

Der Garten des Heils

Ein ikonographisch-ikonologischer Deutungsversuch der Kapitelle des gotischen Chors St. Michael vor dem Hintergrund ihres literarischen, kulturhistorischen und theologischen Kontextes¹

Von Carsten Kottmann

*Im Auslegen seid frisch und munter,
legt ihr's nicht aus; so legt was unter.
Goethe*

In Umberto Ecos Roman „Der Name der Rose“ (Il nome della rosa, 1980) beschaut sich der Mönchsnovize Adson von Melk kurz nach seiner Ankunft mit seinem Meister William von Baskerville in einer stolzen Benediktinerabtei an den Hängen des Apennin das Portal der Abteikirche und ist beeindruckt und entsetzt zugleich von dem Bild, das sich ihm dort bietet: Die Darstellung des Christustrones, das Ineinander von lebensspendendem Odem, rasender Freude, hallelujatischem Jubel und der Schauergesellschaft der niederen Kreaturen, das unterirdische Land der Verstoßenen vermittelt ihm die Vision des jüngsten Gerichts, einer apokalyptischen Offenbarung des Armageddon.² Eine für heutige Augen und Geister emotional und religiös hypersensible Erfahrung, die Adson macht, – doch scheint hier illustriert zu sein, in welcher Weise und mit welcher Intensität bildliche Darstellungen, besonders an und in Kirchenbauten, auf mittelalterliche Menschen zu wirken vermochten. Natürlich ist Ecos Roman nur Fiktion, kein Abbild einer wie auch immer gearteten mittelalterli-

chen Wirklichkeit, aber es wird sich zeigen, dass die in den Kirchen der Zeit angebrachten bauplastischen Elemente durchaus eine solche oder ähnliche Wirkung intendierten.

Die folgende Untersuchung des gotischen Chors St. Michael baut auf der großen und richtungsweisenden kunsthistorischen Studie Judith Riedel-Orlais³ auf; doch soll ihr Ansatz, das bauplastische Material des gotischen Chors zu beschreiben und erklären, dahingehend geweitet werden, als dass nun in erster Linie die Bedeutung und der theologische Rahmen des Chors und vor allem der Kapitelle mit ihren Tier- und Pflanzendarstellungen im Vordergrund stehen soll – und dabei kann ich mich auf meinen ersten Versuch in dieser Richtung stützen.⁴ Es folgt also keine kunsthistorische, sondern eine kulturhistorisch-theologische Argumentation, in der der gotische Chor gedeutet und als theologisches Gesamtprogramm postuliert werden soll.⁵ Dieses Programm ist allegorisch verschlüsselt, und es geht um dessen Decodierung; über eine ikonographische, also bildbeschreibende und -erklärende Analyse hinausgehend ist die ikonologische Interpretation, die „Inhaltsdeutung künstlerischer Darstellung“ angestrebt.⁶ Dabei wird

¹ Folgende Abkürzungen seien eingeführt: PL = Patrologiae cursus completus, accurate Jaques-Paul Migne. Series Latina. 221 Bde. Paris 1841-1855; CCL = Corpus Christianorum. Series Latina. Turnhout 1958ff.; ²VL = Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Hg. von Kurt Ruh u.a. 2. Aufl. Berlin / New York. 1978ff.; LexMA = Lexikon des Mittelalters. Hg. von Robert Auty, Robert-Henri Bautier u.a. 10 Bde. München / Zürich 1978-1999; LCI = Lexikon der christlichen Ikonographie. Hg. von Engelbert Kirschbaum u.a. 8 Bde. Rom / Freiburg / Basel / Wien 1968-1976. – Zs. = Zeitschrift; Jb. = Jahrbuch; FS = Festschrift. Sämtliche Bibeltexte und Abkürzungen biblischer Bücher werden nicht nach dem im Mittelalter gültigen lateinischen Text der Vulgata angegeben, sondern der Einfachheit halber – wenn auch anachronistisch – nach: Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers. Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984. Hg. von der Evangelischen Kirche in Deutschland. Stuttgart 1991. Gegebenenfalls wird mit dem Text der Vulgata verglichen. – Für kritische Anmerkungen und wertvolle Hinweise habe ich sehr herzlich Nigel F. Palmer (Oxford / Tübingen) und Judith Riedel-Orlai (Backnang) zu danken.

² Vgl. Umberto Eco: Der Name der Rose. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. München / Wien 1982, S. 56-62.

³ Judith Riedel-Orlai: Die Bauplastik des gotischen Chors St. Michael in Backnang. In: Bjb. 5, 1997, S. 62-112. Riedel-Orlais Beitrag ist die erste ausführliche und auf wissenschaftlicher Basis durchgeführte Studie zur Bauplastik im gotischen Chor; vgl. die ältere Literatur, mit der sie sich auseinandersetzt, ebd., S. 62f.

⁴ Carsten Kottmann: Firmamentum angelicum. Allegorisches zum gotischen Chor St. Michael im Backnanger Stadtturm. In: Bjb. 7, 1999, S. 43-54.

⁵ Dazu vgl. Erwin Panofsky: Gotische Architektur und Scholastik. Zur Analogie von Kunst, Philosophie und Theologie im Mittelalter. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Thomas Frangenberg. Köln 1989, und Otto von Simson: Die gotische Kathedrale. Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung. Darmstadt 1972. Ebenfalls, allerdings anders akzentuiert, Emile Mâle: L'art religieux du XIII^e siècle en France. Études sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration. 4. Aufl. Paris 1919.

⁶ Hermann Bauer: Art. Ikonologie. In: Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Hg. von Kurt Galling. Bd. 3. 3. Aufl. Tübingen 1959, Sp. 674-676, hier Sp. 674. Vgl. auch Erwin Panofsky: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In: ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln 1978, S. 36-67.

davon ausgegangen, dass die Vorstellungen, die den Bauherren und den Steinmetzen zur plastischen Formung der Kapitelle anregten, den Anspruch haben, im Mittelalter verstanden und begriffen worden zu sein – somit müssen sie auch außerhalb des Chors greifbar sein, im intertextuellen Bezug zu anderen bauplastischen Darstellungen, aber vor allem im Bezug zu dem in der lateinischen und deutschen Literatur des Mittelalters tradierten naturkundlichen und naturdeutenden Wissen.⁷ Diese externe Überlieferung stützt und bestätigt die Vorstellungswelt der Kapitelle, zugleich setzt sie sie aber auch fort und baut auf ihr auf. Die jeweiligen Vorstellungen sind als ein Modell zu verstehen, das im Mittelalter Relevanz hatte. Aus diesem Grund können auch Texte zur Erklärung befragt werden, die nach dem Bau des Chores beziehungsweise der gesamten Michaeliskirche (1243 bis 1248)⁸ entstanden sind. Das Ziel ist es, den gotischen Chor St. Michael zum Sprechen zu bringen, seine Eloquenz auszureizen, seine Sinn-Fülle zu entdecken – und seine Kunst nicht als *l'art pour l'art*, nicht als künstlerischen Selbstzweck zu entwerten. Die „Großartigkeit [der Darstellung] besteht in der sprachlichen Stummheit ihrer künstlerischen Mittel, deren Eigensprache zu verstehen ist, wenn sehende Augen nicht blind sein sollen“.⁹ Es kann nicht verhehlt werden, dass diese Untersuchung als ein Deutungsversuch nur in einem begrenzten Rahmen systematisch vorgeht,¹⁰ da sich dies in seiner Vollständigkeit aus Kapazitätsgründen als nicht verwirklichtbar erwies. Vielmehr sollen Hauptströmungen und Tendenzen gezeigt werden, die jedoch den künstlerischen und darüber hinaus den theologischen Wert des Bauwerks hinreichend erhellen.

Nach einer allgemeinen Einleitung, in der Grundzüge der mittelalterlichen Naturbetrachtung und Naturdeutung zur Sprache kommen sollen, werden die einzelnen Kapitelle betreffend ihrer Motivik in den Blick genommen.



Abb. 1: Der Stadtturm in Backnang.

Dabei werden auch knappe Informationen zu den häufiger zitierten mittelalterlichen Autoren und Werken gegeben. Die Kapitelle bieten den entscheidenden Anteil an einem bauplastischen Programm und seiner ikonologischen Deutungsmöglichkeit; nur das Blattrankenkapitell K 1 (wohl in dem heute nicht mehr erhaltenen Lettner integriert), lässt sich schwer einordnen und gehört eigentlich nicht in das Bildprogramm des gotischen Chors, da keine Bezugspunkte und Verbindungen zu anderen Elementen des Chors existieren. Aus diesem Grund werden wir weitgehend auf eine Erklärung von K 1 verzichten. Abschließend wird versucht, die ikonographischen Einzelergebnisse der Kapitelle zu einem Gesamtbild des gotischen Chors zusammenzusetzen.

⁷ Zu diesem Bereich sicher grundlegend Heimo Reinitzer: Vom Vogel Phönix. Über Naturbetrachtung und Naturdeutung. In: *Natura loquax. Naturkunde und allegorische Naturdeutung vom Mittelalter bis zur frühen Neuzeit*. Hg. von Wolfgang Harms und Heimo Reinitzer. Frankfurt a. M. / Bern / Cirencester (UK) 1981, S. 17-72 (= Mikrokosmos, 7).

⁸ Zur Geschichte des heutigen Stadtturms und der ehemaligen Michaeliskirche mit dem gotischen Chor vgl. Andrea Ransch-Vuksanovic: Die Michaelskirche in Backnang, oder: Der Stadtturm und seine Vergangenheit. In: *BJb.* 5, 1997, S. 11-61, und Riedel-Orlai (wie Anm. 3), S. 65-69.

⁹ Friedrich Ohly: Die Kathedrale als Zeitenraum. Zum Dom von Siena. In: *Frühmittelalterliche Studien* 6, 1972, S. 94-158, hier S. 107. Ohlys Studie ist ein Versuch der Gesamtinterpretation eines Sakralgebäudes.

¹⁰ Vgl. Paul Michel: Tiere als Symbol und Ornament. Möglichkeiten und Grenzen der ikonographischen Deutung, gezeigt am Beispiel des Zürcher Großmünsterkreuzgangs. Wiesbaden 1979, bes. S. 98-109.

I. Einführung

1. Naturbetrachtung und Naturdeutung im Mittelalter

Naturbetrachtung und -deutung erfolgt im Mittelalter immer im Kontext der Bibelexegese. „Wie Gott in das von ihm inspirierte Wort der Schrift einen verborgenen Sinn gelegt hat, dessen Erschließung die volle Bedeutung des Bibelworts erst offenbart, so hat er auch in seine Schöpfung und ihre Geschöpfe einen tieferen Sinn getan, den es zu erschließen gilt.“¹¹ Naturkunde ist Theologie und damit auch Erkenntnis Gottes. Gott offenbart sich dem Menschen auf zweierlei Weise: im *Buch der Schrift*, der Bibel, „welches die Geschichtszeit der Schöpfung ernst nimmt, weil es die Schöpfung durch Gottes Wort entstehen lässt und mit dem Anfang der Welt deren Zeitlichkeit und Verwiesenheit aufzeigt“. Als Zweites offenbart sich Gott aber auch im *Buch der Natur*, „welches in der Faktizität der Welt geboten wird, die als gemachte Ordnung auch das Wollen der göttlichen Vernunft kündigt“¹² und die für den Menschen sinnlich wahrnehmbar ist. Dabei ist die Schrift stets Autorität und oberster Maßstab, woran sich das Beobachten, Deuten und Verstehen im *Buch der Natur* zu orientieren hat. Nach Berthold von Regensburg (1210/1220 bis 1272) richtet sich dabei das Buch der Schrift an die *pfaffen*, und das Buch der Natur an die *leien*.¹³ Hintergrund dieses Verständnisses ist, dass nichts auf Erden nur zufällig oder willkürlich seinen Ursprung

gefunden hat: Alles ist Gottes Schöpfung, und die Natur wird als Bild und Gleichnis Gottes aufgefasst.¹⁴ Alanus ab Insulis (Alain de Lille, um 1120 bis 1202) brachte diese Erkenntnis auf die Formel *Omnis creatura significans*¹⁵ – jedes Geschöpf ist bezeichnend, das heißt, jedes Geschöpf trägt eine ihm eigenartige Bedeutung und Botschaft in sich. Der Dichter Freidank (um 1230) beschrieb diesen Sachverhalt in den folgenden Versen:

*Die Erde trägt nichts,
was völlig ohne Bedeutung wäre.
Kein Geschöpf ist so frei,
dass es nicht noch anderes bedeutet
als sich selbst.*¹⁶

Jedes Geschöpf trägt neben seiner eigentlichen Bedeutung (als Rose, als Ameise, als Mensch) zusätzlich noch eine oder gar mehrere tiefere Bedeutungen (Rose: Sinnbild der Liebe, Ameise: Sinnbild der Fleißes, Mensch: Sinnbild der Verantwortlichkeit gegenüber Gott). Dabei fällt auf, dass Tiere und Pflanzen in ihrer vielschichtigen Bedeutung dem Menschen zum Vorbild dienen sollen. *Alle [Geschöpfe] sind also gut, und sie wurden wegen des Menschen geschaffen*, schreibt Honorius Augustodunensis.¹⁷ Richard von St. Viktor († 1173) sieht nicht nur in den Worten der Heiligen Schrift, sondern auch in den zugrunde liegenden Dingen eine Bedeutung, und somit verknüpft er die Dingbedeutungskunde mit der Schriftdeutung.¹⁸

Diese auf die Natur gerichtete Hermeneutik des Mittelalters hat, wie auch die hermeneutische Bibelexegese, ihren Ursprung in der

¹¹ Helmut de Boor: Über Fabel und Bîspel. München 1966, S. 19 (= Sitzungsbericht der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Jg. 1966, H. 1). Ähnlich Wolfram von den Steinen: Altchristlich-mittelalterliche Tiersymbolik. In: *Symbolon* 4 (1964), S. 218-243.

¹² Norbert Schiffers: Fragen der Physik an die Theologie. Die Säkularisierung der Wissenschaft und das Heilsverlangen nach Freiheit, Düsseldorf 1968, S. 188. Vgl. auch Friedrich Ohly: Zum Buch der Natur. In: ders., *Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und Bedeutungsforschung*. Hg. von Uwe Ruberg und Dietmar Peil. Stuttgart / Leipzig 1995, S. 727-843.

¹³ Berthold von Regensburg: Vollständige Ausgabe seiner Predigten. Hg. von Franz Pfeiffer. Bd.1. Wien 1862, S. 48f., 158.

¹⁴ Vgl. Hugo von St. Viktor: *Didascalicon* VII, 3 (PL 176, Sp. 814 BC), und Herbert Kolb: Der Hirsch, der Schlangen frißt. Bemerkungen zum Verhältnis von Naturkunde und Theologie in der mittelalterlichen Literatur. In: *Mediaevalia litteraria*. FS für Helmut de Boor zum 80. Geburtstag. Hg. von Ursula Hennig und Herbert Kolb. München 1971, S. 583-610, hier S. 593.

¹⁵ Alanus ab Insulis: *Compendiosa in Cantica Cantorum ad laudem deiparae Virginis Mariae elucidatio* (PL 210, Sp. 53 A).

¹⁶ *Fridankes Bescheidenheit*. Hg. von Heinrich Ernst Bezzenberger. Halle 1872, S. 78 (12, 9-12): *Diu erde keiner slahte treit, / daz gar sî âne bezeichnenheit. / nehein geschepfede ist sô frî, / sin bezeichne anderz, dan si sî.*

¹⁷ Honorius Augustodunensis: *Elucidarium sive dialogus de summa totius christianae theologiae* I, 12 (PL 172, Sp. 1117 C): *Omnia igitur sunt bona, et propter hominem creata.*

¹⁸ Richard von St. Viktor: *Excerptio allegoricarum libri XXIV* (PL 177, Sp. 205 B): *Non solum voces, sed et res significativae sunt.*

Zeichenlehre des Augustinus (354 bis 430), die dieser am umfangreichsten in seiner Schrift *De doctrina christiana* entwickelte und die ihrerseits wieder auf Origenes zurückgeht (um 185 bis 253/54).¹⁹ Darin „verbindet sich die Theorie vom bloß signifikativen Charakter der Sprache mit der metaphysischen Anschauung von der Zeichenhaftigkeit der zu transzendierenden raum-zeitlichen Wirklichkeit“.²⁰ Für die allegorische Deutung von Tieren war das ganze Mittelalter hindurch maßgeblich der *Physiologus* (von griechisch „*physiológos*“: der Naturforscher, der Naturkundige), ein vermutlich im 2. Jahrhundert entstandenes, griechisch verfasstes Werk mit allegorischen Deutungen vornehmlich von Tieren. Die lateinische Übersetzung aus dem 4. Jahrhundert wurde ihrerseits mehrfach in die jeweiligen europäischen Volkssprachen übersetzt²¹ und beeinflusste das Denken des Mittelalters aufs Entscheidendste. Daneben wurden Tierdeutungen immer wieder in Fabeln überliefert, die auf die antiken Autoren Äsop (ca. 6. Jahrhundert v. Chr.) und Avian (um 400 n. Chr.) zurückgehen. Fabeln waren auf das sittliche Verhalten der Menschen bezogen und suchten diese positiv zu beeinflussen.²² Die Pflanzenallegorese tritt oft in lehrhaften Gedichten auf. Sie leitet sich fast ausschließlich vom Nutzwert (Heilwirkung) der verschiedenen Pflanzen her, und dafür stellte die *Naturalis historia* des Plinius d. Ä. (23/24 bis 79 n. Chr.) das Vorbild dar.²³ Die religiöse Bedeutung

hatte ihre Quellen in der Bibel und ihrer Kommentierung. Pflanzen im Allgemeinen repräsentierten oft einen Garten, der nach dem biblischen Hohelied die Kirche bedeuten kann.²⁴ Darüber hinaus wird der Garten zum Zeichen des Paradieses.²⁵

Sowie die Allegorese²⁶ als bibelexegetische Methode dem eigentlichen Buchstabensinn, dem *sensus historicus*, weitere, tiefere Sinne attestiert (*sensus spirituales*), so gilt dieses Prinzip auch in der Naturdeutung. Neben der Bedeutung des Dinges an sich ergeben sich somit für das Ding eine tieferliegende allegorische, moralische (auch: tropologische) und eine anagogische Bedeutung. Ein Merkvers des 1285 verstorbenen Dominikaners Augustinus de Dacia fasst dieses Schema zusammen und erläutert es:

*Der Buchstabe lehrt, was geschehen ist,
was du glauben sollst, die Allegorie.
Die Moral, was du tun sollst,
wohin du streben sollst, die Anagogie.*²⁷

Ein im Mittelalter häufig angeführtes Beispiel ist das des Wortes „Jerusalem“: Jerusalem, nach dem Buchstabensinn eine historisch und geographisch fixierbare Stadt in Judäa, bedeutet auf allegorischer Ebene die Kirche. Auf moralischer Ebene bedeutet Jerusalem das Heil des einzelnen Menschen, das heißt den Weg der Seele von der Sünde zur Gnade. Nach der Anagogie bezeichnet Jerusalem die himmlische Gottesstadt, das heißt die Auferstehung zum

¹⁹ CCL 32. Zum erstenmal wird ein allegorisch-exegetisches Schriftverständnis von Origenes in seiner Schrift *De principiis / Peri archón* erwähnt (Patrologiae cursus completus, accurate Jaques-Paul Migne. Series Graeca. Bd. 11, Sp. 115-414). Zur Zeichenlehre Augustins vgl. Henri-Iréné Marrou: *Saint Augustin et la fin de la culture antique*. Paris 1949, bes. S. 444-453, 478-494, 646-651. – Das allegorische Schriftverständnis wurde im Mittelalter regelmäßig auf Paulus (Gal. 4,21-31) zurückgeführt und erhielt dadurch seine biblische Legitimation: Vgl. Hartmut Freytag: *Quae sunt per allegoriam dictam*. Das theologische Verständnis der Allegorie in der frühchristlichen und mittelalterlichen Exegese von Gal. 4,21-31. In: *Verbum et Signum*. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung. Hg. von Hans Fromm, Wolfgang Harms und Uwe Ruberg. Bd. 1. München 1975, S. 27-43, und Henri de Lubac: *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*. Bd. 1/2. Paris 1959, S. 373-383.

²⁰ Gerhard Ebeling: Art. Hermeneutik. In: *Religion in Geschichte und Gegenwart* (wie Anm. 6), Bd. 3, Sp. 249.

²¹ Darunter verschiedene deutsche Übersetzungen, vgl. dazu die Edition: *Der altdeutsche Physiologus*. Die Millstätter Reimfassung und die Wiener Prosa (nebst dem lateinischen Text und dem althochdeutschen Physiologus). Hg. von Friedrich Maurer. Tübingen 1967 (= *Altdeutsche Textbibliothek*, 67) [im Folgenden: Ph.]. Vgl. des Weiteren Nikolaus Henkel: *Studien zum Physiologus im Mittelalter*. Tübingen 1976 (= *Hermeae*, N.F. 38) und Christian Schröder: Art. „*Physiologus*“. In: *VL 7*, Sp. 620-634. Darüber hinaus vgl. auch Klaus Grubmüller: *Überlegungen zum Wahrheitsanspruch des Physiologus im Mittelalter*. In: *Frühmittelalterliche Studien* 12, 1978, S. 160-177.

²² Vgl. dazu, und auch zum *Physiologus*, Hennig Brinkmann: *Mittelalterliche Hermeneutik*. Tübingen 1980, S. 101-116.

²³ C. Plinius Secundus d. Ä.: *Naturkunde*. Lateinisch – Deutsch. Hg. und übersetzt von Roderich König. 37 Bde. Darmstadt 1974-94.

²⁴ Hld. 4,16; 4,12.

²⁵ Vgl. Hld. 5,1. Dazu u. a. Douglas W. Robertson: *The doctrine of Charity in Mediaeval literary gardens. A topical approach through symbolism and allegory*. In: *Speculum* 26, 1951, S. 24-49. – Zu Pflanzen als Zeichen siehe Brinkmann (wie Anm. 22), S. 116-121.

²⁶ Im Folgenden wird unter dem Begriff der Allegorese ein Auslegungs- und Deutungsmuster als Ganzes verstanden; die Allegorie bezeichnet eine text- oder dingimmanente Sinnenebene, die einer Auslegung und Deutung bedarf.

²⁷ Zitiert nach Friedrich Ohly: *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter*. In: *Zs. für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 89, 1958/59, S. 12: *Littera gesta docet, / quid credas allegoria. / Moralis quid agas, / quo tendas anagogia*.

Der xiii bruder der do starb hieß Cunrad
vnd was ein Steinmetz



Abb. 2: Ein Steinmetz mit seinen Arbeitsgeräten Spitzfläche, Winkel, Lotwaage und Profilschablone. Darüber: „der xiii (13.) bruder der do starb, hieß Cunrad vnd was ein Steinmetz.“ Aus dem Hausbuch der Mendelschen Zwölfbrüderstiftung in Nürnberg, um 1425-36.

ewigen Leben. Dabei ist noch wichtig, wer die verschiedenen *sensus* überhaupt verstehen kann. Der Buchstabensinn, das einfache Wort, wird von jedermann verstanden, also auch von Ungebildeten oder Laien (*simplices vel illiterati*). Den allegorischen Sinn verstehen die Kundigen (*intelligentes*) und den moralischen Sinn die Fortgeschrittenen (*profecti*). Der anagogische Sinn schließlich wird nur von den Weisen (*sapientes*) verstanden.²⁸

Alexander von Canterbury, ein Benediktiner aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, fasst dieses Prinzip des vierfachen Schriftsinns in einen schönen poetischen Text.²⁹ Nach dem Hohelied (Hld 2,4) führt der König die Braut in seinen Weinkeller. In diesem Weinkeller steht am Eingang der schlechteste Wein, daneben ein besserer, daneben wieder ein besserer, bis schließlich der beste Wein des Kellers im hintersten Winkel steht. Warum? Stünde der beste Wein am Eingang, hätte der König einen beträchtlichen Schaden zu vermenden, da bei jedem Hinein- und Hinausgehen vom besten Wein genommen werden könnte. Steht der beste Wein jedoch im hintersten Eck, so ist diese Gefahr gering. Jedem, der in den Weinkeller kommt, gibt der König von dem Wein zu trinken, der ihm zusteht. Den Geringen einen schlechteren Wein, den Hochgeschätzten einen besseren. *Dieser König, der König der Könige, so schreibt Alexander, besitzt einen Weinkeller, und seine Braut, nämlich die gläubige Seele, freut sich, dass sie dort hineingeführt worden ist. Der Weinkeller repräsentiert die Heilige Schrift. In diesem Keller befinden sich vier Fässer, voll von honigsüßer Lieblichkeit, deren Namen die folgenden sind: einfache Historie, Allegorie, Moral und Anagogie [...]. Das Getränk, das im ersten Fass enthalten ist, das heißt in der Historie, das sind die einfachen und vorbildhaften Taten der Heiligen. Während wir diesen nacheifern, erfüllen wir in gewisser Weise unsere Seelen mit großer Süße.*

*Im zweiten Fass, das heißt in der Allegorie, befindet sich die Glaubenslehre, denn durch die Allegorie werden wir im Glauben unterrichtet und in unserem Inneren vom Geschmack einer wunderbaren Süße erfüllt. Im dritten Fass aber, das heißt in der Moral, befindet sich die Zusammenstellung der Sitten, denn durch die Moral bilden wir unsere Sitten, und wie durch einen Trunk von wunderbarer Süße erquickt, erscheinen wir unserem Nächsten als fröhlich und liebenswert. Der Trunk, der im vierten Fass enthalten ist, nämlich demjenigen, das im Winkel steht, das heißt in der Anagogie, ist gleichsam die süßeste Empfindung der göttlichen Liebe. Durch deren unaussprechliche Süße wird unsere Seele, indem sie erquickt wird, gewissermaßen mit der höchsten Gottheit vereint.*³⁰ Je nachdem, wer in den Keller kommt, das heißt, wer in der Heiligen Schrift oder auch im *Buch der Natur* liest, wird verschiedene Erkenntnisse erlangen und unterschiedlich den *sensus* des Textes oder der Zeichen in der Schöpfung verstehen. Trotz dieser Differenz im Verständnis tragen alle Worte und alle Zeichen jeden der vier *sensus* in sich. Die verborgene Offenbarung Gottes in der Natur gilt es zu entschlüsseln, so dass aus Naturerkenntnis Gotteserkenntnis werden kann.³¹

2. Der Steinmetz als Vermittler naturkundlichen Wissens

Die Kenntnis naturkundlichen Wissens war im Mittelalter nicht nur der klerikalen Welt vorbehalten. Auch die Laien hatten Anteil an diesem Wissen. Naturkunde und Naturdeutung im Mittelalter fußt auf einer Basis, die man im mittelalterlichen Sinne durchaus Empirie nennen darf (auch wenn dies dem heutigen Empirie-Begriff nicht mehr entspricht). Das Wissen über die Natur kam durch die Tradierung antiker Vorstellungen auf das Mittelalter, und die antiken Texte bildeten für die mittelalterliche Wissenschaft die empirischen Grundlagen

²⁸ Vgl. dazu Hilbert Weddige: Einführung in die germanistische Mediävistik. 2. Aufl. München 1992, S. 109f.

