

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 1983, HEFT 3

LEOPOLD KRETZENBACHER

Wortbegründetes
Typologie-Denken auf
mittelalterlichen Bildwerken

Zur Ecclesia-Synagoga-Asasel (Sündenbock-)-
Szenerie unter dem „Lebenden Kreuz“ des
Meisters Thomas von Villach, um 1475

Vorgetragen am 14. Januar 1983

MÜNCHEN 1983

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

Mit 7 Textabbildungen und 10 Tafeln

ISSN 0342-5991
ISBN 3 7696 1522 0

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 1983
Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei, Nördlingen
Printed in Germany

Meinem Kärntner Freunde
Oskar Moser
herzlich zugeeignet

Dann soll Aaron beide Hände auf den Kopf des lebenden Bockes stützen und über ihm alle Verschuldungen und alle Übertretungen bekennen, mit denen die Israeliten sich versündigt haben, und soll sie dem Bock auf den Kopf legen und ihn durch einen bereit stehenden Mann in die Wüste treiben lassen. So soll der Bock alle ihre Verschuldungen auf sich in eine Wildnis wegtragen . . .

Aus dem althebräischen Entsühnungsritual nach dem 3. Buche Mosis, 16, 21 f.

Wie oft schon bin ich allein oder mit meinen Grazer, Kieler, Münchener Studenten der Volkskunde in dem nunmehr auch so ganz besonders reizvoll restaurierten Kirchlein St. Andrä zu Thörl-Maglern, hart an der heutigen österreichisch-italienischen Grenze bei Tarvis gewesen! Der wahre Schatz an Fresken erlesener Art von der Meisterhand des Thomas von Villach, wohl zwischen 1475 und 1485, hat es uns angetan. Lange Gespräche zur Bildaussage, zu deren Pastoralfunktion, zum Eingebundensein der Gesamtkomposition wie der Einzelmotive in ein großes Feld von Traditionen und Bezügen haben wir geführt. Es ging uns um die geistigen Grundlagen des zu geistlicher Aussage im Großen Gestalteten. Um das jeweilige Problem-, „Programm“, um seine Hagiographie, um ihre pastoral intendierte, gleichsam katechetische Begründung; um die Umsetzung des im Bilde Gedachten in ein durch das Bild Erzählendes als ein Mahnendes, Erhebendes, als ein ebenso jenseitsverweisend Drohendes wie ein inmitten spätmittelalterlicher Erregung Tröstendes. Es will ja wie so vieles in der Bildkunst jenes von Unruhe erfüllten Jahrhunderts, in den vorreformatorischen Jahrzehnten des Umbruches zwischen Mittelalter und Neuzeit auch ein Hoffnung Gebendes sein. Gerade dies aber wollten doch die theologisch formulierenden Auftraggeber und nach ihrer Idee die Meisterschaft des begnadeten Künstlers zumal im riesigen Nordwandfresko mit dem Zentralthema von „Lebenden Kreuze“ dem Betrachter von damals geben. Sie vermögen es heute noch an uns zu vermitteln, auch wenn wir so vieles

an solchen Bildern nicht mehr im einst gewollten „Sinne“ zu lesen vermögen.

Der nicht gar zu häufig wiederkehrende Bild-Typus „Lebendes Kreuz“,¹ aus dessen vier Enden je eine belohnende und eine strafende, eine den Himmel aufschließende und eine die Pforten der Hölle vernagelnde Hand entwachsen, steht hier in großartiger Gestaltungskraft als Szene unter der Mauer und dem Tore eines Himmelreiches vor uns, in dem Gottvater mit der Taube des Heiligen Geistes hoch oben in der Glorie über dem Seelenwäger Erzengel Michael (Psychostasia²) thront; beide umgeben von den Neun Chören der anbetenden, singenden, jubilierend-musizierenden Engel. Das zum Schaubarren im großen Wandgemälde gewordene theologische „Programm“ dieser Idee „Lebendes Kreuz“ steht als das Meisterwerk des Kärntners Thomas von Villach³ (Abb. 1) nicht allein in der an kostbaren Bildwerken so reichen Traditionslandschaft Kärnten. Wir kennen den Typus auch anderwärts in Kärnten. So z. B., wenn auch nur noch bruchstückweise, zu St. Ulrich an der Goding im Bezirk Wolfs-

¹ R. L. Füglistner, Das Lebende Kreuz. Ikonographisch-ikonologische Untersuchung der Herkunft und Entwicklung einer spätmittelalterlichen Bildidee und ihrer Verwurzelung im Wort. 2 Ausgaben: als Dissertationsdruck Einsiedeln 1964 (ohne Abb.); als reich illustrierte Monographie Einsiedeln-Zürich-Köln 1964. (Füglistner II).

² L. Kretzenbacher, Die Seelenwaage. Zur religiösen Idee vom Jenseitsgericht auf der Schicksalswaage in Hochreligion, Bildkunst und Volksglaube. (Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten, gel. v. G. Moro, Bd. IV), Klagenfurt 1958. Vgl. die Abb. des Detailbildes zu Thörl, Nr. 5.

³ Vgl. (in Auswahl): O. Demus, Neuentdeckte Wandgemälde des Thomas von Villach. (Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege VI, Wien 1952, 77–81); derselbe, Zur künstlerischen Herkunft des Thomas von Villach. (Carinthia I, 151. Jgg., Klagenfurt 1961, 625–635). W. Frodl, Meister Thomas von Villach. (ebenda I, 130. Jgg., 1940, 354–366). W. Neumann, Wer war Thomas von Villach? (Neues aus Alt-Villach. Jahrbuch des Museums der Stadt Villach, Bd. I, Villach 1964, 183–206). F. Zauner, Das Hierarchienbild der Gotik. Thomas von Villachs Fresko zu Thörl. Stuttgart 1980; bes. 123–125 und 172–174. Zuletzt m. W. J. Höfler, Die gotische Malerei Villachs. Reihe: Neues aus Alt-Villach, 18. Jahrb. des Stadtmuseums, 1981, Bd. I, Villach 1981, 127–129; Bd. II, Farbtafel VI (Lebendes Kreuz und Engelchöre); Schwarzweißbild 121. – Eine Dissertation von G. Hopfmüller, Neue Studien zu Thomas von Villach, Graz 1979, die sich 33 ff. et passim damit befaßt, blieb vorerst ungedruckt. Weitere Funde zur Biographie und zum Familiennamen (Artula) des Thomas von Villach wird Hofrat Dr. Wilhelm Neumann noch 1983 in der Zs. Carinthia I, Klagenfurt, vorlegen.

berg im Lavanttal.⁴ In verhältnismäßig räumlicher Nähe auch, unserm Fresko zu Thörl-Maglarn zeitlich vorangehend, zu Lindar bei Pazin-Mitterburg in Istrien (1. H. d. 15. Jh.s⁵). Als großes Ölgemälde aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts erst und damit zu den spätesten Zeugnissen zählend, im Vorraum der Bildergalerie des steirischen Benediktinerstiftes St. Lambrecht.⁶ Vereinzelt begegnet solch ein „Lebendes Kreuz“ in Oberitalien (Bologna 1421), in Bayern (Landshut 1432), als Fresko zu St. Johann im Steinfeld, Niederösterreich (um 1445), zu Wasserburg am Inn in Bayern (um 1470), zu Bruneck in Südtirol, in der Schweiz, in Schlesien, in Böhmen, in Frankreich, in Venedig, ja noch im ausgehenden 17. Jahrhundert als Kupferstich und als Ikone in Rußland.⁷

Aber die gesamte Bildkomposition dieses „Lebenden Kreuzes“ ist ja nicht zu verstehen ohne ein Wissen um eine Grundform mittelalterlich-abendländischer Geistigkeit im „typologischen Denken“,⁸ um das Gesetz der Antithese als Aussage zur Synthese eines religiösen, heilsgeschichtlich begründeten, Heilsgewißheit verkündenden

⁴ Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler Österreichs. Kärnten, Wien 1976, 618. Erhalten sind nur je ein schmales Fragment vom Sockel wie von der obersten Bildzone aus dem 2. Viertel des 15. Jh.s. (Eigenbesuch am 30. VI. 1982). – In jüngster Zeit wurden Fragmente eines „Lebenden Kreuzes“, allerdings auch nur zwei Randzonen links und rechts der Gesamtkonzeption, zwei „Baum“-Teile also, gefunden als Fresko zu Wackendorf, Bez. Völkermarkt. Freundlicher Hinweis mit Bildaufnahmen von Frau Landeskonservator Dr. Elisabeth Reichmann, Klagenfurt 28. VI. 1982. Möglicherweise sind damit jene Freskenreste „vor der Mitte des 15. Jh.s“ gemeint, die der Dehio-Kärnten als „unidentifizierbare Szene“ vermerkt.

⁵ Vgl. B. Fučić, Živi Križ u Lindaru. Kalender: Istarska Danica 1951, Pazin 1950, 81–86 (1 Umzeichnung). – Für die freundliche Besorgung einer Ablichtung danke ich Frau Prof. Dr. Zmaga Kumer in Ljubljana/Laibach. – Eigenaufnahmen. Originalgetreue Freskenkopien auch dieses „Lebenden Kreuzes“ in der Galerie bei den PP. Franziskanern zu Pula/Pola, Istrien.

⁶ Ölauf Leinwand, 143 × 165 cm; vgl. dazu O. Wonisch OSB, Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Lambrecht. (Österreichische Kunsttopographie, Bd. XXXI). Wien 1951, 116.

⁷ Eine (nicht vollständige, aber sehr verdienstvolle) Übersicht über die nach der absoluten oder erschlossenen Datierung aufgezählten Denkmäler bei R. L. Füglistetter II, 1964, 15.

⁸ Vgl. dazu vor allem F. Ohly, Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Darmstadt 1977. Darinnen besonders im Hinblick auf unsere Thematik: Synagoge und Ecclesia. Typologisches in mittelalterlicher Dichtung. 312–337 (geschr. 1966); H. Hoefler, Typologie im Mittelalter. Göppingen 1971.

Weltbildes christlichen Daseins und sittlich erhebenden transzendierenden Schauens im Hinüberhoffen.

Doch es soll hier in dieser Sonderstudie ganz bewußt nur um ein Teilgeschehen des bildlich dargestellten Gesamtprogramms gehen. Um alles nämlich, was sich auf der rechten Bildseite, was sich also unter dem linken Arm des Gekreuzigten begibt, was hier „geschieht“. Das ist zwar überhaupt nur aus der Gesamtschau „verständlich“. Es ist auch nur schwer daraus zu lösen. Aber allein schon ein näheres Betrachten dieses Bildteiles gibt einen tieferen Einblick in das Werden von Einzelmotiven, die oft von weit her getragen sind. Jedenfalls wurzeln sie viel stärker als es im allgemeinen Bewußtsein steht im theologischen Worte als der Exegese der Heiligen Schriften des Christentums als einer Buchreligion wie aus ihrer Verkündigung in mannigfacher Form. Aber es bleibt eben doch so: Die meisten dieser Bezüge sind für den heutigen, nicht von vornherein von Theologie und kunstwissenschaftlich unterbauter Ikonologie her kommenden Bildbetrachter meist völlig vergessen.

Wer nämlich den Chor der Kärntner Kirche St. Andrä zu Thörl-Maglern betritt, ist zunächst allein schon von der Fülle wie von der Mächtigkeit der spätgotischen Fresken zumal der Nordwand überrascht. Nur langsam lösen sich für den Betrachter die auf einander bezogenen Themengruppen: die Bilderfolge der *Passio Domini* vom Palmsonntags-Einzug Jesu in Jerusalem über Tempelreinigung, Fußwaschung, Ölberggebet, über Gefangennahme und Verspottung Christi, über seine Verhöre durch Kaiphas und Pilatus, über Geißelung, Dornenkrönung und *Ecce homo*-Weisung und des Pilatus Händewaschung bis hin zum Großbilde der Kreuzigung. Sie erfolgt ja in der so sehr figurenreichen Szenerie des „Lebenden Kreuzes“. Man hat es bereits 1844 die *Croix vivante*⁹ genannt. Wenn man in unserer Zeit lieber *Aktives* oder *Handelndes Kreuz* sagen möchte, um „Mißverständnissen“ auszuweichen,¹⁰ so bleibt zu bedenken, daß sich Na-

⁹ F. Guilhermy, *Annales Archéologiques* I, Paris 1844, 26–28, noch allgemein: *Cette croix est vivante*; der Vf. bezog sich auf ein indessen in unserem Zusammenhange längst berühmt gewordenes Tafelbild im Musée des Beaux-Arts zu Beaune in Burgund, das aus dem Musée de Cluny zu Paris stammt. Er fand das Tafelbild (126 : 97 cm) als eine *allégorie mystique de la croix vivante*. Das Werk mittelmäßiger Qualität dürfte „vermutlich um 1600 unter flämischem Einfluß in Frankreich entstanden sein“. Vgl. R. L. Füglistner II, 84 und Tafel XXI.

¹⁰ Ebenda 8.

men, die über ein Jahrhundert lang gang und gäbe sind, kaum mehr ersetzen lassen, will man nicht neue Unsicherheiten verursachen.

Beidseits dieser zentralen Gruppe weisen kleinere Bildfelder die Grablege Christi und seine Auferstehung, erzählen von des Thomas Zweifel und schildern Engelschor und Pfingstwunder. Sie wieder schließen im oberen Teil jenes „Hierarchien“-Bild mit Gottvater und der Hl. Geisttaube, mit der Seelenwägung und den Neun Chören der Engel ein.

Nebenan auf dem rechten Teile der Nordwandfresken bereiten die alttestamentlichen *praefigurationes* Auge und Geist des Betrachters auf die Eucharistie-Schenkungen des Neuen Bundes vor:¹¹ Abrahams Begegnung mit Melchisedech; das Isaak-Opfer und der Manna-Regen; das Moseswunder des rettenden Quells aus der Felswand in der Wüste; die Speisung des Elias und jene des Daniel in der Löwengrube und – auf sie alle sinn- und z. T. auch schriftaussagebezogen – Abendmahl und Auferstehung; Mystik von Brot und Wein in der Eucharistie; das *miraculum* der Messe des Papstes Gregor; Maria als Schutzmantelbreiterin. Noch kommen dazu die Gewölbefresken im Chor, die Szenenbilder mit den vier Evangelisten, wie sie die Frohbotschaft Christi niederschreiben.

Unser Blick aber gilt hier bewußt auswählend den Gestalten und den Vorgängen unter den beiden ans Kreuzholz geschlagenen Armen des Erlösers. An Christus, der sein vom Kreuznimbus umstrahltes Haupt im Sterben nach rechts über Schulter und Oberarm geneigt hält, drängt sich zu seiner Rechten zunächst die Allegorie der *Ecclesia*. Die eine aus dem *patibulum*, dem waagrechten Kreuzholzbalken wachsende Hand im braunvioletten Langärmel setzt dieser *Ecclesia* im roten Mantel eben eine gotische Zackenkrone auf. *Dextera coronat* ist eindeutig klar darüber zu lesen so wie auch *ecclesia* auf der Schriftrolle vor jenem seltsamen „Reittier“ dieser Allegorie für die Kirche des Neuen Testaments: ein „Tetramorph“ mit den vier Evangelistensymbolen als Köpfen, alle von goldenen Scheibengloriolen umleuchtet. Die reitende *Ecclesia* hält vor sich ein großes Kirchenmodell, in der anderen Hand einen Kreuzstab und einen weißen Wimpel mit rotem Kreuze im Felde daran. Die dieser Kirchen-Allegorie beigegebene lateinische Inschrift in gotischen schwarzen Frakturlettern auf

¹¹ Farbaufnahmen bei F. Zauner, Hierarchienbild, Tafel 4 und mehrere Schwarzweiß-Bilder.

einem weißen Dreizeilen-Spruchband in ihrem Rücken weist Fehlstellen auf, die ein Lesen erschweren, auch Unterschiede in den Mitteilungen darüber vor, während und nach den Restaurierarbeiten feststellen lassen.

Eine 1976 mitgeteilte Lesung wollte erkennen und gibt dazu als (mit der Lesung fragwürdig bleibende) Übersetzung:¹² *Sibi desponsavit ... sacravit* („gelobte für sich ... heiligte“) / *Erigo vexillum ...* („Ich richte die Fahne auf“) / *Quadrupes est fortis, non tamen iacula mortis*. („Der Vierfüßler (Löwe) ist tapfer, doch nicht die Geschosse des Todes“). Davon weicht stark ab die m. W. zuletzt (1980) mitgeteilte Lesung (samt Übersetzungs-Empfehlung):¹³ *Sibi desponsavit ...* *orte vix(?) liberavit (vis?)*, ergänzt auf *Sibi desponsavit et a morte vix liberavit*: „Er hat als Braut sie gewählt und mit Mühe vom Tode gerettet“. Das wird vom Autor einer anthroposophischen Deutung dieser Fresken zu Thörl Franz Zauner bezogen auf Pauls Epheserbrief 5, 22 und 5, 32 im Blick auf des Paulus Mysterium von Christus und der Gemeinde. Die weiteren Inschriftzeilen bergen nicht solche Rätsel: *Erigo vexillum viventem veneror illum* – „Ich erhebe das Banner, den Lebenden ehre ich betend“. Darunter: *Quadrupes est fortis non tamen ianua mortis* – „Stark ist das vierbein'ge Wesen, doch nicht die Pforte des Todes“. Dieses *ianua* ist allerdings eine Lesung von 1895; nun steht unverkennbar *iacula* im Sinne von „Wurfgeschossen“. Also schlägt F. Zauner die Übersetzung vor: „... doch nicht die Geschosse des Todes“.

Als Antithese zur *Ecclesia* reitet unterm linken Arm des Gekreuzigten die Allegorie der Synagoge, bezeichnet als *Sinagog(a)*. Im hellgrünen Langhemde sitzt sie nach vorne gebückt auf einem Esel, der eben zusammen zu brechen droht. Die Augen der Allegoriefigur sind mit einer weißen, kräftig geknoteten Binde verbunden. Die Rechte hält einen Lanzenstab mit gelbem Wimpel. Der Schaft ist gebrochen, geknickt; die Fahne hängt herunter. Die Linke der *Synagoga* hält den abgeschlagenen Kopf eines schwarzen Hörnerbockes. Eine wiederum rechte Hand wächst aus dem Balkenende des „Lebenden Kreuzes“ und stößt der *Synagoga*, selber als Zeichen Christi von einem weiß-roten Kreuznimbus wie das Haupt des Heilandes umstrahlt, ein

¹² E. Steindl, Lateinische Inschriften in Klagenfurt und einigen Bezirken Kärntens. Klagenfurt 1976, 100–101.

¹³ F. Zauner, Hierarchienbild, 39 ff. et passim.

langes Schwert durch Kopf und Hals und Brust und Leib. Auch hinter dieser *Synagoga* wie hinter der *Ecclesia* ein Dreizeilen-Spruchband mit gleichfalls nicht voll gesicherter heutiger Lesung: *Et laeva vitam donat* / „Auch die Linke schenkt das Leben“ wollte E. Steindl 1976 erkennen. Das ist gewiß nicht zu halten. Schon mit freiem Auge kann man das erste Wort neben dem Schwerthalte-Arm als *Sed* erkennen. So liest denn auch F. Zauner *Sed lev . . . putrida* – („Sie schenkt Fäulnis“?) und hält dazu eine Lesung sinngemäß für möglich: *sed laeva putrida domat* – „doch die Linke bezwingt die Verwesung“. Die Lesungen der Inschriften des oberen und des unteren Armes am „Lebenden Kreuze“ des Meisters Thomas von Villach bereiten keine Schwierigkeiten. Zum Schlüsselhalter-Arm ober dem Haupte Christi am „Himmelstor“ gehört die Inschrift: *Prima celos tangit* („Oben berührt sie die Himmel“). Zur gleichfalls kreuznimbieten Hand am unteren Ende des Kreuzstammes, wie sie einen Hammer gegen das „Höllentor“ nebenan schwingt, gehört das Reimversstück: *Sed infirma* (Fehlstelle) *frangit* – „die untere zertrümmert“.

