

Thema der *Aurora* (39, Braunschweig) erst jetzt gefunden, nachdem es lange verkannt, auch von Goudt übersehen war. Die Landschaft ist sehr kühn einseitig schräg aufgebaut. Das Morgenlicht, das zum Thema gehört, lockert die geschlossenen Kuppen der Bäume, es fällt mit langen Schatten auf den Hang im Mittelgrund und löst die Ebene der Ferne in zarten Dunst auf. - In der Prager *Landschaft mit dem Sibyllentempel* (43) wird das unüberschnittene Nebeneinander der Hauptkomplexe und die immer noch körnige und sorgfältige Malweise sublimiert durch die meisterliche Abwandlung des Genauigkeitsgrades. Der angedeutete Vordergrund, die reich aufgebaute und durchgeführte Baumgruppe, die feste Tempelruine, die zart zusammengefaßte, nur angedeutete Ferne, das gibt dem freien, einseitigen Aufbau Zusammenhang und Einheit, Atmosphäre und Stimmung. Hier scheint die reine Landschaft nur mit „Staffage“ erreicht - offenbar eine äußerste Möglichkeit, doch noch innerhalb der Grenzen von Elsheimers Kunst. - Über diese Grenzen hinaus geht dann das schöne *Haus auf dem Berge*, wenigstens in dem ausgestellten hervorragenden Exemplar (44, Bremen). Es ist, wie Schaar hervorhebt, durchaus Elsheimer in der Schilderung der Höhe, genau und großzügig zugleich mit den völlig sitzenden Pinseltupfen. Der ganze Aufbau ist einer der großartigsten unter den späten Landschaften. Doch erscheinen die Partien rings um das einfache und doch so herrliche Haus in einer tonigen warmen Einheit, in der die Einzelzüge aufgehen, so daß wohl schon an die holländische Abwandlung von Elsheimers Stil gedacht werden muß. Die einfühlig durchgeführte dieses Exemplars könnte nur einem der bedeutendsten holländischen Nachfolger, am ehesten Poelenburg zugeschrieben werden, dessen vorzügliche „Landschaft mit den Wasserfällen bei Tivoli“ (81) vergleichbar ist.

(Fortsetzung folgt im nächsten Heft)

Kurt Bauch

REZENSIONEN

ERNST GULDAN, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*. Graz - Köln (Verlag Hermann Böhlhaus Nachf.) 1966. 376 S., 196 Abb. und 1 Farbtaf.

In einer Zeit, in der sich die lexikographische Form der Bewältigung umfangreicher Stoffgebiete mehr und mehr ausbreitet, ist es wohlthuend, einen großen Problemkreis als zusammenhängendes Ganzes in seinen vielfältigen Verflechtungen behandelt zu sehen, zumal, wenn es sich, wie bei Guldans Buch, um ein Marienthema handelt, dessen möglichen Allusionen und Querverbindungen eine stichwortartige Bearbeitung kaum gerecht zu werden vermag. Unter dem Aspekt der Antithese Eva-Maria wird die der christlichen Heilsgeschichte eigentümliche Spannung von Sündenfall und Erlösung zum Gegenstand der Untersuchung. Die seit den Aussagen der Kirchenväter sich vertiefenden und modifizierenden Vorstellungen über die Mutter des Erlösers erhalten in der Konfrontation mit der Mutter des Menschengeschlechts eine charakteristische Prägung, die auch in den Formulierungen der bildenden Kunst ihren Ausdruck gefun-

den hat. In den drei großen Abschnitten des Buches: „Sündenfall und Erlösung“, „Mater omnium“ und „Das Weib der Offenbarung“ kommen die für das Thema maßgeblichen Gesichtspunkte zur Geltung; da sie auch das Selbstverständnis der Kirche betreffen, implizieren sie zugleich die typologische Parallele Eva-Ecclesia und das Verhältnis Marias zu der letzteren.

Man muß schon bis zu Beissels grundlegenden Veröffentlichungen über die Geschichte der Marienverehrung (1909 bzw. 1910) zurückgehen, um – was die systematische Durchdringung eines größeren mariologischen Zusammenhangs anbelangt – eine vergleichbare Publikation im deutschen Sprachraum nennen zu können. Die dem Buch beigefügte, sorgfältig zusammengestellte Bibliographie, bei der unter der allgemeinen Literatur noch das ebenfalls 1966 erschienene Buch von Ernst Günther Grimme nachzutragen wäre, macht dies deutlich. Sicher lassen sich zur Erklärung des Faktums verschiedene Gründe vorbringen; einer der entscheidenden dürfte jedoch sein, daß gerade durch Beissels umfassende Darstellung die Notwendigkeit offenkundig wurde, eine Reihe von Teilgebieten aufzuarbeiten, bevor ein neuer Überblick, unter welchem Aspekt auch immer, gegeben werden konnte. In einigen namentlich seit 1945 entstandenen Dissertationen sind dafür recht beachtliche Vorarbeiten, sowohl im Hinblick auf das dargebotene Material als auch hinsichtlich der Erörterung einzelner Probleme, geleistet worden. Sie verminderten das bei ikonographischen Untersuchungen stets mißliche Risiko, mit einem – trotz aller Bemühungen – vielleicht nicht genügend relevanten Material hantieren zu müssen, und erlaubten zugleich dem Verfasser, von dem gewählten Blickpunkt aus die großen Linien leichter zu überschauen (und damit auch darzustellen), als dies bei einer erst erfolgenden Aufbereitung des Materials oft möglich ist.

Das Thema selbst hatte bisher noch keine seiner Bedeutung gemäße Behandlung erfahren, wenngleich es sich in seinen Umrissen bereits in dem Aufsatz von J. de Mahnet, *Le thème de Marie nouvelle Eve dans l'iconographie chrétienne (études mariales 14, 1956)* und in den kurzen, aber durch ihre prägnanten Ausführungen höchst instruktiven Kapiteln in Sigrid Esches Buch: *Adam und Eva – Sündenfall und Erlösung* (Düsseldorf 1957) abzeichnet. Es berührt sympathisch, daß Guldan in seinem Vorwort ausdrücklich vermerkt, wieviel Nutzen er aus beiden Überblicken gezogen hat. Auch in der Anlage erinnert sein Buch an die bei Esche, d. h. in den Veröffentlichungen der Lukasreihe überhaupt verwendete Form, die freilich ins Monumentale gesteigert ist (Quart). Wie hier sind den einzelnen Bildern Erläuterungen beigefügt; sie erlauben es dem Verfasser, den Text der Untersuchung vom Speziellen freizuhalten und dadurch die übergreifenden Zusammenhänge deutlicher herauszustellen. Das im Klappentext hervorgehobene Bemühen, den Erwartungen des Fachmanns wie dem Interesse des Laien gerecht zu werden, erinnert ebenfalls an die entsprechende Zielsetzung der Lukasreihe. Die Konzessionen, die ein derartiges Unternehmen fordert, wird man in einigen zur Information der Laien eingefügten Erklärungen und in der Verschleifung mancher Übergänge, vor allem aber in Formulierungen von Bildtiteln wie etwa: „Versteinerte Vergangenheit“ (Nr. 61/62), „Jenseits des Paradieses“ (Nr. 86) oder „Zu Füßen der Jungfrau“ (Nr. 138)

erkennen dürfen. Abgesehen von solchen, wenigstens dem Rezensenten etwas zu reißerisch klingenden Formulierungen befließigt sich der Verfasser jedoch eines erfreulich ausgewogenen und anschaulichen Stils. Daß er gelegentlich von „der Geburt der Eva“ spricht, ist wohl durch das Streben nach Variation bedingt, aber man sollte m. E. um der Exaktheit willen lieber eine Wiederholung in Kauf nehmen. Auch die Verwendung des Wortes „mystisch“ bedürfte einer genaueren Handhabung, nicht nur, was den zwar eingebürgerten, aber doch höchst fragwürdigen Begriff der „mystischen Einhornjagd“ anbelangt.

