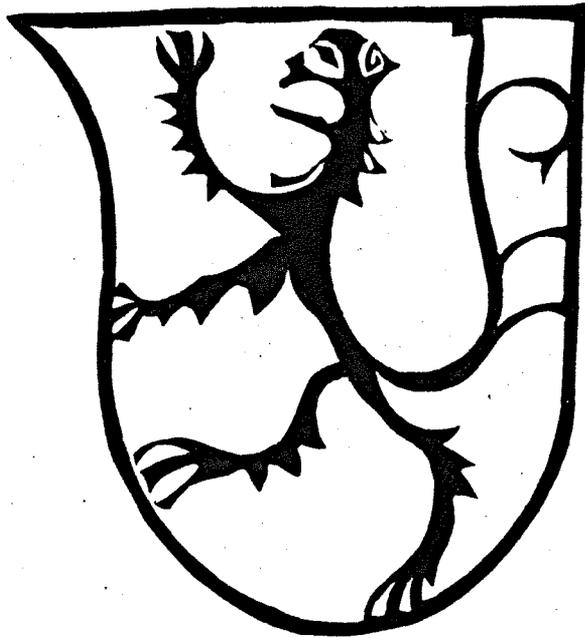


Rudolf

# Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst



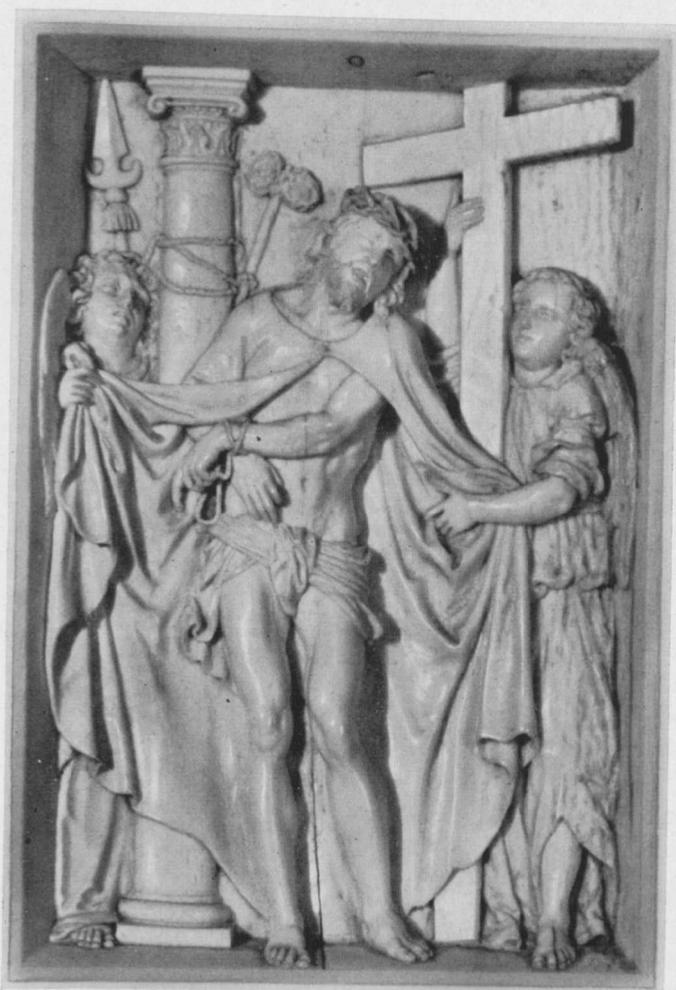
DRITTE FOLGE BAND VI 1955

SONDERDRUCK

PRESTEL VERLAG MÜNCHEN

## ARMA CHRISTI

Von Rudolf Berliner



1 Arma Christi mit Eccehomo-Christus. Elfenbein.  
Süddeutschland (Augsburg ?), gegen 1600. New York, Kunsthandel

». . . ex immensa silva hic pauca velut ligna colligam.«

Paquot-Molanus S. 407

Das Herrenwort Matth. 24, 30 stellt der Schriftauslegung die Frage, worin wohl das Zeichen des Menschensohnes bestehen wird, das am Himmel erscheinen soll, bevor er selbst sich zum Weltgericht offenbart. Die vorreformatorische<sup>1</sup> Exegese beantwortete sie einmütig<sup>2</sup> durch den Hinweis auf das Kreuz, aber sie war nicht einig über die Natur dieses Kreuzes, ob es ein reines Symbol des Herrscherrechtes Christi sein würde, oder das wahre Kreuz, an dem Christus gestorben. Noch Martin von Cochem<sup>3</sup> beruft sich im Anfang des 18. Jahrhunderts auf das Zeugnis »der« Kirchenväter, daß dieses am Himmel stehen werde. Der

hl. Chrysostomus<sup>4</sup> z. B. hatte diese Ansicht vertreten, und seine Autorität war stark genug, sie auch entgegen dem ausdrücklichen Widerspruch des hl. Thomas von Aquino<sup>5</sup> lebendig zu erhalten. Vor allem scheint ihre Aufnahme durch den hochangesehenen Thomas Netter<sup>6</sup> (Waldensis, um 1431) dazu beigetragen zu haben, da sie selbst auf einen so wichtigen nachtridentinischen Theologen wie den Jesuiten Cornelius a Lapide<sup>7</sup> (1567–1637) ihren Eindruck nicht verfehlte. Suarez freilich hatte sie trotzdem abgelehnt, »ne sine sufficiente fundamento miracula multiplicemus« (a. a. O. S. 1084). Die aus dem Petrus-evangelium<sup>8</sup> bekannte

Aus technischen Gründen mußten die Anmerkungen zusammengefaßt und an den Schluß des Aufsatzes gesetzt werden.

apokryphe Tradition, die die Auferstehung einer ersten Himmelfahrt gleichsetzte und Christus durch das Kreuz begleiten ließ, war ja nicht allgemeiner angenommen worden, wenn sie auch heute noch ikonographisch im Kreuzstabe<sup>9</sup> des Auferstehenden oder Himmelfahrenden nachlebt. Man mußte also zur Voraussetzung greifen, daß das in unzählige Partikel zerteilte wahre Kreuz sich wieder zusammenfügen würde, um seinen Platz im Himmel einzunehmen<sup>10</sup>.

Die Differenz in dieser Einzelheit war außerhalb theologischer Fachkreise bedeutungslos gegenüber der niemals angezweifelten Selbstverständlichkeit der Auffassung, daß Christus, wenn er sich am Jüngsten Tage der Menschheit wiederum offenbaren wird, als Herrscher im Reiche Gottes auftreten, daß er in dieser Stellung durch persönliche Attribute ausgezeichnet sein wird, und daß diese Attribute nur in Zeugen seiner Passion bestehen können. Daher wird zum mindesten den erklärten Feinden des Richters schon ein Blick genügen, um zu wissen, wie ihr Urteil lauten wird. Es gehört zu den Hauptwesenszügen der Bibel, von einer Anthropologie getragen zu sein, für die der Mensch, als Gattung, im wesentlichen ein Augenwesen ist, dessen Geist am stärksten durch optische Eindrücke oder durch Erregung von Sehvorstellungen angesprochen und erschüttert wird, daß sie daher überwiegend in leicht vollziehbaren Bildern erzählt, lehrt und voraussagt. Daher kommt das Verdienst, daß die religiöse Kunst der Christen diejenige mit den vielfältigsten und beziehungsreichsten auf Gott bezüglichen Themen unter allen religiösen Künsten ist, vor allem der Bibel zu und ihren theologischen Ausdeutern. Diese haben in ihrer schon bei den Aposteln und den Evangelisten einsetzenden Kollektivarbeit als eine der Wunderleistungen menschlichen Geistes durch Verknüpfung (Typen!) und durch Entfaltung das Gewebe erstellt, von dem die kleinsten Ausschnitte genügt haben, um Kunstwerken Stoff und Gehalt zu liefern.

Ich unternehme es nur andeutungsweise, darzulegen, aus welchen Schriftgrundlagen, außer der eingangs genannten, die Exegese die für unseren Zusammenhang wichtigen, oben erwähnten Teile ihres Weltgerichtsbildes<sup>11</sup> entwickelt hat. *Introibit rex gloriae*, Ps. 23, 9. *Deus manifeste veniet*, Ps. 49, 3. *Et levabit signum in nationes*, Is. 11, 12. *Ad filium autem: Thronus tuus Deus in saeculum saeculi: virga aequitatis, virga regni tui*, Hebr. 1, 8. *Ferculum fecit sibi rex Salomon*

*de lignis Libani . . . media caritate constravit propter filias Jerusalem*, Hohel. 3, 9, 10. *Factus est principatus super humerum eius*, Is. 9, 6. *Positus est hic in ruinam et in resurrectionem multorum in Israel: et in signum, cui contradicetur*, Luk. 2, 34. *Dicite in gentibus quia Dominus regnavit a ligno*, Ps. 95, 10 (die beiden letzten Worte christlich interpoliert<sup>12</sup>). *Ostendit eis manus et latus*, Joh. 20, 20. *Aspiciet ad me, quem confixerunt: et plangent eum planctu*, Zach. 12, 10. *Videbit eum omnis oculus et qui eum pupugerunt. Et plangent se super eum omnes tribus terrae*, Offbg. 1, 7. *Ero mors tua o mors, morsus tuus ero inferne*, Os. 13, 14. Daß Christus die Menschen am Kreuze erlöste, dieser Glaube bildet doch das eine Herzstück des Christentums (Is. 53, 5; 1. Kor. 15, 3); der Schuldbrief der Menschheit<sup>13</sup> wurde am Kreuze getilgt (Kol. 2, 14), das Christi Herrschaftssitz<sup>14</sup>, sein Thron ist, oder, wie Augustin<sup>15</sup> mit einem anderen Bilde sagt: »*lignum illud ubi fixa erant membra morientis etiam cathedra fuit magistri docentis*«. Das Kreuz, das Christus auf dem Wege zur Schädelstätte trug, das war also das Zeichen<sup>16</sup> der Herrschaft, das Esaias vorausgesagt hatte. Es ist also nach menschlich-höfischem Sprachgebrauch das Zepter<sup>17</sup> seines Reiches, sein Siegesmal, seine Trophäe<sup>18</sup>, weil es dem, der sterben mußte, um zu siegen, als Waffe diente, durch die der Teufel besiegt wurde<sup>19</sup>. Wie die Jünger die Identität des Auferstandenen an den Wundmalen erkannten, so wird auch die des Richtenden durch sie offenbar werden: »*propter vos alligatus et delusus et caesus et crucifixus sum*«<sup>20</sup>. Denn das Gewissen wird die Juden dann mahnen, das ist also der, dessen Gesicht geschlagen und bespien, der gefesselt, der am Kreuze der Verachtung preisgegeben wurde<sup>21</sup>! Wie ruft da von selbst die eine anschauliche Vorstellung die anderen herbei, aber die Exegese blieb im Auffinden der Typen nicht zurück. Das salomonische Prunkbett des Hohenliedes ruhte auf silbernen Säulen; wie jenes das Kreuz, so bedeuten sie die Stationen der Passion, die anheben mit den Silberlingen des Verrates<sup>22</sup>. Da ist der Rahmen der Erinnerungsbilder noch erweitert, aber die Anzahl des signum im Herrenwort ließ offenbar lange davor zurückscheuen, sie innerhalb der Beschreibungen neben dem Kreuze durch das Erscheinenlassen der jeweils wichtigsten Marterinstrumente stichwortartig zu objektivieren. So fehlen sie z. B. selbst in der Beschreibung des Einzuges Christi durch Honorius von Autun<sup>23</sup>, in der rein literarisch angesehen ihre Erwäh-

nung durch den gebrauchten Vergleich nahe gelegen hätte. Aber Ausnahmen hat es sicher gegeben, wie z. B. in des Pseudohippolyts *De consummatione mundi*<sup>24</sup> Christus sein Kreuz und die Nägel vorweist. Aber erst seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts lassen sich die Nachweise häufen: Gorran<sup>25</sup> erwähnt z. B. ausdrücklich, daß unter dem Kreuz auch andere Passionsinstrumente verstanden würden. Außer dem Kreuz nennt Jac. a Voragine<sup>26</sup> die Nägel, ein unbekannter Autor<sup>27</sup> die Dornenkrone, den Rohrstab, die Nägel, den Speer. Die Vorstellungen des späteren Mittelalters fassen dann in sehr charakteristischer Weise die *Institutiones ad naturalem et christianam philosophiam* des Joh. Viguerius<sup>28</sup> (»oft aufgelegt und viel gebraucht«, Grabmann) zusammen: beim Weltgericht werde alles wie bei Prozessionen sehr geregelt zugehen. »Cum Deus omnia in pondere, numero et mensura statuerit, et Salomon mirabilem ordinem in ministerio templi posuerit, . . . quanto magis Christus (qui est plus quam Salomo) in ministerio generalis iudicii . . . primus infimi ordinis (sc. angelorum) portabit crucem . . . quae dicitur signum filii hominis . . . per quam intelliguntur alia instrumenta passionis Christi reservata, ut dicit . . . Gorra . . . Deinde primus angelus secundi ordinis deferret cordas . . . elevatas. Primus tertii . . . virgas et flagella . . . Primus quarti . . . columnam . . .« Und so fort für das Purpurkleid, die Nägel, den Schwamm, den Speer, die Dornenkrone. »Nun gehn die Generationen durcheinander . . . Das Ganze ist nie ein Ganzes . . .« schreibt Goethe 1788 an Herder. Salmeron<sup>29</sup> stellt sich der durch Autoritäten gestützten Ansicht nicht ausdrücklich entgegen, von der er sich aber doch zu distanzieren scheint, während Corn. a Lapide unmißverständlich formuliert (a. a. O.): »hoc probabile est, at non certum, quia nusquam expressum.« Wie sehr die Vorstellungen der Phantasie aber durch die symbolbeschwerte Pracht und Feierlichkeit kirchlicher Prozessionen und staatlich-höfischer Aufzüge gebunden waren, auf dem einmal betretenen Wege fortzufahren, das bezeugt vor dem Aufdämmern des Rationalismus noch einmal mit aller Deutlichkeit die Schilderung Cochems (a. a. O.): » . . . wir werden sehen, wie der große Ertz-Engel St. Michael . . . herabsteige, tragend das . . . hochwürdige Creutz unsers Herrn . . . welches zu größerer Magnificenz auf beyden Seiten von unterschiedlichen Engeln getragen . . . wird . . . seyn. Nach dem H. Creutz werden andere Engeln folgen, welche, wie der Englische

Doctor . . . lehret, alle andere Instrumenten des Passions bey sich haben: Nemlich die säul, den spiess, den schwamm, die leyter, das rohr, die ruthen, die geisslen, die dörnecron, die nägel, die strick, die seiler, die ketten, die hämmer, die zangen, den bohrer, die eysene handschuh, die würflen, das purpurkleyd, das tuch, so Christo spottweiss um das haubt gebunden worden, den ungenähten rock, die grabtücher, das H. schweisstuch, die myrrhenbüchsen, samt allen und jeden instrumenten, welche zum leyden Christi seynd gebraucht worden. Und dis darum, damit alle welt mit augen sehen, wie vilerley instrumenten man Christum zu peynigen gebraucht habe, und die vilerley peyn und marter dem höchsten Sohn Gottes angethan habe«.

Eine für unsere Zwecke genügende Geschichte der Passionsreliquien gibt es nicht, da alle neueren Gesamtübersichten<sup>30</sup> sich nur mit den kirchlich noch heute anerkannten beschäftigen. Eine Übersicht, was alles die Zeiten zu besitzen glaubten, die der wissenschaftlichen Reliquienkritik vorausgehen, fehlt. Am frühesten, vor 326 – dem Beginn des Baues der Grabeskirche – wurde das Grab gefunden und vor 333 die Geißelsäule<sup>31</sup> identifiziert. Bei der Auffindung des Kreuzes (zwischen 320 und 345<sup>32</sup>) wurden mitgefunden die Nägel<sup>33</sup>, der Titel<sup>34</sup>, dessen Vorhandensein für das späte 4. Jahrhundert sichergestellt ist, und angeblich auch die Lanze<sup>35</sup>, deren Verehrung in Jerusalem aber erst für das frühere 6. Jahrhundert bezeugt ist<sup>36</sup>. Es folgten zunächst die Dornenkrone<sup>37</sup>, das Rohr der Verspottung (Matth. 27, 30) und der Schwamm<sup>38</sup>, dann der Stein<sup>39</sup>, auf dem Christus beim Verhör durch Pilatus stand, dann die Lampe, die im Grabe zu Häupten des Toten gebrannt, und der Sessel des Pilatus<sup>40</sup>, ferner die Säule<sup>41</sup> einer zweiten Geißelung und der heilige Rock<sup>42</sup>. Spätestens um 670 hören<sup>43</sup> wir von einem der Grabtücher und von dem durch Abdruck des Knies geheiligten Stein<sup>44</sup> des Gebets am Ölberg. Im 9. Jahrhundert waren<sup>45</sup> hinzugekommen das Trinkgefäß, in dem Christus vor der Kreuzigung (Matth. 27, 34) saurer Wein und Galle zu trinken gereicht wurde, im 10. das weiße Kleid der Verspottung durch Herodes<sup>46</sup>. Vor dem Ende des 11. Jahrhunderts<sup>47</sup> kannte man weiterhin: eine Geißel, weitere Grabtücher, den Purpurmantel der Verspottung<sup>48</sup>, weitere Kleidungsstücke<sup>49</sup>, die vor der Kreuzigung ausgezogen wurden. Die Zange der Kreuzabnahme<sup>50</sup> befand sich in Jerusalem. Als 1204 Konstantinopel von den Kreuzfahrern geplün-

dert wurde – das historische Ereignis, das wie kein anderes für die Versorgung des Abendlandes mit Passionsreliquien wichtig wurde –, fand man weiter vor: ein eisernes Halsband, durch das Christus an die Geißelsäule angeschlossen war<sup>51</sup>, den Stein<sup>51</sup>, der im Grabe als Kopfstütze diente, die Fußstütze am Kreuz<sup>51</sup>, das Siegel des Grabes<sup>52</sup>, eine eiserne Rute<sup>53</sup>, Bohrer und Säge zur Kreuzherstellung<sup>54</sup>, das Holzfutter der Kette, das Christi Hals berührt hatte<sup>55</sup>; die Holzplatte, auf die der Leichnam gelegt wurde, mit den Spuren von Marias Tränen<sup>56</sup>. Anscheinend nur im Abendland hatte man schon vorher besessen Reliquien des Riemens<sup>57</sup> der Fesselung und des Stabes<sup>58</sup>, mit dem der Schwamm emporgehoben worden war. Das Schweiß-tuch der Veronika ist für Rom spätestens<sup>59</sup> 1140 bezeugt. Während des 13. Jahrhunderts erscheinen neu: die rechte Hand Josephs von Arimathia<sup>60</sup>, das Kreuz des guten Schächers<sup>61</sup>, ferner<sup>62</sup> das blutige Tuch, mit dem bei der Verspottung die Augen verbunden wurden, die ausgerissenen Barthaare, das blutige Lendentuch, Ruten der Geißelung. Das 14. Jahrhundert bereicherte den vorhandenen Reliquienschatz um den Kamin, an dem Petrus<sup>63</sup> den Herrn verleugnete, einen der Silberlinge<sup>64</sup>, den Strick der Fesselung an die Geißelsäule<sup>65</sup>, das Waschbecken des Pilatus<sup>66</sup>, ein in der Seitenwunde gefärbtes Tuch<sup>67</sup>, eine – als Teil der Verhöhnung durch Herodes benützte – stroherne Krone<sup>68</sup>, wahrscheinlich auch um den Stein, auf dem Judas das Geld vorgezählt wurde<sup>69</sup>. Das 15. Jahrhundert fand hinzu: die Säule, bei der Petrus nach der Verleugnung weinte<sup>70</sup>, den Tempelvorhang<sup>71</sup>, Myrrhen und Weihrauch aus dem Grabe und die Rohre, mit denen die Dornenkrone aufs Haupt gedrückt wurde<sup>72</sup>, weitere Geißeln<sup>73</sup>, einen Stecken, mit dem Christus beim Fall unter dem Kreuze geschlagen wurde<sup>74</sup>, ein am weißen Kleide angebrachtes Folterinstrument<sup>75</sup>, den Schleier Marias, den das aus der Seitenwunde spritzende Blut getroffen hatte<sup>76</sup>, einen der Kreuzkeile<sup>77</sup>. Wahrscheinlich waren im gleichen Jahrhundert identifiziert worden die Würfel<sup>78</sup>, der Hahn<sup>79</sup>, das Schwert, mit dem Petrus das Ohr des Malchus abhieb<sup>80</sup>, Laternen der Gefangennahme<sup>81</sup>, während die Legende von dem bei der Kreuzabnahme blutbefleckten Handschuhfinger<sup>82</sup> des Nikodemus, den die 1035 gegründete Abtei Bec in der Normandie verwahrte, sicherlich älter ist.

Zweifellos ist mir die Erwähnung manch einer Reliquie entgangen, denn Ottavio Beltrano nennt andere. Der hatte 1626 die Herausgabe des von Rutilio Benin-

casa 1593 begründeten *Almanacco perpetuo* übernommen, freilich »invece d'illustrarlo lo rendette storpio e confuso con mille ciance«<sup>83</sup>. So nahm er auch eine Erzählung auf, derzufolge nach der Eroberung Jerusalems die vorgefundenen Passionswerkzeuge dem Papst überbracht und von diesem verteilt worden seien<sup>84</sup>. Er selbst habe sich den Kreuztitel behalten und gegeben dem Kaiser (offenbar dem deutschen) das Kreuz, den Königen von Frankreich, Navarra, Ungarn, Cypern, Kastilien, England, Aragonien, Portugal, Schottland, Böhmen, Polen jeweils die Dornenkrone, die Kette, den Hammer, eine Leiter, die Säule, drei Nägel, die Lanze, die Geißeln, den Schwamm, den Schleier, den Strick<sup>85</sup>. Es erhielten die Herzöge von Calabrien, Savoiern, Burgund, Bretagne, Mailand, Orléans je die Würfel, die Fackel, den eisernen Handschuh (des Gesichtsschlages), das Rohr, die Laterne, die Zange. Der Großmeister des Malteserordens bekam die Trompete<sup>86</sup>, der Fürst von Tarent die 30 Silberlinge, der Graf von Foix die Börse des Judas, der Graf von Armagh den Eimer<sup>87</sup>. Seine Quelle gibt Benincasa nicht an. Ich kann nicht mehr sagen, als daß es eine ebenso phantastische wie in Einzelheiten abstoßende Passionserzählung gab, die als Quelle eine angeblich bei den Minoriten in Monte Possulano gehaltene Predigt eines getauften Rabbiners Isaac nennt, die »der hebräischen Bibel« entnommene Angaben enthielt. So zu lesen in einem »per Simonem de Luere« 1506 in Venedig veröffentlichten Büchlein<sup>88</sup>: »Ista sunt quedam notabilia de passione christi extracta de biblia hebreorum . . . Et vocatur Thesaurus passionis Domini nostri« usw. In einer Aufzählung der Passionsreliquien werden weder viele Besitzer genannt – nur die Könige von Frankreich, Cypern, Armenien (1), Böhmen (2), ein unbekannter (eine Geißel), dann St. Denis, ein armenischer princeps (Barthaare), ein arabischer Graf in Cypern (3) – noch viele Reliquien, unter denen meines Wissens sonst nicht erwähnte stark vertreten sind: der Strick, mit dem der Hals an die Geißelsäule gebunden war, eine der zur Kreuzaufrichtung gebrauchten Gabeln, das Urteil<sup>89</sup> (bei 1), der besonders lange Nagel zur Durchbohrung der Füße<sup>90</sup> (bei 2), der Sitz Christi während der Verspottung (bei 3). Benincasas Liste fand Gläubige, aus der »Scuola del Cristiano« des Antonio di Paolo Masini (Bologna 1681, S. 231, 2. Aufl., Venedig 1701) übernahm sie Alberti, so daß sie noch im frühen 19. Jahrhundert<sup>92</sup> als authentisch gelten konnte.

Schon der hl. Cyrill von Jerusalem<sup>93</sup> hat, wie wir sahen, Schilderungen des Hohenliedes auf Vorgänge der Passion gedeutet; er riet über jenes zu meditieren, da es diese symbolisiere. Die grundsätzliche Anweisung, wie über das Leben Christi zu meditieren sei, entnahm man Levit. 2, 5. 6: »Si oblatio tua fuerit de sartagine . . . divides eam minutatim«. Nach der glossa ordinaria des Walafrid Strabo (Ml. 113, Sp. 303) bedeutet die zweite Hälfte dieses Gebotes »ut sermonem passionum eius, quae per partes processerunt, dividamus, alapas scilicet colaphos, sputa et vulnera diligenter distinguamus«, und die glossa interlinearis sagt<sup>94</sup> entsprechend: »si oblatio tua, id est dispensatio passionis, fuerit de sartagine, id est de cruce, divides eam minutatim singulas partes passionis distinguendo, scilicet proditionem, sputa, colaphos, coronam spineam« usw. Daher die Aufforderung durch Christus in der Sprache des Hohenliedes lautet: »veni in hortum meum soror . . . messui myrrham meam . . . comedite amici et bibite...« (5, 1). »Columba mea in foraminibus petrae, in caverna maceriae, ostende mihi faciem tuam« (2, 14), was nach einer Gregor d. Gr. zugeschriebenen Auslegung<sup>95</sup> als Hinweis auf die fünf Wunden gilt. »Pone me ut signaculum super cor tuum . . .« (8, 6). Hier ist die Verbindung zum signum Christi von selbst gegeben, aber darüber hinaus hatte Gottvater den Inhalt des Siegelbildes selbst verkündet (Zach. 3, 9): ». . . ego caelabo sculpturam eius, ait Dominus . . . : et auferam iniquitatem terrae illius in die una.« Verstand man diese Worte als Hinweis auf die Erlösung und ihr Mittel, das Leiden Christi, so lag es nahe, sich daran gemahnt zu fühlen, daß es sich um ein Geschehen in Zeit und Raum gehandelt hatte. Wiederum schrieb man<sup>96</sup> Gregor d. Gr. die Deutung zu, daß unter dem gemeißelten Bildwerk die Wunden Christi zu verstehen seien. Dann hatte also Gottvater – bildlich ausgedrückt – einer Mehrzahl von Werkzeugen sich bedient, so daß wir auch innerhalb dieser exegetischen Gedankenreihe wieder auf eine Zerlegung des signum in mehrere »Zeichen« hingeleitet werden. Die Seele antwortet denn auch: ». . . Fasciculus myrrhae dilectus meus, inter ubera mea commorabitur« (Cant. 1, 12). Jedoch: so schlüssig<sup>97</sup> sich das alles systematisch aufbauen läßt, geschichtlich ist die Entwicklung nicht so einsinnig und geradlinig verlaufen. Man kann nur sagen, in der zweiten Hälfte des 1. Jahrtausends begann sich die Aufgabe einer sich in alle Einzelheiten der Passion vertiefenden Meditation und damit auch für entspre-

chende Darstellungen der bildenden Kunst zu stellen, soweit sie eine meditative Andacht erwecken sollten. Auch in diesen mußte die dargestellte Szene aus ihrer Vereinzelnung gelöst und die Stimmung des Schrecklichen durch Erinnerungserregung vervielfacht werden. Die Lösung war vorbereitet durch den Hinweis auf die Gegenstände, die an die einzelnen Phasen der Passion zu erinnern geeignet waren, sie konnte man »bündeln«; und es fehlte sofort nicht an einem gewissen inneren Spannungsmoment zwischen dem Gedanken an alle Leiden Christi und der Heraushebung der mit Blutvergießung verbundenen durch Papst Gregor, unter denen die durch die Geißelung dazu noch fehlt. Sie können aber allein eine volle Vorstellung des Grauens nicht anregen; sie müssen in eine Stimmungsumwelt gestellt werden, wie z. B. das schreckenerregende Dunkel der Nacht mit dem Getümmel der Gefangennahme, die ständig gleichbleibende Roheit der Schergen und der Volksmenge und dergleichen. Es galt<sup>98</sup> – in jeder Hinsicht – wenigen Motiven möglichst reichen Ertrag zu entnehmen. Daß dazu ihre breite Ausmalung nicht immer nötig, daß eine stichwortartige Aufzählung oft hinlänglich ist, das wußte bereits die Kanzelberedsamkeit etwa des hl. Andreas von Kreta<sup>99</sup>, aber auch daß der Hinweis auf anscheinend Nebensächliches, wie etwa den begleitenden Lärm, nicht fehlen durfte.

Damals kannten bildliche Darstellungen der Passion schon nachweisbar über ein Jahrhundert eine synchronistische Häufung der Motive; die Kreuzigungsminiatur<sup>100</sup> des Evangeliars des Rabula von 586 vereinigte den Streit der Soldaten um den Rock, die Tränkung mit dem Schwamm und den Lanzenstich, das etwas ältere Mosaik der Apostelkirche in Konstantinopel<sup>101</sup> und der Reliquiardeckel aus Sancta Sanctorum<sup>102</sup> im Vatikan die beiden letzteren<sup>103</sup>. Jahrhunderten hat dieses Andachtsbildschema Genüge getan, in das meistens Maria und Johannes einbezogen sind und oft die verdunkelten Himmelskörper von Sonne und Mond, die einen weitere Leidensgründe, die anderen die Anteilnahme der Natur andeutend.

Innerhalb der uns bekannten Welt der künstlerischen Darstellungen erscheinen als Majestätssymbole des erhöhten Christus neben dem Kreuz zuerst die Lanze und der auf einen Stab gesteckte Schwamm; so auf dem Triumphbogenmosaik aus S. Michele in Africisco<sup>104</sup> (Ravenna) aus dem 6. Jahrhundert. Daß der, wie wir genau wissen, damals in Jerusalem isoliert,

seit dem 7. Jahrhundert im Abendmahlskelch aufbewahrte Schwamm<sup>105</sup> sofort in Verbindung mit dem Stabe auftritt, ist bemerkenswert, denn sie beweist die Bedeutsamkeit rein formaler Überlegungen für die Darstellung. An sich gehörte der Schwamm zu den mit einer besonderen Kraft ausgestatteten Passionsreliquien, deren man teilhaftig wurde, indem man von ihm Wasser trank<sup>106</sup>. Daß aber der Lanze schon früh eine besondere Wunderwirksamkeit zugeteilt wurde, ist meines Wissens nicht erweislich; erst im 13. Jahrhundert begegnet der armenische<sup>107</sup> Glaube, daß, wer die, natürlich in Armenien verwahrte, hl. Lanze ansieht, dadurch vor der ewigen Verdammnis gerettet ist. Aber schon vorher läßt der Dichter des französischen Rolandsliedes<sup>108</sup> im Schwertknauf Karls d. Gr. einen Splitter der hl. Lanze verwahrt sein; sie gehörte also mindestens seit dem Beginn der Kreuzzüge zu den spezifisch ritterlichen Talismanen. Es entsprach dann aber einer naturalisierenden Auffassung, wenn die Waffe Christi im ritterlichen Kampf mit dem Teufel nicht das Kreuz, sondern die Lanze wird<sup>109</sup>, und sie blieb, soweit ich sehen kann, auf enge Kreise beschränkt. Daß »die« Passion aber schon im 1. Jahrtausend durch die »Bündelung« anderer Motive dargestellt werden konnte, beweist die Illustration zu Ps. 21 im Utrechtsalter<sup>110</sup>. Vers 19 ist durch die Verlosung des Gewandes wörtlich illustriert. Rechts dahinter steht das Kreuz mit einer Geißel an dem einen Arm, der Dornenkrone und der Lanze an dem anderen. Daneben (auf der Erde liegend?) der Schwammstab; vielleicht lagen links und rechts oberhalb des Kreuzfußes noch zwei weitere Werkzeuge, von denen das rechts die Zange gewesen sein kann. Daß der in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts in Hautvillers-Reims entstandene Utrechtsalter auf ältere Vorlagen zurückgeht, dürfte heute kaum noch bestritten werden. Daß diese byzantinisch und etwa aus dem 7.–8. Jahrhundert waren, beweist wiederum das Passionssymbol. Denn daß im 6. Jahrhundert die Geißel bereits in den Kreis der »Werkzeuge« einbezogen war, ist nicht zu belegen; die in Anm. 99 herangezogene Äußerung des hl. Andreas von Kreta erwähnt sie sogar um 700 noch nicht, was aber natürlich nicht von allgemeiner Verbindlichkeit zu sein braucht. Andererseits weist die ungeschickte Unterbringung des Schwammstabes darauf hin, daß es sich noch um kein fertig ausgebildetes Symbol handelte, für das die symmetrische Stellung der beiden Stäbe so nahe liegt. Wir sind noch

nicht im Bezirk einer festausgebildeten ikonographischen Tradition; auch noch nicht, als um das Jahr 1000 das Symbol in England kopiert<sup>111</sup> wurde: die Anordnung wurde beibehalten unter Hinzufügung des Titels. Im allgemeinen war der Bereich der Psalterillustration wohl zu speziell, als daß von dorthier ein Einfluß auf die allgemeine Entwicklung hätte ausgehen können.

Vereinzelt ist vorläufig noch die Darstellung des Lammes Gottes zwischen den Evangelistensymbolen und hinter der Lanze, einem Kreuzstab und dem auf eine Stange gesteckten Kelch eines der dem Gekreuzigten gereichten Tränke<sup>112</sup> im cod. Aemilianensis des Escorial<sup>113</sup>.

Ich vermag nicht, die Entwicklung durch alle Jahrhunderte hindurch im einzelnen zu schildern. Es ist die Wiedergabe<sup>114</sup> einer zufälligen Lesefrucht, wenn ich erwähnen kann, daß in der Mitte des 9. Jahrhunderts die Meditation der Passion als höchste der geistlichen Exerzitien galt, die man aber für den in die Weltläufte Verstrickten noch nicht als recht geeignet ansah. Damals war das Thema schon so durchgearbeitet, daß bereits auch das Motiv der im irdischen Leben Christi immer wiedergekehrten Passionen angeschlagen war, so wenn der Patriarch Nikophoros<sup>115</sup> die Beschneidung zu ihnen rechnet. Einen erneuten Einfluß auf die Ikonographie scheinen aber die Passionsmeditationen erst wieder gewonnen zu haben, als die Verehrung der Passionswerkzeuge weitere Kreise ergriff. Es ist nicht wahrscheinlich, daß der hl. Anselm<sup>116</sup> von Canterbury (gest. 1109) für unser ikonographisches Thema unmittelbar von Bedeutung war. Bei aller Verehrung der Passionswerkzeuge überschreitet er die »gregorianische« Linie nicht grundsätzlich. Auch in die Schilderung der Leiden scheint er kein neues Motiv eingeführt zu haben. Da findet etwa Abt Theofried von Echternach<sup>117</sup> (gest. 1110), auf den der Trierer heilige Nagel begeistert eingewirkt haben mag, sehr viel wärmere Töne für die Lanze und vor allem für die Nägel: »o quam praeclara dominicorum clavorum et salutaris lanceae specialis materies, quae auri et argenti ac omnium metallorum longe excellit species . . . O quam sancta, quam pretiosa, quam dulcis, quam amabilis et delectabilis ferri materia, unde clavi . . . , unde . . . procusa est lancea . . . quid . . . clavis sanctius, quid eminentius?«

Das 11. Jahrhundert hatte zunächst in die byzantinischen Weltgerichtsdarstellungen als neue Form des

signum Christi die Etimasia<sup>118</sup> aufnehmen sehen; sie behält ihr bisheriges Zentralmotiv, das Buch, das von einigen der Passionsinstrumente umgeben wird, wie dem Kreuz, der Lanze und dem Schwammstab<sup>119</sup>, die ja bisher schon als Majestätssymbole dienten. In diese neu einbezogen erscheint damals die dem Kreuz übergeworfene Dornenkrone. Es hätte jetzt die Möglichkeit bestanden, daß dieser stark dekorative Aufbau wie eine Wappenform erstarrt wäre, jedoch wirkte dem das Vereinzelnstrebem der Meditation entgegen. Es ist wohl der hl. Bernhard von Clairvaux (1090 bis 1153) gewesen, von dem es im Bereich des Nacherlebens der Passion die für die Zukunft entscheidenden Anleitungen erhielt. Er präziserte seinen inneren Sinn: so intensiv mit-leiden, daß die Erlösung verdient werde; »compatere patienti, ut merearis redimi«<sup>120</sup>. Dabei wird die Stärke des Leidens Christi bis zu einer äußersten Grenze betont: »misericordiae Domini multae, sed et miseriae Domini multae«<sup>121</sup>, womit eine unmittelbare neue Verbindung hergestellt wird zwischen dem leidenden und dem erbarmenden Christus<sup>122</sup> als Entsprechung zu der älteren des gelitten habenden und des richtenden. Es gilt<sup>123</sup> daher, alle »Bitterkeiten« und Mühen in Christi Leben zu sammeln und nachzuerleben, »tota vita illius crux fuit et martyrium« (sermo 22), und es gab damals schon Gedächtnishilfen für die Erinnerung an die Art der Leiden. Bernhard zitiert wohl eher (Instr. sac.), als daß er selbst gedichtet hatte: »Quinque vices, et quinque modi te, Christe, cruentant: Circumcisio, sanguineus sudor, et flagra, spinae, Fixurae quinque, lateris, manumque, pedumque.« Man sieht, die Zahlenspielerereien haben schon begonnen: fünf Wunden, also fünf Arten von Ursachen der (neun) Blutvergießungen, deren Bernhard selbst an anderer Stelle<sup>124</sup> sieben zählt. Aber damit soll natürlich nur der schematische Rahmen abgesteckt sein, die Betrachtung hat sich gerade in die Individualität jeden Ereignisses zu versenken<sup>125</sup>: die Dornenkrone<sup>126</sup> wird nicht einfach aufgesetzt, sondern roh aufgedrückt; nicht die Nägel allein sind bei der Verwundung der Hände und Füße beteiligt, mit Hämmern werden sie eingeschlagen, und je tiefer sie eindringen, desto weiter reißen sie die Wunden auseinander (Instr. sac.). Wie in das Königssiegel<sup>127</sup> das königliche Bildnis eingegraben ist, so lebenswahr soll die Vorstellung des leidenden Christus ins Gedächtnis gegraben sein. Es scheint mir eine neue Wendung bei Bernhard zu sein, wenn er<sup>128</sup> als Ausdruck des gleichen Kreaturgefühles,

das dem hl. Franziskus seinen Sonnengesang eingab, das Leiden Christi Gott gegenüber als das seines Bruders in Anspruch nimmt. Die Skala der mit der Vorstellung des leidenden Christi verknüpften Gefühle wird immer reicher: der Mensch wohnt dem denkbar furchtbarsten Leiden<sup>129</sup> seines – trotz des zwischen ihnen bestehenden Abstandes, der so groß ist, wie der zwischen dem Herrn der Heerscharen und dem Erdewurm<sup>130</sup> – Mitmenschen bei, der als derselbe, qua Deus, sich um des Leidens willen des Anteilhabenden erbarmt. Die Werkzeuge des Leidens, abgesehen von den individuellen Reliquien, erscheinen hier noch nicht als Objekte einer besonderen Andacht, wenn auch bereits auf sie zur Erregung der Leidensvorstellung verwiesen<sup>131</sup> wird. Denn je mehr die Beschäftigung mit den einzelnen Leidensstationen propagiert wurde, desto größer mußte das Bedürfnis<sup>132</sup> nach ihren Repräsentationen werden und desto sicherer mußten sie eines Tages in irgendwelchen Zeichen und Gedächtnishilfen objektiviert werden, und als diese lagen Darstellungen der als Schmerzerreger unmittelbar in Frage kommenden Gegenstände und Personen am nächsten. Nichts konnte ja auch das Mitgefühl so erwecken wie der Kontrast zwischen Christi körperlichem und geistigem Wesen und irgendeinem fühllosen Werkzeuge oder einem menschlich-gemeinen Ausdruck. Antithetik ist im Bereich des Demonstrativen das stärkste Erregungsmittel; das hat man seit der klassischen Rhetorik nie vergessen.

Wie sehr die Geister auch der Laien seit der Mitte des 12. Jahrhunderts mit dem Problembereich beschäftigt waren, lehrt z. B. die Entstehungsgeschichte des portugiesischen Wappens. König Alfons I., der Eroberer, bezeugt<sup>133</sup>, daß ihm 1172 vor einer Schlacht der Gekreuzigte erschien und ihn zum Gedenken dessen, dem das Reich verdankt würde, aufforderte, als Wappenbilder zu vereinen den Preis, den er, Christus, für die Erlösung der Menschen erlegt habe, und die Geldstücke, für die er den Juden verkauft worden sei. So kamen zusammen mit den fünf Wunden die dreißig Silberlinge ins portugiesische Wappen, in dem die beiden Motivgruppen zwar abgekürzt, aber doch noch schlagender den gleichen Gedanken aussprachen, wie die Darstellung des Gekreuzigten zwischen Longinus und dem Schwammträger. Gegenstände, wie die Geldstücke, die heute dem Uneingeweihten bestenfalls als skurrile Kuriositäten erscheinen, waren Träger bedeutendsten Sinnes geworden. Jahrhundertelange Ge-

dankenarbeit hat sich eine neue Bildersprache geschaffen, deren Zeichenschatz erst langsam, dann immer schneller anwächst, und zwar als Niederschlag einer lebendigen Entwicklung und nicht nach den festgelegten Regeln eines Systems. Wir sahen schon, daß im 11. Jahrhundert in die Zahl der als Majestätssymbole Christi geltenden Passionswerkzeuge die Dornenkrone neu aufgenommen wurde. Ihr folgten erst die Nägel, was wundernehmen könnte, da es sich bei ihnen um die schlimmsten und eigentlich heiligsten Wundenreißer handelt. Um 1100 vermag ich ihre isolierte Darstellung zum ersten Male nachzuweisen: das sein Blut vergießende Lamm Gottes auf dem Tragaltar im Domschatz zu Modena<sup>134</sup> ist umgeben von der Lanze, dem Schwammstab und einem riesigen Nagel. Es ist also nicht eine historisch getreue Abbildung der bei der Kreuzigung verwendeten Nägel oder einer bestimmten Reliquie beabsichtigt, sondern eine Aufforderung, sich ja die Durchbohrung des Körpers durch die Nägel deutlich zu vergegenwärtigen. Anders als bei den Geldstücken, deren Anzahl gerade das Wichtige und Bedeutsame ist, ist bei den Nägeln ihre Funktion, die Durchbohrung beider Hände, beider Füße, wichtiger als ihre Zahl, die man gewiß zum Gegenstand gelehrten Streitens machen konnte, der aber nie daran etwas ändern konnte oder sollte, daß die Nägel vier Wunden geöffnet hatten. Das war es, was in der Vorstellung nacherlebt werden sollte, wie die Nagelspitze in das Fleisch eingedrückt wird, wie das Eisen unter den Hammerschlägen immer tiefer eindringt, das Fleisch auseinanderreißt, die Knochen zersprengt, wie das Blut herausspritzt, wie die Schmerzen immer furchtbarer werden. Vier Nägel sagten da nicht mehr als einer. Warum sich aber die Tradition herausbildete, zumeist drei wiederzugeben, während die herrschende theologische Lehre vier gebraucht sein ließ, vermag ich nicht zu erklären. Im Bereich der französischen Plastik<sup>135</sup> gehören drei Nägel seit etwa dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts zu den üblicherweise dem Weltrichter beigegebenen Passionswerkzeugen, während auf dem ungefähr gleichzeitigen Reliquiar<sup>136</sup> von Ste. Croix in Lüttich außer der Kreuzreliquie Eimer, Dornenkrone und vier Nägel in der Fläche verteilt an die Passion erinnern. Im fortgeschritteneren 12. Jahrhundert häufen sich dann die Beispiele: im oben schon herangezogenen Clm. 14159 fol. 5v.<sup>137</sup> begleiten den Weltrichter als signum das von einem Engel gehaltene Kreuz, Lanze, Schwammstab und, streifenförmig

übereinandergestellt, Eimer, drei Nägel, Dornenkrone, im Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg<sup>138</sup> auf der Etimasia Kreuz, Dornenkrone und vier Nägel, auf einem Kapitell<sup>139</sup> aus der Abtei Alabanza (Palencia) von 1185, wohl von den Aposteln gehalten, Lanze, vier Nägel und ein Kreuz mit Titel, im Fresko von S. Giovanni a Porta Latina in Rom<sup>140</sup> Lanze, Schwammstab und vier Nägel. Nikolaus von Verdun läßt 1181 auf dem Klosterneuburger Altar<sup>141</sup> einen Engel Kreuzstab und drei Nägel, einen anderen Dornenkrone, Lanze und Schwammstab halten, während er auf dem 1205 vollendeten Marienschrein in Tournai<sup>142</sup> beiden außer der Lanze bzw. dem Schwammstab je zwei Nägel zuteilt.

