

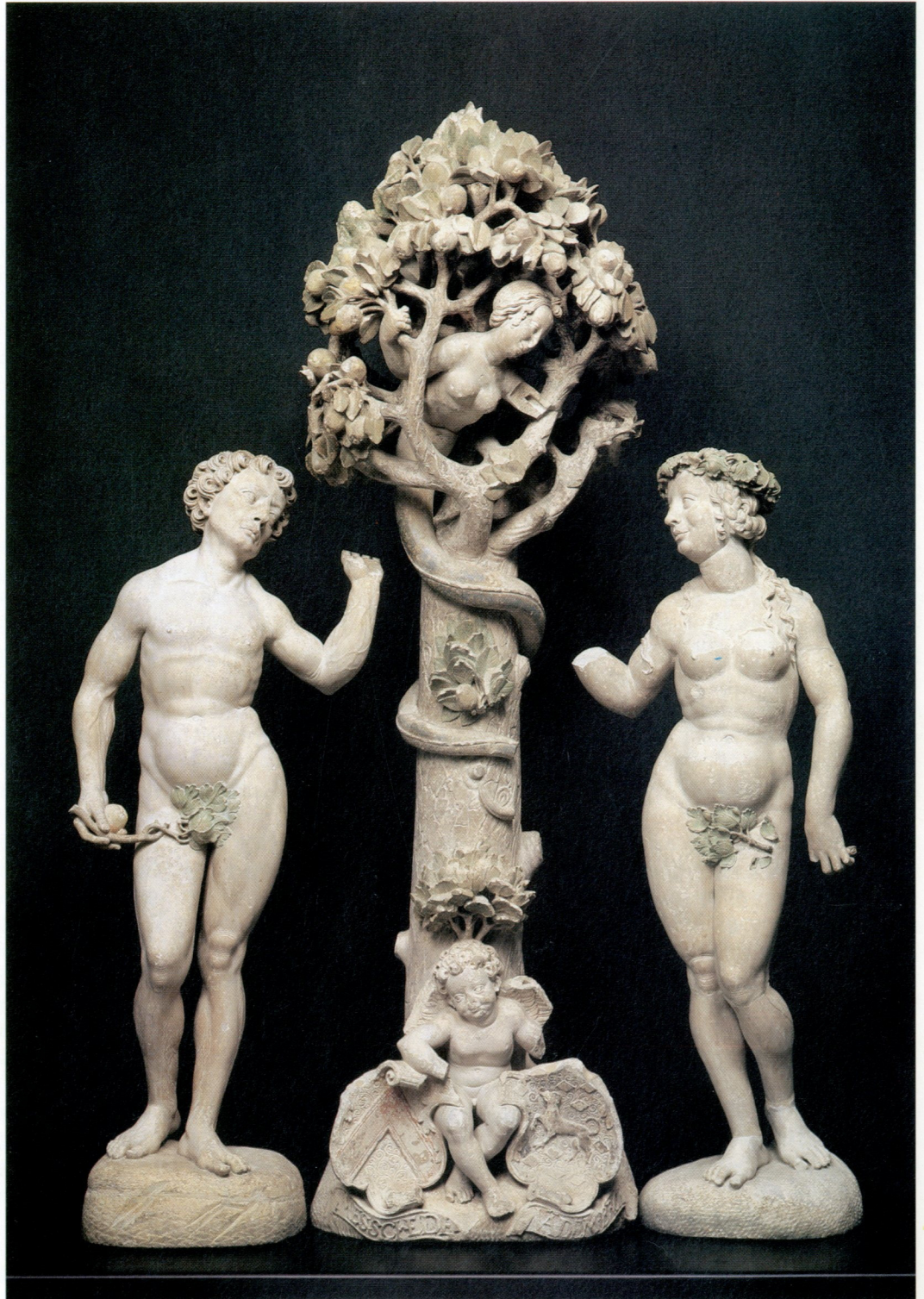
Westfälisches Landesmuseum

für Kunst und Kulturgeschichte Münster
Landschaftsverband Westfalen-Lippe

Das Kunstwerk des Monats

Oktober 1983

D 454 LG



Die Sündenfall-Darstellung Johann Brabenders für den Münsterschen Dom

Die Skulpturengruppe „Sündenfall“ des Westfälischen Landesmuseums ist weder signiert noch datiert. Die Zuschreibung Friedrich Borns 1905 an Johann Brabender, die auf ältere literarische Überlieferung zurückgeführt werden kann, wurde bislang nie in Frage gestellt. Die zu Füßen des Baumes der Erkenntnis dargestellten Wappen Meschede und Van dem Broke weisen auf den Stifter des Werkes hin, auf Theodor von Meschede, Domherr zu Münster, der in den Domprotokollen zuerst 1512 erwähnt ist, – das Jahr seines Todes 1545 ist auf seinem Testament vermerkt (gest. 20. März 1545).

Stilistische Vergleiche mit anderen Arbeiten des Bildhauers für den münsterschen Sankt-Paulus-Dom bestätigen die Richtigkeit dieser Zuschreibung. Ich denke vor allem an die Skulpturen des Domlettners, das Relief des Dreikönigsaltares (heute in der Domkammer), das Schade- und Biscopinck-Epitaph, die alle kurz nach 1533/34, also nach den Zerstörungen der Wiedertäufer, entstanden sind. Für die Datierung des Werkes wird kontinuierlich festgehalten: bei Friedrich Born „1546“ (das Todesjahr des Stifters); bei Hans Melchers „vor 1546“ (vor dem Hildesheimer Lettner); bei Max Geisberg „1545“ (also kurz vor dem Tode des Stifters); ähnlich bei Roswitha