²⁹ Alexander von Canterbury: Eadmeri monachi liber de sancti Anselmi similitudinibus, 194 (PL 159, Sp. 707f.).

³⁰ Sp. 707 D-708 B: Rex iste Rex regum cellam habet vinariam in qua sponsa sua, videlicet fidelis anima, se gratulatur introductam; ejus cella vinaria dicitur Scriptura sacra. In hac cella quatuor habentur dolia mellifluae dulcedinis plena, quorum ista sunt nomina: simplex historia, allegoria, moralitas, anagogen [...]. Potus qui continetur in primo dolio, id est in historia, sunt simplicia gesta sanctorum et exempla, quibus dum intendimus, animas nostras magna dulcedine quodammodo potamus. In secundo autem dolio, id est in allegoria, est fidei instructio; per allegoriam namque ad fidem instruimur et interiore homine admirandae suavitatis sapore imbuimur. In tertio vero dolio, id est in moralitate, est morum compositio; per moralitatem etenim mores nostros componimus, et, quasi mirae dulcedinis potu refecti, hilares et amabiles proximis nostris appareremus. Potus qui continetur in quarto dolio, illo videlicet qui stat in angulo, id est in anagogen, est quidam suavissimus divini amoris affectus, cujus ineffabili dulcedine, cum anima nostra reficitur, ipsi summae divinitati quodammodo unitur.

³¹ Wohl am ausführlichsten zur mittelalterlichen Allegorese: de Lubac, Exégèse médiévale (wie Anm. 19), 2 Tle. in 4 Bdn., Paris 1959-1964.

ihrer Beschäftigung mit der Natur. „Wissen“ heißt im Mittelalter „Buchwissen“; „Naturkunde“ hieße analog „Naturbücherkunde“ und baut auf einer literarischen Empirie auf.³² Einem heutigen Denken kann diese Vorstellung nicht entsprechen und demnach kommt es immer wieder zu Verständnisdifferenzen. Schnell wird dem mittelalterlichen Gelehrten Unwissenheit über die realen naturwissenschaftlichen Tatbestände attestiert. Doch mittelalterlich gedacht ist die Naturdeutung im exegetischen Kontext auf jeden Fall „richtig“, sie erklärt und bestätigt das System, das als Fundament die Wissenschaft, Kultur und Vorstellungswelt zusammenhält.³³ Dass nun naturkundlich-gelehrtes Wissen auch dem Laien bekannt war, kann man dem umfassenden Lehrgedicht *Der Renner* des Hugo von Trimberg († nach 1313) entnehmen, einem Werk, das „Sündenklage, Bußpredigt, Sittenlehre und popularisierendes Wissenskompendium in einem“³⁴ ist. An ein nicht lateinkundiges Publikum gerichtet, weist Hugo auf Tierberichte und Deutungen hin – obwohl er mit seinem Lehrgedicht stark zur Popularisierung von naturkundlichem Wissen beitrug, konnte er auch oft Detailwissen bei seinem Publikum voraussetzen. Er schreibt:

*Also möchte ich schreiben und ihnen erzählen
von der besonderen Natur etlicher Tiere,
an denen sie Gottes Wunder erkennen.*³⁵

Solche Beschreibungen der Schöpfung, wie Hugo sie hier gibt und die auch in vielen anderen Werken gegeben werden, die schon genannt wurden oder noch zu nennen sind, suchen in der Regel keine detaillierten natur-

wissenschaftlichen Kenntnisse zu vermitteln, sondern sie sind theologisch orientiert. Auch mittelalterliche Aussagen über die „Falschheit“ diverser Naturbeschreibungen, gemessen an der Realität, widerlegen diese damit nicht, sondern heben vielmehr erst die theologische Relevanz der Erklärungen heraus.³⁶

Der Steinmetz nimmt in diesem Zusammenhang eine Mittlerstellung zwischen dem gelehrten naturkundlich-theologischen Wissen und dessen Kenntnis bei einem Laienpublikum ein. Indem er, unter anderem in Kapitell Darstellungen, dieses Wissen und die damit verknüpften Vorstellungen einer breiten Öffentlichkeit zugänglich macht, übernimmt er die Aufgabe der Popularisierung dieses Wissens und beeinflusst somit auch das Denken der Zeit. Dabei haben die Steinmetze ihrerseits ihre Kenntnisse wohl kaum aus gelehrten Codices erhalten. Die Ausbildung der Steinmetze baute auf der des Maurers auf,³⁷ und somit ist davon auszugehen, dass der Steinmetz zur Gruppe der *illiterati*, also der Schreib-, Lese- und Lateinunkundigen zu zählen ist. Die Vorlagen seiner plastischen Darstellungen wird der Steinmetz zum einen aus der mündlichen Tradition und der allgemeinen Vorstellungswelt des Mittelalters, zum anderen aber natürlich auch aus den Anweisungen seines Auftraggebers, den man in der Regel als gebildet annehmen kann, bezogen haben. Zwar sind aus dem 15. Jahrhundert Steinmetzbücher bekannt, die jedoch in erster Linie technische Hinweise weitergeben wollen und daher als eine Art Lehrbuch der Steinmetzkunst verstanden werden

³² Christian Hünemörder: Zur empirischen Grundlage geistlicher Naturdeutung. In: Geistliche Aspekte mittelalterlicher Naturlehre. Symposion 30. November – 2. Dezember 1990. Hg. von Benedikt Konrad Vollmann. Wiesbaden 1993, S. 59-68. Vgl. auch, für die Bedeutung des Buches als Autorität, das Kapitel „Das Buch als Symbol“ in Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 11. Aufl. Bern / München 1993, S. 306-352, und der Abschnitt „Buch als Geheimnis und Gemeingut“ bei Max Wehrli: Literatur im deutschen Mittelalter. Eine poetologische Einführung. Stuttgart 1984, S. 52-55.

³³ Vgl. dazu, im Kontext der mittelalterlichen medizinischen Fachliteratur, Ortrun Riha: Handlungswissen oder Bildungswissen? Mittelalterliche Fachliteratur und ihr Sitz im Leben. In: Zs. für deutsches Altertum und deutsche Literatur 123, 1994, S. 1-18, hier S.12f. Ferner, auch im Kontext der medizinischen Literatur, der sich aber problemlos auf das naturkundliche Schrifttum ausweiten lässt, Johannes G. Mayer: Beobachtungen zur volkssprachlichen Rezeption des medizinisch-naturwissenschaftlichen Weltbildes im Mittelalter von Ortolf von Baiern bis Paracelsus. In: Geistliche Aspekte (Anm. 32), S. 99-111, bes. S. 110.

³⁴ Günther Schweikle: Art. Hugo von Trimberg. In: ²VL 4, Sp. 272.

³⁵ Hugo von Trimberg: *Der Renner*. Hg. von Gustav Ehrismann, mit einem Nachwort und Ergänzungen von Günther Schweikle. 4 Bde. Berlin / New York 1970 [im Folgenden: Renner] (V. 19262-19264: *Sô wil ich schriben in ze diute / Etslicher tier natûr besunder, / Bî den si merken gotes wunder*). Vgl. auch Dietrich Schmidtke: Geistliche Tierinterpretation in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters (1100-1500). Tl. 1. Diss. Berlin 1968, S. 102f.

³⁶ Vgl. Henkel (wie Anm. 21), S. 139-146. Allgemeines zur Problematik von Fiktionalität und/oder empirisches Wissen in Dietrich Schmidtke: Geistliche Tierinterpretationen. In: Geistliche Aspekte (wie Anm. 32), S. 26-39; ebenso Grubmüller (wie Anm. 21), der auch andere Aspekte hervorhebt, und Christel Meier: Argumentationsformen kritischer Reflexion zwischen Naturwissenschaft und Allegorese. In: Frühmittelalterliche Studien 12, 1978, S. 116-159.

³⁷ Vgl. Günther Binding: Baubetrieb im Mittelalter. Darmstadt 1993, S. 285-291.

können.³⁸ Aus der Mitte des 13. Jahrhunderts ist allerdings ein Werk des Villard de Honnecourt überliefert, das Bildmusterbuch und Bauhütten-traktat in sich vereint. Über den Zweck des Buches liest man auf fol. 1^v: *Villard von Honnecourt begrüßt Euch und bittet alle diejenigen, die mit den Behelfen, welche man in diesem Buche findet, arbeiten werden, für seine Seele zu beten und sich seiner zu erinnern. Denn in diesem Buche kann man (gar) guten Rat finden über die große Kunst der Maurerei und die Konstruktionen des Zimmerhandwerks; und Ihr werdet die Kunst des Zeichnens darin finden, die Grundzüge, so, wie die Disziplin der Geometrie sie erheischt und lehrt.*³⁹ Interessant an diesem Werk sind 67 Zeichnungen von Tieren, die dem Steinmetz als Vorbild gedient haben könnten; ebenso mehrere geometrische Skizzen als eventuelles Vorbild für Maurer oder Zimmerleute. In einer Zeit, in der die Kunst als lehrbar verstanden wurde, hatten die Musterbücher für den Steinmetzen dieselbe Bedeutung, die die Poetiken für die Dichter einnahmen – sie gaben das notwendige Rüstzeug für die geistlich-geistig-kreative Arbeit an die Hand.

Dabei war allerdings die künstlerische Arbeit an den Bauornamenten immer wieder umstritten, ja sie wurde bisweilen abgelehnt. *Denn der Buchstabe vermag mehr als die nichtige Gestalt im Bild,*⁴⁰ so Hrabanus Maurus (um 780 bis 856); und Bernhard von Clairvaux (1091 bis 1153) fragt, bezogen auf die luxuriöse bildliche Ausstattung in den Kirchen und Klöstern: *Was schafft [dort] jene lächerliche Missgestalt, jene auffallende hässliche Schönheit und schöne Hässlichkeit?*⁴¹ Bernhard vertrat eine Kargheit und Nüchternheit in den Kirchen, die dafür einen Gottesdienst umso innerlicher erfahren ließen – und diese Ansicht ist

Teil eines schwelenden Streits, in dem es um die ornamentale Ausstattung in den Kirchen ging.⁴² Nichtsdestoweniger sind Bauplastiken in Kirchen alles andere als selten, und auch die allegorische Funktion dieser Plastiken und ihre Deutung war eine gängige mittelalterliche Praxis.

Was also der Steinmetz in den großen, aber auch in den kleinen Kirchen des Mittelalters entwarf und ausführte, findet seine Wurzeln in der Antike, die durch mittelalterliche Tradierung der jeweiligen Gegenwart konserviert wurde. Der Steinmetz bediente sich dabei eines Darstellungskatalogs, der mittelalterliches Allgemeingut war, der im klerikalen wie auch in laikalen Kreise verbreitet war und der auch entsprechend verstanden werden konnte. Für den mittelalterlichen Menschen war die Steinmetzkunst (neben anderen in der Kirche verwendeten) das Fenster zur geistlichen, also: soteriologischen, moralischen und eschatologischen Welt, das seine Inhalte eben in der Sprache der *illitterati*, im Bilde formulierte. Bei allem Erstaunen, das wir Heutigen diesen Kunstwerken entgegenbringen, richteten sich diese plastischen Darstellungen an die Damaligen auf sehr viel lebendigere Weise: Heute zeigen uns die Kapitelle ihre Welt, damals sprachen sie in ihr.

II. Die Kapitelle im Einzelnen

Vorbemerkungen

Bevor die Kapitelle mit ihrer Motivik im Einzelnen zu beleuchten sind, sollen ein paar Worte zu den verwendeten und ausgewerteten mittelalterlichen Quellen verloren werden. Die im Folgenden zur Sprache kommenden Quellen sind eine Auswahl aus der schier unüberschaubaren Menge an naturkundlichen Texten,

³⁸ Vgl. Ulrich Coenen: Die spätgotischen Werkmeisterbücher in Deutschland. Untersuchung und Edition der Lehrschriften für Entwurf und Ausführung von Sakralbauten. München 1990 (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, 35); Matthäus Roriczer. Das Büchlein von der fialen Gerechtigkeit. Faksimile der Originalausgabe Regensburg 1486 und Matthäus Roriczer. Die Geometria Deutsch. Faksimile der Originalausgabe Regensburg um 1487/88. Mit einem Nachwort und Textübertragung hg. von Ferdinand Geldner. Wiesbaden 1999.

³⁹ Text und Übersetzung aus Hans R. Hahnloser: Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms.fr 19093 der Pariser Nationalbibliothek. 2. Aufl. Graz 1972, S. 11: *Wilars de Honnecourt v(os) salue (et) si proie a tos ceus qui de ces engiens ouverront, c'on trovera en cest livre q(u)'il proient por s'arme (et) qu'il lor soviengne de lui. Car en cest livre puet o(n) trover grant conseil de la grant force de maconerie (et) des engiens de carpenterie, (et) si troveres le force de le portraiture, les traits, ensi come li ars de iometrie le (com)ma(n)d(e) (et) ensaigne.*

⁴⁰ Zitiert bei Julius von Schlosser: Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst. Wien 1892, Nr. 893 (carm. 38): *Plus quia gramma valet quam vana in imagine forma.*

⁴¹ Bernhard von Clairvaux: Apologia ad Guillelmum, XII (PL 182, Sp. 916A): *Quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas?*

⁴² Vgl. Paul Michel: Formosa deformitas. Bewältigungsformen des Hässlichen in mittelalterlicher Literatur. Bonn 1976, §§ 201-232.

die das Mittelalter hervorgebracht hat, und bewusst wurden solche ausgewählt, die idealiter großen und dauerhaften Einfluss auf Denken und Verstehen des 13. Jahrhunderts hatten. Gewiss haftet so mancher Entscheidung etwas Willkürliches an, doch es geht uns nicht so sehr um eine systematische, sondern eher um eine exemplarische Analyse der Backnanger Kapiteldarstellungen.

Konrad von Megenberg (1309 bis 1374), ein gelehrter Geistlicher, der an der Pariser Sorbonne den Titel des *magister artium* erwarb, verfasste sein „Buch der Natur“ um 1348/50 und wollte damit den unverständigen Laien (*insipientes laici*) „das Wissen über die von Gott geschaffene Natur in ihren Seins (*res*)- und Sinn (*significatio*)-Dimensionen vermitteln“.⁴³ Konrads Werk bearbeitet dabei das „Liber de natura rerum“ des Augustinerchorherren und späteren Dominikaners Thomas von Cantimpré,⁴⁴ das in den Jahren 1228 bis 1243 entstanden und das – neben „De proprietatibus rerum“ (um 1240) des aus England stammenden und in Magdeburg tätigen Franziskaners Bartholomäus Anglicus⁴⁵ und dem „Speculum majus“ des Dominikaners Vinzenz von Beauvais († 1264)⁴⁶ – eines der drei großen Naturenzyklopädien des Mittelalters war. Obwohl Konrad mitunter stark kürzt, manchmal seine Vorlage auch erweitert, handelt es sich mit Thomas' Werk um seine Hauptquelle. Viele seiner Kür-

zungen lassen sich auch darauf zurückführen, dass Konrad fast ausschließlich den sogenannten „Thomas III“ benutzte, eine spätere kürzende Bearbeitung des *Liber de natura rerum*, die noch zu Lebzeiten Thomas' von Cantimpré „im österreichisch-bayrischen Raum in Kreisen der Benediktiner oder Zisterzienser“⁴⁷ durchgeführt wurde. Daneben hat er unter anderem die „Etymologien“ (*Etymologiae*) des Isidor von Sevilla († 636) als Quelle verwendet; ein Werk, das das gesamte Wissen der damaligen Zeit lexikonartig zusammenfasst und das auf das Mittelalter enormen Einfluss hatte.⁴⁸

Als weiteres Werk für die folgenden Ausführungen zu Rate gezogen wird neben dem „Physiologus“ und dem „Renner“ des Bamberger Schulmeisters Hugo von Trimberg (siehe oben) an einigen Stellen auch das zwei Bücher umfassende Werk „De naturis rerum“ des englischen Theologen Alexander Neckam (1157 bis 1217), das – trotz seines enzyklopädischen Charakters – eigentlich als Einleitung zu einem *Ecclesiastes*- (Prediger-)Kommentar gedacht war, dessen Einfluss allerdings auf die kontinentale Theologie gewissen Einschränkungen unterlag. Zumindest nimmt unter anderem Thomas von Cantimpré darauf Bezug.⁴⁹

Ein das wohl gesamte mittelalterliche Wissen zusammenfassende allegorische Wörterbuch ist die „*Sylva Allegoriarum Totius Sacrae Scripturae*“ des hochgelehrten spanischen

⁴³ Georg Steer: Art. Konrad von Megenberg. In: *VL* 5, Sp. 221-236, hier Sp. 232 (mit Literaturangaben). Vgl. zusätzlich Manfred Günter Scholz: Quellenkritik und Sprachkompetenz im „Buch der Natur“ Konrads von Megenberg. In: FS Walter Haug und Burkhard Wachinger. Bd. II. Hg. von Johannes Janota u.a. Tübingen 1992, S. 925-941. Ausgabe: Konrad von Megenberg: Das Buch der Natur. Die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache. Hg. von Franz Pfeiffer. Stuttgart 1861 [im Folgenden: BdN].

⁴⁴ Thomas Cantimpratensis: *Liber de natura rerum*. Editio princeps secundum codices manuscriptos. Tl.1: Text. Berlin / New York 1973 [im Folgenden: Lib. nat. rer.]. Vgl. dazu Christian Hünemörder / Kurt Ruh: Art. Thomas von Cantimpré OP. In: *VL* 9, Sp. 839-851, und Christian Hünemörder: Die Bedeutung und Arbeitsweise des Thomas von Cantimpré und sein Beitrag zur Naturkunde des Mittelalters. In: *Medizinhistorisches Journal* 3, 1968, S. 345-357.

⁴⁵ Bartholomäus Anglicus: *De genuinis rerum coelestium, terrestrium et inferarum proprietatibus libri XVIII*. Frankfurt 1601 [im Folgenden: Prop. rer.]. Eine moderne, kritische Edition fehlt. Vgl. auch Georg Steer: Art. Bartholomäus Anglicus. In: *VL* 1, Sp. 616f., und Heinz Meyer: Die Zielsetzung des Bartholomäus Anglicus in „De proprietatibus rerum“. In: *Geistliche Aspekte* (wie Anm. 32). S. 86-98.

⁴⁶ Vincentius Bellovacensis: *Speculum quadruplex sive Speculum maius. Naturale / doctrinale / morale / historische*. 4 Bde. Douai 1624. Nachdruck Graz 1964 [im Folgenden: Spec.]. Eine moderne, kritische Ausgabe fehlt. Vgl. Rudolf K. Weigand: Art. Vinzenz von Beauvais. In: *VL* 10, Sp. 365-269. – Zu den mittelalterlichen Enzyklopädien vgl. Heinz Meyer: Zum Verhältnis von Enzyklopädie und Allegorese im Mittelalter. In: *Frühmittelalterliche Studien* 24, 1990, S. 290-313.

⁴⁷ Hünemörder / Ruh (wie Anm. 44), Sp. 842f. Dazu vgl. Helgard Ulmschneider: *Ain puoch von Latein ... daz hât Albertus meisterleich gesammet*. Zu den Quellen von Konrads von Megenberg „Buch der Natur“ anhand neuerer Handschriftenfunde. In: *Zs. für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 121, 1992, S. 36-63, und dies.: *Ain puoch von Latein*. Nochmals zu den Quellen von Konrad von Megenberg „Buch der Natur“. In: ebd. 123, 1994, S. 309-333. „Eine Edition des sog. „Thomas III“ ist unter der Leitung von Benedikt Konrad Vollmann (München) in Arbeit.

⁴⁸ Isidori Hispalensis Episcopi *Etymologiarum sive originum libri XX*. *Recognovit breuivequidnotatione critica instruxit W. M. Lindsay*. 2 Bde. Oxford 1911 (= *Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis*) [im Folgenden: Etym.]. Vgl. dazu Jacques Fontaine: Art. Isidor von Sevilla. In: *LexMA* 5, Sp. 677-680; ferner Herbert Kolb: Isidors „Etymologien“ in deutscher Literatur des Mittelalters. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 205, 1969, S. 431-453.

⁴⁹ Alexander Neckam: *De naturis rerum libri duo*. With the poem of the same author *De laudibus divinae sapientiae*. Hg. von Thomas Wright. London 1863 (= *Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores*, 34) [im Folgenden: Nat. rer.]. Vgl. dazu Reinhard Düring: Art. Alexander Neckam (Nequam). In: *LexMA* 1, Sp. 378f.

Benediktiners Hieronymus Lauretus (Jerónimo Lloret, † 1571).⁵⁰ Dieses monumentale Werk, erstmals erschienen 1570 in Barcelona, rezipiert „über fünfzig theologische Autoren, angefangen von Philo und Origenes über die Kirchenväter bis hin zu Zeitgenossen [...], dazu eine ganze Reihe antiker Philosophen und Naturhistoriker“; und auf diese Weise wurde alphabetisch nach Stichwörtern geordnet mit anschließender allegorischer Deutung „das ganze mittelalterliche Erbe an spiritueller Wortexegese an die Neuzeit bis ins 18. Jahrhundert“ weitergegeben.⁵¹ Das bringt dem modernen Benutzer freilich Probleme, denn Lauretus stellt kompilatorisch das gesammelte Wissen einer Epoche nebeneinander, das eigentlich einer Differenzierung bedarf. Entwicklungslinien von allegorischen Auslegungen sind nur schwer bei ihm zu finden. Lauretus' Werk hatte schon mittelalterliche Vorgänger: Ein Allegorien-Wörterbuch zum Gebrauch in Seelsorge und Predigt war „De rerum naturis“ des Fuldaer Theologen Hrabanus Maurus (um 780 bis 856), das die sichtbaren Dinge und Tatbestände umfasste;⁵² eine weitere alphabetisch geordnete allegorische Worterklärung, die „Allegoriae in Sacram Scripturam“, wird ihm zugeschrieben.⁵³ Darüber hinaus ist ein Bestiarium, ein mit allegorischen Deutungen versehenes Tierbuch überliefert, das der Pariser Theologe und Philosoph Hugo von St. Viktor († 1141) unter dem Titel „De bestiis et aliis rerum“ verfasst haben soll.⁵⁴

In den „Tierbispel“ des Strickers (Schaffenszeit zwischen 1220 und 1250) hingegen, einem aus niederer und unfreier Herkunft stammenden Berufsdichter, geht es vor allem

„um Erkenntnis und Selbsterkenntnis eigener und fremder *nature*“,⁵⁵ also um das Wesen des Menschen, das anhand von vergleichbaren Beispielen aus der Tierwelt erläutert wird. Der Stricker benutzt die literarische Form der Fabel oder des *bîspels* (kurze lehrhafte Versdichtung), um die Inhalte der Bedeutungsebene zu vermitteln, und greift dabei natürlich auf bisher entwickeltes und tradiertes Gedankengut zurück.

1. Das Löwen- und Efeukapitell (K 2a, b)

In der Nordwest-Ecke des gotischen Chors befindet sich eine Konsole, auf der „ornamental wirkende, auffallend schönlinige, kreisförmig eingerollte[n] Linien zu erkennen sind; dabei handelt es sich wahrscheinlich um „die Fragmente der Mähne eines Löwenkopfes“.⁵⁶ Der Löwe stand in der christlichen Symbolik und Ikonographie für ein breites Spektrum an Bedeutungen, das sich zuerst nicht vereinheitlichen lässt.⁵⁷ So bringt der Physiologus den Löwen mit Christus in Verbindung. Drei Eigenschaften kennzeichnen demnach den Löwen: Wenn er im Gebirge oder im tiefen Wald von Jägern verfolgt wird und er ihre Gegenwart riecht, so verwischt er mit dem Schwanz seine Spuren, dass er nicht gefangen werden kann. Ebenso Christus: Als dieser zur Erde kam, *sorgte er dafür, dass er mit seiner Gottheit auf der finsternen Spur reitete, das heißt, als er im Schoß der Magd [Maria] kam, heilte er das menschliche Geschlecht*.⁵⁸ Als Zweites hält der Löwe, wenn er schläft, seine Augen offen. Auch dies bezeichnet Christus: *Als sein Körper einschlief, rief die Gottheit ihn an. Da erwachte er aber*

⁵⁰ Hieronymus Lauretus: *Sylva seu potius hortus floridus allegoriarum totius Sacrae Scripturae*. Köln 1681 [im Folgenden: *Sylva*]. Benutzt wird die zehnte Ausgabe.