Den Nägeln folgte – die oben besprochene Darstellung der Psalterillustration war Ausnahme geblieben – im 12. Jahrhundert die Aufnahme der Geißel. Sie wird von einem der den Weltrichter begleitenden Engel gehalten, z. B. in Clm. 23093 fol. 133v.<sup>143</sup> nebst drei Nägeln, Dornenkrone und Lanze, und auf einem Kapitell<sup>144</sup> aus dem Kreuzgang von S. Maria de Aguilar de Campos im Museo Arqueologico von Madrid nebst Kreuz mit Velum, Lanze, drei Nägeln und Schwamm. Der Niellogrund der Rückseite des Kreuzes von St. Trudpert<sup>145</sup> (gegen oder um 1200) enthält als signum Christi Dornenkrone, Kreuz, Lanze und Kelch mit drei Nägeln. Nicht eindeutig bestimmbar ist die Bedeutung des Kelches; es kann derjenige des Abendmahles gemeint sein oder der des Ölbergs oder der des Trankes vor der Kreuzigung oder, wenn auch unwahrscheinlicher, das Mischgefäß des Schwammtrankes; am unwahrscheinlichsten bei einer isolierten Darstellung ist damals aber der symbolisch gemeinte Kelch, in dem das Blut der Seitenwunde aufgefangen wird. In Chartres<sup>146</sup> (um 1210) halten Engel um den Weltrichter Lanze, Dornenkrone, Kreuz, drei Nägel und Geißelsäule mit Geißel, in einer fränkischen Miniatur<sup>147</sup> der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts Dornenkrone und Lanze, Schwammstab und zwei Rutenbündel, in einer englischen<sup>148</sup> ungefähr der gleichen Zeit Dornenkrone und Geißel und das Kreuz.

Je weiter das 12. Jahrhundert vorschritt, desto freier wurde man in der Auswahl der vorzuführenden Instrumente; offenbar begannen sich persönliche Andachtsbeziehungen zu einzelnen der Passionsstationen, wie sie in den Instrumenten ihre Objektivierung fanden, herzustellen. Man war für die Sprache der Werkzeuge aufs höchste empfänglich geworden. Sie

können, wie z. B. in der Kreuzigung auf dem Deckel des Andreasreliquiars in Siegburg<sup>149</sup>, zu den Hauptträgern des Ausdruckes des schrecklichen Geschehens werden. Ganz still sind hier die Motive der heiligen Figuren, um so lauter ist die harte Liniensprache der Geräte, die alle durcheinander schreien; noch sind die riesigen Nägel nicht sämtlich eingeschlagen, da sticht der Speer schon zu. Es könnte hier das Nebensächliche zur Hauptsache geworden erscheinen, aber das wäre ein Mißverstehen der Absicht. Sie zielt nicht auf objektbetonte realistische Darstellung des Geschehens als einen Selbstzweck, sondern als Anregung der Vorstellung des unmittelbaren Beiwohnens, und dieses nicht aus objektiv naturalistischen Realitätsinteressen, sondern zur Aufrüttelung der seelischen Kräfte zur Kommunion mit dem Erlöser. Was jeweils dazu taugt, ist unter verschiedenen Himmeln und zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Seelen verschieden. Was dem einen empfindungshaft neutral oder gar kalt erscheinen mag, rührt den anderen zu Tränen<sup>150</sup>. Wir können nicht wissen, warum seit dem 12. Jahrhundert der eine gerade dieses Passionsinstrument nicht missen wollte – der Besteller des Taufbeckens<sup>151</sup> für St. Germain in Tirlémont ließ z. B. neben das Lamm Gottes den ungenähten Rock legen – und der andere gerade eine andere Kombination vorzog. Wir können nur sagen, es müssen da persönliche Beziehungen obgewaltet haben, die aber allem Anschein nach nicht notwendig verbunden waren mit der zu bestimmten Reliquien. Denn eine so wichtige Rolle z. B. der Leiter<sup>152</sup> im Empfindungsleben vieler Jahrhunderte zugekommen sein muß – sie war durchaus nicht nur ein Werkzeug der Kreuzabnahme, sondern auch der Kreuzanheftung; noch im 18. Jahrhundert war eine Komposition<sup>153</sup> verbreitet, auf der sie sehr betont als bei dieser gedient habend fortgetragen wird als Veranschaulichung des: » Es ist vollbracht « –, ich habe keine Reliquienpartikel von ihr erwähnt finden können. Ebenso wenig von der Zange, für die ebenfalls gilt, daß ihr ein besonderer Erregungswert für das fromme Gefühl zukam, denn auch die Verletzungen, die das Ausziehen der Nägel selbst bei der größten Sorgfalt dem toten Körper beibrachte, stachelten das Mitleiden auf. So konnte<sup>154</sup> die Zange durch Steigerung des brutalen Charakters des fühllosen Gerätes geradezu ein Hauptmotiv in der Kreuzabnahme werden, die durch die Geräte überhaupt nach dem glücklichen Wort von Cécile Jeglot<sup>155</sup> »plutôt décloüement que descente«

werden kann. In vielen Fällen mag auf die Auswahl der dargestellten Waffen auch ein dem dunklen irrationalen Gebiete des Aberglaubens (auf das ich hier nur kurz eingehen kann) entsprungener Einfluß wirksam gewesen sein.

Es versteht sich leicht, daß dem Kreuz Christi<sup>156</sup>, das sein Blut getränkt hatte, bald nach seiner Auffindung eine liturgische Verehrung<sup>157</sup> gezollt wurde, und daß man ihm eine besondere Wunderkraft zutraute. Schon Paulinus von Nola weiß in den ersten Jahren des 5. Jahrhunderts um sein unverändert gleichbleibendes Volumen, Beleg der ihm innewohnenden lebendigen Kraft. Es war ihm ein Schutz in der Gegenwart und ein Unterpfand des Heiles<sup>158</sup>, von dem die kleinsten Splitter die Kraft des Ganzen bergen. Sie dienten daher als Amulette zur Abwehr alles Übels. Aber dem Volksglauben unterschieden sie sich von der reliquienlosen Kreuzform stets wohl nur durch die größere Kraft. Das Christentum trat ja in eine Welt, die, ob jüdisch oder heidnisch, voller Glaubens an die magische Kraft von Worten und Gegenständen war, und es blieb natürlich von ihm nicht unbeeinflusst, da sich das Frömmigkeitsleben nun einmal mit dem der strengsten Lehre nicht restlos zu decken pflegt. Schon das zweite Jahrhundert<sup>159</sup> glaubte nachweisbar an die Dämonen bannende Wirkung des Kreuzzeichens, und dieser sich immer mehr durchsetzende Glaube an das » lebensspendende « Kreuz hatte durch die Kreuzauffindung wohl nur eine besondere Weihe erfahren. » Crux est vita mihi Mors inimice tibi «, diese Inschrift einer Seite des bei S. Lorenzo fuori le mura gefundenen Brustkreuzes<sup>160</sup> mit einem Kreuzpartikelchen aus dem 5.–6. Jahrhundert formuliert klassisch in Kürze<sup>161</sup> einen Glauben, für den aber auch in weiten Kreisen das Kreuzzeichen allein, das die stärkere Sicherung durch eine Reliquie nicht bot, den gleichen schützenden Sinn hatte. Noch für die Zeit der Wanderungen möchte A. Wilmart die in einer Handschrift des 11. Jahrhunderts erhaltene Anrufung<sup>162</sup> in Anspruch nehmen: » Lignum crucis tuae fiat mihi . . . lorica fortis in corpore, totum medicamen in corde. Sit galea salutis in capite. Sit scutum et arma invictissima contra omnium visibilium et invisibilium inimicorum insidias . . . « Die Sitte, Fieberkranken Wein oder Wasser zu geben, in das ein – auch reliquienloses – Kreuz getaucht war, läßt sich bis ins 7. Jahrhundert zurückverfolgen<sup>163</sup>, diejenige, Broten zu Heilzwecken ein Kreuzzeichen aufzudrücken<sup>164</sup>, bis um das Jahr

1000, die Verwendung zur Unwetterbannung bis ins 11. Jahrhundert<sup>165</sup>.

In der Wirkung als Phylakterion scheinen im allgemeinen Glauben dem Kreuz am nächsten die Nägel gekommen zu sein, wozu vielleicht mit beitrug, daß Nägel schon in der Antike zu den Amuletten<sup>166</sup> gehörten. Im Glauben an diese Wunderkraft liegt auch die Erklärung für die Verwendung, die die hl. Helena oder Constantin nach einigen Berichten<sup>167</sup> den heiligen Nägeln selbst zuteil werden ließen. Ob sie teils einem kaiserlichen Zaumzeug, teils einem Diadem oder Helm eingefügt wurden, teils zur Beruhigung des Meeres in dieses geworfen sein sollen, Gregor von Tours<sup>168</sup> bezeugt ausdrücklich den Glauben an ihre menschliche und dämonische Feinde bezwingende Kraft. Und wenn, woran zu zweifeln kein Grund vorliegt, etwas von den Nagelreliquien in Konstantinopel einer Denksäule<sup>169</sup> eingefügt wurde, so findet das – im Glauben an die Dämonen abwehrende Macht – seine Entsprechung in dem religiösen Sinne, der dem 1586 auf dem Petersplatz in Rom neu aufgestellten Obelisken beigelegt<sup>170</sup> wurde: das den Gläubigen heilbringende, den Dämonen feindliche Kreuzeszeichen zu tragen. Selbst die Wirkung der im Besitz der deutschen Könige befindlichen heiligen Lanze<sup>171</sup> lag in den in sie eingefügten »siegbringenden Nägeln«. Man darf also gerade auch wegen der Amulettbedeutung annehmen, daß die Erklärung<sup>172</sup> des Zeichens auf einem in einem fränkischen Grabe der Provinz Namur gefundenen Ringe als Darstellung dreier Passionsnägel richtig ist.

Schon aus dem 5. Jahrhundert nennt E. Le Blant<sup>173</sup> einen Ring mit dem als Beschwörungsformel bis in die Neuzeit verwendeten, der Passionserzählung zugehörigen Spruch aus Joh. 19, 36: »os non comminuetis ex eo«. Wieso man seinem Besitz, seinem Aussprechen einen körperlich beschützenden Sinn geben konnte, ist ohne weiteres verständlich. Es wird ein genau umrissener Vorgang aus Christi Geschichte in der Verdichtung eines heiligen Satzes als Phylakterion für eine ähnliche Lage in Anspruch genommen. Wir finden Analoges in dem uns hier interessierenden Bereich auch sonst. Die Geißelsäule bewahrte Abdrücke von Körperteilen Christi, deren Masse als Heilmittel<sup>174</sup> gegen Krankheiten der einzelnen Körperteile diente, in diesem Falle also doch wohl der entsprechenden. Aber man darf die Analogie nie zu eng begrenzen wollen, echter Glaube an übernatürliche magische Kräfte weiß um keine Systematik<sup>175</sup>. Die von

den Abdrücken auf dem Stein, auf dem Christus beim Verhör vor Pilatus stand, abgenommenen Maße seiner Füße dienten offenbar als Heilmittel<sup>176</sup> gegen verschiedene Krankheiten, wie man auch nach dem Bericht<sup>177</sup> Gregors von Tours annehmen muß, daß man das Maß des Umfanges der Geißelsäule entsprechend verwertete. Dieser Glaube an die Heilkraft der Christi Leiden unmittelbar darstellenden Reliquien gründet sich natürlich auf Ps. 53, 4. 5: »Vere languores nostros ipse tulit, et dolores nostros ipse portavit . . . et livore eius sanati sumus.« Dem Fußschemel kam wiederum deshalb eine besondere Bedeutung zu, da er in Ps. 98 (99), 5 » . . . adorete scabellum pedum eius, quoniam sanctum est« ausdrücklich geheiligt ist und die Väter<sup>178</sup> darunter den Hinweis auf die menschliche Natur Christi verstanden. In allen Fällen ist es nicht möglich, anzugeben, warum sich mit bestimmten Reliquien der Glaube an eine bestimmte Wirkung verband; man kann ihn nur feststellen. Dem Öl der Grablampe<sup>179</sup> war z. B. offenbar eine besondere Segenskraft zu eigen, was daran erinnert, daß das Grab Christi sie überhaupt ausströmte. Wir wissen durch Augustin<sup>180</sup>, daß man in der Erde des Grabes einen wundertätigen Talisman von größter Wirksamkeit zu besitzen überzeugt war, der gleichermaßen Dämonen vertrieb und wunderbare Heilungen verursachte. Hier handelt es sich um Wirkungen der Reliquien unmittelbar, und man hielt<sup>181</sup> ja das kleinste Staubteilchen der heiligen Orte für einen heil- und segensbringenden Besitz. Dem Bezirk des oben berührten Analogiezaubers gehört es an, wenn sich die Anrufung des heiligen Grabes, das den Auferstehenden nicht festhalten konnte, in einer Beschwörungsformel für ersehnte Rückkehr eines Verirrten findet<sup>182</sup>. Das Längenmaß des Grabes<sup>183</sup> war ein allgemeines Amulett. Über die Grenzen unserer Aufgabe, die sich ja nicht mit der Passion im allgemeinen befaßt, hinaus greifen die Schicksale des Kreuztitels; denn wenn man ihn als die kräftigste der Teufelsbeschwörungen unter allen Passionsinstrumenten bezeichnet<sup>184</sup> findet, so gehört das in das Kapitel des Namenszaubers. Seine als Amulett kursierende Länge<sup>185</sup> wurde nicht auf die Titelreliquie selbst zurückgeführt, sondern der rein literarischen Beschreibung Ludolphs von Sachsen entnommen. Hier kann uns besonders deutlich werden, daß auf diesem Gebiet jeder Teil seinen selbständigen Wert besitzt, ein generelles Ordnungsprinzip ist in ihm für unseren Zusammenhang nicht zu finden.

Ich habe wenigstens andeutungsweise zeigen können, daß schon rund ein halbes Jahrhundert vor der Geburt des hl. Franziskus auch dem Laien als Ideal tägliche Beschäftigung mit der Passion Christi, die mehr umfaßte als nur die eigentlichen Leidenstage, als Aufgabe gestellt war, und daß die Erschütterungen zartesten Mitempfindens erregt werden sollten durch seelenlose Geräte, zu denen sich damit Andachtsbeziehungen herstellen mußten, unabhängig von einer ihnen zugebilligten magischen schützenden Kraft. Der hl. Franz hat also mit dem Streben, Christi Leiden nachzuleben, nichts Neues<sup>185a</sup> in die Welt gebracht. Aber diese ihre Kraftzentrum im Nachleben von Christi Leiden findende Frömmigkeitsrichtung mußte einen ganz besonderen Auftrieb erfahren, als bekannt wurde, daß Franziskus mit den Wundmalen Christi begnadet worden. Es war also doch die Kluft zwischen dem Staubgeborenen und dem Gottmenschen nicht für jeden Überbrückungsversuch zu gewaltig. Gott selbst hatte durch ein Wunder bezeugt, daß die Angleichung bis zu den äußeren Leidensmalen nur durch innerseelisches Erleben möglich ist. Meisterhaft hat Gillet<sup>185b</sup> gesagt, warum damit eine neue Epoche anheben konnte, der göttliche Urgrund des Lebens – des Lebens als Einheit – hatte sich wieder einmal offenbart. Man darf wenigstens die Frage stellen, ob allerdings die Offenbarung so blitzartig eingeschlagen hätte, wie sie es tat, wenn sie nicht als göttliche Bestätigung einer längst bestätigten religiösen Praxis und als göttliche Stellungnahme zu einem religiösen Problemkreis hätte aufgefaßt werden können. Gillet betont mit Recht mehrfach, daß für die Zeitgenossen und für das Mittelalter überhaupt die entscheidende Bedeutung des hl. Franz von seinen Stigmata ausging. Durch sie war er zum vollkommenen Abbild Christi<sup>186</sup> geworden, das über ihn dokumentarische Aussagen<sup>187</sup> machen konnte, aber diese bezogen sich, was die Passionsinstrumente angeht, nur auf Kreuz und Nägel<sup>188</sup>, deren Verehrung wie die der fünf Wunden und die Kreuzanbetung sich nach wie vor als kirchlicher Brauch ergab<sup>189</sup>. Nichts hören wir denn auch über eine besondere Pflege der Andacht zu den übrigen Passionsinstrumenten innerhalb der Schar der Franziskusjünger der ersten und zweiten Generation, nichts über ihren besonderen Einbau in die Methodik der Meditationspflege. Maßgebend blieb<sup>190</sup> auf diesem Gebiet durchaus der hl. Bernhard. Auch Jacopone da Todi (um 1230–1306) wußte hier kein neues oder ihm zusagendes Motiv zu

finden. Als er Christus<sup>191</sup> dem Menschen seine undankbare Kargheit vorwerfen läßt, da sind es die Wunden, auf die als Erlösungspreis verwiesen wird. Vielleicht war diesem Frömmigkeitstyp die Beschäftigung mit den Werkzeugen zu kalt, zu mittelbar; vielleicht war ihre Erschütterung durch das Sündenbewußtsein vor dem als ganz nahe empfundenen Erlöser zu gewaltig, als daß nicht als Störung des Einswerdens mit ihm empfunden wurde, was sich irgend zwischen seine Wunden und die eigene Person schob. Diese Menschen standen Gott ganz unmittelbar gegenüber; er hatte für sie mit seiner menschlichen Person bezahlt, sie strebten nach Vergeltung mit Gleichem. In seinem erschütterndsten Gedicht (a. a. O. S. 473 ff.) wünscht sich Jacopone alle Leiden und Gebrechen auf den Hals, Leben bis ans Weltende, dann einen harten Tod und Verschlingen seines Leichnams – er will sich dem Zahlen nicht entziehen. Hier liegt, selbst wenn der Ausgangspunkt kein spontaner war und der Gefühlskomplex in der Strafdrohung 5. Mos. 28, 20–26 wurzeln sollte, eine vitale, eine Lebens-Beziehung, keine reine Andachtsverbindung mehr vor – grundsätzlich nicht unterschieden von der gleichen, die den hl. Franz im Tode nackt wie den Heiland auf der Erde liegen lassen will, und die sicherlich das Kostbarste war, was der Heilige als sein persönliches Vermächtnis mit der Beglaubigung durch die Stigmata seinen Jüngern hinterließ. Sündige Kreatur und leidender Gottmensch sind gleichsam durch »Sympathie« in ihren Lebensäußerungen »korrespondierend« miteinander verbunden. Dies als Erlebnis zu fühlen, darin bestand vielleicht das Besondere der franziskanischen Frömmigkeit. Wenigstens vermochte ich in ihrem Kreise erstmalig die Auffassung vertreten zu finden, die die Leiden der einzelnen Gliedmaßen Christi als verursacht und entsühnend mit den Sünden der entsprechenden menschlichen in Verbindung setzt. Es war die selige Angela von Foligno (gest. 1309), der Christus in einer Vision<sup>192</sup> dies lehrte. Im Gefühl des Einsseins mit dem Leidenden rechnete sie sich geringfügige Menschlichkeiten, ja selbst nur die Erfüllung menschlicher Bedürfnisse wie des nach Reinlichkeit als schwere Sünde an.

Die Temperatur erscheint kühler, die Distanz größer, die Reaktion unspontaner in der Sphäre, in der die Geschichte der Passionswerkzeuge als Vertreter der Leidensstationen weiter verläuft. Wir konnten der Sprache der Denkmäler entnehmen, daß sich schon

im Laufe des 12. Jahrhunderts persönliche Andachtsbeziehungen zu einigen von ihnen zu bilden anfangen. Nur dadurch läßt sich erklären, daß wir in diesem Jahrhundert *arma* in einfacher Reihung ohne jeden Träger in Darstellungen der Kleinkunst und der Miniaturen eindringen sehen konnten. Seit um 1250 läßt sich Entsprechendes auch in der Monumentalkunst belegen. Neben dem den Kreuzstab haltenden Weltrichter in dem unter Innozenz IV. gemalten Weltgericht der Kapelle des hl. Silvester in SS. Quattro Coronati<sup>193</sup> in Rom hängt auf der einen Seite an einem Stabe die Dornenkrone, auf der anderen stehen (eigentlich: schweben frei im Raum) die Lanze, neben ihr drei Nägel, darüber der Schwamm mit Stabansatz. Die Werkzeuge sollen vor allem deutlich gesehen werden können und die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, was in so umfangreichen Kompositionen allerdings besser erreicht wird, wenn sie, wie es z. B. wieder Cavallini um 1293 im Weltgericht von S. Cecilia in Trastevere<sup>194</sup> tat, etimasiaartig vor bzw. auf einem Altar angeordnet werden (zu seiten des Kreuzes die Lanze und zwei Nägel bzw. der Schwammstab, ein dritter Nagel und das Essiggefäß). Die *arma* sind aber schon ein selbständiger, eigengesetzlicher Motivkreis für sich geworden, der einer realistischen Einbeziehung in die übrige Darstellung des Weltgerichtes durch Getragenwerden nicht mehr unbedingt bedarf, wenn auch die Großkunst<sup>195</sup> zunächst noch meist und die Kleinkunst<sup>196</sup> oft an den Engeln als Trägern festhalten. Sehr bezeichnend für das Übergangsstadium ist die Darstellung des Weltgerichts auf dem toskanischen Bilde Nr. 1041 des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin von um 1300, die das Kreuz mit Titel und übergeworfener Dornenkrone, neben ihm je eine Geißel und auf der einen Seite noch den Hammer darunter »schweben« läßt, während beidseits je ein Engel einen Nagel und die Lanze bzw. zwei Nägel und den Schwammstab hält.

Die Meditation arbeitete an einer ständigen Erweiterung des Vorstellungskreises über die Geschehnisse während der Passion. Es scheint, daß Thomas von Aquino es war, der zuerst (compend. theol. 244; drittes Viertel des 13. Jahrhunderts) den bernhardinischen Satz: so innig mitleiden, daß wir deshalb erlöst werden auf eine (angebliche) apostolische Verheißung begründete: »homines conformati passionis eius ad societatem gloriae ipsius assumuntur, secundum illud Apostoli: Si compatimur et conregnabimus«, 2. Tim. 2, 12

(wo unsere Vulgata aber liest: »si sustinebimus . . .«). Der Gedanke schlug ein<sup>197</sup>, und er mußte den Drang zum wahren Mitleiden mit neuer Leidenschaftlichkeit erfüllen, wenn es als sicherer Weg zur Erlösung gelten konnte, und das erschien ja durch die Stigmata des hl. Franz bestätigt. Natürlich ist unmißbräuchlich jeder Gedanke an so etwas wie einen Handel, sum ut des, abzuweisen; dem das Leiden Christi mit wahrer Hingebung Betrachtenden wird eine besondere seelische Verfassung zuteil, seine Liebe zu Christus muß sich steigern, sein ganzes Sein und Verhalten sich dessen Wünschen immer mehr anpassen. Schon Albertus Magnus bezeichnete das einfache Andenken an die Passion für nutzbringender als Kasteiungen und Gebetsübungen, da nichts so zur inneren Vervollkommnung beitrage als Versenken in die Passion<sup>198</sup>. Auch die *Meditationes vitae Christi* des Johannes de Caulibus (cap. 69) machen mit der Schilderung der Wirkung der Meditation der Passion auf die Steigerung des Lebensgefühles halt; der Betrachtende hat hier schon einen Vorgeschmack der himmlischen Herrlichkeit. Aber es mußte von großer Bedeutsamkeit für die den Werkzeugen der Passion im Frömmigkeitsleben zukommende Rolle sein, daß auch strengste Theologie, wie die des hl. Thomas (Summa III. Qu. 46 a. V.), ihnen eine ausschlaggebende Stellung bei der Behandlung einer ganz zentralen Frage der Passionstheologie, der nach dem Umfang des Leidens Christi, anwies. Objektiv habe Christus nicht alle Leidensarten über sich ergehen lassen können, subjektiv habe er aber alle Leidensmöglichkeiten erschöpft, wie sich aus dreierlei Erwägungen ergäbe. Er habe gelitten durch Heiden und Juden, durch Männer und Frauen, durch die führende, durch die gehorchende, durch die freie Schicht des Volkes, durch Vertraute und Bekannte<sup>199</sup>. Er habe die schlimmsten Erfahrungen erleben müssen, Flucht der Freunde, Verleumdungen und übelste Beschimpfungen, tiefste Verletzung des Schamgefühls durch völlige Entblößung (das Schrecklichste, was ihm rein geistig Sachen, hier also durch ihren Entzug, antun konnten), seelisch tiefste Trauer, höchsten Ekel, größte Furcht, körperlich die Geißelung und die Kreuzigung. Er habe an allen Gliedern gelitten, am Kopf durch die Dornen, im Gesicht durch Schläge und Speichel, an Händen und Füßen durch die Nägel, am ganzen Körper durch die Geißelung; er habe durch alle Sinne gelitten, er habe Geißelung und Kreuzigung gefühlt, Essig und



2 Mittelstück einer Stuckdecke. Bayern, gegen 1700. Essenbach, Pfarrkirche

Galle geschmeckt, den Verwesungsgeruch der Schädelstätte gerochen, Mutter und Lieblingsjünger weinend unter dem Kreuz stehend gesehen. Vergleicht man diese Ausführungen mit denen des hl. Bernhard, so darf man wohl formulieren, daß hier den »Werkzeugen«, die jetzt auch die Personen einschließen, weniger eine Stellung als Gedächtnishilfen gegeben wird als die der Leidensrepräsentanz; sie erhalten eine andere Würde, da sie nicht so sehr die Taten anderer vertreten als die jeweils spezifischen Leiden Christi. Vielleicht darf die Möglichkeit ins Auge gefaßt werden, daß hier eine gewisse Einwirkung der in der Volksfrömmigkeit sich verbreitenden Andacht zu den Werkzeugen spürbar sein könnte, indem ihr theologisch

eine andere Wendung zu geben versucht wird. Andererseits erfahren wir von einer neuen Bedeutung der »Schädelstätte« als Leidensstation, die vielleicht die Erklärung für manche Teildarstellung auf Kreuzigungsbildern enthält. Man wußte immer neue Motive zu finden. Indem Joh. de Caulibus (Cap. 71) die Angabe des Johannesevangeliums 18, 18 »es war kalt« noch für die Zeit der Geißelung gelten läßt, kann er den Geißelten als Steigerung der Qual auch vor Kälte zittern lassen. Ungefähr gleichzeitig gibt aber der (fälschlich Huelen genannte) Dominikaner<sup>200</sup> Berthold auch diesen Minuten einen spezifischen Inhalt: »das milzt hertz« soll betrachten, wie Christus seine Kleider zusammensuchte oder daß die unseligen Bu-

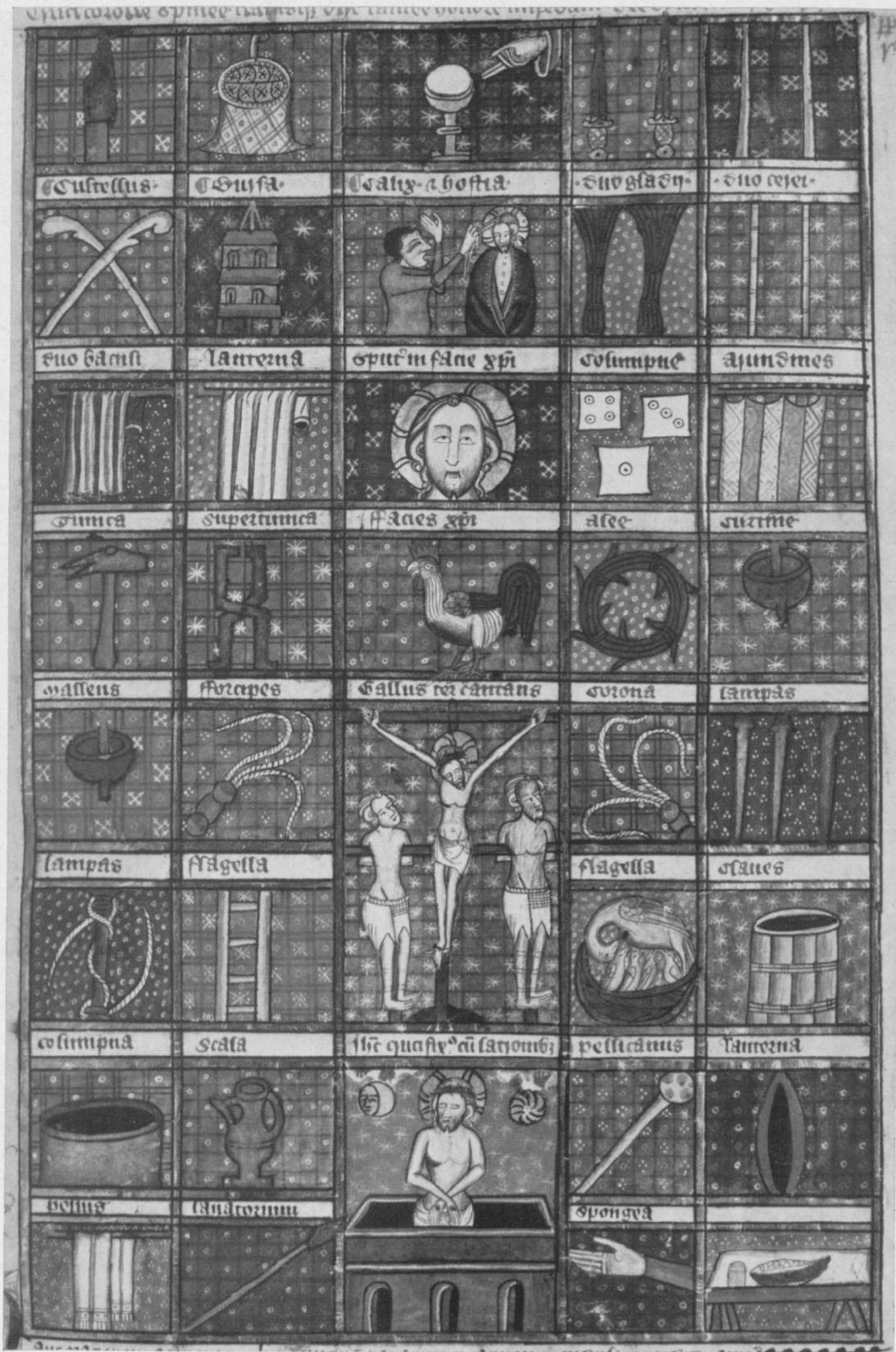
ben sie ihm bringen, ihn aber dabei verspotten und mißhandeln oder daß vielleicht ein milder (barmherziger) Mensch ihm hilft. Die Tendenz ging, worauf ich schon hinwies, im allgemeinen dahin, inhaltlich durch Fülle der Geschehnisse das Grauen immer mehr zu steigern und eine stetig anwachsende Anzahl von Handelnden tätig sein zu lassen, deren stets frisches Eingreifen die Vorstellung eines Nachlassens der Quälereien und der Mißhandlungen nicht aufkommen läßt. Ausgangspunkt ist Ps. 22, 8: »omnes videntes me, deriserunt me«; 17: ». . . circumdederunt me canes multi: concilium malignantium obsedit me«.

Die Gemütserschütterung, die die Predigt oder die Meditation durch sukzessives Versenken in die aufeinanderfolgenden Geschehnisse erzielen konnte, war für den Beschauer bildender Kunst nur bei ihrer gleichzeitigen Vorführung gesichert; er durfte nicht in die Betrachtung sonst immer wieder zu gestaltender nebensächlicher Details ausweichen können. So kam man zu synchronisierenden, ganz »unwahren« Darstellungen, die in die Entwicklungsreihe gehören, deren Vorstufe wir oben mit der Kreuzigung des Siegburger Andreasreliquiars betrachteten. Verwiesen sei auf viele Darstellungen der Bible moralisée<sup>201</sup> und auf etwas spätere, sehr charakteristische englische Beispiele: auf die Kreuzigungen in der im späten 13. Jahrhundert entstandenen De-Quincey-Apokalypse<sup>202</sup>, in dem gleichzeitigen Psalter Brit. Mus. 38 116<sup>203</sup> und auf den Altar des frühen 14. Jahrhunderts, der aus Nes in das Museum von Bergen<sup>204</sup> gekommen ist. Christus ist bereits verschieden, aber es werden erst die Nägel eingeschlagen, der Titel angebracht bzw. als ein selteneres Motiv, die Dornenkrone aufgedrückt, der Schwamm gereicht und schon die Seite durchstoßen. Das simultane vielfache Geschehen, das unruhige Hinundhergezogenwerden der Augen soll den Geist beunruhigen. Es ist, als wenn alles durcheinander schrie. Diese Synchronisierung erhielt sich mindestens das ganze 15. Jahrhundert hindurch, wofür als Beleg auf das Relief des Schnütgenmuseums A 89 verwiesen sei, auf dem die Nägel dem schon Verschiedenen eingeschlagen werden. Gelegentlich kommt sie noch viel später vor, was hier mit dem eine Parallele zum Altar von Nes bildenden Stuckrelief der Kirche von Essenbach (Niederbayern)<sup>205</sup> von gegen 1700 belegt sei (Abb. 2). Das ist eine durch die Waffentrophäen in der Rahmung unterstrichene Waffendarstellung ganz im mittelalterlichen Sinne. Die Bible moralisée enthält

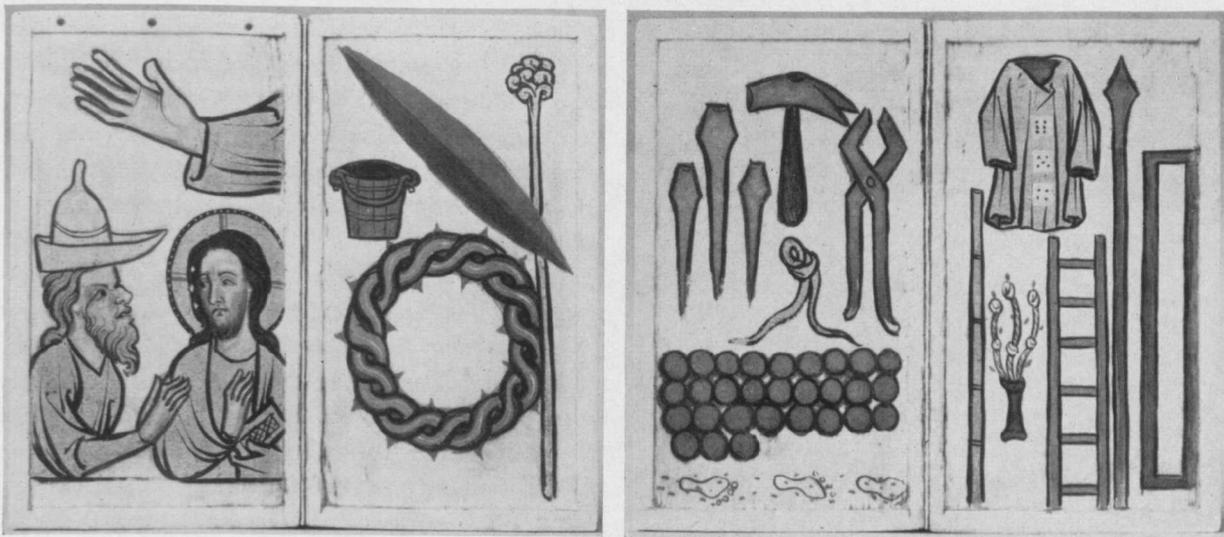
auch die Darstellung<sup>206</sup> des noch Lebenden, dem der Schwamm gereicht wird, während ihm als Toten bereits die Nägel wieder entfernt werden, was sehr roh unter Benutzung von Stemmeisen und Hammer erfolgt. Sie läßt aber selbst die Geißelung<sup>207</sup> an dem Gekreuzigten vollziehen. Das ist grundsätzlich nichts anderes, als wenn auf manchen Kreuzigungen mit bereits verschiedenem Christus die Nägel nur mit ihren äußersten Spitzen eingeschlagen sind, damit der Betrachter angeregt wird, sich die Einzelheiten des Vorganges genau vorzustellen (s. oben S. 38 f), also bewußter Unnaturalismus zur Erzielung einer Gemütswirkung durch das erstrebte Bewußtwerden der Unvollständigkeit der künstlerischen Darstellung. Ein ausgezeichnetes Beispiel auf dem Altar des Lopes de Ayala von 1396 im Art Institute von Chicago<sup>208</sup>.

Ich sprach (S. 45) von der sich verbreitenden Andacht zu den Werkzeugen. Die Stadien der Entwicklung im einzelnen aufzuzeigen, bin ich nicht imstande. Aber wir dürfen vermuten, daß spätestens um 1300 das Endstadium erreicht war, und daß die Grundzüge etwa um 1250 formuliert wurden. Es hat sich aus der Meditation eine (außerliturgische) thematisch festumrissene Andacht entwickelt, die dem sie Übenden reiche Früchte verheißt, und sie ist sichtbar objektiviert in Zeichen einer Bildersprache, deren langsame Ausbildung wir verfolgten. Die Szenen der Passion werden vertreten durch charakteristische Gegenstände oder – das ist neu – durch Körperteile Christi und der Peiniger. Urbilder und Zeichen nannte man arma Christi oder arma passionis. Vollständigkeit der Erinnerungswirkung zu erstreben war ausgeschlossen, handelte es sich doch um eine täglich vorzunehmende Übung. Aber eine Mehrzahl der Passionsstationen war jeweils zu meditieren. In der bisher als frühest bekannten literarischen Bezeugung der Andacht, einer 1320 für die Zisterzienserabtei Villers (Brabant) geschriebenen Handschrift<sup>209</sup>, wird sie sehr bezeichnenderweise in zwei Spielarten übermittelt, die beide mit Ablaßverheißungen verbunden sind. Die erste wird auf einen damals unspezifizierten, später<sup>210</sup> mit dem Großen seines Namens identifizierten Papst Leo zurückgeführt – sich dadurch schon als apokryph erweisend –, der vierzig Tage Indulgenzen gewährt habe, wobei die niedrige, mit der alten Praxis der Kirche übereinstimmende Zahl auf relativ hohes Alter weist. Die zweite Fassung weiß schon von Jahren der Indulgenzen zu sprechen. Aber nicht genug damit,





5 Ms. 6 E VI, fol 15 v. England, um 1350. London, British Museum

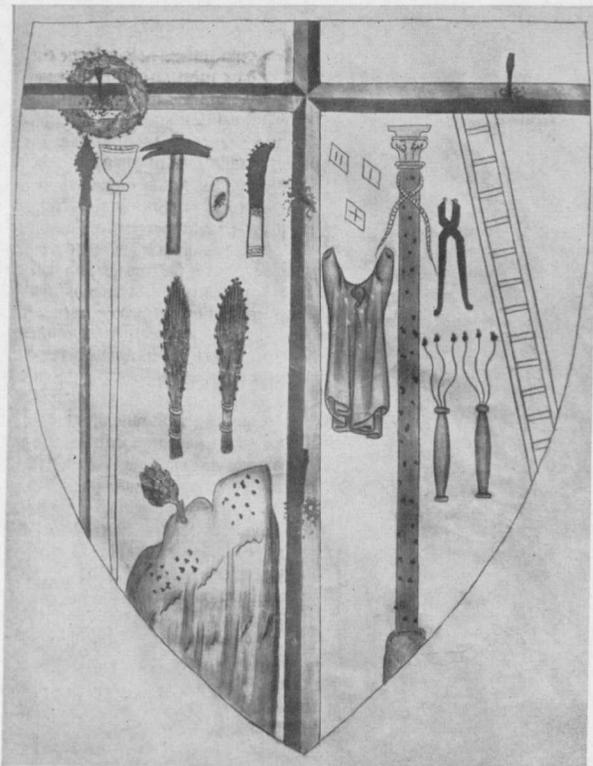


6 und 7 Tafelchen eines Andachtbüchleins. Frankreich (England), 1. Hälfte 14. Jh. London, Victoria and Albert Museum

cem et in quolibet vestigio [verbessert für gestrichenes: passu]<sup>213</sup> effudit sanguinem<sup>214</sup>). Dazu die Indulgenzverheißungen: »Quicumque intuebitur haec arma domini nostri ihesu christi quibuscum nos redemit . . . habet . . . Summa annorum indulgentiarum de veneratione armorum passionis . . .« Und die Schutzverheißung: »Item qui cotidie devota mente inspexerit non quadam mala morte peribit. Item mulieribus in partu laborantibus prestat optimum remedium.« Um 1350 wird die in der englischen Handschrift des Brit. Museums Royal MS 6 E VI fol. 15 v. enthaltene Niederschrift der Andacht<sup>215</sup> angesetzt. Auch hier erscheint sie in einer noch nicht vereinheitlichten Fassung. Wer die in einem Hymnenvers als vexilla regia angesprochenen Waffen – Kreuz, Dornenkrone, Nägel, Lanze – »per que coronam glorie perpetue queramus« verehrt und dem Gebet entsprechend handelt, dem gewährt ein undefinierter Papst Innozenz eine dreijährige Indulgenz. Darauf wird die Hymne »Ave facies« zitiert, den Kreis der arma erweiternd, was die beigegebenen Miniaturen ausgiebig tun (Abb. 5). Sie enthalten einige seltene Darstellungen, wie die beiden Lampen, zwei Kerzen, Fisch und Brot des Mahles der Erscheinung des Auferstandenen in Johannes Kap. 21. Jetzt gilt die von Päpsten gewährte Indulgenz schon der frommen Betrachtung der »insignia domini nostri – quicumque . . . devote inspexerit . . .« – und auf die Amulettwirkung verweist die zitierte Hymne »Hiis qui arma Jesu Christi« usw.