Neu-Kock „1540 bis 1545“. Auch die Baugeschichte, die Errichtung der Dombibliothek oberhalb des Domparadieses, liefert uns keine näheren Anhaltspunkte zur Entstehungsgeschichte des Werkes. Als untere Zeitgrenze können wir den Bildersturm der Wiedertäufer in Betracht ziehen. Das würde heißen: nach 1535. Die Nische, für die die Skulpturengruppe bestimmt war, wurde jedoch bereits früher, vermutlich zwischen 1516 und 1522, errichtet, mit Sicherheit vor 1527. Der Brand der Dombibliothek (1527), der archivalisch überliefert ist, hat den fertiggestellten Bau verschont. So dürfen wir annehmen, daß eine frühere Datierung – 1535/40 – im Bereich des Möglichen liegt.

Die Sündenfall-Gruppe Johann Brabenders, die Darstellung des Urelternpaares im Paradies unter dem Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen, kennzeichnet ein in der Kunst des 16. Jahrhunderts nördlich der Alpen auffallend häufig dargestelltes Thema. Gleichwohl stehen viele dieser Darstellungen im Bannkreis einer graphischen Schilderung desselben Themas, die auch hier ihre Wirkung gezeigt hat: Dürers berühmter Kupferstich „Sündenfall“ von 1504. Johann Brabender hat diese Arbeit Dürers vermutlich gekannt, sie hat ihn inspiriert. Ein flüchtiger vergleichender Blick auf „Vorbild“ und Bildwerk scheint die Beziehungen zwischen den beiden Werken erkennen zu lassen.

Zur Interpretation der Gruppe ist es notwendig, ihre museal isolierte Stellung zu überprüfen. – Graphische Darstellungen oder Lichtbildaufnahmen des 19.