⁵¹ Friedrich Ohly: Einleitung zu des Hieronymus Lauretus 'Sylva Allegoriarum Totius Sacrae Scripturae'. In: ders., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*. Darmstadt 1977, S. 156-170, hier S. 160f.

⁵² Ausgabe in: PL 111, Sp. 9-614, dort unter dem Titel *De universo*, der aber in keiner Handschrift bezeugt ist [im Folgenden: *Rer. nat.*]. Vgl. Raymund Kottje: Art. Hrabanus Maurus. In: ²VL 4, Sp. 166-196, bes. 187-189, und Elisabeth Heyse: Hrabanus Maurus' Enzyklopädie „De rerum naturis“. Untersuchungen zu den Quellen und zur Methode der Kompilation. München 1969 (= Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung, 4).

⁵³ Ausgabe in: PL 112, Sp. 849-1088 [im Folgenden: *Alleg.*]. Vgl. Kottje (wie Anm. 52), Sp. 194, und André Wilmart: *Les allégories sur l'Écriture attribuée à Raban Maur*. In: *Revue Bénédictine* 32, 1920, S. 47-56.

⁵⁴ Ausgabe in: PL 177, Sp. 9-164 [im Folgenden: *Best.*]. Zu Hugo von St. Viktor vgl. den Art. im *LexMA* 5, Sp. 177f. (Joachim Ehlers). Zur Verfasserschaft vgl. Florence McCulloch: *Medieval Latin and French Bestiaries*. Chapel Hill (NC) 1962, S. 34-38.

⁵⁵ Karl-Ernst Geith / Elke Ukena-Best / Hans-Joachim Ziegeler: Art. Der Stricker. In: ²VL 9, Sp. 417-449, hier Sp. 441. Ausgabe: Der Stricker: *Tierbispel*. Hg. von Ute Schwab. 3. Aufl. Tübingen 1983 (= *Altdeutsche Textbibliothek*, 54) [im Folgenden: *TB*]. Vgl. zudem Ute Schwab: Zur Interpretation der geistlichen *bîspel*rede. In: *Annali dell'Istituto universitario Orientale di Napoli*, sezione germanica 1, 1958, S. 153-181.

⁵⁶ Riedel-Orlai (wie Anm. 3), S. 70.

⁵⁷ Vgl. Peter Bloch: Art. Löwe. In: *LCI* 3, Sp. 112-119, und Schmidtke, *Geistliche Tierinterpretation*, Diss. (wie Anm. 35), S. 331-347; auch *Alleg.* (PL 112, Sp. 983A-C).

⁵⁸ Ph., S. 3: *do bedahte er gereite / der vinstern spor mit siner gotheite. // ich meine, do er chom in den buosem der magede, / do geheilt er mennischlich chunne.*

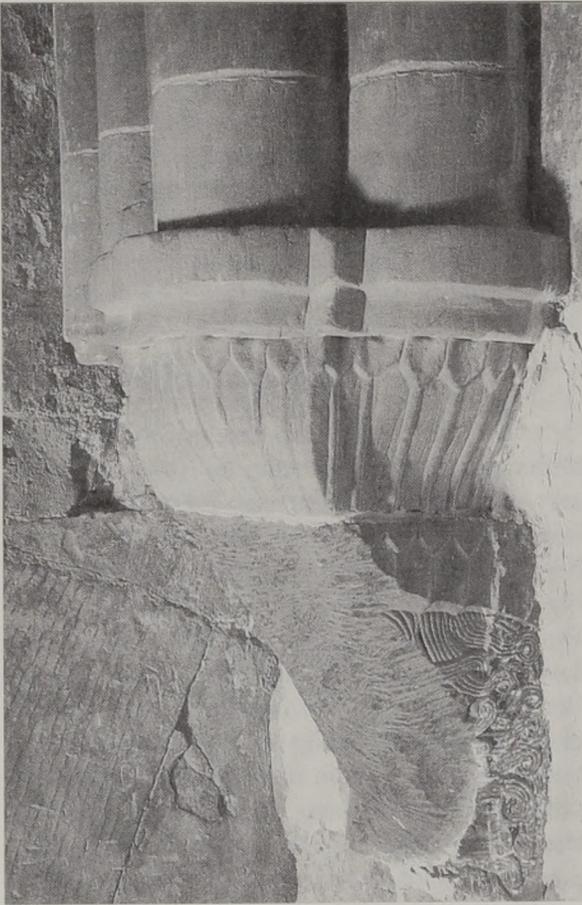


Abb. 3: Die Löwenkonsole (K 2a).

zur Rechten seines Vaters.⁵⁹ Zum Dritten bringt die Löwin ihre Jungen tot zur Welt; nach drei Tagen kommt der Löwenvater, haucht ihnen ins Gesicht, so dass sie wieder erwachen – was der Physiologus auf den Tod und die Auferstehung Christi bezieht: *Ebenso tat es der allmächtige Gott mit seinem Sohn: am dritten Tag erweckte er ihn früh vom Tod aus dem Grab.*⁶⁰ Auch findet sich der Löwe als Christus nicht

selten in ikonographischen Darstellungen. Im Rundbogen über der Eingangstür des Doms zu Verona, die ein Löwe bewacht, ist zu lesen: *HIC DOMINUS MAGNUS LEO CHRISTUS CERNITUR AGNUS* (Hier wird der große Herr Löwe, Christus, als das Lamm gesehen.)⁶¹ Das Bild Christi als Lamm bezieht sich auf Joh. 1,29.

Konrad von Megenberg streicht noch weitere Eigenschaften heraus: *Der Löwe ist ein König über alle anderen Tiere [...]. Das Tier ist weder untreu noch verfolgt er eine falsche Kunst. [...] Die Löwen sind friedlich untereinander und streiten sich nicht.*⁶² Ebenso verweist Hugo von Trimberg auf des Löwen Tugendhaftigkeit; diese übertrage sich sogar auf den, der den Löwen als Wappentier auswählt.⁶³ Hartmann von Aue attestiert in seinem Artusroman *Iwein* (um 1200) dem Löwen ritterliche Eigenschaften wie *minne, dienst, êre*; das altfranzösische Vorbild Hartmanns, der Yvain Chrétien de Troyes (1170 bis 1180), geht noch einen Schritt weiter: der Löwe weint Tränen der Demut, nachdem er dem Helden Yvain das Leben gerettet hat.⁶⁴ Der Stricker spricht zudem noch von der Stärke des Löwen. In einer Fabel von Hase und Löwe warnt er den Hasen davor, sich mit dem Löwen anzulegen – *Wenn es nun der Hase im Sinn hat, gegen den Löwen bestehen zu wollen – so nenne ich das nicht Tapferkeit, es ist eine betrügerische Mühe!* Ebenso wenig kann es der Mensch mit der Allmacht Gottes nicht aufnehmen: *Wer sein Leben auf die Weise lebt, dass er gegen die Ehre strebt, der wird auch gegen Gott sein.*⁶⁵

Doch der Löwe symbolisiert auch den Tod, der, so Hieronymus Lauretus, *die Menschen vom Leben fortreißt*; der Löwe ist gleich *der Kraft der Krankheit, die zum Tode treibt.*⁶⁶

⁵⁹ Ph., S. 5: *wande er in dem vleisce entslif, / diu gotheit in anrief. // do erwachot er aber / ze der zeswe sines vader.*

⁶⁰ Ph., S. 5: *Sam tet der almehtige got sinem sun, / des dritten tages erchuchet er in vruo // von dem tode uz dem grabe.* Die Eigenschaften des Löwen, die im Ph. aufgeführt werden, finden sich auch schon bei Isidor von Sevilla (Etym. XII, 2, 5f.).

⁶¹ Zum Löwen als Christus vgl. Hermann Baltl: Zur romanischen Löwensymbolik. In: Zs. des historischen Vereins für Steiermark 54, 1963, S. 195-220, hier S. 205; 212f.

⁶² BdN, S. 142f. *Leo ist ain künig aller andern tier [...]. daz tier hât niht untrew noch valscher list an im. [...] die lewen sint under enander fridsam und kriegent niht.* (vgl. Lib. nat. rer., S. 139; Prop. rer., S. 1081-1084; Spec. I, Sp. 1418-1423). Ebenso Etym. XII, 2, 3 und Rer. nat. VIII, 1 (PL 111, Sp. 217B-219A).

⁶³ Renner, V. 19306-19308. – Vgl. ebenso, zum Löwe als Symbol der Stärke und der Macht, Manfred Zips: Zur Löwensymbolik. In: FS für Otto Höfler zum 65. Geburtstag. Bd. 2. Hg. von Helmut Birkhan und Otto Gschwantler, unter Mitwirkung von Irmgard Hansberger-Wilfinger. Wien 1968, S. 507-518.

⁶⁴ Hartmann von Aue: *Iwein*. Nach der Ausgabe von G. F. Benecke, K. Lachmann und L. Wolff hg. von Thomas Cramer. Berlin 1968, V. 3869ff.; Chrétien de Troyes: *Yvain*. Übersetzt und eingeleitet von Ilse Nolting-Hauff. München 1962, V. 3400ff. (= Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben, 2). Vgl. dazu Maria Bindschedler: Tierdarstellungen in der deutschen Dichtung des Mittelalters. In: Schweizer Monatshefte für Politik, Wissenschaft, Kultur 47, 1967, S. 698f.

⁶⁵ TB, S. 89. *Ist der hase also getan, / daz er den lewen wil bestan – / daz enheize ich niht ein frümecheit, / ez ist ein gouglich arebeit!* [...] *Swer sine tage also gelebet, / daz er wider die ere strebet, / der muoz ouch wider got wesen.*

⁶⁶ Sylva, S. 614: *Leo aliquando dicitur mors, quae rapit hominis à vita. Quasi leo verò est vis morbi, quae adigit ad mortem.*

Schon seit der Antike wurde der Löwe, vorwiegend der abgetrennte Löwenkopf, als Todessymbol verwendet; ein Symbol, das seinen Ursprung im heidnischen Opferritus hat.⁶⁷ Auch die romanische Kunst bringt den Löwen oft mit dem Tod, mit der Allgegenwärtigkeit des Todes (*memento mori*) in Verbindung, so beispielsweise im Dom zu Chur oder im Dom zu Worms.⁶⁸ Ebenso finden sich ähnliche Beschreibungen in biblischen Texten (vor allem Ps. 22,22; Hes. 19,3; Dan. 6,22). Darüber hinaus wird der Löwe auch mit dem Teufel verglichen, wie in 1. Petr. 5,8: *Seid nüchtern und wacht; denn euer Widersacher, der Teufel, geht umher wie ein brüllender Löwe und sucht, wen er verschlinge*. Pseudo-Hrabanus Maurus sieht im Löwen einen sich verstellenden Antichristen.⁶⁹ Beiden Bedeutungsvarianten, Allmacht Gottes / Christus oder schreckliche Bedrohung durch den Tod, ist gemein die Kraft, die Macht, die Stärke, mit und in der operiert wird, und die sich – immer abhängig vom Kontext – positiv oder negativ äußern kann.

Über der Löwenkonsole befindet sich im gotischen Chor St. Michael eine Gruppe von drei Kelchkapitellen, „die mit einem lebhaft verlaufenden Rankenwerk und mit dreiteiligen, mit den Blattspitzen nach unten zeigenden Efeublättern dicht belegt sind“.⁷⁰ Den Efeu, eine Pflanze, die *fortwährend grünt*,⁷¹ deutet Hieronymus Lauretus als Israel; und des Weiteren als das Gesetz und den Tempel, unter dessen Schatten die Juden standen.⁷² Vinzenz von Beauvais betont die kalte Natur des Efeus und der Erde, auf der er wächst;⁷³ ebenso Konrad von Megenberg. Darüber hinaus verderbe der Efeu, so Konrad, die Bäume, an denen er wächst, *denn er zieht alle Feuchtigkeit aus ihnen heraus und lässt sie vertrocknen*.⁷⁴ In diesem Zusammenhang steht wohl auch die Beschreibung Alexander Neckams, dass der Efeu als Mittel gegen die Trunksucht wirke.⁷⁵ Das Verständnis des Efeus als Gesetz und Tempel geht vom Neuen Testament, vom neuen



Abb. 4: Der Mensch in den Klauen des Löwen. Darstellung am Dom zu Chur (Graubünden, Schweiz), 12. / 13. Jahrhundert.

Bund in Christus (Joh. 1,17) aus. Israel, das Gesetz und der Tempel, muss erfüllt und damit überwunden werden, um in Christus das Heil zu erlangen (vgl. Rö. 10,4). Dem Gesetz, das – alleine – wie der Efeu erdrückend und verengend wirkt, muss die Gnade zugestellt werden, die befreit.

⁶⁷ Vgl. Børge Lunn: On the symbolism of severed animal heads. Some documents. In: Latomus 22, 1963, S. 252-260.

⁶⁸ Vgl. Baltl (wie Anm. 61), S. 210f., 205f.

⁶⁹ Alleg. (PL 112, Sp. 983BC): *Leo, Antichristus in fallacia sua* [designat].

⁷⁰ Riedel-Orlai (wie Anm. 3), S. 70.

⁷¹ Sylva, S. 513: *Hedera est herba perpetuò virens*.

⁷² Sylva, S. 513: [Hedera] *legem, & templum designare potest, quae obumbrabant Judaeos*.

⁷³ Spec. I, Sp. 920: *Hedera frigidae terrae indices sunt* [...].

⁷⁴ BdN, S. 321: *der paum* [Efeu] *verderbt all ander paum, den er sich zuo gesellt, wenn er seugt all fäuchten dar auz und derret si* (fehlt in Lib. nat. rer. und in Prop. rer.)

⁷⁵ Nat. rer., S. 177: [Hedera] *antipharmacum ebrietatis est, siquis potus hedera corenetur*.



Abb. 5: Das Efeukapitell (K 2b).

2. Das Feigenkapitell (K 3)

Die Südwestecke des gotischen Chors ziert ein Kapitell, das Feigenfrüchte und wahrscheinlich ein Feigenblatt darstellt.⁷⁶ Eine schöne Beschreibung der Feige mit einer allegorischen Auslegung findet sich im „Tum“ Heinrichs von Mügeln (Schaffenszeit ca. 1345 bis 1370):

Was man an den Feigenstamm
bindet, wird in seiner Kraft gezähmt.
Sein Saft löscht die Flamme des Gifts
und jüngt, wer sich damit einreibt.
Gott, all den Seinen fremd,
der, gebunden an dein Herz,
sich im Menschenbilde zähmen ließ:
Auch verjüngte sich der Wirt des Himmels.
Als er sich mit deinem Blut wusch,
wurde er als junger Mann des Priesters
des höchsten Thrones gewahr.
Führe uns zu diesem, Jungfrau,
und binde uns an den Ast der Gnade.⁷⁷

Zwei Eigenschaften der Feige zählt Heinrich auf: die zähmende Wirkung und die Wirkung als Gegengift und als „Verjünger“.⁷⁸ Neben Alexander Neckam⁷⁹ und Bartholomäus Anglicus⁸⁰ kennt auch Konrad von Megenberg diese beiden Eigenschaften der Feige; besonders hebt er den heilenden und entgiftenden Wert hervor.⁸¹ Heinrichs von Mügeln Gedicht ist ein Marienpreis. Durch die *meit* (V. 11) verwirklichte sich die Inkarnation Christi, die Fleischwerdung des Herrn. Was sich zunächst – modern gesprochen – homöopathisch anhört, also die verjüngende und entgiftende Wirkung der Feige, gewinnt seine wirklich heilende Kraft erst im theologischen Kontext: Die Geburt Christi als „die Verjüngung des vor allen Seins existierenden Sohnes“,⁸² als das Pharmakon gegen eine Veralterung und Verkränklchung des durch die Sünde kranken Menschen – als des Menschen, der den Arzt Christus braucht (Mt. 9,12). Nach Hieronymus Lauretus *kann die Feige die Guten bezeichnen, die in dieser Welt zwischen Verfolgungen verborgen bleiben*, aber auch die geduldige Kirche, die sich während der Zeit der Verfolgung nicht niederschlagen ließ.⁸³ Isidor

⁷⁶ Vgl. Riedel-Orlai (wie Anm. 3), S. 71-73.

⁷⁷ Die kleineren Dichtungen Heinrichs von Mügeln. Erste Abt.: Die Spruchsammlung des Göttinger Cod. Philos. 21. 2. Teilbd.: Text der Bücher V-XVI. Hg. von Karl Stackmann. Berlin 1959, S. 191 (Str. 153): *Was zu dem figenstamm / man bint, das macht sin tugent zam / sin saf verlescht der gifte flamm / und junget, wer sich damit smirt. / got, allen sinen wilt, / gebunden an dins herze schilt / sich zemen ließ in menschen bild, / ouch jungte sich des himels wirt: / da er sich wusch mit diner blüte saffe, / jung wart gefar des hochsten trones pfafe. / den selben, meit, uns schaffe / und zu genaden aste bint.*

⁷⁸ Dass die Wirkung der Feige als Gegengift und als „Verjünger“ vor dem Hintergrund der mittelalterlichen Temperamentenlehre (die Feige, die die Unausgewogenheit der vier Körpersäfte – zu verstehen als das Gift – ausgleicht und dem alternden Menschen „verjüngende“ Gesundheit bietet) und auch in Heinrichs von Mügeln syntaktischem Gefüge zusammengehören, zeigt Christoph Gerhardt: Marienpreis und Medizin. Zu Feige und Weinstock in Heinrichs von Mügeln „Tum“ (Str. 153 und 154). In: *All Geschöpf ist Zung' und Mund. Beiträge aus dem Grenzbereich von Naturkunde und Theologie.* Hg. von Heimo Reinitzer. Hamburg 1984, S. 100-122, hier S.102-105 (= Vestigia Bibliae, 6).

⁷⁹ Nat. rer., S. 176.

⁸⁰ Prop. rer., S. 837. Vgl. auch Spec. I, Sp. 953f.

⁸¹ BdN, S. 322 (Lib. nat. rer., S. 319).

⁸² Gerhardt, Marienpreis (wie Anm. 78), S. 104.

⁸³ Sylva, S. 435: *Ficus agitata vento est Ecclesia persecutionem patens. [...] Ficus [...] designare potest bonos, qui in hoc mundo inter persecutiones latent. [...] Ficus proferens suavem fructum, significare potest sacram Scripturam, de qua dicit Prophetia, quam dulcia faucibus meis eloquia tua.* Ebenso Alleg. (PL 112, Sp. 926B): *Ficus, sancta Ecclesia [designat]*, mit Bezug auf Hld 2,13.



Abb. 6: Das Feigenkapitell (K 3).

von Sevilla leitet das lateinische Wort für Feige (*ficus*) von *fecunditas* ‚Fruchtbarkeit‘ ab.⁸⁴

In der Patristik wurde die Feige, aus deren Blätter sich Adam und Eva nach dem Sündenfall Schurze flochten, oft mit dem Baum der Erkenntnis in der Mitte des Paradieses identifiziert (vgl. 1. Mos. 2,4b bis 3,24). Im Alten Testament tritt die Feige als Ort des Gebets und der Besinnung auf. Die Feige durchläuft eine Metamorphose: vom verfluchten Baum der Erkenntnis zur Wurzel Jesse. Dies bringen auch die Worte des Ambrosius (um 340 bis 397) zum Ausdruck: *Du bist durch Adam ein dürres Holz geworden, nun aber seid ihr durch Christi Gnade fruchttragende Bäume.*⁸⁵ Die Frucht dieser Bäume ist die Heilige Schrift, Gottes Wort dem Menschen.⁸⁶

Die Darstellung vieler Früchte und nur eines Blattes auf dem Kapitell ist, zumindest theologisch-allegorisch, ungewöhnlich. In der Regel wird von vielen Blättern und nur einer Frucht gesprochen, und dabei bedeuten die Blätter die vielen schmückenden Worte, die den einen Sinn, die Frucht, verdecken und somit auch die Einsicht darin:⁸⁷ Die biblische Grundlage für dieses Bild ist Ps. 1,3 (*Der ist wie ein Baum, gepflanzt an den Wasserbächen, der seine Frucht bringt zu seiner Zeit, und seine Blätter verwelken nicht*). In Mt. 12,19 verflucht Christus einen Feigenbaum, der viele Blätter hat, aber keine Früchte trägt; und nach Hieronymus steht dies für „das ausschließlich literale Schriftverständnis der Synagoge“⁸⁸ und damit für die fehlende Voraussetzung für eine

⁸⁴ Etym. XVII, 7, 17.

⁸⁵ Ambrosius: De sacramentis V, 3 (PL 16, Sp. 468 C): *Lignum aridum factus eras in Adam: sed nunc per gratiam Christi pomiferae arbores pullulatis*. Vgl. Mt. 21,18-22; Mk. 11,12-14; Lk. 13,6-9. – Zum Auftreten des Feigenbaumes in der Bibel und in der christlichen Kunst vgl. Oswald Goetz: Der Feigenbaum in der religiösen Kunst des Abendlandes. Berlin 1965.

⁸⁶ Vgl. auch Gerhard Seib u. a.: Art. Feige, Feigenblatt Feigenzweig. In: LCI 2, Sp. 22, und Gerhard Seib / Géza Jászai: Art. Feigenbaum. In: ebd., Sp. 22-24.

⁸⁷ So bei Alanus ab Insulis: *Distinctionis dictionum theologicalium* (PL 210, hier Sp. 795 D), und auch beim Kirchenvater Hieronymus (um 347 – 419/420): *Tractatus de Psalmos* (CCL 78, hier S. 7f.).

⁸⁸ Hans-Jörg Spitz: Die Metaphorik des geistigen Schriftsinns. Ein Beitrag zur allegorischen Bibelauslegung des ersten christlichen Jahrtausends. München 1972, S. 95-99, hier S. 96 (= Münstersche Mittelalter-Schriften, 12).

Frucht, das heißt einen Sinn. In Backnang könnte diese Metapher umgedreht worden sein, um die große Bedeutung des Sinns gegenüber den bloß schmückenden, dann aber doch verfallenden Worten hervorzukehren; vielleicht hat dabei auch Mt. 7,16 bis 20 (V. 17a: *so bringt jeder gute Baum gute Früchte*) Einfluss genommen. Eine Rezeption der eigentlichen Metapher „viele Blätter – eine Frucht“ hat dem hingegen in Backnang nicht stattgefunden.

Den unteren Teil des Feigenkapitells zieren „weichgeformte lilienartige Blüten oder Einzelblätter“.⁸⁹ Die Lilie, *eine überaus bekannte Blume*, wie Hieronymus Lauretus schreibt, bedeute Christus und die, die sich zu ihm bekehrten.⁹⁰ Wenig später bezieht er die Lilie auf *die Seele, die Christus nachfolgt und durch die Klarheit ihrer Sittsamkeit und durch den Glanz ihrer Weisheit erstrahlt und unter den Dornsträuchern duftet, das heißt, unter den Ketzereien und den Sünden*; und des Weiteren auf die Engel, die Kirche, die Heiligen, die Guten und die Demütigen.⁹¹ Walahfrid Strabo, ein Benediktiner von der Reichenau (808/9 bis 849), kennt die Wirkung der zerriebenen Lilie gegen giftige Schlangenbisse⁹² – und diese pharmakologische Wirkung findet ihre theologische Entsprechung in den gerade erwähnten Allegorien des Hieronymus Lauretus. Konrad von Megenberg bringt die Lilie mit Maria in Verbindung. *Die schönste aller Frauen gesellte sich zu den Sündern und wurde doch nie mit der Schande des Sündendorns befleckt*.⁹³ Alexander Neckam hingegen hebt die strahlend weiße Farbe der Lilie hervor, die von der grünen Farbe des Stammes hervorgerufen wird, und deutet diesen Vorgang im moralischen Sinn: *Und so müssen wir unsere Sitten zum Besseren kehren, dass wir, die wir wenig reif*

sind, dem strahlend weißen Licht der Unschuld nachfolgen. Auch wie das strahlend weiße Licht dieser Blume sich nicht in die grüne Farbe zurückverwandelt, so darf unsere Selbstbeherrschung nicht den Lockungen eines nachlässigen Lebens verfallen.⁹⁴

Die Lilie ist die Mahnung an den Menschen, sein Leben zu bedenken und zu Christus umzukehren, wie Hieronymus Lauretus und Alexander Neckam hervorheben. Dabei wirkt die Lilie gegen das Böse – beispielsweise die giftigen Schlangenbisse, die Walahfrid nennt. Eine im theologischen Sinne heilende Wirkung schrieb Heinrich von Mügeln auch der Feige zu; und auch der Hinweis auf die Guten und die Kirche im Zusammenhang mit der Feige birgt einen heilenden, das heißt einen didaktischen, da exemplifizierenden Aspekt. Die Umkehr zu Christus wird angemahnt, und zugleich wird verwiesen auf Christi Gnade, der sogar Adams Ursünde vergeben kann und dürres Holz in einen, wie in Backnang, auffallend stark Frucht tragenden Baum verwandelt. Durch die Bezüge auf Maria, die bei der Feige und der Lilie zu finden sind, wird die Mittlerrolle der Gottesmutter unterstrichen. Bei Heinrich von Mügeln ist es Maria, die den Sünder zum Mensch gewordenen Gott führt und an den Ast der Gnade bindet (V. 11f.), und Konrad von Megenberg bittet Maria, der er ein sündenfreies Leben attestiert: *Frau, ehrhaft und voller Gnaden, lass mich das erleben*.⁹⁵ Das Heilmittel, das sowohl Feige als auch Lilie enthalten, ist Christus; und die Urheberin dieses Heils, die den Gottessohn unbefleckt empfing und die Schuld der Eva damit aufhob, ist Maria.⁹⁶

3. Das Tierfigurenkapitell (K 4)

Das Kapitell in der Nordost-Ecke des gotischen Chors St. Michael (K 4) stellt links zwei

⁸⁹ Riedel-Orlai (wie Anm. 3), S. 74.