Von allen übrigen Gestalten und Geschehnissen auf diesem Teile des riesigen Freskobildes soll noch ausführlich die Rede sein. Hier nur in Kürze, was sich beidseits des *Crucifixus* oben und am unteren Bildrande noch begibt. Links im Bilde hinter der allegorischen Reiterin *Ecclesia* unverkennbar Maria. Hier aber nicht als schmerzgebeugte Zeugin der Kreuzigung, als *Mater dolorosa* wie sonst fast immer. Vielmehr steht sie jugendlich schlank in hellblauem Langhemde mit goldgelbem Mantelüberwurf unter einem Baum mit weißen „Früchten“, deren eine sie mit ihrer Linken abbricht, indes die Rechte den Mantel schützend über kniende Beter geistlicher und weltlicher Gewandung hält. In Antithese „links“, also am rechten Freskobildrande die splitter nackte Eva. Sie bricht den Apfel vom schlangenumwundenen Paradiesesbaum. Ihre Linke hält einen Totenschädel abwärts zu den verzweifelt sich krümmenden Männern der zu Ende gehenden Zeit des alten Judentums. Auch hier zwei Inschriftbänder. Die eine gehört noch zur *Synagoga*. Ihr wiederum nicht eindeutig zu lesender Text wurde 1976 so mitgeteilt: *Heu sum c(a)ecata transt(ro) a memoria privata* – „Ach ich wurde geblendet durch das Holz (*ligno* Gen. 2, 9) der Erinnerung beraubt“. ¹⁴ Das ist nun auf jeden Fall verfehlt gele-

¹⁴ E. Steindl 101. Außerdem ist das nicht Eva's, sondern der „Synagoge“ Anspruch.

sen, ungenau und mit groben Auslassungen. Doch auch Fr. Zauner hat hier 1980 bedeutende, vorerst tatsächlich kaum behebbare Leseschwierigkeiten mit diesem Versuch:

Heu sum cecata transfixa corona privata

.ucca duro cedit et asinus quemque non ledit

(*caeca?*) (?) (*laedit? sedit?*)

Hircorum sanguis me decepit velut anguis

„Weh, ich bin geblendet, durchbohrt und der Krone beraubt

(Der zweite Vers ist unklar)

Blut der Böcke hat mich berücket so wie die Schlange“.

Dazu stellen sich auf der „Negativseite“, ganz rechts am Bildrande diese Worte im Schriftband zur unheilbringenden Tat der Eva mit ihren Folgen:

Per esum vanum destruxi genus humanum

Vos moriemini quia clausi ianuam celi

„Durch die wahnhafte Speise zerstört' ich die menschliche Gattung/

ihr werdet sterben, weil ich die Pforte zum Himmel geschlossen“.

Das las E. Steindl früher so: *Vobis morie(nd)um, quia clausa ianua c(o)eli*. Unterhalb von *Synagoga* und *Eva* ist ja das aufgebrochene Tor der Hölle abgebildet. Christus als Auferstandener mit der Kreuzfahne in seiner Linken streckt eben seine Rechte den Vorvätern erlösend entgegen. *Advenisti desiderabilis* ist ihr Gruß, indes ein Fratzenteufel händeringend im aufgebrochenen Tore steht, ein anderer, Hades wohl¹⁵, sich verzweifelt am Boden wälzt und zwei weitere Teufel mit Lanze und Bogen und Pfeil sich gegen den schwertschwingenden Erzengel mit seinen in Flügel- und Gewandfarben gewiß symbolhafter Geltung ihn als Kämpfer begleitenden Engeln zur Wehr setzen. Diese drei Flügelengel stehen schützend vor dem Festungstor des Himmlischen Jerusalem. Ihnen folgen, durch Inschriften „erklärt“, die Kardinaltugenden von *Fides*, *Spes*, *Caritas*. Ein Anker, eine zwölfteilige Blume und ein Stab (der freilich nicht sofort deutbar) sind ihre Beigaben alten Lichtbildaufnahmen zufolge, die vermutlich

¹⁵ Zur Frage der „Hades“-Darstellungen in der mittelalterlichen Kunst zumal auch der Südostalpen vgl. L. Kretzenbacher, Maskenschild und Schildmaske. Gedanken zum gotischen Kreuzigungsfresko in der obersteirischen Utsch um 1400. (Zeitschrift des Histor. Vereins für Steiermark LXXIII, Graz 1982, 45–79, bes. 71–76).

dem Restaurator Anhalt geben konnten, im Bildlichen zu ergänzen, was auf den Inschriftbändern nicht ebenso durchführbar war.

Es verbleibt, den Überblick über die Gesamtszenerie des spätmittelalterlich-kärntischen Freskobildes vom „Lebenden Kreuz“ abzurunden, nur noch die Schau auf das Spruchband, das Mariens Heilstat als Schutzmantelbreiterin mit ihrem Griff nach einer der weißen „Früchte“ am grünen Baum erläutert; als Gegenstück zur unheilbringenden Eva, deren Brust eine Schlange entwächst, sofern diese Einzelheit nicht mit R. L. Füglistner¹⁶ so zu deuten ist, daß es die Paradiesesschlange ist, deren Schwanzende Eva in die Brust sticht. Die auf Maria bezogenen Inschriftzeilen sind kaum mit E. Steindl zu lesen als *Resero nu(n)c echea; q(u)id ausc(ult)at mat(er) fil(ii) D(ei) – „Ich schließe nun die Schalltrichter auf; was hört die Mutter des Gottessohnes?“*. Was sollen hier die „Schalltöpfe“, griech. *ἑχεῖα*, auch wenn sie in hoch- und spätgotischer Zeit gerade hier in den Südostalpenländern nach antiken und romanischen Vorbildern stark in Verwendung standen?¹⁷ F. Zauner's Lesung ist gleichfalls nicht voll gesichert, hat aber vom Sinn her mehr an Wahrscheinlichkeit für sich: *Resero nunc ethera q(?) clauserat mater eva / Per filium meum salvando quemlibet reum – „Ich eröffne den Äther, den Mutter Eva verschlossen / durch meinen Sohn, indem ich jeden Schuldigen heile (rette)“*. Doch nun zu unserm Hauptanliegen in der Schau auf diese große Typologie-Szenerie.

Die *Synagoga* auf dem Bildwerke des Thomas von Villach reitet also auf einem offensichtlich schon niederbrechenden Esel. Das zeigen allein schon dessen infolge der durchschnittenen Sehnen blutende Beine. Wenn nun die Reiterin einen Bockskopf in ihrer Linken hält, schwarz mit hellen Hörnern, so ist auch dieses Motiv in der mittelalterlichen abendländischen Buchmalerei vorgebildet. Genau so wie zu Thörl-Maglern die auf der linken Bildseite, also unter dem rechten Balken des „Lebenden Kreuzes“ eben gekrönte *Ecclesia* (*Dextera coronat*) auf einem Tetramorph-Reittier der Evangelisten-Symbole, die Kirche als Modell in ihren Händen zusamt dem Kreuzstabwimpel (ein rotes Kreuz im weißen Felde) auf Christus zureitet, so ist dies

¹⁶ F. Zauner, 17; R. L. Füglistner II, 45.

¹⁷ Vgl. L. Kretzenbacher, Tonkrüge in der Kirchenwand. Zu einem rätselhaften Bauelement auch an Kärntner Kirchen. (Carinthia I, 169. Jgg., Klagenfurt 1979, 43–55; mit Verweis auf Vitruvius, De architectura I, 1, 19).

auch schon im *Hortus deliciarum* der elsässischen Äbtissin Herrad von Landsberg (um 1200) (s. Fig. 1) vorgegeben.¹⁸ Wie auf den zeitgenössischen Turnierbildern reitet mithin die *Ecclesia* solcherart auf die *Synagoga* zu, daß diese, mit verbundenen Augen auf dem niederbrechenden Esel sitzt. Sie hält einen Bock, einen Schrifblock und zwei Opfermesser vor sich. Die Lanze lehnt, ihrer Hand entglitten, der Wimpel auf dem Boden, am Esel. Die *Synagoga* muß den Kampf aufgeben.

Nennen wir den schwarzen, stark gehörnten Bockskopf eine später näher zu begründende, weil nicht allzu vordergründig verständliche

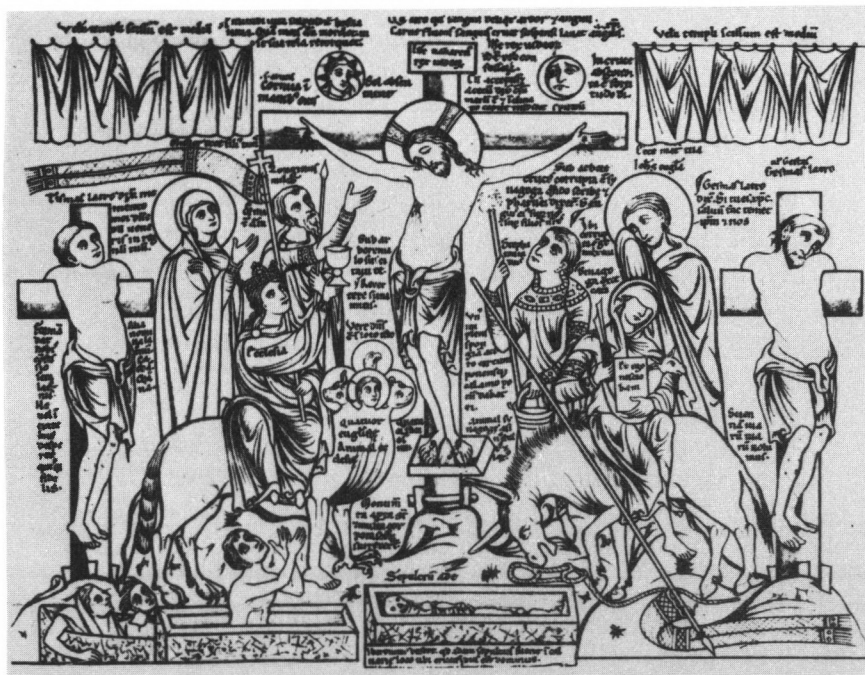


Fig. 1: Symbolkreuzigung Christi zwischen Maria und Johannes, Longinus und Stephaton, Dismas und Gesmas, Tetramorph-Reiterin *Ecclesia* und Eselreiterin *Synagoga*, zwischen Sonne und Mond, über den Toten und Auferstehenden. Nach dem „*Hortus deliciarum*“ der Nonne Herrad von Landsberg, um 1200.

¹⁸ Vgl. an jüngerer Darstellungen: G. Cames, *Allégories et symboles dans L'Hortus deliciarum*. Leiden 1971, fol 150; O. Gillen (Hrsg.), *Herrad von Landsberg, Hortus deliciarum*. Neustadt a. d. Weinstraße 1979, 100 und Abb. auf S. 101.

Attribut-Beigabe „Sündenbock“. Dieses Motiv kehrt nämlich vielfach wieder. Ganz besonders deutlich im frühen 14. Jahrhundert in jener großartigen Komposition von Wurzel Jesse, Maria mit dem Kinde im Baum unter dem eucharistischen Opferlamm, das wieder unter der Kreuzigung Christi. Diese insgesamt programmatische Buchmalerei findet sich im berühmten illustrierten *Codex cremifanensis* Nr. 243, derzeit in der Stiftsbibliothek bei den Benediktinern zu Kremsmünster. Es handelt sich also um jene in der ehemaligen Prämonstratenser-Abtei Weißenau in Süd-Württemberg um 1325/30 entstandene Handschrift¹⁹ eines (auch sonst so vielfach handschriftlich und auch illuminiert überlieferten) *Speculum humanae salvationis*. Als ganzseitiges Folio-Bild (330 mal 243 mm, HF) spricht es ein geistiges Gottesdenken im geistlichen Erzähl-Bildwerke einprägsam aus.²⁰ (Abb. 4)

Die dritte Bildzeile von oben, die fünfte von unten gezählt, stellt den Crucifixus dar. Sein Erlöserleiden erfüllt sich inmitten von sieben teils biblischen, evangelischen, teils „nur“ allegorischen Gestalten mit jeweils einer Spruchband-Aussage ihrer Funktion innerhalb dieses Heilsgeschehens im „Spiegel des menschlichen Heils“. Beidseits des *Crucifixus*, des ans Baumkreuz aus der „Wurzel Jesse“ Angeschlagenen, das vom Kreuznimbus blau-golden umstrahlte Haupt mit den im Sterben geschlossenen Augen des Heilandes nach rechts über Schulter und Oberarm geneigt, also diese „redenden“ Gestalten mit ihrer Spruchband-Verkündung.

Zur Rechten Christi, ihm als „Erbin“ seines Vermächtnisses zunächst, die *Ecclesia* mit Kreuzstab und wehendem Wimpel daran. Die mit einer gotischen Zackenkrone ausgezeichnete Gestalt in ihrem weit über die Schultern wallenden Langhaar hält mit der Linken einen goldenen Kelch unter Christi Seitenwunde. Aus der ergießt sich der Blutquell des Heils in den *calix* der *Ecclesia*. (Fig. 2) Es ist ein Motiv, das erstmals in jenem berühmten Drogo-Sakramentar, nach

¹⁹ G. Spahr, Wertvoller als die Weingartner Liederhandschrift: Ein kaum bekannter Weissenauer Codex. (Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. Frankfurter Ausgabe, 28. Jgg., Nr. 34 vom 28. IV. 1972, A 139–A 144).

²⁰ W. Neumüller OSB, *Speculum humanae salvationis*. Vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex cremifanensis 243 des Benediktinerstifts Kremsmünster. Mit Kommentarband. Graz 1972 (Reihe: Codices selecti XXXII und XXXII a. Unser Folio-Bild fol. 55 r. Dazu Kommentarband 39–41).

844 für den Bischof Drogo zu Metz in kleinen Initial-Szenen gemalt, begegnet, seither typenbildend bis über das späte Mittelalter nachwirkte.²¹

Typologischem Bilder-Denken des frühen 14. Jahrhunderts entsprechend steht links neben der *Ecclesia*, hinter ihr also der ebenfalls formgleich gekrönte, in seiner Rechten einen dem der *Ecclesia* völlig



Fig. 2: Buchmalerei aus dem „Speculum humane salvationis“, um 1325, Kremsmünsterer Codex: Christus und Ecclesia.

²¹ Zum Drogo-Sakramentar, Paris, Nat.-Bibl., msc. lat. 9428 vgl. Vollständige farbige Faksimile-Ausgabe Graz 1974; Kommentarband W. Köhler – F. Müttherich, (Codices selecti Vol. XLIX). Dazu: F. Unterkircher, Zur Ikonographie und Liturgie des Drogo-Sakramentars. Graz 1977 (R.: Interpretationes ad codices, Bd. 1).

gleichenden Kelch haltende, mit der Linken auf sein Spruchband weisende alttestamentliche König *Melchisedech*. (Fig. 3) Aus seinem auf Christus gerichteten Antlitz kommt der in gotischer Cursive gewiesene Spruch: *Ego Melchisedech offerens panem et vinum*. Dies gemäß einem Verse im 1. Buche Mosis. Der lautet dort (Gen. 14, 18): *At vero Melchisedech rex Salem, proferens panem et vinum, erat enim sacerdos Dei altissimi*. Das wiederum steht in einem klaren neutestamentlichen Bezug zum Hebräer-Briefe, Kap. VII. In dem ist davon die Rede, daß dieses ewige Priestertum des *Melchisedech* ein ihm vorangegangenes levitisches ebenso bedeutsam überragt wie nunmehr



Fig. 3: Der alttestamentliche König Melchisedech mit dem Kelch als Eucharistie-Präfiguration Christi. Aus dem „Speculum humane salutis“, um 1325.

im Neuen Testament das Hohepriestertum Christi hoch über jenem des *Melchisedech* steht. Vor allem aber liest man die Inschrift in des *Melchisedech* Hand auf dem Großbilde des *Speculum humanae salvationis* jener anderen gegenüber, die neben bzw. vor ihm, gemessen im Range gegenüber dem Gekreuzigten, die Symbolgestalt der *Ecclesia* mit ihrer Linken unter dem Kelch unmittelbar neben dem *Crucifixus* hält: *Potus Cypri dilectus meus in vineis Engaddi* = „Cypernwein ist mein Geliebter, aus den Weingärten des Engaddi“. Das ist aus dem Hohenliede (*Canticum canticorum*) 1, 13 entnommen. Dort allerdings steht nicht *potus* = „Trank“, sondern *botrus* = „Weintraube“, gemeint als vorausdeutendes Sinnbild für das Blut Christi.

Am äußersten Rande links im Bilde dieser allegorisch so bedeutsamen Zeile im *Speculum humanae salvationis* um 1330 steht wiederum eine allerdings m. E. bescheidener gekrönte Frau. Sie ist in ein bis zu den Füßen reichendes Langkleid gehüllt. Ihre Linke drückt ein überlanges Spruchband an die Brust. Der Zeigefinger ihrer Rechten weist auf ein *Ydolum*. Es ist dies ein gehörntes Kalb auf einer akanthusgeschmückten Standsäule. Dieses „Idol“, dem sich diese Frau so gänzlich zugewendet hat wie sie sich damit von der übrigen Szene dieser Bildzeile, vom Kreuzigungsgeschehen also betont abwendet, stellt mit Sicherheit das bekannte Götzenbild des „Goldenen Kalbes“ dar. Mit dem hatten sich ja die Israeliten zu Mosis Zeiten in der Wüste schwerstens durch ihren Rückfall in den „Götzendienst“ versündigt. (Vgl. 2. Mos. 32, 1, 4, 8, 19f., 24, 35). Das besagt ja auch das der Buchmalerei beigegebene Spruchband jener Frau so deutlich nach dem Wortlaut im Psalm 95, 5: *Omnes dii gentium demonia, Dominus autem celos fecit*. (Fig. 4)

Die rechte Bildseite, erfüllt von den Gestalten unter dem linken Arm des *Crucifixus*, stellt, ihm zunächst, die knieende, händeringende Gottesmutter und den Lieblingsjünger Johannes dar. Der hält ein Buch in seiner linken Hand. Das Evangelium nach ihm wohl oder die ihm zugeschriebene „Geheime Offenbarung Johannis“, die kanonische Apokalypse. Die Häupter beider Gestalten sind von je einem golden-runden Heiligenschein umstrahlt. (Fig. 5)

Weiter in der Bildzeile, zur Linken Christi, Mariae und Johannis, wiederum zwei Gestalten. Beide unverkennbar typologisch bezogen oder im Gegensatz zu *Melchisedech* und zur *Ecclesia* auf der Gegenseite zur Rechten Christi. Dem Heiland zunächst steht ein ebenfalls von

einer Rundgloriole um sein Haupt hervorgehobener bärtiger Mann. In seiner Rechten hält er einen Stab. Über dessen Gabel hängt eine Schlange. Das ist also Moses mit der „ehernen Schlange“ gemäß den Numeri, also dem 4. Buche Mosis 21, 5–9. Es handelt sich um jene Szene in der Wüste, die man alter Bibelexegese folgend schon ab dem frühen Christentum als Vorausweisung auf das Heilsgeschehen im Tode Christi ausdeutet. Darauf geht auch die Inschrift auf des Moses Spruchband: *Prophetam suscitavit vobis Deus, et sicut Moyses exaltavit serpentem*. Hier bricht die Buchmalerei-Inschrift, die außerdem im



Fig. 4: Die Personifikation des im Götzendienst am „Goldenen Kalb“ (*Ydolum*) sündigenden israelitischen Volkes in der Wüste. Aus dem „Speculum humane salutis“, um 1325.

