

New Europe College Yearbook 1994 – 1995



IRINA BĂDESCU
VIRGIL-IONEL CIOCÂLTAN
VIRGIL CIOMOȘ
ANDREI CORNEA
ANDREI KERTESZ
OANA SĂLIȘTEANU CRISTEA
ELENA SIUPUR
DAN SLUȘANSCHI
ROXANA SORESCU
CĂTĂLINA VELCULESCU

New Europe College Yearbook 1994–1995

IRINA BĂDESCU
VIRGIL-IONEL CIOCÂLTAN
VIRGIL CIOMOȘ
ANDREI CORNEA
ANDREI KERTESZ
OANA SĂLIȘTEANU CRISTEA
ELENA SIUPUR
DAN SLUȘANSCHI
ROXANA SORESCU
CĂTĂLINA VELCULESCU



HUMANITAS
BUCUREȘTI

Cover design
IOANA DRAGOMIRESCU MARDARE

Editors
HORTENZIA POPESCU
DANIELA ȘTEFĂNESCU
VLAD RUSSO

© Humanitas & New Europe College, 1998

ISBN 973-28-0873-X

New Europe College can be found at
Str. Matei Voievod 18, 73222 București 3
Tel/Fax: +(40) 12107609/16425477
e-mail: nec@ap.nec.ro

Contents

IRINA BĂDESCU

Le froumain dans (tous) ses états

7

VIRGIL-IONEL CIOCÂLTAN

Die Kreuzzüge und ihr mongolisches Spiegelbild

33

VIRGIL CIOMOȘ

Temps et éternité

55

ANDREI CORNEA

De la comparaison des cultures

95

ANDREI KERTESZ

Provinzielle Kunst

153

OANA SĂLIȘTEANU-CRISTEA

Official Power Discourse in Post-totalitarian Romania

(December 1989 – October 1995)

179

ELENA SIUPUR

Die deutschen Universitäten und die Bildung der Intelligenz in Rumänien
und den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert

211



CĂTĂLINA VELCULESCU

Wurde 1941 in Bukarest geboren
Absolventin der Universität Bukarest,
Fakultät für rumänische Sprache und Literatur, 1965
Dokortitel in Philologie, Bukarest, 1982

Wissenschaftlicher Forscher seit 1965 bis heutzutage am Institut für
Literaturgeschichte und -theorie „G. Călinescu“
der Rumänischen Akademie, Bukarest
Verschiedene Studien in Deutschland, Österreich, Frankreich,
Bulgarien, Ungarn usw.

Hält Vorlesungen an der Universität für Kunst und am Institut
für römisch-katholische Theologie „Hl. Theresia“ in Bukarest
Redaktionssekretär der Zeitschrift *Synthesis*

Zu ihren Veröffentlichungen zählen:

Cărți populare și cultură românească (Volksbücher und rumänische Kultur),
Bukarest 1984

Între scriere și oralitate (Zwischen Schrifttum und Mündlichkeit),
Bukarest 1988

*Bibliografia analitică a literaturii române vechi (Analytische Bibliographie
der alten rumänischen Literatur)*, 2 Bde, Bukarest, 1976, 1978
(zusammen mit Mihai Moraru)

*Povestea țărilor Asiei. Cosmografie românească veche (Märchen der Länder
Asiens. Alte rumänische Kosmographie)*, Bukarest 1997
(zusammen mit V. Guruianu, Illustrationen von Mihaela Dumitru)

Anschrift: Str. Pașcani Nr. 5, Ap. 54, București 77496, România
Tel.: +(40) 1 7268792

Die Tiersymbolik in der Wandmalerei der rumänischen Länder

Die klarste, wenn nicht sogar älteste Form, die der *Physiologus* im Laufe der Jahrhunderte erhielt, bestand in einer Aneinanderreihung einer variablen Anzahl von kleinen, anscheinend unabhängigen Einheiten, die folgendermaßen aufgebaut sind¹:

- ein Zitat aus dem Alten Testament, in dem das Tier erwähnt wird;
- die Beschreibung der für das betreffende Tier für spezifisch gehaltenen Verhaltensweise;
- die Deutung der *natura* (manchmal der *naturae*) im christlichen Gefüge;
- ein Zitat aus dem Alten Testament, in dem entweder das Tier selbst erwähnt oder aber wo ihm eine geistige Bedeutung zugeschrieben wird.

Bei der Übernahme und Tradierung des *Physiologus*' interessierte oftmals nicht nur die Gestalt der Tiere, sondern auch die der Pflanzen und Steine. Zugleich wurde aus der oben angeführten komplexen Struktur manchmal nur der zentrale Kern, die Darstellungen der Eigenschaften beibehalten, andere Male jedoch wurde auch die Deutung (vereinfacht, umgestaltet) übertragen. Die Bezugnahmen auf das Alte und das Neue Testament sind nur sporadisch und uneinheitlich.

Die rationalistischen Forscher der Moderne haben das Werk mehr als nur kritisch behandelt. M. Wellman — obwohl er 1930 die allegorische Methode und die theologische Ausrichtung unterstreicht — zeigte sich überrascht über die Rolle, die die von ihm als „trivial contents which clearly reflect the decline of the intellect“ gekennzeichnete sonderbare Schrift in der Geschichte der Menschheit spielte. In den folgenden Jahren verfuhrten A.-J. Festugière und B. E. Perry genauso erbarmungslos mit der Schrift, die nur „ein einfacher Mann für einfache Menschen“ verfaßt haben könne.² In der gleichen Richtung äußerte sich Nicolae Cartoian im Jahre 1929, wenn auch milder und verständnisvoller gegenüber der „naturwissenschaftlichen Abhandlung, die Nahrung für die naive Mentalität des Mittelalters war“.

Nach dem Krieg, in den 60er Jahren, wurde der *Physiologus* in den rumänischen Universitäten nach wie vor als „Volksbuch der Zoologie mit moralischen Beispielen“, als „sehr elementar und naiv“ dargestellt, als eine Schrift, in der den Kapiteln „die moralischen Lehren einfach aufgezwungen werden, ohne jeden

Zusammenhang“.³ Fast zeitgleich mit dieser Einschätzung, ebenfalls in den 60er Jahren, erschienen jenseits des Eisernen Vorhangs Arbeiten wie die von Dietrich Schmidtke, *Geistliche Tierinterpretation*, in der mit besonderem Feingefühl die notwendigen Unterschiede zwischen *Symbol*, *Zeichen*, *Allegorie*, *Fabel*, *Parallele*, *Deutung* usw. herausgearbeitet wurden.⁴

Genauere Untersuchungen haben ergeben, daß das Interesse der Spätantike und des Mittelalters am *Physiologus* nicht der Opposition wahr/unwahr aus naturwissenschaftlicher Perspektive galt, sondern vielmehr der durch die Eigenschaften eines Tieres gebotenen Möglichkeit, als *significans* beim Aufbau einer geistlich-theologischen oder moralisch-didaktischen *similitudo* zu dienen. So läßt sich das Zurückgreifen auf Erzählungen erklären, die wir heute als „phantastisch“ bezeichnen und in denen es um reale Tiere oder um — von uns so genannte — „Fabelwesen“ geht. Auch in den Volksmärchen jener Zeit wurden die Grenzen zwischen „wahr“ und „unwahr“ an anderer Stelle gezogen als heute. Im übrigen verwechselte die Welt der Gelehrten die Erzählungen aus dem *Physiologus* keineswegs mit den praktischen Erkenntnissen über die Tiere.⁵

Die Idee selbst, die Bedeutung in dem „Buch der Natur“ zu suchen, darf nicht als ein Versuch verstanden werden, den symbolischen Wert zu erfinden, sondern ihn genau dort zu identifizieren, wo er seit ihrer Schöpfung steht. Somit wird mit Beginn des 2. Jahrhunderts nach Christi jener Autor als *Physiologus* gelten, der versuchte, „die transzendente Bedeutung der gesehenen Natur metaphysisch, moralisch und mystisch zu interpretieren“ („*Physiologus*“ im *Lexikon des Mittelalters*). Die Entschlüsselung des *signum*-Wertes, der Welt und der geschaffenen Wesen, war jedoch ebenfalls Ziel vieler anderer mittelalterlicher Schriften.⁶ Was am *Physiologus* schockiert, ist nicht dieses Anliegen, sondern die Tatsache, daß „the bestial imagery of the text allows the horror basic to spiritual reality to be spoken in a way that no other language can“ (Patricia Cox).

Sehen wir zum Beispiel, wie der *Ichneumon* dargestellt wird, damit seine geistig-theologische Bedeutung ersichtlich wird:

Ist ein Tier, genannt Ichneumon, ähnlich dem Schwein, gar feindlich dem Drachen. So es einen gar wilden Drachen findet — wie der Physiologus sagt —, geht es hin und salbet sich mit seinem Schwanz so lange, bis es den Drachen getötet hat.

So nahm auch unser Heiland die Art des aus Erden gemachten Geschlechtes an und verbarg darin seine Gottheit so lange, bis er getötet hatte den geistlichen Drachen, den, der da sitzt auf dem Flusse Ägyptens, nämlich den Teufel. Denn wäre Christus nicht leiblich geworden, wie hätte er sonst den Drachen vernichten können? Denn dann hätte ihm der Drache entgegnet: Gott bist du und der Heiland, und dir kann ich nicht widerstehen.

Er aber, der größer ist als alle, hat sich selbst erniedrigt, damit er alle rette.⁷

In den rumänischen Übersetzungen des *Physiologus* entsprechen die Bedeutungen (nicht immer) dem allegorisch-moralischen Stand, so wie zum Beispiel auch im Fall der Gorgo.