Jahrhunderts – aus der Zeit vor 1864 – geben uns leider keine Anhaltspunkte für die Rekonstruktion der ursprünglichen Aufstellung. Ihre erste museale Präsentation im ehemaligen Bischöflichen Diözesanmuseum zu Münster wird durch eine Aufnahme des Kunsthistorischen Seminars der Universität Marburg überliefert: völlig verunklärt durch den hinter der Gruppe aufgehängten Chormantel des Fürstbischofs Christoph Bernhard von Galen aus der Zeit um 1650/60, ebenso beeinträchtigt durch die verschiedenen fremden Sockeluntersätze; die Stellung der Figuren zueinander war ebenso willkürlich. Ihre zweite museale Aufstellung erfolgte im Jahre 1973 im Westfälischen Landesmuseum im Rahmen der Neueinrichtung des Museums: Das Bild der Gruppe wurde wesentlich korrigiert. Der Hintergrund und die Standfläche der Skulpturen waren durch fremde Zutaten nicht mehr beeinträchtigt, geblieben waren jedoch die Abstände zwischen dem mittleren Baum und den seitlichen Figuren. Entsprach diese museale Aufstellung dem ursprünglichen Zustand der Gruppe? Die Beantwortung dieser Frage ist für ihren anschaulichen Charakter nicht unwesentlich. Da die Nische oberhalb des Paradiesportals, in der die Skulpturengruppe ursprünglich ihre Aufstellung gefunden hatte, bis heute noch unverändert erhalten geblieben ist, wird die Beantwortung dieser Frage ohne besondere Schwierigkeiten möglich sein. Setzt man die Attrappen der drei Skulpturen in die Nische, wird es mit einem Zuge klar, daß die spitzbogig zulaufende Form die breitgelagerte Aufstellung überhaupt nicht zuläßt: die Höhe des Baumes beträgt 155 cm, die höchste Höhe der Nische hat 145/155 cm – die Spitze des Baumes hat also (von unten gesehen) die Profile des Bogenfeldes etwas überschritten. Die Höhe Adams hat 107 cm, die Höhe Evas 106 cm; – da die seitlichen Parallel-Achsen, die neben dem Baum verlaufen, nur die Höhe von 110/120 cm haben, war die Aufstellung der beiden Figuren nur in der unmittelbaren Nähe des Baumes möglich, obwohl die Breite der unteren Standfläche (190 cm) eine lockerere Aufstellung durchaus ermöglicht hätte. Die Tiefe der Nische beträgt 30 cm, – das entspricht genau der Tiefe des Baumes –, die Figurengruppe war also in einer untiefen Nische aufgestellt. Anders formuliert: Die Form der spitzbogig zulaufenden Nische rückte die Statuen ursprünglich eng zusammen, und sie machte so ihre Beziehungen zueinander auch sinnfällig: Eva zeigt einen Apfel dem Adam, und Adam streckt seine linke Hand zum Baum empor, um eine Frucht zu nehmen. Also nicht die „feierliche Ruhe“ der früheren musealen Montage war das Charakteristische für die Darstellung Johann Brabenders, sondern die anschaulich verinnerlichte Handlung. Ein Blick auf die beiden Gesichter schafft ebenfalls Klarheit: Adam schaut ernst, schon im Bewußtsein seiner Tat (beide haben ihre Scham bereits bedeckt), die sehr verhalten lächelnde Eva an. Die schwindende paradiesische Fröhlichkeit Evas und die

martyrerhafte Ernsthaftigkeit Adams sind anschauliche Werte, die bisher übersehen wurden.

Der Baum dieser Gruppe – mehr ein Gewächs eines Ziergartens als der freien paradiesischen Natur – bildet die Mitte der Komposition. Der dicke, gestutzte Baumstamm trägt eine verhältnismäßig kleine, zierliche, laubdichte Krone voll mit reifen Früchten beladen. Inmitten dieser Laubkrone erscheint die Schlange des Paradieses, deren Leib sich zweimal um den Baumstamm windet: Sie trägt genau das Antlitz der Eva. Sigrid Esche weist in ihrem kenntnisreichen Adam und Eva-Buch von 1957 auf die Quellen und die Tradition dieses Bildmotivs hin: „Es ist wiederum die Adamslegende, die in der äthiopischen wie in der Schatzhöhlen-Fassung folgendermaßen erzählt: ‚So fuhr der Satan, der häßlich von Gestalt, fürchten mußte, der Eva zu mißfallen, in die Schlange und rief bei ihrem Namen und als sie sich umwandte, da sah sie in ihm ihr Bild.‘“ Das evagleiche, schöne Schlangenweib, die Inkarnation des Satans, schaut Eva lächelnd an, beglückt um die gelungene Verführung, als hätte sie mit ihren beiden Händen gerade die Äste des Baumes zur Seite gezogen, um sich ganz unverhüllt zu zeigen. Es ist zu bewundern, wie der Bildhauer das Antlitz des Schlangenweibes getreu dem der Eva bildet und zugleich in der feinsten Differenzierung des Lächelns zwischen den beiden zu unterscheiden weiß.