Die farbige Reproduktion eines der Medaillons aus der Bible moralisée in Oxford (um 1240) schmückt, gleichsam als Demonstration des Themas, den Schutzumschlag. Versuchung und Fall des Menschen sind der Herabkunft des göttlichen Kindes gegenübergestellt, das Maria bei der Botschaft des Engels aus der Hand des über der Gruppe erscheinenden Logos entgegennimmt. Das kurze, an den Enden gewellte Haar des Verführungsobjekts der Schlange unterscheidet die Figur von den in der Handschrift sonst vorkommenden Wiedergaben der beiden Stammeltern: sie tragen in der Regel langes Haar; zur Kennzeichnung Adams dient ein Kinnbart. Da die hier verwendete Haartracht auf anderen Darstellungen aber eindeutig männliche Wesen zierte, möchte ich im vorliegenden Fall Adam statt Eva als Pendant der Gottesmutter erkennen, umso mehr als auf der entsprechenden Miniatur der Bible moralisée in Toledo Adam (in der üblichen Aufmachung) diesen Platz einnimmt. Die in der Oxforder Handschrift beigefügte Erläuterung legt ja ohnedies eine allgemeinere Parallele von Sündenfall und Erlösung nahe (vgl. S. 60). Vielleicht sollte man dann auch den Gegenstand in der Hand des Kindes nicht als Brot des Lebens, sondern als Apfel interpretieren, der auf die im Kreuzestod vollzogene Erlösung vorausweist, gemäß dem Text: „Ut sua passione hominem a morte liberaret“. Aber damit sind wir schon mitten in den Ausführungen des Buches, von dessen aufschlußreichem Inhalt im folgenden nur ein gedrängter Überblick gegeben werden kann.

Der erste der drei großen Abschnitte, „Sündenfall und Erlösung“, zeigt die Voraussetzungen und Vorstufen der Antithese Eva-Maria auf, die um 1015 im Widmungsbild des Hildesheimer Bernwardsevangelii zum ersten Mal eine artikulierte Formulierung gefunden hat (S. 13 – S. 45). In anschaulicher Weise eröffnet eine eingehende Interpretation dieser – den Auftakt des Themas bezeichnenden – Darstellung die Ausführungen und öffnet zugleich den Blick für die ihm eigentümliche Spannweite. Drei Vorstellungen bestimmen das Bild der Jungfrau-Mutter: die der Königin, hier zum ersten Mal durch die von Engeln vollzogene Krönung veranschaulicht, die des auserwählten Tempels, angedeutet durch die Inschrift und die Säulenarkade, und die der neuen Eva, die aus der diesbezüglichen Inschrift und aus der Gegenüberstellung des Eva- und Maria-Medaillons hervorgeht. Die Schwierigkeit der Deutung des durch die Texte ausdrücklich fixierten Inhalts der Miniatur besteht darin, die jeweilige Vorstellungsgrenze nicht zu überschreiten und in das gelegentlich alexandrinisch anmutende Spiel mit den im christlichen Glauben und Lehrgebäude möglichen Verweisungszusammenhängen zu fallen, das für manche neuere Arbeit zur christlichen Ikonographie

charakteristisch ist. Guldan geht bei seinen Interpretationen in der Regel sehr bedacht-
sam zu Werk; im vorliegenden Falle möchte ich ihm jedoch nicht folgen, wenn er
von der Bezeichnung Marias als "Templum spiritui sancto reseratum" ausgehend, in
Maria die Ecclesia sieht und daraus folgert: „Neben die göttliche Mutterschaft (besser:
Gottesmutterschaft, d. Rez.) tritt die Brautschaft Marias, die als Ecclesia zur sponsa
Christi wird. Auf diesen beiden Grundpfeilern ruht die Würde der Königin" (S. 16).
M. E. stehen alle Aussagen des Bildes in einem direkten Bezug zu der Vorstellung der
"Virgo Dei Genitrix", auch die der regina, da von den Kirchenvätern an bis zum
Speculum des Konrad von Sachsen immer wieder betont wurde: "regina coelorum
pro eo quod regem peperit angelorum"; ebenfalls in ihrer Eigenschaft als Gottes-
gebälerin wird Maria zur zweiten Eva, die das verschlossene Paradies wieder öffnet.
An Bernwards Bronzetüren ergibt sich die Antithese innerhalb des zyklischen Bild-
programms durch die pointierte Gegenüberstellung der Relieffelder mit den beiden
Frauen und ihren Kindern Kain und Christus. Die hier greifbar werdende Tradition
führt in frühchristliche Zeit zurück und lenkt den Blick zugleich auf die „Vorboten“
in den Bildprogrammen der Sarkophage des 4. Jahrhunderts und den Wandmalereien
der Katakomben. Sie werden in einem eigenen Kapitel behandelt, das den sog.
dogmatischen Sarkophag im Lateranmuseum (nach 312) und den Adelfiasarkophag
in Syrakus (340/50) sowie ein Deckengemälde im Coemeterium Maius aus der Mitte
des 4. Jahrhunderts in den Mittelpunkt der Betrachtung stellt. Der Verfasser betont mit
Recht, daß man bei der Ausdeutung des vielgliedrigen Ganzen Gerkes Interpretations-
lust mit Vorsicht begegnen muß, möchte sich aber der Meinung Wellens nicht an-
schließen, der „die Gestalt Marias im Beziehungsnetz dieses Sarkophagprogramms so
sehr in der Darstellung des Menschwerdungsmysteriums aufgehen läßt, daß für die
Anklänge des Eva-Maria-Motivs überhaupt kein Schwingungsraum mehr übrig bleibt“
(S. 23). Als Nichtfachmann für diese Zeit kann der Rez. zu dem in Frage stehenden
Problem nur die Überlegung beisteuern, ob die als Erschaffung Evas bezeichnete
Szene des Lateransarkophags nicht einfach eine Illustration des Schöpfungsberichts
vom 6. Tage sein könnte (Gen. 1, 27): „als Mann und Weib schuf er sie“. Auf der bei
Guldan abgebildeten (Abb. 23), in einem anderen Zusammenhang behandelten Minia-
tur mit der Schöpfungsgeschichte in einem Missale aus Hildesheim (um 1160) erscheint
die Entstehung Evas im Sechstagerwerk z. B. stellvertretend für die Erschaffung des
Menschen. Für die Gegenüberstellung beider Szenen auf dem Sarkophag würde das
bedeuten, daß der Akzent stärker auf dem Erscheinen der zweiten göttlichen Person
im Fleische liegt (deren Rolle im Schöpfungsgeschehen durch die Berührung des Kopfes
Evas zum Ausdruck kommt) und Maria bei der Magierszene unter diesem Aspekt
hervortritt – als das Geschöpf, das den Schöpfer gebar. Die Parallele Eva-Maria
scheint, wenn die Abbildung nicht täuscht, auch auf dem Deckengemälde im Coemete-
rium Maius nur ganz vage anzuklingen, da über der Gottesmutter auf der Anbetung
der Magier wohl Adam und nicht Eva neben dem Baum der Erkenntnis steht. Man
kann Guldan nur loben, daß er sehr vorsichtig von „unartikulierten Anfängen“ (S. 24)
der bildlichen Formulierung der Antithese spricht. In den Schriften der Kirchenväter,