Wir dürfen mit Sicherheit annehmen, daß weitere Fassungen der Andacht schon damals verbreitet wa-

ren, wenn sie vorläufig literarisch auch erst aus dem 15. Jahrhundert<sup>216</sup> wiederum bezeugt ist. Es liegt z. B. keinerlei Grund zur Annahme vor, daß erst so spät die Versenkung in die einzelnen Zeichen und damit in die von ihnen vertretenen Leidensstationen erfolgte, damit um ihretwillen »entsprechende« Sünden vergeben oder Gnaden erteilt werden. Es ist leicht möglich, daß die oben besprochene Bedeutung, die man der Leiter und der Zange beimaß, gerade in einer symbolischen Analogie wurzelte; Christi Lösung vom Kreuz-Lösung des Menschen von Sünde? Spätere Fassungen der Andacht<sup>217</sup> kennen jedenfalls diese Bedeutung. War einmal die Verbindung zwischen menschlichen Sünden und korrespondierenden Leiden Christi<sup>218</sup> geschlagen, dann konnte sie ebensogut in der Richtung Gott-Mensch wirksam werden wie umgekehrt. Wenn in einem schriftlosen, wahrscheinlich französischen, vielleicht englischen Andachtbüchlein<sup>219</sup> der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf neun Miniaturen mit Darstellungen aus der Leidensgeschichte vom Abendmahl bis zur Auferstehung ein Blatt mit der vera Ikon und vier Blätter mit den arma (Abb. 6, 7) folgen, so läßt sich das nur durch die Annahme erklären, daß die einzelnen Zeichen für den Andächtigen eine Bedeutung hatten, die über den Zweck der Erinnerung an die Leidensstation hinausging. Als Vertreter ihrer Urbilder hatten sie deren Phylakterienbedeutung. Da z. B. die Auferstehung in einer Miniatur ausführlich dargestellt ist, kommt dem isolierten Grabe als Zeichen eine spezielle Bedeutung für den Betrachtenden zu, und wir brauchen nicht zu fürch-



8 Passionale der Äbtissin Kunigunde. Wappen Christi.  
Böhmen, um 1320. Prag, Universitätsbibliothek

ten, uns zu täuschen, wenn wir sie in der Hoffnung sehen, durch seine Betrachtung vor unbußfertigem Tode bewahrt zu bleiben. Wir erfahren das zwar erst durch eine im frühen 15. Jahrhundert in England niedergeschriebene Fassung<sup>220</sup> der Andacht, was aber nicht ausschließt, daß das 14. Jahrhundert schon genau so glaubte. Eine philologische Behandlung der erhaltenen Texte liegt jenseits meiner Kompetenz. Aber die Annahme ist logisch, daß sich erst die Andacht als Ausdruck des Frömmigkeitslebens ausbildete, und daß man ihr dann erst zur wirksameren Propagierung die Ablassgewährung, die zum mindesten, soweit sie sich auf Päpste beruft, apokryph ist, beigegeben wurde. Wenn man im 15. Jahrhundert in England eine Fassung ohne jede Ablassgewährung kannte (Add. MS. 22029), so scheint mir das für ein hohes Alter mindestens ihrer Grundform zu sprechen. Das gleiche gilt für die Fassung (Add. MS. 11748), die zwar in der Ablassverheißung von über 6000 Jahren schon einer ganz späten folgt, aber noch jeglicher Bekräftigung durch Hinweis auf Päpste und Bischöfe entbehrt, während man in Villers doch schon einen Leo und sonst schon vor 1310 einen Innozenz hereingezogen hatte.

Je größer die Zahl der arma war, die man darstellen wollte, desto brennender mußte das formale Problem ihrer Anordnung werden, denn ohne die mit ihnen Hantierenden besteht ihr einziger Zusammenhang untereinander darin, daß jedes von ihnen an Leiden erinnert, die dem gleichen Leidenden zugefügt wurden. Eine Uniform, wie sie etwa die zweite Darstellung der Handschrift aus Villers vorführt, mußte formal anspruchsvollen Augen unerträglich sein, zumal einer Kultur, die Heraldisches wichtig nahm, der Weg zur Abhilfe naheliegen mußte. Daß arma außer Waffe auch Wappen bedeutet, wies von vornherein auf die Möglichkeit einer Anordnung in Wappenform hin; aber potentielle Möglichkeiten und ihre Realisierungen sind zweierlei. Immerhin um 1300 war in aristokratischen Kreisen die Wappenform möglich; wann genau und wo zuerst ist kaum zu entscheiden. Aus dem um 1320 für die Äbtissin des Prager St. Georgsklosters Kunigunde, die eine Schwester König Wenzels II. war, geschriebenen *Passionale*<sup>222</sup> stammt das Beispiel Abb. 8. Es ist bezeichnet als »Hic est clipeus arma et insignia invictissimi militis, qui cognominatus est victor cum quinque vulneribus, fultus lancea, decoratusque corona«. Die Wappenform hat hier noch einen spezifischen inneren Sinn, denn Christi Passion wird vom Verfasser, dem Dominikaner Kolda, in Form einer 1310<sup>223</sup> niedergeschriebenen Parabel erzählt, in der Christus als Ritter den Erlösungskampf um die Seele gewinnt. Kolda weist in der *Dedikation*<sup>224</sup> ausdrücklich auf die Einbeziehung der »arma redemptionis nostre, que Papa Innocencius explicavit« hin; sie galt ihm offenbar in diesem Zusammenhang noch als neues Motiv<sup>225</sup>. Er hatte jedenfalls den Beziehungsreichtum, der mit dem Thema: Christi Kampf geboten war, voll erfaßt; wie vieles läßt sich de sponso . . . sub militis apta figura sagen! Auf welcher biblischen Grundlage er fußt, zeigt sein Zitat Eph. 6, 11, und er kannte natürlich die alttestamentarischen Hauptstellen über den göttlichen Streiter Ps. 34, 2. 3 und Habakuk Kap. 3. Kunigunde war offenbar eine glühende Verehrerin der arma Christi, und so schlägt Kolda die Brücke zwischen ihnen und der vom Apostel empfohlenen armatura dei. Wie anders konnte dann der scutum fidei, in quo possitis omnia tela nequissimi ignea extinguere (Eph. 6, 16) aussehen, als geschmückt mit den als die wichtigsten angesehenen Kampfsinsignien Christi? Alle Einzelmotive haben sich thematisch hier echt zu einem neuen Komplex

verschlungen, in dem alle Bestandteile gleichermaßen voneinander abhängig und bedingt sind. In dem ältesten É. Mâle<sup>226</sup> bekannten Beispiele (Abb. 9), das aus einem ostfranzösischen Livre d'Heures des Anfangs des 14. Jahrhunderts stammt, bedeutet nach der beigegebenen Erklärung der weiße Grund Christi Leib, die roten Flecken die Geißelwunden, die fünf Rosen die Kreuzwunden. Es ist ein echt ritterliches »memoire«, Taten und Ruhm eines Kämpfers werden in einem redenden Wappen verkündet, aber damit ist der Sinn nicht beschlossen, denn es fehlt nicht die Betonung der Andachtsbeziehung auf die Wappenbilder: im Apostelwort Phil. 2, 5 »hoc sentite in vobis, quod et in Christo Jesu« ist sentire als mitfühlen verstanden. Mit vollendetem rhythmischem Sinn sind die arma in der Fläche verteilt und in einen großen linearen Zusammenhang eingebunden in einer meisterhaften Form, der gegenüber das Wappen im Passionale der Kunigunde ungekonnter wirkt.

Soweit erkennbar war damals in der Monumentalkunst die für die Zukunft wichtigste Entwicklungsstufe schon erreicht worden: die Figur des von aufgereihten Passionssymbolen umgebenen Weltrichters des 12. Jahrhunderts war ersetzt worden durch die den Endpunkt seiner irdischen Leidenslaufbahn erreicht habenden Gottmenschen. Das älteste bisher bekannt gewordene Beispiel befindet sich in der Kirche von Oberwälden<sup>227</sup> in Württemberg, dem späteren 13. Jahrhundert entstammend. Zu seiten eines Fensters, in dessen Gewände die Kreuzannagelung und die Kreuzszene gemalt sind, sind dargestellt links Maria als Schutzmantelmadonna, oben die Ausspeijung des Jonas durch den Walfisch, rechts Christus stehend zwischen Werkzeugen, von denen erkenntlich sind links Zange, Hammer, Ruten und der Schwammstab, rechts die Leiter, Schwert, strickumwundene Säule, Nägel, Lanze, Stäbe. Das Programm der drei inhaltlich zusammengehörenden Darstellungen ist klar: Maria als Fürbitterin bei dem Erlöser für Gewährung der Auferstehung zum Ewigen Leben (symbolisiert im »Typus« des Jonas). Auch das nächste Beispiel stammt aus Württemberg, aus der um 1300 erstellten Friedhofkapelle S. Afra in Schelklingen<sup>228</sup>. Es ist unverstän- dig erneuert; aber es ist erkennbar, daß zwischen der Leiter und den Fußstapfen, Lanze, Dornenkrone, Nägeln, einer Geißel einerseits und je einer Hand mit dem Schwammstab und einem Rohr, einem anderen Rohrstab, dem Kreuz mit zwei Geißeln und noch



9 Ms. 288, fol. 15. Frankreich, Anfang des 14. Jahrhunderts. Paris, Bibliothèque de l' Arsenal

einer Geißel andererseits als Mittelgruppe die Fürbitte der hl. Afra bei einem im Sarkophag stehenden »Gregorianischen Schmerzensmann«, dem während der allerletzten Station der menschlichen Leidensbahn veranschaulichten Erlöser dargestellt war.

Es muß unentschieden bleiben, ob Kolda mit Kenntnis solcher Darstellungen die Disposition eines zweiten Blattes mit den arma Christi im Passionale der Kunigunde (fol. 10) entwarf, ob es selbständig geschah oder ob es sich überhaupt nur um eine Kopie einer fremden Komposition handelt<sup>229</sup>. Als Zentralfigur dient die Gestalt des leidenden Erlösers im vollen Inbegriff, Peitsche, Rutenbündel und ein Schriftband haltend: »sic homo sto pro te cum peccas desine pro me«<sup>230</sup>. Die Gestalt vereint die natürlich unvereinbarsten Widersprüche. Verschwunden sind im Zusammenprall von Gott und Menschheit die menschlichen Kategorien von Zeit und Raum, von Tod und Leben, von Schuld und Sühne, von menschlicher Form und göttlichem Wesen, geblieben sind die göttlichen. Die stets Leidensgegenwärtigkeit des Gottmenschen sollte

in jener die größten Gegensätze vereinenden Darstellung sichtbar gemacht werden. Man kann nicht genug betonen, daß sie ganz »unwahr« ist, wenn sie in Worte unmittelbar übersetzt wird; anschaulich ist sie wahr, in Worten nur »übertragen«. Es ergibt sich, mit welcher Vorsicht religiöse Darstellungen als dogmatische Erkenntnisquellen zu benutzen sind; wird das zu Sehende in Worten beschrieben und wörtlich verstanden, so kann ein völliger Unsinn das Ergebnis sein. Schroffer kann der Gegensatz zur Auffassung religiöser Kunst als einer »Bibel der Unverständigen« nicht offenbar werden; nur dem Eingeweihten öffnet sich das Verständnis, denn es handelt sich um echte Symbolbildung: Gestaltgebung an etwas zwar als faktisch Angesehenes, aber unter menschlich-rationalen Kategorien nicht Gestaltfähiges.

Unter den Werkzeugen begegnen wir auf dem Koldablatt zum ersten Male der Einbeziehung des Gebetes am Ölberg mit der Darstellung der Vergießung des Blutschweißes (Luk. 22, 44); da lag offenbar eine besonders enge persönliche Andachtsbeziehung zu den Vorgängen in Gethsemane vor, worauf auch die betont gehäufte Vorführung der Ausrüstung der Hässcher hinweist: je zwei Schwerter, Keulen, Laternen, Fackeln sollen sichtbar machen das eine, das durch die Beischrift noch unterstrichen ist: *tamquam ad latronem existis cum gladiis et fustibus* (Matth. 26, 55), und das andere, das im natürlichen Empfindungsleben eine große Anregungskraft hat, das Grausen vor nächtlichen Vorgängen, die Scheu vor Störung der Nachtruhe, die Angst vor der Dunkelheit und die Beeindruckung durch plötzlichen Lichteinfall, all das, was man auch im übertragenen Sinne in Christi Wort ausgedrückt fand: *haec est hora vestra et potestas tenebrarum* (Luk. 22, 53). Der Leiter ist durch Inbeziehungsetzung zur Tugendleiter<sup>231</sup> ein besonderer allegorischer Sinn gegeben. Wahrscheinlich war hier auch die Bedeutung des Kelches eine komplexe; im Sinne von Matth. 20, 22<sup>232</sup> mag er dem Beschauer Christi Frage vorlegen sollen – es liegt so nahe, eine Beziehung zum Gesicht nebenan mit dem tragischen Ausdruck und mit seinen streng prüfenden Augen herzustellen –: »potestis bibere calicem, quem ego bibiturus sum«? Anstachelung des Mit-Leidens durch Erregung des Gegenwartsgefühles ist der Hauptzweck des Blattes; daher die Betonung der Blutbefleckung der Werkzeuge und die ungewöhnliche Hervorhebung<sup>233</sup>, daß Christus während des Erlösungstodes

die Vorübergehenden seine Wunden sehen ließ. Die Erschütterung des Betrachters durch die Zurschaustellung der Leiden ist Koldas Ziel – verwiesen sei noch auf das merkwürdige Gespräch<sup>234</sup> Marias mit dem Gekreuzigten (Fol. 8r): »Fili. Quid mater? Deus es? Sum. Cur ita pendes? Ne genus humanum tendet ad interitum« –, damit er mitleide und »tu miserere mei«, Christi Gnade anflehe, deren äußeres Unterpfand im Amulettwert der arma gegeben ist. Dieser ist hier verstärkt durch jenen der Länge Christi, die an sich nicht zu den arma gehört.

Die weitere Entwicklung im 14. Jahrhundert verläuft größtenteils in den gewiesenen Bahnen. Entsprechend der Vorliebe persönlicher Andachtsbeziehungen zu einzelnen Passionsszenen wurde im Typus mit einer Christusdarstellung als Kompositionsmittelpunkt das Thema gewählt. Auf einem Epitaph (Abb. 10) der St. Michaels-Kapelle in Fulda<sup>235</sup> (wahrscheinlich zweites bis drittes Viertel des 14. Jahrhunderts) ist es der an der Geißelsäule Stehende mit den formal dem Kreuzigungsschema entstammenden, inhaltlich aber voll bedeutsamen Assistenzfiguren der Maria und des Johannes. Es ist der Leidende in der Gesamtheit seines Leidens und in seiner richterlichen Gewalt, den der Kniende anfleht: *miserere mei*. Er hatte eine besondere Verehrung für den Gezeißelten, und er hatte auch die Bezugnahme auf die Verleugnung des Petrus<sup>236</sup> nicht missen wollen, dem wir in unserem Zusammenhang damit zum ersten Male begegnen. Da diese Leidenszufügung durch einen Hauptjünger wie wenige Handlungen menschliche Schwachheit zu vertreten geeignet ist, andererseits zeigt, daß alles Bereute Vergebung findet, so belegt ihre späte Aufnahme in den Kreis der arma nur einmal mehr, wie anders lebendige Entwicklungen verlaufen können, als die Theorie erwarten könnte.

Auf der aus St. Stephan in Wien stammenden Säulentrommel<sup>237</sup> (erste Hälfte des 14. Jahrhunderts) ist als Zentralmotiv eine der Fortbildungen des Gregorianischen Schmerzensmannes vor das Kreuz gestellt. Die erhobenen Arme erinnern an Oberwälden, an Schelklingen<sup>238</sup> die geschlossenen Augen und die wahrscheinlich auch hier dem Sarkophag entwachsende Dreiviertelfigur. Mit diesem Sarkophagmotiv ließ sich in jeder Beziehung das Zentralmotiv sehr wirkungsvoll gestalten, wenn es mit dem Kreuzmotiv des »gregorianischen« Andachtsbildes verbunden war. Man gewann einen breiten Fußpunkt, aus dem der

Körper und das Kreuz erwachsen, man konnte – wenn man ihre Zahl nicht sehr steigerte – die Werkzeuge in einen rationalen räumlichen Zusammenhang bringen, und die formale Heraushebung der Hauptstationen des Kreuztodes und des trotzdem Lebenden war gesichert. Man muß annehmen, daß der so entstehende Typus ältere Vertreter hatte, als mir bekannt sind. Ganz scharf konzentriert ist die Darstellung auf einem florentiner Gemälde des Musée des Beaux-Arts in Straßburg<sup>239</sup>, das wahrscheinlich schon der zweiten Jahrhunderthälfte entstammt. Dem Sarkophag entwächst der von Maria und Johannes unterstützte Christus; über ihm – nicht unmittelbar hinter ihm in Kopfhöhe – das Kreuz mit Titel; an den Balken hängen Geißel, Hammer, Zange, Rute. Auf dem vorderen Sarkophagrand stehen als ein neues Waffenbild die Salbtöpfchen der drei Marien. Maria und Johannes sind nicht etwa in einer real vorgekommenen Situation<sup>240</sup> gedacht, wie die »Anschauung« hier oder vor dem Fuldaer Grabstein vermuten lassen könnte; ihre Beteiligung an den Passionsgeschehnissen und die innere Verbundenheit Christi mit ihnen ist veranschaulicht; auch sie gehören also zu den »arma«.

Waffenbilder waren Andachtsbilder, deren Motive nach einem religiösen und nicht nach einem ästhetischen Bedürfnis ausgewählt wurden und die bei unserem Thema, schwoll die Zahl der Waffen oder ihre Größe zu sehr an, die Komposition immer wieder zerfließen lassen konnten. Ob der Künstler diese Gefahr meisterte, hing von seinem dekorativen Geschick ab. Es war hinlänglich bei Roberto Oderisi, der in der Jahrhundertmitte auf seinem heute im Fogg Museum in Cambridge (USA) verwahrten Gemälde<sup>241</sup> die Aufgabe, sehr viele der Werkzeuge vorzuführen, löste, indem er sie mit vollendetem rhythmischem Gefühl in zu den Bildrändern parallel laufende Streifen einordnete. Bemerkenswert ist die große Zahl mißhandelnder Hände, unter denen eine die Spottgeste der Fikmachende hier für uns zuerst erscheint. Es sollte im Sinne des hl. Thomas die Universalität des Leidens geschildert werden, daher auch das Motiv des ohrenzerreißenden Trompetenlärms. Ungewöhnlich auch die Aufnahme der drei Kreuzkeile<sup>242</sup> und der schlafende Grabeswächter, während das abgeschlagene Ohr des Malchus bald zu den oft gezeigten Werkzeugen gehörte (Abb. 11).

Auch der oberitalienische (wohl paduanische) Maler, der um 1380 das Stundenbuch ms. lat. 757 der Pa-

riser Nationalbibliothek<sup>243</sup> illustrierte, läßt den im Grabe Stehenden von den Waffen rahmenartig eingefasst sein. Um die Waffen in möglichst geschlossener Form vorzuführen, sind außer den dort üblichen alle irgend geeigneten am Querbalken des Kreuzes befestigt. Zange und Hammer hängen an Schnüren von ihm herab; der Rock ist übergeworfen, die Augenbinde und der Strick sind umgebunden. Der Hahn steht auf einer Sprosse der Leiter.<sup>244</sup> Wiederum sind die Hände als Waffen betont. Dem Maler (oder seiner Vorlage) war daran gelegen, zu verdeutlichen, daß es sich um abgekürzte Vorführung von Aktionen



10 Epitaph. Deutschland. 2.-3. Viertel des 14. Jahrhunderts.  
Fulda, St. Michaelskapelle

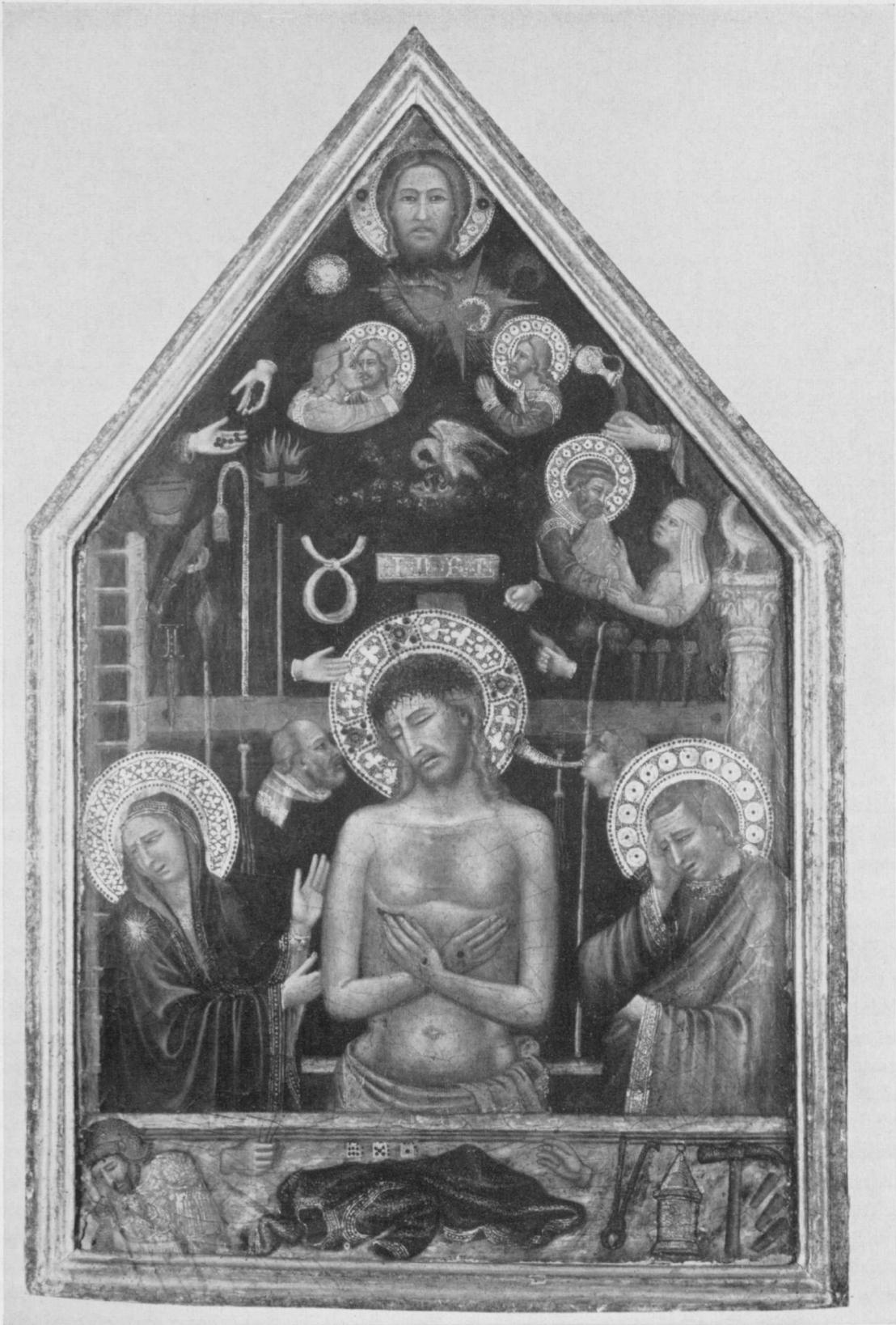
handelt; wie er den Schergenkopf und die Zeugenhand mit dem Schmerzensmann in Verbindung setzt, so stellt er neben die Hand mit der Fackel und neben die der Fika je ein Christusgesicht. Zu seiten des Sarkophages erscheinen Maria und Magdalena, deren Salbtöpfchen, hier sicherlich im Sinne des Gerätes der Leichenzurüstung verstanden, als Gegenstück zu den Würfeln auf dem Sarkophag steht.

Don Lorenzo Monacos Bild im Chostro degli Oblati in Florenz<sup>245</sup> (gegen 1400) zerfließt, während ihm auf dem der Akademie<sup>246</sup> von 1404 eine geschlossene Form gelang. Erstmals begegnen wir hier einem Frauenkopf, der wahrscheinlich die Frau des Pilatus bedeutet. Daß später die dem Florentiner Quattrocento eigene Schulung in klarer Gliederung einer Bildfläche auch durchschnittliche Künstler die Aufgabe befriedigend lösen läßt, belege hier ein Bild des Neri di Bicci<sup>247</sup> gegen 1470 (Abb. 12). Er hat die gegenständlichen Waffen allerdings auf die wichtigsten beschränkt und läßt die menschlichen zu möglichst geschlossenen Formen vereint am stärksten sprechen. Ausgezeichnet der blicklose Blick des ganz in sein Leiden versunkenen Christus, für den die uns naiv wie eine Linderung erscheinende anschniegender Teilnahme von Mutter und Jünger in der Tat eine Leidensstation mehr bedeutet.

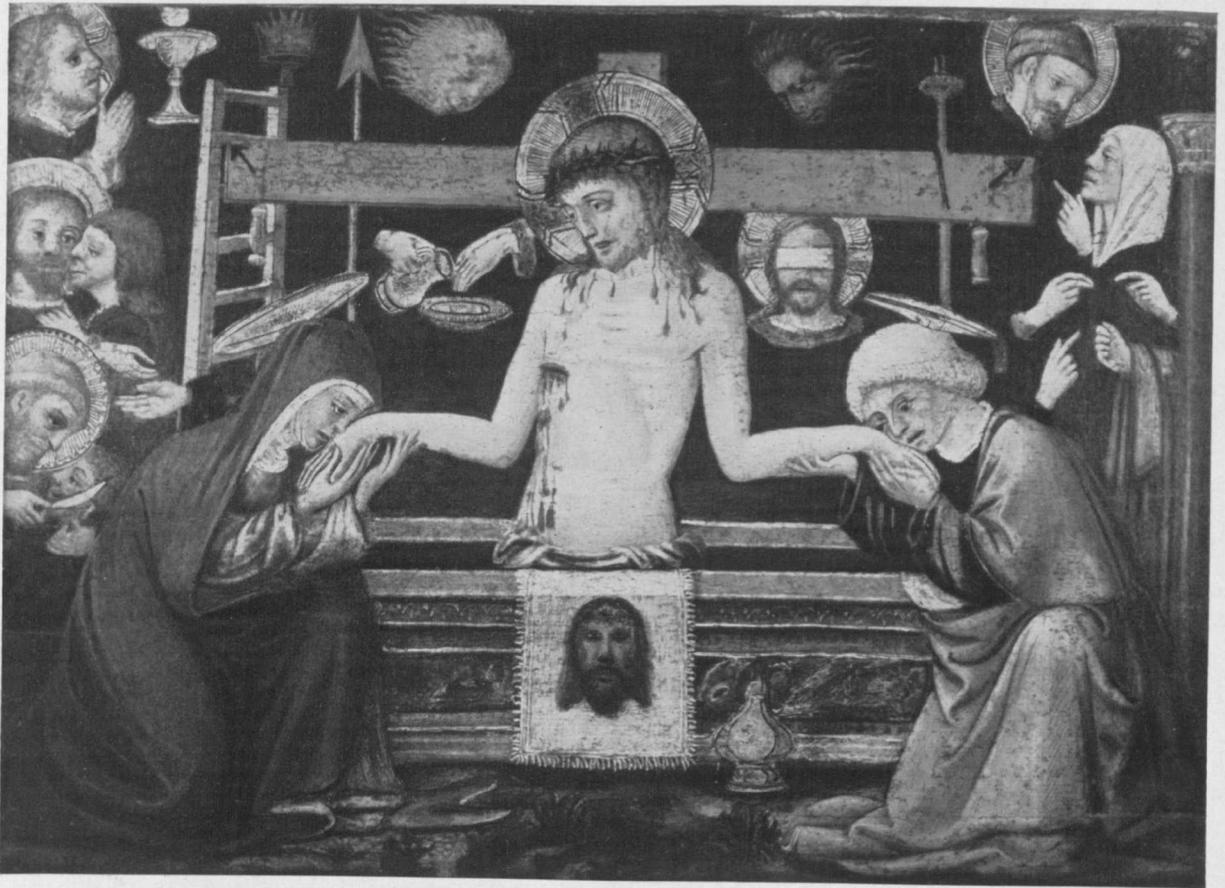
Die voraussetzende einfache Grundform des ganzen Typus, wie ihn etwa grundsätzlich noch eine Initiale<sup>248</sup> eines zwischen 1364 und 1380 entstandenen Missale der Bibliothek des Prager Metropolitankapitels zeigt, war vielfältiger Ausgestaltung fähig gewesen. In Wien fanden wir mit dem umgeworfenen Mantel die Leidensstation des wirklichen Eccehomo einbezogen, die dem im Typ sonst entsprechenden Fresko in Bungo<sup>249</sup> (Schweden, um 1370) fehlt. Günstiger war ihre Einbeziehung; denn wählte man sie als formales Ausgangsmotiv für Christi Stellung, so entstand der ganz unrealistische Schmerzensmann einer fiktiven Ausstellung vor dem Volke, der lebend eine bestimmte historische Leidensstation eben zu überstehen scheint, aber die Wundmale trägt, jedoch nicht der Auferstandene ist, wenn natürlich auch der Gedanke an die Auferstehung erweckt werden soll. Alle Zeitbegriffe sind auch hier aufgehoben, aber anschaulich kommt die Darstellung dem menschlichen Verstande dadurch entgegen, daß nicht ein Toter lebend erscheinen soll, sondern ein sichtbar Lebender, als Gott Gekannter, nur die Spuren auch von Vorfällen

trägt, die sich erst nach seinem menschlichen Tode ereigneten. Formal und inhaltlich gewann man auf diese Weise ein wirklich beherrschendes Zentralmotiv, vor allem wenn man sich auf die Wiedergabe nur einiger wichtigster arma<sup>250</sup> beschränkte. Welche Konzentration man dann erreichen konnte, zeigt das Hirzlach-Epitaph<sup>251</sup> in Heilsbronn. Hier haben jene wieder mehr die Bedeutung von Insignien des Richters als die von Vertretern der einzelnen Leidensstationen, mit deren jeder eine Andachts- und Schutzverbindung hergestellt werden soll. Derjenige, an den der Beter sein miserere mei richtet, ist ihm in kühler Majestät ungleich ferner als der Leidende des Fuldaer Grabsteines. Es ist nicht der immer Leidende, sondern doch der Gelittenhabende, wenn auch äußerlich noch im Leidenszustande Befangene, der vor uns steht. Werden viele arma dargestellt, so verliert der Schmerzensmann trotz übermenschlicher Größe an majestätischem Charakter, wie das Beispiel des etwas später als das Heilsbronner Bild entstandenen, gleichfalls Nürnberger Passionsaltärchen des Germanischen Museums<sup>252</sup> zeigt. Unter den Werkzeugen begegnen wir hier erstmalig den Köpfen von Kaiphas und Herodes und der Hand des Pilatus mit dem Zepter des Richters. Beachtenswert, wie auch der dritte Nagel rechts im Kreuzbalken steckt – es kommt auf Sichtbarkeit<sup>253</sup> an. Der Sarkophag ist geöffnet zur Erinnerung an die erfolgte Auferstehung, auf die noch einmal der seine totgeborenen Jungen am dritten Tage durch Anhauchen zum Leben erweckende Löwe hinweist. Auf einem Epitaph der Erfurter Peterskirche<sup>254</sup> steht vor Kreuz mit Titel und Nagellöchern der Oberkörper des gregorianischen Schmerzensmannes mit offenen Augen und Dornenkrone, aber leblosen Armen, in die man ihm – ein Typus, der weite Verbreitung fand – Ruten und Geißel gesteckt hat<sup>255</sup>. Unten sind Beine angefügt, die im Schreiten begriffen sind, und sie schreiten, obwohl den linken Fuß, wie es bei den Händen auch der Fall, ein riesiger Nagel durchbohrt. Die Lanze zielt auf die Seitenwunde: das Ganze ist eine Darstellung der arma, von denen besonders viele synchronistisch mit Christi Körper verbunden sind. Immer wieder ist es der »Erlöser«, der gemeint ist: »Christ geruche zu labine / di Sele der begrabine amen.«

Wie oft man so kühn<sup>256</sup> war, läßt sich heute bei dem unzulänglichen Stande der Inventarisierung in vielen Ländern, und weil gerade solche Darstellungen späte-



11 Roberto Oderisi. Arma Christi. 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Cambridge (Mass.), Fogg Museum of Art



12 Neri di Bicci. Arma Christi. Gegen 1470. New York, Mr. Ch. Iklé

ren Zeiten unverständlich und zugleich anstößig erschienen sein mögen, schwer sagen. Man kann aber vermuten, daß man es öfter war, als es heute scheint. Hierher und nicht in den Kreis des am Kreuze Hängenden gehört z. B. der Christus aus Langenstriegis in der Altertümersammlung zu Dresden<sup>257</sup>, der nach Haltung der Beine und Füße zum Stehen bestimmt war. Er hatte sicherlich ursprünglich ein Kreuz hinter sich; wie weit er von anderen arma umgeben war, muß dahingestellt bleiben. Die Regel war aber vielleicht doch, daß, wenn man den ganzfigurigen gregorianischen Schmerzensmann vor dem Kreuze darstellte, man ihn zumeist wie auf dem böhmischen Mühlhausener Altar<sup>258</sup> von 1385 oder in der Miniatur einer Handschrift der Kapitelbibliothek in Prag<sup>259</sup>, gleichfalls vom Ende des Jahrhunderts, stehen ließ, ohne das Un-Natürliche des synchronisierenden Zustandes besonders zu definieren. Auf dem ersteren sind Nägel und Dornenkrone auf dem Kreuzbalken untergebracht, in der zweiten stecken die Handnägeln betont ungleich

wieder in den Löchern der Balken, Geißel und Rute halten wieder die Arme des gregorianischen toten Oberkörpers mit offenen Augen, die Beine sind leblos, aber sie stehen. Neu für uns ist auf dem Altar der betont dünne, durchsichtige Schleier um die Hüfte, es ist der Mariens, den sie ihm reichte, um seine Blöße zu decken, und die Anspielung auf diese bedeutet den Einbezug einer weiteren Leidensstation in die dargestellten arma. Grundsätzlich gleich, aber mit geschlossenen Augen, also menschlich tot, steht der Schmerzensmann auf einem Altar des späten 14. Jahrhunderts in der Erfurter Barfüßerkirche<sup>260</sup>, aber diesmal nicht vor dem Kreuze, sondern vor der Säule, deren Kapitell von zwei weiteren arma flankiert wird, dem Schweißtuche der Veronika und dem Kopf der Maria. Die Bereitschaft zum Verständnis der real gemeinten Verbindung des Schmerzensmannes mit der Leidensstation des Kreuzes scheint mit dem fortschreitenden Jahrhundert immer geringer geworden zu sein. Auf der hinteren gravierten, silbervergoldeten Außenseite



stab, die senkrecht vor die Kreuzarme gestellt sind, am Boden links die Nägel und zwei Geißeln, rechts das Essiggefäß und die Dornenkrone – also eine etnasiaartige Bildung, die der des Utrechtsalters vergleichbar ist –, Maria. Formal angesehen hat eine Rationalisierung der Darstellung stattgefunden. Der gregorianische Schmerzensmann ist aus jedem natürlichen Raumzusammenhange gelöst, eine Andachtsbild-Welt für sich, während die Gerätschaften mit dem Boden verbunden sind. Man will »natürlichem« Verständnis entgegenkommen. Gleichem Bedürfnis entspringt es, wenn auf dem Epitaph des 1386 gestorbenen Siegfried zum Paradies in Frankfurt a. M.<sup>266</sup> das gregorianische Bild in jenem Typ<sup>267</sup> erscheint, der den Oberkörper von einer Wolkenschicht getragen sein läßt. Er gehört dadurch für die Anschauung der gleichen Wirklichkeitsschicht an wie die begleitenden zwei Engel, die mächtige arma tragen, der linke Kreuz, drei Nägel und die Säule, der rechte Leiter und Lanze. Vereinigte man die beiden eben besprochenen Kompositionstypen, so ließ sich eine einheitliche Darstellung gewinnen, wie sie uns am frühesten bekannt wird um 1420 in der Zeichnung des Jacques Dalives<sup>268</sup>, auf der der gregorianische Tote aus einer Engelsglorie hervortaut, während Maria und Johannes auf der Erde hocken, auf der weitere nicht durchgängig erkenn- oder erklärbare Waffen herumliegen.

Als Kopfbild der zweiten der zum Gedächtnis der Konsekration<sup>269</sup> der erneuten Zisterzienserabtei Marienstatt 1325 oder bald danach gefertigten Gedächtnistafeln wählten diese Jünger des hl. Bernhards die Darstellung der arma Christi, von denen die ihnen wichtigsten um den am Kreuze Gestorbenen herum angeordnet wurden. Der Gekreuzigte findet sich auch auf einem gleichfalls kölnischen, rund eine Generation jüngerem Bilde des Wallraf-Richartz-Museums (Abb. 13), hier aber in Begleitung des Gottmenschen im Grabe. Von den übrigen Werkzeugen braucht nur hingewiesen zu werden auf die Zange, die einen Gegenstand hält, der kaum anders interpretiert werden kann denn als Zahn. Da die Zange der Kreuzabnahme sonst fehlen würde, ist nicht anzunehmen, daß der Hinweis einer mir sonst auch nicht bekannt gewordenen Quälerei während der Nacht der Gefangenschaft gilt. Es ist also einer der Zähne dargestellt, die man<sup>270</sup> dem Gesichtsschläge zum Opfer fallen ließ. Schon die Marienstatter Tafel stellt eine Augenverbindung her zwischen den beiden Schergenköpfen, von denen der eine

wahrscheinlich Judas bedeutet, und Christus. Im späteren Bilde schreit synchronisiert der Schergenkopf noch gleichsam hinauf – das gleiche Motiv findet sich auf dem ungefähr gleichzeitigen Nürnberger Bilde –, und auch die Hand ist noch auf Christus gerichtet. Es entbehrt nicht einer gewissen Komik, wie auf dem Rand des der Situation gewiß nicht angemessenen Heiligenscheines des auch im Typus sehr niedrig gegriffenen Petrus der Hahn steht und seinen Ruf schmettert. So überlegen kann ein instinktsicheres Tier dem angeblich seiner selbst sicheren Heiligen sein.

Auf einem meines Erachtens französischen Elfenbeinrelief des Berliner Deutschen Museums<sup>271</sup> aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts finden wir als Zentralmotiv den Christus mit den vom Kreuz gelösten Armen wieder. Seine Darstellung entspricht grundsätzlich derjenigen im Passionale der Kunigunde, jedoch ohne Einbeziehung der Geißeln, die der Mann ganz rechts trägt, und mit dem weiteren Unterschiede, daß dem toten Oberkörper ein sehr lebendiges Gesicht aufgesetzt ist, das mit der Beterin in Augenverbindung steht, wie überhaupt für das Relief das Bemühen charakteristisch ist, eine Beziehung zwischen möglichst vielen der Dargestellten herzustellen. Damit nähern wir uns systematisch und historisch einer Typusgrenze, jenseits derer die Vorzeigung von Waffen, deren Darstellung gewünscht war, in die Komposition eines dargestellten thematisch einheitlichen Vorganges einbezogen werden. So halten – wie später unzählige Male, z. B. in der Beweinung Christi auf der Innenseite des Deckels des Heiligen Grabes<sup>272</sup> in der Klosterkirche der Magerau in Freiburg in der Schweiz (zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts) – Joseph von Arimathia und Nikodemus Hammer und Nägel, beziehungsweise Zange und Augenbinde. Die Unterbringung der Dornenkrone und der Geißeln auf dem Kreuze war weitverbreitet und entstammte ebenso wie das häufige Taukreuz einem bestimmten, aber noch nicht identifizierten Andachtsbildschema.

Wie der Typus des von Werkzeugen flankierten Weltrichters noch in der Mitte des 14. Jahrhunderts lebendig<sup>273</sup> war, so erhielt sich der aus ihm hervorgegangene mit dem von Werkzeugen flankierten Erlöser mindestens das ganze Jahrhundert hindurch. Das Schema von Oberwälden wiederholt sich, nur mit gesenkten Armen, in einem Wandbilde des Kreuzganges der Stiftskirche zu Aschaffenburg<sup>274</sup> aus dem

Jahrhundertende. Aber diese einfache koordinierende Aufreihung Christi und der Werkzeuge konnte höheren formalen Ansprüchen nicht genügen. Sie mußte zu einer dekorativen Organisierung des Typus aufordern, die in der Tat wahrscheinlich bereits in der Frühzeit des Jahrhunderts erfolgte, und zwar im Anschluß an das übliche gotische Schema für entsprechende Aufgaben: Einfassung der Zentralfigur durch ein kleinteiliges architektonisches System, in dessen freien Flächen, formal zu sekundärer Bedeutung herabgedrückt, die anderen Motive untergebracht werden. So finden sich die Werkzeuge vorläufig zuerst innerhalb des Wandbilderschmucks der Stiftskirche zu Landau<sup>275</sup> (um 1350). Dem gleichen Typus gehört das Wandbild in der Kirche zu Friedelsheim (Rheinpfalz) aus dem späten 14. Jahrhundert an (Abb. 14). Die Teilnahme der Natur vertreten hier neben Sonne und Mond die gespaltenen Felsen (Matth. 27, 51). Der Mensch rechts unten stellt schwerlich den Stifter vor, sondern einen der Spötter. Links unten das Beschneidungsmesser, Kelch und Hostie. Der Typus muß älter sein, denn in der Illustration des *Speculum humanae salvationis*, die spätestens der gleichen Zeit wie das Landauer Bild entstammt, wird er bereits transponiert verwendet. Seine Bedeutung wurde demnach als schon so vertraut vorausgesetzt, daß er auch mit einem neuen Inhalt erfüllt werden konnte. Er diente zur Darstellung der Besuche<sup>276</sup>, die Maria nach Christi Himmelfahrt den heiligen Stätten regelmäßig abgestattet haben soll und in denen man die erste peregrinatio ad loca sancta sah. Maria als Zentralfigur ist von Kompartimenten umgeben, in denen teils Passionswerkzeuge, teils andere ihnen entsprechende Abkürzungen die Orte vertreten, die Maria um der an ihnen vorgefallenen Geschehnisse willen aufsucht. So vertritt z. B. der Oberkörper des Engels Gabriel Nazareth und die Empfängnis, die Köpfe von Ochs und Esel Bethlehem und die Geburt, das Bein eines Apostels in der Fußwaschung und Abendmahlsgeräte, die allein nicht zur Bezeichnung ausreichen würden, den Saal des Abendmahles, Fußspuren den Felsen der Himmelfahrt usw.

Innerhalb der italienischen *Speculum*-Illustration<sup>277</sup> wurde dieses Kästchenschema zu einem wirklichen Schrank umgestaltet, vor dem Maria die für die Anschauung nur in Form von plastischen Modellen oder von Zeichnungen vorstellbaren Hinweise auf das an den Gedenkstätten Geschehene betrachtet.