Die schriftliche Tradition führt zu den mittelalterlichen Scholastikern Beda Venerabilis, Petrus Comestor und Vinzent von Beauvais. Petrus Comestor (gest. 1173) verdeutlicht die inhaltlichen Zusammenhänge in seinem Kommentar zur Genesis folgenderweise: „Luzifer wählte eine bestimmte Art von Schlange – wie Beda sagt – mit einem Jungfrauengesicht (*virgineum vultum*), weil gleiche Dinge sich anziehen (*quia similia similibus applaudunt*).“

Dieser entspricht auch die bildliche Tradition, die in der Bilderwelt der klassischen Kathedralen Frankreichs zu finden ist. Anschauliche Beispiele zeigen das Südportal der Kathedrale St. Etienne von Bourges (gegen 1160), das Marienportal der Kathedrale Notre-Dame von Paris (um 1220/19. Jh. erneuert) und das rechte Westportal der Kathedrale Notre-Dame von Amiens (1220/30). Diese Tradition der Kathedralgotik reicht bis in die Zeit Johann Brabenders, und sie läßt sich leicht vielfach belegen.

Die Gruppe Johann Brabenders zeigt eine ganz eigenartige Zeitdimension. Sie ist eine Szene in drei „Akten“, um etwas überspitzt zu formulieren: das Sich-Freuen des Satans im Bilde des Schlangenweibes, das Sich-Schämen und das Sich-Erschrecken Adams, und die (bereits getrübt) Versuchung und das Sich-Schämen Evas sind direkt zueinander in Beziehung gesetzt – nur indirekt zum Betrachter hin. Dazu gesellt sich eine weitere Zeitebene in der Gestalt des Boten des Himmels, des kleinen wappentra-

genden Engels im „Schatten“ des Baumes der Erkenntnis. Er bindet die biblische Szene in die Gegenwart hinein: Die Familienwappen des Stifters weisen „heraldisch“ auf die gute Tat, die Stiftung, d. h. die mahnhafte Bildsetzung hin, die vollends in der beigefügten Inschrift der Gruppe – die die museale Präsentation allzu leicht vergessen läßt, die aber unter der Nische bis heute unversehrt erhalten geblieben ist – zum Ausdruck gebracht ist: PRO TEMPLO ETERNO STABAT PARADYSUS OLYMPI · FELIX QUAM NIMIUM · SI COLUISSET HOMO: ITE PER HANC MISERI MORTALES · PLANGITE CULPAS AD TEMPLA EXCELSA · REDDITE VOTA DEO. (Vor dem ewigen Tempel stand das himmlische Paradies / Wie übergücklich wäre der Mensch, wenn er es bewohnt hätte. / Geht hier hindurch ihr Armen der Vergänglichkeit, schreit eure Schuld laut aus zu den erhabenen Heiltümern, gebt Gott eure Gelübde zurück.)

Adams Gestalt spiegelt funktionales Dasein wider: Stand- und Spielbein sind klar zu unterscheiden, das linke Bein trägt die Last des Körpers, ein wenig übertrieben aus der Achse nach links geraten, das rechte ist entlastet, leicht zurückgesetzt. Die Standbeinhüfte schiebt sich höher in den Leib; das Bein stemmt sich der Last des Körpers entgegen, überbetont durch die kraftvolle Lende. Der verhältnismäßig kleine, gedrungene Oberkörper ist frontal ausgerichtet, der im Gegensatz dazu etwas große Kopf wendet sich – leicht nach hinten zur Seite geneigt – nach links der Eva zu. Er zeigt ein ernstes, bartloses Gesicht eines reifen Mannes mit scharf geschnittenen Zügen, gerahmt von fülligen kurzen Rundlocken. Der rechte herabhängende Arm hält einen Zweig mit Blättern vor die Scham; der linke Arm halb hochgehoben mit offener Hand (mit abgebrochenen Fingern) ist zum Baum emporgestreckt. Alle Glieder, Muskeln und Teile des Körpers sind zueinander in Beziehung gesetzt und aufeinander bezogen, doch die Einzelglieder haben – wenn auch gut durchgeformt – mehr Eigenwert in sich als auf den ganzen Körper bezogen, anders formuliert: In den einzelnen Teilen liegt mehr Kraft als im Zusammenklang.