Passus der „Erweckung des Propheten“ auf das Deuteronomium, das 5. Buch Mosis 18, 15 anspielt, ab. Doch die mittelalterlichen Bilderschrift-Leser kannten die Geschichte vom Sündenfall der Israeliten in der Wüste, von ihrer Sofortbestrafung durch die Schlangengual bis hin zum Auftrag Gottes an den Moses, der Prophet möge eine „cherne Schlange“ (*serpentem aeneum . . . posuit pro signo*) aufrichten. Wer sie reumütig anblickte, durfte überleben. Dabei ist deutlich auf das *lignum crucis* als *signum salutis* vorausgewiesen. (Fig. 6)



Fig. 5: Das nimbierte „Osterlamm“ mit Kreuzstab-Fahne und Eucharistie-Kelch unter dem Gekreuzigten und über Maria (s. Abb. 4). Die Inschrift im Ring: *Agnus ego Patris, caro matris, victima fratris*. Aus dem „*Speculum humanae salvationis*“, um 1325.

Augen.²² Wie auf des Meisters Thomas von Villach Werk zu Thörl-Maglern hält die Linke der *Synagoga* also einen abgeschlagenen Ziegenkopf mit mächtigen Hörnern. Die Finger eben ihrer Rechten sind über ein Spruchband gespreizt. Diese *Synagoga* als die Symbolfigur für das Judentum des Alten Testaments und – dabei gleich mitverstanden – die immer noch daran Festhaltenden wendet sich gleichfalls nach außen, also von Christus ab. Gerade das besagt, auf die den Juden so oft vorgeworfene „Verstocktheit des Herzens“ deutend, die Spruchbandinschrift unter der Rechten der *Synagoga*: *Maledictus qui pendet in ligno*. Auch das ist eine Entnahme aus dem 5. Buche Mosis 21, 23 in jenem Kapitel vom Gesetze über die Sühnung des von unbekannter Hand geübten Mordes; hier heißt es ja 22f.: „Und wenn jemand ein todeswürdiges Verbrechen begeht und getötet wird und du ihn an einen Pfahl hängst, so darf sein Leichnam nicht über Nacht am Pfahle hängen. Denn ein Gehängter ist von Gott verflucht, und du sollst dein Land nicht verunreinigen . . .“

Es wäre hier ein Leichtes, aus der mittelalterlichen Buchmalerei, aus dem Reichtum der funktional eng an das Kirchengebäude gebundenen Skulpturen, aus Heilsgeschichte und Bestiarien mit Darstellungen der *Synagoga* und ihrer Attribute oder aus der so reich erblühenden Kunst der Glauben verkündenden Wandmalereien als einer wahren *Theologia pauperum*,²³ an Wirksamkeit den Bildbuchblättern jeder *Biblia pauperum* durch ihren Öffentlichkeitsgrad der Allpräsenz gewiß noch überlegen, eine lange Reihe solcher Allegorie-Prägungen des Alten Testaments, des Judentums und mancher seiner Vertreter,

²² Vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. v. E. Kirschbaum, (LCI), Bd. IV, Freiburg i. B. 1972, 231 f. (W. Greisenegger). Desgl. LCI I, 1968, 569–578 (W. Greisenegger) s. v. Ecclesia und Synagoge. Dazu (in Auswahl): P. Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Stuttgart 1894; H. Pflaum, Der allegorische Streit zwischen Synagoge und Kirche in der europäischen Dichtung des Mittelalters. (Archivum Romanum 18, 1934, 448–464); W. Seiferth, Synagoge und Kirche im Mittelalter. München 1964.

²³ Diesen zutreffenden Ausdruck verwendet im Zusammenhang einer eingehenden Beschreibung und Ausdeutung für ein bayerisches Beispiel: Th. Feulner, Der sogenannte „Lebensbaum“ an der Außenwand des Chores von St. Jakob in Wasserburg am Inn. Kurzabrisß seiner Geschichte und Versuch einer Deutung seines ikonographischen Programms. Im Sammelwerk: Der Wasserburger Lebensbaum und andere geschichtliche Beiträge. Reihe: Heimat am Inn 2, Beiträge zur Kunst und Kultur des Wasserburger Landes, Jahrbuch 1981, Wasserburg a. Inn 1981, 52.

zu denen sogar im Typologie-Denken auch noch die Törichten Jungfrauen des Evangeliengleichnisses (Matth. 25, 1–13) gezählt werden,²⁴ als Beispiele für dieses Bocksattribut beizubringen. Nur knapp sei hier auf ein bekanntes bayerisches Beispiel verwiesen. Wir meinen die einprägsame Zeichnung in einer aus dem Benediktinerstift Metten in Niederbayern stammenden Handschrift (clm 8201) der Bayerischen Staatsbibliothek in München aus der Zeit um 1414.²⁵ Das Bild erweist sich allerdings als eine Umzeichnung aus dem berühmten Uta-Evangeliar (clm 13601, München) bereits aus dem 11. Jahrhundert.²⁶ (Abb. 3).

Dargestellt ist eine Kreuzigung des mit Königskrone, Alba und Stola nach romanischer Auffassung als *Rex tremendae Majestatis* am Holze schwebenden Christus inmitten einer Fülle von lateinischen Inschriftbeigaben. Die Ecken der 15 mal 21,5 cm im Hochformat großen Bildseite aus Metten weisen oben Sonne und Mond auf, links unten die Auferstehung der Toten und rechts unten den zerrissenen Tempelvorhang zur Todesstunde Christi nach dem Evangelienbericht (Matth. 27, 51; Mark. 15, 38; Luk. 23, 45). Während unter dem Gekreuzigten in einem etwa gleich großen Ring *Vita* und *Mors* als inschriftbegleitete Allegorien stehen, reihen sich an den Seitenmitten des Gesamtbildes zwei Dreiviertelmedaillons an: links die gekrönte *Ecclesia* mit Kreuzstabwimpel und Kelch (*pia gratia surgit in altum*); rechts die bekleidete *Synagoga* mit spitzem „Judenhut“, mit einer

²⁴ Vgl. z. B. das Taufbecken des Hans Apengeter im Münster zu Freiburg i. B. von 1337; drei Törichte Jungfrauen mit zerbrochener Fahnenstange und mit einem Bockskopf, unverkennbar den Attributen der Synagoge. Vgl. W. Seiferth, *Synagoge und Kirche im Mittelalter*. München 1964, 167f., und Abb. 41.

²⁵ Zu einem anderen katechetisch-didaktischem Bilde in diesem clm 8201 aus Metten, um 1414, vgl. L. Kretzenbacher, Voraussetzungen und Erscheinungsformen von Bild- und Wortzeugnissen zum mystischen Thema der „Geistlichen Mühle“. (Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1980/81, Volkach vor Würzburg 1983, (im Druck). Der Vorlage-Charakter solcher Buchzeichnungen für großflächige Wandmalereien stets präsender Belehrung (*pictura est pauperum literatura*) ist deutlich ausgeprägt.

²⁶ Zu diesem Uta-Evangeliar vgl. G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts*. Vgl. hier 103f.; 165. Zur Berichtigung von Zeitstellung und Einzelstellungen vgl. B. Bischoff, *Literarisches und künstlerisches Leben in St. Emmeram (Regensburg) während des frühen und hohen Mittelalters*. Im Sammelwerk des Verfassers: *Mittelalterliche Studien. Ausgewählte Aufsätze zur Schriftkunde und Literaturgeschichte*. Bd. II, Stuttgart 1967, 77–115, bes. 80ff.

Binde über den deutlich von Christus abgewendeten Augen, ihre „Blindheit“-Verstocktheit anzudeuten. In ihrer Linken hält sie einen Wimpelstab abwärts. Die Rechte der *Synagoga* ist auf das Haupt eines gehörnten Bockes gelegt. Hier ist die den Untergang des Alten Testaments bezeugende Inschrift beigelegt: *lex tenet occasum*.

Es genügt nach meiner festen Überzeugung doch nicht, wenn bei dem Attribut eines Ziegenkopfes in der Hand oder neben der *Synagoga* als der Allegorie für das Judentum, gemeint also zuvörderst für das Alte Testament, daß es „blind“ und „verstockt“ sei, zumal seitens der Kunstgeschichte meist nur kurz vermerkt wird, mit der „Abwertung“ der *Synagoga*, die sie im frühen Christentum schon erhielt, sei sie eben als ein liederliches Frauenzimmer dargestellt. Tatsächlich ist diese Abwertung schon nahezu durchwegs in der streitbaren Theologie des ersten christlichen Jahrtausends mit seiner Hauptkampfrichtung gegen das Judentum früh und in nicht zu überhörender Verunglimpfung des Überwundenen, also „gefallen“ Geglaubten gegeben.²⁷ Folgerichtig habe die *Synagoga* als „Hure“ eben den „Bockskopf“ als das ihr rechtens zustehende Attribut. So begründet würde sie ja auch „in körperlicher Nacktheit als Zeichen der Verzweiflung und Verworfenheit“ dargestellt.²⁸

Wenn jedoch dieser gehörnte Ziegenschädel – so auch bei Thomas von Villach – als „Bockskopf“ gesehen wird und die Assoziation „Sünde: Bock“ gleichsam in einer Art Kurzschluß auf den „Sündenbock“ geht, der als ihr Begleiter, als Attribut der *Synagoga* abgebildet ist, dann schwingt hier m. E. ein sehr wesentlicher, gerade in seiner Einbeziehung in das Kreuzigungsgeschehen durchaus nicht unwichtiger, jedenfalls anders als der für gewöhnlich beim „Sündenbock“ mißverstandene Begriff mit.

Der „Sündenbock“ bzw. sein gehörnter Kopf als *pars pro toto* ist nicht als ein *a priori* „ithyphallischer“, als nur geil zu Betrachtender, als Fleischeslust-Sündengieriger, mithin der Hauptsünde *luxuria* Gemäßer zu nehmen. In unserem ikonographisch-ikonologischen Zu-

²⁷ Vgl. z. B. Ps.-Augustinus PL 42, 1123 ff. bes. 1131–1140. Der hier überlieferte Text mit seinem barbarischen Latein ist nach neueren Urteilen wohl erst spätkarolingisch anzusetzen, wenngleich er auf Grund wesentlich älterer Vorlagen erstellt ist. Vgl. dazu W. Seiferth, *Synagoge und Kirche im Mittelalter*. München 1964, zur *Altercatio* 56–59, bes. 56.

²⁸ W. Greisenegger LCI IV, 1976, 232.

sammenhänge ganz im Gegenteil! Er ist vielmehr ein armes, ein letztlich völlig unschuldiges Tier, eine *creatura* wie jede andere. Aber durch die Religion des Judentums wird er zu einer alttestamentlich gegenüber der Mehrzahl von „Opfertieren“ ausdrücklichen Besonderung, symbolisch zu einem mit Sünden beladenen Wesen. Ja er wird sogar eine Art Heilsgestalt, die – selber unschuldig! – die Schuld der anderen, ja des ganzen israelitischen Volkes auf sich nehmen mußte.

Die *Synagoga* trieb nicht als „Hure“ (*fornicatrix*) mit diesem dazu bereiten „Bock“ ihre vom Christentum verworfene, ihr als Schande vorgeworfene Unzucht. Das glauben wir dem Freskobilde zu Thörl-Maglern wie so manchen Darstellungen der *Synagoga* vor und nach ihm ablesen zu dürfen. Aber das wäre – gemessen an der Symbolkraft und an der allegorisch vertieften Geistesschärfe mittelalterlichen Typologie-Denkens und „Bild-Erzählens“ – denn doch zu vordergründig.

Will man diesen Ziegenbockskopf als Attribut der *Synagoga* „verstehen“, will man ihn nicht so schnell und so einseitig aus unserem heutigen Sprachgebrauch des nur noch erotisch verstandenen Bildbegriffes vom „Sündenbock“ als dem sündigen Bock begreifen, muß man erheblich tiefer in die Überlieferung über dieses Symboltier schauen. Vor allem muß man auf die Riten des Alten Testaments blicken, in denen er eine besondere Rolle spielen mußte bis zu seinem – selber völlig schuldlos! – Sterbenmüssen „für andere“.

Entscheidend für die Ikonologie unseres Motivs in der Buchmalerei und auf Fresken und Tafelbildern vorwiegend des Mittelalters, seltener seiner barocken Nachfolge, sind hier jene Stellen aus dem Alten Testamente, die sich mit den Fragen der Sündenreinigung für die schuldbeladene Menschheit, zunächst für das sogenannte „Auserwählte Volk“ befassen. Sie finden sich vor allem im *Leviticus* als dem 3. Buche Mosis. Hier werden in einer ganzen Anzahl von Stellen die ehemals für die Juden streng gültigen Vorschriften über die sogenannten „reinen“ und die „unreinen“ Tiere aufgestellt. Es ist für diese Religionsvorschriften der alttestamentlichen Juden und je nach der Strenge, der „Verbindlichkeit“ des damals Ge- und Verbotenen entscheidend, ob und wie bestimmte Tiere getötet und zur Menschenernährung genossen werden dürfen. Vor allem auch, ob sie überhaupt „opferfähig“, entsprechend dem althochdeutsch ver-

gleichbaren Begriff *zebar*²⁹, sind. Man vgl. 3. Mosis 10, 16; 16, 15; 16, 27, Ez. 43, 25 usw. Dabei spielt etwa der Sündopfer-Stier (*vitulus pro peccato*) eine gewisse Rolle, die oftmals hervorgehoben wird: 2. Mosis 29, 36; 3. Mosis 4, 8; 4, 19; 8, 2: . . . *tolle . . . unctionis oleum, vitulum pro peccato, duos arietes, canistrum cum azymis . . .*; 8, 14; 16, 6; 16, 11; 16, 27; Ez. 43, 21; 45, 22.

Daneben wird sowohl im 3. Buche Mosis wie beim Propheten Ezechiel im besonderen der „Sündopferbock“ (*hircus pro peccato populi*) genannt. Er gilt sogar als das bevorzugte Opfertier. Aber es geht hier in unserem Suchen zur Bild-Interpretation nicht um jeden „für die Sünden (des Volkes) geopfertem Bock“ (3. Mosis 10, 16; 10, 19), der geschlachtet und auch verbrannt wird als *holocaustum coram Domino*. (Vgl. 3. Mosis 16, 15: . . . *Cumque mactaverit hircum pro peccato populi . . .*). Die im Zusammenhang mit den Kreuzigungsbildern des abendländischen Mittelalters in der Buchmalerei wie auf Fresken und Tafelbildern entscheidende, aus Gründen des typologischen Denkens im Mittelalter unzweifelhaft bewußt ausgewählte und ins Bildliche, ins Erzählend-Belehrende umgesetzte Stelle findet sich im 3. Buche Mosis 16, 20–23. Es ist die Ritualvorschrift-Stelle mit jenem „Sündenbock“, der nicht verbrannt, auch nicht geschlachtet und nicht beim Opfermahl verzehrt wird, sondern der mit fremden Sünden beladen in die Wüste hinaus gejagt wird, dort elend verkommen, verdursten, verhungern, verrecken muß.

Zunächst geht es bei den im *Leviticus* festgelegten Opferriten des israelitischen Volkes um die Opferung zweier Böcke (*duo hirci*) und ums Verbrennen eines Widders (Schaf-, nicht Ziegen-)Bockes (*aries*) als *holocaustum*. Dann erst ums Opfern eines Stieres (*vitulus*). Jetzt erst werden nach 3. Mosis 16, 8–10 zwei Böcke gesondert ausgelost. Es heißt als Anweisung für den Hohenpriester: *mittensque super utrumque sortem, unam Domino et alteram capro emissario, cuius exierit sors Domino, offeret illum pro peccato; cuius autem in caprum emissarium, statuet eum vivum coram Domino, et fundat preces super eo, et mittat eum in solitudinem . . .* Das wird noch ausführlich wiederholt in 3. Mosis 16,

²⁹ Zur Geschichte von Wort und Begriff ahd. *zebar*, *zepar* im Sinne von „Opfertier“ (vgl. ags. *tifer*), wie es in unserer Sprache nur noch im Worte „Ungeziefer“, also negativ für ein ursprünglich als „Nicht Opferfähiges“ nachlebt, vgl. A. Götze – W. Mitzka, Trübners Deutsches Wörterbuch, Bd. VII, Berlin 1956, 279f. („Ungeziefer“).

20–23: . . . *et posita utraque manu super caput eius, confiteatur omnes iniquitates filiorum Israel, et universa delicta atque peccata eorum. Quae impre-cans capiti eius, emittet illum per hominem paratum in desertum . . .* Alle Schuld des israelitischen Volkes, alle seine *iniquitates, delicta, peccata* also muß das unglückliche, nur vom Los des Priesters dafür be-stimmte Tier in die Wüste hinaus tragen: (3. Mosis 16, 22) . . . *cumque portaverit hircus omnes iniquitates eorum in terram solitariam, et dimissus fuerit in deserto* (εἰς ἀποπομπήν; εἰς ἄφεσιν). Erst dann kann der Hohepriester Aaron wieder in das Allerheiligste zurückkehren, muß seine Kleider zur rituellen Reinigung nach diesem Entsühnungsritus am Opfertier ablegen und sich waschen. Auch der zum Abtransport des Bockes in die Wüste bereitgestellte Mann, der ja auch selber durch die bloße Berührung mit dem so sehr „sündenbeladenen“, also „unreinen“ Tiere, dem die Handauflegung Aarons gegolten hat-te, „unrein“ geworden war, muß sich ganz besonderen Reinigungs-vorschriften entsprechend verhalten. Gemäß 3. Mosis 16, 26 gilt für ihn: *Ille vero, qui dimiserit caprum emissarium, lavabit vestimenta sua et corpus aqua, et sic ingreditur in castra . . .*

Nur um diesen einen „Sündenbock“, den τράγος ἀποπομπᾶιος = *caper emissarius*, der durch hohenpriesterlichen *ritus* (Auslosung; Handauflegen auf das Haupt des lebendigen Tieres; Hinausjagen zum Verderben in die Wüste) „mit den Sünden des Volkes beladen“ ist, kann es sich bei dem für uns in Frage stehenden Attribut der *Synagoga* handeln. Dieser *caper emissarius* ist also grundsätzlich vom *vitulus*-Opfertier, von den *hirci pro peccato*, von jedem zum „Sündenopfer“ bestimmten, geschlachteten, verbrannten *aries*-Schafbock zu unter-scheiden. Für ihn kennt die hebräische Sprache den (in der Transkrip-tion wechselnden, auch etymologisch nicht voll erklärbaren Namen *Azazel, Asasel*. Es gilt heute seitens der alttestamentlichen Forschung als am ehesten wahrscheinlich, daß es sich dabei um einen Wüstendä-mon in Bocksgestalt handeln dürfte.³⁰

³⁰ M. Löhr, Das Ritual von Leviticus 16. (Untersuchungen zum Hexateuchpro-blem III). In: Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, II. Jgg., H. 1, Berlin 1925. Dazu: Lexikon für Theologie und Kirche (LThK), hrsg. v. M. Buchberger, 2. Aufl. Bd. I, Freiburg i. B. 1957, 1158 s. v. „Azazel“ (M. Stenzel). Ebenda X, 1965, 735 f. s. v. „Versöhnungstag“ (W. Kornfeld). M. Löhr, der für V. 5–6 auch eine Übersetzung des Ritualtextes anbietet, betont, daß es sich um ein aus sehr ver-schiedenen Zeitstufen zusammengesetztes Opferbrauchtum handelt. Dabei seien Spu-

Wenn nun bereits die frühmittelalterliche Theologie hier sehr deutliche Bezüge zwischen diesem *caper emissarius* – Azazel – „Sündenbock“ einerseits und Christus als *Agnus Dei, qui tollit peccata mundi* herstellt, in der Hagiographie verfolgbar schon seit Origenes (um 185–254), seit Augustinus (345–430) und – wie noch zu zeigen sein wird – oft sehr ausführlich in der Exegese, dann ist es doch wohl unmißverständlich klar, daß Buchmalerei und Freskobildkunst zwischen dem hohen und dem späten Mittelalter nur diesen einen „Sündenbock“ meinen können, wenn sie der *Synagoga* als der geläufigen Allegorie für das Alte Testament einen Hörnerziegenbockskopf als Attribut mit Verständniserwartung an die Hand geben.