Gorgonia iaste la chip ca o muiare frumoasă și iaste foarte curvă. Perii capului ei sînt șerpi, iar căutarea ei ieste moartea; și joacă și rîde în toate zilele ei și petrece în Munții Apusului. Deci cînd îi vine vremea ca să să gonească, începe a striga de la om pîn' la dobitoc, pre lei și pre păsări și pre alte fieri, zicînd:

„Veniți cătră mine!“

Și cîte hieri aud glasul ei, să duc cătră dînsa și, cum o vād, îndată mor. Că aceia înțelege limba tuturor hierălor. Pentru aceia, cu a fieștecăriia limbă o amăgesc filosofii. Și pricepe meșteșugul ei din stele. Deci ziua o gonesc și să duc la locul ei, vrăjind de departe și încep a striga pre leu și pre alte hieri. Iar cînd ajunge filosoful la limba ei, grăiește cu dînsa și-i zice:

„Sapă groapă în pămînt și-ț îngroapă capul tău acolo. Adecă: ca să nu te vedem și să murim. După aceia voiu veni și voiu zăcea cu tine.“

Și așa face. Atunci merg vînătorii de-i tae capul, pentru vederea aceia; și nu să uită la capul ei, ca să nu moară: numai ci-l bagă într-o traistă. Și cînd vede vreun șarpe, au om, au altf hiară, îndată ivește capul gorgoniei și numai cît să usucă (ca iarba). Că și Alexandru Machidon o avea pre dînsa: pentru aceia biruia pre toate limbile. Tilcuirea se face astfel: „Așa și tu, oame, să-ți aibi mintea ta către Dumnezeu și prea lesne vei birui puterile drăcești“.⁸

[Die Gorgo hat das Antlitz einer schönen Frau und ist eine große Hure. Ihre Kopfhaare sind lauter Schlangen und ihre Blicke sind der Tod; und so tanzt und lacht sie tagein, tagaus und wollüstet im Westgebirge. Und wenn es dann soweit ist, daß sie sich paaren will, beginnt sie Menschen und Tiere herbeizurufen, Löwen und Vögel und auch andere wilde Tiere:

„Kommt her zu mir!“

Und welches Tier auch immer ihre Stimme hört, läuft hin zu ihr, doch sobald es sie erblickt, stirbt es auf der Stelle. Denn sie kennt die Sprachen aller wilden Tiere. Und deshalb täuschen sie die Philosophen mit der Sprache eines jeden. Sie kennen ihre Kniffe aus den Sternen. Tagsüber verfolgen sie sie und begeben sich zu ihrer Stätte, wobei sie sie von weitem ködern und brüllen wie Löwen und andere wilde Tiere. Und wenn dann der Philosoph bei ihrer Sprache angelangt ist, spricht er mit ihr und sagt ihr:

„Grab eine Grube in die Erde und steck deinen Kopf hinein. Das heißt: daß wir dich nicht sehen und sterben. Danach werde ich kommen und dich begatten.“

Und so tut sie auch. Dann kommen die Jäger und schneiden ihr den Kopf ab, dies wegen ihres Blickes; und sie schauen ihren Kopf nicht an, um nicht zu sterben; sie stecken ihn nur in einen Sack. Und wenn sie dann eine Schlange sehen oder einen Menschen oder ein wildes Tier, ziehen sie schnell den Kopf

der Gorgo hervor, und der Betreffende trockenet sofort ein (wie das Gras). Denn auch Alexander der Große hatte ihn; darum konnte er alle Länder bezwingen. Die Deutung folgt auf diese Weise: „So sollst auch du, Mensch, deinen Sinn gegen Gott richten und überaus leicht wirst du die Teufelsmacht überwinden.“]

Für unser Verständnis, jenes des zeitgenössischen Lesers, scheint es fast unmöglich, sich die Denkweise zu vergegenwärtigen, die die Kombination solcher Gleichnisse ermöglichte.

Pseudo-Dionysios Areopagita (5.–6. Jh.) machte, als er über die himmlische Hierarchie sprach, einige Aussagen, die uns verstehen helfen könnten, wie der *Physiologus* zu der Tierbilderwelt wurde, die uns schockiert und oftmals fast in Erschrecken versetzt.⁹

Dionysios macht uns im Geiste der Zeit darauf aufmerksam, daß um unseres Verständnisses willen Himmlisches oder Geistiges in der Heiligen Schrift durch materielle Figuren beschrieben wird. Die Bilder (materielle Figuren), durch welche die nichtmateriellen Hierarchien dargestellt werden, können „ähnlich und heilig“ sein. So zum Beispiel nennen die „mystischen Verfasser“ so manches Mal die Gottheit „die Sonne der Gerechtigkeit, den Morgenstern, der heilig im Geiste aufsteigt, das Licht, welches unverhüllt und geistig herniederstrahlt“. Diese materiellen Darstellungen als „ehrwürdige“ Begriffe bleiben jedoch „hinter einer wirklichen Ähnlichkeit mit der Urgottheit“ zurück. Deshalb besteht die dringende Notwendigkeit, auf wahre „verneinende Aussagen“ zurückzugreifen, und da wird sie das „Unsichtbare“, das „Unermeßliche“, das „Unbegrenzte“ genannt.¹⁰

Um jedoch zu vermeiden, daß „die eifrigen Beschauer der heiligen Bilder an den Typen hängen bleiben, als ob diese in sich wahr werden“, ist es notwendig, auf das zurückzugreifen, was der Areopagit „unähnliche Vergleiche“ nennt, die „bis ans äußerste des entsprechenden Nachhalls gehen“, auf „unpassende Unähnlichkeiten“, „widersprechende unähnliche Ähnlichkeiten“, „unpassende bildliche Darstellungen“, „unähnliche Gestaltungen“. Welches sind nun diese unzutreffenden Vergleiche, die „unähnlichen Ähnlichkeiten“? Um die Gottheit zu bezeichnen, bedienten sich die mystischen Theologen sogar der Tierformen, indem sie ihr „die Eigenart des Löwen und Panthers“ zuschrieben „und sagen, sie werde ein Pardel und eine der Jungen beraubte Bärin sein“. „Ich will auch — schreibt der Areopagit — noch hinzufügen, was niedriger und ungeziemender als alles andere zu sein scheint, daß nämlich die in göttlichen Dingen bewanderten Männer uns von der Gottheit überliefert haben, daß sie sich selbst die Gestalt eines Wurmes beilegt.“ Unangemessene (unähnliche) Vergleichen, die von den Heiligen Schriften in die geistliche bildende Kunst übertragen wurden, könnten uns durch die Vielfalt der bedeutungsvollen Symbole glauben machen, „die überhimmlischen Regionen seien mit Löwen- und Pferdeherden und mit einem Hymnengesang von Rindergebrüll und mit einem Reich der Vogelwelt und anderen Tieren und noch unansehnlicheren Dingen erfüllt“. Das bedeutet

aber, daß „wir nicht auch gleich der (ungebildeten) Menge die unheilige Auffassung teilen, als wären die himmlischen und gottähnlichen Geister Wesen mit vielen Füßen und vielen Gesichtern, nach der tierischen Figur von Stieren oder nach der Raubtiergestalt von Löwen gebildet, nach dem Bilde der Adler mit einem Krummschnabel oder wie die (kleineren) Vögel mit einem struppigen Gefieder ausgestattet; damit wir nicht (sage ich) uns einbilden, es liefen da gewisse feurige Räder über den Himmel, es seien da Throne aus irdischem Stoff, welche der Urgottheit zum Zurücklehnen dienen, als gäbe es gewisse buntscheckige Pferde und speertragende Kriegsoberste“. Löwe, Panther, Ochse, Vögel — auf alle diese wird im Alten Testament hingewiesen, doch sie sind auch im *Physiologus* vertreten. Das Beispiel des Adlers „mit einem Krummschnabel“ wird zum ersten Mal in die *Dicta Chrisostomi* genannte Fassung aufgenommen, die anscheinend erst im 11. Jahrhundert entstand. Aber im 5./6. Jahrhundert, d. h. zeitgleich mit Dionysios, dem Pseudo-Areopagiten, soll nach Meinung Sbordones die sogenannte byzantinische Fassung (nach anderen: *Pseudo-Epiphanius*) entstanden sein. Und diese neue Fassung ist durch die Einführung von neuen Kapiteln, durch Hinzufügung von neuen Eigenschaften bei den Tieren, durch etymologische Kommentare sowie durch zusätzliche Beispiele gekennzeichnet.

Schwer verständlich bleibt für uns die Nutzung dieser unangemessenen „schändlichen“, „ungeziemenden“ Figuren und „unedlen Bilder“ durch die Theologen.

Dionysios macht uns darauf aufmerksam, in erster Linie nicht zu vergessen, daß „nicht ein einziges der bestehenden Dinge der Teilnahme am Guten ganz und gar beraubt ist; da ja, wie die Wahrheit der Schrift sagt, alles überaus gut ist“. „Man kann also aus allem schöne (geistige) Anschauungen ersinnen und sowohl für die hohen wie für die höchsten Geister aus dem Gebiet der Materie die erwähnten sogenannten unähnlichen Ähnlichkeiten entnehmen.“ Die Aufgabe dieses Vorgangs besteht darin, uns aufzurütteln und wachzurufen, nicht zuzulassen, „daß der sinnliche Teil in uns an den unedlen Bildern haften bleibe und in ihnen ruhe“. „Die anagogische Weisheit“ „regt vielmehr das Höhere der Seele an und stachelt sie durch die Mißgestalt der entworfenen Bilder auf, da es ja selbst den ganz fleischlichen Menschen nicht zulässig und wahr zu sein scheint, daß diesen so häßlichen Dingen die überhimmlischen und göttlichen Erkenntnisobjekte in Wirklichkeit ähnlich sind“.