denen folgerichtig das anschließende Kapitel gewidmet ist, wird dann die Entfaltung des Eva-Maria-Motivs an signifikanten Beispielen aufgezeigt (Justin, Tertullian, Zeno von Verona). Die in den Anmerkungen genannte Literatur erweist, daß der Verfasser das einschlägige Schrifttum kennt; daß er sich nicht mit Übernahmen aus zweiter Hand begnügt hat, bezeugen die verschiedenen Zitate. Von den vier „Motiven“, die für die Formulierung des Themas bedeutsam sind: das Protevangelium, die Adam-Christus-parallele, die Gleichsetzung Terra-Maria und die Parallele Eva-Ecclesia (S. 28) werden das zweite und dritte in dem folgenden Kapitel: „Anastasis, Terra und Thron Gottes“ in ihrer bildkünstlerischen Gestaltung behandelt; mit ihnen kommt „die Suche nach den Wurzeln des Eva-Maria-Themas zu einem vorläufigen Abschluß“ (S. 35). Die auf Paulus zurückgehende Adam-Christus-Typologie bot in ihrer Anwendung auf die Errettung des alten Adam durch den neuen im Bild des Descensus die Möglichkeit, Maria der gleichfalls aus dem Limbus befreiten Eva gegenüberzustellen. Die Zuordnung einer Marienszene, der thronenden Madonna mit dem Kind in S. Maria Antiqua oder der Verkündigung auf einer Ikone vom Ende des 10. Jahrhunderts aus Schemokmedi zur Anastasis macht die Einbeziehung der Gottesmutter in den Sinnzusammenhang deutlich. Auf der Miniatur zu der Homilie des Jakob aus Kokkinobaphos am Fest der Geburt Mariä huldigen die Stammeltern, herausgetreten aus dem Limbus, der zur Mutter Gottes Erkorenen, die im Paradies thront, weil sie durch sie die einstige Würde wiedererlangt haben; darüber ist ihre von Christus bewirkte Befreiung aus der Vorhölle dargestellt. Ich möchte deshalb der Interpretation Esches, die in der Proskynese Evas und der verehrenden Haltung Adams den anlässlich der Geburt Marias vorweggenommenen Dank für die Ermöglichung des später liegenden Heilsereignisses erblickt, zustimmen und nicht, wie Guldán, darin die Rückkehr ins verlorene Paradies sehen (S. 36). Auch eine Variante dieses Bildtyps aus dem 15. Jahrhundert, die Mutter mit dem Kind auf dem Schoß, das den Stammeltern aus ihren Gräbern heraushilft, betont die Teilhabe Marias als „Thron Gottes“ am Heilswerk. Die Konfrontation Terra-Maria begegnet ebenfalls in den Illustrationen zu den Homilien des Jacobus Monachus, ist aber im allgemeinen doch kaum zur Geltung gekommen; die Mutter Erde, bei der Menschwerdung Christi im Bernwardevangeliar mit Adam und Eva an ihren Brüsten, wirkt vielmehr auf das Bild der Ecclesia ein.

Die Durchsicht des bisher erörterten Materials macht zwei Dinge deutlich, einmal, daß es in den ersten christlichen Jahrhunderten nur Ansätze für die Gegenüberstellung Eva-Maria gibt, und zweitens, daß der byzantinische Anteil an der Entwicklung des Motivs gering ist. Man wird deshalb das Apsismosaik mit der Hodegetria in Torcello vom Ende des 12. Jahrhunderts trotz seiner byzantinischen Formensprache in seiner Konzeption, die durch die Inschrift: „Prole (vielleicht wäre die Übersetzung ‚Sprößling‘ doch zu vermeiden gewesen) Maria levat quos coniuge subdidit Eva“ antithetisch zu verstehen ist, als abendländisch klassifizieren müssen (grammatikalisch und sinngemäß ist coniuge – prole... coniuge – „durch ihren Gemahl“ zu übersetzen; es handelt sich um die Schuld Adams. Bei der Inschrift der in der Nachfolge von Torcello stehenden Apsisdekoration der Basilika in Murano bezieht sich „qui Christi munere gaudent“

m. E. auf die durch das Geschenk der Erlösung bedingte Freude). Aus dem Überblick ergibt sich aber zugleich ein tieferes Verständnis der eingangs interpretierten Miniatur des Bernwardsevangeliers. Patristisches Gedankengut, das von den Theologen der Karolingerzeit weiterentwickelt wurde, steht hinter Bernwards Konzeption. Formuliert in liturgischen Texten, bestimmt es die Inschriften der Miniatur: „Das erste Bild der neuen Eva ist ein Kind der Liturgie“ (S. 45).

Der zweite große Abschnitt mit dem Titel „Mater omnium“ (S. 46 – 89) befaßt sich vor allem mit der typologischen Auslegung der Erschaffung Evas und des Sündenfalls unter dem mariologischen Aspekt. Am Beginn des ersten Kapitels über die Geburt der Kirche stehen die um 1030 entstandenen Verse Ekkehards für die Kreuzigungsszene im Ausstattungsprogramm des Mainzer Doms. Der Bildung Evas aus der Seite des schlafenden Adam wird die reparatio des Stammvaters durch die Seitenwunde Christi gegenübergestellt. Spätere Tituli, vom Samariterfenster der Kathedrale von Canterbury oder im Pictor in Carmine, sprechen die Parallele zwischen der Erschaffung der Gehilfin des Mannes und der Entstehung der Kirche beim Lanzenstich des Soldaten deutlicher aus, aber erst die Verbreitung der Armenbibel am Beginn des 14. Jahrhunderts sichert dem Motiv eine stärkere Resonanz. Während sich bei den zuvor genannten Beispielen das typologische Analogon auf die Erwähnung im Titulus beschränkt, bieten nach Guldan die einander gegenüberstehenden Miniaturen des Sechstageswerks und der Divina Sapientia im Stammheim-Missale (um 1060) eine sichtbare typologische Gegenüberstellung, da der Erschaffung Evas in der Gestalt der göttlichen Weisheit die Ecclesia oder Maria zugeordnet seien (S. 47 f.). Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß hier mit dieser bildlichen Formulierung die Erschaffung der Menschen im Schöpfungsbericht gemeint ist; außerdem sind, wie die übrigen Darstellungen des Missale zeigen, die Miniaturen als eine zeitliche Folge gedacht, so daß auf den Verlust des Paradieses der mittels der Divina Sapientia zustandegekommene Beschluß der Erlösung antwortet, dem dann mit der Botschaft an Maria die Verwirklichung des Heilsplanes folgt. Auch die als Vergleich herangezogene Titelmaniatur der „Antiquitates Iudaicae“ vom Ende des 12. Jahrhunderts ordnet die Gestalt der göttlichen Weisheit in dem Medaillon vor dem Leib des Weltenschöpfers nicht allein der Erschaffung der Menschen zu, sondern dem ganzen Sechstageswerk, indem sie Anfang und Ende mit ihr verbindet. Bei der Verkündigung im Stammheim-Missale, die durch die Schlange unter dem Fuß Marias vorausweist auf das erste Kapitel des dritten Abschnitts, möchte ich den Text Salomons vom Haus der Weisheit mit den sieben Säulen übrigens nur auf Maria und nicht auch auf ihr Haus in Nazareth beziehen (S. 172).