Nicht in Kästchen, sondern in den Unterteilungen einer Fläche bringt die Miniatur auf fol. 236 v. eines englischen Psalters der Bodleiana<sup>278</sup> von um 1370 die arma unter. Es ist das ein interessanter Versuch ihrer Verteilung auf einer rhythmisch gegliederten Fläche um eine mittlere Kreuzform. Offenbar sollte die Wappenform vermieden werden. Denn nicht überall mag die Zuteilung einer so ausgesprochen dem aristokratischen Weltleben entstammenden Form an Christus mit gleicher Freude begrüßt worden sein. Wie man im 19. Jahrhundert das im 14. Jahrhundert beginnende Auswuchern des heraldischen Schmuckes mit dem Niedergang der wahren Religiosität in Verbindung bringen konnte<sup>279</sup>, so lag der Gedanke an irdischen Pomp und Tand zu nahe, vor allem einer Zeit so starker sozialer Spannungen. Der Erlöser durfte nicht gleichsam für einen Stand in Anspruch genommen werden, dem er im irdischen Leben dazu so gar nicht angehört hatte. Andererseits bot sich hier aber auch ein Motiv, das man als passende Mahnung<sup>280</sup> jeglicher vanitas vanitatum in entsprechender Form entgegenstellen konnte. Unter diesem Zeichen gab es für alle



14 Arma Christi. Rheinpfalz, spätes 14. Jahrhundert.  
Friedelsheim, Pfarrkirche



15 Ms. 212, fol. 9 v. Frankreich oder Rheinland, 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Paris, Bibliothèque de l' Arsenal

guten Christen nur eine Gleichheit des Schutzes:

»C'est li vraiz écu aus Crestiens« oder  
 »A scheld of red, a crosse of grene,  
 A croune y-writhe with thornes kene;  
 A sper, a sponge, with nayles thre,  
 A body y-bounde to a tre;  
 Who this schild in herte wul take  
 A-monge his enimes thar he nozt quake«<sup>281</sup>.

Mit solchen Erklärungen konnte man den Sinn der Darstellung auf den des *scutum fidei* und zugleich den des Amuletts<sup>282</sup> einzuschränken versuchen, aber ein Halten auf dem einmal eingeschlagenen Wege gab es nicht. Noch im 14. Jahrhundert wurde gelegentlich das Wappen Christi nach allen Regeln der heraldischen Kunst ausgestaltet; es bekam (Abb. 15)<sup>283</sup> einen Helm mit Dornenkrone, Geißel, Lanze, Arm mit Segenshand Gottes, Schwammstab, Ruten als Zier und mit dem blutbefleckten Rock als Decke. Der Helm konnte auf die Soldaten bezogen werden und die Hand auf den Schutz Gottes, den die Wappenbilder, die

jeweils persönlich wichtigsten der Waffen Christi<sup>284</sup>, beinhalten. »Hec sunt arma et signa«, so beginnt das die Zeichnung begleitende Gebet (fol. 10 r.). Noch trat aber keine Vermischung mit den Abzeichen weltlicher Größe ein; den Kronen der Könige Frankreichs und Englands entspricht auf der Epistel des Philippe de Mézières<sup>285</sup> von 1395/96 an Richard II. von England die Dornenkrone des »roy de paix«, und von ihr geht ein jene überstrahlender Glanz aus.

In Weltgerichtsdarstellungen erhielt sich die Zusammenstellung »schwebender« Werkzeuge zu einem um das meist mit Tuch versehenen Kreuz angeordneten rhythmisch-dekorativen Aufbau, der nicht immer Schwerkraft und rationale Raumvorstellungen berücksichtigt, als *signum Christi*. In S. Maria Maggiore in Tuscania<sup>286</sup> aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts schweben über den Armen die Dornenkrone und die Nägel; links von ihnen Schwammstab und Lanze, rechts die Säule, von der zwei Geißeln herabhängen. Ein einfacheres Schema, wie es manche italienische Bilder der ersten Hälfte des Jahrhunderts<sup>287</sup> für die Erscheinung im Tale Josaphat verwenden, hängt die Geißeln an das von Lanze und Schwammstab flankierte Kreuz. Reicher konnte die Zusammenstellung sein, wo sie als Veranschaulichung der von Maria während der Passion gelittenen Schmerzen wenigstens die Höhepunkte der Leidensgeschichte vorführen mußte. Im italienischen *Speculum* des 14. Jahrhunderts<sup>288</sup> ist auf Golgatha, an dessen Fuß der Sarkophag steht, das Kreuz mit den Nägeln aufgerichtet; links von ihm die Lanze zwischen zwei Geißeln, rechts der Schwammstab und ein Kelch, der hier wahrscheinlich auf den Gallentrunk vor der Kreuzigung hinweist.

Ein »Bündel« läßt auch der Genuese Bartolomeo Pellerano da Camogli 1346 auf der Predella eines Madonnenbildes<sup>289</sup> von Angehörigen einer Geißlerbruderschaft und einigen Herren und Damen verehrt werden. Das ist bisher die einzige nachweisbare Verbindung der Geißlerbewegung mit den Waffen Christi, was wundernehmen kann bei ihrer starken Verwurzelung in der Verehrung des Leidens Christi. Aber sie wendete sich hauptsächlich an die fünf Wunden. Sie werden im deutschen Geißlerlied von 1349<sup>290</sup> zur Behütung vor dem jähen Tod angerufen; ihre Messe wird bei der den Anstoß zur Bianchibewegung von 1399 gebenden Erscheinung Christi und Mariens vor einem Landmann<sup>291</sup> besonders empfohlen. Sie bildeten

jetzt allerdings in Verbindung mit der Dornenkrone, das Abzeichen einer italienischen Bußbruderschaft<sup>292</sup> des 16. Jahrhunderts. Demgegenüber wissen wir vom Jahre 1356, daß man sich in Deutschland<sup>293</sup> außerhalb der Geißlerkreise besonders dem Schutz der Nägel, der Lanze und der Dornenkrone empfahl. Das mag mit der gesicherten Festeinführung für die heilige Lanze und die Nägel durch die oberste kirchliche Autorität im Jahre 1353 zusammenhängen. Die Verehrung der arma mußte leicht eine Verwischung des Bewußtseins der verschiedenen religiösen Bedeutsamkeit der einzelnen Werkzeuge mit sich bringen. Als Gedächtnishilfen waren alle gleich wichtig, aber theologisch beurteilt war ihr Anspruch auf Heilighaltung und liturgische Verehrung sehr verschieden (während umgekehrt für den Volksglauben gerade an einem ganz »unheiligen« der Werkzeuge ein besonders starker Amulettschutz haften konnte). Es mag die warnende Stimme manches Theologen laut geworden sein, wie ich sie in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstammenden Summa des Rainer von Pisa zu vernehmen glaube. Er zieht scharfe Grenzlinien zwischen dem Kreuz und den sonstigen Werkzeugen, und bei diesen zwischen denen, die mit Christi Körper oder Blut in Berührung kamen, und den anderen. Dem Kreuz gebühre in jeder Gestalt die »adoratio patriae. Alia vero quae fuerunt instrumenta passionis et mortis Christi, puta clavi, corona et lancea et huiusmodi a nobis non adorantur adoratione patriae sicut crux. Cuius ratio est, quod ista non representant imaginem Christi sicut crux, quae dicitur signum filii hominis, quod apparuit in coelo: Matth. 24. Ideoque mulieribus dixit angelus Ihesum quaeritis Nazarenum crucifixum, non lanceatum, non coronatum, non huiusmodi. Et inde est, quare imaginem crucis Christi veneramus in quacunque materia videtur, non autem imaginem clavorum vel quodcunque huiusmodi, quamvis etiam omnia praedicta ex contactu sancti corporis et sanguinis Christi decenter adoremus, ut dicit Damascenus . . ., non tamen adoratione patriae . . .«<sup>294</sup> Keinerlei Verehrung kommt also den Werkzeugen zu, die nicht durch Christi Körper oder Blut berührt wurden (also z. B. auch nicht dem Kreuztitel)<sup>295</sup>. Demgegenüber konnten die Worte der Bulle<sup>296</sup> Papst Innozenz' VI. als eine Billigung wenigstens des Hauptteiles der religiösen Praxis, wie sie sich im Frömmigkeitsleben entwickelt hatte, angesehen werden: »In redemptoris nostri . . . sacratissima passione sic nos gloriari oportet, ut ip-

sus passionis mysteria dinumerantes et merita in singulis etiam salutaribus instrumentis et fructibus gloriamur . . . Licet igitur lancea et praedicti (scil. clavi) aliaque ipsius passionis salutifera instrumenta sint a cunctis Christi fidelibus ubilibet veneranda«, wenn das Fest auch dort besonders zu begehen sei, wo Reliquien verwahrt würden. Um einen mächtigen Block wurden damit die Fundamente der Verehrung der arma Christi verbreitert. Bisher vorwiegend für die Oberschicht des religiösen Frömmigkeitslebens durch spirituelle Erwägungen gefördert und für die Unterschicht durch abergläubische, bekam sie jetzt ihren legitimen Platz innerhalb des liturgischen Festlebens der Kirche angewiesen. Die Bulle enthielt implicite die Erlaubnis, den Titel des Festes – de lancea et clavis – zu erweitern und allgemein auf die Waffen Christi auszudehnen, wie er sich schon um 1363 in einem böhmischen Antiphonar<sup>297</sup> nachweisen läßt. Andererseits mußte der Wunsch nach dem Besitz von Passionsreliquien neu entfacht werden, und es ist vielleicht in diesem Zusammenhange kein Zufall, daß Karl V. von Frankreich gerade zwischen 1368 und 1378 seinen Brüdern von den in der St. Chapelle verwahrten abgibt, wovon das dem als Neapler Thronfolger 1384 in Süditalien verstorbenen Ludwig von Anjou geschenkte, heute im Baptisterium in Florenz verwahrte Reliquiar noch ein Zeugnis darstellt<sup>298</sup>. Das von Bischof Johann XI. Sobieslaw von Olmütz 1387 gestiftete Reliquiar<sup>299</sup> eines Dorns (Abb. 16) bezieht in die Darstellung außer einigen Hauptwaffen auch noch die Würfel und den Hahn ein. Dem Bischof waren gerade diese Stationen offenbar ein Gegenstand besonderer Verehrung; besaß er keine Reliquie, so wollte er wenigstens das Abbild nicht missen.

Die Aufmerksamkeit war von der autoritativsten Stelle erneut auf die Bedeutung der Passionsvorgänge im einzelnen gelenkt worden, so daß, am Ideal gemessen, Philippe de Mézières<sup>300</sup> in diesen Jahren urteilen konnte, die meisten Christen hätten die Passion vergessen, die jeder Christ ständig vor Augen haben, deren Andenken alle seine Taten regeln sollte. Dabei scheint für unser rückschauendes Urteil im 14. Jahrhundert nicht anders als in seinem Vorgänger und Nachfolger die Passion tatsächlich in das Zentrum des Frömmigkeitslebens gerückt gewesen zu sein. Das Waffenfest breitete sich im 15. Jahrhundert immer weiter aus, und man schrieb das Verdienst daran für Deutschland hauptsächlich dem Kardinal Nikolaus

von Cues (gest. 1464) zu<sup>301</sup>. Wann genau es als das der Lanze und Nägel in Köln eingeführt wurde, kann ich nicht angeben; es galt dort nach Schulting (S. 49f.) als »festum celeberrimum«. Es gab auch ein recht verbreitetes Fest der Dornenkrone, während das Fest *de facie Domini* bis jetzt nur für die Diözesen Meißen und Breslau<sup>302</sup> belegt ist. Im Grunde entsprach es dem psychologischen Ursprung der ganzen Waffenverehrung, wenn auch das Fest nicht zu vielen von ihnen auf einmal galt, sondern möglichst viele Feste möglichst oft die Erinnerung an Passionsvorgänge weckten<sup>303</sup>. So gab es meines Wissens Meßformulare auch nur für einzelne der Waffen. Dem für die fünf Wunden sind wir im 14. Jahrhundert begegnet; ob frühere Zeiten dergleichen schon kannten, vermag ich nicht zu sagen<sup>304</sup>. Die große Verbreitung dieser Waffenmessen erfolgte wohl erst im 15. und im 16. Jahrhundert<sup>305</sup>.

Um 1400 hatte die Andacht zu den Waffen ihre umfanglichste literarische Formulierung erhalten. Wo es geschah, wissen wir nicht, aber die Bezeugungen stammen aus England (vgl. oben S. 51), wo die Andacht bis ins 16. Jahrhundert hinein sich großer Beliebtheit erfreut haben muß. Die Amulettbedeutung des Gesamtkomplexes ist die gleiche geblieben<sup>306</sup> oder wird erweitert<sup>307</sup>. Die Ablassgewährungen sind vermehrt, und man hat ihnen einen noch größeren Wert zu verleihen gesucht, indem<sup>308</sup> man bereits St. Peter die Andacht begründen und mit drei Jahren Ablass ausstatten ließ. Dreißig seiner Nachfolger und achtunddreißig Bischöfe hätten sich mit der Gewährung von je hundert bzw. je vierzig Tagen angeschlossen, bis endlich Papst Innozenz auf einem großen Konzil alles bestätigt habe. Welcher von den in Frage kommenden Päpsten mit dem Namen Innozenz gemeint ist, wird nicht gesagt. Der zweite, der dritte und der vierte beriefen je ein großes Konzil<sup>309</sup>; keines von ihnen befaßte sich mit der Andacht. Erst später<sup>310</sup> wurde präzisiert, daß es sich um Innozenz IV. und das Konzil von Lyon handele. Daß das eine falsche Behauptung ist, betonte schon Jean Bapt. Thiers<sup>311</sup>. Innozenz V. soll 1276 Feste zu Ehren der Lanze, der Nägel und der Dornenkrone verordnet haben. Wenn die Nachricht<sup>312</sup> auf Wahrheit beruht, kann es sich nur um eine lokal begrenzte Anordnung gehandelt haben. Aber jedenfalls sehen wir wiederum einen Papst Innozenz mit den Waffen Christi in Verbindung gebracht. Diesmal handelt es sich allerdings aller Wahrscheinlichkeit nach um Passionsreliquien als Gegenstände der Feier,

wie sie – mit oder ohne päpstliche Autorisation – im 13., wenn nicht schon im 12. Jahrhundert sicherlich hier und dort stattfanden<sup>313</sup>.

Ich habe schon oben (S. 51) erwähnt, daß im Rahmen der Andacht jede Waffe und die durch sie vertretene Leidensepisode betrachtet und damit Vergebung »entsprechender« Sünden<sup>314</sup> des Betrachtenden und Erteilung »entsprechender« Gnaden errungen werden. Diese können noch auf einer Phylakterienbedeutung<sup>315</sup> beruhen. Es sind in den englischen Handschriften nicht immer genau die gleichen Waffen aufgenommen oder gleichmäßig angeordnet; der persönlichen Vorliebe<sup>316</sup> war da Spielraum gelassen. Aber es erscheinen<sup>317</sup> jeweils gegen 25 von ihnen. Gemeinsam ist allen Handschriften, daß gleichsam als eine Art Einleitung mit dem Schweiß Tuch der Veronika, dem Beschneidungsmesser<sup>318</sup> und dem Pelikan begonnen wird. Da Add. MS. 32006 am unteren Abschluß unvollständig erhalten ist, läßt sich nicht sagen, ob das Dankgebet an den Erlöser<sup>319</sup>, dessen hauptsächlichsten Leiden noch einmal genannt werden, dort auch ganz aufgenommen war. Mit den »Werkzeugen« hat Christus seine Passion vollbracht – uns helfen sie zur Erlösung. Er wird um Hilfe angefleht, daß wir ihn nach Gebühr lieben und daß wir durch einen bußfertigen Tod der Verdammung entgehen – um seiner Barmherzigkeit und um seiner Mutter willen. Das Gebet richtet sich an den im Grabe stehenden Erlöser, was eine viel präzisere Bezeichnung ist als *imago pietatis* oder »Barmherzigkeit« und dergleichen<sup>320</sup>. In den dem Royal Manuskript beigegebenen farbigen Zeichnungen<sup>321</sup> steht der gregorianische Schmerzensmann mit offenen Augen im Sarkophag; hinter diesem rechts und links je der Oberkörper eines anbetenden Engels vor dem aufgerichteten Sarkophagdeckel. Im MS. 22029<sup>322</sup> ist der aus dem Grabe Auferstehende abgebildet. Hinter ihm das Taukreuz mit schwebendem Titel und zwei Nägeln im Querholz, von denen Blut tropft. Im MS. 32006<sup>323</sup> steht wiederum der gregorianische Typ im Grabe. Man sieht, wie frei man in den Einzelheiten schalten konnte. Das Royal Manuskript, das das ausführlichste ist, bringt außer den blutigen Fußspuren<sup>324</sup> des Kreuzträgers, den die Illustration mit abbildet, noch einmal das Kreuz<sup>325</sup> der Kreuztragung für sich. Es bildet auch unterhalb der Lanze die Seitenwunde ab.

Ich hatte bereits wiederholt darauf hinzuweisen, daß mit dem späteren 14. Jahrhundert offenbar der



16 Reliquiar eines Dornes. Böhmen, 1387. Baltimore, Walters Art Gallery

Wunsch an Stärke zunahm, die schwierig verständliche Darstellung des lebend-toten Gottmenschen irgendwie für die Anschauung rationalisieren zu können. Einen gern beschrittenen Weg scheint nun gerade die offizielle Verbindung der Waffenverehrung mit der Liturgie gewiesen zu haben, womit auch die auffallende Gleichzeitigkeit der Hauptverbreitung von Fest und Darstellung nördlich der Alpen seine Erklärung fände. Die vom Zeitgeist aus gesehen natürlichste Rationalisierung war die im Rahmen einer Vision, denn in ihr öffnete sich ein Ausblick in die übernatürliche Welt mit ihrer Aufhebung von Zeit und Raum und Schwere. Daß als Gelegenheit dieser Vision eine Messe Gregors d. Gr. gewählt wurde, war aber so wenig selbstverständlich, daß eine durchschlagende

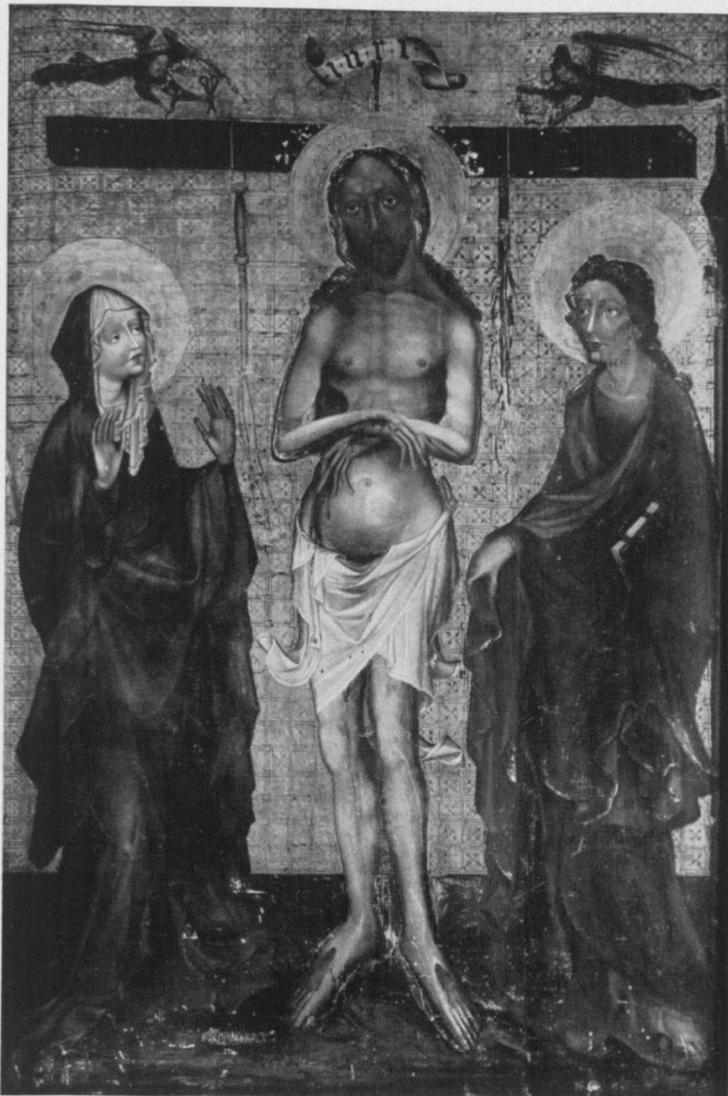
Begründung dafür bis heute noch nicht gefunden ist<sup>326</sup>. Denn die schriftlich niedergelegten originalen, also von der Bilddarstellung noch nicht beeinflussten Legenden des Papstes kennen eine Geschichte, die dem Zelebrierenden Christus als *imago pietatis* mit oder ohne andere Werkzeuge erscheinen läßt, nur ausnahmsweise. Erst seit der Mitte des 15. Jahrhunderts ist sie fixiert verbreitet nachweisbar<sup>327</sup>, und zwar zunächst mit auffallend schwankenden oder ungenauen Angaben über Ort und Gelegenheit der Vision. Da die ältesten bildlichen Darstellungen sämtlich<sup>328</sup> Christus als Teil der *arma*<sup>329</sup> erscheinen lassen, ist es unwahrscheinlich, daß ihnen ein Typus vorangegangen sei, in dem Christus allein dem Papst erschien. Es ist vielmehr anzunehmen, daß die Verbindung des byzanti-

nischen Mosaiktafelchens<sup>330</sup>, des Vorbildes des »gregorianischen« Andachtsbildes von Israhel von Mecklenburg, mit einer Vision Gregors d. Gr. erst ex post erfolgte. Weil sich unter den Kompositionstypen der dem Papst erscheinenden arma gerade als ältester ein den Typus jenes Andachtsbildes erweiternder befand, nahm man eine Erscheinung des Schmerzensmannes als Ausgangsereignis<sup>331</sup> an. Das mußte aber zu einer unerwarteten theologischen Schwierigkeit führen: Christus nusquam in specie mortui corporis apparuisse legitur<sup>332</sup>, und für die Sakramentslehre ist der menschlich tote Gottmensch irrelevant<sup>333</sup>. Da klappt wiederum der Gegensatz zwischen einer »unwahren« anschaulichen Darstellung und der in Worten überlieferten Geschichte oder Lehre auf. Den Künstlern kam zu Hilfe, daß auch der spätmittelalterlichen Theologie das Bewußtsein einer autonomen Bedeutung der Anschaulichkeit verblieben war. So löst etwa Kardinal Vigerius (besonders fol. cII) den Widerspruch zwischen seiner These der sakramentalen Bedeutselosigkeit der Seitenwunde und den entgegenstehenden Lehren dialektisch durch die Betonung ihrer anschaulichen Bedeutung; sie und das ihr entströmte Blut sei signum efficacissimum nostrae redemptionis ostensivum . . . aperiri non est facere, sed manifestare. Und während etwa die Kollekte der zu den Waffmessen gehörenden, als Objekt der Andacht die Seele des am Kreuz Verschiedenen habenden missa de ss. anima Christi<sup>334</sup> der klar definierten Wortlehre entspricht, scheut ein an den anschaulich vorgestellten, von Werkzeugen umgebenen Erlöser gerichtetes ungefähr gleichzeitiges Gebet<sup>335</sup> nicht die Formulierung des dargestellten »unwahren« Zustandes in Worten; es wendet sich ausdrücklich an den für die Anschauung nicht tot und nicht lebend, gebrochen vor dem Kreuze Stehenden.

Das 14. Jahrhundert kannte neben den allgemein verbreiteten Fassungen der Legende über Erscheinungen Christi während einer Messe Gregors auch abweichende. Mit einem Altar in S. Prisca in Rom<sup>336</sup> hatte sich die Erzählung verbunden, daß an ihm während der Messe der Gekreuzigte dem Papst erschien, und im Kloster Andechs bei München war<sup>337</sup> die Verbindung des (in einer nicht näher präzisierten Gestalt) dem zelebrierenden Papst erscheinenden Christus mit den Waffen hergestellt: ». . . et arma christi et simul et semel<sup>338</sup> apparuerunt cum apparicione christi«. Zwischen 1389 und 1393 vereinigte<sup>339</sup> der als päpstlicher

Legat in Deutschland wirkende Dominikaner Johannes aus Gubbio die Andechser Tradition mit den römischen und mit einer uns sonst nicht überlieferten Legende, indem er den Papst für eine spanische ihn besuchende Königin Elvira in S. Croce eine Messe lesen läßt, während der »panduntur archana pontifici et veneranda passionis insignia devotissimae animae clarissime ostenduntur«. In die gleiche Zeit, in der der Papst also die Meßgeheimnisse erblickt – »inter haec« – wird der Zweifel der Matrone verlegt, und es erfolgen dann das Kruzifix- und das Fingerwunder<sup>340</sup>. Vielleicht hatte der »Erfinder« der bildlichen Gregorsmesse Kenntnis von diesem Legendenkreis. Es ist aber auch möglich, daß die Andechser Sonderform erst auf Grund vorausgehender bildlicher Darstellungen entstanden ist. Jedenfalls findet sie sich meines Wissens auch später nur einmal bei einem Theologen<sup>341</sup> mit der erstaunlichen Berufung auf Molanus.

Gleichzeitig mit der schon völlig ausgebildeten Gregorsmesse taucht ein Bildtyp auf, der von ihr thematisch streng geschieden – es handelt sich um keine Meßdarstellung –, auf sie aber hie und da, vielleicht sogar entscheidend, eingewirkt hat: die Zeitgenossen scheinen beide Darstellungen zusammengeworfen zu haben, so daß es nicht verwunderlich ist, daß auch die Wissenschaft beide bisher nicht geschieden hat. Ich meine das Andachtsbild – ich nenne es hypothetisch das römische –, dessen Haupttyp aus Christi Oberkörper (vor dem Kreuz mit Titel?) über dem Sarkophag, dem Grabtuch und dem Schweiß Tuch der Veronika bestand. Ein Papst und ein Bischof<sup>342</sup> in pontificalibus knien in Verehrung. Die frühesten, mir bisher bekannten Exemplare sind ein zwischen 1386 und 1413 entstandenes Tympanonrelief der Klosterkirche von Heilsbrunn<sup>343</sup> und ein Epitaph in Münnerstadt<sup>344</sup> (beide in Franken). Die Zusammenstellung von Schmerzensmann und Vera Ikon muß aber spätestens schon etwas vor 1400 erfolgt sein, denn es gibt ein Waffensbild<sup>345</sup>, das sie bereits in einem fortgeschrittenen Entwicklungsstadium zeigt (Abb. 17). Da steht zwischen Maria und Johannes der ganzfigurige gregorianische Schmerzensmann vor dem Kreuz mit Geißeln und Titel – und sein Kopf ist der der Vera Ikon. Daß es sich um ein in den Kreis der Waffendarstellungen gehörendes Bild handelt, wird durch die als in Originalgröße erfolgt gedachte Wiedergabe der Lanze – sie bedeutete also dem Besteller in diesem Zusammenhange mehr als die Nägel und die Dornenkrone –



17 Arma-Christus zwischen Maria und Johannes. Inntal, um 1410. Innsbruck, Museum Ferdinandeum

noch unterstrichen. So erweisen auch die Figuren von Maria und Johannes, deren formaler Einbezug in die Komposition gar nicht versucht ist, das Relief in Münstertal als beabsichtigte Arma-Darstellung – trotz des Altars. Dieses »römische«, später durch Darstellung der Apostel Petrus und Paulus bereicherte Andachtsbild hatte eine so geprägte Form, daß eine Aufnahme vieler Waffen nur im Schema der Gregorsmesse vorgekommen zu sein scheint. Ein genetischer Zusammenhang zwischen den beiden ist wahrscheinlich, aber noch nicht erwiesen. Es gibt mindestens zwei Darstellungen, die beide Typen miteinander zu verbinden scheinen. Zunächst das Wandgemälde in St. Georg bei Rätzens<sup>346</sup> (Graubünden, Abb. 18), gegen 1400. Ein Geschehen innerhalb einer Messe wird angedeutet,

aber Stellung und Kopfbedeckung des Papstes entsprechen dem nicht. Es läßt sich auch nicht mit Bestimmtheit ausschließen, daß die vier Heiligen<sup>347</sup>, von denen sich nur der hl. Jacobus und der hl. Oswald identifizieren lassen, etwas mit der Darstellung zu tun haben. Dann der wenig spätere Holzschnitt<sup>348</sup> Schr. 1461. Man findet den betont kleinen Altar wieder, den Papst in pontificalibus, auch noch die Leiter mit den eingezeichneten Fußspuren. Das Wichtigste für unseren Zusammenhang ist aber das von den Händen des Papstes ausgehende Schriftband, das leider leer ist, aber kaum etwas anderes enthalten konnte als die Lobpreisung wie auf Schr. 1459: »a domino factum est« usw. Ps. 117 (118), 23. Wenn auch die Vision die Grundlage bildet, veranschaulicht ist nicht ein mo-

mentanes Geschehen, sondern die Verehrung eines bestimmten gnadenverheißenden Typus Christi durch den Papst. Daß die arma gemeint sind, wird durch die Darstellung von Maria und Johannes unterstrichen.

Man war sich durchaus nicht einig, was eigentlich in der Gregorsmesse darzustellen war. Eine Anzahl der Darstellungen will zweifellos einen als historisch gedachten Moment aus einer Meßfeier des Papstes wiedergeben, der öfters<sup>349</sup> als der der Elevation der Hostie<sup>350</sup>, gelegentlich<sup>351</sup> auch der der Wandlung fixiert ist. Aber es wird oft auch durch den umgelegten Kelch<sup>352</sup> oder indem man einen Ministranten bereits die Altarkerzen auslöschten oder ausgelöscht haben läßt, gelegentlich<sup>353</sup> wohl durch die vom Papst aufgesetzte Tiara, betont, daß die Erscheinung nach beendeter Meßfeier erfolgt (z. B. 1476 Epitaph in der Kirche zu Legden<sup>354</sup>; Holzschnitt<sup>355</sup> Schr. 1478, um 1500). Da ist der Einfluß des legendarischen Fingerwunders spürbar, wie auch seine Veranlasserin in die Darstellungen eingedrungen ist: auf dem Epitaph (um 1510) in der Pfarrkirche zu Köstendorf<sup>356</sup> ist die »Nonne« der Beschreibung offenbar in Wirklichkeit als die Zweiflerin aufzufassen. Ein großer Teil der Darstellungen verlegt die Erscheinung zwar in die Meßfeier, aber der Papst sieht sie ebensowenig<sup>357</sup> wie seine Begleiter, die ihrer überhaupt nur selten gewahr werden<sup>358</sup>, was dann aber gerade manchmal nur von ihnen<sup>359</sup> gilt. Der

Papst ist in diesen Fällen meist betont ins Profil gestellt, mit erhobenen Händen im Missale lesend<sup>360</sup>. Es fehlen auch nicht Fälle, in denen es wohl absichtlich unentschieden gelassen wird, ob der Papst die Erscheinung sieht. Auch wo Christus und die arma wiedergegeben sind, handelt es sich nicht immer um die Darstellung der Erscheinung des Gesamtkomplexes, die als solche am deutlichsten charakterisiert wird, wo die arma durch eine Wolkenrahmung zusammengehalten sind oder wo sie, wie auf einem frühen englischen Beispiele (um 1440)<sup>362</sup>, teils eng den Altar umstehen, teils neben dem dort üblicherweise untergebrachten Kreuz auf dem Altartisch selbst liegen. Öfter sind die arma auf einem als Altarstaffel dienenden Gemälde, aus dem Christus gewissermaßen lebendig geworden herausgetreten ist, zusammengefaßt<sup>363</sup>, oder sie bilden gleichsam einen dekorativen Schmuck der Wand hinter dem Altar<sup>364</sup>, oder sie werden aus dem Blickfeld des Papstes herausgerückt und damit als nicht zur Vision gehörend betont (vgl. z. B. ihre Zusammenfassung in einer seitlichen Nische in einem Stich des Meisters W mit dem Schlüssel (L. 16), den der Meister von Zwolle (L. 18) und Israhel van Meckenem (G. 255 a, L. 308 A) kopiert haben, in dem Stich Meckenems G. 286, L. 348<sup>365</sup> oder ihre Zerstreung im Raum in dem Merseburger Bilde von 1516 und die Lage von Rock und Würfeln in dem anderen, und die



18 Christus unter den Sünden der Menschheit leidend. Gregor d. Gr. verehrt die Waffen Christi. Heilige. Schweiz, gegen 1400. Rätzüns (Graubünden), St. Georg



19 Monogramme Jesu und Mariä. Holz. (Vlämisch ?), Anfang des 16. Jahrhunderts. Berlin, Deutsches Museum

gleichfalls dem 16. Jahrhundert angehörenden Bilder des Jacob Cornelisz<sup>366</sup>, in denen die arma im Kirchenraum verteilt sind und zum Teil als ganze Figuren ihre Handlung dort wiederholen). Auch Gerard David läßt den Papst nur Christus vor dem mit einigen wenigen Werkzeugen verbundenen Kreuz erblicken und bringt die anderen arma seitwärts des Altares unter. Es gibt also allerhand Zwischenstufen zwischen der Darstellung der arma als unmittelbarer Bestandteile der Vision und ihrer formal nur mittelbaren Einbeziehung, bei der ihnen manchmal neben ihrem gegenständlichen Wert noch eine gleichsam dekorative Funktion angewiesen ist. So bilden sie z. B. auf der in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts entstandenen Gregorsmesse

der Marienkirche in Lübeck<sup>367</sup> den doch wohl als gestickt zu denkenden Schmuck eines über die Altarstafel gelegten Tuches oder auf einem niederländischen Bilde<sup>368</sup> aus der Mitte des 15. Jahrhunderts den Schmuck eines Vorhanges, den zwei Engel halten. Auf einem nordfranzösischen oder südniederländischen Bilde, das 1935 aus dem Besitz der Galerie van Diemen in Berlin<sup>369</sup> versteigert wurde, erscheinen die arma wie Nachtgespenster, den grausigen Hintergrund der Vision bildend, aber die Veronikaszene ist herausgenommen und isoliert als Glasgemälde dargestellt; zu ihr hatte der Besteller also eine besondere Andachtsbeziehung. Fast alle erhaltenen Unterschriften nehmen Bezug auf die arma oder die misericordia domi-

ni<sup>370</sup> oder auf die Indulgenzen<sup>371</sup>. Die Gregorsmesse war ein Andachtsbild, vor dem Gebete gesagt wurden zur Erringung bestimmten Ablasses, d. h. zur Verringerung der im Fegefeuer<sup>372</sup> zuzubringenden Zeit. Am deutlichsten wird der Charakter des auf eine Vision begründeten Gnadenbildes veranschaulicht in den Darstellungen, die dem Papst einen ein Weihrauchfaß schwingenden Engel beigegeben (vgl. z. B. Schr. 1457ff.), der die Aufmerksamkeit auf die übernatürliche Erscheinung hinlenkt. Der Papst konnte – was als Folge der Anschaulichkeit nicht verwunderlich ist – so wichtig werden, daß man die Darstellung mit einem Gebet zu ihm verband (z. B. Schr. 1478). Andererseits scheint das Bewußtsein, daß der Papst nur sekundär in den Kreis der dargestellten arma aufgenommen war, oder anders angesehen, daß hier zwei verschiedene Bildtypen vereinigt worden waren, nie völlig geschwunden zu sein. Auf dem Holzschnitt des Johann von Brünn<sup>373</sup> Schr. 1455 (Ende des 15. Jahrhunderts) erscheinen stark überschritten hinter der Altarstaffel die Leiter und der Wappenschild Christi, in dem wie öfter ein Kreuz als Bild erscheint. Ein Engel hält den Wappenhelm, ein anderer den als Teil der Zier, die sonst noch aus Schwammstab, Kreuz und Lanze besteht, übergeworfenen Rock. Auf dem Stich des Israhel van Meckenem (G. 290, L. 351) steht Christus sogar auf dem Helm des über dem Altar schwebenden Wappens, und die Waffen sind auf dieses und den Grund rechts verteilt. Auf einem kleinen vlämischen Buchsdiptychon des frühen 16. Jahrhunderts in der Morgansammlung des Metropolitan-Museums<sup>374</sup>, dessen Inschriften<sup>375</sup> zugleich die Verlegenheit offenbaren, den Papst mit der Darstellung in eine unmittelbare natürliche Verbindung zu bringen, bildet den oberen Abschluß der Vision ein Wappenhelm. Das sind formale Bekundungen, daß in diesen Fällen das Wappen Christi nur als in ein Geschehnis umgeformt galt. Auch die Unterschrift unter einer der älteren niederländischen graphischen Darstellungen<sup>376</sup> der Gregorsmesse (um 1440) verheißt dem, der »ons heren wapenen aen siet« und dabei die vorgeschriebenen Gebete spricht, die von Gregor und seinen Nachfolgern gewährte Indulgenz: Petrus oder Innozenz sind durch Gregor ersetzt. Der Zelebrierende wurde somit zu einem Bestandteile der arma und konnte dann wieder mit diesen aus dem räumlichen Zusammenhang gelöst werden, wie etwa auf dem das Kernstück eines gleichzeitigen Holzschnittes<sup>377</sup> wiederholenden vlä-

mischen Relief des Deutschen Museums in Berlin<sup>378</sup> (Abb. 19); der Papst ist isoliert, eleviert und sieht nicht den Schmerzensmann, der im Sarkophag steht, auf dem zwei Salbtöpfchen untergebracht sind. Eine Vision, die nicht gesehen wird, ist ein Widerspruch in sich selbst. Man wird aber nicht immer entscheiden können, ob nicht doch auch dann manchmal die Vision gemeint ist und (inhaltlich) nur ein uns noch nicht bekannter Umstand das Nichtsehen bedingt, das manchmal ein Nochnichtsehen bedeuten könnte. Ausgeschlossen kann aber die Erklärung als die einer Vision werden, wo wie auf dem niederländischen Bilde von 1486 im Erzbischöflichen Museum in Utrecht die Verbindung von Meßfeier, körperlichem Leiden Christi und Verströmen seines Blutes in den Meßkelch<sup>379</sup> dargestellt ist. Das ist nicht der Inhalt einer einmaligen Vision, sondern des transzendenten Meßgeschehens: »Quis enim fidelium habere dubium possit in ipsa immolationis hora ad sacerdotis vocem coelos aperiri . . . angelorum choros adesse . . . terrena coelestibus iungi unumque ex visibilibus atque invisibilibus fieri?« So schreibt gerade Gregor der Große selbst (Dial. IV, 58). Entsprechend sind Vision und stetes Meßgeschehen untrennbar vereint in dem Rosenkranzholzschnitt von Wolf Traut<sup>380</sup> (um 1510). Von den Wunden des Erscheinenden gehen zu den Darstellungen der sechs anderen Sakramente verbindende Linien:

»Mensch pey der mess zu aller frist  
betracht dass leiden ihesu crist;  
schau dij figur gregorij,  
funff vatter unsser sprich allhy«

lautet der erste Vers der Beischrift. Es gab einen Typus<sup>381</sup> der Waffendarstellungen, der den sich selbst als Opfer darbringenden »Hohenpriester«<sup>382</sup> einbezieht; er hatte sich aus dem Typus des S. 59 besprochenen Bildes in Brieg entwickelt. Als Waffen wurden meist die Blut vergießenden<sup>383</sup> gewählt. Dieses Thema des Sichselbstopfernden ist auf der Gregorsmesse von 1486 in Utrecht in kühner, großartiger Weise zu einer völlig »unwahren« synchronisierten Komposition ausgestaltet; vereint ist das zeitgebundene irdische Leiden des Gottmenschen mit dem immerwährenden des erlösenden Gottes. Die Darstellung ist kein Einzelfall. In der 1935 in der Brüsseler Weltausstellung ausgestellten, ungefähr gleichzeitigen nordfranzösischen Gregorsmesse der Collection Franchomme steht Christus auf dem Kelch und die arma-Figuren gebärden sich

als aktiv Beteiligte<sup>384</sup>. Auch wo die synchronistische Handlung fehlt und die arma als Bildzeichen erscheinen, aber das Blut Christi in den Kelch und zu den armen Seelen in das Fegefeuer strömt wie in Schr. 1487 oder auf dem dem Gert van Lon zugeschriebenen Altar der Nikolaikirche zu Lippstadt<sup>385</sup> (erstes Viertel des 16. Jahrhunderts) vermittelt die Anschauung eine Darstellung des transzendenten Meßgeschehens im Rahmen der Papstmesse. Wie weit das im Einzelfall der eigentlichen Darstellungsabsicht entspricht, wird sich nicht stets entscheiden lassen; in den Unterschriften wird bei jeder möglichen Darstellung auf die Vision des Papstes Bezug genommen. Spanien kennt die Vereinigung von Gregorsmesse und Jüngstem Gericht<sup>386</sup>, die, auch wenn die erstere formal das Hauptmotiv<sup>387</sup> abgibt, unbedingt den transzendenten Meßsinn der Erlösung und nicht ein biographisches Moment aus dem Leben des Papstes veranschaulicht. Es wird immer wieder deutlich, daß die Vorstellungen selbst im Fluß waren; die künstlich aufgepfropfte Legende gelangte zu keiner allgemein verbindlichen Gestalt.

Im theologischen Schrifttum war die Brücke zwischen der Meßfeier und den arma längst geschlagen – ausgehend natürlich vom Wort des Apostels 1. Kor. 11, 26 –, was hier durch ein Zitat aus einem provenzalischen Traktat des 14. Jahrhunderts<sup>388</sup> belegt sei. »Jener Herr, der in diesem Sakrament zugegen ist, wahrer Gott und wahrer Mensch ist, der alle diese Geheimnisse wahrhaft vollzogen hat hinieden . . . wenigstens auf die Dauer von 33 Jahren, lebte in großer Entbehrung, in Plage und Kummernissen, Nachstellungen und Drangsalen . . . Denn für dich hat er sie getragen, sie sammelnd, machte er aus allen diesen Dingen ein Myrrhenbüschel . . .« In diesen Zusammenhang gehört die von J. Dupont<sup>389</sup> nach Amiens lokalisierte und gegen 1440 datierte Gregorsmesse der Slg. Paul Jamot, in der bei der Elevation der Hostie ein Engel den toten Christus aus dem Sarkophag heraushebt<sup>390</sup>, eine in jedem Betracht »unwahre«, aber großartige Veranschaulichung des »Opfers«. Entsprechend werden im engeren Sinne die Wirkung der gregorianischen Messen veranschaulicht, wo der von Christi Wunden ausgehende Blutstrom entweder direkt, wie z. B. auf dem Lippstadter Bilde oder auf Schr. 2650, oder – als Veranschaulichung welcher Auffassung? – über die Hostien die Seelen im Fegefeuer erreicht. Aber die Grenzen fließen sofort wieder, wenn, wie auf

dem gleichfalls westfälischen Relief in Tungerloh<sup>391</sup>, zwar der Höllenrachen da ist, aber die Beendigung der Messe im Zeitpunkt der Visionserscheinung betont ist. Wo das Fegefeuer formal außerhalb des Kreislaufes des dargestellten Geschehens bleibt, wie z. B. sehr betont auf dem Metallschnitt Schr. 2649, ist keine Entscheidung möglich, ob es in Beziehung zur Messe oder zur Ablassverheißung gebracht werden soll. Gerade diese letztere ist es ja, die durch die Einbeziehung weiterer Päpste in die Assistenz veranschaulicht werden soll. Es wird schließlich fraglich, ob denn wirklich stets mit Sicherheit ein vor dem Altar kniender Papst<sup>392</sup> als Gregor angesprochen werden kann, und ob das gar auch für jeden durch nichts als Papst charakterisierten Zelebrierenden statthaft ist. Daß das Schema der Gregorsmesse zur Darstellung einer in klösterlichem Rahmen spielenden Wundermesse<sup>393</sup> diene, mahnt zur Vorsicht. Wenn daher das Milieu einer alltäglichen Meßfeier<sup>394</sup> geradezu betont ist, so muß die Erscheinung des von den arma umgebenen Christus als Veranschaulichung des Meßsinnes gedeutet werden. Die Erklärung als Darstellung der Messe von Bolsena läßt sich nicht begründen.