Um diese Behauptung zu erhärten, beteuert der Pseudo-Areopagit: „Auch wir selbst würden ja vielleicht nicht aus dem Zweifel heraus zur Erforschung, nicht durch genaue Untersuchung der heiligen Probleme zum höheren Sinn vorgedrungen sein, wenn uns nicht das Abstoßende der bildlichen Offenbarung über die Engel aufgeschreckt hätte.“

Die „unpassenden“, „gar unähnlichen Vergleiche“, die „zum Unpassenden, Falschen und Sinnlichen herableiten“, sind folglich dazu bestimmt, uns daran

zu hindern, uns „sinnlich an den Erdenstaub und die Gemeinheit der Bilder“ zu heften. „Wenn aber jemand die unpassenden Bildzeichnungen anschuldigen wollte, indem er sagte, man müsse sich schämen, so häßliche Gestaltungen unter die gottähnlichen und heiligsten Ordnungen (des Himmels) zu mischen, so genügt für ihn die Antwort, daß die Art und Weise der (bildlichen) Offenbarungen eine doppelte ist.“ Auch Dionysios hatte gleich anderen Kirchenvätern vom Unterschied zwischen dem einfachen literarischen Verständnis und dem vielfachen geistigen Verständnis gesprochen und demjenigen, der „in die gotterfüllten Geheimnisse“ eindringen konnte, geraten: „Vor der unheiligen Menge aber bewahre das Heilige, das ja eingestaltig ist, in der Verborgenheit des Geistes.“ Bekanntlich sind in einigen Fassungen des *Physiologus* die Tierbeispiele nicht mehr von den Deutungen begleitet. Vielleicht gerade dort, wo viel zu viele Unwissende Zugang zur „literarischen Bedeutung“ hatten, dabei aber (aus verschiedenen Gründen) der „geistigen Bedeutung“ gegenüber unempfänglich waren?

Das scheinbare Paradoxon der Symbolik des *Physiologus*, der Anschein eines „unlogischen Nebeneinander“, der „asymmetrischen Verhältnisse“ eines „Labyrinths“, ergibt sich unserer Ansicht nach nicht nur aus einem bewußten Suchen nach „unpassenden Unähnlichkeiten“ — einem Versuch, der auf ähnliche Motive wie die bei der Beschreibung der himmlischen Hierarchie angeführten zurückzuführen ist —, sondern auch aus der bewußten Ausschaltung jedweder Erläuterungen der symbolischen Werte der Details in den Tiererzählungen. Indem er Einzelheiten im Zusammenhang mit den Bedeutungen der Tiergestalt anführt, in denen die Engel in Tierformen dargestellt werden (Löwe, Ochse, Adler, Pferde in verschiedenen Farben), behauptet der Areopagit, daß die Erfahrenen keiner solcher Erklärungen bedürfen. Die mystische Erläuterung einer solchen verbergenden Gestalt reiche aus, die Bedeutung der sich ähnelnden Dinge zu erfassen.

Damit also die Beziehungen zwischen Gleichnissen und Deutungen, die dem *Physiologus* zugeschrieben werden, wenigstens in gewissem Maße verständlich werden, müssen wir dem zeitgenössischen Leser einerseits Details jener Bedeutungen zur Verfügung stellen, die meistens verborgen bleiben¹¹, andererseits verfolgen, wie diese Details in einem System von widersprüchlichen Vergleichen — ungleichen Ähnlichkeiten — organisiert sind.

Die Anwesenheit von Tieren in der Kirchenmalerei bedeutet weder „Realismus“ noch „Verweltlichung“, wie gelegentlich behauptet wurde.¹² Die *Eule* oder das *Einhorn*, der *Löwe* oder die *Giftnatter*, das *Lamm* oder der *Leviathan*, die *feuerspeienden Pferde* oder der sich versteifende *Esel* sind nichts anderes als „Bilder von dem, was nicht bildhaft dargestellt werden kann“, wobei jedes dazu bestimmt ist, unserer „eigentümlichen, analogen Erkenntnisweise“ zu helfen, „welche nicht im Stande ist, zu den geistigen Betrachtungen sich unmittelbar zu erheben“ (Dionysios der Pseudo-Areopagit).

Über die Bedeutung eines jeden einzelnen Tieres finden wir Informationen in den Kommentaren der Kirchenväter im *Hexameron* oder zu anderen Büchern der Bibel, aus Zeugnissen wie dem *Physiologus*, aus den mittelalterlichen Enzyklopädiën oder *Summen*. Doch fragen wir uns dabei, welches allgemeine Verhältnis es zwischen der Tiersymbolik und diesem „Schema von schemalosen Dingen“ gibt, das die Kirche ist, „Bildnis und Antlitz“ Gottes, des Alls und des Menschen? Beginnen wir bei den Gemälden auf den Kirchenmauern, so wie sie sich aus dem 16.–18. Jahrhundert in der Moldau und der Walachei erhalten haben.¹³

Die zoomorphe Darstellung, die üblicherweise am Altar anzutreffen ist, ist die *Taube* als Symbol des Heiligen Geistes. In den gegen Ende des 15. und während des 16. Jahrhunderts mit Wandmalereien geschmückten Klöstern in der Moldau bemerken wir das *Lamm* „als liturgisches Symbol von Christi Opfer“, und zwar unter der Darstellung eines „weißen Lammes, (manchmal) mit dem kreisförmigen Nimbus um den Kopf und der Fahne mit dem Kreuz, die an seinem Körper lehnt“ (I. D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*). Die im Jahre 692 in Konstantinopel abgehaltene Synode versuchte zwar, die Hochschätzung dieser Darstellung zu unterbinden; sie blieb jedoch in der kirchlichen Kunst weiterhin erhalten (sowohl in der Stickerei auf dem Omophorium als auch in der Wandmalerei)¹⁴, weil sie, zusammen mit der Taube, am genauesten die Worte Johannes des Täufers verkörperte, die durch den Apostel Johannes überliefert worden sind: „Siehe, das ist Gottes *Lamm*, welches der Welt Sünde trägt“, und „Ich sah, daß der Geist herabfuhr wie eine *Taube* vom Himmel und auf ihm blieb“. Das *Agnus Dei* mit dem Kreuznimbus, so wie es in den Kirchen der Nordmoldau abgebildet ist (sei es am Altar selbst, sei es am Fuße des Turms über dem Naos oder aber an der Außenmauer), erinnert an jenes in der Kiche San Vitale von Ravenna und unterscheidet sich von dem *Lamm in der Apokalypse*, wie es in den Byzantinischen Kunstlehrbüchern beschrieben wird. Ebenfalls an Ravenna erinnern auch die Schafe aus der Szene von der Berufung Moses (der brennende Dornbusch), die im Kloster Sucevița auf einer der Außenwände zu sehen ist. Es sind die Schafe, die auf ihren Guten Hirten warten (den der Prophet Hesekiel ankündigte), während sie den Berg umkreisen und das Bild der Jungfrau mit dem Kind Jesus anschauen.¹⁵

Szenen wie die Geburt oder das Opfer Abrahams sind selten auf den Altären abgebildet, so daß leider nicht gesagt werden kann, in welchem Maße sie in diesem Kontext die von den byzantinischen Kunstlehrbüchern angeführten Tiere übernehmen, die ihnen zugeordnet sein sollen.

Zu der grundlegenden liturgischen Symbolik der Taube und des Lammes kommen im Naos die drei Darstellungen der Evangelisten hinzu: *Löwe*, *Ochse* und *Adler*. Auf einer anderen Ebene befindet sich der *Hirsch* als Zeichen Christi, abgebildet auf dem vergoldeten Diskus, den Eustachius Plachida in der Hand hält.

Das Eigentümliche des Naos besteht jedoch in dem Vorhandensein von Szenen aus dem Leben Jesu. In den Szenen der *Geburt*, der *Flucht nach Ägypten*, des *Einzugs in Jerusalem* erscheinen — traditionsgemäß — auch Tiere, jedoch nur gewisse Tiere, die des öfteren auch eine symbolische Funktion erfüllen, nicht nur eine erzählerische. Keiner der Evangelisten spricht über den *Ochsen* und den *Esel* oder über die *Schafe* um die Krippe von Bethlehem. Über ihre Bedeutung schrieb im 4. Jahrhundert Gregor von Nazianz, worauf dann eine ganze Flut von Wiederaufnahmen und Neuauslegungen folgte. Als bezeichnend wird hervorgehoben, daß in der *Flucht nach Ägypten* und im *Einzug in Jerusalem* die Gottheit sich nicht zufälligerweise mit einem Esel unter den Menschen bewegt, wobei sie seine Verstocktheit bezwingt und die Demütigung durch seine Ungeschicklichkeit auf sich nimmt. Es wurde bereits angeführt, daß dieser Esel als Zeichen unseres eigenen Körpers gedeutet werden könnte, veredelt durch die Verkörperung des Logos.

Die ungeahnte Komplexität der Tiersymbolik in der Szene der *Geburt* wird uns durch die Art und Weise verdeutlicht, wie diese Szene in einem anderen Kontext als dem des Naos dargestellt wurde, und zwar in der Wurzel Jesse (Stammbaum Jesu)¹⁶, einer Variante in der Außenwandmalerei des Klosters von Humor. Die Heilige Jungfrau wacht über das eher in einem Leichentuch als in Windeln gewickelte Jesuskind, das auch nicht in der Wiege, sondern im Grab liegt. Die Tiere um das Kind herum sind der Ochse und nicht, wie es die Tradition erforderte, der Esel, sondern ein *weißes Pferd* und ein *Löwe*. Warum das *weiße Pferd*? Vielleicht weil im ursprünglichen Gemälde das Einhorn als *spiritalis unicornis* abgebildet war — ein weißes Pferd oder ein Hirsch mit einem Horn —, dem Unwissende später das Horn bis zu seinem vollständigen Verschwinden verwischten (wie es offensichtlich im Falle einiger restaurierter russischer Gemälde geschehen ist)?