Die erste der großen typologisch bestimmten Bilderhandschriften des Mittelalters, die Bible moralisée, bringt dann vor der Mitte des 13. Jahrhunderts als Exempel für die das Verhältnis zwischen Altem und Neuem Testament bezeichnende Vision des Ezechiel von den vier ineinandergefügten Rädern die Gegenüberstellung der Entstehung der Kirche aus der Seitenwunde Christi und der Erschaffung Evas. Auch im Zusammenhang mit der betreffenden Genesisstelle erscheint die Ecclesia in dem zugeordneten Medaillon in der nämlichen Weise, von Christus als sponsa empfangen. Die darauf

folgende Vermählung der Stammeltern wird auf die bei der Inkarnation im Schoße Marias erfolgte Vermählung der Kirche mit Christus bezogen. Spätere Handschriften variieren den Text und den Bildbestand; einige ihrer Elemente dringen im Laufe des 15. Jahrhunderts in die Illustrationen der Stundenbücher ein (Heures de Rohan). In den ältesten erhaltenen Armenbibeln vom Beginn des 14. Jahrhunderts (St. Florian) wird die Darstellung des Lanzenstichs bei der Kreuzigung durch die Erschaffung Evas und das Quellwunder des Moses typologisch gedeutet; die ausdrückliche Erwähnung der Ecclesia tritt jedoch erst in den Lektionen späterer Handschriften vereinzelt neben den ursprünglichen Hinweis auf die Entstehung der Sakramente bei der Durchbohrung der Seite Christi. Da die Vorstellung der Kirche als Verwalterin der Sakramente aber in den Kontext der Exegese dieses Geschehens gehört, war sie – wenn auch nicht ausgesprochen – implizite schon in der älteren Fassung mit der bildlichen Zuordnung der Erschaffung Evas gegenwärtig; in einigen Illustrationen kommt die Rolle der Kirche durch ihr Erscheinen unter dem Kreuz zum Ausdruck. Eine Verstärkung der ekklesiologischen Deutung der Szene findet sich in der "Concordantia caritatis" des Ulrich von Lilienfeld durch die Vertauschung des Quellwunders mit Jakobs Bevorzugung der Rachel vor Lea (nicht die Verstoßung der letzteren! vgl. Gen. 29 ff.). Die Wirkung der Armenbibel auf die Bildthemen des 15. Jahrhunderts ist bekannt; allerdings scheint mir die als Relief in einem Medaillon wiedergegebene Darstellung der Erschaffung Evas über dem Paradiesportal auf Memlings Danziger Gerichtsaltar eher im Zusammenhang mit der Rückkehr des Menschen in das Paradies, für das er geschaffen wurde, zu stehen, als ein Hinweis auf die Ecclesia zu sein. Den Abschluß des Kapitels bilden die ekklesiologische Interpretation der Darstellung der Erschaffung des Weibes an der sixtinischen Decke und die Erörterung der Frage, wer in der vorausgehenden Beseelung Adams mit der in der Obhut Gottvaters heranschwebenden weiblichen Gestalt gemeint ist: Maria, Ecclesia oder Sapientia? „Das Bildnis im Arm des Schöpfers umschließt noch alle Möglichkeiten begrifflicher Gestaltung“ (S. 55).

Das Kapitel "Ave gratia plena" behandelt die verschiedenen Möglichkeiten der Konfrontation der schuldig gewordenen Stammeltern mit dem Verkündigungsgeschehen vom 12. Jahrhundert an bis zum Barock. Ausgangspunkt ist die durch keine Inschriften näher bestimmte Gegenüberstellung der Vertreibung aus dem Paradies und der Szene in Nazareth in dem vor 1123 zu datierenden Albanipsalter. Für das Motiv der lesenden Gottesmutter (S. 179) kann man auf Otrfrids Evangelienbuch verweisen; das Buch ist als Requisit schon auf der Holztür von St. Maria im Kapitol (um 1050) zu finden. Aus den möglichen Gegenüberstellungen, die antithetischen Charakter haben, da es sich nicht um eine heilsgeschichtliche Parallele, sondern um das gegensätzliche Verhalten von Typus und Antitypus handelt, bildet bis zum 15. Jahrhundert der folgenschwere Ungehorsam der Stammutter unter dem Baum und der gläubige Gehorsam Marias fast ausschließlich das tertium comparationis. Guldan nennt dafür als Beispiele für das 12. Jahrhundert französische Reliefs (Saint Gabriel, Poitiers, Verdun) und für das beginnende 13. die Darstellungen am Campanile von Rapolla (1209), die letzteren mit einer Inschrift versehen, die allerdings den Akzent auf die Wiederherstellung des von Eva

angerichteten Schadens durch die Geburt des Erlösers legt. Während in der frühen Zeit der mehrere Phasen umfassende Vorgang des Sündenfalls als ein Ganzes neben der Verkündigung erscheint, wird im Laufe des 13. Jahrhunderts vereinzelt schon das Zwiegespräch zwischen Schlange und Weib als der maßgebliche Moment aus dem Zusammenhang herausgelöst (Amiens, Konsolgruppe unter der Verkündigung), um dann zwei Jahrhunderte später die übliche Zuordnung zu bilden. In der französischen Bauplastik begegnen auch alsbald verallgemeinernde Abbleviaturen dieses Motivkreises, von denen die des Reliefs in Saint-Jouin-de-Marne (um 1130/40) mit der dargestellten Überwindung des höllischen Verführers, der als Untier unter den Füßen des Engels und Marias liegt, ihrer Verbreitung und ihrer an das Strafgericht über die Schlange im Protevangelium erinnernden Formulierung wegen hervorzuheben ist. Als besonderes Verdienst Guldans darf man vermerken, daß er auch die meist außer acht gelassenen Illustrationen zu den Cántigas Alfons des Weisen († 1284) in seinen Darlegungen berücksichtigt hat. Dem Text des Liedes, der das Palindrom Eva-Ave in seiner Gegensätzlichkeit paraphrasiert, entsprechen die Miniaturen mit den Gegensatzpaaren: Sündenfall und Verkündigung, Vertreibung der Stammeltern und deren Rückführung durch die gekrönte Gottesmutter, Adam und Eva, die Paradiespforte verschließend, und Maria, sie wieder öffnend, bei der Botschaft des Engels.

In der *Biblia pauperum* wird der Verkündigung die oben erwähnte Stelle des Protevangeliums zugeordnet, nicht als Typus, wie das Wunder des betauten Vlieses Gedeons, das die jungfräuliche Empfängnis Mariens präfiguriert, sondern als Prophezeiung, die durch das Heilsereignis erfüllt wird. Die Übersetzung des Titulus: "*Vipera vim perdet (sine) vi pariente puella*", der einen Bezug herstellt zwischen der Macht der Schlange und jener Gewalt, die der gebärenden Jungfrau erstarbt blieb, müßte den Sachverhalt noch etwas deutlicher zum Ausdruck bringen (S. 61). Für die bildliche Formulierung der Szene, zunächst durch die Wiedergabe des Schöpfers, der das Urteil über die Schlange spricht – in einigen österreichischen Handschriften durch die Verballustration des Fluchurteils –, ist die immer stärkere Modifikation im Sinne der Antithese Eva-Maria charakteristisch, bis dann am Ende des 15. Jahrhunderts ausschließlich die Unterredung der Schlange mit dem Weibe im Seitenschema der Verkündigung erscheint. Die in Gebetbüchern, aber auch auf Wandteppichen (La Chaise-Dieu, Reims) und Glasfenstern (King's College, Cambridge) faßbaren Auswirkungen der Armenbibel zeigen alle diese, durch die gedruckten Ausgaben allgemein verbreitete Zusammenordnung.