Augustinus hatte in seinem *Sermo contra Faustum Manichaeum* ausdrücklich vom Schafbock-Widder, dem *aries, propter innocentiae principatum* gesprochen.³¹ Unmittelbar darauf aber hatte er den „Sündenbock“ unserer Bildinterpretation genannt: . . . *et hircus propter similitudinem carnis peccati, ut de peccato damnaret peccatum*.³² Der Verweis auf

ren einer späten Redaktion des z. T. „vor-exilische“, im ganzen Alten Orient verbreitete Elemente enthaltenden Ritus unverkennbar. M. Löhr gibt für Leviticus 16, 10 diese Übersetzung: *Der Bock aber, auf welchen das Los Asasels gefallen ist, soll lebendig gestellt werden vor Jahwe, um ihn dem Asasel zuzuführen in die Steppe . . .* Daraus folgert M. Löhr (10f., bes. Anm. 4), daß Asasel eben neben Jahwe bestehe als wichtiger „Dämon der Steppe“. Daneben bestehen allerdings noch weitere Herleitungsversuche für Namen und Begriff dieses Asasel, Azazel. Einmal, daß es sich um einen Orts-, Flurnamen, eben für den der Entlassung des Asasel in die Wüste, das Verderben des Sündenbocks ab dieser festgelegten Stelle handeln könne. Zum anderen, daß unter Asasel ein anderer Name für ein besonderes Wesen (*un essere personale*) verstanden sei, etwa ein weiterer Name des Satan oder sonst eines *Dio forte* usw. Die Zahl der versuchten Etymologien für den rätselhaften Namen ist erstaunlich groß. Vgl. *Enciclopedia cattolica* Bd. III, Città del Vaticano 1949, col. 725–728 (G. Stano); *New Catholic Encyclopedia*, Bd. I, San Francisco-Toronto-London-Sidney 1967, 1142 (R. J. Faley). *Encyclopaedia Judaica* III, Jerusalem, 1971, Sp. 999–1002 (Sh. Ahi). Freundlicher Hinweis meines verehrten Kollegen Prof. Dr. Dr. h. c. Anton Spitaler, München (24. IX. 1982, Brief und Ablichtungen dieser Hinweise auf die Azazel-Interpretationen durch Vergleiche mit altorientalischen Sühneriten (Babylonier, Hethiter usw.).

³¹ Augustinus, *Contra Faustum Manichaeum*, PL 42, 347.

³² Ebenda. Vgl. auch Augustinus, *Sermo XIX*, PL 38, 133, im Hinblick auf das Mystische solcher „Opfer“ wie *aries, taurus, agnus, hircus* und ihre Sinn- und Allegorie-Bezüge, die uns im Letzten noch verborgen blieben: *Velata sunt ista, donec aspiraret dies et removerentur umbrae*, wie der Kirchenlehrer meint unter Bezug auf das Hohelied 2, 17.

den Römerbrief des hl. Paulus (VIII, 3³³) erhellt den Bezug noch zusätzlich. Es kommt dabei doch im frühen Christentum zu einer sehr deutlich spürbaren Abwertung der *Synagoga* als der „Überwundenen“. Dies noch eher gemäßigt in einer *disputatio*, einem *dialogus* „*De altercatione Ecclesiae et Synagogae*“, wie er fälschlich dem Kirchenlehrer Augustinus zugeschrieben wurde.³⁴ Immerhin wird darin die *Synagoga*, die sich nicht durch Belehrungen, sondern nur durch die Aussagen der Propheten ihres, also des Alten Testaments geschlagen geben will, beschimpft als „Verlassene“, als „Verwitwete“ u. ä., als *vidua derelicta*, als *misera*, *infelicissima*, ja als *mulier parricida*, *quae adhuc de Christi morte, de resurrectione subdubitas* . . . Als „dumm, töricht“ (*stulta*) wird sie beschimpft, ja gesteigert noch als *stultissima mulierum*. Es bildet ferner einen Hauptvorwurf der *Ecclesia* gegen die *Synagoga*, daß diese zu sehr an die Beschneidung (*circumcisio*) als Heilsvoraussetzung glaube. Was sollte dann mit Frauen, Müttern, Töchtern, Jungfrauen geschehen, an denen solch ein Ritus ja nicht vorgenommen werden könne? Sollten sie deswegen *a priori* des Heils verlustig sein? Sofort wirft die *Ecclesia* der *Synagoga* vor, die sehe eben alles nur „fleischlich“ und nicht wie sie, die *Ecclesia*, die Kirche Christi, nur als ein *signum* im Geistigen: *Ecce non carnis, sed cordis circumcisio mandabatur, scilicet ut vitia cordis indiceres, ut libidinem desecares, ut idolatriae caput auferres, ut tunicam fornicationis* (das „Kleid der Hurerei“) *scinderes* . . .

Ja sogar das später so häufige Schandbild der *Synagoga* als Eselreiterin erscheint hier, erheblich früher als man gemeinhin annimmt, schon vorweg gebildet in dieser pseudo-augustinischen *Altercatio Ecclesiae et Synagogae*. Heißt es doch unmittelbar in diesem Streit um die Heilsvoraussetzung der rituellen Beschneidung (*circumcisio*) nach ei-

³³ *Nam quod impossibile erat legi, in quo infirmabatur per carnem, Deus Filium suum mittens in similitudinem carnis peccati, et de peccato damnavit peccatum in carne.*

³⁴ PS.-Augustinus, *De altercatione Ecclesiae et Synagogae dialogus*. (PL 42, 1123–1140). – Es erscheint bezeichnend, daß auf manchen Darstellungen der *Synagoga*, auch auf solchen unseres Typus, die Vertreterin des Alten Testaments die (den Juden zugewiesene) „Schandfarbe Gelb“ als ihr Kleid (*tunica fornicationis*) tragen muß. Vgl. für Bayern etwa die *Synagoga* unter dem Lebenden Kreuz an der Chor-Außenwand zu Wasserburg am Inn. Farbiges Umschlagbild im Sammelwerk „Der Wasserburger Lebensbaum und andere geschichtliche Beiträge“, Heimat am Inn 2, Wasserburg, Jahrbuch 1981 und ebenda 26, 28, 69, A. 48.

nem Zitat von Jeremias III, 9³⁵: *Vides ergo te non accepisse in signum salutis circumcisionem, sed in signum potius pudoris et turpitudinis. Nam putas signum esse quod vestitu tegitur, quod prae verecundia non profertur, quod uxori tantummodo debitum esse cognoscitur; quia officina et mulieres tuas depilato capite ac decalvato in asinis saepe vidi damnatas? Utique si signum salutis est illud quod adulteram stupravit, quod virginem vitando compressit; mulier quae de circumcisionis salute sibi turpiter lusit, damnari non debet; nec ille puniri, qui adulteram de salutifero circumcisionis signo compressam vel in mortem rejecit . . .*

Das alles wird später der *Synagoga* noch härter entgegengeschleudert. Schon bei Hrabanus Maurus (um 776–856) geht es in seinen *Allegoriae in Sacram Scripturam* um die Symbolik, die auf die *Synagoga*, aber auch auf Christus zielt, um eben diesen *haedus*-Sündenbock:³⁶ *Haedus appetitus carnis . . . Per haedos voluptuosi sensus corporis*. Diese *haedi* sind es vor allem, die im Weltgericht an der linken Seite des *Christus iudex* stehen werden gemäß Matth. 25, 33: *et statuet oves quidem a dextris suis, haedos autem a sinistris*. Hrabanus Maurus wiederholt seine Symbolaussagen: *Hircus, motus luxuriae . . . , Hircus, carnis immunditia . . .* Aber gerade im Bezug auf jene Stellen vom „Sündenbock“ im *Leviticus* weiß Hrabanus Maurus um die tiefen, wir würden eben sagen: typologischen Bezüge zwischen Christus und diesem „Sündenbock“:³⁷ *Hircus est Christus, ut in Levitico hircus emissarius peccata populi portabat; quod Christus in mundum a Patre missus humani generis peccata portabat. Hirci illi duo, quorum unus occiditur, alter in desertum mittitur, Christum et Barrabam mystice designant. Christus enim pro peccatis populi mortem subit; et Barrabas ad infernum descendit*. Also folgert Hrabanus Maurus nach diesem Vergleich Christi mit dem Räuber Barrabas im Passions-Prozess wieder aus der Grundanschauung von der Verworfenheit des „Sündenbocks“: *Sicut enim Christus*

³⁵ Jeremias III, 9: *Et facilitate fornicationis suae contaminavit terram, et moechata est cum lapide et ligno*. – Die bei Ps.-Augustinus darauf bezogene Beschimpfung der *Synagoga* PL 42, 1134.

³⁶ Hrabanus Maurus, *Allegoriae in Sacram Scripturam*. Opera omnia Bd. IV, PL 112, 952–954. – Über ihn vgl. neuerdings ein Sammelwerk: R. Kottje–H. Zimmermann (Hrsg.), Hrabanus Maurus. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz, Abhdlgen d. Geistes- und Sozialwissenschaftl. Klasse, Einzelveröffentlichung 4, Wiesbaden 1982. Darin F. Brunhölzl, Zur geistigen Bedeutung des Hrabanus Maurus, 1–17.

³⁷ PL 112, 952.

figuratus est in agno propter innocentiam: ita et in hirco propter carnis peccatricis multitudinem . . . Der in unsere Bildwelt so deutlich hineinverwobene Gegensatz *hircus* (*haedus*) – „Sündenbock“ und *agnus* – Lamm Gottes ist hier lange vor der Wende des ersten christlichen Jahrtausends in der exegetischen Hagiographie voll bewußt erfaßt, vorgegeben.

Solches Typologie-Denken wirkt sich nachmals immer wieder in der Exegese, damit in der Wortverkündigung und davon nicht zu trennen eben auch in der Gestaltung des Bildes zur geistlichen Aussage aus. Hier noch einen Zeugen für viele. Im VIII. Buche seiner *XLII libri De Trinitate et operibus eius* geht es für Rupert von Deutz (Tutiensis), den gelehrten Benediktiner-Theologen aus Lüttich (um 1075–1129/30), der nachmals Abt von Deutz werden sollte, eben ab dem XVI. Kapitel um eine Wesensbestimmung der biblischen Opfertier-Begriffe des *haedus* im Gegensatz zum *agnus*, auch zum *vitulus*, um den „Sündenbock“ als *caper emissarius*³⁸. Des weiteren auch um dessen Symbolbedeutung für den Antichrist. Es geht aber auch – wie bei Hrabanus Maurus – darum, mit welcher Berechtigung man Christus selber mit diesem *haedus* – Sündenbock vergleiche.³⁹ *Siquidem Antichristus quem exspectat, quemque in suo nomine venientem, ille populus suscipiet, non erit agnus, velut ille de quo scriptum est: Et sicut agnus coram tondente se obmutescet, et non aperiet os suum* (Isaias LIII), *sed erit haedus eorum maximus, qui sedente rege in sede maiestatis suae, ad sinistram statuendi sunt, cuius in typum caper emissarius jubente Domino per Moysen, maledictus et consputus in desertum emittitur* (Lev. XVI). *Nam si aliquando per haedum Christus quoque intelligitur, hoc pro causa externa fieri cognoscitur, quia videlicet pro innocentia agnus pro peccatis multorum, quae super se tulit, dicitur haedus . . .* Noch ein ganzes Kapitel XVII *De haedo, quod Antichristus sit*, schließt Rupert von Deutz an. Es beginnt mit den Worten: *De illo falso agno et vero haedo, falso Christo et vero Antichristo post draconem . . .* Die Christus-Bedeutung des *agnus pro alienis peccatis offerendus* sowie die Kurformel *haedus, id est peccator* war bei Rupert von Deutz schon in seinem VIII. Kapitel erörtert worden.

³⁸ Rupert von Deutz (Tutiensis), *De Trinitate et operibus eius libri XLII, de S. Spiritu libri VIII. cap. XVII, PL 167, 1801.*

³⁹ Ebenda PL 167, 1802 und cap. XVII, *De haedo, quod Antichristus sit, De illo falso agno et vero haedo, falso Christo et vero Antichristo post draconem.*

Für uns ist damit der nachmals auch bildgeschichtlich so bedeutsame Gegensatz ausgesprochen: *agnus: haedus*. Bringen wir den ganzen theologischen Sachverhalt zwischen den beiden Symboltieren auf eine Kurzformel: jener *haedus* aus dem Leviticus, jener *caper emissarius* im Gefolge einer offenkundig sehr alten Gestalt eines Wüstendämons *Azazel, Asasel*, wird vom Priester des Alten Testaments ausgelost, erhält – selber unschuldig, jedenfalls unfreiwillig! – die Sündenlast eines ganzen Volkes aufgeladen und muß „in die Wüste gejagt“ für die Sünden Israels sterben. Also steht dieser *Azazel* „Sündenbock“ zurecht für die Sündentilgungspraxis des Alten Testaments, eben der *Synagoga*. Christus hingegen ist in seiner Todesstunde am Kreuze das andere „Opfertier“, das Opferlamm, maskulin gedacht als *Agnus Dei*, das – gleichfalls unschuldig, aber freiwillig! – die Sünden der Welt auf sich nimmt, dafür sein Blut, sein Leben dahingibt. Auch das hatte Rupert von Deutz an einer früheren Stelle seines Werkes *De Trinitate* klar ausgesprochen.⁴⁰ Es ist das VIII. Kapitel, *De eo quod dictum est: „Erit agnus sine macula, masculus anniculus“*. *Et quid sit haedum tolli*. Hier heißt es exegetisch: *Macula peccatum est. . . „absque macula“: id est „sanctus, innocens, impollutus, segregatus a peccatoribus“, in quo nulla est iniquitas*. Und nach erläuternden Sätzen zu diesem *anniculus*, dem „einjährigen (Lamme)“, folgert Rupert: *Et quia is, qui sua non habuit, aliena peccata portavit, sequitur lex et dicit: „Juxta quem ritum tolletis et haedum“*. *Sicut enim propter suam innocentiam in agno, sic propter iniquitates omnium nostrum, quas Deus posuit in eo, recte idem figuratur in haedo. Sive ergo agnus, sive sit haedus, qui apud illum et illum immolatur, unus idem in mysterio est Christus, a suis (quia nulla sunt) mundus, pro alienis peccatis offerendus. Vel mala aestimatione hominum, haedus, id est peccator, vera autem verissimae similitudine innocentiae agnus erit*. Das auf so viel Bildhaftes-Typologisches vorausweisende Kapitel VIII des Rupert von Deutz klingt denn auch aus mit einem typologiekonformen Prophetenwort des Isaias:⁴¹ . . . *ipse autem vulneratus est propter delicta nostra, attritus est propter scelera nostra* . . .

Hier aber ist es am Platze, zu betonen, daß alle diese Gedanken, die sich – nach dem in sich historisch uneinheitlichen Wortlaut des Sühnerituals gemäß Leviticus 16 – in der Exegese der Theologen, in der

⁴⁰ Ebenda PL 167, 615f.

⁴¹ Isaias LIII, 5.

Hagiographie und nach ihr in der Buchmalerei und in der spätmittelalterlichen Fresken- und Tafelbildkunst ausgesprochen finden, eben doch auf eine noch längere und auch anscheinend viel bewegter entgegengenommene Schriftauslegung des frühen Christentums zurückgehen. Sie werden jedenfalls dort eingehendst erörtert. Dies sehr lange ehe man überhaupt nur im entferntesten an eine Bildgestaltung gedacht hatte, denken hätte können.

Man findet diese hier summarisch getroffene Feststellung ganz besonders bestätigt, wenn man sich die Mühe nimmt, auch jene geistliche Auslegung des „Sündenbock“-Opfers im Reinigungsritual des Alten Testaments zum Sühnetag (hebr. *kippur*⁴²) zu beachten wie sie kein Geringerer als Origenes (um 185–254) schon vorgetragen hatte. Dies entsprechend der Bedeutung dieses großen Gottesgelehrten, des um seines Glaubens willen Gemarterten, anscheinend elend zugrunde Gegangenen, ohne dessen spekulative Theologie die vielen Kirchenväter der Frühzeit kaum denkbar wären, auch wenn er noch dreihundert Jahre nach seinem Tode in einem Edikt Kaiser Justinians im Jahre 543 wegen neun seiner Lehrsätze als „Heterodoxien“ verurteilt und verfehmt wurde. Origenes ist es ja, in dessen Gottesgelehrtheit und Exegesekraft das später so sehr beherrschende, bis über die Barockzeit hinaus „gültige“ Typologie-Denken eine so frühe und auch so früh schon reife Methodik und Aussageweise gefunden hatte. Für unsere Fragestellungen sind ja seine (freilich nur zum Teil in der griechischen Urfassung erhaltenen) Homilien zur Exegese des Pentateuch und damit auch zum Gedankenkreis um Synagoge und „Sündenbock“ überaus kennzeichnend. Des Origenes theologisches Schrifttum, um das die „Kirchengeschichte“ des Eusebius von Caesarea (um 264 – um 339) kreist wie es sich auch in der „Philokalia“ (Blütenlese, Zitatensammlung) des Basilios des Großen (um 330–379) und des Gregor von Nazianz (um 329/30 – um 390) widerspiegelt, wäre dem lateinischen Abendlande mit seinen notorisch schlechten Griechisch-Kenntnissen⁴³ kaum je in solch ungemein

⁴² Hebr. *kippur* = „Sühne“. Vgl. dazu das Stichwort „Sühne“ im LThK IX, 1964, 1152–1158 v. J. Schmidt (AT) und J. Ratzinger (NT), bes. 1153.

⁴³ Vgl. B. Bischoff, Das griechische Element in der abendländischen Bildung des Mittelalters. (Byzantinische Zeitschrift 44, 1951, 27–55); dazu im Vergleich: E. Hösch, Griechischkenntnisse im alten Rußland. Sammelwerk: Serta slavica in memoriam Aloisii Schmaus. München 1971, 250–260.

wirksam werdender Ausdehnung und Tiefe bekannt geworden, hätte es nicht Rufinus von Aquileia (345–410/11), dem man ja auch sein Bekenntnis zu Origenes oft genug vorgeworfen hatte, ins Lateinische übersetzt worden. Dies freilich nach heutigem Urteil „vielfach verkürzt, verdächtig oder unecht“.⁴⁴ Gleichwohl konnte des Origenes Denkungsart und Theologie zum Gemeingut eines seinerseits wiederum schöpferisch weiterbauenden lateinischen Abendlandes werden. Dies auch dort, wo es den fernen Ursprung bei Origenes längst vergessen hatte.

