper (wie Anm. 6), S. 126ff., nennt nur das Fresko in Gurk; vgl. dazu noch Abb. 4 bei Wormald (wie Anm. 53): Gauthier de Coigny, aus „Miracles of the virgin“, 1325-50. Um solche Fragen hinreichend genau beantworten zu können, wäre ein umfassendes Denkmälerverzeichnis zu diesem Thema erwünscht – aber nicht allein aus diesem Grunde!

113 S. Die Zisterzienser (wie Anm. 111), S. 82 und S. 237-242, bes. S. 241; Die Cistercienser (wie Anm. 74), S. 42; Erich Mai, Das mhd. Gedicht vom Mönch Felix (Acta Germanica N. Reihe 4), Berlin 1912, S. 85 (insbesondere das Kap. 5 bringt reiche Materialien zum Zisterziensertum, vor allem in der Literatur).

Herrn Dr. Rainer Michaelis, Berlin, sei für die Fotografie und deren Publikationserlaubnis herzlich gedankt. Für ein Farbphoto des Bildes, das ich nicht aus eigener Anschauung kenne, danke ich Heimo Reinitzer, Hamburg.