Die italienische Kunst hat als Gegenbild der Verkündigung vorwiegend den Verlust des Paradieses gewählt. Eine italienische Illustration aus der Werkstatt des Markus-Meisters (Arnaú de la Pena?), den man wohl als Katalonen ansprechen darf, in Ms. 8846 der Pariser Nationalbibliothek, um 1370/80 entstanden, bringt beim 84. Psalm zur Veranschaulichung der "*nova benedictio*" die dann im 15. Jahrhundert vor allem von Fra Angelico (Cortona, Diözesanmuseum, um 1435) und seiner Werkstatt aufgegriffene Gegenüberstellung. Auch auf der Predellentafel des Giovanni di Paolo in Washington und einer der ihm zugeschriebenen Danteillustrationen im Britischen

Museum ist sie zu finden. Bei der Miniatur am Beginn des Marienoffiziums im Stundenbuch des Galeotto Pico della Mirandola (um 1500) wird die mit dem Sündenfall konfrontierte Verkündigungsszene durch das Bild des Phönix in den Flammen erweitert, der sich allerdings nicht, wie der Verfasser annimmt, auf den Opfertod Christi bezieht, sondern auf die Geburt aus der Jungfrau. Federico Zuccaris durch den Stich des Cornelis Cort überliefertes Lünettenfresko von 1566 in S. Maria Annunziata in Rom stellt schließlich „den für lange Zeit letzten groß gearteten Versuch“ dar, „die heilsgeschichtliche Bedeutung der Engelsbotschaft durch die Anwesenheit der ersten Sünder zu vergegenwärtigen“. Für die in der Malerei des Nordens, hauptsächlich der Niederlande, von den 30er Jahren des 15. Jahrhunderts an feststellbare Tendenz, die Antithese durch verschiedene Realitätsgrade in einer Bildwirklichkeit zu fassen, werden signifikante Beispiele angeführt, wie die Tafel des Dirk Bouts in Madrid (1445/50) mit den Genesis Szenen in den Archivolten des gotischen Figurenportals, das die Verkündigung rahmt, oder die Darstellung Rogers vom Columba-Altar, auf der die Adam- und Eva-Gruppe als Schnitzwerk am Betpult Marias erscheint. Die italienische Kunst greift gegen Ende des Jahrhunderts diese Gestaltungsmöglichkeit auf. In dem französischen Stundenbuch für Louis de Laval (um 1480) treffen die nördliche und die südliche Konzeption zusammen: der Englische Gruß spielt sich vor einem Figurenportal mit Prophetengestalten ab, während im Garten dahinter Gottvater die Stammeltern belehrt. An Stelle des vorgeschlagenen Gegensatzes zwischen den Zeitaltern der Sünde (d. h. des Gesetzes) und des Heiles (S. 72) möchte ich darin die Dreiteilung: ante legem, sub lege und sub gratia erblicken. Ein kurzer Hinweis auf barocke Bildprogramme im Bibliothekssaal von Kloster Wiblingen und im Goldenen Saal in Dillingen macht mit Modifikationen und Varianten des Themas bekannt.

Das Kapitel „Die Braut und Mutter Gottes“ setzt mit einer ausführlichen Interpretation der Darstellung des Salomonsthrones in Gurk (um 1264) ein, für die beide Vorstellungen durch die Inschrift: „Ecce thronus magni fulgescit regis et agni“ bezeugt sind. Während das zweite Gewölbe die Bezeichnung „rex“ und „agnus“ veranschaulicht, ist das unmittelbar anschließende mit der Verkündigung an Anna und der Verkündigung der Geburt Christi dem „thronus fulgens“ vorbehalten, der nach dem in der Deckenzone wiedergegebenen Sündenfall für den Erlöser geschaffen wurde. Die folgenden Ausführungen beschäftigen sich mit den verschiedenen – außer der Verkündigung – gewählten Möglichkeiten, diese „Auserwähltheit Marias als neue erst-erlöste Eva“ in einem szenischen Zusammenhang zur Geltung zu bringen. Begebenheiten aus den Apokryphen und Legenden über die Jugendzeit der Gottesmutter treten dabei verhältnismäßig zurück; von den erwähnten Ansätzen vor dem 15. Jahrhundert ist das um 1325/30 entstandene Chorfenster der Klosterkirche in Königsfelden bemerkenswert, da über der Wurzel Jesse die Verkündigung der Geburt Marias an Joachim und an Anna, vom Bild des durch Japhet bedeckten Noah und der Erschaffung Evas begleitet, erscheint. Die letztere Szene bezieht sich wohl nicht, wie der Verfasser meint, auf Jesse (S. 75), sondern auf Anna, da sie der Zusammenordnung von Noah und Joachim entspricht: Joachims Schande nimmt ein Ende durch die Geburt der

Tochter, der neuen Eva, deren Entstehung Gottes Werk ist. Mit einem Fragezeichen möchte ich auch die im Anschluß an die Behandlung der Wurzel-Jesse-Darstellungen vorgetragene Deutung des Madrider Vermählungsbildes von Campin im Sinne der Eva-Maria-Antithese verstehen. Die Genesiszenen in den Fenstern des Tempels finden ihre Fortsetzung an den Kapitellen und in den Aufsätzen des Rundbaus und kennzeichnen diesen (obschon auch a. t. Szenen in den Archivolten des gotischen Portals angebracht sind) als Sinnbild des Alten Bundes. Zu den Apokryphen gehört schließlich die im 15. Jahrhundert vielfach als Veranschaulichung der Unbefleckten Empfängnis dienende Begegnung Joachims und Annas vor der Goldenen Pforte, deren skulpturaler Schmuck gelegentlich, wie auf der Admonter Tafel des Meisters der *Divisio Apostolorum*, Adam und Eva darstellt.

In der bildhaft vergegenwärtigten Antithese löst erst im 15. Jahrhundert die Geburt Christi (Petrus Christus, Washington, um 1445) die Magieranbetung ab. Diese ist auf dem Tympanon in Anzy-le-Duc (1. Hälfte 12. Jh.) mit dem Sündenfall und den sich vor der drohenden Strafe versteckenden Stammeltern konfrontiert, während auf dem Türsturz darunter die Gerechten sich des Paradieses erfreuen und die Verdammten verstoßen werden. Man muß daher wohl das Thema mit der Vorstellung des Jüngsten Gerichts in Verbindung bringen. Dafür spricht das zweite Tympanon aus derselben Zeit in Neuilly-en-Donjon, auf dem vier tubenblasende Engel die Gruppe der Anbetung flankieren. Das bedeutet m. E., daß der Akzent auf der Epiphanie des Königs liegt und ihm auch das Triumphmotiv der beiden überwundenen dämonischen Tiere zuzuordnen ist. In den sündigenden Stammeltern darunter und der die Füße Christi salbenden Magdalena bei der eucharistisch zu deutenden Mahlszene wären dann u. a. exempla für Schuld und Vergebung zu erblicken; ob sich daneben der im folgenden Zitat zum Ausdruck kommende mariologische Bezug uneingeschränkt aufrecht erhalten läßt, erscheint mir fraglich: „So steht die Frucht, die Adam würgte, der eucharistischen Lebensspeise gegenüber, wie Eva als erste und Maria Magdalena als letzte Sünderin vor dem Kreuzopfer Christi in der Gottesmutter zu ihren Häupten vom Makel ihres Geschlechts befreit worden sind“ (S. 77). Von den weiteren Maria betreffenden Ereignissen des Evangeliums hat das der Darstellung Jesu im Tempel gelegentlich ebenfalls eine antithetische Formulierung erhalten; man wird sich jedoch im einzelnen Falle fragen müssen, wie weit diese nicht ganz allgemein das Faktum der Erlösung betrifft (etwa bei Daret).