Die Wortbezogenheit unserer mittelalterlichen Bildszenerie um Synagoge und Asasel-, „Sündenbock“ in ihrer beider Antithese zur Ecclesia-Gestaltung gründet letzten Endes in mehr als einer aus den *Ὁμιλίαι* des Typologie-Denkers Origenes. So zunächst in einer *Homilia IX. De sacrificiis repropitiationis, et de duobus hircis*“ quorum „*unus sors est Domini et unus apompompaei*“, qui „*dimittitur in eremum*“, et de *ingressu pontificis in sancta sanctorum*.⁴⁵ Das also als Exegese zu jenen Stellen um den *caper emissarius* nach dem Ritual des Leviticus 16, bei Rufinus als Lehnwort *apompompaeus* für das griechische ἀποπομπαιός bei Origenes. Dazu stellt sich auch die *Homilia X. De ieiunio, quod in die propitiationis fit, et de hirco, qui „in eremum“ dimittitur*.⁴⁶ Genau werden die Reinigungs- und Sühne-Vorschriften für Aaron, dessen Söhne Nadab und Abihu getötet worden waren nach einem nicht genehmen Opfer (3. Mosis 10,1 *offerentes coram Domino ignem alienum, quod eis praeceptum non erat*), von Origenes erläutert. Es geht um würdige Kultbekleidung des zelebrierenden Hohenpriesters, um die Opfertiere *vitulus, aries*, um jene zwei ausgelosten Böcke, *hirci duo*, von denen eben der eine „in die Wüste geschickt“ werden soll, *qui dimittitur „in eremum“*, *qui et „apompompaeus“ nominatur*. Auch Origenes betont bereits, daß dieser eine der ausgelosten beiden Böcke „nicht opferwürdig“ ist: *ille autem, qui in sortem contrariam ceciderit, non est dignus, ut moriatur, quia qui in sorte Domini est, „non est de hoc*

⁴⁴ H. Crouzel im Stichwort „Origenes“ im LThK VII, 1231. Die Texte des Origenes PG 11–17; über ihn derselbe, LThK VII 1230–1235.

⁴⁵ Origenes Werke. Bd. VI: Homilien zum Hexateuch in Rufins Übersetzung. (Die griech. christl. Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte, Bd. 29), Leipzig 1920, 417–440. – Für freundliche Hinweise und Ablichtungen danke ich meinem verehrten Kollegen Univ.-Prof. Dr. Johannes B. Bauer, Graz, Theol. Fakultät.

⁴⁶ Ebenda 440–445.

mundo“. *Ideo non occiditur, nec dignus est iugulari ad altare Dei nec sanguis eius „ad basim altaris“ meretur effundi . . .*⁴⁷ Also geht denn auch schon bei Origenes die Bestimmung für die „Wüste“, die „Steppe“, in die der Sündenbock geschickt wird, ins Geistliche: *Finis sortis istius „eremus“ est, id est locus desertus, desertus virtutibus, desertus Deo, desertus iustitia, desertus Christo, desertus omnibus . . .*⁴⁸ Die geistliche Deutung des Origenes greift sehr weit aus. Sie entzündet sich am „Los“-Begriffe (*sors*) und seinen für die Menschheit so verschiedenartigen Folgen bei aller Betonung des menschlichen freien Willens zum Guten wie zur Sünde, eben zur *sors* jenes *apopompaicus* und des ihm unausweichlichen *eremus*. Der aber wird seinerseits wie nachmals bei Hrabanus Maurus im frühen 9. Jahrhundert und immer wieder in den Jahrhunderten des abendländischen Mittelalters mit jenem Barrabas verglichen, den Pontius Pilatus „brauchgemäß“ auf den ausdrücklichen Wunsch des aufgehetzten Pöbels zu Jerusalem freigelassen, begnadigt hatte (Matth. 27, 15ff.; Mark. 15,7,11,15; Luk. 23, 18; Joh. 18, 40), gleichsam lebend „in die Wüste geschickt“, indes Christus in der *Ecce homo*-Weisung beleidigt werden sollte, den Tod erleiden mußte, die Welt voller Sünden zu erlösen. Es ist ausdrücklich erklärte Absicht des Origenes, das „typologisch“ zu sagen:⁴⁹ *... temptemus etiam nunc addere aliqua ad ea, quae dudum pro viribus dicta sunt, ut ostendamus, quomodo „in typo futurorum“ etiam hic unus hircus Domino oblatus est.* Und kurz darauf in der Barrabas-Episode: *Ecce habes hircum, qui dimissus est „vivus in eremum“ peccata secum populi ferens clamantis et dicentis: „crucifige, crucifige!“* So wird denn auch bei Origenes Pilatus dem Mann verglichen, der nach dem Leviticus 16, 26 „bereit steht“, den Bock zu Azazel hinaus zu bringen.

Greifen wir nochmals zurück auf den *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsberg um 1200. Es findet sich dort die Kreuzigung zwischen Maria und Johannes, zwischen Longinus dem Lanzenträger und Stephaton dem Schwammstabhalter, zwischen den Schächern. Wenn hier die *Ecclesia* wie nachmals bei Thomas von Villach auf dem Tetramorph, dem Vierkopf-Symbolwesen der Evangelisten-Einheit reitet, so ist hier diese Inschrift beigegeben:⁵⁰ *Animal ecclesiae. Quatuor*

⁴⁷ Origenes, Homilia IX, 421, 422.

⁴⁸ Ebenda 423.

⁴⁹ Ebenda 442f.

⁵⁰ Herrad von Landsberg, *Hortus deliciarum*, Bildtafel XXVIII.

facies uni. Quatuor Evangelistae mit dem für die Bibelkundigen von 1200 unmittelbar gegenwärtigen Bezug auf die Vision des Ezechiel 1, 6 sowie auf jene der Geheimen Offenbarung 4, 6–8. Aber auch die *Synagoga* ist ausreichend und dem Zeiturteil des ganzen Mittelalters von seiner Frühzeit bis weit über seine oft so seltsame, ja skurril erscheinende Bilderwelt herauf in der Nachfolge jener Art zu denken entsprechend hart abwertend bezeichnet. Zum Bild der Eselreiterin *Synagoga* die Schriftbeifügung: *Animal synagogae asinus stultus et laxus*. Und sofort stellt sich für uns die Erinnerung an den Vorwurf des Augustinus gegen die *Synagoga* als die *stultissima mulierum* ein wie auf ihr Reittier, der als Esel *laxus* ist, so wie ihr *ritus* eben nicht mehr „weiter“ kann. (Fig. 1, S. 14)

Der Reihe nach ließen sich nun hier Beispiele des sehr bewußt sinnbezogen-gesehenen Aufnehmens einer Typologie-Thematik von *Ecclesia*: *Synagoga*: *Azazel*-Sündenbock zumal aus der hoch- wie besonders noch aus der spätmittelalterlichen Buchmalerei und Handschriftenilluminierung etwa durch Federzeichnungen beibringen, zu erweisen, wie sehr das Thema „verstanden“ wird. So z. B. wären hieher die nicht wenigen Beispiele einer Gattung typologischer Zusammenstellungen vorwiegend für den Pastoralgebrauch zu nennen, wie sie etwa unter dem Namen *Concordantia caritatis*,⁵¹ aber auch *expositio evangeliorum*, *liber figurarum*, *speculum salutis* gehen, immer wieder neu nachgebildet wurden. Aus dem *Temporale* einer solchen Handschrift einer *Concordantia caritatis* zu Paris ist zu ersehen, wie Kreuzabnahme, Eherne Schlange und Christus gegenübergestellt sind dem Hohenpriester in seiner Ritualfunktion mit dem „Sündenbock“ auf dem Altare. Dazu ist wieder in anderer Szenenfolge Christus gestellt und der Crucifixus mit der darüber gelegten Giftschlange. In einer weiteren Bildzeile einander gegenübergestellt, „typologisch“ auf einander bezogen: die Himmelfahrt Christi, die Entrückung Henochs (nach 1. Mosis 5, 24), die Austreibung des Sündenbockes und der Panther, der nach dem Schläfe auf einen Berg steigt, das Reh, das vom Berge aus erkennen kann, ob Wanderer oder Jäger

⁵¹ Vgl. zum Folgenden: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (RDK) III, Stuttgart 1954, 833–853 (A. Schmid) mit Abb., bes. Nr. 92, Abb. 6 und Nr. 116 aus einer Handschrift Paris 1471 der „*Concordantia caritatis*“. Vgl. dazu: J. E. Weis-Liebendorf, Das Kirchenjahr in 156 gotischen Federzeichnungen. Straßburg 1913 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Nr. 160).

vorbeigehen usw. Ansonsten sind uns ja im Bereich des lateinischen Christentums nicht allzu viele Bilderläuterungen zu den handschriftlich überlieferten Geschehnissen der alttestamentlichen Bibel erhalten geblieben.⁵² (Abb. 2)

Neben so manchen anderen sind es für mich vor allem zwei bedeutsame Denkmäler der hochmittelalterlichen Tafelmalerei, die das Fortleben der angeführten Bildgedanken im Antithetischen des typologischen Erfassens, Durchleuchtens und Darbietens eines theologischen Sachverhaltes bezeugen. Beide sind ohne die graphischen Vorlagen der Buchillustrationen mehrerer vorausgehender Jahrhunderte wohl nicht denkbar.

Einmal ist es die eindrucksvolle und durch kluge Restaurierungssorgfalt ausgezeichnet erhaltene Holztafelmalerei einer Kreuzigungsszene aus dem Chor der abgebrochenen Stabkirche zu Ål im mittelnorwegischen Hallingdal. Das Kreuzigungsbild ist mit anderen zusammen in die Universitäts-Antiquariats-Sammlungen zu Oslo übertragen und dort sehr „einstimmend“ aufgestellt. Das Werk (s. Abb. 5) wird der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts zugeordnet. Über groß, gemessen an den vielen Zeugen der Kreuzigung, hängt der mit drei besonders langen Nägeln ans Kreuzholz Geschlagene. Sein Haupt ist von einem rot-weißen Kreuznimbus umstrahlt. Den Leib umwallt ein mächtiges rotes, mehrfach geknotetes Lendentuch. Das bärtige Haupt im langen Blondhaar ist mit halbgeschlossenen Augen gegen die rechte Schulter geneigt. Es ist die bekannte, zumal in der byzantinischen Kunst und aus deren Erbe auch noch hier im Norden

⁵² Daß solche Abbildungen des Asasel innerhalb der Bilderszenen zum Alten Testament auch im Bereich von Byzanz nicht fehlen, zeigt eine Darstellung des Aaron in hohenpriesterlichem Liturgie-Gewande vor dem Allerheiligsten (als *tabernaculum*), der am „Versöhnungstage“ eben die Sünden seines Volkes auf einen großen schwarzen, zottigen Spitzhörnerbock „übertragen“ hatte und diesen mit dem Stab in der Rechten, mit der Linken wie den Bock anschiebend, in die Wüste jagt. Die Zeichnung findet sich im berühmten, nunmehr nach Abkehr von Frühdatierungen dem 13. Jh. zugeschriebenen *Codex Vatopedinus* 602 olim Nr. 515 im Athos-Kloster Watopédi. Dieser Watopédi-Oktateuch gilt ja als „Höhepunkt und zugleich Abschluß einer jahrhundertlangen Entwicklung der alttestamentlichen Miniaturmalerei“, die „im 13. Jh. trotz der Herrschaft der Lateiner in Byzanz eine Blütezeit erlebte“. Vgl. Abb AT 9 nach fol. 52r mit Forschungsgeschichte und künstlerischer Würdigung bei P. Huber, *Bild und Botschaft. Byzantinische Miniaturen zum Alten und Neuen Testament*. Zürich 1973, 44, Text 34f. (Abb. 2)

beibehaltenen Darstellung des Gott-Mensch-Seins unmittelbar nach dem *consummatus est*. Es ist der Augenblick der Erlösung durch Christi Opfertod, angedeutet im Bilde durch die klaffende Seitenwunde, aus der vier Blutrinnsale kommen. Die „hl. Lanze“ hält zur Rechten Christi die Frauengestalt einer *Ecclesia* mit Kopfschleier und Langkleid in der einen, der rechten Hand, indes die andere auch hier den Kelch nach oben hält wie ein Priester in der *elevatio*.

Dahinter steht jedenfalls unverkennbar Longinus, der mittelalterlichen Legenden⁵³ zufolge den Lanzenstich in Christi Herz so geführt haben soll, daß daraus ein Blutstropfen sein eines blindes oder seh-schwaches Auge genetzt und *per miraculum* zum Sehen geöffnet hat. Hier weist also der „von der Blindheit des Heidentums Geheilte“ mit dem Zeigefinger seiner Linken auf das nunmehr das Heil schauende Auge.

Sicher steht links im Bilde Maria im grau-grünen Langkleid mit einem weißen Kopfschleier und in rotem Mantelüberwurf zur Rechten Christi am äußersten Bildrande. Mit gefalteten Händen blickt sie auf ihren am Kreuze verbluteten Sohn. Ob halb hinter ihr, zwischen Maria und der *Ecclesia* nur zu einem geringen Teile des Antlitzes zu sehen, ein Mann, der mit seiner Linken wie in Schmerzen seinen langen Bart rauft, als (freilich ungekrönter) Melchisedech zu deuten ist oder doch – wohl eher noch – als Joseph von Arimathia, bleibt mangels jeglichen Attributes (Krone, Kelch, Werkzeug zur Kreuzabnahme u. dgl.) für uns ungewiß.

Deutlich in der Bild- und Sinn-Antithese als zweitwichtigster Kreuzigungszeuge gegenüber Maria steht am rechten Bildrande Johannes in grünem Langkleide mit hellbraunem Überwurf. Sein Haupt ist von einer Rundgloriole umgeben. Seine Hände halten vor der Leibesmitte wie so oft in der Bildersprache der Zeit ein Buch.

Genau zwischen Christus und Johannes, wiederum toposartig unter dem linken⁵⁴ Arm des Gekreuzigten, ein bis unter die Leibesmitte

⁵³ Als besonders weit verbreitete Legende vgl. die Fassung bei Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*, Cap. XLVII, Ausg. Th. Graesse, 3. A. Breslau 1890, Neudruck Osnabrück 1965, 202f.

⁵⁴ Zu der in der Vielzahl von Beispielen doch sehr bewußt angewendeten und auch „verstandenen“ Rechts-links-Symbolik vgl. M. Lurker, *Die Symbolbedeutung von Rechts und Links und ihr Niederschlag in der abendländisch-christlichen Kunst*. (Symbolon, N. F. 5, 1980, 95–128).

sichtbar nacktes Weib mit schwarzem Langhaar. Eben in diesem Augenblicke fällt ihr eine gotische Zackenkrone vom Haupte. Unverkennbar ist es antithetisch zur Lanze und Kelch haltenden *Ecclesia* eben die *Synagoga*. Das nackte Weib, dem nur über die linke Schulter und noch die linke Brust halb verhüllend ein gelbgrüner Mantelüberwurf weitere Blöße verdeckt, hält mit ihrer Rechten eines von zwei schwarzen Hörnern eines Bocksschädels vor ihrer mantelverdeckten *vagina*.

Wir möchten diese Kreuzigungsdarstellung des norwegischen Mittelalters, die mit solch einer *Synagoga* eine motivliche Eigenart bietet, wie wir manches auch anderwärtig in der ansonsten fast kanonartig festgelegten, evangelienbezogenen Bildgestaltung der Todesstunde Christi inmitten weniger Zeugen oder als „Kreuzigung mit Gedräng“⁵⁵ finden, sozusagen als eine bildliche Kurzformel, jedenfalls als eine Kontamination auffassen, zu der diese Gestalt aus *Eva* und *Synagoga* gebildet wurden. Bei den meisten Bildwerken des abendländischen Mittelalters erscheint ja die *Synagoga* vom Äußeren her ebenso wie ihre Antithese-Gestalt *Ecclesia* gekleidet: Langhemd, Mantelüberwurf, Krone. Wenn hier auf der Hallingdal-Holzmalerei die *Synagoga* als weibliche Gestalt mit fallender Krone und mit dem „Sündenbock“-Schädel vor ihrer Scham jedoch fast nackt erscheint, so muß dies nicht primär und allein mit der vorhin dargelegten „Abwertung“ der *Synagoga* als Sinnbild des Alten, von nun an nicht mehr „gültigen“ Testamentes zu tun haben; gleichsam mit der Beschimpfung für sie als *fornicatrix*-, „Hure“.

Vergleichen wir das, zeitlich voraus, mit unserem Kärntner „Lebenden Kreuze“ zu Thörl, so zeigt sich in der großen und großartigen Komposition des Thomas von Villach sowie ungefähr zeitgleich zu Wasserburg am Inn u. vielerorts, daß neben der voll bekleideten Eselreiterin *Synagoga* mit ihren verbundenen Augen, mit jenem Bockskopf, mit der ihr vom Haupte geglittenen Krone verlorener Macht ja zusätzlich noch als völlig nacktes Weib eben *Eva* steht. Sie pflückt mit ihrer Rechten jenen verhängnisvollen Apfel vom Baum der Erkenntnis. Sie hält einen Totenschädel als Sinnzeichen des durch ihre Urschuld über die Menschheit gekommenen Verderbens in ihrer

⁵⁵ Zum Typus vgl. E. Roth, Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Kunst des Spätmittelalters. Berlin 1958, 2. Aufl. 1967; LCII, 1970, 606–672 (E. Lucchesi-Palli und G. Jászai).

Linken. Es hätte der wallenden Bänder mit ausführlichen Exegese-Inschriften gar nicht bedurft, das Doppel zweier weiblicher Gestalten des „Unheils“, jedenfalls des schuldhaften Heilsverlustes miteinander zum Betrachter sprechen zu lassen. Noch zusätzlich ist als Antithese zu dieser nackten Eva die gekrönte Schutzmantelbreiterin Maria ganz links ins Blickfeld gesetzt. Wenn diese Gestalt in manchen Bildwerken des Spätmittelalters als „Bischof“ erkennbar ist und dann – wie zu Wasserburg am Inn – als *Ecclesia* angesprochen wird, so ist dies wohl eine Verknennung. Die typologische Antithese zu Eva bleibt Maria. Diese Maria, gleichwohl sehr oft und verständlicher-weise als *Mater ecclesiae*, aber ebensovorne als (dann auch gekrönte) „Himmelskönigin“ (*regina coelorum*) angesprochen, angerufen, gerühmt, steht also auf unserem Bilde des Meisters Thomas von Villach zu Thörl-Maglern um 1475 unter einem Baume, der weiße Hostien als Früchte trägt. Von denen nimmt sie eben eine ab. Vielleicht ist dies neben der *Mater ecclesiae* auch in jenem so lange diskutierten, nie zum Dogma formulierten Gedanken der *Maria mediatrix gratiarum* zu erfassen? Jene Maria also, von der so manche Hymnen des Mittelalters singen, sie sei eben *mutans (H)evae nomen* (in das ihr zugehörige *Ave* des Verkünder-Engels), holt sinnbildlich die Hostie der Eucharistie im Tode ihres Sohnes vom Baume, die Schuld des Apfelbisses auf der anderen, der präfigurativen Bildseite aufzuheben. Dies zumal für die im Neuen Testamente zusammen mit der *Ecclesia* Hoffenden, wie sie sich vertrauensvoll unter ihren Schutzmantel kauern. Die *Ecclesia* zur Rechten Christi ist es, die jene „irrlahre-blinde“ *Synagoga* mit dem „Sündenbock“ und mit ihr auch die nackte *Eva* als *dux malorum femina* sowie die verzweifelt sich gebärdenden Menschen des Alten Bundes erst in ihrem vollen „Schuldigsein“ erkennen läßt. Es ist der zumal in der Hagiographie wie in der geistlichen Dichtung so oft „typologisch“ ausgesprochene Gedanke: *Eva causa mortis: Maria causa salutis*.⁵⁶

Was unser Thomas von Villach so eindrucksvoll und ausführlich als theologisches Programm typologischen Bilder-Denkens und Bild-Erzählens in der Wandmalerei von Thörl-Maglern gestaltet, das hatte hundert Jahre vor ihm schon ein nordischer Stabkirchenmaler

⁵⁶ F. Ohly, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, 322 et passim.

in der knappen Kreuzigungsszene eines Bogenfeldes in eins gezogen. (Abb. 5) Seine *Synagoga* mit fallender Krone und mit dem Sündenbock vor ihrer Scham ist zugleich die nackte *Eva* nach der Paradieseschuld, nachdem sie mit *Adam* gewahr geworden war, daß sie – wie es in 1. Mosis 3, 7–11 heißt – „nackt“ war. Die beiden Frauengestalten unter dem linken Arme Christi, üblicherweise also verstanden „links“, auf der „bösen Seite“, sind letztlich eine: Ursünde und Abtreten des Alten Testaments im Anbruch des Heiles durch Christi Tod und sein Vermächtnis im Neuen Testamente.