Und warum der *Löwe*? Das Gemälde von Humor gehört einer Serie mit europäischer Verbreitung an, die mit dem Ausruf aus der Johannes-Apokalypse in Verbindung gesetzt werden kann: „Ecce vicit leo de tribu Iuda radix David aperire librum et septem signacula eius.“ Der Zusammenhang mit dem Stammbaum Jesu ist offensichtlich: Die Jungfrau Maria entsprang „der Wurzel Davids“ aus dem Stamm der Juda, und ihr Vorvater David war der Sohn Jesse. In manchen Varianten des *Physiologus* wird der Löwe als Zeichen Jesu gedeutet, und dabei wird unter anderem auch auf die erwähnten Worte der Apokalypse angespielt. Die verbreitetste rumänische Fassung des *Physiologus* jedoch, mit dem Titel *Worte andächtiger Weisheit* (nach der ersten erhaltenen Kopie, die von Hieromonachos Serafim aus Bistrița verfertigt worden war), hat als Vorwort einen kommentierten Absatz aus dem *Ersten Buch der Könige*, Kapitel 16, in dem auf den „Sohn Jesse, den ersten“, auf den König und Psalmisten David

hingewiesen wird, den „ersten“ an Bedeutung dank seiner Weisheit und seiner guten Taten, trotz seines schwächtigen Körpers.

Doch kommen wir auf den Naos zurück. Von den wenigen Abweichungen von der traditionellen Szenographie sei diejenige von Sucevița erwähnt: die Abbildung einiger Szenen aus der Genesis, deren Deutung wir weiter unten versuchen werden. Bilder der Genesis gibt es auch im Naos einiger Kirchen des Maramureș-Gebiets, sie stammen jedoch aus einer eineinhalb Jahrhunderte späteren Zeitspanne als die von Sucevița.¹⁷ Es ist nicht ausgeschlossen — trotz eines großen zeitlichen Abstands —, daß wir es hier mit einem ikonographischen Programm zu tun haben, das anderen Quellen entstammt als die Tradition, die sich in den Klöstern im Norden der Moldau und in der Walachei (6.–8. Jahrhundert) widerspiegelt.

Bevor wir den Abschnitt über die Naos-Fresken abschließen, wollen wir die Leser noch darauf aufmerksam machen, daß I. D. Ștefănescu in seiner Untersuchung der *Ikonographie der byzantinischen Kunst* einen klaren Unterschied zwischen Wandmalerei (Fresken), Ikonen (Tafel- und Hinterglasmalerei) und Miniaturen macht, während andere Forscher wie zum Beispiel Paul Evdokimov stets von „Ikonen“ sprechen und sich dabei sowohl auf die Wandmalerei als auch auf die eigentlichen Ikonen beziehen.¹⁸

Wäre es im Rahmen der Tiersymbolik wohl möglich, daß auf einer Ikone (oder auf einer an der Altarwand angebrachten Tafelmalerei) Szenen aus der Genesis zu sehen sind oder, noch allgemeiner, Tierszenen außerhalb der liturgischen Symbolik, der Darstellungen des Neuen Testaments oder außerhalb der Ikonographie der „großen“ Heiligen *Elias*, *Georg*, *Demetrius*? (Es sei jedoch vermerkt, daß diese letzteren, wenn sie auf die Naos-Wand gemalt wurden, nicht zusammen mit den Tieren abgebildet wurden, die zu einer Art unerläßlichem Attribut der Ikonen geworden sind.)

Der Unterschied zwischen kirchlicher Wandmalerei und Ikonen wird offensichtlich, wenn man sich die spezifischen Handlungen der Huldigung vor Augen führt (Kreuz schlagen, küssen, verneigen), die die Gläubigen nur vor den Ikonen vollführen (wenigstens in dem Raum, den wir aus unmittelbarem Erleben kennen — dem rumänischen).

Ich habe auf keiner Ikone die sogenannte „Einhornparabel“, in der das Einhorn als Sinnzeichen des Todes erscheint, abgebildet gesehen. Diese Parabel, die in der Kirchenmalerei des 16. Jahrhunderts — in der Walachei auf der Türkannelüre, zwischen dem Naos und dem Pronaos — anzutreffen ist, wanderte in enger Verbindung mit der Darstellung des heiligen Zosinia, welcher der Maria von Ägypten in der Wüste das Abendmahl reicht, allmählich über den Pronaos hinaus auf die Außenwände der Kirche, dies als klarer Beweis für die Änderung ihrer Funktion.¹⁹

Im Pronaos finden wir oftmals Tiere abgebildet, denen jedoch eine eher narrative als symbolische Funktion zugeschrieben wird. Sie sind Details aus den Heiligenviten, so wie sie die Synaxarien verzeichnen. Aufschlußreich erscheint uns der Unterschied zwischen dem hieratischen Hirsch, einem Christus-Zeichen auf dem von Eustachius Plachida gehaltenen Diskus, so wie er im Naos abgebildet ist, und der dramatischen Erzählung von demselben Heiligen (Teil des Sinaxarions) im Pronaos, wo beim Überqueren eines Flusses ein Löwe und ein Wolf die beiden Kinder nacheinander rauben.

Damit kommen wir nach außen vor die Eingangstür in den Pronaos: Die Vorhalle und die Außenwände sind mit zahlreichen Tierbildnissen ausgestattet. Wir verweisen nur ganz kurz auf die äußerst reichhaltigen Freskenkompositionen der etwa 250 Kirchen mit Außenwandmalerei in der Walachei.²⁰ Gelegentlich sind die Jagdszenen in diesen Gemälden als Beweis für die Laizisierung der traditionellen Ikonographie gedeutet worden. Sie gehören jedoch einem europäischen Kontext an, der sich mit Texten von Augustinus und Hieronymus, von Petrus Damian und Hrabanus Maurus verbinden läßt. Diese Autoren sehen im *Jäger* (mit den orts- und epochentypischen Waffen) den *Dämon* und im gejagten *Wild* (Hirsch, Reh, Hase, Vogel) die von Fallen bedrohte *Seele*.²¹ Es hat offenbar auch rumänische Übersetzungen solcher Allegorien gegeben, zumal ein Kopist in einem seiner Manuskripte verzeichnet: „So wie der Jagdhund das Wild aufspürt, so spürt die Sünde den Menschen auf.“

Es kommen in diesen Außenwandmalereien auch *Bären* vor, die an einer Kette herumgeführt werden, wahrscheinlich mit dem Bären aus dem *Slujebnic* des Metropoliten Ștefan (Mitte des 17. Jahrhunderts) verwandt.²² In den Kommentaren von Augustinus und Bonaventura finden wir die Erklärung für die plastische Darstellung des Bären, manchmal des nach Honig lüsternen Bären, als Zeichen des Dämonen.²³

Was die auf die Außenwände der südlichen subkarpatischen Kirchen gemalten Szenen mit Parabeln aus dem *Physiologus* oder mit Fabeln des Äsop angeht, müssen wir, um sie zu verstehen, uns die Nebeneinanderstellung der beiden Texte, die dem Anschein zum Trotz von der Substanz her so unterschiedlich sind, in einigen mittelalterlichen Handschriften in Erinnerung rufen. Auch dürfen wir die Miniaturen, die dem *Physiologus* in berühmten Manuskripten wie dem *Millstätter Physiologus* beigegeben sind, nicht vergessen.²⁴

Die rumänischen Kirchenmaler haben solche Miniaturen wahrscheinlich in Modellheften gesehen, die im Umlauf waren — die Manuskripte der rumänischen Übersetzungen des *Physiologus* haben aber keine Illustrationen! Ich habe andernorts eingehend auf die Gemeinsamkeiten zwischen den Bildern auf den Außenwänden der süd-subkarpatischen Kirchen und denen aus Kärnten oder dem rhätoromanischen Raum, den Bildern des untergegangenen Klosters Lorch

(Schwaben) oder aus weit entlegeneren Orten wie der Skandinavischen Halbinsel, Frankreich, Belgien oder Dänemark hingewiesen.²⁵

Ganz andere Kompositionen und andere Horizonte erschließen uns die Szenen aus dem Jüngsten Gericht, deren Platz anfänglich im Pronaos gewesen zu sein scheint, wie I. D. Ștefănescu in dem genannten Buch ausführt und wie sie viel später in den Holzkirchen in der Maramureș erscheinen.

Im rumänischen Raum scheint dem Jüngsten Gericht vor allem die westliche Wand des Pronaos (die Außenseite) eingeräumt worden zu sein, hinter dem bei manchen Kirchen die Vorhalle errichtet wurde.²⁶

Rechts der Mittelachse dieser Wand (üblicherweise von der Eingangstür zum Pronaos markiert) ergießt sich der Flammenfluß der Verdammung auf den offenen Rachen des Drachens, „der alten Schlange“, zu. Noch weiter rechts sind die Meeres- und die Erdentiere mit Stücken menschlicher Leiber im Maul zu sehen, und den offenen Gräbern entsteigen die Toten zur Auferstehung beim Jüngsten Gericht. Im oberen Register sind in manchen Fresken eine Reihe verblüffter, ratloser Menschen zu sehen — Vertreter sei es außerchristlicher Glaubensrichtungen, sei es unterschiedlicher Gruppierungen innerhalb des Christentums selbst. Ihre Blicke sind auf Moses gerichtet (manchmal durch Jesus selbst ersetzt), der sie anhält, in dem Rundbild über der Tür den verkörperten Logos zu erkennen. Um ihn herum sind entweder Engelscharen oder aber Bildnisse der ökumenischen Synoden angeordnet, jener Synoden, die den gemeinsamen Kern des christlichen Glaubens vor dem großen Schisma bestimmten.