Während hier und in den vorausgehenden Szenen Maria hauptsächlich in ihrer Eigenschaft als Bringerin des Heils auf Grund ihrer jungfräulichen Gottesmutterchaft in Erscheinung tritt, kommen im Zusammenhang mit den späteren Stationen ihres Lebens, auf Golgatha und in der himmlischen Glorie, Vorstellungen zur Geltung, die ihre transzendente Rolle in der Heilsverwirklichung betreffen; sie erscheint als die neue *mater viventium*, als Gehilfin des Mannes und als Braut. Guldan zeigt, daß er auf dem Gebiet der Theologie bewandert ist und die vor allem durch das marianische Jahr 1954 angeregten Untersuchungen mit ihren Problemstellungen und Differenzierungen kennt (Coathalem, Beumer, Laurentin usw.). Leider kann ich seiner am Relief

der Externsteine exemplifizierten Deutung der Kreuzabnahme als Empfang der eucharistischen Frucht vom Lebensbaum – in Parallele zum Pflücken des Apfels durch Eva vom Baum des Todes – nicht folgen, da die Art der Wiedergabe des Vorgangs m. E. keinen Anhalt für eine solche Auffassung bietet. Vielleicht wäre es gut gewesen, die für diese Deutung maßgebliche Stelle aus den Schriften der auctores anzuführen. Im Speculum wird dem Schmerz Marias bei der Entgegennahme des toten Sohnes als Parallele die Trauer der Stammeltern über den erschlagenen Abel gegenübergestellt. Ein Flügelpaar Cranachs, um 1520/25 gemalt, mit Adam und Eva auf der Außenseite und dem Schmerzensmann und der Schmerzensmutter auf der Innenseite, bringt mit der Vorstellung der Compassio auch den Bezug zwischen der Aufgabe des Weibes nach dem Ratschluß des Schöpfers und der „adiutrix redemptionis“ zur Geltung (es wäre interessant gewesen zu erfahren, wie man sich das Mittelteil vorzustellen hat).

Aus der Teilnahme Marias am Erlösungswerk ergibt sich ihre Rolle als „Mittlerin“ und „Versöhnerin“. Sie basiert nicht zuletzt auch auf ihrer in der mariologischen Exegese des Hohenliedes seit dem 12. Jahrhundert vollzogenen Identifizierung mit der sponsa Ecclesia, Bildlicher Ausdruck für das bräutliche Verhältnis wird die Darstellung der Krönung der in den Himmel Aufgenommenen durch ihren göttlichen Sohn. Die Einbeziehung der Stammeltern in diese Besiegelung der Auserwählung Marias, wie sie bei dem aus der Giotto-Werkstatt hervorgegangenen Baroncelli-Retabel (um 1330) beginnt und sich dann in Italien von Filippo Lippis Apsisfresko im Dom von Spoleto bis in die Deckenmalerei des Barock nachweisen läßt, verändert aber deren Stellung; sie besitzen nun nicht mehr ausgesprochen antithetische Bedeutung, sondern haben als Erlöste teil an dem Jubel der Seligen über die Auszeichnung der Mutter des Erlösers. Auch in Deutschland bedient man sich vom 16. Jahrhundert an (A. Woensam) bis ins 18. dieses Darstellungsschemas. Allerheiligenbild und – im Gefolge der Krönung – das Bild der Aufnahme Marias in den Himmel bieten weitere Möglichkeiten der Einordnung der ehemaligen Sünder in den himmlischen Hofstaat. Die den Zyklus des Marienlebens abschließende Vorstellung der regina coeli lenkt den Blick noch einmal auf die Widmungsminiatur Bernwards, deren Interpretation die Ausführungen eröffnet hat, und macht in diesem Rückblick eindrucksvoll die Strecke deutlich, die in der Betrachtung zu durchmessen war. Daß die Antithese auch auf repräsentativen Darstellungen der Gottesmutter – und zwar in einer summarischen Form oder als bestimmbare Szene – erscheint, zeigt der Schluß des Kapitels, vor allem an niederländischen Beispielen des 15. Jahrhunderts, deren Gestaltungsweise in verschiedenen Realitätsgraden in Italien mit der 1496 entstandenen Madonna della Vittoria Mantegnas faßbar wird (S. 87). Bei dem in diesem Zusammenhang gegebenen Hinweis (S. 202) auf die Frühwerk des Meisters von Flémalle bezeichnete Madonna in der Apsis hat sich mit der Datierung um 1428 wohl ein Druckfehler eingeschlichen. Die abschließende Erwähnung von Dürers Adam-und-Eva-Tafeln im Prado, deren ausführliche Angabe der Entstehung: „... post virginis partum 1507“ den Vorgang sozusagen in seine heilsgeschichtliche Perspektive rückt, könnte Anlaß sein zu der Überlegung, ob Rezniceks Deutung des Papageis auf dem Dürerstich von 1504 als symbolische Vergegenwärti-

gung Marias (Oud Holland, LXX, 1955, S 233 ff.) sich nicht in einer modifizierten Form – der Papagei als Andeutung der jungfräulichen Geburt – vertreten ließe (vgl. dazu den Aufsatz des Rez.: *Necessarium Adae peccatum*, Ruperto Carola, XVIII, 39. Bd., 1966, S. 178, Anm. 107).

In dem dritten großen Abschnitt „Das Weib der Offenbarung“ behandelt der Verfasser den Sieg über die Schlange vom Urevangelium der Genesis zur Apokalypse (S. 90 – 116). Das erste Kapitel: „*Ipsa conteret caput tuum*“ kann für die Anfänge der bildlichen Formulierung der „Schlangentreterin“ an bereits erwähnte Beispiele erinnern. Zu ihnen gesellt sich die Darstellung in der Regensburger Handschrift „*De laudibus sanctae crucis*“ von 1170/85, die zu recht als Maria gedeutet wird, wenn sie auch den Kreuzstab hält. Allerdings möchte ich sie nicht als ein Gegenbild der schuldigen Stammutter verstehen, da der ganzen Anlage nach jede der Darstellungen in ihrem jeweiligen Bezug auf das Kreuz für sich zu nehmen ist. Dieses hat, ermöglicht durch Maria, die Schlange besiegt. Die Szene darunter verweist auf die in der Adamlegende berichtete Buße der schuldigen Stammeltern nach ihrer Vertreibung aus dem Paradies; das Auftreten der *Ecclesia* ist wohl angeregt durch die ekklesiologische Interpretation des von Gott geoffenbarten Weibes, das schon im Alten Bund in den Propheten gegenwärtig war und das Kreuz als die seit Anbeginn vorausbestimmte Siegerin über die Schlange hält. Adam dürfte in diesem Zusammenhang nicht als der sich zwischen Eva und der *Ecclesia* Entscheidende gemeint sein, sondern als exemplum für die Textstelle, die vom Zurückrufen der Irrenden (Eva) zur Buße spricht. Die Möglichkeit der ekklesiologischen und der mariologischen Exegese nebeneinander ist ja in den Hohenliedkommentaren der Zeit ausdrücklich betont worden. Die Entwicklung der mariologischen Auslegung des Protevangeliums, die in der Explizierung des persönlichen Triumphes der Gottesmutter durch Fulbert von Chartres einen maßgeblichen Impuls erhielt, macht deutlich, daß erst im 12. Jahrhundert – im Zusammenhang mit der Vorstellung des apokalyptischen Weibes – das „*ipsa*“ der lateinischen Genesisstelle ausschließlich auf Maria bezogen wurde.