Da die frühesten und gleich völlig ausgebildeten Darstellungen des Themas sich in französischen Handschriften finden – der im cod. Vindob. 1840 geht noch die im cod. Par. lat. 18026<sup>395</sup> voraus –, kann hypothetisch sein »Erfinder« in Frankreich gesucht werden. In Frankreich hatte es auch bis 1555 sein längstes natürliches Nachleben: in den Illustrationen für die in Paris gedruckten, dem Ritus von Salisbury folgenden liturgischen Büchern<sup>396</sup>.

Ich glaube, daß auch das Beliebtwerden der Darstellung Christi in Kindsgestalt im Kreise der arma auf das Streben nach einer anschaulichen Rationalisierung der Darstellung zurückgeht. Die »Bündelung« war dann leicht motivierbar, da ein Kind die Gegenstände, mit denen es sich beschäftigt, gern um sich aufzuhäufen liebt, oder da man die arma als Gegenstand seines Nachdenkens erscheinen lassen konnte. Gerade da bewußtes Leiden – das ist gemeint<sup>397</sup> – dem Wesen des Kindes ungemäß ist, hielt man offenbar die die ganze irdische Existenz Christi erfüllende Leidensbeständigkeit am schlagendsten veranschaulicht durch die Kindsgestalt. Das Anfangsstadium, und nicht das Endstadium, vertritt den ganzen Zeitumfang, die Kontinuität: der Moderne empfindet die Darstellung als das »Schmerzskind«<sup>398</sup>, das Mittelalter sah in ihr den

Mann, der vom Mutterleib<sup>399</sup> ja manchmal sogar von seinem Gottsein an bis zur Auferstehung gelitten hat<sup>400</sup>. So konnte man das Kind selbst mit den Nägeln und der Lanze<sup>401</sup> in den Wunden und mit dem Essigschwamm vor dem Munde darstellen<sup>402</sup>: das Kind repräsentiert da den gekreuzigten Mann, noch dazu im Symbol des Gekelterten – man sieht, wie sich auch hier verschiedene Bildtypen vermischen. Das Wissen des Kindes um sein Leiden war zu einer ersten Station seiner Leidensbahn, noch vor der Beschneidung, geworden: »Dyss sind die funffzehen geistlichen tode und yimmerlichen leyden vnnsers herren Jesu Christi . . . Der erst was das er bekant in muter leibe alles seine leiden . . .« heißt es auf dem Holzschnitt Schr. 878 und seiner Vorlage Schr. 2457, »quem in hoc miraculo adoro, qui omnes suas futuras passiones in animo existens praescivit in tuo virgineo utero« bei Nitzschewitz. In diesem Wissen sah auch Molanus<sup>403</sup> die Rechtfertigung der Darstellung. Es legitimiert das Kind, für die Anschauung auch der Träger des Gesamtleidens zu werden oder, unter anderem Gesichtspunkt, der der Erlösung wie auf dem Stich L. 51 des Meisters E S oder auf dem Holzschnitt Lucas Cranachs B. 73 von gegen 1525, wo das Kind als der über Leiden und Tod siegreiche Welterlöser unmißverständlich<sup>404</sup> charakterisiert ist. Es konnte nicht die Absicht sein, gerade ein Abbild des leidenden Kindes als solches als Neujahrswunsch zu verschenken, sondern man sah in ihm den nicht an menschliche Wachstums- oder Alterszustände gebundenen Erlöser, das Kind mit den Abzeichen seines künftigen Herrschertums nach Es. 9, 6.

Auch mir ist keine frühere einschlägige künstlerische Darstellung bekannt geworden als die auf dem Buxtehuder Altar<sup>405</sup> des Meisters Bertram, um 1390. Das Kind hat Peitsche und Kreisel beiseite gelegt und sich der Bibel zugewendet; was seine Gedanken erfüllt, die Prophetenworte vom Erlösungsleiden und ihre Verwirklichung durch ihn, das sieht es in den Händen der beiden Engel. Auch Marias compassio ist gleichzeitig zur Anschauung gebracht. Sie »sieht« gleichfalls die arma und sie strickt selbst an einem weiteren »Werkzeuge«, an dem ungenähten Rock – den sie nach der Legende schon auf der Flucht nach Ägypten gewebt hatte –, der mit dem Kinde wächst<sup>406</sup>. Pragmatisch angesehen ist die Szene ganz »unwahr«, sie ist nicht die Illustration eines bestimmten Vorkommnisses, aber sie dient der Veranschaulichung eines wahren

Inhaltes, und daß er das den Zeitgenossen war, dafür mögen die von Zoepfl herangezogenen Stellen aus den Relevationes S. Birgittae (VII, 8. VI, 58) allerdings als Beleg dienen. Soweit es sich um Darstellung eines Gedankeninhaltes handelt, stellte das Thema den Künstlern die Aufgabe, nicht den Eindruck aufkommen zu lassen, als handle es sich um die Darstellung eines pragmatischen Geschehnisses: die Engel dürfen die arma dem Kinde nicht aufdrängen, sie dürfen nur ihre Träger sein, ihm dadurch als behilflich erscheinen. Oft wird durch die die Größe des Leidens versinnbildlichende unproportionale Größe des Kreuzes von vornherein jede Möglichkeit der Auffassung ausgeschlossen, es handle sich um ein real gedachtes Vorkommnis; vgl. z. B. die Miniatur<sup>407</sup> aus dem zwischen 1461 und 1469 entstandenen, wahrscheinlich aus Amiens stammenden cod. Trivulz. 447, die etwas frühere Rogiersche Komposition<sup>408</sup>, in denen dem im Schoß seiner thronenden Mutter sitzenden Kinde von einem Engel ein ungeheures Kreuz gebracht wird, oder das Elfenbeinrelief des Bayer. Nationalmuseums aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts<sup>409</sup>, und die Zeichnung Christ. Steudners<sup>410</sup> aus dem späten 17. Jahrhundert, die den Christknaben, dessen göttliche Teilhaberschaft an der Dreieinigkeit betont ist, zwischen seinen Eltern mit Unterstützung eines als Teil einer himmlischen Glorie erscheinenden Engels ein riesiges Kreuz halten läßt. Wenn, wie z. B. auf einem Bilde<sup>411</sup> des Antonio Balestra (1666–1740), die arma dem Kinde gezeigt werden, das während der Ruhe auf der Flucht sitzend ein Kreuz im Arme hält, so ist der Sinn klar. Wenn das Kind jetzt auch gerettet ist – seiner Leidensbestimmung will es sich nicht entziehen. Auch die träumenden Gedanken des schlafenden Kindes kreisen um die Erlösung: so z. B. dargestellt im Typus des mit offenen Augen schlafenden Kindes, dem ein Engel arma bringt<sup>412</sup>, von A. Zographos 1545 im Xenophonkloster (Athos).

Es beruht wohl ursprünglich auf einem Mißverständnis, wenn die Szene gleichsam novellistisch interpretiert wird und die Engel dem auf dem Arm seiner Mutter heftig erschreckenden Kinde die arma vor Augen halten, was den Inhalt des italo-byzantinischen Typus der Madonnen de perpetuo succursu<sup>413</sup> bildet, dessen Entstehung kaum vor um 1400 anzusetzen ist. Inschriftlich wird die Furcht des Kindes betont, und Henze weist (S. 11) glücklich auf das Bangen Christi am Ölberg hin (Mt. 26, 37). *Βλέπων τὰ σύμβολα τοῦ*



Es ist also inhaltlich eine sehr komplexe Darstellung, zu der der hl. Augustinus unmittelbar nicht gehört. Wie Christus am Ölberg seine Passion vor sich sah, so sah er als Kind sein Leiden voraus, und Maria begleitete es stets mit ihrer *compassio*. Ein Text des Hugo von St. Victor<sup>419</sup> (1096–1141) ermöglicht das Verständnis, wie es zu dieser komplizierten Symbolik kommen konnte. »*Rosa quae rubet apte designat passionem. Et si rosa in eo, quod rubet, exprimit passionem, ergo in eo, quod plantatur, designat compassionem. Compassio in corde, passio in corpore. Compassio latet, passio patet. Rosa itaque plantatur, quando compassio cordi infigitur; florem rubentem producit, quando in effectum passionis procedit. . . Patet itaque, quod dei genitrix quasi plantatio rosae in Jericho extitit.*« Rose ist eine nicht seltene Bezeichnung für die Wunden Christi, es kann, wie wir eben hörten, damit aber auch die ganze Passion bezeichnet werden. Symbol Marias, kann der Rosenstrauch auch das Reis aus dem Stamme Jesse darstellen<sup>420</sup>, und es ist kaum zweifelhaft, daß hier auch noch das Lebensbaummotiv anklingt. Wir kennen seit dem späten 13. Jahrhundert<sup>421</sup> eine Sage, nach der Seth im Paradies das Öl der Barmherzigkeit für den kranken Adam holen soll. Der Cherub läßt ihn wenigstens in den verbotenen Bezirk hineinsehen, und er erblickt auf dem Gipfel des hohen, blätterlosen Lebensbaumes ein weinendes Kind, das nach der Erläuterung des Cherub einst von einer reinen Magd menschlichen Körper empfangen und der Erlöser der Menschen werden soll. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß irgendein Zusammenhang dieser Sage mit unserer Darstellung besteht. Denn die Rosen, die *arma*, das Leiden, sie bedeuten doch das Öl der Barmherzigkeit, das der Lebensbaum hervorbringen soll. Auf eine Verbindung eines Rosenzweiges mit dem Kreuzifix, dem Pelikan und dem Lebensbaum bei einem deutschen Madonnentypus des frühen 15. Jahrhunderts hat schon Ph. M. Halm<sup>422</sup> hingewiesen. Ohne Rosen und Maria und mit Ersetzung des Kindes durch den Schmerzensmann findet sich eine einschlägige Darstellung<sup>423</sup> in der schon herangezogenen Zainerschen »Usslegung des Leidens«, fol. y 8 v. Der Text gibt die Erklärung. Der Mensch wird aufgefordert, zum Berg Myrrhen zu gehen und die Höhe der Armut, die Weite der Liebe, die Länge der Peinigung, die Tiefe der Bitterkeit des Todes und des unermeßlichen Leidens Christi zu betrachten, damit er einen Zweig des grünen Ölbaumes in die Arche seiner Ge-

wißheit bringen sehe. Und man läßt Christus zur Seele sagen: nimm hin, du meine Taube, das weiße Körnlein, gesät in der Menschwerdung in den Acker der unvermählten Jungfrau<sup>424</sup>, abgeschnitten in der Beschneidung, ausgedroschen im Leiden, das soll deine Speise und Wegzehrung sein bis zur ewigen Seligkeit. Es ist also veranschaulicht die Menschwerdung durch das Korn, das Leiden durch die Waffen, die Erlösung durch den Ölbaum.

Als Gedankeninhalt des Kindes sind die Leidenswerkzeuge deutlich charakterisiert, wo sie ihm, wie in dem Bilde des Amsterdamer Reichsmuseums<sup>425</sup> aus dem frühen 16. Jahrhundert, im Rahmen einer Vision erscheinen (Abb. 22). Maria sitzt mit dem Kind im Schoß auf einem Gartenplatz in Begleitung musizierender Engel, Josefs und weiblicher Heiliger. Das Kind sieht gen Himmel, und dort erscheint ihm in einer Lichtglorie ein Zelt, dessen Vorhänge Engel beiseite ziehen. Es ist nach Ps. 131, 7 – *introimus in tabernaculum eius* – in Verbindung mit Hebr. 9, 7. 11 f. – *Christus autem assistens. . . per amplius et perfectius tabernaculum non manufactum, id est, non huius creationis* – das übernatürliche Zelt, in dem Christus sich selbst zum Opfer bringt. Johannes Damascenus<sup>426</sup> bezog den Tabernakel des Psalmverses auf die Leidenswerkzeuge, die Kleider Christi, die heiligen Stätten – alles durch die Berührung des Körpers oder das Blut Geheiligte –, und diese Exegese war lebendig geblieben. Die wichtigst erscheinenden Werkzeuge sind altarförmig aufgebaut. Daneben sitzt Gottvater und weist auf den leeren Korb hin, der vor dem Tisch steht. Der Sinn ist klar, wenn auch nicht restlos. Das ist es, was ich dir schicken werde, oder: was du »mitnehmen« muß (was auf die alte Idee der Pilgertasche Christi zurückwies), oder: das brauchst du zur Darbringung deines Opfers. Einfacher, darum nicht weniger deutlich, wurde das Thema des Gedankeninhaltes des Christkindes von dem Bildhauer dargestellt, der dem verbreiteten Renaissancetypus eines sitzenden Knaben mit dem Totenschädel Waffen beigab; (vgl. *The Art Bull.* 19. 1937, Fig. 19 und S. 448; H. W. Janson).

In einer in den Bezirk der Frauenklösterfrömmigkeit gehörenden Miniatur des Schweizerischen Landesmuseums<sup>427</sup> von um 1530 steht und liegt ein Teil der Waffen in einem ummauerten Bezirk, während andere – dabei sechs Sterne als Zeichen der Nacht der Gefangennahme – oberhalb der Mauer schweben. Das



22 Meister von Delft. Tabernakel mit Waffen Christi (Ausschnitt). Anfang 16. Jahrh. Amsterdam, Rijksmuseum

Christkind bringt weitere zu dem Haufen hinzu<sup>428</sup>, und man läßt es sagen: diesen teuern Schatz geben mir die bösen Juden für meine große Arbeit zu Lohn; den will ich in meinen Korb tun. Also wiederum der Korb als Behältnis der Waffen<sup>429</sup>, der mit anderem Inhalt bereits im 15. Jahrhundert (Schr. 821 ff.) zu den Gerätschaften des Kindes gehört. Er erscheint – meines Wissens vereinzelt – schon unter den als Insignien gezeigten Waffen im Weltgericht<sup>430</sup> des Domes zu Grosseto. Im 13. Jahrhundert begann er auch schon eine sehr rationale Rolle als Aufbewahrungsstätte der nach der Kreuzabnahme gesammelten Waffen<sup>431</sup> zu spielen, der die als Vereiniger aller oder einiger für die Kreuzigung benötigter Werkzeuge, sei es im Zuge nach Golgatha, sei es während der Vorbereitungen dort, nachfolgte.

Inhalt der Gedanken, also Vorleiden Christi und zugleich Inhalt der compassio der Maria, sollen die Waffen, neben ihrer eigentlichen Andachtsbedeutung,

auch auf dem Altar der Nikolaikirche zu Rostock<sup>432</sup> aus der Mitte des 15. Jahrhunderts darstellen, wo sie den oberen Teil eines Flügels füllen, auf dessen unterem Maria und Christus sitzen. Er spricht mit ihr am Mittwoch der Karwoche<sup>433</sup> von der Notwendigkeit seines Leidens und Sterbens, und die Mutter antwortet: deine Pein und deine Schmerzen will ich mit dir tragen in meinem Herzen. Wollte man in diesem Vorstellungszusammenhänge die Einung von Mutter und Sohn körperlich anschaulicher darstellen als bei Nebeneinanderstellen durch Verschränkung der Hände oder Arme geschehen kann, dann gab es nur zwei Möglichkeiten: entweder das Kind im Schoß, das der Mutter noch so gehört, daß zwischen Tun und Verdienst der beiden nicht ganz streng zu scheiden nötig ist – so daß z. B. wie auf dem wohl schon aus dem 16. Jahrhundert stammenden Holzschnitt Schr. 1052 b das Kind ein riesiges Kreuz hält, während andere Waffen als Rahmenfüllung erscheinen, das Gebet sich aber

nur an die Mutter richtet, oder daß auf dem Stich des A. Wierix<sup>434</sup> von 1598 zwar das Kind mit dem Kreuz, an dem der Titel befestigt ist, die Ketzler in den Abgrund stößt, aber die Unterschrift Victrix auf die Mutter bezogen ist – oder<sup>435</sup> der Tote im Schoß, der ihr wieder gehört. Der Ausweg des Speculum<sup>436</sup>, in dessen 30. Kapitel Maria sich zum Streit wider den Teufel mit ihres Sohnes Marterwaffen waffnet, Christus selbst also fortgelassen wird, scheint auf dieses beschränkt geblieben zu sein. Die Memlingsche Lösung<sup>437</sup>, Christus völlig in der Gestalt Marias »geborgen« sein zu lassen, die dadurch anschaulich zum Hauptmotiv wird, aus dem er erst wie ein Bestandteil herauszulösen ist, verschiebt formal nun in der Tat das Hauptgewicht auf Maria. Für die Anschauung ist das, gewollt<sup>438</sup> oder nicht gewollt, durch Übernahme eines ungeeigneten Darstellungstypus, nicht mehr die Darstellung ihrer compassio, sondern ihrer passio, deren Inhalt durch die Waffen erzählt wird. Und es ist sinnentsprechend, daß Christus, in dem sie gelitten hat, ihr maßstäblich angeglichen ist, während die übrigen, wie z. B. das Kreuz (!), nur durch Teilformen oder im kleinen Maßstabe als Bildzeichen erscheinen. Sie sind erst als gewissermaßen indirekter Leidensinhalt<sup>439</sup> für die Anschauung bedeutsam. Stimmungsmäßig überschattet der Tod Christi alles. Die im Zuge der zunehmenden Betonung der compassio der Maria liegende Hervorhebung des marianischen Leidens drang auch in den Speculumtyp der sich Erinnernden ein. So stellt sie die Illustration zum 35. Kapitel in der Anthonius Sorgschen Ausgabe von 1476 dar zwischen Säule, Lanze, Schwammstab links, Rute, Geißeln und den gekreuzten Stäben der Dornenkrönung rechts. In der Krönung der Jungfrau von Giov. d'Alemagna und A. Vivarini<sup>440</sup> von 1444 stehen im Unterbau des Thrones Engel mit den Passionswerkzeugen als Zeugen ihres Leidens und ihres Verdienstes, die völlig »veranschaulicht« sind etwa im Bilde des Abr. Schöpfer<sup>441</sup> aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts, auf dem Christus und Maria bei Gottvater interzedieren, beide unter Berufung auf ihre »Waffen«: Maria weist auf ihre Brust hin, während die Wiege (natürlich Jesus) und die Schwerter, die ihr Herz durchbohrten, von Engeln getragen werden.

Als »Station« der Leidensbahn Christi ist meines Erachtens auch die Pietà entstanden. Es ist die Station, in der zwar für die Anschauung die compassio der Maria zur Hauptsache wird, da für jene der tote Chri-

stus ausgelitten hat. Aber das gilt nur für die optische Anschauung, nicht für die geistige; für diese ist die Leidensbahn des Gottmenschen noch nicht am Ende angelangt. Auch diese Szene ist eine echte der aktiven »Erbärmde« des Herrn, wie eine seiner Mutter<sup>442</sup>, der Beiständin des Menschen. Nur für die Anschauung erscheint die Darstellung wahrer als die für sie völlig »unwahr« der Maria, die mit dem im Sarkophag stehenden oder sonst als lebendiger Toter veranschaulichten Christus verbunden ist. Sie verlegt zwar die Betonung etwas auf diese, aber sie bringt nichts prinzipiell Neues in die Darstellung der arma hinein, in deren Kreis auch sie vor 1400 aufgenommen wurde<sup>443</sup>. Freilich eine gewisse Inkongruenz hatte formal die Komposition, denn diese »Waffe« stellte das als historisch angenommene Geschehnis wirklich dar, während die anderen Stationen durch die Bildzeichen nur vertreten waren. Dieser Spannung mußte man sich bewußt sein, und sie führte üblicherweise<sup>444</sup> zu einer Ausgestaltung der Pietà zu einer stark betonten Beweinungsszene, die formal das Hauptgewicht bekommt, und neben deren gesteigertem Realismus die »Waffen« es doppelt schwer haben, sich zu behaupten, gerade wenn sie in größerer Anzahl wiedergegeben werden, weil sie dann leicht dem die Hauptszene Fixierenden wie ein dekorativer Flächenschmuck erscheinen können, dem eine inhaltliche Bedeutung höchstens sekundär zuzukommen scheint, wie z. B. auf dem ihrem Wesen nach dabei einleuchtend zu den privaten Devotionalien gehörenden kleinen Bronzerelief des Berliner Deutschen Museums<sup>445</sup> aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, oder dem etwas früheren Holzschnitt Schr. 986w<sup>446</sup>. Helfen konnte man sich durch die Zerlegung der Bildfläche in zwei Teile und die Massierung der restlichen Waffen im oberen, wobei es ihrer gleichsam brutalen Formensprache überlassen blieb, sich als dem ausführlich dargestellten einheitlichen Vorgange gleichwichtig zu behaupten und nicht etwa einen gewissen spielzeughaften Charakter zu bekommen. Man konnte einen Teil der Werkzeuge auch dadurch anschaulich rational bündeln, daß man ihn im Sinne des alten Motives ans Kreuz teils lehnte, teils anknüpfte. So und am Boden herumliegend oder -stehend führen sie z. B. ein Triptychon des Nardon Pénicaut<sup>447</sup> (um 1510) in der Salting-Collection des Victoria- und Albert-Museums und in sehr großer Zahl und glücklicher Anordnung ein Relief von H. Morinck<sup>448</sup> von 1580 im Schloßmuseum in Karlsruhe vor. Das Lösch-



23 Arma Christi. Bologna, 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Bologna, Pinacoteca

epitaph des Hans Krumper<sup>449</sup> von 1618, das in unserem Zusammenhange das Endstadium einer um die Pietà angeordneten arma-Darstellung vertreten kann, bringt die Werkzeuge teils auf dem Erdboden unter, teils in den Händen von Engeln, die an die Stelle menschlicher Beweiner und Zurüster des Leichnams<sup>450</sup> getreten sind. Ist die Zahl der Werkzeuge gering, wie etwa schon 1416/17 im Turiner Gebetbuch<sup>451</sup>, das nur die Nägel im Kreuz zeigte, dann kann man von einer arma-Darstellung nicht mehr reden; ihre Einbeziehung soll dann nur noch einen Ton mitschwingen lassen. In dieser Richtung arbeitete die Zersetzung der alten Andacht zu den arma im Zusammenhange mit der Beweinungsszene immer weiter fort, so daß ihre Einbeziehung in steigendem Maße im 17.-18. Jahrhundert in der Regel die Bedeutung hat, an das überstandene Leiden, das jetzt schon dem Zustand eines relativen Friedens gewichen ist, zu erinnern. Sie bekommen den Stimmungswert des fernen Donner-

rollens, das das abziehende Gewitter begleitet. Um sich des Unterschiedes bewußt zu werden, genügt ein Blick auf ein Bologneser Bild<sup>452</sup> der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, das Weltgericht und Passion oder Erlösung vereint darstellt (untere Hälfte: Abb. 23). Es enthält eine der vollständigsten wie – im Sinne des Andachtsbildes – vollkommensten Darstellungen der arma als einheitliche Bildkomposition. Der menschlich Tote ist das beherrschende Zentralthema, um dessen zwei Darstellungen die Waffen rhythmisch wohl abgewogen so verteilt sind, daß jede für sich klar zur Erscheinung kommt und doch formal subordiniert bleibt. Das gilt auch für die ausführliche Beweinung trotz ihrer räumlich unterschiedlichen Behandlung, da auf der für sie als einen irdischen Vorgang für nötig befundenen Grundfläche auch die Leiter steht, die ihrer als »Waffe« nicht bedarf. Als weitere Verbindung zwischen den andeutenden Bildzeichen und der naturalisierenden Darstellung dienen Joseph und Niko-

demus, der eine die Nägel, der andere das Gefäß des Blutwassers tragend. Wie ein Florentiner Nachfolger des Fra Angelico etwa 75 Jahre später die Aufgabe anpackte zeigt Abb. 24. Ein räumlich aufgefaßter Vorder- und Mittelgrund mit einigen wenigen, in einem leicht erkennbaren, einfachen dekorativen Schema angeordneten Figuren, mit den Salbtöpfchen, dem steinigen Weg, dem Sarkophage, ist vereint mit einem Hintergrunde, der jeder naturalistischen räumlichen Umgebung entbehrende, streifenförmig angeordnete, abgekürzte, gleichmäßig betonte Hinweise auf weitere Passionsszenen enthält. Da ihr unterster Streifen als hinter dem Sarkophage stehend erscheint, und alle Figuren und Objekte mit Ausnahme des Kreuzes selber, das dadurch beiden Zonen angehört, in kleinem Maßstab wiedergegeben sind, erscheinen diese arma als in einer unbestimmten, aber doch irgendwie räumlich zu interpretierenden Entfernung untergebracht. Theoretisch ist das eine sehr bemerkenswerte Lösung des kompositionellen Problems. Sie vermied formale Unordnung und Unklarheit durch Verteilung der inhaltlich geforderten Vielzahl der Motive in ein einheitliches, wenn auch unnaturalistisches Blickfeld. Die beiden pfeilerartigen Figuren der stehenden Apostel geben nicht nur formal der Komposition ihren seitlichen Halt und zusammen mit dem Kreuz eine rahmende Zusammenfassung, sie betonen zugleich durch ihr inhaltliches Nichteinbezogenheit in die arma den Charakter des Bildes als eines in allen Einzelheiten zu betrachtenden und bedeutungsvollen Andachtsbildes.

Erfolgreich war auch die Spannung zu lösen gewesen, wenn die Zahl der anderen Waffen zwar gleichfalls sehr beschränkt, sie aber formal so betont wurden, daß ihre Sinn-Gleichwertigkeit mit der Pietà anschaulich wird. Ein gutes Beispiel dafür enthält das Mittelbild eines Altares der Kapelle der Burg Trausnitz in Landshut<sup>453</sup> (um 1430/40). Inschriftlich wird die originalgroße Wiedergabe der Lanzenspitze versichert, und die großen, harten, man möchte sagen unbarmherzigen Formen von ihr wie von Kreuz und Geißeln verleihen jeder Waffe ihr eigenes Gewicht. Die Anregung zur Vorstellung der durch sie hervorgerufenen Leiden ist so stark, daß der Ausruf des Stifters, des Herzogs Heinrich von Bayern (1397–1450): »o barmherziger Gott«, der sich auf das Gesamtleiden des Gottmenschen bezieht, und nicht nur auf den im Schoß seiner Mutter tot liegenden, den Eindruck gut zusammenfaßt. Als weitere Belege dieser Waffenbild-

kompositionen mit formal starker Betonung weniger Waffen neben der Pietà nenne ich den Holzschnitt<sup>454</sup> auf der Titelfrückseite der »hymelisch Funtgrub« des Johann von Valtz, Straßburg 1507, und ein deutsches Elfenbeinrelief<sup>455</sup> von um 1700. Der erstere ist besonders charakteristisch durch die Art des in den Raum Stechens von Lanze und Schwammstab, das zweite durch die eigenartige Form Golgathas als des mons myrrhae<sup>456</sup> (Hohel. 4, 6).

Schon im 14. Jahrhundert beginnt die Entwicklung (oben S. 60), nur solche Waffen zu zeigen, die sich in einem die ganze Bildfläche beherrschenden formal-rationalisierenden Realismus zwanglos in die geschlossene Szene einfügen lassen. Eine abbruzzesische Beweinung in Sulmona<sup>457</sup> (um 1412) stellt z. B. die Säule neben das Kreuz und läßt andere Waffen von Engeln halten. Haltende Engel und Verstreuung von Waffen auf den Boden wählten ein Angehöriger der Cabreroschule in seiner Beweinung<sup>458</sup> (zweites Viertel des 15. Jahrhunderts) in der Kathedrale von Gerona und Piero di Cosimo<sup>459</sup>, wobei das Salbtöpfchen wie in ähnlichen Fällen nicht als Attribut der Magdalena aufzufassen ist; Petrus Christus<sup>460</sup> »bündelte« Salbbüchse, drei Nägel, Zange und Hammer zu einem ausdrucksvollen Häufchen im Vordergrund der *seinen* (Brüssel, Gem.-Gal.). Botticelli<sup>461</sup> läßt seine Komposition (Mailand, Poldi-Pezzoli) gipfeln in dem die Dornenkrone und Nägel emporhaltenden Josef von Arimathia. Das entspricht inhaltlich der betont gehaltenen Dornenkrone, den zwei Nägeln und dem einen Tuch auf der Beweinung<sup>462</sup> eines italienischen Bildhauers um 1420 der früheren Sammlung James Simon. Jacopo del Sellaio<sup>463</sup> (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) vereinigt auf dem Erdboden Schweißtuch mit Lanzenspitze, Dornenkrone, drei Nägeln und dem Schwamm, David Ghirlandajo<sup>464</sup> (früher Sammlung Nemes) auf dem Sarkophagbord die krummen Nägel und den Schwamm.

Die für die Beweinungsszene geschilderte Entwicklung gilt im Grundsätzlichen auch für die Darstellungen der unmittelbar vorausgehenden und folgenden Stationen. Die Kreuzabnahme erringt im 15. Jahrhundert eine in ihren Gründen noch ungeklärte, irgendwie sicherlich auch mit einer besonderen Verehrung für die Leitern zusammenhängende Beliebtheit, oft mit betonter Einbeziehung weiterer Waffen. So werden z. B. auf der Kreuzabnahme des Fra Angelico<sup>465</sup> in der Florentiner Akademie (um 1435) außer dem



24 Arma Christi, Johannes der Evangelist, Jacobus d. Ä. Florenz, etwa 1460.  
San Gimignano, Palazzo Comunale

Kreuz mit Titel und den Leitern betont das hier von Maria verehrte Grabtuch, die Dornenkrone, drei Nägel und eine zweite Binde, also dem Besteller besonders am Herzen liegende und realistisch leicht unterzubringende Waffen. Aber schon hier hat die Stimmung die Tendenz zur Beruhigung. Sollten möglichst viele Waffen dargestellt werden, so findet man sie im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts auch um den Kreuzbalken angehäuft (z. B. Fresko im Oratorio della Missione in Villafranca<sup>466</sup>). In die Darstellungen der Grablegung werden seltener arma der frühen Leidensstationen einbezogen. Als Beleg sei hier auf die etwa zwischen 1520 und 1545 entstandene Gruppe in St. Jean in Joigny<sup>467</sup> hingewiesen, wo die beiden Alten

Dornenkrone, Nägel und den Schwamm halten und Engel im architektonischen Rahmen (also außerhalb der eigentlichen Darstellung) weitere arma. Das nach dem Stich des Pasquale Ottini (1580–1630) B. XVII. 207. 1 gearbeitete deutsche Elfenbeinrelief<sup>468</sup> des früheren 18. Jahrhunderts vertrete die späte Entwicklung, in der die Waffen an das überstandene Furchtbare erinnern, die Stimmung veranschaulichen sollen. Dazu dienen hier vor allem die krummen Nägel, die mit dem fortschreitenden 16. Jahrhundert immer beliebter geworden waren, die aber schon im späteren 15. Jahrhundert (z. B. bei David Ghirlandajo und Filippino Lippi auf dem wiederholt herangezogenen Londoner Bilde) verwendet wurden. Das Motiv ge-

hört durchaus in das Kapitel des inhaltlichen, nicht etwa des abstrakt-formalen Realismus. Sie erzählen Geschichte, da sie den Körper schlimmer verletzten als es gerade getan hätten. Sehr natürlich ließ sich ein erheblicher Teil der Waffen, in Darstellungen der der Kreuzigung vorangehenden Szenen realistisch vereinigen. Als Beispiel sei nur das Bild des Francesco di Giorgio (Siena, Akademie) genannt, das den Typus des Waffenbildes mit dem des Stationsbildes vereint. Vor der den Mittelgrund einnehmenden Entkleidung liegt auf dem steinübersäten Boden das Kreuz mit Titel und Dornenkrone, daneben Stricke, Hammer, Holzschaber, zwei Nägel, ein Korb mit weiteren Nägeln, Zange und Bohrer. Bei der rückwärtigen Anagelung schwingt ein Mann einen Holzklöppel.

Alle realistisch erzählenden – was in unserem Zusammenhang gleichbedeutend ist mit: auch dem naiven Verständnis zugänglichen – Darstellungen mußten von vornherein darauf verzichten, den Zustand des lebend Totseins des Gottmenschen irgendwie direkt zu veranschaulichen. Das aus eigener Kraft im Sarkophag Aufgerichtete mußte einem Gehaltenwerden weichen. Man verstand den tiefen Sinn nicht, der dargestellt werden sollte, oder man scheute weder seine anschauliche Verflachung durch die Hilfeleistung noch die Erregung der Assoziation der noch bevorstehenden Zur-Ruhe-Legung. Daß dabei zunächst noch völlige räumliche Rationalisierung der Darstellung kein Bedürfnis war, beweisen die in der Fläche ohne Unterstützung schwebende Laterne – ihr entspricht auf der anderen Seite des Sarkophags ein in der Abbildung nicht zu erkennender Gegenstand – in dem einen<sup>469</sup>, die ebensowenig rational untergebrachten Würfel und Silberlinge auf dem anderen<sup>470</sup> ihrer sich wiederum in Frankreich findenden, sicherlich zu den ältesten<sup>471</sup> gehörenden Beispiele (um 1400). Aber sie setzte sich bald durch, wie jene Komposition zeigt, die die meisten der gezeigten Waffen um das Kreuz häuft und den Sarkophag durch das von Bildrand zu Bildrand gespannte Grabtuch ersetzt. Sie findet sich um 1410 schon in den Heures de Notre Dame des Herzogs Jean de Berry aus der Werkstatt des Jacquemart de Hesdin<sup>472</sup>, wo zwei Engel den Toten halten, während in den Heures du bon roi René<sup>473</sup> der Engel gleichzeitig das Handtuch und den Toten trägt, eine Koordinierung, die uns als genrehaft befremdet, die aber als Hinweis auf Pilatus wahrscheinlich dem Besteller gerade besonders wichtig war. Waren Engel

die Haltenden, so war wohl das Gottsein gegenüber dem Zur-Ruhe-Kommen betonter, war es aber ein Mensch, wie z. B. Johannes um 1420 im Livre d'Heures Karls VI.<sup>474</sup> oder Josef von Arimathia auf der Londoner Predella des Filippino Lippi<sup>475</sup>, dann ließen sich die beiden Eindrücke verbinden; der Körper sinkt hinab zur Ruhe, die ihm aber der kleine Sarkophag nicht gewähren kann. Die großartigste pseudo-realistische Lösung fand Geertgen tot Sint Jans im Bilde des erzbischöflichen Museums<sup>476</sup> zu Utrecht (letztes Viertel des 15. Jahrhunderts), dem wohl künstlerisch wertvollsten, weil einheitlichsten Waffenbilde. Viele Waffen sind vorgeführt, und doch stehen alle selbst oder durch ihre Träger mit Christus in unmittelbarer Beziehung. Aber eine innerlich respektvolle Distanz ist gewahrt, die einzelnen Waffen werden nicht zu gleichbewerteten Gegenspielern, sie bleiben »Werkzeuge«, Hilfen als Verursacher und Begleiter des Leidens der Hauptperson. Bezeichnend dafür die Auflösung der Beweinungsszene in über die ganze Bildfläche verteilte Bestandteile, die das Bild wie von klagendem Gestöhn erfüllen. Der Tote, der lebend als Träger unter dem lastenden Kreuze und an all seinen blutenden Wunden leidet, hält sich aufrecht und sinkt doch schon im Sarkophag zusammen. Das bedeutete eine neue Sinnggebung an das auf den halbfigurigen gregorianischen Schmerzensmann zurückgehende Motiv des vor dem Sarkophag Knienden<sup>477</sup>, für das man das schwäbische Bild<sup>478</sup> der Stuttgarter Galerie vergleiche oder die beiden späten, dem Typus der Holzschnitte Schr. 903a ff. folgenden Holzstöcke aus dem Vorrat der Modeneser Drucker Bartolomeo Soliani und Erben<sup>479</sup>, mit dem Schmerzensmann, in dessen Armen Geißel und Rute stecken und der von einigen Waffen umgeben ist, die – was natürlich ganz spät ist – zum Teil von Wolken getragen werden. Es gab einen Typus der Waffendarstellung, der den unter dem Kreuz zusammengebrochenen Christus einschloß, der auch auf die Geertgensche Komposition eingewirkt haben kann; vgl. Schr. 902–903. »O mensch om dyn misdaden / Bhin ic mettem cruce gheladen« steht unter<sup>480</sup> Schr. 902, niederländisch um oder nach 1500. Das ist eine Mahnung, keine Interzession.

Es war nicht wahrscheinlich, daß mit zunehmender Subtilität der Darstellungen ihre allgemeine Verständlichkeit wuchs. In jedem Falle konnte die Anschaulichmachung immer nur für den Beschauer gelingen, der richtig zu assoziieren verstand. Die gleiche Voraus-

setzung, daß der Beschauer schon wissen werde, wie er das Gezeigte zu interpretieren habe, galt aber auch, wenn die Ansprüche an die Veranschaulichung zurückgeschraubt waren. So ist z. B. in dem Relief in Fritzlar<sup>481</sup> (um 1450), das dem die arma Betrachtenden und bestimmte Gebete Sagenden die von Leo d. Gr. und Gregor d. Gr. gewährten Indulgenzen verheißt, als Mittelpunkt der Werkzeuge der wirklich Tote dargestellt, wobei den Engelchen rational keine andere Funktion als die von Trägern einer Konsolplatte angewiesen zu sein scheint. Auch in dem österreichischen Bilde<sup>482</sup> (um 1425), das den Waffencharakter durch die Isolierung Christi besonders unterstreicht – der Tote ist auch von den Trauernden durch eine Welt getrennt –, lehnt Christi Leichnam gegen das Kreuz. Es bedeutet den Gegenpol, wenn der im Sarkophag Stehende ganz unbefangen als Lebender wiedergegeben ist, sei es, daß er wie in einem deutschen Holzschnitt<sup>483</sup> (um 1450) eine Geißel hält und mit beiden Händen auf die Seitenwunde weist, sei es, daß er, wie in dem Fresko einer Gewölbekappe der Kirche in Kalkhorst<sup>484</sup>, die Arme nach oben winkelt, sei es, daß er sie, wie auf florentiner Bildgeweben<sup>485</sup> von um 1500, einladend ausbreitet – die Unterschrift erklärt den Sinn der Geste: »venite ad me«; es ist der Erlöser, der spricht. Man vereinigte auch die Motive rein äußerlich. Z. B. sind in einem Bilde des Meisters der Lindauer Beweinung<sup>486</sup> dem vor der Säule stehenden lebend Toten in die toten gekreuzten Arme die Lanze, Geißel und Staupbesen gesteckt, und in dem Fresko von 1452 in St. Justus in Flums<sup>487</sup> dem lebend Stehenden in die leblos gewinkelten Arme Lanze bzw. Kreuz, in dem Holzschnitt<sup>488</sup> Schr. 887 (um 1440) und in einem schwedischen gestickten Altarbehang<sup>489</sup> der Mitte des Jahrhunderts die beiden Geißeln, außer denen Christus in dem Titelblatt der Leydener Ausgabe des Boec van de vier oefnigten Bonaventure von 1499 noch das Kreuz hält. Oder man läßt den Leidenden lebend wirklich die ganze irdische Leidensbahn durchlaufen haben und stellt ihn in einer Form dar, die den Gedanken an den Auferstandenen nicht ausschließt, öfter bewußt anregt. Am deutlichsten ist diese Synchronisierung, wenn, wie z. B. in zwei mecklenburger Beispielen<sup>490</sup> aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der im Sarkophag Stehende sogar mit dem apokalyptischen Träger des Buchs der Sieben Siegel vereint ist. Der Meister ES läßt um den frei Stehenden in dem Stich L. 55 vier Engel die wichtigsten arma

wie Insignien tragen. Um 1490 stellt der Maler der Wandgemälde im Chor der Johanniterkirche in Küßnacht<sup>491</sup> bei Zürich Christus aus allen Wunden blutend und doch triumphierend vor das von den Geißeln, Lanze und Schwammstab begleitete Kreuz. Dieses Thema des siegreich Auferstandenen vor dem Kreuze wird eine häufige Darstellung auf deutschen Grabsteinen des 16. Jahrhunderts, wobei die Leidensmerkmale mehr und mehr zurückgedrängt und die anderen Waffen in der Regel in der oberen Zone von Engeln getragen werden. Wenn Christus dabei, wie etwa auf einem Grabstein<sup>492</sup> von 1576, das vor ihm kniende Ehepaar segnet, so ist der Sinn klar: der Überwundenhabende ist der Erlöser. Bis an die Schwelle der Gegenwart heran betont man dabei in diesem Zusammenhange beim Auferstandenen, daß als Mensch wie jeder Mensch auch er oder gerade er durch das Leiden hindurch mußte; darum begleiten<sup>493</sup> ihn Engel mit Waffen. Für die Anschauung dem Typus des Siegers am meisten angenähert ist der Schmerzensmann des Holzschnittes Schr. 849, der über der Schlange auf der Weltkugel steht; aber wie er selbst das Kreuz mit Dornenkrone und Geißel hält, so umgeben ihn weitere Waffen, und die Unterschrift weist ganz auf den Leidenden hin: »Ich Jesus clar verkhind euch mein leiden offenbar« (wahrscheinlich Anfang 16. Jahrhundert). Wenn auch der Auferstandene nicht so betont ist, so gehört hierher wohl auch der Titelholzschnitt der Venetianer Ausgabe der Meditationen des hl. Bonaventura von 1493<sup>494</sup>, auf dem um den stehenden Christus herum viele Waffen teils wiederum von vier Engeln getragen werden, teils im Raum frei schweben. Ein ungewöhnliches Motiv vertritt dabei die Leidensstation der Gefangennahme bei Nacht und im Getümmel: eine riesige Fackel<sup>495</sup> ist auf einem Stadtturm untergebracht. Hierher gehört das flämische Bild<sup>496</sup> der Sammlung Renders in Brügge aus der Jahrhundertmitte, auf dem Christus zwischen dem Stifter und einem die strickumwundene Säule und die Lanze haltenden Engel steht, die Linke um das Kreuz gelegt, über dem das Grabtuch hängt und an dem zwei Geißeln befestigt sind. Hierher gehört der Altar in Biot<sup>497</sup> bei Nizza (um 1500), auf dem Christus mit der rechten Hand den Rohrweig hält und im linken Arm das Kreuz. Es sind die beiden während der historischen Passion von ihm in Händen getragenen Waffen. Hinter ihm halten zwei Engel das Grabtuch. Die Szene spielt in einem betont kahlen Innenraum, an dessen

einer Wand der Sarkophag steht, der einigen Werkzeugen – Schwammstab, drei Nägel, Zange, Hammer – zum Halt dient, während andere – Laterne, Waschgefäß mit Handtuch, Lanze, Säule mit Strick, Judasbeutel, Geißeln und Hahn – im Raum verteilt sind. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß dieser selbst als Stätte einer der Passionsszenen<sup>488</sup>, und zwar wahrscheinlich der Gefangenschaft während der Nacht, gedacht ist. Hierher gehört wohl der zu den gregorianischen Gebeten gehörende Holzschnitt einiger Ausgaben der *Hore diue uirginis Marie* des Thilman Keruer in Paris<sup>499</sup>, der Pariser Holzschnitt im schon herangezogenen *Speculum spiritualium* von 1510 und Holzschnitte wie Schr. 893<sup>500</sup> oder 917<sup>501</sup>. Sie zeigen die Fortbildung des Flumser Typus (s. oben S. 81). Christus steht zwischen sehr vielen Waffen, im linken Arm das Kreuz, im rechten die Lanze haltend. Hierher gehört der betont ins Visionäre gerückte und doch ganz »irdische«, dem hl. Franz erscheinende Christus auf dem Bilde Crivellis<sup>502</sup> (um 1475) im Museo Poldi-Pezzoli. Er wendet sich mit unendlicher Güte dem Heiligen zu und läßt sein Blut in den vorgehaltenen Kelch spritzen. Im rechten Arm trägt er das Kreuz, an dem Titel, Dornenkrone, drei Nägel, zwei Geißeln befestigt sind, während Lanze und Schwammstab an der Säule lehnen, die durch den umgeschlungenen Strick als hier noch im architektonischen Verbände stehende Geißelungssäule bezeichnet wird. Hierher gehört der das aus dem Boden herauswachsende Kreuz mit dem rechten Arm umfassende, von Engeln mit Waffen umgebene, aus der Seitenwunde blutende Schmerzensmann der Sammlung Pottier (französisch, frühes 16. Jahrhundert)<sup>503</sup>.