⁹⁰ Sylva, S. 624: *Lilium, flos notissimus, [...] convallium dicitur Christus, hoc est, corona humilium, & ipsius Gentilitatis, in qua conversa multos habuit imitatores*. Vgl. auch Margarete Pfister-Burkhalter: Art. Lilie. In: LCI 3, Sp. 100-102, und Lottlisa Behling: Ecclesia als arbor bona. Zum Sinngehalt einiger Pflanzendarstellungen des 12. und frühen 13. Jahrhundert. In: Zs. für Kunstwissenschaft 13, 1959, S. 139-154.

⁹¹ Sylva, S. 625: *Lilium etiam dicitur anima, quae Christum imitatur, & per claritatem pudicitiae & fulgorem sapientiae splendet & olet inter spinas, hoc est, inter haereseis & peccata*.

⁹² Vgl. Karl Langosch: Lyrische Anthologie des lateinischen Mittelalters. Mit deutschen Versen. Darmstadt 1968, S. 126f.

⁹³ BdN, S. 406: *diu schoenst ob allen frawen ist gezogen under den sündarn und gewan doch nie kain mail von sündendorn*. (fehlt in Lib. nat. rer.; dafür in Prop. rer., S. 866-868; Spec. I, Sp. 725-727)

⁹⁴ Nat. rer., S. 169: *Sic et nos mores in melius commutare debemus, ut qui minus maturi sumus candorem innocentiae consequamur. Sicut autem cando floris hujus in virorem non revertitur, sic et continentia nostra in illecebras vitae remissioris degenerare non debet*. Vgl. dazu Sylva, S. 624.

⁹⁵ BdN, S. 406: *frawe, hêr und gnâden vol, des lâz mich geniezen*.

⁹⁶ Vgl. Leo Scheffczyk: Maria im Glauben der Kirche. Maria in der Heilsgeschichte. Wien 1980.

Tiere dar, mit deren Identifizierung sich die bisherige Forschung nicht leicht getan hat.⁹⁷ Zwei Tiere stehen vor- beziehungsweise hintereinander; wahrscheinlich eine Kuh und davor ein kleiner Hund oder ein Wolf, der gerade mit bösem Ausdruck nach oben springt. Die Frage nach Hund oder Wolf lässt sich wohl von der unheilvollen Physiognomie her beantworten: zugunsten des Wolfes. Der Hund war auch im Mittelalter ein domestiziertes Tier, das in unmittelbarer Nähe zum Menschen lebte und von ihm genutzt wurde.⁹⁸ Zwar überwiegen die geistlichen Auslegungen des Hundes, analog zur Bibel, die ihn als Negativum hinstellen; doch auch gibt es genug Hinweise, die die Bedeutung des Hundes dem Prediger annähern. Die Dominikaner wählten den

Hund als ihr Wappentier, und daher „erklärt sich auch das wahrscheinlich noch im 13. Jahrhundert, sicher aber im 14. Jahrhundert vorkommende Wortspiel, welches die Dominikaner als ‚Domini canes‘ [Hunde des Herrn] benennt“.⁹⁹ Den Treppenaufgang zur Kanzel des Wiener Stefansdoms zierte ein belender Hund, dessen Aktion auf die unter ihm sitzenden Kröten, Eidechsen und Schlangen gerichtet ist: Der Hund ist der Prediger, der seine Wach- und Beredsamkeit gegen die „bösen“ Tiere der falschen Schmeichlerei, Heuchlerei und Unehrlaftigkeit wendet.¹⁰⁰ Der Wolf hingegen ist *ein treuloses Tier und ein wahrer Räuber*,¹⁰¹ wie Konrad von Megenberg schreibt; ähnliches weiß auch Hieronymus Lauretus.¹⁰² Isidor von Sevilla bezeichnet den Wolf eben-



Abb. 7: Das Tierfigurenkapitell (K 4).

⁹⁷ Vgl. Riedel-Orlai (wie Anm. 3), S. 74f. und Ranscht-Vuksanovic (wie Anm. 8), S. 49.

⁹⁸ Vgl. Bindschedler (wie Anm. 64), S. 700f. Des Weiteren Peter Gerlach: Art. Hund. In: LCI 2, Sp. 334-336, und Schmidtke, Geistliche Tierinterpretation, Diss. (wie Anm. 35), S. 315-320.

⁹⁹ Hermann Grauert: Magister Heinrich der Poet in Würzburg und die römische Kurie. In: Abhandlungen der Bayrischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse 27, 1.2, München 1912, S. 183.

¹⁰⁰ Vgl. Christoph Gerhard: Der Hund, der Eidechsen, Schlangen und Kröten verbellt. Zum Treppenaufgang der Kanzel im Wiener Stephansdom. In: Wiener Jb. für Kunstgeschichte 38, 1985, S. 115-132.

¹⁰¹ BdN, S. 147: *Lupus haizt ain wolf und ist ain ungetrew tier und ain rehter rauber.* (Lib. nat. rer., S. 143; Prop. rer., S. 1088-1090; Spec. I, Sp. 1426f.)

¹⁰² Sylva, S. 643: *Lupi voraces, significant raptores & avores, & ipsos affectus rapacitatis & gulae.*

falls als ein *reißendes und blutrünstiges Tier*, und er bringt ihn etymologisch in die Nähe des Löwen.¹⁰³ In insgesamt sechs Fabeln des Strickers spielt der Wolf eine tragende Rolle, und der Autor stellt ihn in ein deutliches Licht: *Der Wolf glich sehr einem gewalttätigen Gast, der von seinem Wirt verlangt, was ihm gar nicht gegeben wird, und der dann selber nimmt, alles, was ihm gefällt.*¹⁰⁴ Das biblische Fundament für dieses negative Wolfs-Bild legt Mt. 7,15: *Seht euch vor vor den falschen Propheten, die in Schafskleidern zu euch kommen, inwendig aber sind sie reißende Wölfe.* Alexander Neckam sieht ebenfalls die immerwährende Gefahr, die von Wölfen ausgeht; zwar lassen sie sich als Jungtiere von Jägern zähmen, aber ihre reißende Natur bricht immer wieder durch: *Magst du auch die Natur mit der Forke austreiben, sie wird dennoch ständig wiederkehren.* Allegorisch bezieht dies Alexander auf den Sünder, der zwar ein sittliches Leben vorgibt, aber der nach kurzer Zeit wieder in die Sünde zurückfällt.¹⁰⁵ In diesem boshaften Potential wird der Wolf vornehmlich in Zusammenhang mit dem Teufel gesehen, was in vielen lateinischen und volkssprachigen Schriften zum Ausdruck kommt.¹⁰⁶

Die Kuh ist in der Darstellung des Kapitells K 4 das Tier, das vom Wolf angesprungen und angegriffen wird. Die Kuh, *ein zahmes Tier*,¹⁰⁷ wird in der Bibel mehrfach erwähnt.¹⁰⁸ 4. Mos. 19, 2, als Gott mit Mose und Aaron spricht (*Sage den Israeliten, dass sie zu dir führen eine rötliche Kuh, ohne Fehler, an der kein Gebrechen ist und auf die noch nie ein Joch gekommen ist*), deutet Pseudo-Hrabanus Maurus auf Christus und die Heilsgeschichte; später, in Anlehnung an 1. Sam. 6, 12, deutet er sie auf

die Heiligen aufgrund ihres guten Lebens (*bene vivens*).¹⁰⁹ Der angreifende Wolf stürzt sich somit auf Christus und damit auch auf die Kirche; er stellt eine große Bedrohung für das Heil der Menschen dar.

Die Teufelsmaske mit gedrehten Hörnern oberhalb des Kapitells passt somit zur Atmosphäre der übrigen Motivik. Der Teufel, bei Hieronymus Laurentus unter dem Stichwort Dämon, lässt nur das Böse gelten und wird als *Rechtsverdreher* bezeichnet. *Der böse Geist* [der Teufel], *der die Seele quält, ist die Sünde*,¹¹⁰ und in diesem Sinne ist der Teufel *princeps huius mundi*, der Fürst dieser Welt, der Herr der Finsternis in Kontrast zu Christus als *dux vitae*, der Führer der Lebens (vgl. Apg. 3,15).¹¹¹ Der Teufel reitet ein Pferd, das die Welt bedeutet – so der Benediktiner Rupert von Deutz (1076 bis 1129),¹¹² während das Reich Gottes im Himmel zu finden ist: Dorthin hat sich der Blick in Ewigkeit zu richten. Zudem wird er „im Zusammenhang mit der spätjüdischen Engellehre [...] als der Fürst der gefallenen, bösen Engel verstanden. Die Tradition setzt dann die widergöttlichen Engelshierarchien und deren Anführer Beelzebub dem Reich der Dämonen gleich.“¹¹³ Die Versuchungsszenen im Neuen Testament zeigen den Teufel einmal mehr als Gegenspieler Christi, dessen Macht durch die Kreuzigung und Auferstehung Christi stark eingeschränkt wird. Doch die teuflische Gefahr blieb für das Mittelalter bestehen: Besonders im Spätmittelalter, vor allem auf bildlichen Darstellungen, spitzte sich dieser Dualismus zu einer Todesdrastik zu, die den Menschen psychologisierung um sein Heil kommen sah. Der Teufel ist hierbei der schleichende Verführer, der den Menschen bedroht:

¹⁰³ Etym. XII, 2, 24: *Rapax autem bestia et cruoris appetens*; Etym. XII, 2, 23: *Alii lupos vocatos aiunt puasi leopos, quod quasi leonis [...]*. Ebenso *Rer. nat.* VIII, 1 (PL 111, Sp. 923B) und *Best.* II, 20 (PL 177, Sp. 67B).

¹⁰⁴ TB, S. 35: *Der wolf gelichet vaste / einem gwaltigen gaste, / der des gert an sinen wirt, / daz im vil gar versaget wirt, / und er danne selbe nimt / allez des in da gezimt.* Vgl. auch Daniel Rocher: *Vom Wolf in den Fabeln des Strickers*. In: *Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium*, Münster 1979. *Proceedings*. Hg. von Jan Goossens und Timothy Sodman. Köln / Wien 1981, S. 330-339 (= *Niederdeutsche Studien*, 30).

¹⁰⁵ *Nat. rer.*, S. 213: *Naturam [lupi] expellas forca, tamen usque recurret. Degenerantes animi, licet ad tempus morum venustate decorari videantur, ad consuetudinem tamen, quae altera natura est, in brevi revertuntur.*

¹⁰⁶ Vgl. Jürgen Leibbrand: *Speculum bestialitatis. Die Tiergestalten der Fasnacht und des Karnevals im Kontext der christlichen Allegorese*. München 1989, S. 192-198 (= *Kulturgeschichtliche Forschungen*, 11). Vgl. auch Sigrid Braunfels: *Art. Wolf*. In: *LCI* 4, Sp. 536-539, und Schmidtke, *Geistliche Tierinterpretation*, Diss. (wie Anm. 35), S. 452f.

¹⁰⁷ *Spec. I*, Sp. 1378: *Vacca est animal mansuetum [...]*.

¹⁰⁸ U. a. 1. Mos. 15,9; 4. Mos. 19,2; 1. Sam. 6, 12; Ps. 68,31; Amos 4,1; Hos. 4,16.

¹⁰⁹ Vgl. *Alleg.* (PL 117, Sp. 1071 f.); dazu *Etym.* XII, 1,31 f.; *Prop. rer.*, S. 1122.

¹¹⁰ *Sylva*, S. 303: *Daemon [...] solum accipitur pro malis: & dicitur daemon etiam diabolus, hoc est, calumniator.*

¹¹¹ Dazu: Wolfgang Stämmler: *Frau Welt. Eine mittelalterliche Allegorie*. Freiburg (Schweiz) 1959, S. 23ff. (= *Freiburger Universitätsreden*, N. F. 23).

¹¹² Vgl. Stämmler (wie Anm. 111), S. 18f.

¹¹³ Leibbrand (wie Anm. 106), S. 51-54, hier S. 51.

Eine Mahnung, die den Menschen an die Schrecken des Todes erinnert soll, die folgen, so er nicht gottgefällig und christlich lebt (*memento mori*).¹¹⁴

Die Hörner des Teufels unterstreichen die unheilvolle Figur. Das Horn, so schreibt Hieronymus Laurentus, *ist der Hochmut des Teufels*.¹¹⁵ Gehörnte Tiere sind ein Symbol der Fruchtbarkeit; das Horn an sich spiegelt das Hervorragende, die Macht – was im christlichen Mittelalter, zurückgehend auf biblische Darstellungen, oft als „Horn des Heils“ gedeutet wurde¹¹⁶ – und im Backnanger Zusammenhang unterstreichen die Hörner die boshafte Macht des Teufels. Die Teufelsdarstellung hat zudem noch ein interessantes Merkmal: Sie ist „mit parallelen Furchen welliger Formen überzogen, die eine bewegte Oberfläche suggerieren“:¹¹⁷ Der Teufelskopf erscheint wie in einem Spiegelbild im leicht bewegten Wasser. „Spiegelung ist das Mittel, welches die Natur dem Menschen bereitgestellt hat, um ihm die Selbstbegegnung zu ermöglichen.“¹¹⁸ Isidor von Sevilla schreibt: *Spiegel sind, worin die Frauen ihr Antlitz betrachten*; auch wenn Spiegel nur einen Schein, ein Bild wiedergeben.¹¹⁹ Doch nicht nur Illusionen, Wunschträume, sondern auch Seelen-Bilder können abgebildet werden. Das Erblicken seiner selbst im Spiegelbild wird, vor der Zeit der Fotografie, zur Selbsterfahrung, „weil Spiegelbild und ‚Seele‘ eine tiefe Affinität zueinander haben, eine gegenseitige Abhängigkeit, wenn nicht gar Identität“.¹²⁰ Der Spiegel spiegelt gemeinhin das Gute; Hieronymus Laurentus erkennt darin *Christus, die Weisheit und die Heilige Schrift*. Des Weiteren bedeutet der Spiegel *das verborgene Erkennen der göttlichen Dinge* und den reinen Glauben (vgl.



Abb. 8: Der Teufelskopf oberhalb des Tierfigurenkapitells (K 4).

1. Kor. 13,12; 2. Kor. 3,18; Jak. 1,23).¹²¹ Alkuin († 804) vergleicht den Spiegel mit dem Lesen in der Heiligen Schrift – hier wie dort kann der Mensch in Selbstbetrachtung seine Identität und seine Perspektive finden.¹²² Doch der Spiegel bedeutet auch die Eitelkeit dessen, der – allzu oft und allzu selbstverliebt – hineinblickt; eine solche Darstellung findet sich am Chorge-

¹¹⁴ Vgl. Alois Haas: *Todesbilder im Mittelalter. Fakten und Hinweise in der deutschen Literatur*. Darmstadt 1989, und, zur „Lokalisierung des Bösen“ (Kapitelüberschrift), Isabel Gründer: *Die Hierarchie der Teufel. Studien zum christlichen Teufelsbild und zur Allegorisierung des Bösen in Theologie, Literatur und Kunst zwischen Frühmittelalter und Gegenreformation*. München 1991, S. 46-79 (= *Kulturgeschichtliche Forschungen*, 13). Vgl. auch Beat Brenk: *Art. Teufel*. In: *LCI* 4, Sp. 295-300.

¹¹⁵ Sylva, S. 288: *Et cornu [...] est superbia diaboli*.

¹¹⁶ Vgl. Gerd-Heinz Mohr: *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*. München 1998, S. 149. Dazu ebenfalls Horst Appuhn: *Die Jagd als Sinnbild in der norddeutschen Kunst des Mittelalters*. Hamburg / Berlin 1964, S. 22-24.

¹¹⁷ Riedel-Orlai (wie Anm. 3), S. 76.

¹¹⁸ Gustav Friedrich Hartlaub: *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*. München 1951, S. 17.

¹¹⁹ Etym. XIX, 31, 18: *Specula sunt in quibus feminae vultus suos intuentur. Dictum autem speculum vel quod ex splendore raddatur, vel quod ibi feminae intuentes considerent speciem sui vultus et, quidquid ornamenti deesse viderint, adiciant*.

¹²⁰ Hartlaub (wie Anm. 118), S. 23. Vgl. darin das Kapitel „Spiegel und Seele“, S. 21-30.

¹²¹ Sylva, S. 942: *Speculum dicitur ipse Christus, & sapientia, & sacra scriptura [...]. Speculum aliquando dicitur cognitio rerum divinarum obscura: & fides, quae dicitur speculum sine macula*.

¹²² Vgl. Alkuin: *De virtutibus et vitiis* (PL 101, Sp. 616 D).

stühl des Kölner Doms (um 1322).¹²³ Auch schon in der Antike bedeutete der Spiegel den Tod; er stellt nur eine leibliche Schönheit dar, die verhängnisvoll ist, wenn man vergisst, dass sie das Ewige lediglich abbildet: Beide Motive, der Spiegel der Eitelkeit und der Spiegel des Todes, finden sich im Narziss-Mythos, wie er in Ovids Metamorphosen geschildert wird – Narziss verliebt sich in sein eigenes Spiegelbild im Wasser, fällt also der Eitelkeit anheim und „stirbt, weil er ‚sich‘ gesehen, geliebt und erkannt hat“.¹²⁴ Der Teufelsanblick im gotischen Chor St. Michael bringt ebenfalls eine Selbsterfahrung mit sich – nämlich die des Sünders, des Widersachers gegen Gott. Es wird die

Affinität vor Augen geführt, um dem Menschen sein Verhalten klarzumachen, der das Heil eher verschwendet als anstrebt.¹²⁵ Die übrige Motive des Kapitells passt zu diesem Anblick. Der reißende Wolf, der die Kuh angreift, stellt den Angriff des Bösen auf das Gute, die Versuchung Christi durch den Teufel (Mt. 4,1 bis 11; Lk. 4,1 bis 13) dar. Diese Drastik des Bösen und des damit verbundenen qualvollen Todes wird sich erst im Zusammenhang der anderen Kapitelle auflösen.

4. Das Tierjagdkapitell (K 5)

Das Kapitell in der Nordostecke des gotischen Chors St. Michael bietet zwei Jagdsze-



Abb. 9: Das Tierjagdkapitell (K 5): Die Hirschjagd.

¹²³ Oskar Holl: Art. Spiegel. In: LCI 4, Sp. 188-190. Ähnliches findet sich in der ehemaligen Prämonstratenserkerche in Clarholz (Westfalen), vgl. Hilde Claussen: Die ehemalige Prämonstratenserkerche in Clarholz und ihre neuentdeckten Gewölbemalereien. In: Westfalen 37, 1959, S. 174-199, bes. S. 198.

¹²⁴ Hubert Cancik: Spiegel der Erkenntnis (Zu Ovid, Met. III, 339-510). In: Der altsprachliche Unterricht 10, 1967, S. 42-53, hier S. 48; Ovid: Metamorphosen. Lateinisch / Deutsch. Hg. von Erich Rösch. Einführung von Niklas Holzberg. 11. Aufl. München / Zürich 1988 (III, 344ff.). Vgl. Hans von Geisau: Art. Narkissos. In: Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike. Hg. von Konrad Ziegler, Walther Sontheimer u. a. Bd. 3. Stuttgart 1969, Sp. 1572-1574.

¹²⁵ Eine ähnliche, literarische „Spiegel“-Motivik findet sich verwirklicht im Totentanz, einer Bild-Text-Kombination des 14./15. Jahrhunderts, in der der Tod jeweils mit Vertretern der verschiedenen Stände (Papst, Kaiser, König, Bischof, Priester, Kaufmann, Handwerker, Bauer etc.) tanzt. Als Wandgemälde in einem kleineren Raum (etwa eine Kapelle) gestaltet, wird der Betrachter mit in den Totentanz (im französischen Raum: *danse macabre*) hineingezogen. Dabei schafft die heimatische Stadtkulisse im Hintergrund, wie im Lübecker Totentanz, aber auch der nach vorne, also zum Betrachter gerichtete Blick der einzelnen Ständevertreter eine Identifikation, die sie in ihrem unfreiwilligen Tanz mit dem unheilvollen Tod für den Betrachter wie eine Spiegelung seiner selbst erscheinen lässt. Vgl. dazu Hellmut Rosenfeld: Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung – Entwicklung – Bedeutung. 3. Aufl. Köln / Wien 1974, S. 216-229 passim. (= Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, 3).

nen. Zum einen, von rechts nach links, verfolgt ein „Tier mit bösem Gesichtsausdruck, der durch das offene Maul mit den fleischenden Zähnen signalisiert wird“¹²⁶ einen Hirsch, von dem lediglich noch das Geweih zu erkennen ist. Mit dem bösen Tier dürfte es sich einmal mehr, aufgrund der ausgesprochenen Bosheit und des ausgeprägten Jagdtriebes, um einen Wolf handeln; des Weiteren dürfte aufgrund des hoch gerichteten, schmalen Schwanzes ebenfalls die Deutung als Drache auszuschließen sein.¹²⁷ Der Hirsch bedeutete im Mittelalter stets das Gute. Der Physiologus berichtet, dass der Hirsch, so er Schlangen in ihren Behausungen sieht, sie herausbläst, tötet und verspeist; daraufhin springt er zu einem reinen Gewässer und speit das Gift der Schlange wieder aus. *Der Hirsch ist für diejenigen ein Bild, die an sich ihre Sünden bekennen, die rasch zum Brunnen der heiligen Lehre eilen und sie still büßen, wenn sie mit der Heiligen Schrift gut bewiesen werden kann*¹²⁸ (vgl. Ps. 42,2: *Wie der Hirsch lechzt nach frischem Wasser, so schreit meine Seele, Gott, zu dir.*) Andere Hirsche gehen nicht zu einem Gewässer, sondern auf die Berge, um dort zu weiden: *So sollen es wir tun, wenn wir untereinander verstehen, dass der Teufel uns bekehren will; so folgt ihm nicht in die Hölle, sondern flieht zu Christus, der unser Beschützer ist, und sucht rasch bei ihm die Begleitung unserer Seele.*¹²⁹ Eine Glossierung des Psalmverses von Petrus Lombardus sieht den Hirsch als einen Taufanwärter, „dem, nachdem er das Gift des irdischen Lasters (also die Schlange) geschluckt hat, nach den Wassern des Taufbeckens dürstet“.¹³⁰ Neben diesem Merkmal streicht Konrad von Megenberg die



Abb. 10: Zwei Hirsche: Der eine (mit dem Kopf nach rechts) frisst eine Schlange, der andere - (mit dem Kopf nach links) löscht seinen Durst an einem Bach. Aus einem Bestiarium der Bodleian Library, Oxford (erste Hälfte des 13. Jahrhunderts).

pharmakologische Wirkung der Salben heraus, die aus dem Mark der Hirsche gemacht werden, und die bei Krankheiten Fieber senkend wirken; zudem – neben anderem – ist das Fleisch der Hirsche gegen Fieber, das ihrer Kälber gegen Schlangengift wirksam.¹³¹ Aufgrund ihrer Hörner als Waffen fühlen sie sich stark – doch: In Gegenwart von Wölfen rühmen sie sich ihres Geweihs nicht; nun müssen sie sich verstecken und nachts ihre Weide suchen.¹³²

Auch Hieronymus Laurentus sieht im Hirsch nur gute Eigenschaften; seine Deutungen reichen von Christus über die Kirchenväter, die Kirche und die Apostel bis hin zu den theologischen Tugenden.¹³³ Den eigentlichen Zusammenhang mit der Hirschjagd bringt eine zwischen 1325 und 1350 entstandene deutsche Psalmenübersetzung und -kommentierung des so genannten österreichischen Bibelüberset-

¹²⁶ Riedel-Orlai (wie Anm. 3), S. 77.

¹²⁷ Vgl. Riedel-Orlai (wie Anm. 3), S. 77.

¹²⁸ Ph., S. 39: *Der Hirz hat der bilde, / die sich erchennent ir sunde, // die zuo dem brunne ilent sciere / der heiligen lere // unde buozent si lise, / so diu heilige scrift si wol chan bewisen.* Vgl. Etym. XII, 1, 18.

¹²⁹ Ph., S. 39: *So sculen wir tuon, / so wir uns versten, // daz uns der tievel bechoren welle, / so nevolgen im niht zuo der helle // und vliehen zuo Christ, / der unsir scirmaer ist, // unde suochen an in snelle / die fuore unsir sele.*

¹³⁰ Marcelle Thiébaux: *The Stag of Love. The Chase in Medieval Literature.* Ithaca / London 1974, S. 41: „The stag is the catechumen who, having swallowed the poisons of earthly vice (that is, the serpent), thirsts for the waters of the baptismal font.“ Vgl. Petrus Lombardus: *Psalmos Davidicos comentarii* (PL 191, Sp.415A-416C).

¹³¹ Vgl. BdN, S. 129f. Vgl. zum Hirsch auch Lib. nat. rer., S. 121-123; Prop. rer., S. 1045-1048; Spec. I, Sp. 1345f. Ebenfalls erwähnt Hugo von Trimberg den Hirsch in einem Abschnitt über den Elefanten: *Wie der Hirsch Schlangen in sich hineinzieht, und wie er sich jedes Jahr jünger: Das wissen gut diejenigen, die sich seiner Sprünge und seines Geweihs gewahr werden, sobald ihnen die Hitze völlig durch den Körper fährt.* (Renner, V. 19344-19348: *Wie der hirsch in sich ziehe slangen / Und wie er alliu jâr sich jünge: / Daz wizen die wol, die sîner sprünge / Und sines gehürnes nement war, / Swenne im der liep durchhitzt gar.*) Allgemein zum Hirsch als Schlangenfresser vgl. Kolb, Hirsch (wie Anm. 14), passim., und Schmidtke, Geistliche Tierinterpretation, Diss. (wie Anm. 35), S. 306-311.

¹³² BdN, S. 130: *sô si dann starch sint [aufgrund des Geweihs], sô gënt si sicherleich, wan si habent wâpen, dâ mit si sich wernt. des getorsten si vor niht vor den wolffen, wan dô muosten si sich verpergen und des nahts ir waid suochen.* Isidor von Sevilla leitet das lateinische Wort für Hirsch (*cervus*) mit Bezug auf das Griechische von *cornu* „Horn“ ab (Etym. XII, 1, 18).