Für den bibelkundigen Bilder-„Leser“ des Mittelalters war aber damit noch erheblich mehr gezeigt: nämlich eine Sinnes-Beziehung zwischen jenem „Sündenbock“ und eben Christus, der für die Sünden der Welt sterbend die Menschheit von ihrer Schuld befreit. Das aber ist ein Gedanke, der erst jüngst wieder von der ganz neuen Theologie unserer Tage betont herausgestellt, in etwa auch von der deutschen Gegenwartsdichtung aufgenommen erscheint.⁵⁷ Das ist vorgegeben in der Theologie der Frühzeit, in Hagiographie und Hymnensang, im Bilder-Denken so mancher Jahrhunderte des angeblich so „finsternen Mittelalters“.⁵⁸

Dazu gibt es wiederum in der Buchmalerei wie in jener von Fresken und Tafelwerken mancherlei, mitunter auch noch viel deutlicher „sprechende“ Bilder. Eines, das mit der Datierung „um 1390“ noch in das 14. Jahrhundert zurückreicht, mithin also ebenfalls weit vor Meister Thomas von Villach, gibt ein Teilstück des berühmten Altartafelwerkes aus dem ehemaligen Franziskanerkloster zu Thorn im einstigen Westpreußen, heute Torun in Polen.⁵⁹ Das Altarwerk mit seinen nicht weniger als 28 Teilen von je 124 × 167 bzw. 99 ×

⁵⁷ Vgl. R. Schwager, Brauchen wir einen Sündenbock? Gewalt und Erlösung in den biblischen Schriften. München 1978. So verstand die hinter dem Namen stehende Idee des unschuldig „Schuldig“-Werdens für andere auch die Dichterin Luise Rinser in ihrem Roman „Der Sündenbock“, Frankfurt am Main 1954, 15. Aufl. 1978.

⁵⁸ Zu diesem besonders in Kulturkampfszeiten gebrauchten Urteil vgl. K. Arnold, Das „finstere“ Mittelalter. Zur Genese und Phänomenologie eines Fehlurteils. (Saeculum XXXII/1981, Freiburg-München, 287–300).

⁵⁹ B. Schmid, Aufstellung der Bildtafeln des alten Hochaltars der Marienkirche zu Thorn. (Die Denkmalpflege in der Provinz Westpreußen im Jahre 1912. 1913, 13ff.); G. Brutzer, Mittelalterliche Malerei im Ordenslande Preußen. Bd. I, Westpreußen, 1937, 47ff.; T. Dobrzeniecki, Catalogue of the medieval painting. 1977, 114ff. (mit voller Literaturübersicht).

167 cm Bildfläche ist schon lange aus dem Chor der Kirche entfernt. Bis heute ist die Rekonstruktion der alten Bilderfolge aus der Zeit der Gotik Preußens umstritten geblieben. Das Werk befindet sich im Nationalmuseum zu Warschau. Jüngst war es, wieder auseinander genommen und nach ikonographischen Themen aufgereiht, in der (muscal genutzten) Minoritenkirche zu Krems-Stein a. d. Donau anlässlich der Landesausstellung „800 Jahre Franz von Assisi“⁶⁰ in seiner ganzen Großartigkeit zur Schau gestellt.

Generalthema des Werkes ist das Leiden Christi zwischen Ölberggebet und Beweinung des vom Kreuze Abgenommenen. Darnach sind Auferstehung, Himmelfahrt und Heimholung der Gottesmutter angereiht. Aber es gibt auch Szenen aus der Kindheit und der Jugend Christi: die Verkündigung an Maria, die Anbetung der Könige, die Beschneidung und die Darbringung des Jesusknaben im Tempel, sein Lehren vor den Hohenpriestern. Andere Altartafelteile beziehen sich auf Mariae Tempelgang, auf Anna Selbdritt, auf die Stigmatisation des hl. Franz von Assisi, auf ein Wunder der hl. Clara, die mit der Hostienmonstranz die Sarazenen vertreibt, auf die Pietà, auf des hl. Antonius von Padua Predigt zu Arles über den Kreuzestitel Christi, auf Maria als Schutzmantelbreiterin, auf den Kron- und Thronverzicht Ludwigs IX von Frankreich, den Heiligen von Toulouse usw.

Wenn die gegenwärtige kunstwissenschaftliche Forschung mehrere Hände am gleichen „Programm“ feststellt,⁶¹ wenn sie engere Bindungen an die Blüte gotischer Kunst in Böhmen, aber auch jener im niederdeutschen Raume erkennt, so ist für uns hier vor allem diese Feststellung wesentlich: „Das komplexe ikonographische Programm läßt eine Entstehung des Altares unter Einflußnahme der Auftraggeber vermuten bzw. die Hypothese einer Entstehung in einer klösterlichen Werkstatt aufkommen“.⁶²

Gerade dieses „Programm“ aber verdichtet sich in einer besonderen Bildtafel, die im genannten Katalog der Franziskus-Ausstellung 1982 knapp und sehr gut so beschrieben wird.⁶³

⁶⁰ H. Kühnel – H. Egger – G. Winkler, Katalog der niederösterreichischen Landesausstellung: „800 Jahre Franz von Assisi. Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters“. Krems-Stein 1982. Kat.-Nr. 10.74, Farbtafel 41, Text 599–603 (E. Vavra).

⁶¹ E. Vavra 603.

⁶² Ebenda.

⁶³ Ebenda.

„Trinität (Not Gottes?).

Aus dem Stamm eines Baumes entspringt eine Regenbogenmandorla. Gottvater, ein alter bärtiger Mann, thront auf einem Regenbogen in dieser Mandorla. Über ihm schwebt die Taube des Heiligen Geistes; in seiner Linken hält er eine Scheibe mit der Darstellung der vier Elemente; vor seiner Brust steht ein langgewandeter Knabe, der sich mit seiner Linken auf die Weltscheibe stützt. Hinter Gottvater wird, durch den Vorhang verhüllt, die Figur des gekreuzigten Christus sichtbar, dessen Hände und Füße an den Regenbogen genagelt scheinen. Die Mandorla wird umgeben von vier anbetenden Engeln und vier Medaillons mit den Evangelistensymbolen, die gleichzeitig die vier apokalyptischen Wesen verkörpern. Am Fuß des Baumes befindet sich ein weiteres Medaillon, in dem das Lamm Gottes dargestellt ist; seine Füße sind in Form eines Gekreuzigten an das Medaillon genagelt. Zu Seiten des Baumes stehen Johannes der Täufer, Ekklesia und Synagoge sowie Johannes der Evangelist. Ekklesia fängt in einem Kelch das Blut aus der Brustwunde des Lammes auf; Synagoge, mit dem abgeschnittenen Ziegenkopf in ihrer Linken, wendet sich vom Baum der Erkenntnis ab, dem Baum, der aus dem Grab Adams entspringt.“

Die etwas stumpfen, vorwiegend braun-grau-grünlichen Farben gegenüber einem auch nur schwach leuchtenden Rot auch von der Reproduktion des offenkundig erst nach schweren Schäden restaurierten Werkes, lassen die uns am meisten berührende Szenerie der Antithese Altes Testament: Neues Testament, *Ecclesia* mit *calix* und *Synagoga* mit langhörnigem Ziegenbockskopf zwischen Johannes dem Täufer und Johannes dem Lieblingsjünger als ein „Erklären“ der eucharistisch bestimmten untersten Bildzeile deutlich erkennen. Unter der Trinität, unter den mit einem Nagel ans Kreuz geschlagenen Füßen des Heilandes beherrscht in einem zum Kreisrund gebogenen Geäst dieses Baumes, der aus dem Grab mit Adams Totengerippe erwuchs, das Eucharistie-Symbol des „Lammes Gottes“ die Bildmitte. Auf diesem Bildwerke von etwa 1390 sind zwei der Beine dieses Lammes zusammen gebunden. Auch sie sind mit einem Nagel ans Baumkreuz geschlagen, so wie über ihm die Füße des Erlösers. Auch die beiden anderen Beine des Opfertieres sind ans Kreuz gebunden. Aus der klaffenden Wunde in der Brust des Lammes quillt wie aus der Seitenwunde Christi jenes Blut der Erlösung, das die

Ecclesia wie auf so vielen Bildern seit dem Beginn solchen Symboldenkens nach der Überwindung des Bilderverbotes aus alttestamentlichem Erbe im frühen Christentum in ihrem Kelche auffängt. In einer allen Betrachtern verständlichen Art wird damit auf das Grunddogma der *transsubstantiatio* hingewiesen. (Vgl. Fig. 2 u. 5, S. 16 u. 20)

Überdeutlich ist hier also die Bildfunktion des Lammes als „Opfer“ dargeboten, wie wir das aus so vielen Stellen der Hl. Schrift kennen: das Passah-Lamm, den Israeliten zum Heil geopfert, daß es durch sein Blut Schutz und Rettung gewähre nach 2. Mosis 12, 3ff., besonders 12, 13; desgleichen nach den Prophetien des Alten Testaments, zumal bei Jesaias 53, 7 als das zum Schlachten geführte Opferlamm: *Oblatus est quia ipse voluit, et non aperuit os suum. Sicut ovis ad occisionem ducetur, et quasi agnus coram tondente se obmutescet, et non aperiet os suum*. Offenkundig sind hier die geistlichen Beziehungen zu Matth. 26, 36 (*Jesus autem tacebat*) und zur Apostelgeschichte 8, 32. Es verstärkt sich noch die Bildvorstellung vom Opferlamm durch weitere Evangelienstellen, zumal durch den Gruß Johannis des Täufers an seinen Täufling Jesus: *Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi* (Joh. 1, 29; 1, 36). Auch des Paulus 1. Corintherbrief 5, 76 zählt deutlich hierher: *Etenim Pascha nostrum immolatus est Christus*.

Das aber bleibt auch das letztlich über den allzu vordergründigen Bezug *Synagoga: Azazel/Sündenbock*, deren es ja mehrere gibt, Entscheidende: die typologische Kontrastierung der beiden Symboltiere: die Sündenreinigung des israelitischen Volkes durch ein ausgelostes, unschuldig, unfreiwillig die Sündenlast der anderen innerhalb der *creatura* aufgeladen erhaltendes, nicht von sich aus zum Sterben „bereites“ Opfertier als *hircus, haedus, τράγος αποπομπαῖος, caper emissarius*. Zum andern die Symbolgestalt des *Agnus Dei* als Sinnzeichen der Eucharistie, als Vermächtnis jenes Christus-Erlösers-Sündenreinigers, der eben die Sünden der Welt freiwillig auf sich nimmt, zum Tode sich selber anbietend in voller Hingabe.

Auch auf diesem solch geistliche Aussage besonders dicht darbietenden Teilbilde des Flügelaltarwerkes von Thorn/Torun um 1390 ist es der „Vorläufer“ (*Praecursor, Prodromos*) Johannes, der mit erhobenem Zeigefinger sein *Ecce Agnus Dei* . . . ausspricht; kaum weniger einprägsam als auf Meister Matthias Grünewald's riesigem „Isenheimer Altar“ (vollendet 1515). Zusätzlich zur *Ecclesia*, die sich dem blutenden Opferlamm zuwendet, ist es dieser Johannes, der sich

unüblicherweise mitleidig und sichtlich nicht haßerfüllt jener unglücklichen *Synagoga* zuneigt,⁶⁴ die sich besiegt, also in der *altercatio Ecclesiae et Synagogae* überwunden von Christus als dem Osterlamm abwendet. Sie, die traurig ihr Haupt neigt, dabei den Ziegenbockskopf des nunmehr im Neuen Testamente als dem neuen Weltenmorgen nicht mehr benötigten *Azazel*/Sündenbock mit ihrer Linken niederhält, die *creatura* gleichsam zurück zur Erde, aus der mit Adams Schuld auch dieser sinnbildträchtige Baum der Erlösung wuchs.

Es ist von hier aus und im Vergleich mit so vielen weiteren Bildbeispielen doch wohl nur ein Schritt zu einem süddeutschen Einblatt-Holzschnitt-Druck der Zeit um 1465, der sich im Museo civico zu Pavia erhalten hat.⁶⁵ Beidseits des *Crucifixus* die zwei Symbolreiterinnen: die *Ecclesia* mit Kreuzstab und Kelch auf einem vierfach nimbierten Tetramorph; die *Synagoga* mit verbundenen Augen auf einem infolge durchschnittener Sehnen in den Beinen zusammenbrechenden Esel; doppelt ist der Schaft ihres Lanzenwimpels gebrochen. Ihre Linke aber hält auch hier den Schädel eines Ziegenbocks, eben jenes *Azazel*, der allein einen wirklichen Sinnbezug abgibt. Zu glauben, daß es sich bei diesem zwischen 1460 und 1470 laut Mundartfärbung der Beischriften im bayerisch-österreichischen Raume entstandenen Holzschnitt um zumindest eine, wenn nicht schlechthin um die Vorlage für Thomas von Villach handeln könnte, verlockt vor allem über das schon Genannte hinaus die Vergleichsschau. Steht doch am Bildrande links etwa unterhalb der *Ecclesia* eine gekrönte Frauengestalt unter einem deutlich mit zwölf weißen „Früchten“ behange-

⁶⁴ Man darf darin wohl einen bildlichen Ausdruck jener lang tradierten soteriologisch begründeten Ansicht des Mittelalters und seiner Schriftexegese sehen, derzufolge es der *Ecclesia* noch vor dem Ende der Zeiten vergönnt sein werde, ihre „Mutter“, eben die *Synagoga* noch zu Christus zu bekehren. Gregor der Große sah die Apostel als die „Söhne der Propheten“. Manche Theologen des Mittelalters wie Robert von Tumbalania († um 1090) deuten die Worte des Hohenliedes 3, 4: „... bis ich ihn (den Geliebten) einführe in meiner Mutter Haus ...“ aus auf das Verhältnis von „Mutter Synagoge“ und „Tochter Kirche“. Vgl. dazu mit reichen Belegen: F. Ohly, Schriften, (S. Anm. 56), 317.

⁶⁵ W. L. Schreiber, Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts. Bd. VIII, Nachträge Leipzig 1930, 112f., Nr. 1871 p. Dazu: R. L. Füglistner II, 40–42 und Bildtafel IX. Dazu dort Vergleich mit einem Bamberger Buchschmuck. Darüber: A. Schramm, Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Bd. I, Albrecht Pfister in Bamberg. Bamberg 1922. Vgl. Abb. 233, 236.

nen Baum. Sie hält mit ihrer Linken ein himmelwärts weisendes Vortragskreuz empor, indes je ein Mann und eine Frau betend unter ihrem ausgebreiteten Schutzmantel knien. Ihr als Antithese an der äußersten Bildblattseite rechts, also unter Christi linkem Arm und hinter der *Synagoga* eine wie bei Thomas von Villach nackte Frau. Sie ist durch ihr Pflücken eines Apfels vom fruchteschweren Baum, gewiß eben dem der Erkenntnis des Guten und des Bösen im Gegenbilde zu dem meist als „Hostienbaum“ gedeuteten bei Maria wohl untrüglich als *Eva*⁶⁶ zu erkennen. Auf dem Flugblatte ist ja wie bei Thomas jener Paradiesesbaum von einer Schlange umwunden. Auch diese nackte Eva auf dem Einblattdruck von 1460/70 hält in ihrer Linken einen Totenschädel, wie dies dann auch Thomas von Villach um 1485 für seine *Eva*, die auch von einer Schlange in die Brust gestochen wird, neben der *Synagoga* als toposartige Gestaltung weiterträgt.

Es fällt zwar nicht mehr in den Rahmen dieses Sitzungsberichtes, der sich ganz bewußt auf eine einzige Motiveinheit innerhalb des Gesamtkonzeptes „Lebendes Kreuz“ und auf genau ihre Wortbezogenheit im Sinne des Denkens nach *typus*, *praefiguratio* und *antitypus* einstellt, auf weitere Überlegungen zu möglichen Anregungen und Vorbildern für Thomas von Villach einzugehen. Doch sind hier in allerjüngster Zeit (Spätherbst 1982) Bemerkungen vorgetragen worden, die gerechterweise nicht übergangen werden sollen. Ein Laibacher Forscher Janez Höfler glaubt für Thomas von Villach nicht an die Wirkung von Seiten des oben erwähnten bayerisch-österreichischen Holzschnittes auf dem Fliegenden Blatte von 1460/70. Er meint vielmehr⁶⁷, leider sehr ungenau und zu allgemein gehalten, „daß die Anregungen für das Thörler Bild vom Süden her gekommen“ seien. Dabei schließt J. Höfler die Kenntnis einheimischer Bildwerke, etwa zu St. Ulrich an der Goding in Kärnten, zu Anger in der Oststeiermark, wovon noch gesprochen werden soll, für Thomas von Villach nicht aus. Aber er betont, daß er der auch von mir

⁶⁶ Zur reich an Kunstdenkmälern (mit Illustrationen) und aus der Hagiographie wie der Hymnenüberlieferung dokumentierten Typologie von Urmutter und Gottesmutter vgl. E. Guldán, *Eva und Maria*. Graz-Köln 1966. Vgl. dort zum Einblatt-Holzschnitt zu Pavia Nr. 154 und Text S. 138.

⁶⁷ J. Höfler, (s. oben Anm. 3), I, Villach 1981, 127, Anm. 18; zur Abb. Bd. II, Nr. 121 (1982).

vertretenen Meinung von E. Guldán hinsichtlich jenes Flugblatt-Holzschnittes als möglichem Vorbild für das Fresko von Thörl „mit Reserve“ gegenüberstünde. Dabei verweist er, wenn auch nur in einer Anmerkung⁶⁸ hinsichtlich der Synthese von „Lebendes Kreuz“ und der zusätzlich mitdargestellten Antithese Maria: Eva bei solchen Konzeptionen auf ein erheblich früher datiertes Wandgemälde“ in Žehra (Schigra, Slowakei) aus der Zeit um 1300–1310, das „schon alle Bestandteile der Thörler Komposition aufweist“. Das aber hielt meiner Überprüfung, wenn auch heute bei den leider bedrückenden Schwierigkeiten einer Feldforschung in manchen Ostblock-Ländern nur aus der Literatur, nicht stand. Eine gute Schwarz-weiß-Abbildung jenes Freskobildes zu Žehra (madjar. Zsegra, dt. Schigra) im Slowakischen, tatsächlich von den ungarischen wie den slowakischen Forschern mit „1300–1310“ zurecht datiert⁶⁹, bei dem es sich um ein erstaunlich frühes Zeugnis von Symbolbezügen in der Gestaltenfülle-Komposition der Kreuzigung Christi zwischen *Ecclesia* und *Synagoga* handelt, zeigt zwar, daß auch *Eva* als nackte Gestalt, jedoch mit dem ebenfalls nackten, wie die Ur-Frau nur feigenblatthaltenden Adam unter der Linken des Gekreuzigten anwesend ist, nicht aber Maria im Gesamtbilde aufscheint. Demnach auch kein „Hostienbaum“ und auch kein gesonderter Paradiesesbaum wie auf jenem zu Pisa befindlichen, deutsch beschrifteten Flugblattdrucke und bei Meister Thomas von Villach. Auch handelt es sich nicht um ein „Lebendes Kreuz“. Denn es ist ein Ast-(Baum-)Kreuz, an das Christus geschlagen ist. Um dessen Fuß und halbe Höhe windet sich zwar die Satansschlange in den Symbolbezügen vom Paradiesesbaum der Erkenntnis des Guten und des Bösen nach Gen. 2, 9 und dem Erlöserkreuze. Aber aus den Kreuzbalkenenden wachsen keine handelnden Hände. Nur über dem Kreuzes-*titulus* ist eine segnende Hand, doch wohl jene Gottvaters zu erkennen. *Ecclesia* und *Synagoga* sind in der von

⁶⁸ J. Höfler, ebenda I, 127 mit Verweis auf S. E. Lajta, Az *Ecclesia és Synagoga* ábrázolása a középkori művészetben. (Zur Ikonographie der Kreuzigung mit *Ecclesia* und *Synagoga*). (Művészettörténeti Értésítő X, 1961, 145–165, Abb. 1) (mir dzt. nicht zugänglich).