Dem Ausdruck entsprechend: er sieht aus wie das Leiden Christi, läßt man manchmal auch das Leiden in Christus gewissermaßen selbst Leben gewinnen – Leiden als wesentliche Lebensfunktion. Dieses lebende Leiden schaut dann z. B. unsagbar schmerzvoll auf den Gnadeflehenden, wie etwa in der Darbringungsminiatur des 1469 von Matthias Corvinus von Ungarn in Wien bestellten Missale<sup>504</sup>. Vor allem im 16. Jahrhundert wurde diese Darstellung des Leidens als Lebensform die Regel, wobei meistens das Kreuz entweder ganz fehlt oder nur für den Wissenden angedeutet wird und der Eindruck der Lebensfülle eines in seiner Existenz durch seine Formen unmittelbar evidenten, den natürlichen Organismus betonenden, alles Starre vermeidenden Renaissancekörpers auch von etwaigen

Todeszeichen nicht geschmälert werden kann. Als Beispiele seien genannt der Holzschnitt von Weiditz<sup>505</sup> 1522, auf dem Christus zwischen vielen Werkzeugen, unter denen der krähende Hahn das seine zur Lebensillusion hinzubringt, vor dem Kreuze steht, dessen Stamm nur hinter seinen Beinen angegeben ist<sup>506</sup>, und zwei Holzschnitte in den *Sarum Horae* des F. Regnault von 1535 und 1536<sup>507</sup>. Auf dem einen steht Christus als Mittelpunkt der ohne jedes Streben nach anschaulicher Rationalisierung das Blatt füllenden *arma*, mit der Linken Kreuz und Rohrstab haltend, auf dem anderen<sup>508</sup> sitzt er auf dem Sarkophage und hält das Rohr im linken Arm und ist von vielen Werkzeugen umgeben, unter denen sich auch die Hand mit dem Kelch findet, über dem die Hostie schwebt<sup>509</sup>. Man könnte eigentlich Christus seinen dargestellten Zustand nicht treffender bezeichnen lassen als mit dem Vers Joh. 6, 51, den ein böhmisches Antependium<sup>510</sup> (um 1380) für den gregorianischen, im Grabe stehenden Schmerzensmann heranzieht und den die Rogiersche Vera Ikon des Louvre<sup>511</sup> oder der meines Erachtens schon ins 16. Jahrhundert gehörende Holzschnitt Schr. 848 ihn sprechen lassen: »ego sum panis vivus, qui de coelo descendi« mit dem Ton auf dem vivus. Und das gleiche ist der Inhalt des Bildes von Ambrosius Holbein im Museum zu Basel<sup>512</sup> (um 1515), auf dem Christus – eine Kopie von Dürers B. 4 – trotz aller himmlischer Akzessorien, trotz des Sitzens auf Weltkörpern im Weltenraum, trotz des sich in den Himmel erstreckenden Tragens der *arma* durch kleine Engel, trotz der Gegenwart Gottvaters durchaus im irdisch-leidenden Leben befangen erscheint.

Oder man läßt den Leidenden gleichsam an einem bestimmten Höhepunkt der Leidensbahn noch während des irdischen Lebens gleichzeitig alles »erleben«, Späteres zeitlich vorziehend, denn – das bildet psychologisch den Unterschied zum Nacherlebenden – für diesen Leidenden ist die Summe der Leiden das Entscheidende, nicht ihr Nacheinander in der realen Zeit. So trägt z. B. Christus in den oben schon herangezogenen Blättern Schr. 2457 und 878 als, unterschriftlich so bezeichneter, *Ecce homo* in der Zurüstung der Ausstellung die Wundmale, und Judas spitzt noch den Mund zum Kusse vor ihm. So »lebt« in einem wohl deutschen Email des 15. Jahrhunderts<sup>513</sup> der in der Grabkufe stehende gregorianische Schmerzensmann und »hört« den Schmäher. So »lebt« in der durch Israhels van Meckenem Stich B. 137 erhaltenen groß-

artigen Komposition der im Sarkophag Stehende, während die anderen Waffen teils auf oder neben dem Sarkophag stehen, teils gegen die Wand des dargestellten Innenraumes lehnen, teils an der in situ gedachten Geißelsäule angebracht sind: der Schauplatz des Ganzen ist also inhaltlich rationalisierend wie eine Folterkammer aufgefaßt als passender Schauplatz für eine Aufhäufung der Leidenswerkzeuge. So »lebt« Michelangelos Waffen-Christus in der Minerva in der Station der Nacktheit. So »leben« die Dürerschen Schmerzensmänner – naturalistisch betrachtet –, derjenige von B. 3 und 22 in irgendeinem mit der Geißelung zusammenhängenden Zeitpunkt, ein Eindruck, den nicht einmal der Blutstrahl aus der Seitenwunde aufheben kann, der von B. 4 trotz des Sitzens auf dem Sarkophag und der Wolkeneinfassung während der historischen Station der Verspottung; der von B. 20 scheint die Kreuzanheftung – es sind keine dieser Station widersprechenden arma vertreten – zu erwarten, und es gelingt der wunderbaren Bildung der schon erstorbenen Toten Augen nicht, den Gesamtcharakter zu bestimmen; wahrscheinlich werden die wenigsten der nachdürerschen Betrachter ihrer überhaupt gewahr. Den gleichen Augenblick scheint zu »leben« der gefesselte, die Wundmale tragende, auf dem Kreuz sitzende Christus von Schr. 908<sup>c</sup><sup>514</sup> (niederländisch, Anfang des 16. Jahrhunderts). So »lebt« der Christus des Dünsper Epitaphs (um 1515) im Augenblick einer Ruhepause zwischen den Martern<sup>515</sup>, auf deren baldige irdische Fortsetzung der Strick um den Hals weist, und nur die Darstellung des Heiligen Geistes bringt, aber als Zusatz, die göttliche Teilhaberschaft zur Anschauung. Noch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war diese Kumulierung aller Leiden auf den »Lebenden« der Volksfrömmigkeit durchaus gemäß. So häufte z. B. die Waffen auf und um des Lebenden »traurige Gestalt« ein Holzschnitt von einem der beiden Abraham Bach<sup>516</sup> in Augsburg.

»Hie sihst du Anfang vnd auch End  
Dess ganzen Leydens Instrument«

beginnt eines der beigegebenen Gedichte. Wie wenig das Wissen um die Bedeutung der Wundmale es vermag, gegen sonst anschaulich werdendes irdisches Leben anzukommen, erweist sich auch negativ darin, daß ihr Fehlen seine Anschaulichkeit nicht verstärkt. Auch ohne Wundmale ist doch immer der gleiche

synchronisierte Zustand des durch sein Leiden Erlösenden auch in so einem Falle<sup>517</sup> gemeint, wo etwa Christus entkleidet und mit gefalteten Händen auf dem Kreuze sitzt und Maria Magdalena seinen rechten Fuß mit ihren Haaren trocknet, während Maria und Johannes ihre Stellung unter dem Kreuz einnehmen und fünf Engel in einer Glorie Waffen halten. Die Salbszene gehört nicht zu den Werkzeugen der Passion, aber ihre Einbeziehung hat auf einem Epitaph ihren guten Sinn: die Sündenvergebung an die Reuige ist eine Bürgschaft für den die »Erbärmde« Anrufenden. Es ist wiederum der auf dem Sarkophag sitzende Schmerzensreiche, den die Waffen begleiten – thematisch gleich etwa dem Schrotschnitt Schr. 245<sup>6</sup><sup>518</sup> (um 1470/80) –, und nicht Christus in der historischen Kerkerhaft, den noch ein Epitaph von 1726 im Eichstätter Dom<sup>519</sup> zeigt.



25 Arma Christi mit Indulgenztafel. Mittelitalien, 3. Viertel 15. Jahrhundert. Köln, Schnütgen-Museum

Die Darstellung des Schmerzensmannes als Teil einer im Himmel gedachten Dreieinigkeitsgruppe bildet anschaulich das Gegenstück zu den entsprechenden, auf der Erde spielenden Szenen. Der Lehre<sup>520</sup> entsprach es, daß zwar Körper und Seele des gestorbenen Gottmenschen mit der zweiten göttlichen Person vereint waren, aber diese hatte keine irdische Erscheinung mehr, denn der Mensch war ja infolge Scheidung von Körper und Seele tot. Der schon herangezogene provenzalische Meßtraktat bringt<sup>521</sup> die Worte »Pater in manus tuas« in Beziehung mit dem Engeldienst ». . . durch den Dienst der Engel übergebe ich meinen Tod, mein Leiden, Blut, Kreuz, Nägel usw., um zu zeigen, daß der Wille erfüllt, die Erlösung erfolgt ist«. Es gab also für die Anschauung einen Moment<sup>522</sup>, in dem Gottvater den »Toten« gleichsam in den Arm nimmt und die Engel die Waffen als Belege halten. Das ist auch das Thema von Bildern, wie etwa dem kölnischen (um 1425) im Landesmuseum in Münster i. W.<sup>523</sup> oder dem Dürerschen Holzschnitt von 1511 B. 122, aber der Sinn des dargestellten Momentes ist noch unterstrichen, wenn die die Hände des (menschlich) Toten, (transzendent) Lebenden küssenden Maria und Johannes mitdargestellt sind, wie auf dem Gobelin bei Sir Ch. H. Read<sup>524</sup> (um 1400) oder in dem Bilde in St. Peter in Salzburg<sup>525</sup> (gegen 1500). Wie hier gewissermaßen himmlische und irdische Vorgänge durch Versetzung in den »Himmel« für die Anschauung miteinander vermischt sind, so ist das gleiche der Fall, wo Gottvater den Gekreuzigten hält und Engel mit Werkzeugen die Gruppe umgeben, oder wo diese zwar fehlen, aber Maria und Johannes den Toten verehren wie in dem Stich des Hausbuchmeisters L. VIII. 124. 50. Wenn in einer Gnadenstuhldarstellung die Waffen durch Auswahl oder Zahl betont sind, müssen wir an ein beabsichtigtes Waffenbild glauben. Man vergleiche als Beispiele das burgundische Bild der früheren Slg. Weber in Hamburg<sup>526</sup> vom Ende des 14. Jahrhunderts, den französischen Holzschnitt Schr. 736b<sup>527</sup> (gegen 1425) und den oberrheinischen Gobelin des 15. Jahrhunderts der Seminarkirche in Speyer<sup>528</sup>. Das späteste mir aus dem Bereiche der offiziellen religiösen Kunst bekannte Beispiel eines Waffenbildes, das den lebenden Toten im Sarkophage enthält, findet sich im Venezianer Missale<sup>529</sup> von 1558.

Wenn in einer Darstellung die Zahl der arma groß ist, ist stets ein Zusammenhang der Darstellung mit

der Pflege der Andacht zu ihnen anzunehmen. Er ist z. B. für den 1502 von der Confraternità della Pietà di Pieve vecchia in Avio (bei Sabbionara) gestifteten und von Guglielmo Manuelli gearbeiteten Altar und für das etwas frühere Bild der Schnütgenslg.<sup>530</sup> (Abb. 25) inschriftlich, für Fra Angelicos Bild der Akademie in Florenz<sup>531</sup> durch die Person des Malers und die klösterliche Bestimmung, für den in Angelicos Schulkreis gehörenden Hausaltar<sup>532</sup> im Domschatz zu Hildesheim durch diese seine Natur gesichert. Das dem Schnütgenschen weitgehend entsprechende Bild der Galerie zu Perugia von Ben. Bonfigli<sup>533</sup> (gest. 1496) mag die Indulgenztafel nur verloren haben. Dem Altar in S. Lorenzo in Verona (um 1500) (Abb. 26) würde man nicht diesen kleinformatigen, künstlerisch minderwertigeren Hintergrund gegeben haben, wenn er nicht sachlich von Wichtigkeit gewesen wäre. Sachlich bedingt, als Zeichen besonderer Verehrung und wahrscheinlich auch als Schutzanrufung des Leidens, sind die vielen Waffen auf einem Epitaph, wie dem für den 1498 gestorbenen Laurentius Maß gemalten<sup>534</sup>. Da wurden die Fürbitter versammelt: die heiligen Bartholomäus und Barbara, Maria als Mitleidende, die den rechten Arm des Toten hält, und der erlösende »Leidende«. Im allgemeinen betont das 15. Jahrhundert innerhalb dieses Typus die Grabeszeit besonders. Mit dem Tode hatte das Leiden erst seinen eigentlichen Sinn bekommen: mors mea, vita tua, so spricht dieser Tote als lebendiger Gott. Man beschränkte daher sehr oft die Zahl der sonst vorgeführten Waffen auf jeweils besonders verehrte Stationen, zu denen meistens Kreuz und Geißeln gehören. Außer diesen finden sich etwa Titel, Leiter, ein Nagel und wahrscheinlich der Hahn auf einem Relief der Glocke des Belfrieds von Perpignan<sup>535</sup> von 1418; Schwammstab, Lanze, Kelch, Titel, Hahn, Handwaschung, Maria und Johannes auf einem Epitaph von um 1430 an S. Lorenz in Nürnberg<sup>536</sup>; Maria, Johannes, Essigtopf, zwei Leitern, Lanze, Schwamm, drei Nägel, Hammer auf dem sogenannten Altar der Chartreuse de Valréas<sup>537</sup>; zwei Nägel, Würfel, Titel, Hahn, Zungenblecker, ungenähter Rock auf einer italienischen Majolikaschüssel<sup>538</sup> von 1485; Tuch, zwei Nägel, Augenbinde, Würfel, Lanze, Zange, Hammer, Säule mit Strick und Hahn und ein Salbtöpfchen auf einem katalanischen Bilde<sup>539</sup> vom Ausgang des 15. Jahrhunderts; Maria, Johannes und, von Engeln getragen, Nägel, Lanze, Dornenkrone, Säule mit Strick auf dem Bilde Lucas Cranachs



26 Altaraufsatz. Arma Christi. Verona, um 1500. Verona, S. Lorenzo

von 1534 im Dom zu Meißen<sup>540</sup>. Dargestellt sind nur Kreuz, Lanze und Kanne auf einem u. a. auch bei den gregorianischen Gebeten gezeigten Holzschnitt in den *Horae ad usum Romanum*, die in Paris Anfang des 16. Jahrhunderts für Jean Petit gedruckt wurden; Geißeln, ein Nagel, Lanzenspitze, Grabtuch, Dornenkrone auf einem Fresko des frühen 15. Jahrhunderts in der Pfarrkirche von Hall<sup>541</sup>; Kreuz mit zwei Nägeln und Titel, Maria, Rohr und Augenbinde der Verspottung, Hammer, Zange, mehrere Hände, unter denen wir erstmals der die Seitenwunde berührenden des Thomas begegnen, Judas, Laterne, Mond, Sonne, Säule, Lanze, Scherge von Dom. di Cecco<sup>542</sup>; die die Arme unterstützenden Maria und Johannes und drei sehr betont auf einem von einem Engel gehaltenen Wappenschild untergebrachte Nägel auf einem Tiroler Grabstein von 1511<sup>543</sup>.

Für den Typus des vor dem Kreuz, umgeben von Waffen, in der Höhe eines Gekreuzigten schwebenden Schmerzensmannes in Halbfigur besitzen wir ein gleichzeitiges Zeugnis der Auffassung durch den Stifter als Darstellung des »Leidens Christi und der Barmherzigkeit«. Das wird auf dem Votivstein von 1458 in der Bernauerkapelle von Straubing<sup>544</sup> veranschaulicht durch das Kreuz mit dem Titel, den drei Nägeln, Rute und Geißel und, von Engeln getragen, dem Stifter weiterhin besonders wichtigen Waffen: dem Unterschenskel des Fußtrittes, der Säule, dem Schwamm, Maria und Johannes. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden anschaulich in in den Wolken erscheinenden, aber noch irgendwie mit dem Kreuz verhafteten Verwundeten, und die zukünftige Gnade verheißt der Hinweis auf die bergende Seitenwunde. Das ist der Sinn, auch wo Varianten knapper sind und in Einzelheiten abweichen, wie auf dem mir bekannten frühesten der entsprechend dekorierten Grabsteine, dem zu Lebzeiten des 1419–1449 regierenden Abtes Wilhelm von Weißenburg<sup>545</sup> gefertigten, wo Christus als Toter schwebt, sein »Leben« eben dadurch zur Erscheinung kommen soll. Daß diese für die Anschauung überzeugende Verbindung des schwebenden Christus mit dem Kreuz erst nach mancherlei Tasten gefunden wurde, darauf lassen frühere Darstellungen schließen. Meister Franckes Bild im Leipziger Museum<sup>546</sup> scheint solch einen Übergangstypus zu vertreten. Der gregorianische Typ ohne Sarkophag wird vor dem Kreuz mit dem Titel von einem Engel aufrecht gehalten, während zwei andere gleichzeitig Waf-

fen tragen und Christi leblose Arme stützen – trotz der sehenden Augen ist er also »tot«. Auf die Seitenwunde wird wie auf dem Stein von 1458 besonders hingewiesen. Ein reichliches Jahrzehnt später stellte der Meister des Epitaphs der Barbara Hutten<sup>547</sup> (gest. 1422) hinter den Christus des »römischen« Andachtsbildes, das hier wie öfter das riesige Grab mit dem Schweißbuch vereinigt zeigt, Kreuz mit Titel; aber es ist noch keine organische Verbindung zustande gekommen. Christus »steht« noch zu fest auf einer Unterlage. Dieser Christustypus entfernt sich nie sehr weit von der Grundbildung, von der er ausging, dem gregorianischen Schmerzensmanne, dessen Haltungs- und Sinnvarianten<sup>548</sup> auch die seinen sind. Es gibt eine späte Kümmerform, in der er auch formal ganz zur echten Waffe geworden ist; als Kopf mit einer Wolkenmanschette um den Hals wie auf einem Grabstein (um 1530)<sup>549</sup>, wo er von einigen sehr betonten anderen (Säule mit Rute, Geißel, drei Nägeln) umgeben ist. Es dürfte auf diese Bildung ein anderer Typus der arma-Darstellung eingewirkt haben, derjenige, der die Hauptbetonung auf das Schweißbuch der Veronika legt, und so könnte – die Richtigkeit meiner hypothetischen Aufstellung des römischen Andachtsbildes vorausgesetzt – morphologisch die Kümmerform durch eine Verschmelzung seiner beiden Hauptmotive entstanden sein. Das Schweißbuch bildet die Hauptdarstellung eines schlesischen Bildes<sup>550</sup> um 1450, das in einem oberen Streifen teils von fünf Engeln gehalten, teils auf dem unteren Rande aufstehend noch vorführt Geißel, Rute, Zange, Lanze, Kreuz, Hammer, drei Nägel, Dornenkrone. Durch die Petrus- und Paulusbüsten und die haltende Veronika wird der Zusammenhang mit dem »römischen« Andachtsbild der Vera Ikon noch stärker betont auf einem westdeutschen Papiermachérelief der Slg. Schnütgen<sup>551</sup> aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Die Seitenflächen enthalten sehr betont neben- und übereinandergestellt eine nicht geringe Zahl anderer Waffen, aber die Unterschrift wendet sich nur an die Hauptdarstellung: »salve sancta facies nostri salvatoris ave«.

Der Wunsch nach besonderer Hervorhebung einzelner Waffen unter Wahrung der geschlossenen und mit Einzelheiten nicht allzu belasteten Komposition einer um Christi Figur als Hauptmotiv angeordneten Hauptdarstellung hatte im Anfang des 15. Jahrhunderts, entsprechend der damaligen Vorliebe für einen sehr ausgebildeten Rahmenschmuck, zu ihrer Unter-



27 Arma Christi. Verona, um 1500. Verona, Castelvechio, Museo d'Arte

bringung im ornamentalen Schmuckteil des formalen Komplexes geführt. In dem schon herangezogenen Blatt<sup>552</sup> des *Livre d'Heures de Charles VI*, werden sie, unter Wiederholung der Leiter, von acht Engeln getragen. Auch in der Großkunst begegnet dieses koordinierende Schema, das eine völlig einheitliche Durchformung der zentralen Darstellung und gleichmäßige Hervorhebung der nicht in sie aufgenommenen Waffen ermöglichte. Das paduanische Bild<sup>553</sup> des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin (um 1475), dessen Thema im Sinne der *Madonna de perpetuo succursu* das Schauen der arma seitens des schmerzlich bewegten Kindes ist, und das veroneser des Museo di Castelvechio in Verona (Abb. 27<sup>554</sup>) mögen hier in zwei formalen Spielarten den Typ vertreten, der seine Haupt-

verbreitung innerhalb der zeichnenden Künste behielt, in denen eine einfassende Zone sich formal organischer dem Ganzen eingliedert, da sie weniger als durch Abtrennung aus der einheitlichen Bildfläche gewonnen wirkt.

Es war seit der Spätgotik weit verbreitet, graphischen Arbeiten eine inhaltlich auf das Thema abgestimmte Rahmung zu geben. Verwies man die Waffen in den Rahmen, so konnte man ihnen damit einen »erklärenden« Sinn geben, so wie es etwa auf Stichen der »Schmerzensmutter« C. Galle (*Le Blanc* 17; um 1650) und der Augsburger *Klauber*<sup>555</sup> (1758) taten. Rahmte man ein Gebet an Maria mit einer Einfassung<sup>556</sup>, auf der zwischen Ranken und Blumen Waffen, teils von Engeln getragen, untergebracht sind, so ist der Sinn

im allgemeinen eindeutig: Fürbitte der Schmerzensmutter. Man konnte aber auch einer »Überwertung« der Hauptdarstellung durch eine Erinnerung an den Gesamtkomplex entgegentreten, wie offenbar Raph. Sadeler auf dem Veronikablatt seiner in München herausgegebenen Folge Piissima Passionis Jesu Meditatio. Man konnte die Erzählung zeitlich erweitern wie etwa auf dem Stich nach Lambert Lombards Kreuzigung von 1563<sup>557</sup> oder auf dem von Anne Leigh wohl gegen 1650 gestickten Bucheinband mit der Erscheinung Christi vor Maria (Morgan Libr. New York). Man konnte sie auch inhaltlich bereichern, indem man etwa wie auf dem niederländischen Holzschnitt Schr. 37<sup>558</sup> den Bogen von der Verkündigung oder wie auf einem in London 1631 erschienenen Holzschnitt<sup>559</sup> von der Geburt zur Passion schlägt. Man konnte unter Entlastung der Bildfläche den in den Rahmen Verwiesenen eine besondere Betonung geben, wie auf der Miniatur der Gregorsmesse in dem schon herangezogenen französischen Gebetbuch (um 1500) im British Museum, Add. MS. 31883, fol. 50v. Man konnte endlich auf eine wesentlich stimmungsmäßige Vertiefung des Eindrucks abzielen, was offenbar den französischen Miniaturmalern seit dem vorgeschrittenen 15. Jahrhundert nahelag. In den Horae des British Museum, Harl. 2863 (um 1470) haben die Textseiten Randstreifen, die im vorderen Teile des Manuskripts, sich vielfach wiederholend, geschmückt sind mit in Braun auf Gold gemalten aus Waffen zusammengestellten Motiven. Je zwei von diesen sind innerhalb eines Streifens stets übereinandergestellt, anfänglich durch je ein Kalenderbildchen getrennt. Die Motive enthalten: 1. Das Taukreuz mit den Nägelmalen und übergeworfenen zwei Geißeln; über ihm der Titel. 2. Geißelsäule mit umgewundenem Strick zwischen Schwammstab und Lanze. 3. Zwei seitliche Stäbe, die in Form eines N durch die Augenbinde (?) verbunden sind; darauf wie ein Rosenkranz angeordnet die Silberlinge, drei Nägel, die Würfel. 4. Die Stäbe sind durch die Leiter verbunden, von der der Geldbeutel herabhängt; in den Zwickeln Hammer und Zange. 5. Am linken Stab ist das Waschbecken befestigt, darauf das Tuch. 6. Zwischen den Stöcken die Tunika. 7. Zwischen den Stöcken auf der Verbindung zur N-Form eine Hand, Kopf eines Juden, das Ohr des Malchus; in den Zwickeln Schwert und Laterne. 8. Zur Verbindung der Stöcke dient der Sarkophag; auf ihm der Hahn und das Grabtuch. 9. Veronika, stehend zwischen den Stöcken. 10. Zwei Salbtöpfchen übereinander zwischen den Kreuzen der Schächer. 11. Das Rohr mit umgewundener Augenbinde zwischen den Stöcken. 12. Gethsemane. Ansteigender Berg mit einem Baum vorn durch eine Hürde eingefaßt, von der zwei Baumstämme ausgehen; oben schwebt der mit einem Tuch bedeckte Kelch. Die Stöcke sind vielleicht die der Dornenkrönung und anderer Mißhandlungen. Nicht erklären kann ich auch die Bedeutung der Blüten, der Flasche und des Tisches, die im hinteren Teil der Handschrift, je von der Dornenkrone eingefaßt, die Mitte der Randstreifen schmücken.

Die Verwertung der arma zur Stimmungsgestaltung zeigt sich wohl am charakteristischsten um 1500 in den Heures d'Isabelle de Boussu<sup>560</sup>. In dem uns interessierenden Abschnitte sind jeweils Vollbildern gegenüberstehende Textseiten bis zum Blattrand eingefaßt durch eine dekorierte Fläche, die als Unterlage gedacht ist, der die Schriftfläche aufgelegt ist. Das Thema der Dekoration entspricht in der Regel dem des Vollbildes, nur bei der Kreuztragung, die an sich schon die drei Nägel neben der Veronikaszene stark betont, entsprechen die drei Nägel und der Hammer der Schriftseite der Miniatur der Kreuzannagelung. Wie hier werden einige der Waffen auch auf anderen Blättern isoliert verwendet, z. B. der Pelikan, der Tempelvorhang, wahrscheinlich auch die Grabbinde. Das Übliche ist aber ihre Wiedergabe in Gestalt eines dekorativen Ensembles: Blut- und Schweißtropfen, Geißeln und Rutenbündel mit z. T. abgeschlagenen Spitzen, Palmenzweige, Rohrzepter und Dornenkrone mit verstreuten Dornen, tränenvergießende Augen<sup>561</sup>, die Dunkelheit der Todesstunde, der Grabesgarten sind jeweils zu einem Flächenschmuck eigenen Stimmungswertes verwendet. In genau entsprechender Weise verwertete der Miniator der Holzschnitte Schr. 916a, D. 12 und Schr. 1795h. D. 21, das Motiv der Schweiß- und Blutstropfen zur Rahmendekoration, und darüber hinaus, um die Darstellungen wie mit Schweiß und Blut zu übergießen. Es ist einmal der überwundenhabende Erlöser mit Kreuz mit Titel, Schwammstab, Lanze, das andere Mal das Kreuz mit Herz und Lanzenstich und die Hände und Füße mit je einem Nagel und Blutstropfen, die in dieser Weise zur Veranschaulichung der gesamten Passion ergänzt werden sollen. Zwei der ursprünglichen Bildzeichen sind zu einem koloristischen Ausdrucksfaktor geworden, der zweck-

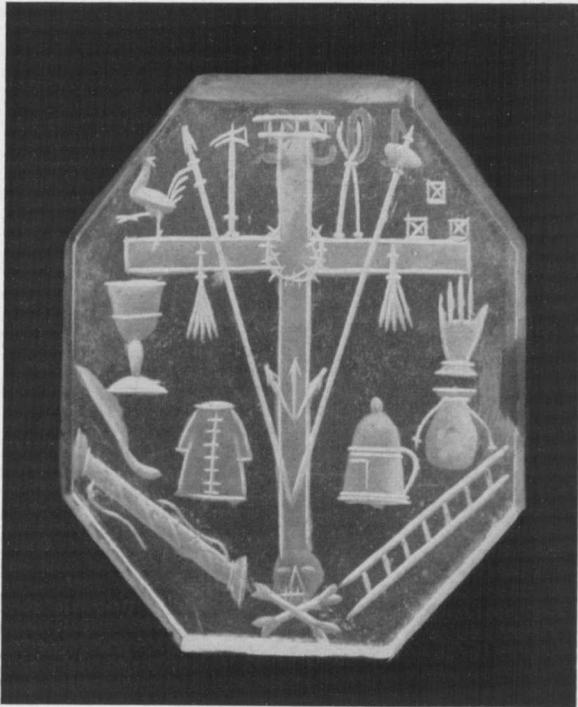
entsprechender ist als die blutrote Färbung, in die eine rheinische Miniatur des Schnütgenmuseums<sup>562</sup> in Köln den am Kreuze Hängenden getaucht sein läßt, was gewiß wie ein Blutschrei wirkt, aber zu aufdringlich-unrealistisch. Was man mit dem Motiv der Blutstropfen erzielen konnte, zeigen einige Seiten des Manuskriptes<sup>563</sup>, dem die Holzschnitte D. 12 und 21 ursprünglich eingeklebt waren. Vier Seiten sind ausschließlich mit dieser Blutdarstellung geschmückt, rot auf schwarz oder rot auf rot rinnt es hinab.

Eine Gefahr war mit der Verweisung der arma in Rahmenstreifen verbunden: daß sie zu »Dekorationsmotiven« wurden, deren inhaltliche Bedeutung nicht vergessen zu werden brauchte, aber jedenfalls hinter der »schmückenden« zurücktrat. Zusammenfassung wenigstens einzelner der vielen Einzelmotive zu Trophäen lag nahe, auch wenn sie nicht inhaltlich dadurch zusammenhängen, daß sie zu zusammengehörenden Stationen gehören. Vor dem Rahmen des großen Madonnenreliefs des Marco della Robbia bei den Capuccini in Camerino<sup>564</sup>, auf dem sich die Motive symmetrisch, wenn auch nicht ganz in der gleichen Reihenfolge und nicht sämtlich wiederholen, wird der Betrachter wahrscheinlich mehr das Vorhandensein der Waffen konstatieren, als sich zu ihrer Betrachtung im einzelnen anregen lassen. Aber wahrscheinlich genügte dem Mitlebenden noch diese Konstatierung zur Stimmungserzeugung: was bedeutet alle Ruhe einer *santa conversazione* gegenüber dem Furchtbaren der Passion. Die Fähigkeit der Waffen, zugleich als stimmungsbildende und als Elemente der Dekoration verwendbar zu sein, ließ sie noch im 18. Jahrhundert einen beliebten Rahmenschmuck<sup>565</sup> bilden, wofür hier nur auf in Augsburg gestochene Thesenblätter hingewiesen sei, wie auf das des Gymnasiums in Belenz von 1741 von Johannes und Joseph Klauber.

Der Typus bildete das ideale Kompositionsschema für graphische Arbeiten, deren Thema die Andacht zu den Waffen war, denn es isolierte optisch in der inhaltlich erwünschten Weise die Einzelmotive. Es kann kein Zufall sein, daß trotzdem entsprechende Blätter bisher nur aus England<sup>566</sup> bekannt geworden sind, daß sie dort aber ein Viertel der C. Dodgson<sup>567</sup> 1936 bekannten isolierten Holzschnittinkunabeln ausmachen, 8 unter 23, während Bradshaw vier aus Büchern bespricht, die alle mit Caxtons Druckerei in Westminster zusammenhängen. Wie wir in England die ausführlichste literarische Form der Andacht aus-

gebildet fanden, so hatte sie sich dort offenbar in ihrer reinen Form am lebendigsten erhalten, bis an die Schwelle der Reformation heran. Sie scheint sogar noch die Fähigkeit zur völligen Sublimierung gehabt zu haben, denn die Inschriften verkünden wohl den Indulgenz-, aber nicht den Amulettwert, von dem auch die anscheinend gleichfalls spezifisch englischen, vor dem späteren 15. Jahrhundert bisher nicht belegten Fingerringe<sup>568</sup> mit Waffendarstellungen schweigen. Wir stehen offenbar ganz im seelischen Bezirk. »*Vulnera quinque dei sunt medicina mei; pia crux et passio Christi sunt medicina michi*«, heißt es auf einem<sup>569</sup> von diesen. Die für das katholische Großbritannien des 16. Jahrhunderts so charakteristische Verehrung<sup>570</sup> der fünf Wunden beginnt in den Vordergrund zu treten. In die dem späten 15. Jahrhundert angehörenden Andachtsblätter war sie aber noch nicht eingedrungen. Diese führen in den manchmal an der Bildunterseite nicht durchgeführten, zwischen 11 und 28 schwankenden Rahmenvierecken die üblichen Waffen in mehr oder weniger großer Zahl vor um eine mittlere Darstellung herum, die einige weitere von ihnen enthält. Als Hauptbild findet sich da das eigentliche gregorianische Andachtsbild oder der gregorianische Schmerzensmann, mit und ohne Dornenkrone im Grabe oder mit offenen Augen vor dem Kreuze, oder die »zweite« Pietà (Schr. 976, 877f. D. 13. 14) mit den betont offenen Augen Christi. Es handelt sich um Andachtsblätter, die sich an einen spiritualistischen Frömmigkeitstyp wenden, und es kann wiederum kein Zufall sein, daß mehrere von ihnen unmittelbar Verbindung mit Klöstern, wie den Karthäusern von London und Richmond, und den Birgittinnen bezeugen.

Wie man damals in englischen weniger spiritualistischen Kreisen über den Amulettwert<sup>571</sup> dachte, muß dahingestellt bleiben. Für den Kontinent ist seine Anerkennung gesichert, in Italien mindestens<sup>572</sup> bis ins 18. Jahrhundert hinein, in Deutschland kaum viel kürzer, und Zufallsfunde können die Grenzen jederzeit hinausschieben. Ich nenne einige Anhänger, die offenbar dem Träger den Amulettschutz der arma vermitteln sollten: ein deutsches Bronzemedailon<sup>573</sup> der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, einen deutschen Emailanhänger<sup>574</sup> des ganz frühen 17. Jahrhunderts, ein italienisches Bleimedailon<sup>575</sup> des 15.-16. Jahrhunderts, einen italienischen Anhänger in geschrittenem Bergkristall<sup>576</sup> um 1600 (Abb. 28). Der Holzstock aus



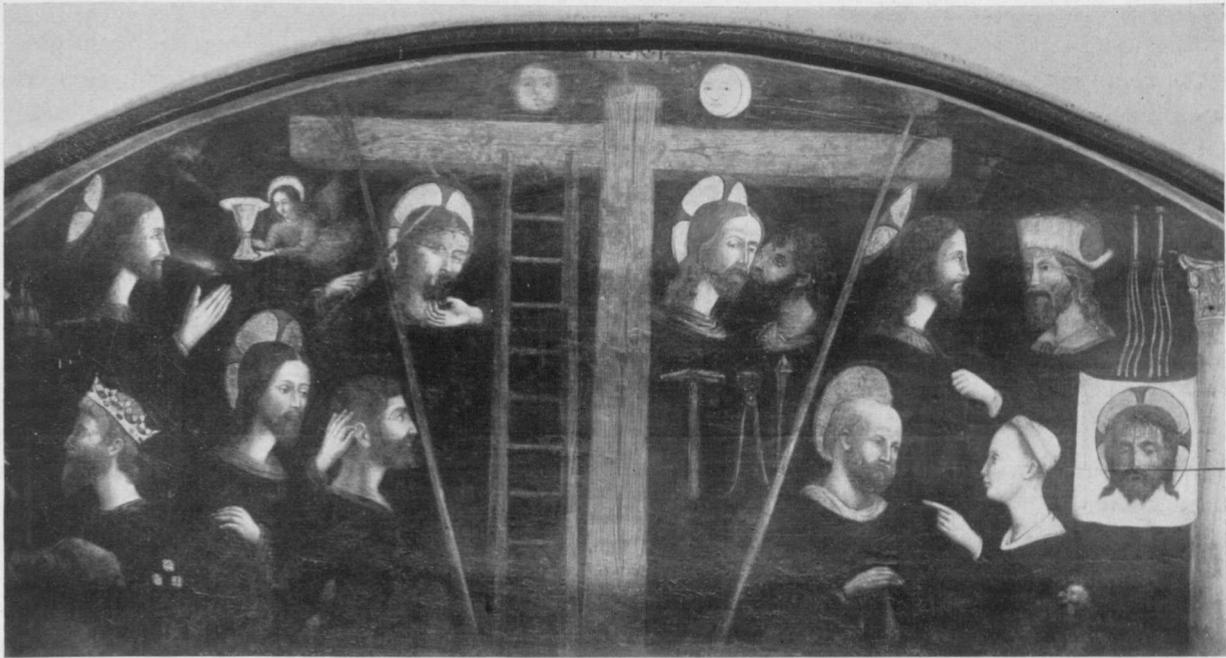
28 Anhängers. Bergkristall. Italien, um 1600.  
Neapel, Museo Filangieri

dem Besitz der Soliani (a. a. O. Pl. 97) trägt die präzise Schutzangabe: »SS. Croce sopra la morte inprovvisa« – also die alte Kraft – »ed il terremotto«. Die Solianische Druckerei druckte auch Bilder von kleinen Kreuzen (ebda. Pl. 28), auf denen einige Waffen dargestellt sind, zweifellos ebenfalls als Amulette. Kaum als solches, aber im Zusammenhang mit der Verehrung der Waffen, wird der im 18. Jahrhundert entstandene Holzstock (ebda. Pl. 23) gearbeitet sein, der im Hauptfeld das Kreuz Christi mit »Viva Gesù, Viva Maria« zeigt und im Rahmen in zwölf nicht durch Linien getrennten Abteilungen Waffen.

Es kann nicht fraglich sein, daß besondere Deutlichkeit nicht allzu zahlreicher Waffen die Andacht zu ihnen oder mindestens zum Leiden Christi als Einheit genau so anregen konnte wie ihre schwer lesbare Vollständigkeit. Es gibt Darstellungen, die man ihrer Formgebung wegen als solche abgekürzte Andachtsdarstellungen ansprechen möchte. So etwa das gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts von der Werkstatt des Giacomo Jaquero gemalte Fresko in der Kirche von S. Antonio di Ranverso<sup>577</sup>, das jede Waffe so ganz besonders deutlich wiedergibt und das in so charakteristischer Weise das Kreuz als Waffe nur durch den Querbalken vertreten sein läßt; so etwa ein deutscher

Holzschnitt<sup>578</sup> um 1450, der ja schon seiner Bestimmung nach ein Andachtsbild ist. Man kann sich schwer denken, daß demgegenüber eine in kleinem Raum möglichst viel bringende Komposition, wie sie etwa von Buchbindern der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts verwendete Stempel<sup>579</sup> zeigen, einen stärkeren Eindruck machen konnte.

Bei Verteilung der Waffen auf einer einheitlichen neutral-dekorativ aufgefaßten Bildfläche sicherte man ihre gleichmäßige Betonung am leichtesten durch Fortlassung der Grabesstation Christi, die sonst so leicht alles überschattete, nachdem sie isoliert einen vorwiegend eucharistischen Sinn angenommen hatte. Man wird von solch einer Darstellung, wie sie um 1500 etwa das aus einer Bruderschaftskapelle stammende Bild in S. Anastasia in Verona (Abb. 29) und ein wahrscheinlich spanischer Gobelin<sup>580</sup> vertreten, zur Beschäftigung mit den einzelnen Leidenstationen geradezu gezwungen, und doch verhindern die auf das Kreuz als Mittelmotiv bezogenen Senkrechten und Schrägen der großfigurigen Waffen – auf dem Gobelin mit seinen drei Kreuzen sind es nur Senkrechte – ein Zerflattern der Komposition. Solch eine auf das Kreuz hin orientierte rhythmische Verteilung von Waffen in der Fläche zeigt schon 1436 ein Kanonbild eines Augustinermissale<sup>581</sup>. Wir finden da den Titel, die Würfel, Nägel, Geißeln, die Säule, den Rock, Hammer, Lanze, Schwammstab, Leiter, das Herz mit Wunde und untergestelltem Kelch, und die fünf Wunden als »Rosen« (also die Seitenwunde getrennt von der Herzwunde. Diese ornamentale Behandlung der Wunden widersprach aber zu sehr dem Urwesen des Waffenbildes, als daß ihr nicht im allgemeinen die Darstellung der durchbohrten Körperteile<sup>582</sup> selbst vorgezogen wurde.) Auch die Wunden sind ganz echte Waffen. Außer den Stationen am Kreuze ist noch die des Unglaubens der Jünger nach der Auferstehung einbezogen; dem Thomas sind wir schon begegnet, aber Christus mußte ja zu allen sagen: »sehete meine Hände und Füße, daß ich es selbst bin« (Luk. 24, 39). Wenn auch inhaltlich durch die Heraushebung der Station, so macht es kompositionell keinen Unterschied, ob das oder die Kreuze leer sind oder nicht. Im Giebelfeld des Mittelteiles eines valencianischen Triptychons des frühen 15. Jahrhunderts der Sammlung Foulc sind die übrigen Waffen zwischen Christus und den Schächern an ihren Kreuzen und um sie herum angeordnet, und als seitliche Einfassung ist je



29 Arma Christi. Verona, um 1500. Verona, S. Anastasia

eine der Tuniken aufgerichtet. Am geeignetsten für die seitlichen Einfassungen waren natürlich die langen Waffen, wie die Leiter, Säule usw. Da kommt jede Waffe zu ihrem Recht bei Vermeidung jeder Unklarheit im einzelnen und jeder Unausgewogenheit der Flächenbesetzung im ganzen. Aber zu stark betonte formale Ausgeglichenheit entsprach nur ausnahmsweise dem Geist des Themas. Anschaulich sollte grundsätzlich nicht das Gefühl der Beruhigung erzeugt werden, Unruhe, Erschütterung ist das eigentliche Ziel. So erklärt es sich wohl auch, daß die aus der Zeit des klassischen italienischen Renaissancestiles stammende Stickerei des Juliusbanners in Sarnen<sup>583</sup> zwar die um das Kreuz Christi angeordneten Waffen, aber nicht die Gesamtdarstellung nach Symmetrie und Gleichgewicht angeordnet hat. Freilich kam es auf die Bestimmung an, die die arma-Darstellung erfüllen sollte. Verhüllte man zur Fastenzeit die Altäre mit einer »imago mysteriorum passionis Domini« – und Molanus bestätigt<sup>584</sup> den Gebrauch für »viele« Kirchen seiner Zeit –, so konnte man schon der Fernsicht halber auf einen gewissen monumentalen Eindruck nicht verzichten. Auch wo wie auf dem schon erwähnten Solianischen Blatt (oben S. 90) der Amulettwert betont werden sollte, ist eine Anordnung nach streng dekorativen Gesichtspunkten möglich. Soll aber das

Auge auf jeder Waffe zur Anregung des Mitleidens oder der Andacht verweilen, dann ist eine gewisse optische Unruhe der Komposition zweckentsprechend. Das Auge soll suchen. Diese richtige psychologische Erkenntnis war es wohl von Anfang an<sup>585</sup>, die in den Waffendarstellungen die an sich naheliegende Aufreihung nach der historischen Abfolge der Ereignisse vermeiden ließ.