Auf der Senkrechten enthält das dritte Register Szenen, die von Kirche zu Kirche unterschiedlich sind.

Eingefaßt in die Vollkommenheit des Kreises (wie in Humor oder Aninoasa) oder in die Rigorosität der sich überlagernden Rechtecke (wie bei Cetățuia)²⁷, vereint die Szene *Alles was Odem hat, lobe den Herrn* nicht allein die von Psalm 150, sondern auch die von den Psalmen 148 und 103 suggerierten kosmographischen Bilder und — allgemeiner — Bilder, die von allen Psalmen zwischen 89 und 149 inspiriert wurden, die ein Gotteslob enthalten. Über allem ist der Grenzenlose zu sehen, gezeichnet, wie es der Psalmist fordert: „Du bist schön und prächtig geschmückt, Licht ist dein Kleid, das du trägst.“

In anderen Kirchen finden sich im oberen Teil der Freske Szenen aus der Genesis²⁸, bildliche Darstellungen der Kommentare, die uns von Basilius von Caesarea, von seinem Bruder Gregor von Nyssa oder von anderen Kirchenvätern überliefert sind, die gute Kenner der Heiligen Schrift waren. Wir sehen in diesen Szenen Adam, umringt von allen Wasser- und Erdentieren und Himmelsvögeln, die ihm Gehorsam zollen. Ja noch mehr, der Schöpfer „brachte sie zu dem Menschen, daß er sähe, wie er sie nannte; denn wie der Mensch allerlei lebendige Tiere nennen würde, so sollten sie heißen“.²⁹ Indem er die alten Kommentare zum *Hexaëmeron* wieder aufnahm, sagte Demetrius von Rostow: „Und Adam

gab einem jeglichen Vieh und Vogel einen Namen, wie es sich geziemt und er zu ihm paßte, und auf jedes Vieh traf der Name zu und war entsprechend seiner Art zu sein und den Gewohnheiten, die es später haben würde. Denn Gott hat Adam sehr weise gemacht, er hatte das Verständnis eines Engels erhalten.“ Zu diesem engelsgleichen Verständnis fügt Demetrius von Rostow noch hinzu, wobei er als *auctoritas* Aristoteles und Johannes Chrysostomos anführt: „Der Mensch, mit seiner ganzen sichtbaren und unsichtbaren Gestaltung, ich meine das Materielle und das Geistige, ist teilhaftig. Mit den gefühllosen Dingen *teilt* er das Sein, mit dem Vieh und den Tieren und allem Wild das Empfinden. Und mit den Engeln gemeinsam hat er das Verstehen.“³⁰

In einer anderen Variante wird im obersten Teil der Wandmalerei vom Jüngsten Gericht eine Schar von Seraphen mit ihren Feuerflügeln und von Cheruben mit unzähligen Augen auf ihren himelfarbenen Flügeln dargestellt. Zwischen ihnen, manchmal auch in der Kuppel, ist die Papierrolle der Zeit mit der Tierkreiszeichen gemalt. Die Engel sind gerade dabei, die Rolle mit den wiederholbaren Astron-Zeit zusammenzurollen. Gott zeigt sich der Menschen nur, insofern es ihnen zusteht, ihn zu kennen, und zwar durch das spaltbreit offene Fenster in der Mitte der noch geöffneten Rolle.

Meistens ist die Bedeutung des komplexen Gemäldes im zeitlichen Sinne entschlüsselt worden, d. h. von oben nach unten, von der Genesis über die Menschwerdung Christi bis zum Jüngsten Gericht.³¹ Eine andere Lesart als die absteigende empfehlen uns jedoch jene, die die Leiter auf die Außenwand des Klosters Sucevița gemalt haben. Das bei uns bekannteste Buch über die Leiter (dieses „weltweit verbreitete Symbol, auf das wir seit Beginn der christlichen mystischen Theologie stoßen“ — Mircea Eliade) ist die Schrift mit demselben Titel von Johannes von Sinai. „Die Beharrlichkeit, mit der die Heiligen Väter von der Leiter sprachen, erklärt das Fortdauern des Symbols auch in den nächsten Jahrhunderten, nicht nur im orthodoxen Osten, sondern auch im lateinischen Westen.“³² Im Kloster Sucevița setzt die Leiter im Rachen des Drachens an („die alte Schlange, die der Teufel und Satan ist“) und führt dann zum Himmel empor, woher Christus denjenigen, die mühevoll emporsteigen, die hilfreiche Hand entgegenstreckt. Auf jeder Stufe, selbst auf der obersten, lauert die Gefahr des Absturzes in Form eines dämonischen Tieres. Die andere Seite wird von der Hierarchie der Engel, mit den Himmel entfalteten Flügeln, beherrscht. Über diesem täglich sich erneuernden Drama reihen sich die Szenen der Genesis aneinander. (Die Schöpfungsgeschichte ist im Kloster Sucevița in verschiedenen Varianten an mehrere Stellen gemalt worden!) In einem der Fragmente über der Leiter erkennen wir Adam, der den Tieren Namen gibt, der also über die Kreaturen herrscht und der damit die Sprache als Ausdruck der den Wesen bereits innewohnenden Bedeutungen erschafft.

Die Tiere aber, die in den Szenen der Schöpfung abgebildet sind (über ihre Art sagt die Bibel nichts aus), das sind die Tiere aus dem *Physiologus* und die aus dem *Hexameron* des Basilius von Caesarea oder des Ambrosius von Mailand.³³ In den beiden Homilien ungewisser Herkunft — Basilius von Caesarea? Gregor von Nyssa? ein Unbekannter? — über die Erschaffung des Menschen erklärt der Autor des Kommentars die Bedeutung des Verses: „Laßt uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich ist, die da herrschen über ... die ganze Erde ... und über alles Getier, das auf Erden krecht.“ Und nun weiter im Text nach den *Sources chrétiennes*: „Créons l'homme à notre image, c'est-à-dire donnons-lui la supériorité de la raison (gr. *logismos*), maîtresse des passions.“ „Et où ils commandent: où se trouve le pouvoir de commander, là réside l'image de Dieu.“³⁴ Aber die Fähigkeit zu befehlen, die ihm von vornherein gegeben war, sie behält der Mensch — sagt uns der Autor der beiden angeführten Homilien — nur, solange er über die wilden Tiere in sich selbst zu herrschen imstande ist: die List — der Bär in seiner Höhle; die Heuchelei — eine grausame Bestie; beißende Flüche — der Skorpion; die Hinterlist — ein kaltblütiger Wolf; ungezügelte Gelüste des Fleisches — ein wütend schnaubendes Roß; Jähzorn — ein grausam brüllender, zähnefletschender Wolf. Wenn die Leidenschaften die Ratio (*logismos*!) vernichten, stürzen sich die von der Herrschaft des Menschen losgerissenen Tiere aus seinem Inneren auf ihn selbst und fressen ihn auf. Und gerade das ist der Sinn der Schlußszene aus dem Jüngsten Gericht in den rumänischen Kirchengemälden: Nicht verschiedene Menschen enden zerfleischt durch verschiedene Tiere, sondern die Tiere in seinem Inneren zerfleischen den Menschen Tag für Tag. Verschlungen von unvereinbar materiellem Denken (das wären die „zahmen“ Tiere: ein Hase, ein Hirsch, ein Elefant — anscheinend nicht aggressive, jedoch herumstreuende Tiere, die sich dem Gehorsam entzogen haben) oder zerfleischt von vernichtenden Leidenschaften (Drachen, Hydra, Gorgo, Basilisk, Löwe, Bär ...) verschwindet der Mensch gänzlich in den Bestien des Jüngsten Gerichts — oftmals identisch mit denen aus der Genesis, jedoch verwildert infolge der Verwilderung ihres Herrn selbst. Woher haben die Maler wohl die Anregung für so viele Tierarten genommen? Aus dem *Physiologus* (wobei hier nur die Deutung in *malam partem* verwendet wurde, da die Eigenschaften, die eine Deutung in *bonam partem* gerechtfertigt hätten, zeitweilig verloren sind), den *Hexameron* der Heiligen Väter — wunderbare Deutungen des geschriebenen Wortes —, aus den Beschreibungen der Kosmographien³⁵, die einst einen Bestandteil der patristischen Literatur bildeten.