Im Bereich der bildenden Kunst entsprechen dieser „Feststellung“ die frühen, seit dem 11. Jahrhundert nachweisbaren Beispiele, die der Gottesmutter mit dem Kind das überwundene Böse noch in einer allgemeinen Formulierung – durch Löwen und Drachen etwa, wie bei dem Madonnenbild der Kathedrale von Solsona (um 1170/80) – zuordnen; freilich wird schwer zu entscheiden sein, ob die Zuordnung mehr der Mutter oder dem im Fleische erschienenen Gottessohn gilt; Guldans Ausführungen über das Motiv des auf den in Psalm 90, 13 genannten Tieren stehenden Christus victor deuten die Möglichkeit der Übertragung auf Maria – als Überwinderin der durch die Tiere symbolisierten Irrlehren – an. Bruno von Segni bezeichnet dann die Gottesmutter in der Antithese zu Eva als die Besiegerin des Teufels, so daß sich als Bild ihres Triumphes die Schlange unter ihren Füßen anbietet. Doch selbst wo diese erscheint, ist, wie der Verfasser richtig betont, der Gesamtzusammenhang für die Interpretation entscheidend, in Wechselburg z. B. die Vorstellung der Deesis. Es dürfte sich hier jedoch nicht so sehr darum handeln, daß Christus durch seinen Sieg und seine

Herrschergewalt Maria ermächtigt, „das im Paradies gefällte Urteil über den Verführer zu vollstrecken“ (S. 95), als vielmehr um einen Hinweis auf ihre Ausnahmestellung, d. h. ihre Freiheit von jeder Sünde, da der Täufer, der auf Grund seiner Heiligung im Mutterschoße ebenfalls ohne Erbsünde geboren wurde, durch den Drachen unter seinen Füßen ein Gegenstück bildet. Besonders in der französischen Kathedralplastik des 13. Jahrhunderts hat die Jungfrau auf der Schlange – am Trumeau, dessen Sockel die Geschichte des Sündenfalls erzählt – ihre erste monumentale Gestaltung erfahren (Paris, Amiens). Die dabei zu beobachtende Charakterisierung der Schlange als ein dämonisches Mischwesen mit menschlichem Antlitz, das im Mittelalter von Petrus Comestor und angeblich schon von Beda begründet wird, ist für die erwähnten Beispiele aus dem 14. und 15. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland die Regel. Unter den seltenen Darstellungen der überwundenen Schlange als Natter wäre vor allem die böhmische Zeichnung aus dem ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts in der Münchner Staatsbibliothek nachzutragen (S. 97).

Marias Sieg über den Teufel als Ausdruck des ihr durch die *Compassio* unter dem Kreuz zukommenden Anteils am Erlösungsoffer ihres Sohnes hat im 30. Kapitel des *Speculum*, nach den vorausgehenden Ausführungen über die Befreiungstat Christi in der Vorhölle, eine besondere Würdigung erfahren und ist durch die Verheißung des Protevangeliums und Psalm 90, 13 kommentiert worden. Außerhalb des Zyklus des Heilsspiegels wird diese Vorstellung jedoch erst im Barock durch das Bild der Jungfrau-Mutter auf der Schlange mit dem von Simeon geweissagten Schwert in der Brust realisiert (Gemälde des A. v. Diepenbeek im Pal. Pitti). Die letzten Seiten des Kapitels befassen sich mit der durch die Reformation ausgelösten Kontroverse über die mariologische, bzw. christologische Interpretation der Genesisstelle und der Auswirkung auf die Bildkunst der Folgezeit. Vor allem zwei Typen sind hier zu nennen, der eine, bereits von Ambrogio Figino (1570/80) geschaffen, der durch Caravaggios Formulierung in der Galleria Borghese allgemeine Verbreitung fand, mit dem den Fuß der Mutter durch die Kraft seines Fußes zum Zertreten der Schlange befähigenden Kind, der andere, 1614 in der Denksäule vor Maria Maggiore faßbar, bei dem das Kind vom Arm der Mutter herab mit dem Kreuzstab den Kopf des Reptils durchbohrt. Größere Wirksamkeit als diesen beiden Typen war jedoch dem der siegreichen Mutter mit der zertretenen Schlange unter ihren Füßen beschieden.

Bei der Vorstellung des apokalyptischen Weibes, mit der sich das anschließende Kapitel „*Et signum magnum apparuit*“ befaßt, tritt die Antithese weitgehend zurück. Ich kann den Verfasser in seinen Bedenken, in dem gelegentlich als Frauenkopf wiedergegebenen Mondgesicht unter der Himmelskönigin im Sonnenglanz Eva zu sehen, nur bestärken, da sich nirgends ein Anhalt dafür findet. Die literarisch in diesem Zusammenhang mehrfach zu belegende Vorstellung der Frau Welt wird m. E. durch das Doppelbildnis unter der Marienfigur vom Basler Spalenter (um 1420) bestätigt; vielleicht wäre in einigen Fällen auch an die vom heiligen Bernhard für den Mond in Betracht gezogene Deutung als „Kirche dieser Zeit“ zu denken – „des Glanzes wegen, der anderswoher erborgt ist“. In der Kunst des 16. Jahrhunderts wird dann die Identifi-

fizierung des apokalyptisch geprägten Madonnenbildes mit dem der verheißenen „Schlangentreterin“ des Protevangeliums vollzogen. Geertgens *“Virgo in sole”* sitzt auf der Mondsichel, um die sich der Drache windet. Als ein bedeutsames Beispiel des beginnenden 16. Jahrhunderts wäre noch der Kupferstich Israels van Meckenem nachzutragen, auf dem die Madonna mit dem Kind im Strahlenkranz auf der Mondsichel steht und das Kreuz hält, während unter ihr die Schlange der Verführung mit dem Apfel erscheint und die höllischen Dämonen von zwei Engeln zurückgeschlagen werden. „Ein Jahrhundert später ist die Verwandlung der zu den Gestirnen entrückten Königin in die Gestalt der unbefleckt Empfangenen bereits vollzogen“ (S. 105). Francesco Vannis Altarbild von 1588 in der Kathedrale von Montalcino zeigt sie als Herrin des Paradieses und Bezwingerin der Schlange.

In einer sehr knappen Orientierung erwähnt das anschließende Kapitel: „Die Makellose“ verschiedene Möglichkeiten der Gestaltung des Immaculata-Bildes von der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts an. Es wäre wohl besser gewesen, auch auf die Formulierungen des 14. Jahrhunderts hinzuweisen, die nicht wie die genannten Beispiele auf die „Veranschaulichung der Prädestination“ (S. 107) Marias beschränkt sind (vielleicht hätte man den mißverständlichen terminus vermeiden sollen), sondern die Bewahrung vor der Erbsünde nachdrücklich betonen, die dann im 16. Jahrhundert durch das Zertreten der Schlange zum Ausdruck gebracht wird. Damit gehen in das Immaculata-Bild Elemente aus dem Motivbereich der Eva-Maria-Antithese ein. Die sich mit den Fragen der christlichen Ikonographie beschäftigenden Theologen der Zeit der Gegenreformation haben gerade diesen Typus den Künstlern empfohlen (Molanus). Bisweilen treten, wie auf dem Altargemälde des Marten de Vos für S. Francesco a Ripa in Rom (um 1555), die sündigen Stammeltern hinzu. Die Ersetzung des Mondes durch die Weltkugel, in einer speziellen Untersuchung vielleicht noch genauer faßbar (vgl. die in Aussicht stehende Veröffentlichung des Rez. über die Immaculata), entspricht bemerkenswerterweise seiner mittelalterlichen Deutung. Ich möchte schon deshalb die Darstellung auf dem 1624 entstandenen Freisinger Dombild von Rubens nicht als das Zwischenstadium einer Entwicklung, sondern als eine bewußte Verbindung beider Motive ansehen. Das Hans Fries zugeschriebene Mittelteil eines Triptychons im Museo Correr mit dem Brudermord Kains im Rund des Erdtrabanten macht ja bereits die Übertragung der Vorstellung der Welt auf diesen deutlich. Auf Formulierungen des 18. Jahrhunderts umschließt die Weltkugel den Sündenfall, so daß die sich darüber erhebende Immaculata als die neue Eva erscheint.

Das Schlußkapitel des dritten Teils ist ein Beitrag „Zur Apfelsymbolik“. In höchst verdienstvoller Weise nimmt der Verfasser hier eine Klärung der möglichen Symbolbezüge dieses vielfach nur nach dem Gutdünken des jeweiligen Autors gedeuteten Gegenstandes im Rahmen der Mariendarstellungen vor, indem er die Exegese der Kirchenväter und des Mittelalters ebenso berücksichtigt wie den Stellenwert im Bildgefüge. Der frühe, durch die Auslegung des Hohenlieds bestimmte Bezug auf Christus am Kreuz wird in den späteren Jahrhunderten in mariologischer Sicht erweitert und durch die Antithese zu der als Apfel bezeichneten Frucht des Verderbens bereichert.