¹³³ Vgl. Sylva, S. 225f.



Abb. 11: Das Tierjagdkapitell (K 5): Die Hasenjagd.

zers: *Wie dem Hirsch nach dem Brunnen verlangt, wenn ihn die Jäger müde gemacht und sehr erhitzt haben, so zieht es ihm zum Wasser. Ebenso zieht es meine Seele zu dir, mein Gott. Das heißt, dass ich wieder an den Ort komme, an dem man dir dient, nach Jerusalem, denn diesen Ort hat Gott dazu erwählt.*¹³⁴

Die zweite Jagdszene am Kapitell K 5 stellt einen Hasen dar, der von einem Tier verfolgt wird, mit dessen Identifizierung die bisherige Forschung große Probleme hatte. Judith Riedel-Orlai vermutete wie Andrea Ranscht-Vuksanovic einen Hund oder einen Wolf, sah jedoch auch die äußeren Merkmale dieses Tieres als die eines Esels, der allerdings anstelle von Hu-

fen mit Tatzen dargestellt wurde. Dies führte sie zu der Vermutung, es könne sich auch um ein „Fantasietier[e], Fabel- oder Mischwesen“ handeln,¹³⁵ und später wird in dem Tier eine Nähe zum *Leucrocota* oder zum *Crocotas* gesehen.¹³⁶ Bezüglich der Vermutung eines Fabelwesens, aber auch eines Fantasiertieres oder Mischwesens ist zu beachten, dass dessen Existenz im gotischen Chor in Backnang oder an anderer Stelle nichts über eine reale Existenz dieser Wesen aussagt, ja, dass sich vielmehr dieses Problem der Wahr- oder Falschheit dieser Wesen für das Mittelalter nicht stellte, „sie war nicht dringlich“.¹³⁷ Oder anders gesagt: Was den Begriff „Fabelwesen“ betrifft, so ist dieser

¹³⁴ Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, ms. germ. fol. 1310, fol. 114'. Zitiert nach Kolb, Hirsch (wie Anm. 14), S. 602: *Als der hirtz begeret zuo dem brunnen der wasser / wann jn die jäger hand gemacht müd vnd vast erhitziget, so begeret er des wassers. Also begeret min sel zuo dir, min got. Das ist das ich wider an die stat kom, da man dir dienet, zuo Iherusalem, wann die stat hat got dar zuo erwelt.* Die Orthographie wurde gegenüber Kolb noch weiter vereinfacht. – Auch noch Martin Luther, in seiner Psalmenvorlesung von 1513, kannte diesen naturkundlichen Hintergrund. Dem Wort *cervus* (Hirsch) fügte er als Glosse hinzu: „gehetzt von den verfolgenden Hunden [sic!] oder nach dem Fraß der Schlangen erhitzt von ihrem Gift“ (D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 3. Weimar 1885, S. 232f.: *vexatus a canis persecutoribus vel post comestos serpentes veneno estuans*).

¹³⁵ Riedel-Orlai (wie Anm. 3), S. 79 und Ranscht-Vuksanovic (wie Anm. 8), S. 49.

¹³⁶ Riedel-Orlai (wie Anm. 3), S. 95. Dazu: Salome Zajadacz-Hastenrath: Art. Fabelwesen. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Hg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München. Bd. VI. München 1973, Sp. 739-816, hier Sp. 765f. bzw. 784-786.

¹³⁷ Christoph Gerhardt: Gab es im Mittelalter Fabelwesen? In: *Wirkendes Wort* 38, 1988, S. 156-171, hier S.164. Und zuvor schon, S. 162: „Das Kompositum ‚Fabelwesen‘ fügt also zwei Wörter zusammen, die [...] gegensätzliche, ja einander widersprechende Bereiche bezeichnen. ‚Fabel‘ weist allgemein auf das Erzählte, das Tradierte, die Literatur und ist nicht auf die Gattung der Äsopischen Fabel einzuengen. ‚Wesen‘ verweist auf die Schöpfung, das Geschaffene, die Natur. Beide Bereiche decken sich nicht mehr, werden nicht mehr nach der gleichen Hermeneutik ausgelegt, als die beiden diese Bereiche repräsentierenden Begriffe zusammengestellt wurden; der eine soll den anderen desavouieren. Im Mittelalter, als das ‚Buch der Natur‘ und das ‚Buch der Bücher‘ noch weithin deckungsgleich waren, höchstens als für unterschiedliche Rezipientenkreise bestimmt galten, da gab es keine Notwendigkeit, ja es fehlte die Voraussetzung, ein derartiges Kompositum ‚Fabelwesen‘ zu bilden.“

ein Kompositum, ein neuzeitlicher Begriff, nicht vor dem 18. Jahrhundert belegt, der das Tradierte, Erdichtete, die Fabel (*fictio*) und die göttliche Schöpfung (*creatio*) zu vereinen sucht – aber eine solche Einigung war im Mittelalter nicht nötig, da beide Bereiche nahezu deckungsgleich waren und somit aus beidem göttliche Offenbarung sprach. Auf diese kommt es an, auf die Einbettung eines „Fabel- oder Fantasietieres“ in das heilsgeschichtliche Geschehen, nur dieser Aspekt war „wahr“: Und dies gilt im Übrigen für jedes Tier, so es nicht rein naturkundlich erforscht wurde.¹³⁸

Gerade aus diesem Grund erscheinen Monster, Dämonentiere oder (oftmals unheilbringende) Mischwesen auch in der Bauplastik der Kirchen, wobei sie „nie zentral, sondern immer in Randzonen“ auftreten (beispielsweise auf Kapitellen, die den Übergang von Säule/Dienstbündel zu Gewölberippe markieren) und die sich stets der Hierarchie der heilsgeschichtlich bedeutenden und Heilsgeschichte schreibenden Figuren (Christus, Maria, Apostel, Propheten, Heilige etc.) unterordnen müssen (vgl. 1. Kor. 5,12).¹³⁹ Das seltsame Tier in Backnang steht natürlich, wie auch die Ikonographie zum Hasen zeigen wird, in einer bösen und unheilvollen Haltung in der zweiten Jagdszene; es ist die analoge Figur zum Wolf, der den Hirsch verfolgt. Aus diesem Grund ist die exakte Identifizierung des Tieres eher sekundär. Trotzdem soll ein Versuch unternommen werden: Die Darstellung eines *Crocotas* erscheint mir aufgrund der seltenen Erwähnung im Mittelalter als unwahrscheinlich.¹⁴⁰ Schon eher könnte es sich mit dem dargestellten Tier um einen *Leucrocota* handeln. In dem Bestiarium des Pseudo-Hugo von St. Viktor heißt es: *Dieses Tier [Leucrocota] hat die Größe eines Esels, die Hinterschmel eines Hirsches, die Brust und die (Vorder-)Beine eines Löwen, den Kopf*

*eines Pferdes, gespaltene Hufe, ein Maul, das sich bis zur Nase öffnet, und anstelle der Zähne einen fortlaufenden Knochen.*¹⁴¹ Im Detail stimmt diese Beschreibung sicher nicht mit der Backnanger Darstellung überein, vor allem, was die Größe betrifft – doch das täte der Sachlage keinen allzu großen Abbruch: Auch die Größenunterschiede der darüber dargestellten Tiere, Wolf und Hirsch, sind nicht im empirischen Sinne realistisch. Die Ähnlichkeit mit dem *Leucrocota*, verglichen mit der literarischen Beschreibung und nicht mit (unter Umständen ebenso bloß ungefähr gemeißelten oder illustrierten) künstlerischen Darstellungen, ist unbestreitbar; und auch die vermeintlichen Tatzen des Backnanger Hasenjähgers können gut als gespaltene Hufe identifiziert werden.¹⁴² Ebenso erinnern die Hinterfüße an die von Hirschen, die Vorderbeine an die von Löwen, und der Kopf, schon von Gerhard Fritz und Judith Riedel-Orlai für den eines Esels gehalten,¹⁴³ an den eines Pferdes. Der Grund für diese im Detail ungenaue und die Proportionen etwas



Abb. 12: Ein *Leucrocota*. Randzeichnung aus dem „Isabellenpsalter“. München, Bayrische Staatsbibliothek, um 1303/08.

¹³⁸ Auch solche Bestrebungen gab es im Mittelalter, vor allem in der Aristoteles-Rezeption. Zu nennen wären Albertus Magnus oder Siger von Brabant, vgl. Gerhardt, *Fabelwesen* (wie Anm. 137), S. 137.

¹³⁹ Vgl. Peter Dinzelbacher: *Monster und Dämonen am Kirchenbau*. In: *Dämonen, Monster, Fabelwesen*. Hg. von Ulrich Müller und Werner Wunderlich. St. Gallen 1999, S. 103-126, hier S. 106.

¹⁴⁰ Vgl. Zajadacz-Hastenrath (wie Anm. 136), Sp. 784-786.

¹⁴¹ Best. III, 7 (PL 177, Sp. 85D): *ipsa [bestia] asini magnitudinem, cervi clunibus, pectare ac cruribus leonis, capite equi, biscula ungula, ore usque ad nares dehiscente, dentium locis osse perpetuo*. Diese Beschreibung findet sich zuerst bei Plinius (wie Anm. 23) VIII, 72f. Vgl. des Weiteren Honorius Augustodunensis: *De image mundi* I, 13 (PL 172, Sp. 124CD), und Spec. I, Sp. 1424f.

¹⁴² Die Beschreibungen der *Leucrocota* variieren: Eine Handschrift der *Collectanea rerum memorabilium* des Gaius Julius Solinus (3./4. Jh. n. Chr.) aus dem 13. Jahrhundert (Cod. C 246 inf., Biblioteca Ambrosiana Milano) beschreibt den *Leucrocota* mit Tatzen (vgl. Zajadacz-Hastenrath [wie Anm. 136], Sp. 786; zu den Variationen in den Handschriften vgl. Florence McCulloch: *L'œale et la centicore. Deux bêtes fabuleuses*. In: *Mélanges offerts à René Crozet à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*. Hg. von Pierre Gallais und Yves-Jean Riou. Bd. 2. Poitiers 1966, S. 1167-1172).

¹⁴³ Vgl. Ranscht-Vuksanovic (wie Anm. 8), S. 49 u. Anm. 138, ebenso Riedel-Orlai (wie Anm. 3), S. 79.



Abb. 13: Das Figurenkapitell (K 6).

verkennende Darstellung ist der Mangel an Empirie, dem der Steinmetz und auch der mittelalterliche Naturkundige unterlag: Einen *Leucrocota* gab es natürlich in den mittelalterlichen Wäldern Europas nicht. Der *Leucrocota* stammte nach der Überzeugung des Mittelalters aus Indien.¹⁴⁴ In künstlerischer, literarischer und vor allem naturkundlich-geistlicher, das heißt allegorischer Sicht war dieses Tier dem hingegen auch im Westen real; es hatte seine Relevanz und Bedeutung in der mittelalterlichen Naturlehre.

Von diesem Tier, *Leucrocota*, gejagt wird ein Hase, und dessen Symbolik ist eindeutig. Hieronymus Laurentus streicht die Ängstlichkeit des Hasen heraus, die zum einen die Hektik, die zum Bösen führt, bedeutet, aber auch zum

anderen die Furcht der gläubigen Seele vor Gott, deren Zuflucht in Christus liegt.¹⁴⁵ Schon Isidor von Sevilla betont die Schnelligkeit und die Ängstlichkeit des Hasen.¹⁴⁶ Die Vorstellung des Refugiums geht zurück auf Ps. 104,18 und auf Spr. 30,26.¹⁴⁷ Der Hase wird in den Zeugnissen der Kirchenväter und anderer Schriftsteller dieser Zeit als der zur Taufe bereite Heide gesehen: „Dieser wendet sich aber mit seinem ganzen Wesen zu Christus, gründet sein Haus auf den Felsen [vgl. Ps. 104,18 und Mt. 7,24 bis 27], indem er zum Glauben kommt.“¹⁴⁸ Konrad von Megenberg überliefert zum Hasen lediglich naturkundliche Beobachtungen, aber keine naturdeutenden Auslegungen.¹⁴⁹ Der Hase im Kontext der Jagd bezeichnet das Gute; der gejagte Hase ist die menschliche Seele, die

¹⁴⁴ Best. III, 7 (PL 177, Sp. 85D): *In India nascitur bestia* [*Leucrocota*]. Für Plinius (wie Anm. 23), VIII, 72f. war die Herkunft des *Leucrocota* noch in Äthiopien, spätere Autoren (v. a. Solinus) verlegten diese dann nach Indien.

¹⁴⁵ *Sylva*, S. 615: *Lepus velox promptitudinem ad malum: Judaeos ad malum veloces, in bono verò timidos designare potest. [...] Et leporibus, & designant timentes Deum, quibus refugium est Christus.*

¹⁴⁶ Etym. XII, 1, 23: *velox est enim animal [lepus] et satis timidum.*

¹⁴⁷ Vgl. Johannes B. Bauer: *Lepusculus Domini. Zur altchristlichen Hasensymbolik.* In: *Zs. für katholische Theologie* 79, 1957, S. 457-466, hier S. 458f. Vgl. auch Wolfgang Kemp: *Art. Hase.* In: *LCI* 2, Sp. 221-225, und Schmidtke, *Geistliche Tierinterpretation, Diss.* (wie Anm. 35), S. 301-304.

¹⁴⁸ Bauer (wie Anm. 147), S. 463.

¹⁴⁹ *BdN*, S. 149. Etwas ausführlicher *Lib. nat. rer.*, S. 147. Vgl. ebenso *Prop. rer.*, S. 1086f. und *Spec. I*, Sp. 1360-1362.

vom Bösen verfolgt wird. Eine ähnliche Jagdszene (übrigens auch mit einer Hirschjagd) findet sich beispielsweise in der Ostapsis der Stiftskirche Königslutter (zwischen Braunschweig und Helmstedt, erbaut um 1135).¹⁵⁰

Die Darstellungen von K 5 stehen in einem deutlichen Licht und stellen zwei Szenen dar, die im gesamten Mittelalter weit verbreitet waren: Das Böse als die drohende Vernichtung des Guten, der Kampf Gut gegen Böse.¹⁵¹ Im Motiv der Jagd lässt sich dieser Aspekt sehr gut ausdrücken,¹⁵² und in Backnang findet er sich auf zweifache Weise. Sowohl der Hirsch als auch der Hase werden verstanden als die Ungetauften, also noch Ungläubigen, die schon zum letzten Schritt zur Taufe angesetzt haben (Katechumenen), und somit in besonders prekärer Weise dem Bösen der Welt eine Angriffsfläche bieten.

5. Das Figurenkapitell (K 6)

Das Kapitell K 6 stellt als einziges der erhaltenen Backnanger Kapitelle eine menschliche Figur dar, die allerdings aufgrund der starken Beschädigungen nur sehr schwer auszumachen ist: „Von der in strenger Frontalansicht dargestellten Figur [...] sind nur noch die hoch erhobenen Arme und das Gewand zu erkennen.“ Dies könnte „eine hebende oder tragende Haltung einer Heiligenfigur, aber auch eine segnende Gestik eines Engels zeigen“.¹⁵³ Rechts daneben lassen sich noch Formen eines Tieres erahnen. Das Kapitell besaß zudem eine Feigenornamentik, von der lediglich Reste erhalten sind.

Eine exakte ikonographische Deutung dieses Kapitells ist sehr schwierig, da es die beiden

bereits angesprochenen Möglichkeiten gibt: Heiliger oder Engel. Über dem abgeschlagenen Kopf ist zumindest ein Nimbus anzunehmen, um die – in jedem Fall bestehende – Heiligkeit der Figur auszudrücken. Der Heiligenkult des Mittelalters geht nicht nur von der Heiligkeit verdienstvoller Personen in der Erinnerung aus, sondern diese sowie ihre Taten wurden auch in großem Maße in der bildenden Kunst und in der Literatur¹⁵⁴ verankert. In dieser waren die Heiligen präsent, und es war eine „Allianz von Bild und Reliquie“¹⁵⁵ gegeben. Hieronymus Lauretus beschreibt das Heilige allgemein als das Gereinigte und das Gesühnte, also das von der Sünde Befreite, das dauerhaft geltend durch jegliche Antastung unverletzlich ist – der Heilige ist himmlisch,¹⁵⁶ Gott in besonderer Weise zugewandt und ein „nach Glauben und Sittlichkeit herausragender Mensch“.¹⁵⁷

Die Engel sind Diener Gottes und sorgen für den Menschen,¹⁵⁸ und die mittelalterliche Engellehre, in zahlreichen Bibelstellen verankert, erlangte seit den Kirchenvätern eine große Wirkungsgeschichte in theologischen Abhandlungen, in Predigten, in der Literatur und auch in der Volksfrömmigkeit – bis hin zur scholastischen Blüte im 13. Jahrhundert, in der die Angelologie Teil der theologischen Ausbildung an der Universität Paris war.¹⁵⁹ Engel fanden sich – direkt oder allegorisierend – ebenfalls an und in Kirchengebäuden, so auch in Backnang.¹⁶⁰ Etymologisch (und auch semantisch-theologisch) ist der Engel der Bote Gottes,¹⁶¹ der – in funktionaler Hinsicht – Mittler zwischen Mensch und Gott ist, und somit hat der sündige Mensch durch die Existenz der Engel an der geistbegab-

¹⁵⁰ Vgl. Renate Kroos: Art. Jagd. In: LCI 2, Sp. 362f.

¹⁵¹ Vgl. Appuhn (wie Anm. 116), S. 11-14.

¹⁵² Das Jagd-Motiv ist allerdings nicht von vornherein auf den Kampf Gut gegen Böse festgelegt. Auch die Suche des Menschen nach den wahren Sinn des Bibelwortes, „um deren Verstehen das Mittelalter in Gottesdienst und Unterweisung, in zahllosen Kommentaren und mit allen Mitteln der Künste, die Dichtung eingeschlossen, gerungen hat“ (Ohly, Geistiger Sinn [wie Anm. 27], S. 2), wurde oft durch diese Metaphorik ausgedrückt; vgl. Spitz (wie Anm. 88), S. 134-137.

¹⁵³ Riedel-Orlai (wie Anm. 3), S. 81. Vgl. auch Ranscht-Vuksanovic (wie Anm. 8), S. 50.

¹⁵⁴ Zum großen Gebiet der Hagiographie eine knappe Einführung mit weiterführender Literatur vgl. Dieter von der Nahmer: Die lateinische Heiligenvita. Eine Einführung in die lateinische Hagiographie. Darmstadt 1994. Darüber hinaus wurden viele Heiligenberichte auch in den mittelalterlichen Volkssprachen verfasst bzw. in diese aus dem Lateinischen übersetzt.

¹⁵⁵ Arnold Angenendt: Figur und Bildnis. In: Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur. Hg. von Gottfried Kerscher. Berlin 1993, S. 107-119, hier S. 110.

¹⁵⁶ Vgl. Sylva, S. 892: *Sancire, est aliquid sanctum, vel consecratum facere, & firmum ac ratum constituere. Sanctum autem dicitur, quod omni observatione inviolatum est, & mundum, & purificatum, atque expiatum. Sanctus item coelestis.*

¹⁵⁷ von der Nahmer (wie Anm. 154), S. 8. Vgl. zum Begriff *sanctus* und zur Kanonisation der Heiligen ebd., S. 5-25.

¹⁵⁸ David Keck: Angels & Angelology in the Middle Ages. New York / Oxford 1998, S. 11: „[...] angels who served God and ministered to humans.“ Vgl. auch Etym. VII, 5 (*De angelis*).

¹⁵⁹ Vgl. Keck (wie Anm. 158), S. 13-46; 71-114.

¹⁶⁰ Vgl. Kottmann (wie Anm. 4).

¹⁶¹ Vgl. Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearb. von Elmar Seebold. 23. erw. Aufl. Berlin / New York 1995, S. 221 (Entlehnung von griechisch *ángelos*).



Abb. 14: Die Segensgeste: Christus, die Hand zum Segen erhoben, an der Kathedrale Notre-Dame in Amiens (Picardie, Frankreich), 13. Jahrhundert.

ten Schöpfung teil.¹⁶² Die Rolle der Engel ist vor diesem Hintergrund eine Gnade Gottes.

Allerdings will die Darstellung eines Engels an diesem Kapitell in Backnang nicht recht einleuchten. Obwohl Engel im Frühchristentum und auch in der karolingischen Zeit ungeflügelt dargestellt wurden, tragen sie doch zumindest seit der Zeit der Ottonen (in Einzelfällen auch schon früher) meist weitgespannte Flügel:¹⁶³ wohl auch, um sie überhaupt von anderen Figuren der Heilsgeschichte unterscheiden zu können. In Backnang sind das Gewand und die erhobenen Arme der Figur erkennbar. Doch es kann davon ausgegangen werden, dass wenigstens Teile der Engelflügel ebenfalls erhalten sein müssten, da diese sowohl auf der Höhe der erhobenen Arme als auch auf der Höhe des Gewandes liegen dürften. Dies ist allerdings nicht der Fall, was die Annahme einer Heiligendarstellung nahe legt.

Heilige erreichten ihre Heiligkeit aufgrund ihrer Tugendhaftigkeit im christlichen System. In einer französischen Sentenz, entstanden 881/882, heißt es über die heilige Eulalia, einer spanischen Jungfrau, die im 3. Jahrhundert den Märtyrertod starb: *Eine gute Jungfrau war Eulalia. Schön war ihr Leib, schöner noch ihre Seele.*¹⁶⁴ Der Heilige steht im Licht der Tugend um der Erbauung (*aedificatio*) willen, und ein Leben in klösterlichen Maßstäben im Rahmen einer Flucht vor der Welt (*fuga mundi*) oder gar einer Verachtung der Welt (*contemptus mundi*) hin zu einer aufs rein Göttliche und Ewige gerichteten Perspektive stand als Hintergrund ständig präsent. In den Viten der Heiligen, die in unüberschaubaren Mengen aufgezeichnet wurden, kommt dieser Aspekt vom Frühchristentum bis zum Frühmittelalter zunehmend zum Ausdruck. Die Heiligen dienen dem Volk als Vorbild: Während „die Schrifterklärung lehre, wie Tugenden gewonnen und bewahrt werden“, lassen „die Erzählung der Wunderzeichen [...] die Leuchtkraft erreichter und bewahrter Tugenden erkennen“.¹⁶⁵

Es geht um die Tugenden, die den Menschen in Demut leben lassen, um für ein zukünftiges Leben vorzubeugen: Der Tod soll dabei nicht

¹⁶² Vgl. Sylva, S. 102f.

¹⁶³ Vgl. Art. Engel. In: LCI 1, Sp. 626-642, hier Sp. 627f.

¹⁶⁴ Zitiert aus Régine Pernout: Die Heiligen im Mittelalter. Frauen und Männer, die ein Jahrtausend prägten. Mit einem Kapitel über die deutschen Heiligen im Mittelalter von Klaus Herbers. Aus dem Französischen von Sybille A. Rott-Illfeld. Bergisch-Gladbach 1988, S. 27: *Buona pulcella fut Eulalia / Bel avret corps bellezour anima.* Vgl. Paul Zumthor: *Histoire littéraire de la France médiévale VI^e-XIV^e siècle.* Paris 1954, S. 81.

¹⁶⁵ von der Nahmer (wie Anm. 154), S. 46-56, hier S. 50.



Abb. 15: Das nicht mehr vorhandene Figurenkapitell (K 7).

Ende eines beschwerlichen Lebens, sondern Übergang (*transitio*) zum Reich Gottes sein – so dass dem Tod das Tödliche genommen wird, um somit die Pforten zum ewigen Leben aufzustoßen. Die Realität der Heiligen in Wort und Bild gewährt eine solche Wirkungsgeschichte in der mittelalterlichen Gegenwart.

6. Das nicht mehr vorhandene Figurenkapitell (K 7)

Das Kapitell im Südosten des gotischen Chors ist derart zerstört, dass hier keinerlei Überlegungen angestellt werden können. Die spärlichen Ergebnisse, die kunsthistorisch zu machen sind,¹⁶⁶ reichen für eine ikonographische Analyse bei weitem nicht aus.

7. Das Weinrankenkapitell (K 8)

Genau in südlicher Richtung befindet sich das Weinrankenkapitell, auf dem „dicht wuchernde Weinranken“ zu sehen sind. Daran

hängen „sehr plastisch geformt[e]“ Trauben herab. Auch dieses Kapitell ist stark zerstört und bietet uns nur noch das Weinrankenwerk: Doch wären an den Trauben pickende Vögel oder eine Weinleseszene vorstellbar.¹⁶⁷

„In antiker Literatur und Kunst hatten Motive aus dem Bereich des Weinbaus großen Umfang, oft mit vielfältigen allegorischen Ausdeutungen“, und das änderte sich auch das gesamte Mittelalter hindurch nicht.¹⁶⁸ In der römischen und jüdischen Antike begegnen Weinrebe oder Traube oft als Symbol der Fruchtbarkeit des Landes und des Reichtums, den Juden bedeutete es den Reichtum im gelobten Land und die Größe Israels als Volk Gottes (vgl. Jes. 5,1; Jer. 2,21; Hes. 15,1; 18,6; 19,10; Ps. 80,9.12). Dieser Symbolgehalt wurde seit der christlichen Zeit auf Christus übertragen; er ist die göttliche Traube, die für die Menschheit gekelterte große Traube, wie Klemens von Alexandrien († 211/216) schreibt.¹⁶⁹ Der bibli-

¹⁶⁶ Vgl. Riedel-Orlai (wie Anm. 3), S. 81f. und Ranscht-Vuksanovic (wie Anm. 8), S. 50.

¹⁶⁷ Riedel-Orlai (wie Anm. 3), S. 82f. Vgl. auch die ikonographischen Aspekte, ebd., S. 92f.