Unter den im Jüngsten Gericht vorkommenden gemalten Lebewesen befinden sich nur selten Vögel. Und wenn sie dennoch vorkommen, so verhalten sie sich eher wie Kriechtiere, nicht wie Vögel: keines öffnet seine Flügel, versucht sich den Himmel zu erheben. Am Rande des Flammenflusses, auf den Felsen, die diesen von der Welt trennen, kann manchmal die Anwesenheit entweder eines

Phönix bemerkt werden, oder sogar die eines Kalandrinons (so wie es Louis Charbonneau Lassay in seinem Buch nach mittelalterlichen Mustern gezeichnet hat), christusbezogene Tiere, Zeichen des Rufs zur Auferstehung oder der Möglichkeit der Erlösung.³⁶

Eine bestimmte Tradition (sichtbar in der Homilie zur Genesis von Origenes, aber auch in jenen des Basilius von Caesarea) deutete den Flug der Vögel als Symbol der geistigen Erkenntnis, wobei den Kriech- und wilden Tieren die Rolle als *signum* der materiellen Erkenntnis (unvereinbar mit dem Geiste und von der Burg der *Epithimie* verschlungen) und der verzehrenden Leidenschaften eingeräumt wird. Dimitrie Cantemir scheinen die Schulen der analogen Interpretation bekannt gewesen zu sein, und sein Buch *Istoria ieroglifică*³⁷ müßte einmal durch das Prisma der Dispute zwischen Kappadoziern, Antiochenern und Alexandrinern wiedergelesen werden. Was die Gemälde in unseren Kirchen anbetrifft, so neigen sie vielmehr zur Annahme, daß der Platz der fliegenden Vögel (nicht der kriechenden) zwischen den Zweigen der Bäume im Paradiesgarten wäre, entweder des als viereckige Jerusalem-Burg gezeichneten Paradieses, einer Burg der Vollkommenheit, oder aber des Paradiesgartens Adams. Den Flug der Vögel finden wir auch in der Schönheit der Engelflügel wieder, auf welcher Stufe der himmlischen Hierarchie sich die Engel, die sie tragen, auch immer befinden. Was die Dämonen anbetrifft, die über den „Flammensee“ herrschen und immerfort versuchen, ihre Herrschaft auszudehnen, so dichten ihnen die Maler etwas vom Aussehen der wilden Erdentiere, der Kriechtiere der Meere, der *Fledermaus* zu — dem Vogel der Dunkelheit, mit Häutchen statt Flügeln.

Die Tiere, die das Menschliche verschlungen haben, sind des öfteren — wie ich bereits sagte — so dargestellt, wie sie im *Physiologus* oder im *Hexameron* dargestellt wurden. Wie aber kann sich der Mensch vor den Tieren retten, die aus seinem eigenen inneren Abgrund entwichen sind? Eine Lösung gibt der *Physiologus* selbst: „So auch du, Mensch, erhebe dich nach oben, zum Seelsorger, und beichte ihm deine Sünden und wasch dich rein mit deinen Tränen und erwärme dich an der Sonne, also im Dienste der heiligen Kirche, und so wirst du dich von deinen Sünden befreien.“³⁸

Also bleibt dem vom Einhorn verfolgten Menschen — dem Einhorn als Bestie „mit grausamem und schreckenerregendem Gebrüll“ in *malam partem* —, bedroht auch von der Giftnatter und dem Drachen, als Lösung entweder die Ersteigung der Leiter oder die Teilnahme an der Liturgie zur Wiederherstellung der verlorenen anfänglichen Einheit. Und gerade dies ist der Sinn des Gemäldes auf der Wand in der Vorhalle, wenn wir es von unten nach oben lesen, also tropologisch interpretieren. Zu einer solchen Deutung hält uns Maximus der Bekenner an. *Was bedeutet das Betreten der heiligen Kirche durch das Volk?* Die Antwort ist eindeutig „die Rückkehr der Ungläubigen zum wahren Gott“ und „die Bekehrung durch Buße eines jeden von uns“. Erinnern wir uns an die Gruppen

von Menschen verschiedener Völker, die sich über der Szene mit den menschenverschlingenden Tieren befinden. Zwar sind die dortigen Personen für die Hölle bestimmt, so sagen es die in ihrer Nähe niedergeschriebenen Worte, ihr Blick ist jedoch auf Moses gerichtet, dessen erlösende Geste sie anhält, den inkarnierten Jesu anzuerkennen, so wie die ökumenischen Synoden die Szene gedeutet haben.

Was sagt uns Maximus der Bekenner über „jeden von uns“, der dabei ist, die Schwelle zum Kircheneingang zu betreten? „Jeder Mensch, sei er ein Mörder oder zügellos, sei er ein Räuber oder hochmütig, eingebildet oder lästernd, sei er habgierig ... oder leicht zu Ärger und Wut aufzuwiegeln ... oder aber Zwiespalt säend, ... jeder Mensch, der von Sünden beherrscht ... sein Leben zum Guten wendet und dabei die Tugend statt der Sünde wählt ... der wendet sich tatsächlich mit Jesus Christus unserem Gott und Archireus der Tugend zu, worunter bildlich die Kirche zu verstehen ist.“³⁹

Aufgezählt sind hier alle Laster, deren Bedeutungsträger die im *Jüngsten Gericht* abgebildeten Tiere sind; blicken wir weiter nach oben auf die Wand, auf die jene Tiere gemalt sind, so sehen wir das Bild Jesu, sichtbar für die Seele, die die Etappe der Lobespсалmen wieder erreicht hat („Alles, was Odem hat, lobe den Herrn“), oder aber die Reinheit Adams vor der Vertreibung, damals, als der Mensch über die untereinander noch nicht verfeindeten Tiere herrschte und sogar über die Kraft verfügte, ihnen Namen im Einklang mit ihren Grundeigenschaften zu geben.

Dieses ist das System, das die Tiersymbolik in der Kirchenmalerei umfaßt: Die Rückkehr von dem von den Tieren zerfleischten Menschen zum Menschen, der sie mit der Milde der wiedererlangten Weisheit beherrscht — ein Plädoyer für die *imitatio* und *conformitas* mit dem *neuen Adam*. Die Kirchenmaler des Sucevița-Klosters haben — wie ich ebenfalls schon sagte — die Genesis an mehrere Stellen gemalt: an die vordere Außenwand, über die Treppe des Johannes von Sinai, über die Eingangstür zum Naos; sodann in dem Naos selbst (dort, wo der Platz der Szenen des Neuen Testaments, d. h. der Inkarnation des Logos, ist). Unserer Meinung nach zielten diejenigen, die das ikonographische Programm von Sucevița gestalteten, weiter als nur darauf, den heiligen Schriften eine moralisch-tropologische Deutung zu geben: Sie standen der höchsten Stufe der geistigen Interpretation, der anagogischen, so wie wir sie in der „kosmischen Christologie“ Maximus' des Bekenners formuliert finden, nicht fremd gegenüber.

Im abendländischen und im (post)byzantinischen Christentum werden den Tieren gewöhnlich dieselben Werte von Bedeutungsträgern zugeschrieben. Wir versuchten zu verstehen, wie diese Werte in der Malerei einer bestimmten Gruppe von Kirchen in Rumänien in einem kohärenten System organisiert sind. Wir sind überzeugt, daß unsere Anregungen verbesserungswürdig sind, daß sie vervollkommenet, nuanciert werden können. Doch sind wir ebenfalls überzeugt, daß diese Forschungsarbeit auch unter Berücksichtigung der Bedeutung der

Tiersymbolik im ikonographischen Programm insgesamt, nicht nur der Bedeutung jedes einzelnen Tieres, fortgesetzt werden muß.⁴⁰ Dabei muß von der aufmerksamen, vorurteilsfreien Beobachtung der Gemälde in ihrer ganzen Komplexität ausgegangen werden, wie auch von deren Beziehungen — genau so schwierig zu verfolgen — zu den Texten, die sie erläutern können. Obwohl Text und Bild durch ein wechselseitiges Verhältnis einander gegenseitig beleuchten, dürfen wir nicht vergessen, daß sie oftmals unabhängig voneinander im Umlauf waren, dabei ihre anfänglichen Beziehungen verloren, andere neu aufnahmen und sich beide in ihrem eigenen Bereich weiterentwickelten, in andere Richtungen als ursprünglich festgelegt worden war.

Anmerkungen

1. Patricia Cox: „The Physiologus: a Poiesis of Nature“, *Church History* 52 (1983) 4; F. N. M. Diekstra: „The *Physiologus*, the *Bestiaries* and Medieval Animal Lore“, *Neophilologus* 69 (1985) 1, 142–155.

2. Für den historischen Aufbau wie auch zur Forschungsgeschichte des *Physiologus* siehe: Nikolaus Henkel: *Studien zum Physiologus im Mittelalter*, Tübingen 1976; Klaus Alpers: „Untersuchungen zum griechischen *Physiologus* und den Kyraniden“, *Vestigiae Biblicae* 6 (1984) 13–88; die Artikel „Bestiarium“ und „*Physiologus*“ im *Lexikon des Mittelalters*, Bde. 1 bzw. 6, München/Zürich 1980 bzw. 1994. (Es soll hier vermerkt werden, daß es im Rumänischen mindestens vier, nicht drei, verschiedene Ausgaben des *Physiologus* gibt, deren Verhältnis zueinander noch umstritten ist. Neben der im *Lexikon des Mittelalters* erwähnten Fassung eines rumänischen Textes gibt es noch drei weitere Ausgaben der anderen Formen. Leider lag die verbreitetste Fassung des rumänischen *Physiologus* bis 1982 nicht gedruckt vor und konnte sich somit nur in geringem Maße der Aufmerksamkeit der europäischen Forscher erfreuen.)

3. Mihai Moraru, Cătălina Velculescu: *Bibliografia analitică a literaturii române vechi*. Bd. 1: *Cărțile populare laice*, București 1976–78 (wissenschaftliche Koordination Ion C. Chițimia).

4. Dietrich Schmidtke: *Geistliche Tierinterpretation in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters (1100–1500)*. 2 Teile, Phil. Diss. Berlin 1966 (Fotodruck 1968).