Seit dem 12. Jahrhundert ist der Apfel als Unterpfand der Erlösung in der Hand des Kindes oder der Mutter mit Sicherheit nachzuweisen. Noch konkreter kommt die Antithese zwischen dem Gekreuzigten und dem *corpus delicti* der Stammeltern in jenen Gegenüberstellungen des 14. Jahrhunderts – am Klosterneuburger Altar und im Freskenzyklus des Kreuzgangs des Emausklosters in Prag – zum Ausdruck, die den Vorgang des Abnehmens vom Kreuz in Parallele setzen zum Pflücken des Apfels durch Eva. Die als Beleg für das Apfelgleichnis angeführte Inschrift auf einem Buchdeckel der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts im Musée Condé mit dem Gegensatzpaar: „Per pomum suave . . .“ und „Per crucis exicium“ (S. 114) ist wohl nicht in diesem Sinne zu verstehen. Einen Hinweis auf die Passion stellt der Apfel in der Hand des Engels auf Memlings Wiener Triptychon dar, den das auf dem Schoß der Mutter sitzende Kind zu erlangen sich müht; schon die Figurengruppen auf den Säulen machen dies deutlich, doch scheint mir, wenn auch der priesterlich gekleidete Engel an die unblutige Wiederholung der Kreuzigung in der Messe erinnert, die Konsequenz: „der mütterliche Schoß wird zum Altar, auf dem sich das erste feierliche Hochamt des Neuen Bundes vollzieht“ (S. 115), nicht geboten.

Nachdem der Bilderkreis der Antithese so abgesteckt ist, bringt der Verfasser im letzten Abschnitt: „Die neue Eva“ eine Auswahl antithetischer Bildprogramme (S. 117 – 154). Sie können hier aus Platzgründen leider nur noch aufgezählt werden. Man erkennt bei diesem Vorgehen wieder die kluge Disposition, die darauf abzielt, daß die großen Entwicklungslinien, unbelastet von den verschiedenen Variationen des Themas klar hervortreten. Im ersten Kapitel werden sechs Beispielgruppen zusammengefaßt, in denen die Vielfalt der Ausprägungen des Eva-Maria-Motivs sich abzeichnen: „die Aufnahme des Stammelternpaares in den Hortus conclusus auf Schweizer Teppichen und die Übertragung mythologischer Triumphdarstellungen auf die Jungfrauenantithese in der französischen Glasmalerei, die Eva-Maria-Allegorien der bebilderten Chants royaux normannischer Marienbruderschaften und die Verherrlichung der Schlangenbezwingerin in den Programmen flandrischer Paradieskanzeln, dann ein originelles Motiv der österreichischen Barockmalerei, die das Tilgen der Schuldverschreibung des Menschengeschlechts durch die Unbefleckte Empfängnis anschaulich zu machen wußte, und schließlich die Darstellung Adams und Evas unter dem Schutzmantel Marias“ (S. 117).

Während die Ausführungen zu dieser Reihe fast durchweg landschaftlich gebundener ikonographischer Sonderprägungen, denen keine Wirkweite beschieden war, nur mit dem jeweiligen Thema bekannt machen wollen, werden in den folgenden Kapiteln fünf typische Gestaltungen eingehender behandelt. Diese treten zunächst ebenfalls innerhalb bestimmter landschaftlicher Grenzen auf, finden aber stärkeren Widerhall und erlangen darüber hinaus Bedeutung. Es sind, geordnet nach ihrer Entstehungszeit, in Frankreich: die Trumeau-Madonna mit Adam-und-Evaszenen am Sockel, in Italien: der „Lorenzetti-Typ“ mit Eva zu Füßen Marias, in den Alpenländern: die Gegenüberstellung von Maria und Eva unter dem die Früchte des Lebens und des Todes tragenden Baum, in Spanien: Sor Isabels Vision von der Erscheinung des Auferstandenen mit

den befreiten Patriarchen, darunter die Stammeltern, bei seiner Mutter, und wiederum in Italien: der „Vasari-Typ“ mit den an den Baum der Erkenntnis gefesselten Vorvätern und der darüber erscheinenden Immaculata, die den Fuß auf das Haupt des den Stamm umschlingenden schlangenschwänzigen Verführers gesetzt hat.

Der „Ausblick“ (S. 154 – 158) berührt mit der Feststellung der retrospektiven Gestaltungen des Themas in dem Jahrhundert der Erhebung der Immaculata-Vorstellung zum Glaubenssatz künstlerische Probleme des 19. Jahrhunderts überhaupt und führt hin zu den Bemühungen unserer Zeit, in denen neben die durch den ausdrücklichen Bezug des Papstes bei der Lehrverkündigung 1854 geförderte Orientierung am Protevangelium als neuer Gesichtspunkt das im Anschluß an das Dogma der leiblichen Aufnahme Marias in den Himmel (1950) stärker betonte principium consortii in der Antithese zur Geltung kommt.

Ein sorgfältig gearbeitetes Personen- und Sachregister ermöglicht es, sich auch über Einzelheiten rasch zu informieren. Als sehr nützlich habe ich die Seitenverweise bei den Texten zu den übrigens vorzüglich ausgewählten Abbildungen empfunden. – Damit bietet sich das Thema als Ganzes, wohlgeordnet und übersichtlich, dar.

Ewald M. Vetter

OTTO KALLIR, *Egon Schiele • Oeuvre-Katalog der Gemälde*. Mit Beiträgen von Otto Benesch und Thomas M. Messer. Wien (Paul Zsolnay Verlag) 1966. – Mit 243 Abb. (davon 18 farbig) und 41 Abb. im Text. DM 300. –

Dies ist die zweite Ausgabe des Oeuvrekatalogs, den der Verfasser vor 36 Jahren im selben Verlag herausgegeben hat (Egon Schiele / Persönlichkeit und Werk. Von Otto Nirenstein, Wien 1930). In diesen dreieinhalb Jahrzehnten hat sich in der Kenntnis und in der Einschätzung der Kunst Egon Schieles nicht wenig geändert. Was die Kenntnis betrifft, so zeigt der Vergleich der zwei Ausgaben des Katalogs, daß rund 50 Gemälde in der Zwischenzeit zum Vorschein gekommen sind. Es sind dies zum überwiegenden Teil allerdings Werke des frühreifen Anfängers, das heißt aus den Jahren 1906 bis 1909, aber auch einzelne bezeichnende Werke der entwickelten Kunst Schieles sind darunter, wie die „Stadt am blauen Fluß“ von 1911 (Nr. 141) und die „Fensterwand“ von 1914 (Nr. 201; heute in der Österreichischen Galerie in Wien).

Auch diese zweite Auflage enthält notgedrungen, so wie die erste, als eigene Abteilung ein Verzeichnis von Werken, die dem Titel nach bekannt – zum großen Teil aus eigenhändigen Bilderverzeichnissen des Künstlers –, derzeit aber nicht auffindbar sind (Nr. I – LI; sie mögen natürlich in manchen Fällen mit bekannten Werken, die unter den Nr. 1 – 245 katalogisiert sind, identisch sein).

Die politischen Ereignisse der Zwischenzeit, das nationalsozialistische Regime – unter welchem Schiele als einer der „entarteten“ Künstler galt – und der Krieg brachten viele Änderungen in den Eigentumsverhältnissen mit sich, die die Katalogisierung zu einem schwierigen, umso aner kennenswerteren, Unternehmen machten.