¹⁶⁸ Josef Engemann: Art. Wein, -rebe, -stock. [2] Ikonographie. In: LexMA 8, Sp. 2131.

¹⁶⁹ Vgl. Otto Nussbaum: Die große Traube Christus. In: Jb. für Antike und Christentum 6, 1963, S. 136-143. Ähnlich Hieronymus Laurentus: *Die Traube bedeutet Christus am Kreuz*. (Sylva, S. 188: *Botrus [...] designat Christum in cruce*).

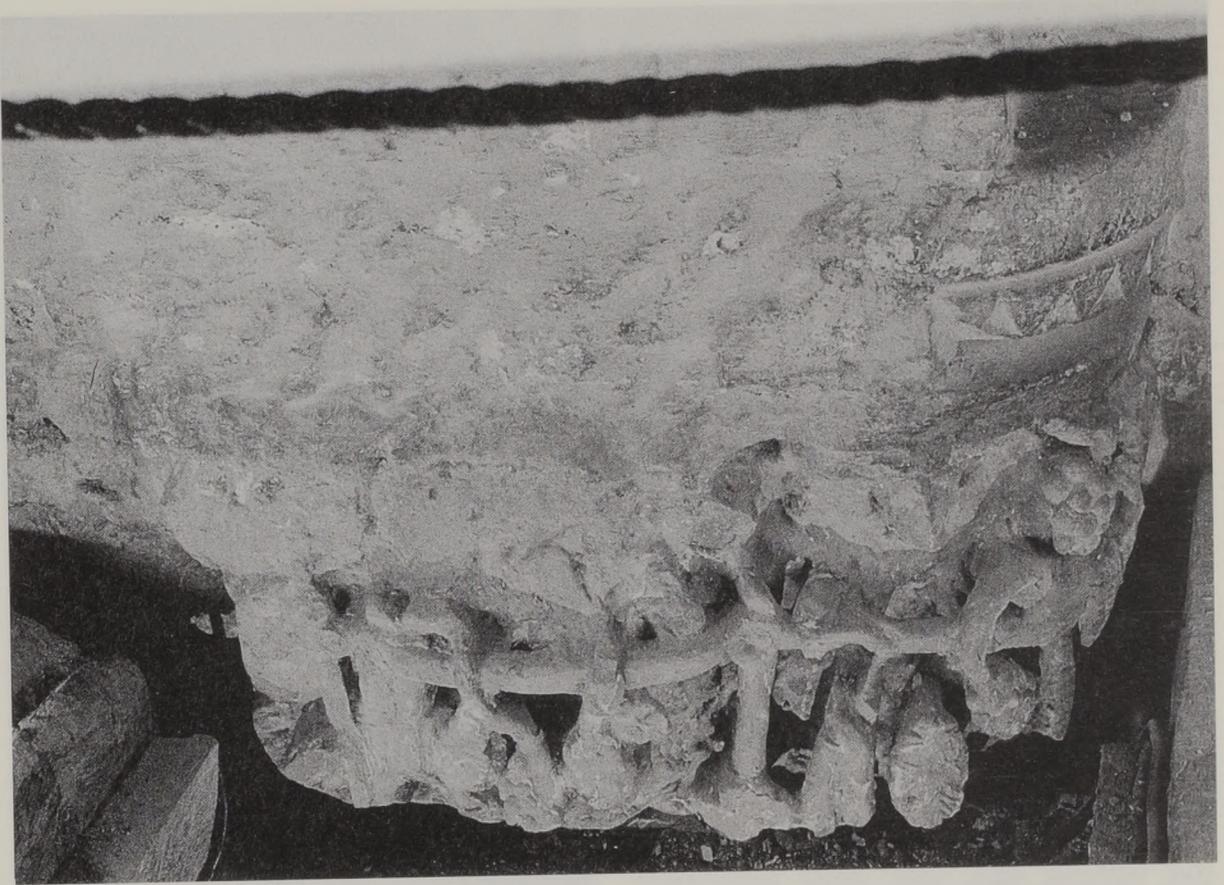


Abb. 16: Das Weinrankenkapitell (K 8).

sche Hintergrund für die christliche Weininterpretation war oftmals Joh. 2, die Hochzeit zu Kana;¹⁷⁰ und für Otfrid von Weißenburg († um 870) bedeutete die Wandlung von Wasser in Wein „den Übergang vom Buchstaben-sinn des Worts [der Heiligen Schrift] zur Erkenntnis seines geistigen Sinnes“¹⁷¹ – *auf diese Weise tränkst du deine Gedanken mit herrlichem Wein.*¹⁷² Diese Erkenntnis war etwas Wundersames, und der Wein war das *Geheimnis der Gottheit.*¹⁷³ Eine weitere biblische Vorlage für allegorische Auslegungen bietet Joh.

15,1-8, wo die Gemeinschaft mit Christus mit einer fruchtbringenden Rebe verglichen wird. Diesbezüglich werden „Christus und der Weinstock [...] ikonographisch zu einer Einheit“,¹⁷⁴ ja sogar der paradiesische Baum der Erkenntnis wurde mit einem Weinstock identifiziert.¹⁷⁵ *Der Wein innerhalb der Traube*, schreibt Hieronymus Lauretus, *kann die Göttlichkeit in Christus bedeuten*,¹⁷⁶ und *der Weinstock, den Gott aus Ägypten eingeführt hat, kann Christus bedeuten, der aus dieser Welt zum Vater geführt wurde.*¹⁷⁷ Daneben existiert im Mittelalter die Vor-

¹⁷⁰ Vgl. de Lubac (wie Anm. 19) I, S. 344-346.

¹⁷¹ Ohly, Geistiger Sinn (wie Anm. 27), S. 20.

¹⁷² Otfrids Evangelienbuch. Hg. von Oskar Erdmann / Ludwig Wolff. 6. Aufl. Tübingen 1973 (= Altdeutsche Textbibliothek, 49), V. 94: *so drenkist drahta thine / mit ironisgemo wine*; und Xenia von Ertzdorff: Die Hochzeit zu Kana. Zur Bibelauslegung Otfrids von Weißenburg. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (Tübingen) 86, 1964, S. 62-82, hier S. 78-82.

¹⁷³ Alleg. (PL 112, Sp. 1078C): *Vinum est arcanum Deitatis.*

¹⁷⁴ Alfred Weckwerth: Der in der weinumrankten Kelter Gekreuzigte. In: FS für Alois Thomas. Archäologische, kirchen- und kunsthistorische Beiträge. Trier 1967, S. 469-473, hier S. 471. Weitere Hinweise bei Alois Thomas: Die Darstellung Christi in der Kelter. Eine theologische und kulturhistorische Studie, zugleich ein Beitrag zur Geschichte und Volkskunde des Weinbaus. Düsseldorf 1936, S. S. 176-180 (= Forschungen zur Volkskunde, 20/21).

¹⁷⁵ Alois Thomas: Art. Weinstock. In: LCI 4, Sp. 491-494.

¹⁷⁶ Sylva, S. 1043: *Vinum intra uvam [...] designare potest divinitatem in Christo.*

¹⁷⁷ Sylva, S. 1042: *Vinea, quam transtulit Deus de Ægypto, designare potest Christum translatum de hoc mundo ad Patrem.* Auch Alleg. (PL 112, Sp. 1081C) sieht Christus als den Weinstock: *Vitis est Christus.*

stellung von Maria als die Weinrebe, die ihren Sohn Christus als Edeltraube hervorbringt, die dann am Kreuz gekeltert wird.¹⁷⁸ Konrad von Megenberg schließlich betont die wohltuende Wirkung des Weines: *er nimmt Traurigkeit und bringt Freude, er verwandelt die Laster der Seele in Tugend, er kehrt Hass in Freundlichkeit, die unsanfte in eine sanftmütige Gesinnung, Überheblichkeit in Demut, Trägheit in Eifer, Furcht in Kühnheit, er macht aus Besinnungslosigkeit Verschlagenheit oder Klugheit, aus Sprachlosigkeit Beredsamkeit und aus Unverstand Verständigkeit.*¹⁷⁹ Die Kraft des Weines, Blasensteine zu zerkleinern, nutzt Heinrich von Mügeln im „Tum“ für eine allegorische Auslegung des Weins: *Lass die versteinerten Herzen zerbrechen / und gieße in den Schmerz unserer Wunden / die Tropfen der Tugend, du reine Jungfrau.*¹⁸⁰

Der Wein, der aus der an der Weinrebe hängenden großen Traube Christus gekeltert wird, dient dem Menschen als stetige Erquickung, wie Konrad von Megenberg illustriert, und steht für das Heil in Christus. Christus ist zugleich der Weinstock, die Getauften sind die Reben, die von diesem Weinstock zehren und reiche Frucht bringen (vgl. Joh. 15,5). Vor diesem Hintergrund wäre eine Weinleseszene ikonographisch denkbar: Das Heil, das sich in dem Weinstock verbirgt, wird geerntet, wird angenommen; auch an den Reben pickende Vögel – nach Hieronymus Laurentus können diese die christliche Gemeinschaft bedeuten¹⁸¹ – würde in eine Weinreben-Darstellung passen.¹⁸² Der Ikonographie des Weins täte dies keinen Abbruch.

8. Das Wildschweinkapitell (K 9)

Das Kapitell, das sich in genau nördlicher Richtung befindet, ist sicherlich „das Herzstück des ehemaligen Michaelschores“; es ziert ein in seinem angriffslustigen und gefährlichen



Abb. 17: Weinrebenranken an der Kathedrale Notre-Dame in Paris, 12./13. Jahrhundert.

Charakter abgemildertes und „eher lieblich erscheinendes“ Wildschwein in einem Eichenwäldchen, dem – einem Eber – ursprünglich (noch Anfang dieses Jahrhunderts) auf der rech-

¹⁷⁸ Vgl. Alois Thomas: Maria die Weinrebe. In: Kurtrierisches Jb. 10, 1970, S. 30-55.

¹⁷⁹ BdN, S. 352: *der [i. e. der Wein] benimt trauren und pringt vräud, er wandelt der sêl laster in tugent, er kêret von unmit in milt, von unsänft in sänften muot, von höchvart in diemuot, von trâkhait in snellikait, von vorht in kuonhait, er ändert des muotes unwitz in ain kûndichait oder kluoghait und ungespræch in wolgespræch und ânsin in sinnichait [...].* (vgl. Lib. nat. rer., S. 327-329; Prop. rer., S. 952f.; Spec. I, Sp. 1074f.) – Mit diesen Ausführungen bezieht sich Konrad von Megenberg auf Isidor von Sevilla (Etym. XVII,5), wie er ebd. schreibt.

¹⁸⁰ Die kleineren Dichtungen Heinrichs von Mügeln (wie Anm. 77), S. 192 (Str. 154): *laß spalden die versteinen herz / und gûß in unser wunden smerz / der tugende tror, du klare meit* (V. 6-8). *laß spalden* bezieht sich als Imperativ streng genommen auf *saß und genaden merz* (V. 5), „Saft [der Weinrebe] und März der Gnade“, womit der Monat März als Monat des Beschneidens der Weinstöcke, des Umgrabens und Hackens der Weinberge gemeint ist; vgl. Gerhardt, Marienpreis (wie Anm. 78), S. 105-108, hier S. 106.

¹⁸¹ Sylva, S. 161: *Aves significare solent contemplosivos & spirituales.*

¹⁸² An Weinreben pickende Vögel werden allerdings auch, in Anlehnung an römische Traditionen, dekorativ dargestellt; vgl. Engemann, Art. Wein, -rebe, -stock (wie Anm. 168), Sp. 2131.



Abb. 18: Das Wildschweinkapitell (K 9).

ten Seite des Kapitells ein weiteres Wildschwein, vielleicht eine Sau, zur Seite stand.¹⁸³ Dieses Kapitell wurde schon des Öfteren als „Steinhauer-Meisterstück“ (Hermann Trefz) bezeichnet: Doch eine Verbindung des im Wald spazierenden Wildschweins mit dem Ortsnamen „Backnang“ (*Bachenau, Bachenanger*) lässt sich nur mit viel Fantasie ziehen.¹⁸⁴

Das Wildschwein oder vielmehr sein männlicher Vertreter, der Eber, wurde schon seit der Antike aufgrund seiner Wildheit und Angriffslust als Symbol der Stärke, der Macht und des Kampfes verstanden.¹⁸⁵ Diese Vorstellung setzt sich im Mittelalter fort: Das Nibelungenlied

(geschrieben um 1200) vergleicht die Kampfeslust des Marschalls der burgundischen Könige und des jüngeren Bruders Hagen, Dankwart, mit der eines Ebers: *Er begegnete den Feinden, / wie es ein Eber / im Wald gegenüber den Hunden tut: / Wie könnte er kühner sein?*¹⁸⁶ Ähnliche Vergleiche mit dem Eber finden sich auch in anderen mittelhochdeutschen Epen, zudem in der altenglischen, altfranzösischen und altnordischen Literatur des Mittelalters.¹⁸⁷ Dem Eber haftet dabei immer etwas Wildes und damit etwas Furchterregendes an, und so etymologisiert Isidor von Sevilla beispielsweise das lateinische Wort für Eber, *aper*, als *a feritate*,

¹⁸³ Riedel-Orlai (wie Anm. 3), S. 83-87.

¹⁸⁴ So versuchte es, nicht unbedingt ganz ernst gemeint, Hermann Trefz: Die einstige Michaeliskirche, der Stadtturm von Backnang. In: *An Rems und Murr* 2, 1974, H. 4, S. 37. Schon Hermann Wille: *Aus Vergangenheit und Gegenwart des oberen Murrtales. Heimatbuch des Oberamts Backnang*, Tl. 1: Geschichte Backnangs (bis 1900). Backnang 1929, S. 13, weist diese Vorstellung als „willkürliche Gelehrtenfindung“ zurück.

¹⁸⁵ Vgl. dazu, in aller Kürze, Liselotte Stauch: Art. Eber. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Hg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München. Bd. IV. Stuttgart 1958, Sp. 665-674, hier Sp. 665-667.

¹⁸⁶ Das Nibelungenlied. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch hg. von Helmut de Boor. 22. revidierte und von Roswitha Wisniewski ergänzte Aufl. Wiesbaden 1996, Str. 1946, 3f.: *dô gie er vor den vienden / als ein eberswîn // ze walde tuot vor hunden: / wie môcht er küener gesîn?* – In einer Ambivalenz zwischen Kühnheit und (unreiner) Liebesqual bzw. ehebrecherischen, minnender Kühnheit gestaltet sich die Ebersymbolik im „Tristan“ Gottfrieds von Straßburg, vgl. Manfred Zips: *Tristan und die Ebersymbolik*. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* (Tübingen) 94, 1972, S. 134-152.

¹⁸⁷ Vgl. Heinrich Beck: *Das Ebersignum im Germanischen*. Ein Beitrag zur germanischen Tier-Symbolik. Berlin 1965, S. 127-153 (= *Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker*, N. F. 16).

„von der Wildheit (kommend)“, wobei das f durch ein p ersetzt wurde.¹⁸⁸ Die gleiche Etymologie kennt auch Hrabanus Maurus, doch darüber hinaus sieht er im Eber ob seiner Wildheit, seiner äußersten Unerschrockenheit und Stärke auch den Teufel¹⁸⁹ – und bezieht sich damit auf Ps. 80,14: *Es haben ihn* [i. e. den Weinstock] *zerwühlt die wilden Säue* [lat. *aper de silva* „Eber des Waldes“].¹⁹⁰

Aper de silva – der (wilde) Eber aus dem Wald steht gegenüber dem *aper domesticus* (auch: *sus*, *porcus*), dem „Hausschwein“, also dem Schwein, das gezähmt in häuslicher Umgebung lebt.¹⁹¹ Das Backnanger Wildschwein ist eindeutig ein *aper de silva*, da es im Eichenwald dargestellt wird. Wie der wilde Eber wird auch das häusliche Schwein vorwiegend mit negativen Eigenschaften in Verbindung gebracht; so Isidor von Sevilla, wenn er das lateinische Wort für „Schwein“ (*sus*) von „Erde nach Futter durchwühlen“ (*terra subacta escas*), oder auch *porcus* von *spurcus* („schmutzig, unflätig“) herleitet.¹⁹² Die Wildheit, der Kampfeswille des Ebers, des *aper de silva*, wurde aber auch immer wieder herangezogen, um sie geistlich zu überhöhen. Demgemäß schreibt ein anonymes Dominikaner im 13. Jahrhundert: *So wie der ermüdete Eber den Kampf mit den Jägern aufnimmt, so achten die im Streit mit dieser Welt Starken beim Kampf mit der alten Schlange* [i. e. die verführerische Schlange aus dem Paradies, also die Sünde] *nicht auf ihre Müdigkeit und körperlichen Schwäche, sondern kämpfen festen Sinnes bis zum Tod für die Gerechtigkeit.*¹⁹³ Dem von der Sünde Be-



Abb. 19: Der wilde Eber zerstört den Weinberg Gottes. Darüber steht der lateinische Text von Ps. 80, 14 (*exterminavit eam aper de silva et singularis ferus depastus est eam*). Aus dem Stuttgarter Bilderpsalter, um 820/30, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart.

drohten wird also die bis zum Tod bereite Kampfeslust eines Ebers attestiert. Die Ebersymbolik wird dadurch in ihrer „gewaltigen“ Aussage nicht geschmälert, in ihrer Wildheit nicht abgemildert. So kann denn auch Brun von Schönebeck, ein Magdeburger Dichter der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, in seinem „Hohen Lied“ (ca. 1276) den in der mittelalterlichen Literatur einmaligen Vergleich des Ebers mit Christus wagen: *Er [Christus] war ganz ohne Schmach / wie ein wilder, kühner Eber. / Er ging für uns in den Tod, / wie ein Eber in die Lanze rennt, / wenn er auf einen Kampfplatz gerät.*¹⁹⁴ Brun von Schönebeck vergleicht nur eine der Eigenschaften des Ebers, nämlich die Kühnheit im Kampfe, mit Christi Opferbereitschaft für die Menschheit, die ebenso kühn

¹⁸⁸ Etym. XII, 1, 27: *Aper a feritate vocatur, ablata F littera et subrogata P*. Ebenso Best. III, 17 (PL 177, Sp. 89C) und Spec. I, Sp. 1328.

¹⁸⁹ Rer. nat., VII, 8 (PL 111, Sp. 207 A): *Significat autem aper ferocitatem principum hujus saeculi [...]. Spiritualiter autem aper propter ferocitatem et fortitudinem nimiam diabolus intellegi potest*. Ebenso Hieronymus Laetus, der den verwüsteten Weinberg Gottes mit der Kirche gleichsetzt (Sylva, S. 111): [Aper significat] *praeterea diabolum, qui exterminare nititur vineam Dei, hoc est, Ecclesia*.

¹⁹⁰ Vgl. dazu Wilfried Schouwink: Der wilde Eber in Gottes Weinberg. Zur Darstellung des Schweins in Literatur und Kunst des Mittelalters. Sigmaringen 1985. Zur Fortsetzung antiker Ebersymboliken im deutschen Mittelalter vgl. auch Ute Schwab: Eber, aper und porcus in Notkers des Deutschen Rhetorik. In: *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli, sezione linguistica* 9, 1970, S. 109-245.

¹⁹¹ So werden bei Thomas von Cantimpré (Nat. rer., S. 109f.) und dem folgend bei Konrad von Megenberg (BdN, S. 121f.) die beiden unterschiedenen Arten des Schweins in zwei getrennten Abschnitten behandelt.

¹⁹² Etym. XII, 1, 25-27. Zum Schwein vgl. auch Sigrid Braunfels: Art. Schwein. In: LCI 4, Sp. 134-136, Schouwink (wie Anm. 190), S. 93-96, und Schmidtke, Geistliche Tierinterpretation, Diss. (wie Anm. 35), S. 405-407.

¹⁹³ *Spicilegium Solesmense complectens Sanctorum Patrum Scriptorumque Ecclesiasticorum*. Hg. von Jean Baptiste Pitra. Bd. 3. Paris 1855. Nachdruck Graz 1963, S. 48: [Aper lassatus] [...] *duellum conferens venatorum. Sic fortes, in bello mundi, pugnantes cum antiquo serpente [...] non considerant, sed firmi corde usque ad mortem pro justitia certant*. Übersetzung aus Schouwink (wie Anm. 190), S. 16.

¹⁹⁴ Brun von Schönebeck. Hg. von Arwed Fischer. Tübingen 1893, S. 376 (= Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart, 198): *her was rechte sunder hone / also ein wilt eber kone, / her ging durch uns in den tot, / als ein eber in den spiz tot, / wen her kumet zu gevilde*. (V. 12586-12590) Vgl. dazu Klaus Speckenbach: Der Eber in der deutschen Literatur des Mittelalters. In: *Verbum et Signum* (wie Anm. 19) 1, S. 425-476, hier S. 439f. Zum Eber als Christus vgl. Schouwink (wie Anm. 190), S. 106-109.

gewesen sei. Dies ändert jedoch nichts daran, dass der Eber sowohl in der Dichtung als auch in theologischen Texten des Mittelalters stets als schrecklich und rau dargestellt wird, wie Konrad von Megenberg es ausdrückt.¹⁹⁵

Was das Backnanger Kapitell betrifft, hat die bisherige Forschung der dortigen Wildschweindarstellung einen negativen, das heißt angriffslustigen und wilden Charakter aberkennen wollen. Es erschiene „nicht mehr als weinbergzerwühlendes Teufelssymbol, sondern eher als Schöpfung Gottes in seiner natürlichen Umgebung des Eichenwaldes“.¹⁹⁶ Freilich ist das Wildschwein in Backnang nicht in Angriffspose gemeißelt. Doch seine natürliche Umgebung Wald, der in der Regel verstanden wurde als

Metapher für die „Dunkelheiten der Schrift, die als Schatten(-bilder) der Allegorie einen geheimen Sinn in sich tragen“,¹⁹⁷ der Wald also lässt das Wildschwein im Dickicht, in der Dunkelheit, in der Undurchdringbarkeit erscheinen, die zugleich eine Unsicherheit und Gefahr für den Menschen birgt. Die Wälder im Mittelalter, wenn nicht gerodet, waren ungleich dichter als heute; ein zügiges Durchkommen war oftmals nicht möglich. Und gerade der Eichenwald stand für Beständigkeit wegen des hohen Alters der Eiche; Isidor von Sevilla verweist auf eine Eiche, die von Abrahams bis zu des römischen Kaisers Konstantin Zeiten gestanden haben soll.¹⁹⁸ Vor dem Hintergrund des Waldes als Bedrohung verliert das Wildschwein, wie ich meine, seine



Abb. 20: Die Blattmaske mit dem Fratzensgesicht oberhalb des Wildschweinkapitells (K 9).

¹⁹⁵ BdN, S. 121: ez [der Eber] ist alle zeit grimmig und scharpf. Ähnlich Bartholomäus Anglicus: *Der Eber ist das Wald- oder Wildschwein, da er überaus schrecklich und grausam ist.* (Prop. rer., S. 922: *Aper est porcus sylvestris vel agrestis, quia saevissimus est & immitis.*)

¹⁹⁶ Riedel-Orlai (wie Anm. 3), S. 100.

¹⁹⁷ Spitz (wie Anm. 88), S. 130-134, hier S. 130.

¹⁹⁸ Vgl. Etym. XVII, 7, 36.

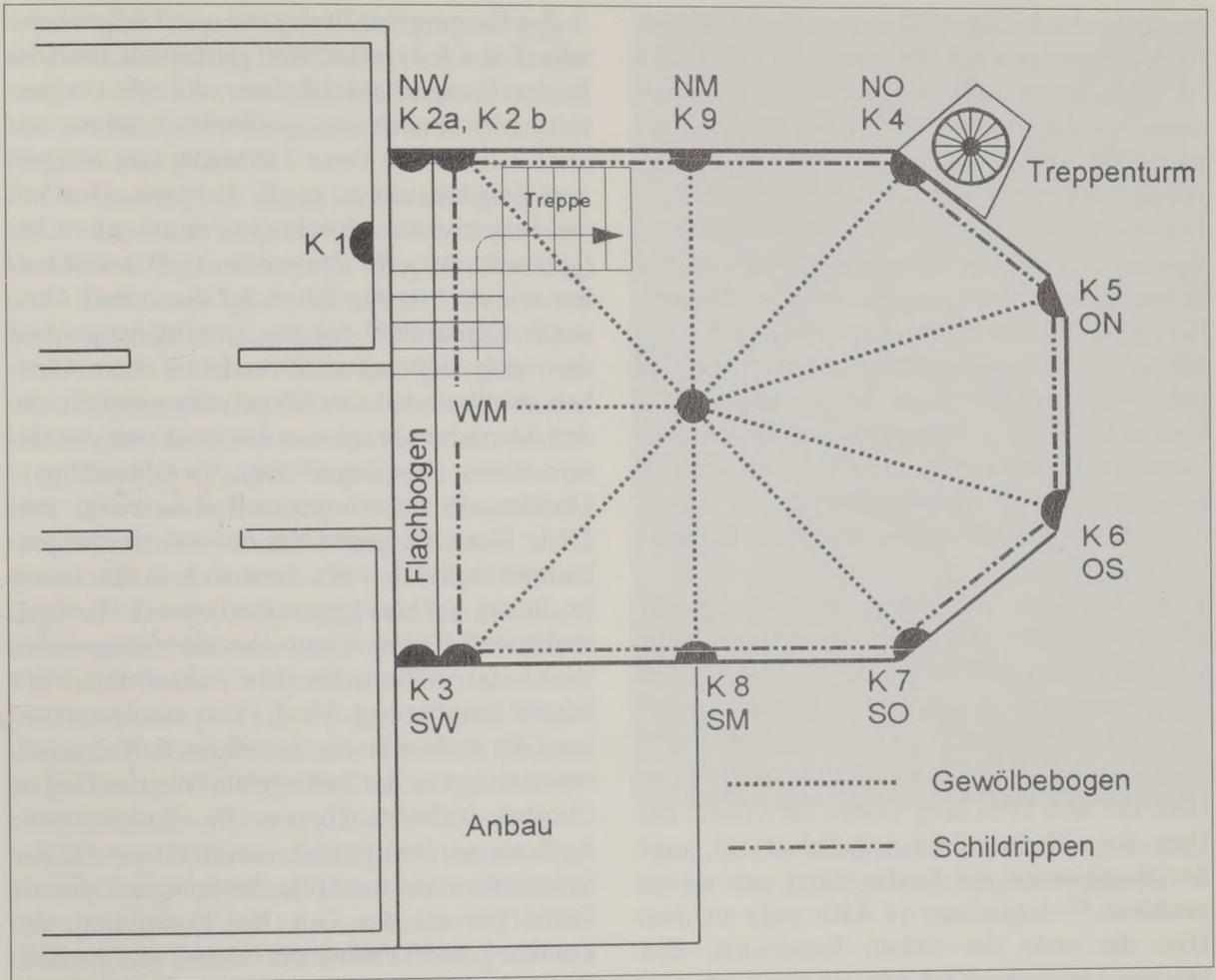


Abb. 21: Lageskizze der Kapitelle und Rippen im gotischen Chor.