Die Verbindung des verwundeten Herzens mit dem Kreuz wurde zur zentralen Darstellung eines seit dem späteren 15. Jahrhundert hauptsächlich in der Graphik verbreiteten Kompositionstypus des Waffenbildes. Man hatte erkannt, daß es möglich war, im verwundeten Herzen zugleich das Leiden und das Erbarmen Gottes zu veranschaulichen. (Vgl. Abb. 20.) Etwa seit der Mitte des Jahrhunderts gab es eine Komposition, in der diese zentrale Stellung des verwundeten, als erbarmend gekannten Herzens trotz Vielheit der Waffen ganz stark betont war. Es steht im Mittelpunkt eines von der Dornenkrone gebildeten Kreises, und ein Teil der Waffen weist durch radiale Stellung auf es hin. Daß ich nicht falsch interpretiere, lehrt trotz ihrer Verstümmelung bei unverständiger Erneuerung die Unterschrift der Wiederholung der Komposition auf dem Buxheimer Altar: »wer diese Krone will gewinnen«... Es sollen also die Waffen als Ver-

heißung auch das Erbarmen Gottes veranschaulichen. Auf dem Holzschnitt Schr. 1786<sup>586</sup> wird die Schwere des Leidens und die sieghafte Ruhe des Herzens noch anschaulicher als auf dem Bilde. Dieses Herz wurde mit dem Kreuz verbunden; es wird das göttliche Herz im Ursinn, das zugleich Göttliches – »In meines vaters hertzen / fand ich disen schmerzzen« sagt die Unterschrift von Schr. 797 vom Jahre 1472<sup>587</sup> im Sinne des Ratschlusses der Erlösung<sup>588</sup> – und Menschliches veranschaulicht. Der Akzent ist nicht immer so stark, und diese Veranschaulichung nicht immer gewollt oder gleichmäßig gelungen. Auf dem Schrotblatt Schr. 2445<sup>589</sup> sind die die fünf Wunden enthaltenden Rosen als Teile eines aus der Dornenkrone und rahmenden Blumen bestehenden Kranzes gestaltet; damit kann das Herz nicht als Hauptmotiv wirken, und es wirkt sekundär neben der gleichfalls am Kreuz befestigten Vera Ikon unter ihm. Ebenso wirkt es nur als körperliches Herz neben den anderen Wunden auf dem niederländischen Holzschnitt (um 1500), Schr. 1784 m, auf dem das Lamm Gottes die göttliche Opferbereitschaft veranschaulicht. Die Herzwunde gehörte eben zu den »Waffen«, und als solche konnte sie auch fortgelassen werden, wenn das Herz als das ewige Gottes gelten sollte, wie auf dem schon besprochenen Stiche des Meisters E S, L. 51 oder auf dem niederländischen Holzschnitt<sup>590</sup> Schr. 804, der meines Erachtens schon dem vorgeschritteneren 16. Jahrhundert angehört, oder, um ein spätes Beispiel zu nennen, auf einem Waffenbilde eines deutschen Gebetbuchs<sup>591</sup> von 1658, auf dem das Herz das Christkind mit der Weltkugel enthält. Andererseits betont die Wunde gerade den Waffencharakter, z. B. auf dem Weltgericht des Jakob Sunter von 1464 in Mellaun bei Brixen<sup>592</sup>, wo das Herz zu den auf dem »signum« des Kreuzes vereinten Waffen gehört. Eine dem auf einem Waffenbündel liegenden Herzen entwachsende Blume<sup>593</sup> gibt der Waffe eine leichtverständliche Symbolik. Wurde die Darstellung des Herzens mit der Wiedergabe der originalen Länge der Wunde<sup>594</sup> verbunden, dann mußte die Veranschaulichung der transzendenten Bedeutung vor der Waffenbedeutung zurücktreten, wenn man jene nicht irgendwie anderweitig veranschaulichte, wie das etwa auf Schr. 1791 m<sup>595</sup> geschah, wo das um das Kreuz angeordnete Hauptbündel der Waffen aus dem Herzen herauswächst. Diese Verbindung des Herzens mit dem Kreuz verwuchs zu einem festen Typus, der wie schon auf dem eben ge-

nannten Holzschnitte durch die Wieder-Einbeziehung von Christus und Maria zur Darstellung von passio und compassio erweitert werden konnte. In seiner einfachen Gestalt ist er vor allem durch Pergament- oder Papierschnitte des 18. und 19. Jahrhunderts<sup>596</sup> bekannt, die die einzelnen Waffen in das Herz hineinsteckten. Daß in diesem Zusammenhange die sonst fast nie fehlende Waffe des Kreuzes entbehrlich werden konnte, zeigt der niederländische Kupferstich L. IV. 268. 78, auf dem das durchbohrte und blutende Herz über dem Sarkophag als Zentralmotiv schwebt. Es ist, von der späteren Entwicklung aus beurteilt, auffallend, wie selten<sup>597</sup> noch im 15. und 16. Jahrhundert das Kreuz an sich als Zentralmotiv der Waffendarstellung diente. Bisher ist auch keine Entsprechung<sup>598</sup> für die spätgotischen, z. T. doch wohl schon dem 16. Jahrhundert entstammenden monumentalen westfälischen und rheinischen<sup>599</sup> Martersäulen<sup>600</sup> bekannt geworden, freistehende Darstellungen der Waffen, die um das Kreuz herum angeordnet waren. Die Marterkreuze scheinen tatsächlich erst seit dem 18. Jahrhundert allgemeiner gebräuchlich geworden zu sein. Es war der Kapuziner Engelbert Pauck<sup>601</sup>, der sie als Vertretung der zwölften Kreuzwegstation, der Kreuzigung, empfahl, wenn alle Stationen nur durch Kreuze bezeichnet würden. Pauck dachte an die hauptsächlichsten »insignia, trophaea ac instrumenta passionis«, also er hatte nicht nur die Kreuzigungswerkzeuge im Sinne. Diese Einreihung in die Stationsdarstellungen des Kreuzweges scheint den mit mehr oder weniger Waffen belegten Wegekreuzen die Bahn gebrochen zu haben. Seit dem späteren 18. Jahrhundert findet man sie, und die Sitte lebt in katholischen Gegenden oder Ländern heute<sup>602</sup> noch. Auch als häusliche Devotionalien wurden solche Kreuze beliebt, wie z. B. viele erhaltene Oberammergauer Arbeiten belegen<sup>603</sup>.

Es scheint, daß mit dem 15. Jahrhundert eine Unterströmung, die nie ganz gefehlt haben mag, an Bedeutung gewann, und daß offenbar öfter Bedenken gegenüber dem allzu freien Schaltenlassen der Phantasie bei Ausmalung der Vorgänge geäußert wurden. Man pflegte<sup>604</sup> sie damit zurückzuweisen – ich weiß nicht, wer diesen sicherlich alten Gedanken zuerst aussprach –, daß die Evangelisten »scripserunt non ad excitandum compassionis affectum principaliter, sed ad faciendum de historia certam fidem«, und sie konnten das ja auch, denn viele Einzelheiten waren ja schon von den Propheten im voraus verkündigt worden.

Die exegetische Regel, im Alten Testament Tatsachen des Lebens Christi erzählt zu sehen, hatte die autoritativste Begründung im Herrenwort Joh. 5, 39. Ohne Ausführlichkeit waren nun einmal weder tiefstes Mit-leiden noch eingehende Meditation möglich. Und bei-des sollte doch erzielt werden, so daß auch für einen Franz Suarez<sup>605</sup> nur die völlig freie Erfindung von Einzelheiten zu beanstanden, Ausmalung innerhalb der biblischen Grundlagen aber gestattet ist. Es blieb – schon vor Ignatius von Loyola! – Regel<sup>606</sup>, so zu med- itieren, als ob die Passion mit eigenen Augen gesehen würde – und so mußte immer wieder mehr Autorität als der eigenen Phantasie den Angaben durch Visio- nen Begnadeter zugemessen werden. Es waren ja im- mer mehr Vorgänge auf diese Weise auch für die nicht- populäre Erbauungsliteratur präzisierbar geworden. So hatten etwa die hl. Birgitte und andere die Kennt- nis der vom Heiland auf dem Wege nach Golgatha erhaltenen Stöße verbreitet und sie wurde unter Be- rufung auf sie bis ins 18., ja wahrscheinlich ins 19. Jahrhundert hinein lebendig erhalten. Man kannte etwa genau die Zahl der den Judas begleitenden Sol- daten: 550 Fußsoldaten und 56 Reiter<sup>607</sup>, und der den Zug zu Herodes bildenden Soldaten, Beamten und Priester: 1225<sup>608</sup>; die Zahl der geißelnden Soldaten schätzte »ein großer Gelehrter« auf 1000. Es war be- rechnet<sup>609</sup> worden, wieviele Stacheln<sup>610</sup> die Dornen- krone hatte und daß Christus mindestens 12053 Tage oder 289270 Stunden litt. Daß der zunehmenden Prä- zision der Schilderung der äußeren Vorgänge<sup>611</sup> und der damit einigermaßen parallel gehenden Bereiche- rung der Reliquienschatze eine Vertiefung der Mo- tive des inneren Erlebens zur Seite ging, vermag ich nicht zu belegen. Der letzte, der meines Wissens da wirklich Neues zu sagen hatte, war Textor<sup>612</sup>. Die Schächer wurden dem Gesetz entsprechend behan- delt, streng, aber ohne Preisgabe an die Bestie. Das ge- schah nur bei Christus, dem gegenüber die gesetzlich festgelegte Prozedur<sup>613</sup> nicht eingehalten wurde, die in sich erst die moralische Legitimation der Rechts- handlung beschließt. Vielleicht ist auch in dieser neuen Nuancierung eine Zurückweisung verborgen von Ein- wänden gegen die übliche Ausmalung der Vorgänge, die sich darauf stützen mochten, daß der Prozeß Jesu ein regulärer war, und daß daher das Phantasiepro- dukt seiner Verzerrung nur über den sittlichen und geistigen Zustand der Phantasierenden und den ihrer Umwelt etwas aussagte. Allzu Krasses pflügt von

selbst eine Korrektur herauszufordern, und es gab immer Leute, die die Wahrheit von solchen Behaup- tungen beurteilen konnten, wie von der, daß nach jüdischer Sitte Christus solange bespien wurde, bis er aussah wie ein Aussätziger<sup>614</sup> oder beinahe erstickte<sup>615</sup>. Für die von Textor vertretene Auffassung mußten die Waffen – er hat eine »endlose« Aufzählung der Übel- täter, jeweils mit alius beginnend – gerade in ihrer Gesamtheit die Bedeutung eines stimmungsbildenden Faktors haben: sie umwittert gemeinsam die Atmo- sphäre des Unrechts. Da wurde es bedeutungslos, ob man einzelne ausschied oder nicht: das Unrecht blieb immer total. Die gefühlsbetonte Stimmung war, wie wir schon sahen (S. 88), im Verlauf des 15. Jahrhun- derts zu einem eigenen Wert geworden. Dem ent- spricht auch, daß zu den damals identifizierten Pas- sionsreliquien in größerer Zahl gerade solche gehö- ren, die, mit Momenten der Unterbrechung der Qua- len verbunden, etwas besonders Rührendes haben: der Baum, an den Christus vor dem Hause des Pilatus gebunden wurde; die Säule, an die er lehnte, als er müde war; der Stein, auf dem er vor der Kreuzigung saß<sup>616</sup>.

Diese Betonung von Gefühlswerten ist vor den Waffen psychologisch klug begründet, wenn ihnen die Funktion einer Veranschaulichung der Passion zur Stärkung des Willens zum Guten angewiesen wird. So kann es nur mit Rücksicht auf die von einem als original geltenden, an sich ganz unheiligen Werk- zeuge der Passion erregte Erschütterung erfolgt sein, daß nach einem flämischen Pilgerbericht<sup>617</sup> des 15. Jahrhunderts jede fromme Betrachtung des wahr- scheinlich an der Fassade von St. Peter in Rom ver- wahrten Silberlings eine Indulgenz einbrachte. Ein Hymnus<sup>618</sup> auf die Waffen in einer Handschrift des 14./15. Jahrhunderts scheint mir in seinen Schlußstro- phen den Übergang von der – vereinfacht formuliert – objektiven zur subjektiven Wirkung der arma cha- rakteristisch zu formulieren:

- |                              |                             |
|------------------------------|-----------------------------|
| 5. »O praeclara armatura     | 6. Fac nos sic te speculari |
| Per quam Jesus Christus dura | Et devote venerari          |
| Pertulit in corpore,         | Corde, ore, opere,          |
| Fuga nostros inimicos,       | Ut a Christo sublimari      |
| Fac nos justos et amicos     | Et electis sociari          |
| Nunc in omni tempore.        | Mereamur propepe.«          |

Venerari corde, ore, opere! Eine leider nur für fünf Wochentage erhaltene Anweisung zu einer solchen täglichen Verehrung<sup>619</sup> aus der Mitte des 15. Jahrhun- derts zeigt, wie man sich diese spirituelle Wendung

dachte. Jeder Tag soll der Beachtung bestimmter geistlicher Tugenden, unter denen der Glaube nie, das Gottvertrauen<sup>620</sup> nur einige Male fehlt, der Betrachtung einer oder mehrerer der Waffen und der Gebetsbeziehung auf die betreffende Leidensstation gewidmet sein, auf daß Gott jeweils bestimmte Sünden vergäbe, die zu unterlassen natürlich Betrachtung und Gebet auch verhelfen sollen.

Die Wendung vom passiven Mitleiden zu aktiven Seelenkräften war dann in sich vollkommen widerspruchsfrei vollzogen, wenn die »Werkzeuge« der Passion – unter Aufnahme eines uns schon begegneten Themas (S. 40) – die Waffen des Streiters Christi bedeuten und von ihnen die Kraft zum Widerstand gegen die Versuchungen ausstrahlen kann. So faßte sie etwa Thomas Hemerken a Kempis<sup>621</sup> (1379/80–1471) auf. »Sit mihi nobilissima armatura tua . . . protectio firma . . . contra omnia inimici iacula et quaelibet mundi blanda et adversa.« »The greatest Comfort in al temptacyon / Is the remembraunce of crysts passyon« steht unter dem englischen Holzschnitt D. 12. Daß die Erinnerung an die Passion die stärkste Kraftquelle der Überwindung von Leid und des Widerstandes gegen Versuchung ist, das bewies man, wie wir schon Anm. 375 sahen, damals auch mit Sätzen der hll. Gregor und Bernhard. Es hatte eine Besinnung auf die spirituellen Grundlagen der ganzen von uns verfolgten Entwicklung eingesetzt, die einer Polemik gegen abergläubische Vorstellungen nicht entbehren konnte. Es klingt nach Distanzierung, wenn 1502 der Bischof Johann VI. von Meißen sagt<sup>622</sup>: » . . . das gewöhnliche Volk kann zu solcher Betrachtung (des Leidens Christi) nicht passender und leichter angeleitet werden als durch sinnenfällige Figuren und Zeichen, in denen sie gleichsam wie in Büchern das Leiden des Herrn lesen«. Aber damals war die Polemik schon zum öffentlichen Ausbruch gekommen, und zwar spätestens bei der Diskussion über die mit dem Jahre 1500 anhebenden Erscheinungen blutiger Kreuze und anderer Waffen. Nach dem Bericht des Abtes von Sponheim, Johannes Trithemius<sup>623</sup>, erschienen damals auf leinenen Kleidern und Paramenten, auch auf verwahrten, zuerst am Rhein, dann sich weit nach Osten und auch durch ganz Frankreich<sup>624</sup> verbreitend, »cruces parvulae confusi et subrubri coloris, acsi pannus aliqua pinguedine mixti coloris fuisset intinctus«. Sie widerstanden der Wäsche und verschwanden meistens am neunten Tage von selbst. Es war ein »terribile miraculum«. Es erschienen

auch »characteres in modum graecarum litterarum, clavi quoque, lancea . . . et reliqua Dominicae passionis insignia«. 1501 wiederholten sich die Erscheinungen. Einem Mädchen im Dorf Mortier (C. Dalhem) fielen zuerst blutige Kreuze auf ihren Schleier, den der Bischof von Lüttich in Verwahrung nahm<sup>625</sup>. Es folgten weitere Erscheinungen hier und andernorts, die lebhaft erörtert wurden. Am 14. Juni 1501 hielt in der Kölner theologischen Fakultät vor der gesamten Universität ein Professor einen Vortrag, der weite Verbreitung<sup>626</sup> fand. Er beantwortet die Frage, warum wohl Gott dieses Wunder zulasse, damit, daß es als Warnung vor der überflüssigen, er wolle nicht sagen: abergläubischen, Verehrung der dargestellten Waffen aufzufassen sei. Viele verehrten sie, als wenn ihnen etwas Göttliches innewohnte, während sie doch nur wie alle Bilder auf das Dargestellte an sich, sei dieses eine Heilstatsache oder ein als Vorbild zu betrachtender Heiliger, hinweisen sollen<sup>627</sup>. Die Aufregung über die Wunderzeichen muß ungeheuer gewesen sein, denn man fragte natürlich nach ihrer Bedeutung. Man verbreitete die Nachricht von ihrem neuen Auftreten durch Briefe und Flugblätter<sup>628</sup>, und Pico della Mirandola<sup>629</sup> widmete dem Wunder ein Kaiser Maximilian dargebrachtes Gedicht: » . . . Non ignota cano; Caesar monstravit, et ipsi / Vidimus; innumeros prompsit Germania testes . . .«. Die Verehrung der arma erhielt einen neuen Auftrieb<sup>630</sup>. Molanus führt auf dieses Wunder die Sitte der Fastentücher mit den Waffen zurück; er billigt sie, weil die Erscheinung eine Bußmahnung Gottes gewesen sei (S. 516 ff.). Später<sup>631</sup> galten die Kreuze als Vorzeichen für die Pest von 1502 und für den 1524 beginnenden Bauernkrieg, für die Menschen aber, deren Körper die Zeichen bekamen, als das des im gleichen Jahre erfolgenden Todes. Als sich ähnliche Erscheinungen 1660 in Italien und vornehmlich in Neapel wiederholten, untersuchte Athanasius Kircher<sup>632</sup> die ganze Frage und erklärte alle diese Erscheinungen auf natürlichem Wege.

Natürlich war ein hl. Bernhard ganz von spirituellen Erwägungen ausgegangen: »quid non suave tibi, cum tibi collegeris omnes amaritudines Domini tui<sup>633</sup>« – aber gerade die Aufforderung, »alle Leiden zu sammeln«, war ja einer der wesentlichen Ausgangspunkte für das Eindringen von Trivialitäten gewesen. Man glaubte auch den hl. Augustin heranziehen zu können<sup>634</sup>: »frequens cogitatio tormentorum Christi praesentissimum adversus mala omnia remedium est: nihil

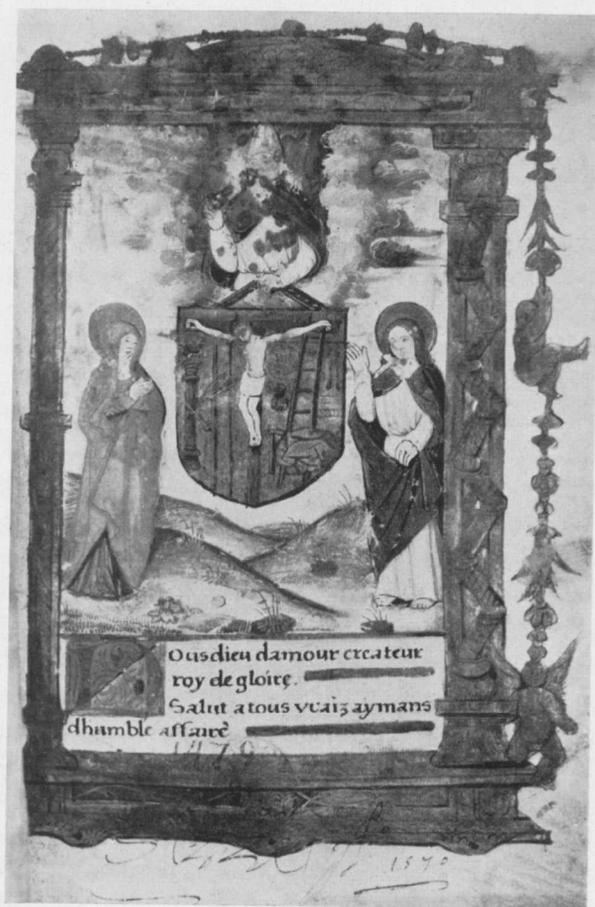
tam est salubre quam saepe interdiu eorum, quae . . . pro nobis passus est meminisse, ut ait S. Augustinus». War so Christus im Leiden das unübertreffliche Vorbild der Geduld<sup>635</sup>: die Veranschaulichung der Leidensfülle führte immer wieder zu den arma zurück. Unter den besonderen Bedingungen der Renaissance mit ihren starken humanistischen und antikisierenden Einschlägen konnte man sie von Engeln wie die Ausrüstung eines Gefallenen forttragen lassen und sie mit ihrem größten denkbaren Gegenspiel, den Blumen, in Beziehung setzen<sup>636</sup>. Aber im allgemeinen war ihre Bildkraft zu groß für eine solche zu idyllische Stimmung; sie konnte z. B. noch im Beginn des 17. Jahrhunderts David<sup>637</sup> das Bild eingeben: wie Christus das Wasser unter seinen und Petri Füßen verfestigt habe, so habe er gleichsam mit den Passionswerkzeugen den Erdball gestützt, damit er nicht unter dem Gewicht der Sünden des Einzelnen einstürze, sondern Zeit zur Reue bliebe. Die zugehörige Illustration zeigt den von den langen Waffen getragenen Erdball in Form eines Reichsapfels. Die Waffen waren eben zu einem selbständigen Motivkreis geworden, und wenn man<sup>638</sup> sich auch sehr wohl bewußt war, daß Christi wirkliche Waffen geistige waren und alles an ihm geistig zu verstehen ist (auch solch notwendige »Waffe«, wie alles mit der Menschwerdung Zusammenhängende) und daß auch die menschlichen Waffen geistige, die Tugenden, sein müssen, die Passionswerkzeuge waren in ihrer Waffenbedeutung nicht leicht auszuschalten. Es schweigen von ihnen aber völlig z. B. des wichtigen Johann Lansperg »De agone sive passione Christi«<sup>639</sup> und interessanterweise auch das einflußreiche *Abeccario spiritual* des Franziskaners Francisco da Osuna<sup>640</sup>, der in eigener tiefer Weise nur über die der Passion entströmende Leidenskraft handelt, während Joh. Driedo ausdrücklich sagt, daß man unter Christi Waffen auch die Werkzeuge verstehen könne. Von ihm übernahm das noch ein so bedeutender Theologe wie Théophile Raynaud<sup>641</sup>.

Mindestens im späteren 17. Jahrhundert benutzte man die Waffen noch als Anregungsmittel der Meditation, genau wie im Mittelalter. Wie die damalige Augsburger Andachtsbildfabrikation diese Aufgabe löste, belege hier (siehe auch oben S. 83) ein Holzschnitt aus dem Verlage des Matthäus Schmid<sup>642</sup>, der um 1660 entstanden sein mag. Die Waffen sind sehr stark betont. Die Überschrift sagt: »Christus am Creutz hangend neben den Waffen seines Passions«.

»Hie wird in Kuertz vermeldet dir  
 Gestellet augenscheinlich fuer  
 Das Leyden, Marter und die Pein,  
 So Christus fuer die Suenden dein  
 Vnd aller Menschen ausgestanden  
 Bis dass Er kam in Todesbanden.«

»Durch diese arma litt der Herr«, heißt es im unteren Gedicht. Es findet sich zwar ein betontes, vereinheitlichtes Zentralmotiv in der einem Reliquienkreuz gleichenden Kreuzigungsgruppe, aber auch sie ist aus Waffen zusammengestellt.

Unter den Bildtypen der arma, die das 15. Jahrhundert vorfand, war, wie ich oben sagte, der ihrer Vereinigung zu einem Wappen wahrscheinlich zunächst auf Widerstand gestoßen, bis die Gewohnheit auch ihn allgemein vertraut machte. Er scheint seine weitere Verbreitung zunächst in Verbindung mit dem Motiv des signum gefunden zu haben. Unterhalb des auf dem Regenbogen sitzenden Weltrichters erscheint es in einer deutschen Handschrift<sup>643</sup> des Jahres 1419 als ein durch das Kreuz gevierteilter Schild mit drei Nägeln, der Lanzenspitze, der Geißel und dem Geißelblock in den Feldern; oben der Helm mit der Segenshand. Gleichzeitig dem Motiv der von Engeln Gottvater überbrachten Passionswerkzeuge und dem der Insignien wird die Darstellung auf dem Gobelin bei Sir Read gerecht. Manche der Waffen sollen real wiedergegeben sein, wenn auch z. T. zum Helmschmuck vereinigt, andere erscheinen als abgebildet, wie die Salbtöpfchen, oder als Bilder eines Wappens, auf dessen einem Felde sich aber auch das eigentlich nicht zu den Waffen gehörende Lamm Gottes findet. Dieser Mischtyp erlaubte die Betonung der wichtigst erscheinenden Waffen und die formal leichtere Unterbringung anderer. Auf dem Bilde der Marienkirche in Danzig<sup>644</sup> (um 1435) steht der Schmerzensmann vor dem Kreuz auf dem geschlossenen Sarkophage neben dem Kelch, dem purpurnen und dem weißen Rock. Zu Häupten des Sarkophages ist wie eine Säule die Lanzenspitze, in der Form der heiligen Lanze der Reichskleinodien, aufgerichtet. Auf der anderen Seite von Christus ein Wappenschild mit einigen der Waffen und dem Grabtuch als Helmdecke; die aus der Dornenkrone herauswachsende Hand hat das Wundmal. Im späten 15. Jahrhundert läßt der Monogrammist M B (L. VII. 381. 3) den Schmerzensmann im rechten Arm das Kreuz mit den Nägeln und dem Titel und mit der Linken das Wappen mit vielen Werkzeugen



30 Ms. 4613, fol. 1. Frankreich, um 1510.  
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal

gen halten, ganz wie einen Kämpfer dieser Welt. Die Inschrift schlägt auch diesen Ton an: »In cruce pugnavi. Moriens mortem superavi...« In der Mitte des 16. Jahrhunderts wurde der Stich kopiert (ebda. 3a), was bemerkenswert ist, da es sich nicht durchsetzte, das Wappen in »irdischer« Weise Christus beizugeben. Bezeichnend dafür ist, daß in der Kirche von Somerby<sup>645</sup> ein Schmerzensmann des späten 15. Jahrhunderts auf einer Konsole steht, die mit einem vom Kreuz an drei Nägeln hängenden Wappenschild mit Werkzeugen geschmückt ist und mit Engeln, die weitere Waffen tragen. In einer englischen Handschrift<sup>646</sup> aus der Zeit Heinrichs VI. (1421–1471) sind die Träger der »armys of our lord Jesus cryst after the forme<sup>647</sup> of the passyon« zu Wappenherolden geworden, deren Sinn sich in ihrer Funktion erschöpft. Es sind zwei Engel in einander zugekehrter symmetrischer Stellung. Sie sind mit Tuniken bekleidet und ihre Köpfe durch die Helme verdeckt, denen ein Teil der Waffen

als Zier dient. In den äußeren Armen halten sie Lanzen mit einem Fähnchen, von denen das links das Lamm Gottes mit Kelch zeigt, während das rechts gevierteilt ist und den Speienden, die Würfel, die haarreisende Hand, Herodes enthält. Die inneren Hände halten Schilde, auf denen dargestellt ist links das Schweißbuch der Veronika, rechts auf gevierteiltem Feld die fünf Wunden, die drei Salbtöpfchen, zwei gekreuzte Keulen, Judas mit dem Beutel um den Hals. Hier entspricht also die Zurüstung ganz der für die Insignien großer Herren gebräuchlichen. Herrschaftszeichen ist es auch, wenn die Waffen als Wappenbilder auf den von den Trompeten herabhängenden Fähnchen erscheinen, wie auf dem englischen Holzschnitte des Jüngsten Gerichtes aus dem späten 15. Jahrhundert Schr. 608. D. 15. Den Sinn des Herrschaftszeichens mit der Bedeutung des allgemeinen Hinweises auf den Herrn und damit zugleich auf den Sinn des Baues dürften auch die Schilde haben, die sich um 1500 an manchen ostenglischen Kirchen finden<sup>648</sup>.

»Herrschaft« Gottes ist ohne Beziehung auf den Heilsweg nicht denkbar. Deshalb muß oft die Erweckung des einen Sinnes notwendig auch unausgesprochen die des zweiten mit sich gebracht haben. Am deutlichsten wird das meines Erachtens in der Behandlung des Waffenthemas in dem schon herangezogenen Add. MS. 12215 des British Museum, fol. 2v. Es enthält unter der Überschrift:

Cy ensuit tres deuot blason

des armes de nostre redempcion

ein Gedicht und eine Zeichnung. Ersteres läßt Gottvater sein Wappen bestimmen, damit die Gläubigen und am Jüngsten Gericht der Teufel ihn kennen: auf silbernem Grund – der »pure innocence« Jesu – ein goldener Herzschild mit den fünf Wunden. Dagegen enthält das gemalte Wappen am oberen Rand in voller Breite einen schmalen goldenen Streifen und darunter um und unter das Kreuz angeordnet eine ganze Anzahl der beliebtesten Waffen. Gottvater und der gregorianische Schmerzensmann im Himmel – der Heilige Geist zwischen ihnen – und zwei kniende Engel auf der Erde halten den Schild. Gegeben war auch immer wieder die Assoziation Schild-Glauben-Kämpfer, wie sich das Gedicht auch an die souldats Gottes wendet.

»Arme me ihesu wit yi schelde« beginnt das Gebet der Nonne<sup>649</sup> im MS. Faustina B VI pt. 2 des Brit. Museums aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Dar-

gestellt ist der Scutum passionis mit einigen Waffen, den ein Engel hält.

Die Verwendung von Passionswaffen zur Charakterisierung des Glaubensschildes (im besprochenen Sinne) scheint im 16. Jahrhundert ungebräuchlich geworden zu sein. Ich kenne wenigstens kein späteres Beispiel als den Stich des Miles Christianus des zwischen 1576 und 1614 tätigen Thomas de Leu (Kreuz mit Lanze und Speer und Herz). Es hatte nicht an Widerspruch auch gegen diese Darstellung gefehlt. »Wer in den Krieg zieht, darf nicht unbewaffnet sein, weil er sonst zu leicht verwundet wird . . . Aber unsere Waffen sind geistliche, Liebesgaben, demütige Handlungen, Beten, Weinen und Fasten . . . Goldene Waffen sind die Namen Jesus, Maria und der Heiligen, silberne die Heilige Schrift und gelehrte und fromme Literatur. Porro arma pauperis et humilis servi dei sunt crux, clavi, lancea, preciosa quinque vulnera, et omnia passionis Christi stigmata in memoria scripta . . . Die Waffen der Jungfrauen usw. sind Reinigkeit, Scham« usw. Und das Gebet: »mit diesen Waffen umschlieÙe uns Jesus und beschütze uns.«<sup>650</sup> Also alles ist auf innerliche Wirkung abgestellt, auch dort, wo man mißverständlich nach dem Ausdruck eine talismanartige Wirkung vermuten könnte.

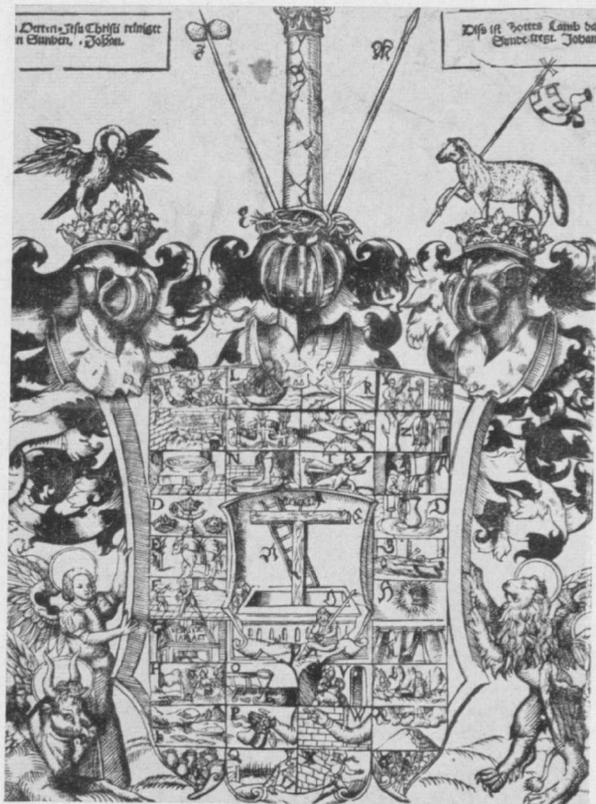
Es scheint nicht bekannt zu sein, wozu der »shield of the passion«<sup>651</sup> gedient hatte, der in dem 1423 aufgestellten Inventar der Effekten König Heinrichs V. von England sich findet. Man konnte durchaus innerhalb des Rahmens des Wappenwesens bleiben und durch das Wappen mit den Passionswerkzeugen gerade die Bedingtheit aller irdischen Macht darstellen. So ist etwa in dem 1490 bei Johann Koelhoff in Köln erschienenen »der doernen Krantz van Collen«<sup>652</sup> über dem von den Kurfürstenwappen begleiteten Wappen des Kaisers das des Papstes zwischen einem Kardinalshut und einer Mitra und zuoberst das Wappen Christi angeordnet; die Beischrift erläutert: alle Obrigkeit ist von Gott. Man konnte das Paradoxe betonen, wenn hinweisende Beischriften unterstreichen, daß gerade die tiefste Erniedrigung die Erlösung bedingt, wie es in dem Stiche von Isr. van Meckenem (G. 498. L. 162) mit dem Kreuz und Wappenschild haltenden, auf der Weltkugel stehenden Schmerzensmann oder in dem mit einer Indulgenzverheißung versehenen englischen Holzschnitt Schr. 2017 m. D. 20 die Worte Ecce homo tun oder in dem Schlußholzschnitt der Thielman Kerverschen Hore diue uirginis Marie<sup>653</sup> die



31 Wappen Christi. Zeichnung. Deutschland, um 1500.  
Berlin, Kupferstichkabinett

Unterschrift Redemptoris mundi arma mit dem Hinweis auf Luc. 9, 23 ff., in denen die Aufforderung zur täglichen Leidensbereitschaft und die Warnung vor der Scheu vor dem Bekenntnis zu Christus enthalten sind. In einem deutschen Gebetbuch der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts<sup>654</sup> beginnt die Unterschrift: »Dis Wopen sol man ueber alle Wopen erheben / Dan es zeigt an, wordurch wir haben das ewige Leben.« Wenn also auf der ersten Seite einer Biblia pauperum<sup>655</sup> der Mitte des 15. Jahrhunderts zwischen drei Familienwappen in größerem Maßstabe das Wappen Christi, neben dem schwebenden Engel Schwammstab und Silberlinge bzw. Zange und Hammer tragen, erscheint, so können wir den Sinn nunmehr erkennen: non nobis, Domine, non nobis . . .

In der Miniatur einer französischen Handschrift<sup>656</sup> um 1510 (Abbildung 30) ersetzt typologisch das von Gottvater gehaltene Wappen, neben dem Maria und Johannes stehen, den Schmerzensmann, wie wir ihn z. B. auf dem Readgobelin fanden. Verkörpert er die Leidenskcontinuität in seiner Person, so verdeutlichen

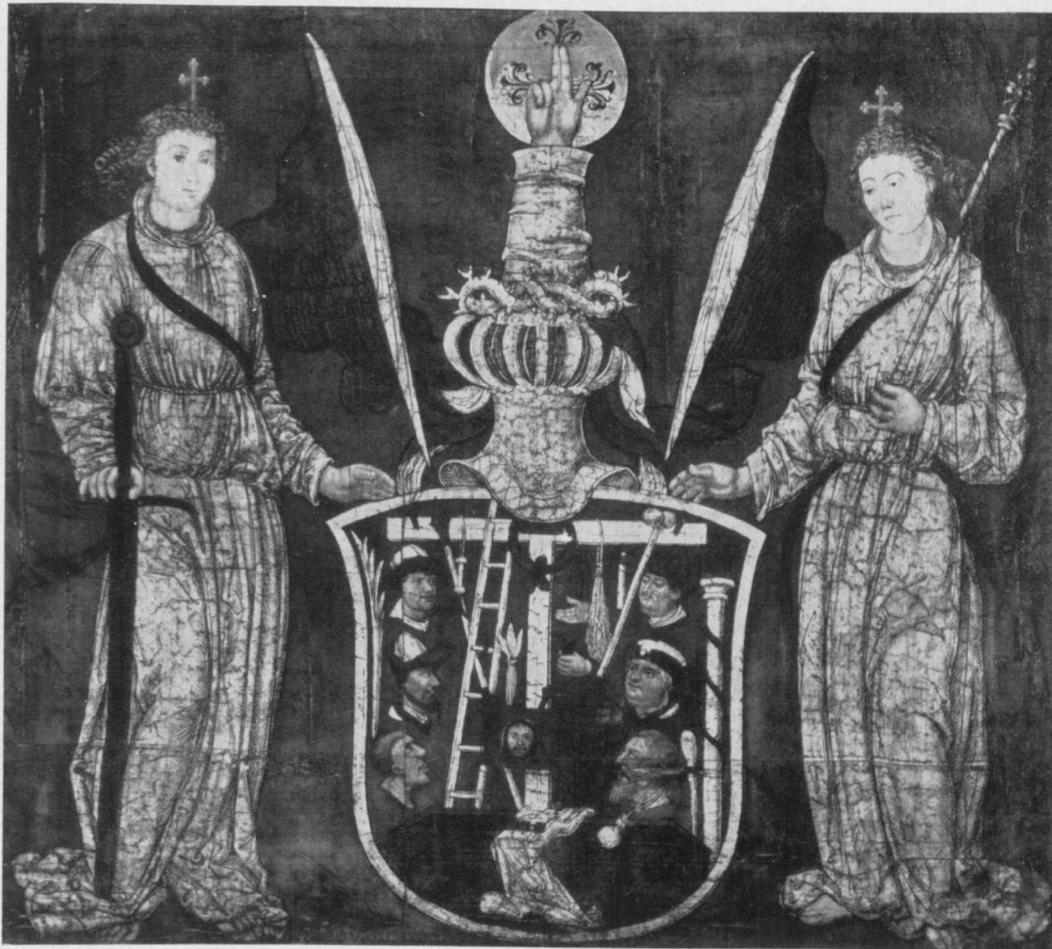


32 Wappen Christi. Deutschland, um 1550.  
München, Bayerisches Nationalmuseum

die arma durch die Häufung der betonten Hinweise auf die isolierten Szenen das Furchtbare. Die Leiter, deren Beziehung zur Kreuzabnahme besonders betont werden sollte, ist unter den Arm des Gekreuzigten gestellt. Schon dem späteren 15. Jahrhundert war die Tauglichkeit der Wappenform zum Ersatz der menschlichen Figur aufgegangen. Es bedurfte nur kleiner Abweichungen von den üblichen Darstellungsweisen, um durch das Wappen die nicht dargestellte Beziehungsperson aller Waffen, zu denen ja auch Maria und Johannes gehören, für die geistigen Augen als Hauptperson gegenwärtig zu machen. Aus diesem Grunde ist in dem Stich des Meisters des Hausbuches L. VIII. 125. 51 der Wappenhelm durch den Kopf der Vera Ikon ersetzt, aus dem die Zier herauswächst. In dem deutschen Holzschnitt<sup>657</sup> (um 1470) Schr. 2017 ist die Sprache der von der nimbierten Segenshand<sup>658</sup> gehaltenen Geißel so unmißverständlich, daß ihr Opfer vor Augen gezwungen wird. Der Meister der Berliner Passion hatte (L. III. 119. 81) zwischen zwei der bezeichnendsten Wappentiere Christi, das Einhorn und das Lamm, als Schildhalter das

Wappen auf den Sarkophag gestellt (das dritte, der Löwe, findet sich in dem Zimier). Da ist wie einem Toten das Wappen auf das Grab gelegt – für die Anschauung eine Vertretung der menschlichen Gestalt durch den Hinweis auf ihr übergroßes Leiden. Die seltene Aufnahme des Gekreuzigten in das Wappen der französischen Miniatur erklärt sich als gewissermaßen indirekte Einbeziehung des Wappeninhabers in die Darstellung. Halten Christus und Maria das Wappen mit den Waffen wie in den Stichen des Meisters E S L. 188 und 189, so ist die beabsichtigte Veranschaulichung von passio und compassio klar. Die z.T. als Wappenhalter verwendeten Evangelistensymbole bekunden die biblische Grundlage der Darstellung, die in L. 189 durch die von Propheten noch verbreitert ist.

Die Bedeutung des Wappens als eines vollwertigen Abzeichens tritt zurück, wenn es nur formal eine bequeme Vereinigung von Waffen ermöglicht, die an sich auch nur einen Teil des Bildinhaltes darstellen. Wie stark der erzählende Charakter der Darstellung dadurch betont werden konnte, belege hier die Zeichnung aus einem deutschen Wappenbuch von um 1500 (Berlin, Kpfst.-Kab., Abb. 31), bei der für die Gesamtbetrachtung der Hauptton auf den Evangelisten und der Hand mit der Lanze mit dem als Fähnchen angehefteten Schweißstuch liegt, die etwas Sieghaftes hat und als Veranschaulichung der Auferstehung wirken muß – das Leiden wird auf einen zweiten Plan als schon Überwundenes und nun Erzähltes zurückgedrängt. Dieser Typus entwickelte sich zu einem gewissermaßen mnemotechnischen, der auf einem mitteldeutschen, wahrscheinlich aus protestantischen Kreisen stammenden Holzschnitt<sup>659</sup> der Mitte des 16. Jahrhunderts (Abb. 32) noch über den Speculumtyp der Maria hinaus an außerhalb der Passion gelegene Ereignisse erinnert. Die Auswahl ist charakteristisch: die Wunder, das Versagen der Jünger, die Teilnahme der Umwelt beim Tode werden besonders betont, Darstellung Christi ist vermieden. Das ist Bilderzählung in heraldischer Einkleidung, deren Charakter durch die Verweise auf den verlorenen Text unterstrichen wird. Die Stimmung ist neutral, wie ein Vergleich mit der Bruderschaftsfahne<sup>660</sup> des Schweizer Landesmuseums aus dem frühen 16. Jahrhundert (Abb. 33) besonders deutlich zu machen geeignet ist. Auf ihr ist etwas von dem ungeheuren Ernst eingefangen und veranschaulicht, der nach dem protestantischen



33 Bruderschaftsfahne. Schweiz, Anfang des 16. Jahrhunderts.  
Zürich, Schweizerisches Landesmuseum

Hortulus animae (Nürnberg 1548. fol. c III r f.) St. Bernhard nach der Betrachtung des Leidens Christi voll Schrecken sagen ließ: »Es ist mir nicht mehr zu spilen vnd sicher zu sein, wenn ein solcher ernst dahinden ist.« Hier ist die Furchtbarkeit des Leidens veranschaulicht, und zwar hauptsächlich durch die physiognomische Kunst, die in den sechs Gesichtern von der engen Scheinheiligkeit des Kaiphas und der jovialen Skepsis des Pilatus bis zur stumpfen Tierischeit des Speienden erschreckende Typen menschlicher Bosheit gestaltete. Hier ist die Furchtbarkeit der göttlichen Macht veranschaulicht in der wie starr-unerbittlich nach oben weisenden Hand, in den Majestätsymbolen der Engel. Das Ganze ist wie eine Veranschaulichung jenes mit zu den biblischen Grundlagen des ganzen Waffenwesens gehörenden ersten Verses des 92. (93.) Psalmes: »Der Herr ist König und herrlich geschmückt . . .« Hierher gehört z. B. auch die

Reliquientafel des Prager Domschatzes<sup>661</sup> von 1602, deren Thema Veranschaulichung des triumphalen Sieges Christi über Tod und Teufel unter Hervorhebung seiner Etappen ist. Haec est victoria quae vincit mundum, fides nostra (1. Ep. Joh. 5, 4), diese Inschrift des Altars von Boulbon<sup>662</sup> träfe genau den Sinn. Vor dem Abzeichen Christi müssen alle Abzeichen irdischer Nobilität verbleichen<sup>663</sup>, und so ist die einfachste Veranschaulichung dieses Gedankens jenes mit dem Zeichen der höchsten irdischen Macht, der Krönung<sup>664</sup>, zu verbinden. Daß man demgegenüber die Stimmung auch ganz aufs Lugubre stellen konnte, belege hier der Holzschnitt des deutschen Monogrammisten G B, der gegen 1550 entstanden sein dürfte (Abb. 34). Hier herrscht die Klage über einen Dahingegangenen vor.