5. Für die Schwankungen zwischen den „typologischen“ und den „praktischen“ Auslegungen siehe Mia I. Gerhardt: „Zoologie médiévale: préoccupations et procédés“, in: *Miscellanea Mediaevalia*, Bd. 7, hg. v. H. Zimmermann, Berlin 1970; die Artikel in *Frühmittelalterliche Studien* (=FMS) 12 (1978) von Christel Meier, K. Grubmüller, G. Schleusner-Eichholz; ferner Michael J. Curley: *Physiologus, jusiologia and the Rise of Christian Nature Symbolism*“, *Viator* 11 (1980) 1–10; Patricia Cox: „Origen and the Bestial Soul. A Poetics of Nature“, *Vigiliae Christianae*, 1982, 115ff.; Traude-Marie Nischik: *Das volkssprachliche Naturbuch im späten Mittelalter: Sachkunde und Dinginterpretation ...*, Tübingen 1986; Heinz Meyer: „Zum Verhältnis von Enzyklopädie und Allegorese im Mittelalter“, *Frühmittelalterliche Studien* 24 (1990), insbesondere S. 302–313; *Geistliche Aspekte mittelalterlicher Naturlehre*, Symposium 30. November — 2. Dezember 1990, hg. v. Benedikt Konrad Vollmann, Wiesbaden 1993.

6. Friedrich Ohly: *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977; *idem*: „Neue Zeugen des Buchs der Natur aus dem Mittelalter“, in *Iconologia sacra. Mythos*,

Bild, Kunst und Dichtung in der Religions- und Sozialgeschichte Altewropas, Festschrift für Karl Hauck zum 75. Geburtstag, hg. v. Hagen Keller und Nikolaus Staubach, Berlin/New York 1994, 546–468; *idem*: *Ausgewählte und neue Schriften*, hg. v. Uwe Ruberg und Dietmar Pfeil, Stuttgart/Leipzig 1995 (S. 727–845 zum Buch der Natur).

7. *Der Physiologus. Tiere und ihre Symbolik*. Übertragen und erläutert von Otto Seel, München⁵ 1987, 39. Plastische Darstellungen des *Ichneumon*: Janine Balty, „Le cobra et la mangouste dans les mosaïques tardives du Proche-Orient“, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 25 (1976) 223–233.

8. Der Auszug ist Teil der verbreitetsten Variante des rumänischen *Physiologus*, einer Form, deren erster Beleg in einem Manuskript des Hieromonachos Serafim vom Bistrița-Kloster in der Oltenia zu finden ist. Das Manuskript ist offenbar kurz nach 1700 verfaßt worden. Der von uns identifizierte Text wurde veröffentlicht in: Cătălina Velculescu: *Revista de istorie și teorie literară* 31 (1982) 2, sowie in unserem Buch *Cărți populare și cultură românească*, București 1984. Siehe auch den Artikel „Alte două manuscrise cu *Fiziologul*“, *Revista de istorie și teorie literară* (RITL) 37 (1989) Nr. 1–2, 325–328; RITL 39 (1991) Nr. 3–4, 434–436. Weitere Meinungen dazu bei: Luiza Valmarin, *Studii de literatură modernă și comparată*, București 1978; *idem*: *Romania orientale* 3 (1990) 171–198; Pandelescu Olteanu: „Contribuții la istoria și editarea *Fiziologului*“, RITL 37–38 (1989–1990) 297–305; *idem*: *Floarea darurilor*, hg. v. Pandelescu Olteanu, Timișoara 1992.

9. Peter Dronke: *Fabula, Exploration into the Uses of Myth in Medieval Platonism*, Leiden/Köln 1974 (v.a. die Kapitel: „Beauty through baseness; Image, analogy, enigma; Mysteries and how to cover him“, 15–55). Francesco Zambon: „Figura bestialis. Les fondements théoriques du bestiaire médiéval“, in: *Epopée animale, fable, fabliau*. Actes du IV^e Colloque de la Société Internationale Renardienne, Evreux 1981 (Publications de l'Université de Rouen. Cahiers d'études médiévales 2–3, Paris 1984), hg. v. Gabriel Bianciotto und Michel Salvat, 707–719; Maurice de Gandillac: „Pseudo-Dionysios (6. Jh.)“, in: *Große Mystiker, Leben und Wirken*, hg. v. Gerhard Ruhbach und Joseph Sudbrack, München 1984; Walter Haug: „Zur Grundlegung eines mystischen Sprechens“, in *Abendländische Mystik im Mittelalter*. Symposium Kloster Engelberg 1984, hg. v. Kurt Ruh, Stuttgart 1986.

Die „bestialische Vorstellungsweise hat einige (nur einige) gemeinsame Wesenszüge mit dem besonderen Interesse, das im Altertum und im Mittelalter für zoo- oder anthropomorphe Monster bekundet wurde; s. Jean Ceard: *La nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle en France*, Genf 1977; I. B. Friedman: *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Harvard 1981; Claude Lecouteux: *Les monstres dans la littérature allemande du Moyen Age*, 3 Bände, Göttingen 1982; *idem*: *Kleine Texte zur Alexandersage*. Mit einem Anhang: *Priester Jean*, Göttingen 1984.

10. Dionysius Areopagita: *Angebliche Schriften über die beiden Hierarchien*, aus dem Griechischen übersetzt von Josef Stiglmayr, Kempten/München 1911. Siehe auch *idem*: *La Hiérarchie céleste*, hg. v. M. de Gandillac, Sources chrétiennes, Paris 1958; *idem*: *Ierarhia cerească și ierarhia bisericască*, Übersetzung und Einleitung von Cicerone Iordăchescu, Nachwort von Ștefan Afloroaei, Iași 1994 (verglichen mit Migne, P. G. Bd. 3).

11. Von der umfangreichen und oftmals umstrittenen Sekundärliteratur zur Entschlüsselung der christlichen Symbole seien hier nur einige Titel angeführt: Hartmut Hofer: *Typologie im Mittelalter*, Göttingen 1971; Christel Meier: „Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegoriediskussion. Mit besonderer Berücksichtigung der Mischformen“, *Frühmittelalterliche Studien* 10 (1976) 1–69; J. W. Einhorn: „Das Bild als Zeichen. Einführung in die christliche Ikonographie“, in: *Geist und Kommunikation*, hg. v. Anton Rotzetter, Bd. 4, Benziger

1982; Donat de Chapeauxrouge: *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*, 2. verb. Aufl., Darmstadt 1987; Gerhard Ladner: *Handbuch der frühchristlichen Symbolik*, Stuttgart 1992; Anca Vasiliu: „Le mot et le verre. Une définition médiévale du diaphane“, *Revue roumaine d'histoire de l'art* 30 (1992) 25–40. Für eine zusammenfassende Darstellung siehe auch Heinz Meyer: „Schriftsinn, mehrfacher“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter u.a., Bd. 8, Basel 1993.

12. Als aufschlußreich für die Erläuterung der Konstanz der zeichenhaften Bedeutungen erschien uns die Zusammenstellung von Bildern aus verschiedenen Bereichen der bildenden Künste durch J. L. Schrader in „A Medieval Bestiary“, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 44 (1986) 1, 1–55. Mit Bezug auf den rumänischen Raum siehe Victor Simion: *Imagini și legende. Motive animaliere în arta Evului Mediu românesc*, București 1983.

13. Nicolae Stoicescu: *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România. I — Țara Românească*, Craiova 1970; *idem: Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București 1974. Grigore Nandriș (und Wladislaw Podlacha): *Christian Humanism in the Neo-Byzantine Moral Painting of Eastern Europe*, Wiesbaden 1970; Virgil Vătășiano, *La peinture murale du nord de la Moldavie*, București 1974; Wylhelm Nyssen: *Bildgesang der Erde. Außenfresken der Moldauklöster in Rumänien*, Trier 1977; Vasile Drăguț: *La peinture murale de la Moldavie, XV-XVI siècles*, București 1983; Sorin Ulea: *La peinture extérieure moldave: où, quand et comment est-elle apparue?“, Revue roumaine d'histoire* (1984) Nr. 4, 285–311; *idem: „O surprinzătoare personalitate a evului mediu românesc: cronicarul Macarie“, Studii și cercetări de istoria artelor* (1985) 14–48.

Carmen Laura Dumitrescu: *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București 1978; Cornelia Pillat: *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, București 1980; Corina Popa: „Pictura bisericii mănăstirii Hurez — realitate artistică și culturală a veacului al XVII-lea“, *Studii și cercetări de istoria artei* (SCIA) Seria Artă Plastică 33 (1986); Anca Vasiliu: *Convenție și libertate în iconografia picturilor murale brâncovenești*, Glasul Bisericii, 1988, Nr. 5; *idem: „Un model de iconografie monastică la începutul veacului al XVIII-lea“, SCIA, Seria Artă Plastică* 38 (1991) 11–46; Daniel Barbu: „Arta brâncovenească: semnele timpului și structurile spațiului“, in (Sammelband) *Constantin Brâncoveanu*, București 1989.

I. D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București 1973.

14. I. D. Ștefănescu, ebd., siehe Index: *mielul*, *Mielul lui Dumnezeu*.

15. Paul Henry: *Les églises de la Moldavie du Nord, des origines à la fin du XVI^e siècle. Architecture et peinture*, Paris 1930; Heinrich und Margarethe Schmidt: *Die vergessene Bildsprache christlicher Kunst*, München 41989.

16. Paul Henry: *L'arbre de Jessé dans les églises de Bukovina*, București 1928; Aurora M. Nasta: „L'arbre de Jessé dans la peinture sud-est européenne“, *Revue des études sud-est européennes* (RESEB) 14 (1976) Nr. 1, 29–43.