Die Gestalt Evas ist gleichermaßen eine Daseinsgestalt, spiegelbildlich als Entsprechung zu Adam geformt: Das rechte Bein trägt die Last der Körpers, das linke steht etwas entlastet daneben, als würde es die Last des Körpers ein wenig noch mittragen. Ihr Antlitz ist durch das schwindende Lächeln der Verführung geprägt. Ihren Körper durchzieht ein leicht gebrochener Parallelrhythmus. Aus dem verhältnismäßig kleinen Brustkorb treten die Rippen seitlich in Anspannung heraus. Aus der Halsgrube läuft ganz weich die Medialrinne zum Nabel, die Brüste und den Brustkorb zugleich teilend und zusammenfassend. Die Waagerechte der Schultern wird von den waagerechten Brüsten und dem runden Bauch aufgenommen. Die Haltung des linken Armes entspricht ganz der Haltung des rechten Armes Adams. Der erhobene rechte Arm Evas wird zum freien Spielarm, dem die Kopfrichtung

gilt, die Schulter der Spielbeinseite ist dagegen etwas gesenkt. Trotz engem Stand ist der ganze weibliche Körper auf sinnliche Schaustellung ausgerichtet. Dies wird im Antlitz Evas auch deutlich, eigenartig betont durch ihren Hochzeitsschmuck, die Blattkrone, den Weinblätterkranz und die ungebunden hängenden Haarlocken.

Ikonologisch gesehen wurde das Thema „Sündenfall“ dem (nunmehr seit 1516/22 verdeckten) Weltgerichtportal „vorgeschaltet“. Damit verbanden sich miteinander die beiden heilsgeschichtlichen Zeiten: die Zeit des irdischen (*tempus naturalis legis*) und des himmlischen Paradieses (*tempus gratiae*). Adam und Eva, die ersten Vertreter der Zeit, mahnten an die Erlösung und Gnade, an das Ende der Zeiten, das im Bildprogramm der Paradiesvorhalle (bereits im 13. Jahrhundert entstanden) seine großartige Formulierung gefunden hatte. Die schönsten und bedeutendsten Renaissance-Skulpturen der Stadt Münster haben über 300 Jahre hindurch die Besucher der Kathedrale in Bild und Schrift an diese eschatologische Dimension der Zeit erinnert – bis zum 24. November 1864: An diesem Tag beschloß das Domkapitel –

dem Antrag des Bischofs entsprechend –, die Gruppe aus der Nische über dem Mittelportal des Paradieses zu entfernen und dem ehemaligen Bischöflichen Museum zu schenken, wo die Gruppe etwa 100 Jahre unrestauriert und unveröffentlicht verblieben war.

Die Eigenart der Skulpturengruppe offenbart sich am stärksten in der Verwandlung des dürerschen Vorbildes: Sie führte zu einer einmaligen „Erhöhung“ des Menschenbildes, indem Johann Brabender die Idee des Christlichen (Sündenfall) mit der Idee des Organischen (Körperbau) zu verbinden unternommen hatte, – ein seltener Höhepunkt nicht nur in seinem Werk, auch in der norddeutschen, insbesondere der westfälischen Skulptur des 16. Jahrhunderts. In der apollonisch schönen Gestalt Adams und der amourös lächelnden Eva verbindet sich der sakrale Ernst des Themas mit dem sinnfällig Heiteren der Renaissance – begleitet vom Rückgriff auf die mittelalterliche Tradition und Willen zur christlich-humanistischen Erneuerung, die in Münster nach den Zerstörungen der Wiedertäufer schöpferisch einsetzte.

Géza Jászai