„liebliche“ Ausstrahlung, denn es ist in dieser bedrohlichen, wilden Umgebung selbst ein Bedrohlicher, Wilder: *aper de silva*. Dieses Bild wird unterstützt von einer Blattmaske oberhalb der Wildschwein- und Eichenwalddarstellung; „die durch die vielen eingeritzten mit kurzen vertikalen Strichen angedeuteten Augenbrauen, die die weit aufgerissenen Augen umrahmen, und [...] der große Mund mit den gebleckten Zähnen“¹⁹⁹ tragen ebenfalls einen stark bedrohlichen Charakter. Wohl kaum wird hier Unheil abgewehrt, sondern in seiner ganzen Wildheit thematisiert. Aufgrund dieser Konstellation von Darstellungen auf einem Kapitell ist eine rein dekorative Funktion des Wildschweins beziehungsweise des gesamten Kapitells nicht sehr wahrscheinlich.

III. Der gotische Chor St. Michael als Garten des Heils

„In Backnang existiert das Kirchenschiff nicht mehr, es ist also keine Gesamtaussage zum ikonographischen Programm zu machen, lediglich für den Chor kann in Ansätzen nach möglichen symbolischen Bildaussagen gesucht werden.“²⁰⁰ Der Versuch einer Deutung des gotischen Chors fällt angesichts dieser schwierigen Bedingungen nicht leicht. Allerdings muss bedacht werden, dass die Gesamtaussage – wenigstens in groben Zügen – schon feststeht, bevor man sich überhaupt an die ersten Überlegungen macht: Es geht um das Heil in Christus. Das ist das Programm, das in einer Kirche – sei es liturgisch, theologisch, pädago-

¹⁹⁹ Riedel-Orlai (wie Anm. 3), S. 85.

²⁰⁰ Ranscht-Vuksanovic (wie Anm. 8), S. 51.

gisch, architektonisch, ikonographisch, literarisch – zum Ausdruck kommen soll. Die Kirche ist Gottes Reich auf Erden, an dem der Mensch unter verschiedenen Bedingungen teilhaben kann; sie ist aus lebendigen Steinen gebaut, nämlich aus der Gemeinschaft der Christen.²⁰¹ Die Frage ist nun, in welcher Weise das Heil dargestellt ist, wie es akzentuiert wird, und wie es heilsgeschichtlich eingebettet wird. Die bisher schon beleuchteten Kapitell Darstellungen sollen nun aufeinander bezogen werden, und dabei werden drei Anordnungsprinzipien von Bedeutung sein: a) Paarungen von gegenüberliegenden Kapitellen mit ihrer Mitte im Schlussstein, b) die vier Himmelsrichtungen (West, Nord, Süd, Ost) und c) die Anordnung Rechts – Links.

a) Die erste Paarung gegenüberliegender Kapitelle betrifft das Wildschwein- und das Weinrankenkapitell (K 9 – K 8). Eine Zuordnung der beiden Kapitelle fällt leicht, da sich die biblisch einzige Erwähnung des Ebers, wie bereits ausgeführt, in Ps. 80,14 findet: Der Eber, der den Weinberg Gottes verwüstet, der Eber, der sich in wilder Angriffslust auf Israel beziehungsweise die Kirche stürzt, um sie zu zerstören.²⁰² Augustinus († 430) sieht in dem Eber die erste der sieben Todsünden, den Hochmut (*superbia*): *Ich bin, ich bin, und sonst niemand*,²⁰³ und dieser Egoismus, dieser Hochmut trifft in voller Gewalt die Gemeinschaft der Getauften: die Kirche, den Weinberg. In Backnang wird der Weinberg genau gegenüber dem Eberkapitell dargestellt, um den Bezug klarzumachen.²⁰⁴ Es wird die Wildheit dargestellt, die der Kirche feindlich entgegensteht. Diese Wildheit bezeichnet – nach Augustinus – die Heiden, die in ihrem Unglauben den Glauben der Christen, und damit ihr letztendliches Heil in Christus, gefährden.²⁰⁵ Die Kapitellpaarung K 8 – K 9 macht auf die Bedrohung des Glaubens aufmerksam und ermahnt zu einem Leben, dessen Blick auf das eigene Seelenheil, auf einer *imitatio Christi* ausgerichtet ist.

Zur Paarung des Tierfiguren- und Feigenkapitells (K 4 – K 3) lassen sich prinzipiell ähnliche Beobachtungen anschließen; und um ein besseres Verständnis zu gewinnen, ziehen wir noch einmal die Verse Heinrichs von Mügeln zum Feigenbaum (s. o., II, 2) heran. Der Saft des Feigenbaumes *löscht die Flamme des Gifts (verlescht der gifte flamme, V. 3)*. Das Gift hatten wir dort in Anschluss an die Arbeit Christoph Gerhards²⁰⁶ als die Unausgewogenheit der nach mittelalterlich-medizinischem Denken existierenden vier Körpersäfte gesehen, die den Menschen krank werden lässt und der darum einen „Verjünger“ (vgl. V. 4) benötigt – Christus, der Fleisch gewordene Gott (vgl. Joh. 1,14). Das Gift, gegen das der Saft des Feigenbaumes heilend wirkt, lässt sich in Backnang im Bezug auf das gegenüberliegende Tierfigurenkapitell finden. Denn der dort dargestellte Wolf, das reißerische Tier schlechthin, der falsche Prophet (vgl. Mt. 7,15) symbolisiert dieses Gift: Indem er die harmlose Kuh angreift, repräsentiert er die Todesgefahr, die das Heil in Christus bedroht. Ebenso die Teufelsmaske: Auch sie symbolisiert (ob nun in einem Akt der Selbsterkenntnis mit Hilfe des Spiegels oder als Teufel per se) das Gift, die Bedrohung, die Krankheit des Lebens, die Sünde, das Unheil. Die Feige ist das Pharmazeutikum, das aus Unheil Heil macht; und das selbst einst durch Adam ein dürres Holz war und durch Christi Gnade ein Frucht tragender Baum wurde – es beinhaltet also die Genesung von der Vergiftung bereits in sich. Die Lilie, mit auf dem Feigenkapitell dargestellt, unterstreicht die heilende Wirkung der Feige: Gegen Schlangenbisse wirkend, wie Walahfrid Strabo heraushebt, und gegenüber den Sünden duftend, wie Hieronymus Lauretus betont. Auch die Lilie birgt eine heilbringende Metamorphose, wie die Feige: Die strahlend weiße Farbe der Blüten geht aus der grünen Farbe des Stamms hervor, was Alexander Neckam auf eine Besserung zu einem sittlichen Leben bezieht. Wie in der ersten Paarung (K 9 – K 8), so wird auch hier

²⁰¹ Vgl. Joseph Sauer: *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*. Mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus. 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1924, S. 106-112.

²⁰² Vgl. noch einmal *Rer. nat. VII*, (PL 111, Sp. 207AC). Hrabanus Maurus sieht im Eber (in Anschluss an u. a. die Kirchenväter) den römischen Kaiser Vespasian (69-79 n. Chr.), der jüdische Aufstände gewaltsam niederwarf; vgl. Schouwink (wie Anm. 190), S. 13.

²⁰³ Augustinus: *Enarratio in Psalmum 79* (PL 36, Sp. 1025C): *Ego sum, ego sum, et nemo*.

²⁰⁴ Auch aus dieser Anordnung heraus ergibt sich kaum die Vorstellung eines „lieblichen Ebers“ (s. o., II, 8).

²⁰⁵ Augustinus, *Enarr. in Ps. 79* (wie Anm. 203), Sp. 1025.

²⁰⁶ Wie Anm. 78, S. 102-105.

wieder die Thematik der Bedrohung aufgegriffen, und auf das Heil in Christus explizit hingewiesen. Im Falle der Lilie bleibt dabei immer Maria, die Reine, die unberührte Jungfrau, als Heils-Muster präsent.

Die Paarung mit dem Löwen- und Efeukapitell (K 2a, b) ist aufgrund des nicht mehr vorhandenen Figurenkapitells (K 7) schwierig, aber nicht unmöglich zu deuten. Zumindest können Rückschlüsse durch den Vergleich mit den beiden anderen Paarungen gezogen werden. Dabei stellt der Efeu und auch der darunter dargestellte Löwe einmal mehr die Bedrohung dar, der es standzuhalten gilt und die im Heil überwunden werden muss. Das Gesetz (der Efeu) trocknet den Menschen aus, treibt ihn in den Tod, wenn nicht die Gnade Christi, das neue Gesetz im neuen Bund hinzukommt. Insbesondere Thomas von Aquin (1224/25 bis 1274) hat dieses Verhältnis von altem und neuem Bund, von altem und neuem Gesetz betont und auf die Dringlichkeit der Gnade in Christus hingewiesen, die erst den (heils-) geschichtlichen Zusammenhang entfaltet.²⁰⁷ Eine Darstellung dieser Gnadenentfaltung, ein dargestellter „Neuer Bund“ wird auf dem nicht mehr erhaltenen Figurenkapitell zu erwarten sein. Der Bedrohung des Todes müsste die Erlösung im Heil entgegenwirken. Es wäre spannend gewesen zu sehen, wie diese Konstellation in Backnang ausgearbeitet wurde, zum Abschluss gebracht wurde – doch das Kapitell ist zerstört, und auch das ist historisch.

Alle Paarungen gegenüberliegender Kapitelle haben, wenn man die an ihnen beginnenden Rippen verfolgt, ihren Zentralpunkt im Schlussstein. Die Bibel hingegen kennt keinen Schlussstein, wohl aber einen Grund- und Eckstein (Ps. 117,22; Jes. 28,16; Mt. 21,42; 1. Kor. 3,10.11; Eph. 2,20), und Suger von St. Denis (1081 bis 1151) identifiziert mit dem Eckstein einen Schlussstein, der weitestgehend mit Christus in Verbindung gebracht wird.²⁰⁸ Der Schlussstein fügt zusammen, was sonst getrennt ist, und überhöht es in Christus – Laien und Kleriker, Juden und Heiden, und die beiden Klassen:

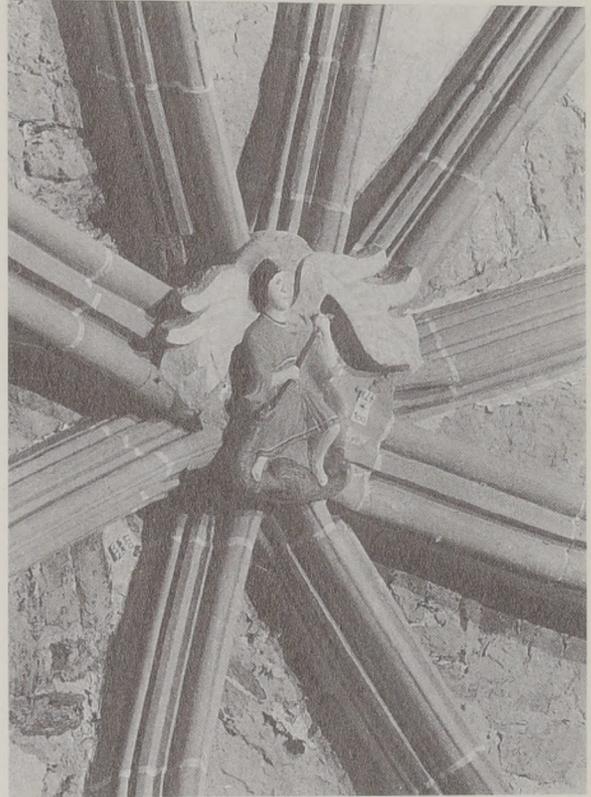


Abb. 22: Der Schlussstein des Rippengewölbes mit der Darstellung des Erzengels Michael.

diejenigen, die an Christus geglaubt haben und noch an ihn glauben, und diejenigen, die an ihn glauben werden.²⁰⁹ Nun ist im Backnanger Schlussstein nicht Christus, sondern der Erzengel Michael dargestellt, der zum einen der Überbringer der Gebete zum Himmel, zum anderen der *princeps* des Engelheeres ist.²¹⁰ Doch steht natürlich Michael nicht für sich allein: Seine Funktion als Erzengel erfüllt sich erst im Hinblick auf Christus, dessen Diener auch er ist, erst mit dem Blick auf die göttliche Gnade gewinnt Michael seine Bedeutung – ohne diese ist er sinnlos. Die Überwindung von wilder, reißerischer und tödlicher Bedrohung durch den Blick auf das Heil, durch das Gegengift, durch die Gnade findet ihren *locus communis*, ihren zentralen Höhe-Punkt im Erzengel Michael, im obersten Diener Christi,

²⁰⁷ Vgl. Thomas von Aquin: *Summa theologiae cura Fratrum eiusdem Ordinis*. Bd. II: Prima Secundae. Madrid 1962, S. 738-817 (= *Biblioteca de autores cristianos*, 89) [I II, 106-114]; und Ulrich Kühn: *Via caritatis. Die Theologie des Gesetzes bei Thomas von Aquin*. Göttingen 1965 (= *Kirche und Konfession*, 9).

²⁰⁸ Vgl. Suger von St. Denis: *De consecratione ecclesiae Sancti Dionysii V* (*Cœuvres complètes*, hg. von A. Lecoy de la Marche, Paris 1867 [Nachdruck Hildesheim / New York 1979], S. 227f.) und Günter Bandmann: *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*. 5. Aufl. Berlin 1978, S. 73.

²⁰⁹ Vgl. Sauer (wie Anm. 201), S. 116f., und auch *Rer. nat.* XIV, 23 (PL 111, Sp. 401): *Parietes enim templi Dei fideles sunt ex utroque populo, h. e. iudaico et gentili, ex quibus Christus aedificavit Ecclesiam suam*.

²¹⁰ Vgl. Riedel-Orlai (wie Anm. 3), S. 87, und Kottmann (wie Anm. 4), S. 48-51.



Abb. 23: Die geostete Weltkarte: Im Osten (oben) ist das Paradies, darüber der segnende Christus mit zwei Engeln links und rechts. Aus der Londoner Psalterkarte, British Museum Library, 13. Jahrhundert.

der in besonderer Weise als Vorkämpfer und Mittler das Bindeglied zwischen Gottheit und Menschheit darstellt.

b) Die Symbolik der Himmelsrichtungen kann weit über die Anfänge des Christentums hinaus beobachtet werden, so beispielsweise als Sonnenkult in alten heidnischen Religionen. Das Christentum polarisierte nun die vier Himmelsrichtungen. Der Osten ist die Richtung, aus der das Heil kommt, da für das christliche Abendland der Schauplatz der Heilsgeschichte, Jerusalem, im Osten lag. Auch geht im Osten die Sonne auf (*ex oriente lux*), und die Sonne wurde als *sol iustitiae* (Mal. 4,2), als *Sonne der Gerechtigkeit* zum Symbol Gottes

und des Erlösers. Im Osten liegt das verlorene Paradies, „nach dem wir in schmerzlich wehmutsvoller Erinnerung im Gebet uns richten“.²¹¹ Ebenso war der Süden ein Ort der Lichtfülle, von wo der Herr kommt (vgl. Hab. 3,3); doch aufgrund der Hitze wurde im Süden auch die Versuchungen durch böse Geister gesehen.²¹² „Der ideelle Gegensatz zum Osten ist der Norden, wo die geheimnisvollen Schrecken und Geister der Finsternis hausen.“²¹³ Noch auf der *Carta marina et descriptio septemtrionnialium terrarum ac mirabilium rerum in eis contentarum diligentissime elaborata anno Domini 1539* („Seekarte und Beschreibung der nördlichen Gegenden und ihrer wundersamen Dinge, sehr sorgfältig ausgeführt im Jahre des Herrn 1539“) des Olaus Magnus, der ersten Karte der skandinavischen Länder, siedeln sich im äußersten Norden riesige Seemonster, schwarze Wölfe und andere Ungeheuer an.²¹⁴ Allgemein ist der Norden die von Gott abgekehrte Himmelsrichtung, die Abwesenheit von Licht und Wahrheit, der Ort der Sünde.²¹⁵ Im Westen schließlich verschwindet das Tageslicht, und die Nacht, die Dunkelheit bricht an; aber es ist auch der Ort, der vom Licht Christi erhellt wird. Im *Carmen paschale* („Ostergedicht“) des Sedulius, einem christlich-lateinischen Dichter des 5. Jahrhunderts, wird die ganze Symbolik der Himmelsrichtungen im Bild des Gekreuzigten ausgedrückt: Christus, im Osten (Jerusalem) stehend, schaut nach Westen, wo das Heidentum seine Heimat hat, die „Nacht des Götzendienstes und Unglaubens haust“; sein rechter Arm weist nach Norden, sein linker nach Süden, und so umfasst er die ganze Welt, „ihr Hoffnung und neues Leben spendend“.²¹⁶ Die Himmelsrichtungen spielen auch eine gewichtige Rolle in der Beschreibung des himmlischen Jerusalems (Offb. 21, 10 bis 21): Dort liegen in jeweils östlicher, südlicher, nördlicher und westlicher Richtung drei Tore, durch die in die Himmelsstadt eingegangen werden kann. Nach dem mittelhochdeutschen Text „Das himmlische

²¹¹ Sauer (wie Anm. 201), S. 87-98, hier S. 97.

²¹² Vgl. Hieronymus: In Habacuc II, 3 (PL 25, Sp. 1811): *ab Austro, i. e. a meridie, a clara luce, et ab his, qui appellantur filii dierum*. Vgl. auch Sauer (wie Anm. 201), S. 88, 90.

²¹³ Sauer (wie Anm. 201), S. 89.

²¹⁴ Vgl. Lennart Frick / Jan Jonason: *Carta Marina. Olaus Magnus berömda karta och vad den avslöjar om livet i 1500-talets Sverige*. Stockholm 1970.

²¹⁵ Vgl. Sauer (wie Anm. 201), S. 90, dort mit reicher Bezugnahme auf die Kirchenväter.

²¹⁶ Vgl. Sedulius: *Carmen paschale* V, 189 (PL 19, Sp. 725), und Sauer (wie Anm. 201), S. 91.

Jerusalem“, einer allegorischen Ausdeutung der Offenbarung-Perikope (um 1140), „erlangt das ewige Leben, wer durch die [...] Tore Einlass erhält ins himmlische Jerusalem: durch die drei Tore im Osten, der schon als Kind Sündlose, im Süden, wer als reifer Mann, im Norden, wer als Greis, im Westen, wer unmittelbar vor seinem Tod den Weg zu Gott sucht“,²¹⁷ und somit nimmt der Text natürlich auch eine Wertung der jeweiligen Himmelsrichtungen vor. Ebenso hat sich Hildegard von Bingen (1098 bis 1179), wieder anknüpfend an die Beschreibung des himmlischen Jerusalems in der Offenbarung, in der Beschreibung und Allegorese zweier Gebäude zu den Himmelsrichtungen geäußert (im *Scivias seu visiones* und im *Liber divinorum operum simplicis hominis*), die dort „die kosmischen Dimensionen der beiden Städte der Heilsgeschichte [Alter und Neuer Bund]“ abstecken und „die Architektursysteme als universale Raumkörper“ ausweisen.²¹⁸ Der Norden ist der Ort der Versuchungen des Satans, dem Gottes Königsthron und Christus als der wahre Osten (*verus Oriens*) entgegensteht. Im Westen findet sich aufgrund seiner Position im Sonnenstrahl ein zeitliches Ende, nämlich das des Alten Bundes, während im Süden die Fülle der Gerechtigkeit, die Stätte der Kirche, der Ort Adams als Füllung des frei gewordenen Raumes nach dem Engelsturz Luzifers (von Norden nach Süden) liegt. Die zweite Gebäudeallegorese (im *Liber divinorum*) orientiert sich weitestgehend an der im *Scivias*.²¹⁹

Eine Polarisierung der Himmelsrichtungen kann auch in Backnang gesehen werden. Deutlich ist der Gegensatz zwischen Nord und Süd. Die Kapitelle K 2a, b mit der Löwen- und Efeudarstellung, K 9 mit der Wildschweindarstellung und K 4 mit der Tierfigurendarstellung drücken jeweils das Unheil aus: Sei es durch die Verharrung im alten Bund und den todbringenden Löwen (K 2a, b), durch die Wildheit und zerstörende Angriffslust des Ebers (K 9) oder durch den reißerischen Wolf und die Teu-

felsmaske (K 4) – die im Norden lokalisierten Tier- und Pflanzendarstellungen stehen für das Finstere, Schreckliche, Gottlose. Die im Süden gelegenen Kapitelle hingegen verkünden Heil: Die Feige als Gnadenbaum (K 3), die Weinranken als Kirche, als Gemeinschaft der Christen (K 8) und das nicht mehr vorhandene Figurenkapitell (K 7), auf dem wir – wie bereits erwähnt – ebenfalls eine heilbringende Darstellung erwarten dürfen. Zusätzlich zu der Nord-Süd Polarisierung fällt die Darstellung des Kapitells K 2b auf, das im Westen liegt, und die nach Hildegard von Bingen das Ende des Alten Bundes, des Gesetzes symbolisiert²²⁰ – ebenso verweist der dargestellte Efeu auf das Gesetz, auf den Alten Bund.

Die Situation im Westen des Chores ist dahingehend verzerrt, als dass das dortige entscheidende architektonische Einzelglied, der Lettner, nicht beziehungsweise nur in wenigen Resten erhalten ist. Eine Rippe führt genau auf den Lettner zu (in der Lage Westmitte), so dass die Existenz einer weiteren bauplastischen Darstellung an der Schnittstelle Rippe – Lettner in welcher Form auch immer angenommen werden kann. Zumindest macht dies aus einer ikonologischen Perspektive Sinn. Zu erwarten wäre eine Darstellung, die in irgendeiner Weise die Heiden, die Ungläubigen thematisiert, die der aus dem Osten kommenden Gnade und des Lichts Christi bedürfen. Ebenso ist aufgrund des zerstörten Lettners und auch aufgrund des nicht mehr vorhandenen Kirchenschiffs nicht mehr entscheidbar, welche Rolle das Blattrankenkapitell (K 1) mit der Weinrankendarstellung spielt.²²¹

Im Osten liegt ebenfalls eine Situation vor, die zu Differenzierungen zwingt, da sich im Osten des gotischen Chors in Backnang zwei Kapitelle (K 5, K 6) befinden. Bevor diese in der Symbolik der östlichen Himmelsrichtung näher bestimmt werden können, wird ihre relative Lage zueinander zu klären sein.

c) Die Richtungsbezeichnungen rechts – links sind in ihrer Symbolik weitgehend iden-

²¹⁷ Hartmut Freytag: Die Bedeutung der Himmelsrichtungen im himmlischen Jerusalem. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (Tübingen) 93, 1971, S. 139-150, hier S. 150. Ausgabe: Vom Himmlischen Jerusalem. In: Die religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts. Nach ihrer Form besprochen und hg. von Friedrich Maurer. Bd. II. Tübingen 1965, S. 140-152 (hier V. 5,1-6,10).

²¹⁸ Barbara Maurmann: Die Himmelsrichtungen im Weltbild des Mittelalters. Hildegard von Bingen, Honorius Augustodunensis und andere Autoren. München 1976, S. 80 (= Münstersche Mittelalter-Schriften, 33).

²¹⁹ Hildegard von Bingen: *Scivias seu visiones* (PL 197, Sp. 383-739), und *Liber divinorum operum simplicis hominis* (PL 197, Sp. 739-1037). Vgl. dazu Maurmann (wie Anm. 218), S. 80-116.

²²⁰ Hildegard von Bingen, *Scivias* (wie Anm. 219), Sp. 584D, 579C.