⁶⁹ Auch J. Höfler verweist I, 127, Anm. 18 auf: D. Radoczay, Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn. Budapest 1977, 182–185, mit Abb. 88. (Dieser deutschen Ausgabe ging im gleichen Jahre 1977 zu Budapest eine ungarische voraus als D. Radoczay, Falképek a középkori Magyarországon).

der Hagiographie überlieferten Gestaltung, wie sie doch wohl zunächst durch die Buchmalerei europaweit Form gewonnen hatte, gegeben. Der Tetramorph-Reiterin winkt lediglich aus der Bildecke zur Rechten Christi oben eine aus einem kleinen Hause (*mansio*?) sich beugende Gestalt zu. Aus der Ecke rechts oben im Bilde, mithin nicht aus dem *patibulum* wachsend, stößt eine schwertbewehrte Hand die Spitzwaffe der *Synagoga* aus den Wolken durch ihr Haupt. Allerdings reitet sie auch hier auf einem mit deutlich durchschnittenen Beinen niederbrechenden Esel. Weit flattern die Bänder des sie als „Blinde“ kennzeichnenden Tuches der Augenbinde. Auch hält sie einen gebrochenen Stab mit einem Wimpel in der Linken, auf dem, wenn auch nur unsicher, aber doch durch so viele Parallelen wie auch einer in der Steiermark (St. Lambrecht) wahrscheinlich gemacht ein Skorpion als das ihr Judentum symbolisierendes „Wappentier“-*-signum* bestimmt werden kann. Ihre Rechte aber hält unverkennbar wieder den aus dem Alten Testamente herzuleitenden, präfigurativ zu verstehenden, großen abgeschlagenen Bockskopf in ebenfalls nicht zu verkennender Demonstrativgebärde zum *antitypus*, dem im Erlöserleiden sterbenden Menschensohn hinauf. Keine den Totenschädel haltende Eva in der Ur- und Alleinschuld ist dargestellt. Keine Maria als die *AVE:EVA* – Antithese überhaupt im Bilde, weder mit noch ohne Baum der Hostien, der Eucharistie-Symbolik, die sich nur in der Kelchhalterin *Ecclesia* einstellt. Eine kniende Gestalt links im Freskobilde von Schigra mit (nicht lesbarem) Schriftbände mag man als Stifter deuten oder anders. Das ist bei dem schlechten Erhaltungszustand des 1954 aufgedeckten, 1956 restaurierten und auf der mir zur Kontrolle verfügbaren Schwarz-weiß-Aufnahme der Publikationen von 1977 nicht zu entscheiden. So bedeutsam als Symbolkreuzigungskomposition mit der Lehraussage der Erlösung am Kreuze zwischen den Sinnbild-Reiterinnen des Alten Testaments mit der Bocks-*praefiguratio* des Opfertieres Asasel und der Kelch-*elevatio* durch die Tetramorph-Reiterin unter der Rechten des Heilandes ist, die Übereinstimmung jenes Flugblattdruckes von 1460/70 mit dem Groß-Wandgemälde des Meisters Thomas von Villach zu Thörl-Maglern ist ungleich bedeutsamer, auch in den Bild-Elementen gegenüber dem so bedeutsamen Frühbilde zu Schigra überzeugender.

Jene süddeutsche Flugblatt-Symbolkomposition mit so sehr cha-

rakteristischen Einzelmotiv-Anreicherungen bleibt solcherart auch noch über Thomas von Villach hinaus bestehen. So etwa in einer Pergament-Malerei von (vermutlich) Augsburg 1494/97.⁷⁰ (Abb. 7) Wiederum ist es hier das Sinngefüge vom „Lebenden Kreuz“, eingefügt als Miniatur in den Buchstaben A eines Graduales an der Stelle *Ad te levavi animam meam, Deus meus* . . . Beidseits des Gekreuzigten die Allegorie-Reiterinnen *Ecclesia* und *Synagoga*, den Kelch die eine, den „Sündenbock“-Kopf die andere in der Hand. Jeweils auch hier wie beim Kärntner Meister darunter Maria als die gekrönte Schutzmantel-Madonna unter dem einen, dem „Lebens“- oder „Hostien“-Baume wie die nackte Eva mit dem Totenschädel unter jenem Paradiesesbaume als dem Orte der Urschuld. In der unteren Bildhälfte wie so oft und so ganz besonders ausgeprägt am riesigen Wandbilde der Außenwand zu Wasserburg am Inn⁷¹ (Teil-Abb. 8) der Gang des Auferstandenen, von Engeln Begleiteten zur Vorhölle, durch deren aufgebrochenes Tor die Vorväter kommen.

Stärker als bisher schon im Wissen um den Denkmälerbestand an Darstellungen des „Lebenden Kreuzes“ bei Kunsthistorikern, Kulturgeschichtsforschern und Volkskundlern verankert erweist sich auch der deutschsprachige Südostalpenraum in seiner Grenz- oder Gemengelage mit dem nahen slawischen Südosten (etwa Lindar im kroatischen Teile Istriens, 1409) an solchen Zeugnissen mittelalterlicher Geistigkeit im Sinnbildgefüge der Symbolkreuzigung vertreten. Zum großartigen Wandgemälde des Meisters Thomas von Villach zu Thörl-Maglern treten allein in Kärnten noch die – freilich jeweils nur fragmentarisch erhaltenen, aber mit Sicherheit als unserem Thema zugehörig zu bestimmenden – Fresken von St. Ulrich an der Goding im unteren Lavanttal, jene zu Wackendorf am Fuße der Karawanen. Hier im alten Innerösterreich gibt es allerdings keine Skulpturen

⁷⁰ Bayerische Staatsbibliothek München, clm 23041, Hs.-fol. iij li. Vgl. die Farbwiedergabe bei: H. Kühnel-M. Egger-G. Winkler, Katalog „800 Jahre Franz von Assisi“, Wien-Krems 1982, Tafel 40, Katalog-Nr. 10.97, S. 613f. (E. Vavra); dazu: E. Steingraber, Die kirchliche Buchmalerei Augsburgs um 1500. (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, Bd. 8), Augsburg-Basel 1956, 61f. (Augsburg DMI, 11, Maximiliansmuseum: *Graduale per fratrem Leonhardum wirstlin alias Wagner de Schwabmenchingen presbyterum et conventualem SS Ursulae et Afrae*).

⁷¹ Vgl. die Abb. bei Th. Feulner (s. Anm. 25), 37. Hier auf S. 51 auch eine weitere Abbildung einer Buchmalerei gleichen Themas und ebenfalls aus der vorhin (A. 70) genannten Handschrift clm 23041, jedoch eingefügt in ein B.

unseres Themas wie vereinzelt in Bayern. So z. B. ein mit 1432 datiertes Tympanon der spätgotischen Hallenkirche zu Landshut in Niederbayern. (Vgl. Abb. 6)

Ihnen zunächst in der Steiermark entsprechen die Reste eines solchen Freskobildes vom „Lebenden Kreuze“ in der Pfarrkirche zu Anger in der mittleren Ost-Steiermark. Schon vor über zwanzig Jahren hatte ich mir diese bereits 1938 aufgedeckten, wenn auch damals schon nur fragmentarisch überlebenden Wandmalereien erwandert und die damals noch deutlicher als heute erkennbare, unter dem linken Arm des Gekreuzigten sichtbare Gestalt der Eselreiterin Synagoge abgezeichnet, im Wandertagebuch einzuordnen versucht. Es sind Fresken wohl aus dem 3. Viertel des 15. Jahrhunderts, als solche seither auch, wenn auch nur knapp, in der Literatur erfaßt.⁷² Heute freilich verblassen sie m. E. mehr und mehr. Wohl sieht man in der erhobenen Hand der Eselsreiterin noch die Umrisse des Asasel-Bocksschädels. Aber von einem Außenstehenden ließen sich kaum mehr als Teile des Körpers des Crucifixus und eine Frauengestalt auf einem Reittier ausmachen.⁷³

Thematisch noch voll dem Bildkonzept auf den Holzschnitten wie auf den vielen Wandmalereien des 15. Jahrhunderts vergleichbar, mit kaum einer Veränderung nachfolgend stellt sich ein großes Ölgemälde unseres Themas (Leinwandgrund, 143:163 cm Querformat) in der Kunstgalerie des Benediktinerstiftes St. Lambrecht in der Obersteiermark hierher. Es gehört nach der Malweise frühestens dem Ausgang des 16., eher wohl dem beginnenden 17. Jahrhundert zu. Das Werk ist durch den sehr guten Erhaltungszustand und die Fülle seiner Figuren und Inschriftbänder gekennzeichnet. (Abb. 10) Der übergroße Christus stirbt zwischen dem Himmlischen Jerusalem oben und lebhaften Höllenkampfszenen am Fuße. Zu seiner Rechten eine Tetramorphreiterin *Ecclesia* in rotem Langhemde mit Kreuzstab und wei-

⁷² Vgl. die Heimatkundeschrift „600 Jahre Markt Anger“, Weiz 1964, 99; P. Krenn, Die Oststeiermark. Ihre Kunstwerke, historischen Lebens- und Siedlungsformen. (Österreichische Kunstmonographie, Bd. XI), Salzburg 1981, 74: „... Kruzifix mit Allegorie der gestürzten Synagoge (*Ecclesia* zerstört), Baum der Erkenntnis und Eva mit dem Totenkopf“.

⁷³ Vgl. die Abb.-Tafel bei: L. Kretzenbacher, Ein verlorenes Spätmittelalter-Sinnbildfresko vom „Lebenden Kreuz“ zu Alt-Göß. (Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark, LXXIV. Jgg. Graz 1983, 21–36.

ßem Wimpel dran, die Linke an die Brust gehalten. Eben setzt ihr eine besonders lang aus dem Querbalken des Kreuzes reichende, weißärmelbekleidete Hand eine goldene Krone auf das von braunen, bis weit über die Schultern reichenden Haaren umwallte Haupt. Ihre Gegenspielerin *Synagoga* muß in gelbem („Schand-“)Kleide auf einem schwarzen Esel reiten. Ihre Rechte umspannt den Stab mit dem weißen Wimpel und dem Skorpionen-Signum darauf. Die Linke hält das „ausgediente“ Asasel-Opfertier, einen schwarzen Hörnerbock-Schädel in dem Augenblicke weit von sich ab an den linken Bildrand hin, in dem ein wiederum langer Arm ihr ein kräftiges schwarzes Schwert durchs Haupt mit den von einem grauen Tuche verbundenen Augen und der fallenden Goldkrone noch bis tief durch die Schulter und die entblößte rechte Brust bis in den Unterleib stößt. Darauf bezieht sich die in Unzialen beigegegebene Inschrift: *HIRCORUM SANGVIS ME DECEPIT VELUT ANGVIS./HEV SVM CECATA A REGNO DEI SVM SEPARATA*. Das ist deutlich auch vom Worte „Blut“ her in diesen leoninischen Versen in Antithese gesetzt zum „Blute Christi“ als des neuen Opfers: *SANGVINE CHRISTI DOTATA EST DEI VOCATA / AD CRUCEM ASCENDIT QVI MIHI COELICA PANDIT*.

In der Alba mit dunklem, pluvialeähnlichem Mantel darüber, eine an die Tiara gemahnende Krone auf dem von blondem Langhaar umwallten Haupte, so steht Maria als Schutzmantelbreiterin, von einem Engel im Mantelhalten über Papst und Kardinal, Kaiser, König und „Volk“ assistiert, am äußersten Bildrande rechts von Christus und *Ecclesia*. Sie nimmt die große Hostie der Eucharistie aus dem hohen Baume hinter ihr, in dem sich ein kleines Christusbild befindet, die „Versöhnung“ im Neuen Bunde zu versinnbilden gemäß der Inschrift, die auf weißem Bande emporflattert: *RESERO NVNC AETHERA QVAE NOBIS CLAVSERAT EVA / PER FILIVM MEVM SALVABO QVEMLIBET REVM*.

Ihre typologische Antithese ist *Eva*. Ihre Nacktheit in dichtem Laub verbergend steht sie unter jenem Baum der Erkenntnis des Guten und des Bösen, um den sich die Schlange ringelt. Zwölf Äpfel leuchten aus dem Grün des Baumes. Einen dreizehnten bricht die Ur-Sünderin eben ab. Ihre Rechte aber hält einen Totenschädel abwärts zu Menschen ihres Alten Bundes. Ihnen muß sie den „Tod“ als Frucht ihrer Sünde mit diesen Worten wiederum leoninischer

Reimgebung ankünden: *PER ESVM VANVM DESTRVXI GENVS HVMANVM. / VOS MORIEMINI QVIA CLAVSI IANVMAM COELI.*

So läßt also das große St. Lambrecht Ölgemälde die Komposition voll so erkennen, wie sie zumal das 15. Jahrhundert in Bayern wie in Österreich und auch in Südtirol, hier zu Bruneck allerdings erst im 2. Viertel des 16. Jahrhunderts,⁷⁴ so sehr darzustellen liebte.

So verbleibt hier für die Steiermark nur noch eines solchen, aber seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert nicht mehr bestehenden Freskobildes aus dem 15. Jahrhundert zu Göß in der Obersteiermark zu gedenken. Wir kennen es gleichwohl ziemlich genau, wenn auch nicht in seinen Farben, vielmehr nur in einer Holzschnitt-Umzeichnung als Illustration in einem lateinisch geschriebenen und zu Lauingen in Bayern 1600 gedruckten Buche der „Denkwürdigen und verborgenen Geschichten“ (*Lectionum memorabilium et reconditarum liber secundus*⁷⁵), verfaßt von dem Juristen, Diplomaten und Vorkämpfer für die Lehre des Protestantismus Johannes Wolf (1537–1600). Johannes Wolf sah zu seiner Zeit, im ausgehenden 16. Jahrhundert also, als die Wogen des Glaubenskampfes in der Steiermark, in Innerösterreich insgesamt so hoch gingen, ehe die Gegenreformation eben im Jahre 1600 auch machtpolitisch die Anhänger der neuen Lehre schwer zu unterdrücken, aus der angestammten Heimat um des Glaubens willen zu vertreiben begann, ein nicht zufällig außerhalb der Kirche angebrachtes Freskobildwerk unseres Themas. Dessen Konzept schrieb er einem „vorreformatorischen Protestanten“, einem unbedingten Verfechter der Lehre in ihrer Reinheit als *doctrina christiana* zu, der sozusagen getarnt, dennoch in einem „öffentlichen“ Kunstwerke für sie eintrat.⁷⁶ Breite Erläuterungen des Bildinhaltes an der

⁷⁴ J. Graus, Das Kreuz Christi in symbolischen Darstellungen heimischen Mittelalters. (Der Kirchenschmuck. Monatsschrift für christliche Kunst und Kunstgeschichte, 36. Jgg., Nr. 4, Graz 1905, 65–69, Abb.); O. Wonisch, Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Lambrecht. (Österreichische Kunsttopographie, Bd. XXXI), Wien 1951, 116; R. L. Fuglister II, 95–97, Tafel XXVI und Abb. bei L. Kretzenbacher, (s. o. Anm. 73; im Satz).

⁷⁵ H. Waschgl, Die Kunst in Tirol, Bd. 9–10. Bruneck im Pustertal, o. O., o. J., 26–27, Abb. 13; R. L. Fuglister II, 68–70. (Fresko am gotischen Gebäude der Hanesmühle, Oberragengasse 16).

⁷⁶ JOHAN WOLFII I. C. /LECTIONUM MEMO-/RABILIVM ET RECONDITARVM / TOMVS SECVNDVS / HABET HIC LECTOR DOCTORVM EC-

(erst 1797) abgetragenen Kirchenwand zu St. Andrä in Göß, also außerhalb des schon ums Jahr 1000 gegründeten, vom Salzburger Nonnberg aus besiedelten adeligen Frauenstiftes, zeigen diese Ausdeutung des ansonsten verlorenen Freskobildes vom „Lebenden Kreuz“ in der Nachbildung als Holzschnitt. (S. Abb. 9)⁷⁷ Inwieweit damit eine Vergrößerung gegeben wurde, läßt sich ja nicht mehr feststellen. Sie kann sich aber nur im Stilistischen ausgewirkt haben, nicht im Motivlichen, das der lateinisch Beschreibende ja zumindest deutlich in der Erinnerung gehabt haben muß. Die Einzelheiten entsprechen voll dem hierzulande und in der Nachbarschaft bekannten Schema: der Crucifixus zwischen Himmelsburg und Höllenrachen;

CLE-/siae, Vatum, Politicorum, Philosophorum, Historicorum. aliorumqu; / sapientium et eruditorum pia, grauiā, mira, arcana, et stupenda; iucun-/da simul et vtilia, dicta, scripta, atq; facta; Vaticinia item, vota, omina / mysteria, Hieroglyphica, miracula, visiones, antiquitates, monu-/menta, testimonia, exempla virtutum, vitiorum, abusum; /typos insuper, picturas, atq; imagines: SED ET IPSIVS COELI AC NATVRAE HORRENDATA SI-/ gna, Ostenta, Monstra, atq; Portenta: His interiuncti sunt quoq; omnes sacri profaniqu; Ordines / EX QVIBVS OMNIBVS CVM PRAETERITI STA /tus in Ecclesia, Republica, et communi vita consideratio, tum im-/pendentium euentum, ac in dies magis magisq; ingrauescentium /malorum praesagitio: sed et multorum abstrusorum hactenus / desideratorum reuelatio ob oculos per-/spicuē ponitur. / Lauingae sumtibus Autoris impressit Leonhardus Rheinmichel/Typogr. Palatinus, anno 1600. (Bayer. St.-Bibl. München sign. 20 Var 67/2). Holzschnitt, 145 × 183 mm, auf S. 588; lat. Beschreibung 588–590.