17. Anca Pop Bratu: *Pictura murală maramureșeană*, București 1982 (Index: *Ikonographie*), S. 100.

18. Paul Evdokimov: *L'art de l'icone. Théologie de la beauté*, Desclée De Brouwer 1984.

19. J. W. Einhorn: *Spiritualis unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*, München 1976; *idem: „Einhorn“ in: Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 3, Berlin/New York 1980, Sp. 1246–1256; *idem: Spiritualis unicornis, Nachträge zu Wort und Bild des Einhorns*.

C. Velculescu: „Etlische Seiten aus Athanasius Kircher in rumänischer Übersetzung“, in: *DAAD Dokumentationen & Materialien* (27), Germanistentreffen Bundesrepublik

Deutschland–Bulgarien–Rumänien, Bonn, 28. 2.–5. 3. 1993, 43–47. Während in den rumänischen orthodoxen Kirchen die Parabel des Einhorn, als Zeichen des Todes, oder das Einhorn allein abgebildet ist, so ist in einer sächsischen Kirche in Siebenbürgen — der Kapelle von Honigberg, Kreis Kronstadt — auch ein Gemälde der Jungfrau mit dem Einhorn zu finden, mit der Bedeutung des *spiritualis unicornis*: Vasile Drăguț: *Arta gotică în România*, București 1979, 244–245, 265; Ruxandra Balaci, „Noi aspecte iconografice în pictura murală gotică din Transilvania. Hărman și Sînpetru“, *SCIA, Seria Arta Plastică* 36 (1989), v. a. 14–15. Evi D. Sampanikou: „The illumination of the 'raging unicorn' scene ...“, *Dodoni* 19 (1990) Nr. 1.

20. Andrei Paleolog: *Pictura exterioară din Țara Românească*, București 1984.

21. H. und M. Schmidt: *Die vergessene Bildersprache ...* (wie Anmerkung 15).

22. G. Popescu-Vâlcea, *Slujebnicul mitropolitului Ștefan*, București 1974.

23. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. v. Engelbert Kirschbaum u.a., Bd. 1, Rom/Freiburg 1968. Louis Reau: *L'iconographie de l'art chrétien*, Bd. 1, Paris 1955.

24. Nikolaus Henkel: *Studien zum Physiologus* (siehe Anm. 2); *Reiner Musterbuch*, hg. v. Franz Unterkircher, Graz 1979. Zu weiteren Manuskripten mit Miniaturen siehe Xenia Muratova: „L'arte longobarde e il Physiologus“, in: *Atti del 60 Congresso internazionale di studi sull' alto medioevo*, Milano, 21.–25. Oktober 1978, Bd. 2, Spoleto 1980, S. 547 ff.; *idem: „La production des manuscrits du Physiologue grecs enluminés en Italie aux XV^e–XVI^e siècles et leur place dans l'histoire de la tradition de l'illustration du Physiologue“, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, hg. v. Herbert Hunger, 32/6 (1982) (XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Wien, 4.–9. Oktober 1981, Akten II. Teil, 6. Teilband), S. 327–340; *idem: „The decorated manuscripts of the bestiary of Philippe de Thaon ...“, in: Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium, Münster 1979: Proceedings*, hg. v. Jan Goossens und Timothy Sodmann, Köln/Wien 1981, 217–246; *idem: „Problemes de l'origine et des sources des cycles d'illustrations des manuscrits des bestiaires“, in: Epopée animale, fable, fabliau* (siehe Anm. 9), 383–408; *idem: „Workshop Methods in English Late Twelfth-Century Illumination and the Production of Luxury Bestiaries“, in: Beasts and Birds of the Middle Ages: The Bestiary and Its Legacy*, hg. v. Willem B. Clark und Meredith T. McMunn, University of Pennsylvania Press 1989; Marco Piccat: „Animal's Representations in an Italian Manuscript of the Fifteenth Century“, in: *Epopée animale, fable, fabliau* (s. Anm. 9), 449–468; Beryl Rowland: „The Art of Memory and the Bestiary“, in: *Beasts and Birds of the Middle Ages* (siehe oben), 12–25.

25. Solche Bilder kennen wir aus den Reproduktionen und Kommentaren der Veröffentlichungen von J. W. Einhorn; Leopold Kretzenbacher und Olaf Odenius, in der Festschrift für Robert Wildhaben, Basel 1973; Leopold Kretzenbacher: *Mystische Einhornjagd*, München 1978. Siehe auch C. Velculescu: „Saint Georges des Georgiens“, in: (1. Teil) *Hören, Sagen, Lesen, Lernen*, Hg. v. U. Brunold-Bigler, H. Bausinger, Bern 1995; (2. Teil) *Cotidianul* (LAI), 20. März 1995.

26. Miltiadis Garidis: *Etudes sur le jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie, Esthétique*, Thessaloniki 1985.

Praktisch zeitgleich mit der Abfassung dieser vorliegenden Studie (siehe auch: *Cotidianul, Litere, arte, idei* — Kulturbeilage vom 13. Februar, 20. März, 29. Mai 1995) ist das von Anca Vasiliu verfaßt Buch *La traversée de l'image. Art et théologie dans les églises moldaves au XVI^e siècle*, Paris 1994, erschienen.

27. Zum symbolischen Ausdruck der Vollkommenheit der Welt durch geometrische Darstellungen, siehe Barbara Bronder: „Das Bild der Schöpfung und Neuschöpfung der Welt als orbis quadratus“, *FMS* 2 (1968).

28. Johannes Zählten: *Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*, Stuttgart 1979.
29. Xenia Muratova: „Adam donne leurs noms aux animaux. L'iconographie de la scène dans l'art du Moyen Age: Les manuscrits des bestiaires enluminés du XIIe et du XIIIe siècles“, *Studii medievale* 18 (1977) 367–394; Gilbert Dahan: „Nommer les êtres: exégèse et théories du langage dans les commentaires médiévaux de Genèse 2, 19–20“, in: *Sprachtheorien in Spätantike und Mittelalter*, hg. v. Sten Ebbesen u.a., Tübingen 1995, 55–74.
30. Es ist hier die rumänische Übersetzung verwendet worden: *Hronograf adecă numărare de ani*, Kloster Neamț 1837.
31. Über die Bedeutung der Leserichtungen bei der Entschlüsselung der mittelalterlichen Kunst siehe Christel Meier: „Malerei des Unsichtbaren. Über den Zusammenhang von Erkenntnistheorie und Bildstruktur im Mittelalter“, in: *Text und Bild. Bild und Text*, hg. v. Wolfgang Harms, Stuttgart 1990.
32. Nicolae Corneanu: *Patristica mirabilis*, Timișoara 1987; *idem: Einleitung zu Ioan Scăraru, Scara raiului*, Timișoara 1994, S. 9–128.
- Uwe Ruberg: „Vom Aufstieg im Mittelalter. Das Konzept der Himmelsleiter in Text und Bild“ (mit Abbildungen), in: *Geisteswissenschaften — wozu?*, hg. v. Hans-Henrik Krumbacher, Wiesbaden/Stuttgart 1988.
33. Über die Zusammenhänge zwischen den Texten: Bery Rowland: „The Relationship of St. Basil's *Hexameron* to the *Physiologus*“, in: *Epopée animale, fable, fabliau* (s. Anm. 9), 489–498. Beziehungen zwischen den Miniaturen: M. Henkel: *Studien zum Physiologus* (s. Anm. 2); W. B. Yapp: „A New Look at English Bestiaries“, *Medium Aevum* 54 (1985) Nr. 1, 1–19.
34. Basile de Césarie: *Sur l'origine de l'homme* (Sources Chrétiennes, 160), hg. v. Alexis Smets und Michel von Esbroeck, Paris 1970.
35. Manche dieser Kosmographien waren auch in rumänischer Übersetzung im Umlauf: Cătălina Velculescu: „Les lettrés roumains et les cosmographies occidentales“, *Synthesis* 17 (1990); C. Velculescu und V. Guruianu: „The Romanian Cosmographie: Laus Asiae or Laus Europae?“, *RESEE* 1995, Nr. 1–2.
36. Emile Mâle: *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris 193; Louis Charbonneau-Lassay: *La mystérieuse emblématique de Jésus Christ. Le Bestiaire du Christ*, De Brouwer 1940.
37. Dimitrie Cantemir: *Istoria ieroglică*, hg. v. Nicolae Stoicescu, Stele Toma, Virgil Căndea, București 1973.
38. C. Velculescu: *Cărți populare ...* (s. Anm. 8), S. 189.
39. Verwendet wurde hier die rumänische Übersetzung der Mystagogie des Heiligen Maximus des Bekenner, hg. v. Dumitru Stăniloae: „Cosmosul și sufletul, chipuri ale bisericii“, *Revista teologică*, 1944, Nr. 3–4 und 7–8. Siehe auch Constatin Voicu: „Hristologia cosmică după învățătura Sfântului Maxim Mărturisitorul“, *Studii teologice* (s. II) 41 (1989) Nr. 4, 3–20.
40. Hugo Rahner: *Symbolik der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg 1964; Hennig Brinkmann: *Mittelalterliche Hermeneutik*, Tübingen 1980; Alois Maria Haas: *Geistliches Mittelalter*, Freiburg 1984 (insbesondere die Kapitel: „Das Mysterium der Kirche“. „Von der Macht der mittelalterlichen Bilder“; „Die Sprache und die Dinge“; „Die Sprache der Mystiker“); B. Cooke: *History and Theology* („The Distancing of God“; „The Ambiguity of Symbol“), Minneapolis 1990.
- Im Kontext des westlichen Karnevals hat Jürgen Leibbrand versucht, den Platz einer jeden Tiergestalt im System der allegorischen Deutung herauszufinden: *Speculum bestialitatis: die Tiergestalten der Fastnacht und des Karnevals im Kontext der christlichen Allegorese*, München 1988.