²²¹ Vgl. Riedel-Orlai (wie Anm. 3), S. 69.

tisch mit den Himmelsrichtungen Süden und Norden. Grundsätzlich ist die rechte Seite die ehrenvollere und bessere; so vermittelt die rechte Hand Jakobs den stärkeren Segen (1. Mos. 48, 17 bis 19), und im Jüngsten Gericht befinden sich die Guten ebenfalls auf der rechten Seite (Mt. 25,33) – hier wird mit rechts: gut und links: böse sogar Antithetisches ausgedrückt. In ihren Details sind die Bedeutungsmöglichkeiten von rechts und links nicht immer homogen, ja mitunter auch verwirrend, aber der wertende Vorzug des Rechten gegenüber dem Linken ist stets präsent.²²²

Auch noch für Hieronymus Laurentus ist die rechte Seite, als *oppositio* zu links, die vortrefflichere und stärkere.²²³ Dieses Bedeutungsgefälle geht auf antike Vorstellungen zurück, und auch Christus führt diese, entgegen etwaiger anderer Meinungen in frühchristlicher Zeit, weiter;²²⁴ und ebenso natürlich auch die wichtigsten christlich-mittelalterlichen Schriftsteller: Augustinus, Isidor von Sevilla, Hrabanus Maurus, Hugo von St. Viktor und andere.²²⁵ Dabei wird mit der rechten Seite immer wieder Christus identifiziert, der zur Rechten Gottes sitzt, wie Petrus Lombardus († 1160), neben anderen, schreibt.²²⁶ Im St. Trudperter Hohelied, der ersten vollständigen Hoheliedauslegung in deutscher Sprache (um 1160), wird von Christus als die rechte Hand Gottes gesprochen, die einen Weinberg angelegt hat: *Das ist der Weinberg, der eine große Menge Menschen einschließt. Das ist der Weinberg der heiligen Christenheit [...]. Den hat Gottes rechte Hand gepflanzt, und sie hat ihn versöhnt durch seinen Tod, und sie hat Frieden gewonnen allen Reumütigen.*²²⁷ In einer eher moralischen Perspektive sieht Augustinus die Rechte: *In der Rechten wird nämlich die Liebe zu Gott verstanden, in der Linken die Eitelkeit oder die Begierde der Welt.*²²⁸ Dem ähnlich lässt sich

das linke Auge als *sensus perversus* „falscher, verdrehter Sinn“ und das rechte Auge als *sensus supernae contemplationis* „Sinn der himmlischen Betrachtung“ fassen, wie es Beda Venerabilis († 735) tut.²²⁹

Die Backnanger Kapitelle K 5 (Tierjagdkapitell) und K 6 (Figurenkapitell) sind ebenfalls der Rechts-links-Symbolik unterworfen. Mit dem linken Auge sieht der Betrachter, so er nach Osten in das Licht Christi schaut, zwei Tierjagden: einen Hirsch, verfolgt von einem Wolf, und einen Hasen, verfolgt von einem (wahrscheinlich) Leucrocota. Die Tugend, der Wille zum Glauben (Hirsch) und der zur Taufe Bereite (Hase) werden gejagt von reißerischer Bosheit (Wolf) und einer weiteren gefährlichen Bestie (Leucrocota). Die Gefahren durch Unglauben, das Unheil durch die Widersacher Gottes wird auch hier wieder thematisiert, das linke Auge sieht die verlangende Begierde der Welt (*cupiditas*), die den zur himmlischen Schau Willigen (*contemplatio supernae*) nachsetzt. In Bezug gesetzt wird dieser *sensus perversus* zu K 6, dem Figurenkapitell mit den noch zu erkennenden hoch erhobenen Armen, einer Segensgeste. Dies könnte, wie bereits ausführt (II, 5), eine Heiligenfigur sein, aber ikonologisch lässt sich die Figur in heilsgeschichtlich viel zentralerer Perspektive bestimmen: Die Figur, die in K 6 dargestellt wird, ist Christus, auf den sich die himmlische Schau schlechthin richtet. Im Osten, auf der rechten Seite stehend, wird das Licht dargestellt, das die ganze Kirche erhellt und in ihrem schönsten Glanz erstrahlen lässt. Das Figurenkapitell, besser: das Christuskapitell K 6 ist das allegorische Zentrum des gotischen Chors: Hier findet die Dimension rechts-links und die Dimension der Himmelsrichtungen ihre Erfüllung, ihre Überhöhung, ihr Heil. Von hier aus wirkt das Christuskapitell und das Tierjagdkapitell im

²²² Vgl. Sauer (wie Anm. 201), S. 95; Ursula Nilgen: Art. Rechts und links. In: LexMA 7, Sp. 518; Erika Dinkler-Schubert: Art. Rechts und links. In: LCI 3, Sp. 511-515. Zu den Bedeutungsdifferenzierungen vgl. Abbé Auber: Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le christianisme. Bd. III. 2. Aufl. Paris 1884, S. 206.

²²³ Vgl. Sylva, S. 334: *Dextera pars [...] sinistrae opposita, solet haberi nobilior & fortior.*

²²⁴ Vgl. Otto Nussbaum: Die Bewertung von rechts und links in der römischen Liturgie. In: Jb. für Antike und Christentum 5, 1962, S. 158-171, hier S. 158f.

²²⁵ Dazu zahlreiche Hinweise bei Ursula Deitmaring: Die Bedeutung von rechts und links in theologischen und literarischen Texten bis um 1200. In: Zs. für deutsches Altertum und deutsche Literatur 98, 1969, S. 265-292.

²²⁶ Petrus Lombardus: Commentarium in Psalmos, Ps 76,13 (PL 191, Sp. 717C): *Dextera enim Paris Filius est.*

²²⁷ Text und Übersetzung aus: Das St. Trudperter Hohelied. Eine Lehre der liebenden Gotteserkenntnis. Hg. von Friedrich Ohly unter Mitarbeit von Nicola Kleine. Frankfurt a. M. 1998, S. 296f. (= Bibliothek des Mittelalters, 2), V. 140,17ff.: *daz ist der wîngarte, der die menege des liutes hât. daz ist der wîngarte der heiligen christenheit [...]. den hât diu zesewe hant gotes gepflanzt unde hât in versüenet mit sinem tôde unde hât vride gewonnen den riuwaeren.*

²²⁸ Augustinus: Sermo LXIV (PL 39, Sp. 1865): *In dextera enim intelligitur amor Dei; in sinistra vanitas vel cupiditas mundi.*

²²⁹ Beda Venerabilis: In Samuelum Prophetam allegorica expositio II, 4 (PL 91, Sp. 567D).

Lichte *ex oriente* in den Chor der gotischen Michaeliskirche mit dem Allerheiligsten, dem Altar, und in das Kirchenschiff, in die Schar der Gläubigen und Heilsbedürftigen, hinein.

Der Chor, in das der Mensch vom Kirchenschiff aus blickend hineinschaut, die bauplastischen Elemente des Chors – die Kapitelle mit ihren Tier- und Pflanzendarstellungen, der Schlussstein mit der Darstellung des Erzengels Michael, die neun Gewölberippen – erscheinen im Licht des Ostens, das morgens zur Gottesdienstzeit durch sieben Fenster einstrahlt:²³⁰ Durch dieses siebengeteilte Licht wird die im Chor dargestellte Schöpfung Gottes beleuchtet, eine Schöpfung, die ebenfalls siebenbeteiligt, das heißt in sieben Tagen verwirklicht wurde (1. Mos. 1,1 bis 2,4). Die Sieben, eine vollkommene und heilige Zahl (*numerus perfectus et sacratus*), steht nach Gregor dem

Großen († 604) für die gesamte Kirche;²³¹ ebenso bezeichnet sie den Heiligen Geist, der sieben Gaben (*dona, virtutes*) besitzt: Weisheit, Vernunft, Rat, Tapferkeit, Wissenschaft, Frömmigkeit, Furcht.²³² All diese Gaben fließen durch sieben Fenster in den gotischen Chor St. Michael, um allegorisch das Heil zu verkünden, das mit Christus in die Welt kam und durch den Heiligen Geist in der mittelalterlichen Gegenwart fortwirkt. Es geht – auf allegorischer Ebene – um die Liebe und Gnade der Göttlichkeit, die dem Glaubenden zuteil wird – es geht, wie es das Hohelied Salomos, das Lied der Lieder (*cantica canticorum*) ausdrückt, um die Liebe zwischen Braut und Bräutigam, zwischen der gläubigen Seele und dem König der Könige. *Es ist eine Sehkraft der anschauenden Fähigkeiten. Es ist eine Weide für die inneren Sinne. Es ist eine reiche Schatzkammer der*

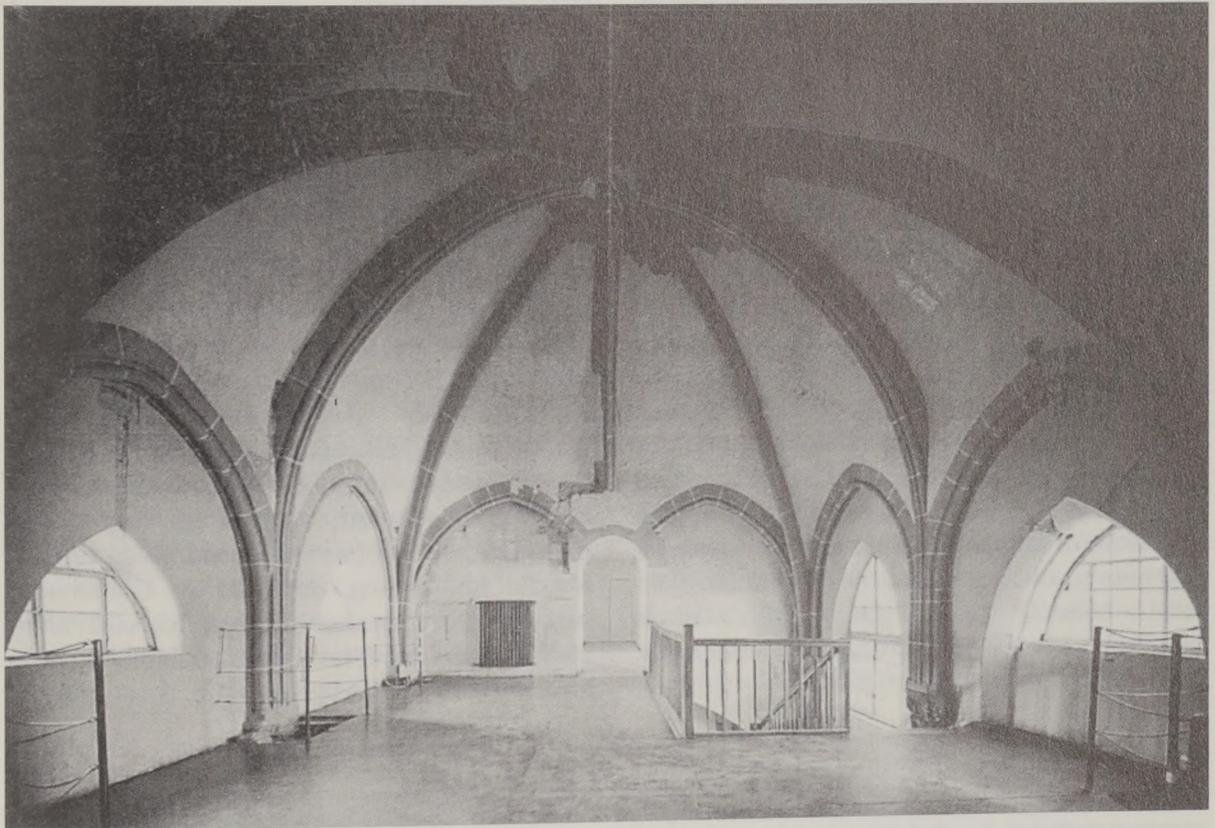


Abb. 24: Das neunstrahlige Rippengewölbe des gotischen Chors, nach Westen.

²³⁰ Die Relevanz der sieben Fenster hebt schon Riedel-Orlai (wie Anm. 3), S. 67, hervor. – Zum Licht, seiner Wirkung und Bedeutung, vgl. Umberto Eco: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Mailand 1987, S. 55-65.

²³¹ Gregor der Große: *Moralium XXXV*, 6, 18 (PL 76, Sp. 759D): *Rursum septenario numera sanctae Ecclesiae universitas designatur*. Zur Sieben vgl. Heinz Meyer / Rudolf Suntrup: *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*. München 1987, Sp. 479-565 (= Münstersche Mittelalter-Schriften, 56).

²³² *sapientia, intellectus, consilium, fortitudo, scientia, pietas, timor*.

höchsten Weisheit. Es ist eine Nahrung für die Hungernden. Es ist eine Labung für die Kranken. Es ist eine Mutterbrust für die Säuglinge.²³³ Beschirmt wird die *gratia Dei*, die Liebe und Gnade Gottes vom Chorgewölbe mit seinen neun Rippen, das Himmelsgewölbe, in dem „die himmlischen Heerscharen, die Engel als Botschafter und Vermittler“ ihren Platz zwischen Mensch und Gott einnehmen: Sie „überspannen den Chorraum mit dem Schatz der Menschheit, der Gnade in Christus“. Die Liebe strahlt nach innen: in Gottesliebe, in „der Einheit von Zeitlichem und Ewigem“, und nach außen, „in Nächstenliebe auf den Umkreis der Kirche hinaus in die Welt mit all ihrer Unvollkommenheit“.²³⁴

Die Nächstenliebe, der Blick nach außen durch die fünf Mauern mittels der fünf Sinne, agiert auf einer moralischen Ebene. Es geht um die Liebe zu Gott, um in der Welt in Liebe zu wirken – und dafür bedurfte es Vorbilder, in deren *imitatio* man diese Liebe erwirken konnte. Neben Christus ist das große Vorbild des Mittelalters Maria, die Gottesmutter.

Der Mikrokosmos, der sich in der Bauplastik des Backnanger gotischen Chors äußert, erinnert an den Mikrokosmos des Paradieses, der damals, vor dem Sündenfall und der einsetzenden Notwendigkeit einer Heilsgeschichte, noch der Makrokosmos war. Das Paradies war unverschlossen, offen für alles und alle Möglichkeiten, die prompt ausgenutzt wurden und damit das Paradies von Sünde befleckt war: Adam und Eva aßen vom Baum der Erkenntnis, ließen sich verführen von der Schlange, und ihre *caritas*, ihre Gottesliebe, wandelte sich in *cupiditas*, in Begierde, da sie für sich selbst die Erkenntnis von Gut und Böse gewinnen wollten (1. Mos. 3,1 bis 8).²³⁵ Der Garten Mariens hingegen ist verschlossen, *hortus conclusus*,

und in ihm weidet das Lamm Gottes, *agnus Dei*, Christus – und nur dieser ist würdig, das Buch (also das Wort und Geheimnis Gottes) zu nehmen und seine sieben Siegel zu öffnen (Offb. 5,6ff.). *Meine Schwester, meine Braut, du bist ein verschlossener Garten* (Hld. 4,12), und die Schwester-Braut Christi, auf den sie typologisch bezogen wird, ist Maria. Sie hütet den Schatz der Menschheit, das Heil für die Welt. Was im ersten Paradies-Garten misslang, erfüllt sich im zweiten. *Aus dem zweiten Paradies-Garten [...] ist viel Gnade entsprungen; der war ganz herrlich verschlossen, mit einem Türschloss, wie du weißt: Das war der Vater, der Sohn und der Heilige Geist. Die Schlösser dieser drei edlen Türen kann niemand sonst aufschließen als das Lamm, von dem Johannes sagt [Offb. 5,9], dass es die sieben Siegel aufbrach.*²³⁶ – So bei Brun von Schönebeck. Der Weg ist frei in die Heiligkeit, in die Seligkeit, der Garten ist offen.

Auch der gotische Chor St. Michael im Backnanger Stadtturm kann – im *sensus moralis* – als Garten Mariens gesehen werden. Die Tier- und Pflanzendarstellungen deuten auf das Lamm hin, das der Garten als Schatz birgt; in ihrer spirituellen Aussage sprechen die Kapitelle ebenso von der Gnade Christi wie das Lamm. Der Garten Mariens ist auch im Backnanger gotischen Chor verschlossen, da nur im Glauben als Garten Mariens erfahrbar und relevant. Durch die Darstellung der heilsgeschichtlichen Perspektive kommt auch Antithetisches, also Gut und Böse zum Ausdruck; wobei das Böse nur dahingehend Bedeutung gewinnt, als das es vom Guten überwunden und besiegt wurde. Es ist präsent als die Anfechtung, der man als Glaubender ausgesetzt ist, die aber in Christi Tod und Auferstehung, vielmehr im Glauben daran unwirk-

²³³ St. Trudperter Hohelied (wie Anm. 227), S. 28f. (V. 61,6-10): *ez ist och sehen der gesiuneclichen tugende. ez ist ein weide der inneren sinne. ez ist ein rîchiu kamere des hoehesten wistuomes. ez ist ein vuore der hungeregen. ez ist ein labe der siechen. ez ist ein spinne der sÿgenden kinde.* Zur Entwicklung der Hohelied-Auslegung vgl. Friedrich Ohly: Hohelied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200. Wiesbaden 1958 (= Schriften der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Geisteswissenschaftliche Reihe, 1).

²³⁴ Kottmann (wie Anm. 4), S. 53. – Vgl. zusätzlich Paul Salmon: Der zehnte Engelchor in deutschen Dichtungen und Predigten des Mittelalters. In *Euphorion* 57, 1963, S. 321-330. Vgl. ebenfalls, ganz neu, Norbert Nußbaum / Sabine Lepsky: Das gotische Gewölbe. Eine Geschichte seiner Form und Konstruktion. Darmstadt 1999. Auch dort findet sich – so weit ich sehen konnte – kein Beispiel für ein neunstrahliges Rippengewölbe.

²³⁵ Vgl. Augustinus: *De genesi contra Manichaeos* II, 9 (PL 34, Sp. 203), und Robertson (wie Anm. 25), S. 25f.

²³⁶ Brun von Schönebeck (wie Anm. 194), S. 120 (V. 3950-3959): *der ander paradises garte, / [...] / uz dem ist genaden vil entsprozen, / der was gar wonneclichen beslozen / mit eime turen slozze so du weist, / daz was der vater der son der geist. / die edelen turen dri sprinken / enmac nimant ufklinken, / wen daz lamb, von dem Johannes jach / daz di sebin insigel uf brach.* Vgl. auch Heimo Reinitzer: *Der verschlossene Garten. Der Garten Mariens im Mittelalter.* Wolfenbüttel 1982, S. 14f. (= Wolfenbütteler Hefte, 12).

sam wird. Der Garten im gotischen Chor thematisiert, *quid agas*, was zu tun sei: *imitatio*, Nachfolge, *vita activa et contemplativa*, ein handelndes und auf Gott gerichtetes Leben. Maria ist das Raster, das man anstrebt, so wie es schon im „Rheinischen Marienlob“ (entstanden im 2. Viertel des 13. Jahrhunderts am Niederrhein, Köln oder Umland) anklingt: *Maria, du bist der verschlossene Garten, den Gottes Fürsorge selbst bewahrt. Er behütete dich vor allen Sünden, nicht eine wurde je an dir gefunden, seit nämlich er (Christus) in dich kam und seinen Leib von dir erhielt.*²³⁷ So wie Maria sündlos war, als reine Magd und unbefleckte Jungfrau den Heiland gebar, so soll auch die Nachfolge in *virtus* (Tugend) und *cari-tas* (Gottes-, Nächstenliebe) gestaltet werden. Der gotische Chor St. Michael, eine in seiner Überwindung des Gottlosen, Bösen erbauende Perspektive für den Menschen, bietet dazu anleitende Darstellung.

„Die personal verstandene Ecclesia [Kirche] bezeichnet die Gemeinschaft der Gläubigen und schließt Lebende und Verstorbene, Heilige und Engel ein. Sie reicht aus der Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft, die mit der Parusie [Wiederkunft Christi beim Jüngsten Gericht] die Erfüllung des Heilsplans bringen wird.“²³⁸ Die Kirche weist somit auf Zustände hin, die in der Zukunft liegen, auf die in Hoffnung (*spes*) geschaut wird – auf das Reich Gottes in aller Ewigkeit, auf den Gottesstaat, auf das himmlische Jerusalem.²³⁹ Die Kirche ist die Himmelsstadt auf Erden, und eine anagogisch-eschatologische Perspektive blickt sehnsüchtig dorthin. Diese Perspektive betont weniger das heilsgeschichtliche Geschehen als vergangenes, bereits vollbrachtes Geschehen, sondern vielmehr das, was noch kommt im heilsgeschichtlichen Sinne: Also das, was schon jetzt, obwohl noch nicht präsent, real existent und

vor allem sicher absehbar ist. Das Jüngste Gericht, die Wiederkunft Christi und das Kommen des Reiches Gottes kündigte sich schon – als feste Zusage – im Leiden, Sterben und Auf-erstehen des Mensch gewordenen Gottes an. Die Kirche als Gebäude und als personale Einheit deutet auf dieses Kommen hin, und alles Antithetische, das sie noch beinhaltet, verliert dann seine Bedeutung: Ob Löwe, ob Efeu, ob Feige, ob Lilie, ob Wildschwein, ob Weinranke, ob Wolf, ob Teufel, ob Hirsch, ob Hase, ob Leucrocota – alle stehen im Dienste Christi, des Herrn, alle sind dabei *sonus in Domino*, Klang im Herrn, *opus Dei*, Werk Gottes: *Siehe, ich mache alles neu!* (Offb. 21,5) Das Böse ist überwunden, all das, was im *sensus allegoricus* und im *sensus moralis* noch als Kontrastfolie auf das Gute hin fungierte, ist überschritten und sein Unheil verpufft. *Halleluja! Das Heil und die Herrlichkeit und die Kraft sind unseres Gottes! Denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte, dass er die große Hure verurteilt hat, die die Erde mit ihrer Hurerei verdorben hat, und das Blut seiner Knechte gerächt, das ihre Hand vergossen hat. [...] Halleluja! Und ihr Rauch steigt auf in Ewigkeit.* (Offb. 19,1 bis 3).

Ein Garten des Heils befindet sich im gotischen Chor St. Michael. *Komm in meinen Garten, meine Schwester-Braut!* [Hld. 5,1] *Mit solchen süßen, freundlichen, lockenden Worten lädt das ewige väterliche Wort, der edle und freundliche Bräutigam Jesus, der so erhabene Herr, die schöne, adelige, geschmückte Tochter aus Zion, ich meine seine Braut* [die Kirche, die gläubige Seele], *in seinen Lust bringenden Garten und geistlichen Maien ein, Blümchen der Tugend zu pflücken, geistliche Freude zu haben und sich in vertraulicher Liebe ihm hinzugeben.*²⁴⁰ – So beginnt der „Geistliche Mai“ des Johannes Kreutzer († 1468), eine Gartenallegorie, in der „die Braut des Hohen Liedes in

²³⁷ Das Rheinische Marienlob. Eine deutsche Dichtung des 13. Jahrhunderts. Hg. von Adolf Bach. Leipzig 1934, S. 7 (= Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, 281), V. 173-178: *Maria, du bis de beslozzen garde, / den godes huode self bewarde. / he behuode dich vür allen sunden, / engeine wart nie an dir vunden, / nemlich sint he in dich quam / ind sinen licham van dir nam.* Vgl. dazu Reinitzer, Garten (wie Anm. 236), S. 24.

²³⁸ Günter Bandmann: Die vorgotische Kirche als Himmelsstadt. In: Frühmittelalterliche Studien 6, 1972, S. 67-93, hier S. 67.

²³⁹ Vgl. Hugo Rahner: Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter. Salzburg 1964, S. 162-173 („Die strahlende Kirche“).

²⁴⁰ Johannes Kreutzer: Geistlicher Mai (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Ms. theol. et philos. 4° 190, fol. 2r); zitiert nach Florent Landmann: Johannes Kreutzer aus Gebweiler († 1468) als Mystiker und Dichter geistlicher Lieder [2 Tle]. In: Archives de l'Église d'Alsace 21 (N. F. 5), 1953/54, S. 21-67 u. ebd. 24 (N. F. 8), 1957, S. 21-60, hier Tl. 2 (24, [2 Tle]), S. 32 u. Anm. 52: *Kumm in minen garten, min swester gesponsz! Mit sölicher süszen, früntlichen, lockenden wörtli ladet daz ewige väterliche wort, der edel lieblich gesponsz Jhesus, der herr so wolgeton, die schöne, adeliche gezierte tochter von Syon, ich mein sin gesponse, in sinen lustgebenden garten vnd geistlichen meyen, blümlü der tugende ab ze zwicken, geistlich fröid zuo haben vnd der heimlichen liebi mit im zespielen.* – Die Zeichensetzung wurde gegenüber Landmann geringfügig modifiziert.

die Freuden des schauenden Lebens [*vita contemplativa*] eingeführt“ wird.²⁴¹ Der Garten des Heils in Backnang, als ein Miteinander und bedingtes Füreinander von Tier- und Pflanzendarstellungen, von Licht und Himmel, verlangt ebenfalls nach der Beziehung zwischen Bräutigam und Braut, zwischen Christus und der menschlichen Seele, nach der er ruft und die er beruft. In einem Ineinander von mehreren Sinnebenen, von mehreren Heilsbeziehungen steigt das Bauwerk aus bloßer mathematisch-geometrischer Konstruktion in Zahl und Maß²⁴² in die Höhen der allegorischen, moralischen und anagogischen Sinnebene, die alle-

samt Gottes Heil dem Menschen, also das Herabgießen der Liebe Gottes, verkünden und bestärken sollen.²⁴³ Der Chorturm ragt wie ein Fingerzeig in den Himmel empor, um die Dringlichkeit der Heilsbeziehungen des Menschen zu Gott und die Barmherzigkeit Gottes in seinem Blick auf den Menschen zu untermauern. Der gotische Chor ist ein offenes Kunstwerk.²⁴⁴ Als Zentrum eines Beziehungsnetzwerkes produziert es eine unendliche Anzahl an Sinnentwürfen, die alle jedoch eine Richtung haben – und es ist offen im Sinne eines Pfades zu Gott, den es generiert und den er generiert. Bidirektional – auf Gott zu, und von Gott her.

²⁴¹ Volker Honemann: Art. Johannes Kreuzer. In: *VL* 5, Sp. 358-363, hier Sp. 361.

²⁴² Zu dieser Dimension vgl. Konrad Hecht: Zahl und Maß in der gotischen Baukunst. In: *Abhandlungen der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft* 21, 1969, S. 215-326; 22, 1970, S. 105-263; 23, 1971/72, S. 25-236.

²⁴³ Zu den Verschränkungen beider Bewegungen, Auf- und Abstiegsmodell, vgl. Anders Nygren: *Eros och agape. Den kristna kärlekstanken genom tiderna*. Stockholm 1966.

²⁴⁴ Vgl. Umberto Eco: *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. 2. Aufl. Mailand 1967, bes. S. 27f.