⁷⁷ Johannes Wolf vermeidet es nicht, zusätzlich zu seiner „Deutung“ des Freskobildes aus dem 15. Jahrhundert, daß es gewiß das Werk eines jener vor-reformatorisch das Luthertum voraussehenden Malers sei (*Poëtae, historici, pictores, et similes artifices, qui cum publicè veram pietatem profiteri non auderent, poëmatibus et picturis ea – quae de verā Dei doctrina sentiebant – sapienter et eruditè complexi sunt*) schwere Hiebe gegen die Hauptgegner des Protestantismus im ausgehenden 16. Jh. in der Steiermark einzuflechten. Dies durch die Beifügung eines lateinischen Disticha-Gedichtes des Caspar Bruschi (1518–1599) mit Anschuldigungen gegen die Societas Jesu, Jesuiten, die ihm wie in so vielen Schmähschriften der erregten Zeit eben die lehreverfälschenden *Jesuuidri* („Jesuwider“) sind. Daher auch die darauf bezogene Zusammenstellung von Holzschnittbild, Gedichtpolemik und Bildbeischrift: *Picturae vniuersam Christianorum doctrinam veriore illam / nostro seculo iterum patefactam, verè exprimentis, delineatio et explicatio ve-/rissima: auctore eodem Caspare Bruschio, Poetā Laureato, / Comite Palatino*. Beigegeben ist dort auch noch ein weiteres lateinisches Gedicht dieses C. Bruschi, gewidmet dem protestantenfreundlichen R. Pater D. D. Micalo Kaczbeigio, Abbati Reichenbacensi. Über Johannes Wolf vgl. J. H. Zedler, Großes vollständiges Universal-Lexikon. 58. Bd., Leipzig-Halle 1748, Sp. 705–708, Neudruck Graz 1962; über Caspar Bruschi ebenda 4. Bd., 1733, Sp. 1655–1656, Neudruck Graz 1961.

die neben dem Querbalkenende aus den Wolken (!) die *Ecclesia* als Tetramorphreiterin krönende Hand, gegenüber das Schwert aus den Wolken, das die „*Synagoga*“ als Reiterin mit Augenbinde durch den von Christus abgewandten Kopf stößt. Überdeutlich und vergleichsweise besonders groß geraten in der Rechten dieser (Esel-? Pferd-?)-Reiterfrau das Asasel-Symbol des Hörnerbock-Schädels. (S. Fig. 7) So lautet denn auch die Beschreibung bei Johannes Wolf 1600 für diese Symbolfigur: *In media parte, tamquam in centro totius picturae, extat imago pendentis in cruce filii Dei, Domini ac liberatoris nostri Jesu Christi. Huic ad sinistram astat primum et proxime, puella quaedam regia, asinae insidens undiquaque vulneratae et sanguinolentae, ac prae dolore iam iam corruiturae: de cuius puellae capite corona regalis lapsa est. Hac in dextra gestat caput hirci sanguineum, in sinistra sceptrum confractum. Ipsa semianimis asinae inhaeret, per cuius caput penetrat gladius biceps, quem verberans manus e transverso crucis ligno prodiens, quasi percutientis Dei manus, gubernat, et puellae capiti infligit. Huic miserrimae faciei muliebri subdita est inscriptio Synagogae . . .* Erheblich deutlicher noch also als der Holzschnitt von 1600 bezeugt die lateinische Beschreibung des Original-Freskobildes, was diese Darstellung des Symbolgeschehens um Christus *quasi concionans demonstrat*, wie es ausdrücklich dort heißt. Die Beschreibung der verwundeten, überall blutenden, dem Zusammenbrechen nahen Eselin; die mit dem Schwerte entgegen dem Holzschnitt-Mißverständnis eben nicht aus den Wolken, sondern unmittelbar aus dem Kreuzbalken zustoßende Hand; das „halb-entseelte“ Reiten dieser *puella regia*, in ihrer Rechten das *caput hirci sanguineum*, eben der Christus mit abgewendetem eigenen Antlitz hingehaltene Asasel-Schädel.

So zeigt denn dieses leider ja zugrunde gegangene, nur in einer vergrößernden Umzeichnung zu einem Holzschnitt 1600 auf uns gekommene Freskobild aus dem südostalpin-steirischen 15. Jahrhundert die gleiche Anordnung wie die Szenen auf jenem bayerisch-österreichischen Flugblattdruck von 1460/70 und auf dem Wandgemälde bei Meister Thomas von Villach. Es enthält auch wieder die zusätzliche „typologische Antithese“ von Eva am Schlangenbaum der Erkenntnis im Paradiese und – gegenüber – Maria am ebenfalls schlangenumwundenen „Baum des Lebens“ mit dem *Crucifixus*-Bilde im Geäst, wie sie mit ihrer einen Hand auf das eben angebrochene Heil verweist. Auch dieses steirisch-bayerische Nach-Bild eines ver-



Fig. 7: Teilbild der „Synagoga“ vom „Lebenden Kreuz“ zu Göß bei Leoben, Steiermark; umgezeichnet für einen Druck Lauingen, 1600 (Vgl. Abb. 9).

lorenen Freskogemäldes bezeugt, wie tief die Symbolbezüge eines typologischen Bilder-Denkens und Bild-Erzählens noch im wilderregten Zeiteumbruch vom Spätmittelalter zur Neuzeit jenes geistliche Gedankengut widerspiegeln, das so früh bei den Theologen des 3. und des 4. Jahrhunderts, bei Origenes, bei Augustinus und deren Nachfolgern vorgegeben war, enge „Wortbezogenheit“ erkennen läßt. Dies auch hinsichtlich des Einzelmotives vom Opfertier des Alten Testaments in jener Besonderung des *Asasel* – τράγος ἀποπομπᾶιος – *caper emissarius* als dem „Sündenbock“ zur *praefiguratio Christi*.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Tafeln

Abb. 1: Thomas von Villach: das „Lebende Kreuz“; Fresko um 1475 zu St. Andrä in Thörl-Maglern, Kärnten. Teilstück nach einer Aufnahme des Bundesdenkmalamtes Wien, Neg.-Nr. A 3030, freundlicherweise vermittelt von Frau Landeskonservator Dr. Elisabeth Reichmann, Klagenfurt, 1982.

Abb. 2: Aaron treibt den „Asasel“-Sündenbock in die Wüste. Aus einem Athos-Codex des 11. Jh.s vom Kloster Watopédi. Nach P. Huber, Bild und Botschaft. Byzantinische Miniaturen zum Alten und Neuen Testament. Zürich 1973. Aufl.: Univ.-Bibl. Graz.

Abb. 3: Christkönigs-Kreuzigung mit *Vita* und *Mors*, *Ecclesia* und *Synagoga*. Bayerische Staatsbibliothek München, clm 8201 aus Metten, um 1414. Aufl.: Bayer. Staatsbibliothek München.

Abb. 4: Handschriftseite aus dem „Speculum humanae salvationis“, codex cremonensis 243, dzt. Kremsmünster, OÖ., um 1325. Fol. 55'. Nach der Faksimile-Ausgabe Graz, ADEVA, 1972, v. W. Neumüller, OSB.

Abb. 5: Holztafelmalerei der Kreuzigung zwischen Maria und Johannes, *Ecclesia* und *Synagoga*/Eva und Longinus aus der Stabkirche zu Ål im Hallingdal, Norwegen. Dzt. Oslo, Universitäts-Altertümersammlung. Nach Farbpostkarte Nr. 3182/13 und Eigenaufnahmen von L. Kretzenbacher, 1979.

Abb. 6: Tympanon-Skulptur zu St. Martin in Landshut, NB. Christus am „Lebenden Kreuz“ zwischen Eucharistie feiernder *Ecclesia* und einen Bockskopf haltender *Synagoga*. Aufl. Bayerisches Staats-Denkmalamt München, 1982.

Abb. 7: Buchmalerei in einem Graduale, vermutlich Augsburg um 1495: Initiale „A“ mit *Crucifixus* zwischen *Ecclesia* und *Synagoga*. Bayerische Staatsbibliothek, München, clm 23041, fol. iij li. Aufnahme: Bayerische Staatsbibliothek, 1982.

Abb. 8: Wasserburg am Inn, Außenfresko zu St. Jakob, um 1475, nach durchgreifenden Restaurierungen 1957 und 1976. Christus am „Lebenden Kreuz“ zwischen *Ecclesia* und *Synagoga*. Nach einer m. W. nicht publizierten Farbaufnahme des Verlages Hans Leonhardt, Wasserburg am Inn, über den „Heimatverein für Wasserburg am Inn und Umgebung“ freundlich vermittelt als Vorlage von Frau Dr. Antonie Dick (1982).

Abb. 9: „Lebendes Kreuz“, Holzschnitt nach einem Fresko des 15. Jh.s, gedruckt zu Lauingen, Bayern im Werke von Johann Wolf, „Lectionum memorabilium et reconditarum tomus secundus“, 1600. Aufl.: Univ.-Bibliothek Graz, 1982.

Abb. 10: Ölgemälde der Meditation über das Heils-Programm im Sinnbildgefüge vom „Lebenden Kreuz“, Anf. d. 17. Jh.s, Gemäldegalerie im Benediktinerstift St.Lambrecht, Steiermark. Aufn: Hon.-Prof. Dr. Kurt Woisetschhäuser, Vorstand der Alten Galerie am Steiermärkischen Landesmuseum Joannem zu Graz. Freundlich zur Verfügung gestellt 1982.

Textabbildungen

Fig. 1: Symbolkreuzigung Christi. Nach einer Tafel der (im Original 1870 zu Straßburg verbrannten) illuminierten Handschrift des „Hortus deliciarum“ der Nonne Herrad von Landsberg, Elsaß um 1200. Ausgabe O. Gillen, Herrad von Landsberg, Hortus deliciarum. Neustadt an der Weinstraße 1979, Abb. auf S. 101. Reproaufnahme Bayerische Staatsbibliothek München, 1982.

Fig. 2: Buchmalerei aus dem Codex cremifanensis 243, dzt. zu Kremsmünster, fol. 55r, Detail. Repro-Aufnahme L. Kretzenbacher aus der Faksimilie-Ausgabe des Codex cremifanensis 243 eines „Speculum humanae salvationis“, um 1325, Vgl. Abb. 4.

Fig. 3, 4, 5, 6: wie Fig. 2.

Fig. 7: Das „Lebende Kreuz“ von Alt-Göß, Steiermark. Umzeichnung dieses verlorenen Freskobildes aus dem 15. Jh. für einen Holzschnitt zum „Lectionum memorabilium et reconditarum tomus secundus“ des Johannes Wolf, gedruckt zu Lauingen 1600. Repro-Aufnahme der Univ.-Bibliothek Graz, 1982.

TAFELN

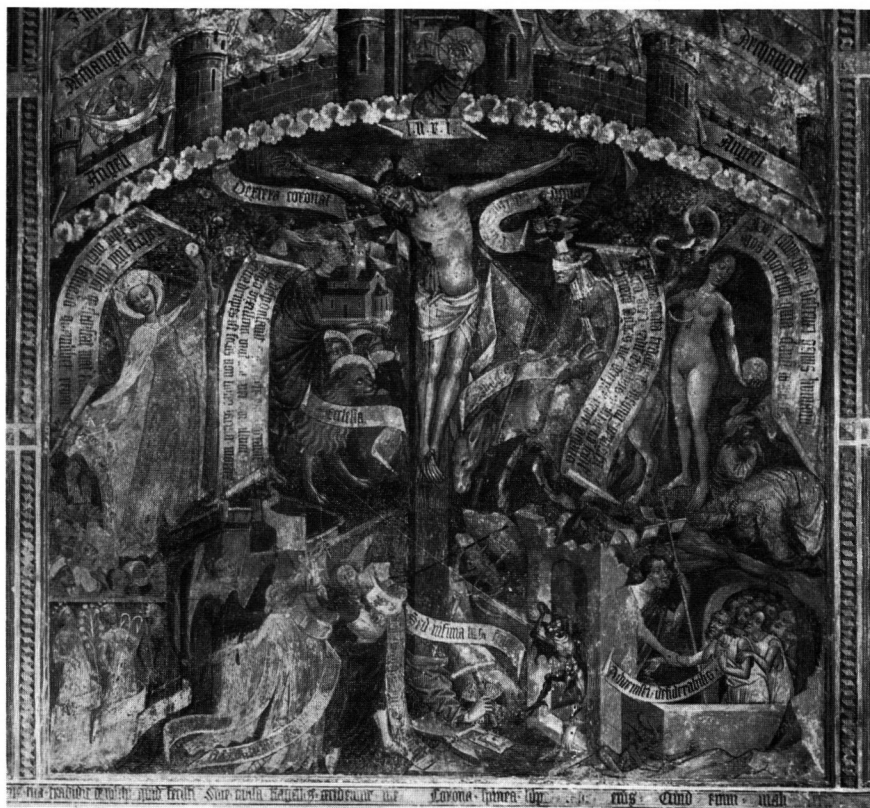


Abb. 1: Thomas von Villach: das „Lebende Kreuz“ zu St. Andrä in Thörl-Maglern, Kärnten. Fresko um 1475.



Abb. 2: Aaron treibt den „Asasel“-Sündenbock in die Wüste. Buchmalerei in einem Codex des 11. Jh.s aus dem Kloster Watopédi auf dem Heiligen Berge Athos.

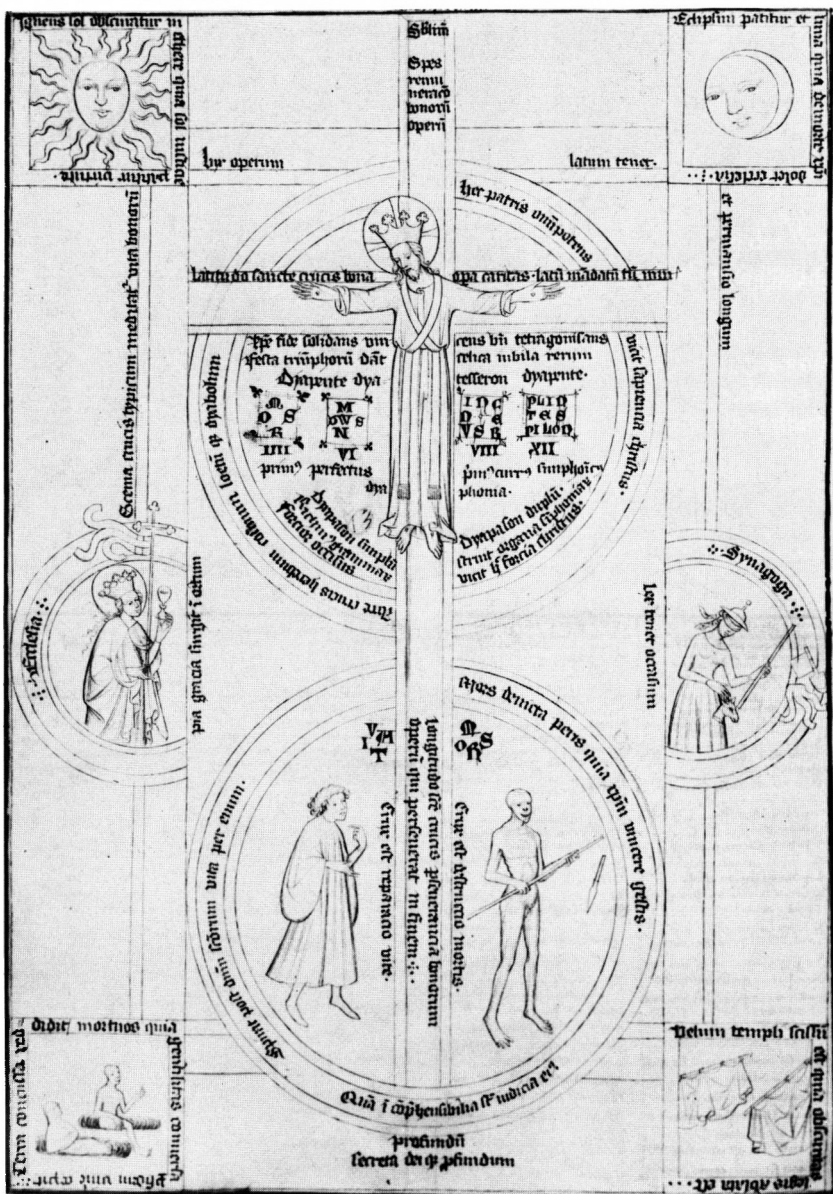


Abb. 3: Christkönigs-Kreuzigung mit *Vita* und *Mors*, *Ecclesia* und *Synagoga*, cdm 8201 der Bayerischen Staatsbibliothek. Handschrift aus Metten, um 1414, nach einer Bildvorlage im Uta-Evangelium (11. Jh.) umgezeichnet.



Abb. 4: Handschrift-Seite aus dem *Speculum humanae salvationis*, Kremsmünster.
Buchmalerei um 1330.



Abb. 5: Kreuzigung zwischen Maria und Johannes, Ecclesia und Synagoga/Eva der Holztafelmalerei (2. H. 14. Jh.) der Stabkirche zu Ål im Hallingdal, Norwegen.



Abb. 6: Tympanon von 1432 zu St. Martin in Landshut, NB. Christus am „Lebenden Kreuz“ zwischen Eucharistie feiernder *Ecclesia* und einen Bockskopf haltender *Synagoga*.



Abb. 7: Initiale „A“ mit Kreuzigung zwischen *Ecclesia* und *Synagoga*, dazu Höllenfahrt des Auferstandenen in einem Graduale von Augsburg um 1495.

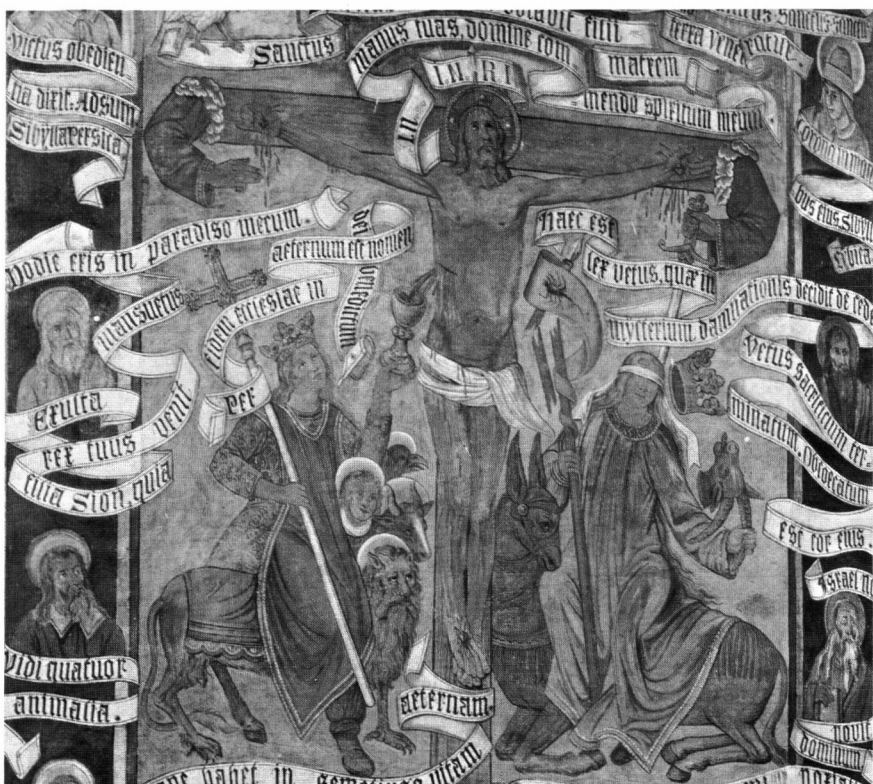


Abb. 8: Christus am „Lebenden Kreuz“ zwischen Ecclesia als Tetramorph-Reiterin mit Kreuzstab und Kelch und der „blinden“ Synagoga mit Skorpion-Wimpel und Schädel des „Sündenbockes“ Asasel. Fresko zu St. Jakob in Wasserburg am Inn, um 1475, restauriert 1957 und 1976.



Abb. 9: Holzschnitt (1600) nach einem „Lebenden Kreuz“-Fresko des 15. Jh.s zu St. Andreas in Göß bei Leoben, Steiermark, abgetragen 1797.



Abb. 10: Symbolkomposition um das „Lebende Kreuz“ mit Christus zwischen *Ecclesia* und *Synagoga*, *Maria*, *Eva*, Himmlischem Jerusalem und Kampf um die Pforten der Hölle. Ölgemälde vom Anfang des 17. Jh.s im Benediktinerstift St. Lambrecht, Steiermark.