Die der Wappenform immanente Idee mußte immer wieder von neuem das Problem stellen, was soll das



34 Deutscher Monogrammist G B (Holzschnneider W D). Wappen Christi. Gegen 1550. Berlin, Kupferstichkabinett



35 Balthasar Jenichen. Wappen Christi (P. 41). 1563

redende Wappen in heraldischer Sprache über den »Wappenträger« aussagen.

»Vil alte cristen haben gdisputiert  
Und Cristo iesu ein wapen gvisirt  
Welchs der Heiligen Schrift gmesse ist . . .«,

heißt es in den Versen des Lukas Bleybinger<sup>665</sup> auf dem Stich Balthasar Jenichens von 1563 (P. IV. 201. 41. Abb. 35). Es bedeuten im ersten Feld der Regenbogen den gnädigen barmherzigen Gott und der Stern die Gottheit (die göttliche Klarheit?), Inful und Krone Christi Abstammung aus priesterlichem und königlichem Geschlecht.

»Wie die Kugel rundt und symblich ist,  
So hat sein Reich kein end noch frist.  
Er ist auch das gedultig Lamb,  
Der der gantzen Welt Suend hin nam.  
Der Kelch das heylig Sacrament . . .«

Dann werden die Passionswaffen genannt, die z.T. als Helmzier dienen, wie das Grabtuch als Helmdecke, als Herzstück die fünf Wunden. Schlußvers: »So hats glesen Lucas Bleybinger.« Hier hat die Lehrhaftigkeit jede Inbrunst der Form vertrocknen lassen, und die

Anschauung vermittelt nicht mehr als das Wort, das illustriert werden soll. Aber gerade diese Kargheit muß protestantische Kreise angesprochen haben, denn der Stich wurde in einer Holzschnittkopie noch einmal von Bartholomäus Käppeler<sup>666</sup> in Augsburg verbreitet als »Das Wappen des unüberwindlichen Ritters Jesu Christ«. Die einfachste Lösung für die Wahl der Wappenbilder bestand in der Darstellung des Kreuzes oder, wenn man die irdische Sachwelt verlassen und zugleich Irdisches und Himmlisches veranschaulichen wollte, in der der fünf Wunden. Diese beiden Wappen bleiben außerhalb der Grenzen unseres Themas, die das zweite nur wenig überschreitet, wenn weitere Waffen den Helmschmuck<sup>667</sup> bilden. Es konnte aber andererseits als geschlossene Form in andere Waffendarstellungen eindringen, wie auf dem schon erwähnten Holzschnitttrahmen Schr. 908c oder auf dem englischen Holzschnitt<sup>668</sup> Schr. 1795g D. 19, wo es das Herzstück einer trophäenartigen Zusammenstellung bildet. Die fünf Wunden verbanden den Vorteil einer sehr geeigneten Wappenbildform, sei es in ihrer naturalistischen, sei es in abgekürzter Gestalt,

mit dem ihrer unmittelbaren Verbindung mit Christus. So finden sie sich denn mit dem fortschreitenden 16. Jahrhundert immer häufiger aufgenommen. Ein in Gent 1567 erschienenes Wappenbuch<sup>669</sup> teilt Christus ein gevierteiltes Wappen zu mit ihnen, dem Erdapfel, der Arche Noah, dem Sündenfall als Bildern, dem Heiligen Geist über dem ganzen und zwei gekreuzten Schlüsseln hinter dem Wappen: also Veranschaulichung des Heilsplanes in Wappenform.

In der Praxis ist sicherlich öfter mit Absicht undefiniert geblieben, was eigentlich im Einzelfall jeweils genau die Vereinigung der Waffen auf einer Schildform oder ihre Verteilung auf eine Mehrzahl von Schilden bedeuten sollte. Man hatte der Erfahrung entnehmen müssen, daß sie formal sehr erleichterte Möglichkeiten darstellten, der Zusammenordnung einen dekorativen Sinn zu geben und daß man sie nutzte, ohne damit stets absichtlich auch den rational-soziologischen oder -gegenständlichen heranziehen zu wollen. Wenn die wohl schon dem späteren 15. Jahrhundert entstammenden Fliesen der Kirche von Great Malvern (Worcestershire) mit einem u. a. auch minder wichtige Waffen wie die Axt und den Hammer enthaltenden Schilde dekoriert wurden, so konnte nicht die Absicht sein, das Wappen oder den Schild des Herrn mit den Füßen treten zu lassen, aber jede Rücksicht trat zurück gegenüber dem Wunsch, die verehrten und heilkräftigen Zeichen in möglichst großer Zahl dem Kirchenbesucher nahezubringen<sup>670</sup>. Da sich seit dem späteren 15. Jahrhundert mehr und mehr die Sitte verbreitete, die Waffen jeweils zu nicht zu vielen auf verschiedene Felder zu verteilen und andererseits diese sonst ganz neutral oder ornamental zu behandeln – vgl. als Beispiele etwa den umbrischen Sakramentsschrein aus Perugia im Berliner Schloßmuseum<sup>671</sup>, die Kanzel in Hukkarde<sup>672</sup>, auf deren Seitenwänden die Waffen von Krabbenrankenwerk umgeben sind, das mährische Steinkreuz<sup>673</sup>, das wohl schon dem fortgeschritteneren 16. Jahrhundert angehört –, so mußte den heraldischen Formen besonders liebenden Kulturen selbst schematische Benutzung naheliegen. So dürfte es nichts Besonderes ausdrücken wollen, wenn um 1500 auf den Feldern von Chorgestühlen z. B. in der Trinité von Vendôme, der Klosterkirche in Berlin<sup>675</sup> und in Branton (Devonshire) oder in englischen Glasgemälden<sup>676</sup> die Waffen auf Schilde aufgelegt sind. Und doch kann man nicht übersehen, daß der immer wiederholte Hinweis auf eine Beziehungsperson – in Berlin geschieht

es 38 mal – sie derart in Erinnerung ruft, daß die Gesamtheit der Zeichen dann doch wie ein Abzeichen von ihr wirkt. Wenn auf dem Rahmen des Bronze-reliefs<sup>677</sup> der Madonna von Hans Vischer (1530) Schilde mit Werkzeugen verteilt sind, so dient hier ein von fürstlichen Grabdenkmälern her geläufiges dekoratives Schema der notwendigen Zerlegung umfangreicher Wappen zur Veranschaulichung des Themas des kindlichen und des mütterlichen Vorleidens. Wenn man entsprechend einer zu Anfang des 16. Jahrhunderts gebräuchlichen Ausschmückungsart an Taufbecken (siehe oben S. 16) auf die Passion hinweisen wollte – zugrunde liegt 1. Ep. Joh. 6, 5: hic est qui venit per aquam et sanguinem usw. –, so haben die Waffen diesen Zweck zu erfüllen, ob sie nun wie z. B. 1522 auf dem Taufsteindeckel von S. Zeno in Reichenhall<sup>678</sup> von elf Engeln getragen werden oder ob sie wie auf vielleicht etwas früheren englischen Beispielen<sup>679</sup> auf Schilden aufliegen. Nicht im Sinne des Abzeichens, sondern weil ihnen dadurch die gleiche Beachtung wie den größeren Waffen gesichert ist, sind wahrscheinlich auf dem Altar von Arques<sup>680</sup> (Seine Inf., um 1560) Herz und Nägel auf einem Wappenschild untergebracht. Diese Möglichkeit innerhalb eines größeren Ganzen einige Waffen besonders hervorzuheben, führte wohl auch Guillaume le Rouge zu der Komposition seines Waffenholzschnittes im Kalendar of Schyppers<sup>681</sup> von 1503. Es ist nicht wahrscheinlich, daß den von ihm auf einem Schilde vereinten Waffen eine hervorstechende objektive Bedeutung zugewiesen werden sollte – das wäre beim Judasbeutel, den Würfeln, den Kreuzkeilen bestimmt nicht der Fall, wenn auch möglich beim Kreuz mit den Nägelmalen, dem Titel und dem auf ihm befestigten, von der Dornenkrone umgebenen Herzen, in dem die drei Nägel und die Lanzenspitze<sup>682</sup> als Wundenreißer stecken. Wohl lag aber eine besondere Andachtsbeziehung vor. Der Schild wird von zwei knienden Engeln gehalten, von denen der links noch den Schwammstab, der rechts die strickumwundene Säule mit dem Hahn tragen; zwischen ihnen aufgerichtet schwebend Rutenbündel und Geißel. Für eine Angelegenheit des guten Geschmacks möchte ich es halten, wenn Israhel van Meckenem<sup>683</sup> auf seinem Stich L. IX. 197. 199 (um 1480) die fünf Wunden entsprechend auf einem Schilde vereinte. Dagegen dürfte den Sinn des Abzeichens – denkt daran, wen ihr hier seht! – der Schild mit Kreuz, Säule und Leiter haben, der außer dem



36 Schlußstein. England, um 1500.  
Bristol, St. Mary Redcliffe

Monogramm Christi auf dem Piedestal des Thrones der Maria einer Miniatur in einem französischen Livre d'Heures<sup>684</sup> der Mitte des 15. Jahrhunderts angebracht ist. Aber er ist nicht einmal dann gesichert, wenn die Schilde von Engeln gehalten werden. So haben z. B. die wenigen, sehr betonten Waffen, die auf Schilden in der Arkatur des Nischengrabes des 1483 gestorbenen Sir Richard Choke in Long Ashton (Somerset)<sup>685</sup> von vier Halbfiguren von Engeln getragen werden, inschriftlich gesichert, den alten, uns von vielen Epitaphien her bekannten Sinn der Anrufung der Passion des Erbarmers: »... for the love of thi passion bryng ye soules to salvation . . .« Es ist das gleiche, was ohne Worte die von Engeln getragenen Waffen an den Grabmälern z. B. des Sir John Speke<sup>686</sup> von 1517 und des Kardinals Albrecht von Brandenburg<sup>687</sup> von 1536 sagen. Am letzteren sind auch die fünf Wunden einbezogen, und ein Vergleich mit dem genau ein Jahrhundert älteren Kanonbild (s. oben S. 90) und dem gleichzeitigen »für die Kölner Kartäuser« nur das Leiden betonenden Blatt<sup>688</sup> verdeutlicht, wie gut man gelernt hatte, das Leiden und zugleich das Erbarmen zu veranschaulichen, ohne viele der Waffen zu benötigen.

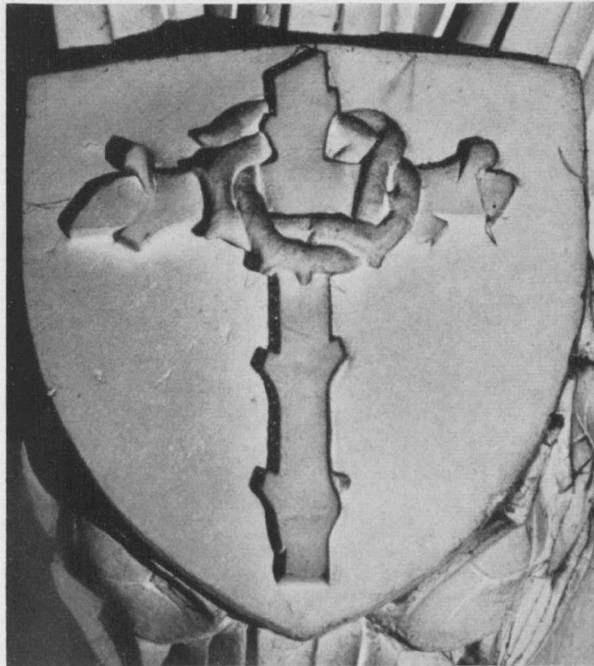
Schon im späteren 14. Jahrhundert hatte man begonnen, waffentragende Engel gern als Thema des Gewölbenschmuckes, sei es als Gewölbemalereien auf den Feldern, sei es als Schlußsteinschmuck, und zwar vorzüglich im Chor, zu wählen. Es war das ein besonders

einprägsamer Ort für diese Hinweise auf die Passion und den Erlöser. Die frühesten Beispiele, von denen ich weiß, finden sich in der Karmeliterkirche von Mainz<sup>689</sup> (um 1370) und in der Cölestinerkirche von Avignon<sup>690</sup>, wo als Zentraldarstellung der Schmerzensmann selbst wiedergegeben ist. In den Jahrzehnten um 1500 (wie später in denen um 1700)<sup>691</sup> war dieser Deckenschmuck besonders beliebt, vgl. z. B. die Schatzkapelle des Domes zu Loreto (Melozzo da Forlì, 1478), den Chor der Kathedrale von Winchester<sup>692</sup>, die Decken in Southwold<sup>693</sup> (Suffolk) und im Château de Pinepeau in Grezille (Maine et Loire)<sup>694</sup>, die Kirchen in Enanger und in Alnö<sup>695</sup>. Ob demgegenüber der Sinn des Abzeichens des Herrn des Hauses mit einbezogen werden soll, wenn die arma anstatt in den Händen von Engeln auf Schilden erscheinen, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen; möglich ist es, denn so brachte man gern die Wappen des Bauherrn an. Auf zwei Schilden finden sich z.B. an Rippen über Heiligenstatuen Passionswerkzeuge in der Pfarrkirche von St. Goar<sup>696</sup> (zwischen 1469 und 1479). In großen Serien erscheinen sie auf Schlußsteinen englischer Kirchen<sup>697</sup> der gleichen Jahrzehnte; als Beispiele dienen hier aus St. Mary Redcliffe in Bristol Abbildung 36<sup>698</sup>, aus der Kathedrale von Bristol Abbildung 37, wohl schon aus dem 16. Jahrhundert, wie die als die beste der Serien von Cave<sup>699</sup> veröffentlichte der Kathedrale von Winchester. Damit hatte die alte Andacht zu den Waffen im Lande ihrer größten Beliebtheit die monumentalste Veranschaulichung gefunden.

Ich wiederhole, es läßt sich nicht immer im Einzelfall sagen, ob die Wappenform einen spezifischen Sinn mitbekommen sollte oder ob sie rein dekorativ verwendet ist. Man kann es nicht wissen bei Beispielen wie dem Fenster von Malvern Abbey<sup>700</sup>. Andererseits ist durch die Betonung des für sich getragenen Wappenhelms – Zier ist stets die Dornenkrone und ein Tuch – auf einer Gruppe rheinischer Denkmäler<sup>701</sup> des frühen 16. Jahrhunderts die Aufteilung als solche verstandener Wappenbilder auf eine Mehrzahl von Trägern gesichert. Zu einer solchen Reihe könnte auch der ein Herz haltende Engel in Beverley Minster<sup>702</sup> gehört haben. Hier hatte sich der heraldische Motivkreis gelegentlich offenbar dem alten Motiv der die Insignien haltenden Engel überpflanzt, das aber schon allein durch die Vorstellungen vom Erscheinen des Weltrichters in voller Lebenskraft erhalten worden

war. Wie Hubert van Eyk den vor dem Kreuze Sitzenden<sup>703</sup> mit Engeln mit den Hauptwerkzeugen umgibt, so läßt sie Michelangelo mit großem Kraftaufwand herbeibringen, und als Bartholomäus Spranger 1567 für Papst Pius V. das Jüngste Gericht des Fra Angelico kopierte<sup>704</sup>, da ersetzte er dessen einen Kreuzträger durch eine Dreiergruppe von Waffenhaltern. Das größte Aufgebot von Waffen, unter denen auch Sonne und Mond nicht fehlen, vereinigte wohl im 15. Jahrhundert auf einer Weltgerichtsdarstellung Bonfigli<sup>705</sup> (Gonfalone von S. Maria Nuova in Perugia). Da soll wiederum veranschaulicht werden: das litt ich für dich. Also das begründende »Herrschaftszeichen«, wie es auf dem Mittelbild des Genter Altares das Lamm umgibt, hier zugleich aber mit dem Sinn der Veranschaulichung der ständigen Gültigkeit der Erlösung, was auch seine Aufgabe bei manchen Dreieinigkeitsdarstellungen mit thronender zweiter Person bleibt, wofür als Beispiel das Rosenkranzbild<sup>706</sup> von 1499 in Weilheim (Württemberg) genannt sei. Allgemeiner und ungeschiedener als Hinweis auf die Passion und ihre Geschehnisse, auf den Erlöser und die Erlösung sind dagegen offenbar solche Reihen von waffentragenden Engeln gemeint, wie die fünf des Gobelins der Kirche Notre-Dame-de-Nantilly in Saumur<sup>707</sup>, wie die sieben der drei Gobelins der Kathedrale von Angers<sup>708</sup> (zwischen 1513 und 1520) – hier der Sinn inschriftlich gesichert –, wie die vier in der Kirche von Marienberghausen<sup>709</sup>, wahrscheinlich des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts, wie die sechs am Rosenschen Erbbegräbnis in der protestantischen Nikolaikirche in Reval von 1655<sup>710</sup>, die zehn des Ponte S. Angelo in Rom<sup>711</sup> von 1688.

Bis ins 18. Jahrhundert hinein behielten die Werkzeuge, selbst in geringerer Anzahl, die Kraft eines vollgültigen Symbols für den wesentlichen Inhalt des christlichen Glaubens, denn sicherlich ist es die Fides, die an der Rückwand der Kanzel des Passauer Domes<sup>712</sup> (Anfang des 18. Jahrhunderts) einige Waffen hält, wie Breughel d. Ä. den Inhalt der Predigt in seiner Fides-Zeichnung von 1559 mit den im Vordergrund auf den Boden verstreuten veranschaulichte. Wenn auf einem Chorbuchständer aus dem Salzburger Dom<sup>713</sup> von um 1755 die Werkzeuge (mit und ohne Engelknaben als Träger) den gegenständlichen Inhalt der Dekoration bilden, so haben sie den wesentlichen Kern des Glaubensinhalts zu veranschaulichen, eine Aufgabe, die ihnen auch z. B. wegen der zentralen Stellung, die er



37 Schlußstein. England, 1. Viertel des 16. Jahrhunderts.  
Bristol, Kathedrale

der Taube des Heiligen Geistes gab, aller Wahrscheinlichkeit nach Joh. Phil. Steudner in Augsburg um 1680/90 in einem stark dekorativ gestalteten Holzschnitt<sup>714</sup> anwies, auf dem sie in sechs Medaillons die Intervalle eines Blattsternes füllen. Ein Engel mit einzelnen Waffen findet sich in der kirchlichen Dekoration des 17. Jahrhunderts häufig verwendet, in der Regel wohl als Bekundung einer besonderen Verehrung für sie, wie sie auch zu der Verwendung der Waffen als Schmuck auch von profanen Geräten führte, wofür als Beispiele genannt seien ein Teller des Stefano di Filippo Fattorini in Cafaggiolo<sup>715</sup> um 1520/25 (trophäenartiger Aufbau), eine geätzte Schloßplatte<sup>716</sup> von einem Möbel des späten 16. Jahrhunderts (Sternform aus Leiter, Kreuz, Säule, Rute), eine Elfenbeinbüchse<sup>717</sup> wohl der Mitte des 17. Jahrhunderts und eine Kreussener Schraubflasche<sup>718</sup> des gleichen Jahrhunderts. Eine Andachtsbeziehung und zugleich den Wunsch nach dem Schutz des mächtigen Zeichens mag es bekunden, wenn um 1512 der Verleger der komplutensischen Polyglotte Guillen de Brocar<sup>719</sup> die Waffen in sein Signet aufnahm. Das gleiche mag zur Anbringung der arma auf Kirchentüren<sup>720</sup> geführt haben.

Daß die Waffen bis zur Gegenwart als vollgültige Darstellung der Passion dienen konnten, belegen Or-



38 Johanniterin von Toulouse, um 1700

densinsignien. Sie bilden ebensogut die Dekoration des Kreuzes des 1696 gestifteten Ordens vom Leiden und Sterben Christi des protestantischen Stiftes Gandersheim<sup>721</sup>, wie sie – anscheinend erst seit dem 17. Jahrhundert – als Ordensband des männlichen und des weiblichen Zweiges des Ordens St. Johannes von Jerusalem ihren auszeichnenden Schmuck<sup>722</sup> (Abb. 38), bilden. Bei der Einkleidung der Malteser<sup>723</sup> wurde auf diese Andeutung des Leidens Christi ausdrücklich Bezug genommen. Die *monache del precioso Sanguie* – Gründungsjahr 1876 – tragen einen Kruzifix an einem schwarzen Bande mit acht eingewebten roten Waffen.

Die gleichwertige Einbeziehung des Kruzifixes in den Kreis der *arma* – als Beispiel des späteren 15. Jahrhunderts sei etwa noch das Schrotblatt<sup>724</sup> Schr. 2467 genannt – war im Laufe dieses Jahrhunderts immer ungebräuchlicher geworden, bis sie einen anderen Sinn bekam: den der Überordnung. Der Gekreuzigte wird zur Hauptdarstellung, deren Ergänzung die *arma* übernehmen durch den Hinweis auf die Geschehnisse im einzelnen. Diesen Sinn hatte es, wenn man z. B. 1486 an der für Sebastian Geiler im Straßburger Münster errichteten Kanzel<sup>725</sup> außer dem Gekreuzigten

zwischen Maria und Johannes und den Aposteln recht unbetont mehrere Engel mit Werkzeugen anbrachte. Diesen ebenso ergänzenden wie aufspaltenden Sinn hat die Darstellung der *arma* etwa noch auf dem ungefähr gleichzeitigen getriebenen Deckel in Stockholm<sup>726</sup>, in dem Blatt<sup>727</sup> mit der Handwaschung, der Kreuzigung und der Grablegung im Blockbuch des *Symbolum apostolicum* (Schr. IV. 241. 4), auf dem der Hammer charakteristischerweise so stark betont ist, während er als überflüssig erscheinen könnte, da der Angenagelte die Annäherung voraussetzt, wenn es sich eben nicht um einen Eigenwert des Werkzeuges handelte. Es bedeutet das gleiche, wenn Waffen mit und ohne tragende Engel auf dem Rahmen des damazierten Eisenaltärs<sup>728</sup> des Mailänders Delgado von 1574 die Eglomisédarstellungen der Anbetungen der Könige, der Hirten und der Kreuzigung umgeben, oder wenn Waffen auf den Enden der Kreuzarme auf dem Kruzifix von 1588 in Maria Taferl<sup>729</sup> oder als Umgebung der Reliquienkapseln auf dem spanischen Reliquienkreuz des späten 16. Jahrhunderts in der Morgansammlung des Metropolitanmuseums<sup>730</sup> untergebracht, oder wenn zur gleichen Zeit bei der Neuaufstellung einer älteren Gruppe der Kreuzabnahme an den Wänden einer Kapelle in S. Lorenzo in Caltabellotta<sup>731</sup> (Sizilien) eine Anzahl waffentragender Engel in Stuck geformt werden, oder wenn auf dem Hochaltar der Kirche in Gutenthal<sup>732</sup> von 1612 Schmalseiten mit Waffen die mittlere Kreuzigung einfassen. Die Waffen bekommen damit auch die Bedeutung eines Mittels der Unterstreichung oder Bekräftigung, die da besonders anschaulich wird, wo sie, wie in einem (katholischen) symbolischen Gemälde<sup>733</sup> von 1682 »Rechtfertigung des armen Sünders zu Gott« zwar dargestellt, aber doch als Einzelobjekte nicht mehr wichtig sind. Fliegende Engelknaben tragen sie in der Nähe des Erlösers, aber von dem einen sieht man nur die Beine und die unteren Schaftenden zweier von ihm gehaltener Waffen. Da der Schwammstab von einem anderen gehalten wird, kann der Beschauer sich das eine zur Lanze ergänzen, das zweite aber nicht mit einem bestimmten Werkzeug<sup>734</sup> in Verbindung bringen.

Noch einmal sei in diesem Zusammenhange an einem Beispiel klargemacht, zu welcher psychologischen Vertiefung der Erzählung die Waffendarstellung aber dienen konnte. Der Holzschnitt der fünf Schmerzen Mariä Schr. 1013<sup>735</sup> (gegen 1475) veran-

schaulich die Passion durch den Gekreuzigten, von dessen Kreuz das Rutenbündel herabhängt, während die Geißel sicherlich zur stärkeren Betonung unter ihr im Raum schwebt und auf der anderen Seite des Kreuzes Lanze und Schwert frei stehen. Unterhalb der Geißel der große Eimer eines Trunkes vor der Kreuzigung: er ist so betont, daß er einen besonderen Sinn haben muß. Ich habe leider bei meinen Exzerpten diese Station nicht berücksichtigt, so daß ich nicht beweisen, nur behaupten kann, daß die Schilderung Martin von Cochems<sup>736</sup> auch hier ein älteres Motiv höchstens noch ein wenig bereichern mag, es aber nicht erfindet. Er erzählt, »die andächtigen Weiber« hätten Christus den üblichen Myrrhenwein (Mark. 15, 23) zur Betäubung bereitet und den Soldaten gegeben. Diese mischten aber Galle (Matth. 27, 34) unter den Trank in dem Becher, den sie Christus brachten, der nach einem Schluck ihn ablehnte. Die Soldaten teilten dann den Myrrhenwein unter sich, so daß sie dadurch noch wilder und roher wurden – wie wären sie sonst solcher Grausamkeiten fähig gewesen? Also der beabsichtigte Liebesdienst ist nicht nur vereitelt, sondern gerade er wird noch der Grund verschärften Leidensmüssens mit seiner Rückwirkung auf das Leiden Mariens.

Auf das Monogramm Christi hatte man schon früh die Mahnung des Hohenliedes (8, 6): »pone me ut signaculum super cor tuum« bezogen. Heinrich Seuse<sup>737</sup> (ca. 1295–1366) z. B., bei dem sich keine Spur einer Verehrung der Waffen findet, der alle Passionsbetrachtung ganz innerlich wendet, dem Namenszug gegenüber scheint er weniger spirituell zu empfinden. Allerdings gab es für die Waffen keine biblische Analogie für das Apostelwort Phil. 2, 10: »in nomine Jesu omne genu flectatur caelestium et terrestrium et infernorum . . .«, durch das der Name als gewaltige Waffe und Schild proklamiert wurde.

»Jesus, din nam ein starker Turn  
den nit zerstöret en keiner sturn . . .  
Ach Jesus, durch den namen din  
vergiss der grossen sunden min . . .  
Jesus vil liber herre min  
ain schirm muss mir din name sin . . .«<sup>738</sup>

Eine anschauliche Verbindung von Monogramm und Waffen hätte also, zumal in Verbindung mit Matth. 1, 21, nahegelegen, aber soweit meine Kenntnis reicht, findet sie sich erst seit dem 15. Jahrhundert. In einem Würzburger Missale von 1509 ist mit der bezeichnen-

den Beischrift: »illuminet dominus vultum suum super nos et misereatur nostrum amen« (Ps. 66, 2) der ungefähr gleichzeitige Holzschnitt Schr. 1819n<sup>739</sup> eingeklebt, der das göttliche Herz des oben S. 91 behandelten Typs der Waffenkomposition durch eine Scheibe mit dem Monogramm Christi ersetzt. Der Sinn der Veranschaulichung ist ganz klar: der Name bedeutet die Majestät und die Waffen den Erbarmungs-Erlösungs-Komplex, und er darf auch in den Darstellungen gesehen werden, auf denen wie in dem Kreuzgang der Kathedrale zu Wells<sup>740</sup> in den das Hauptmotiv bildenden Namenszug einige Waffen eingefügt sind. Er hat auch der Verbindung von Namen und Waffen in die Weihnachtsskrippe Eingang verschafft, in deren Bereich Tirol<sup>741</sup> eine spezifische Darstellung des Namens Jesu seit der Barockzeit kannte. Dieses Thema wurde aus dem Bereich dekorativer Koordinierung in den der Aktion versetzt, als ein sizilianischer Meister<sup>742</sup>, sicherlich schon im 16. Jahrhundert, unter den von der Gloriolen umgebenen Namenszug den erhöhten, wundenweisenden Christus stellt und ihn mit Scharen waffentragender Engel umgibt. Für die Anschauung ist damit eine mancher Waffendarstellung in heraldischer Einkleidung parallele (vgl. oben S. 99) Vereinheitlichung der beiden Komponenten Erlöser-Herrscher erfolgt, während der Hinweis auf die Erlösungsvorgänge den Vorrang gewinnt, wenn der Gekreuzigte als Quell der Eucharistie so stark betont ist wie auf dem französischen Holzschnitt von etwa 1500 Schr. 1821. Das Kreuz bot sich wie von selbst zur Bildung des aufrechten Balkens des h dar. Später bildete man nicht ungerne die Buchstaben überhaupt aus Waffen, wofür der F. H. 1587 bezeichnete spanische Holzschnitt<sup>743</sup> in der 2. Auflage des Franc. Hern. Blasco, Universal Redempcion, Toledo 1589, genannt sei. Es bilden die Säule das I, der oberste Teil der Leiter das H, die Silberlinge das S. Die Seitenwunde, aus der das Blut hinabströmt, ist unmittelbar unter die oberste Sprosse gezeichnet, aus ihr erwächst das Kreuz. Einige weitere Waffen sind da, darunter krumme Nägel, aber am ausführlichsten erscheinen die Himmelsvorgänge, Sonne, Mond, auch vier Schweifsterne als einzigartiges Motiv, während der Sternengrund (die Finsternis brach an) selten<sup>744</sup>, aber nicht so ungewöhnlich ist (vgl. z. B. den Metallschnitt Schr. 2467). Als spätes Beispiel der Zusammenstilierung des Namenszuges aus den Waffen sei ein sehr großer Kupferstich von Gottfried Winkler (tätig in Augsburg in der zweiten

Hälfte des 18. Jahrhunderts) angeführt. Wie man durch Verschränkung der Namenszüge Jesu und Mariä – der Hauptbalken des h ist zugleich der mittlere des m – und durch die als sekundäre Schmuckmotive behandelten Waffen beide Namen als gleichberechtigte Hauptmotive zur Anschauung brachte, zeigt Abb. 19<sup>745</sup>. Hier ist die geschichtliche Begründung miteinbezogen – *passio, compassio*; Erzähler –, aber die Namen sind nicht minder die Hauptsache als etwa in dem Holzschnitt<sup>746</sup> in *Lo Arido Dominico, Venetia 1517*, mit dem gevierteilten Wappenschild mit den Monogrammen beider (wobei dasjenige Marias sogar heraldisch rechts steht) und mit der Unterschrift: »*Individuus gladius matris et filii . . .*«

Seit dem späteren 16. Jahrhundert wurde der Namenszug Jesu vereint mit einigen wenigen Waffen weit verbreitet als das Wappenbild der Gesellschaft Jesu. Hier forderte das Ziel der deutlichen Sichtbarkeit auch in kleinem Maßstab die Beschränkung der Zahl der Motive, genau wie etwa das Siegel<sup>747</sup> der *Guild of Corpus Christi* in Oxford um 1500 nur Kreuz, Dornenkrone, Lanze, Schwammstab und zwei Geißeln enthält. Hatte jemand in sein Siegel sehr viele Waffen aufnehmen lassen, wie es durchaus im Sinne des 14. Jahrhunderts liegen mußte, so suchte man später dafür einen speziellen Grund. Der 1346 zu Smyrna als Kreuzzugsprediger gestorbene sel. Venturino da Bergamo hätte<sup>748</sup> sich, weil er zu beschäftigt war, um meditieren zu können, ein Siegel mit »sämtlichen« (was wohl heißen soll: den wichtigsten) Passionsinstrumenten machen lassen mit der Umschrift: »*Cruz Christi signum meum*«, um sich damit den Gedanken an die Passion lebendig zu halten. Aus vielen Waffen mit dem Kreuz als Mittelpunkt waren viele Siegel von Franziskaner-Oberen zusammengestellt<sup>749</sup>. Wie im einzelnen das Wappen mit den *arma*<sup>750</sup> aussah, das zwischen 1548 und 1676 über dem Tor des von der *Confrérie de la Passion* eingenommenen Teiles des *Hôtel de Bourgogne* in Paris angebracht wurde, ist nicht bekannt.

Im 15. Jahrhundert scheinen die Waffen unter die gebräuchlichen Dekorationsmotive von Paramenten und Altargeräten aufgenommen worden zu sein. Kölner<sup>751</sup> und andere Borten belegen das erstere, obwohl Kaseln im allgemeinen wohl erst seit dem 16., vorzüglich aber erst seit dem 17. Jahrhundert mit den Werkzeugen dekoriert wurden. Es gab sogar eigens gewebte Stoffe mit Waffenmustern, wofür auf den italie-

nischen Stoff des Berliner Kunstgewerbemuseums<sup>752</sup>, auf Nr. 02.1.845 des Museums der Cooper Union in New York (spanisch, wohl späteres 16. Jahrhundert) und auf Nr. 373A des Erréraschen *Catalogue d'Étoffes* des Musée du Cinquanteenaire verwiesen sei. Auf Mitrén kenne ich Waffen nur auf den beiden in mexikanischer Federarbeit<sup>753</sup> im Mailänder Domschatz und im Museum della Argenteria in Florenz. Für kirchliche Zwecke waren sicherlich auch Spitzen<sup>754</sup> mit *arma* bestimmt. Die Zeichnung einer Palla, die aus dem Zisterzienserinnenkloster in Tegernsee<sup>755</sup> stammen soll und wahrscheinlich schon im 16. Jahrhundert entstand, bildet Richstätter a. a. O. bei S. 56 ab, die Beschreibung einer anderen des 16. Jahrhunderts mit Waffen gibt Barbier de Montault<sup>756</sup>. Sie hat als Hauptdarstellung das Lamm Gottes bzw. das Herz in der Kelter, was Barbier de Montault (S. 410ff.) veranlaßte, die Beschreibung eines Antependiums heranzuziehen, auf dem die Kelter aus Waffen gebildet war. Engelknaben, die die Werkzeuge halten, bilden den Schmuck des Mittelmedaillons eines gestickten, vielleicht französischen, jedenfalls westlichen Antependiums von um 1630/40 im Bayer. Nationalmuseum<sup>757</sup>, und sie fassen in großer Zahl seitlich den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes Ev. auf einem Antependium von 1678 in Filetstickerei im Museum in Marburg<sup>758</sup> ein. Zahlreich sind die Kelchdecken, die die *arma* in größerer oder kleinerer Zahl tragen: z. B. eine 1599 unter der Äbtissin Francisca de Bejar in der Zisterzienserinnenabtei Neu Jerusalem in Ziezele bei Brügge<sup>759</sup> gearbeitete, eine italienische der Slg. Leopold Iklé<sup>760</sup> und eine im Stift St. Peter in Salzburg<sup>761</sup> aus dem 17. Jahrhundert, eine in der Ursulinenkirche in Landshut<sup>762</sup> (um 1730).

Ein Paar gegossene Rotgußaltarleuchter mit je einem Engel, der zwei Waffen hält, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, stehen im Reichsmuseum in Amsterdam, und Altarleuchter wird das »*pair of candlesticks pounced with the arms that longeth to the Passion*« gewesen sein, die die Countess of Hungerford<sup>763</sup> zwischen 1461 und 1483 vererbte. Kelche zeigen erst seit dem 17. Jahrhundert häufiger *arma*-Motive: so z. B. der von 1732 im Domschatz zu Speyer<sup>764</sup> und einer des späten 18. Jahrhunderts in der Kirche<sup>765</sup> von Pozzuolo (bei Mantua), und das gleiche gilt für Monstranzen, von denen hier nur auf die 1706 von Joh. Peter Staffelbach für die Pfarrkirche in Sursee (Schweiz) verfertigte<sup>766</sup> und auf die Kolomansmonstranz von 1725

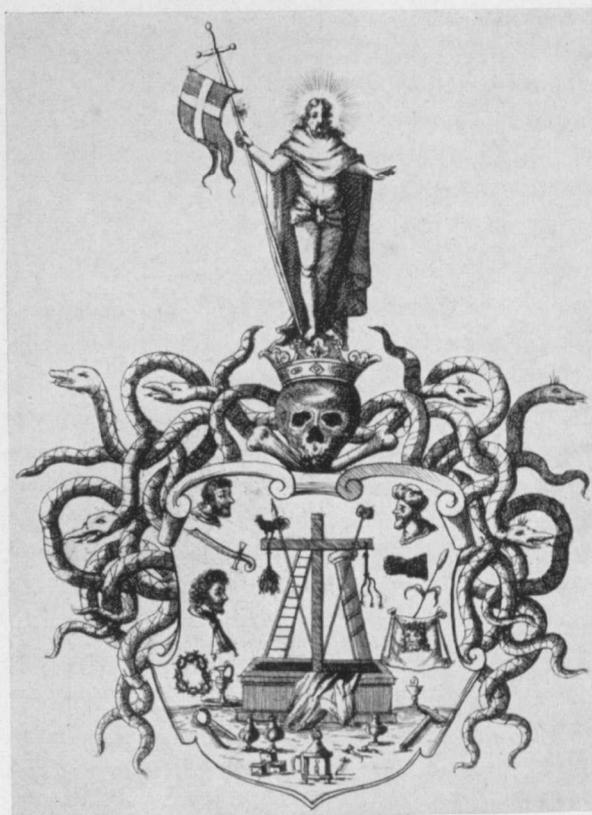
im Stift Melk<sup>767</sup> verwiesen sei. Die Patene eines 1679 dem Salzburger Dom gewidmeten Kelches<sup>768</sup> umgibt die Darstellung des Abendmahles mit einem die arma enthaltenden Randstreifen. Die sich offenbar im 15. Jahrhundert aus Italien verbreitende Vorliebe für eine Reihe waffentragender Engelknaben<sup>769</sup> wirkte auf die Ausschmückung deutscher Reliquienostensorien des Anfangs des 16. Jahrhunderts ein, wofür ein Beispiel aus dem Halleschen Heiltum<sup>770</sup> genannt sei, ohne daß ihnen dort ein spezifischer Sinn außer dem allgemeinen Hinweis auf die Passion zugekommen zu sein scheint. Wenn aber, wie am Beispiel aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in S. Francesco in Padua<sup>771</sup> zu sehen, Waffen den Schaft eines Kreuzreliquiars bilden, so geht das immer noch auf den Wunsch zurück, der Reliquie wenigstens im Abbild andere arma beizugeben (vgl. oben S. 42 und S. 63).

Das Mittelstück der Carta gloria der Pinakothek in Neapel<sup>772</sup>, die wahrscheinlich um 1540 in Fontrevault entstand, zeigt unter den Waffen das durchbohrte Herz Christi in die Kelter gespannt, in der die drei Nägel stecken. Die Verbindung der beiden Darstellungen, Christus in der Kelter und Waffen, findet sich auch auf den Seiten eines wahrscheinlich Augsburger Sakramentshaustürchens von 1517 (Augsburg, Maximilians-Museum) gemalt.

Stickmustertücher enthalten das Motiv vom 17. bis ins 19. Jahrhundert hinein. Als gedruckte Vorlagen nenne ich »ein Wappen, nemlich das gantze Leiden Christi« Nr. 52 in der Margaretha Helmin »Kunst- und Fleiss übende Nadel-Ergötzung«<sup>773</sup>, wahrscheinlich gegen 1700 (Abb. 39), und eine Vorlage<sup>774</sup> des Verlages Müller in Wien von um 1840. Das Biedermeier dekorierte mit ihnen nicht nur Gebetbucheinbände, sondern man konnte ihnen einen Platz etwa auf einem Lampenschirm<sup>775</sup> anweisen.

Das Metropolitanmuseum in NewYork besitzt ein aus dem Hôpital de Joinville (Haute-Marne) stammendes Bekleidungsstück einer Statue (Nr. 22. 203), das, mit den arma bestickt und mit dem Anruf Memento mei versehen, wahrscheinlich nicht für eine Madonnenstatue bestimmt war, sondern für einen Schmerzensmann. Als Stiftung René's II. von Lothringen (gest. 1508)<sup>776</sup> und seiner Gemahlin Philippine von Geldern (verheiratet 1506) oder der letzteren allein entstand es wahrscheinlich im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts. Wenn auch keine weiteren Beispiele bisher bekannt sind, so hat es nichts Überraschendes, eine Sta-

tue des »ewigen Hohenpriesters« so bekleidet zu denken. Die Sitte kann dem 16. Jahrhundert nicht fremd gewesen sein, denn sie bildet die Voraussetzung für eine seiner Neugestaltungen im Bereiche der Waffenverehrung. Nach der Tracht wurde gegen das Ende des Jahrhunderts wahrscheinlich in Flandern der Typus eines stehenden Christkinds geschaffen, das mit einem tunikaartigen Gewand bekleidet ist, das in der Mitte einen Streifen mit einer Reihe der arma zeigt. Die Rechte segnet, die Linke hält den Erdapfel. Das Original war aller Wahrscheinlichkeit nach eine bekleidete Plastik. Die älteste mir bisher bekannte Wiedergabe ist die in einem vlämischen Bilde, das, mit vielen anderen in die Sakristeischränke des 1587 gebauten Gesù in Tivoli eingelassen, dem Ausgang des 16. Jahrhunderts angehört. Zwei Holzstöcke der Solianischen Druckerei (a. a. O. Pl. 7) beweisen die Beliebtheit der Darstellung in Italien, nicht selten sich findende Elfenbeinstatuetten<sup>776</sup> diejenige im Bereich des iberischen Kulturkreises. Veranschaulicht ist wiederum der zeitlose Erlöser; auf ihm, nicht auf dem »Kinde«, liegt der Ton, was die Unterschrift mancher



39 Wappen Christi. Kupferstich. Nürnberg, gegen 1700



40 Christusknabe. Elfenbein. (Portugiesisch ?), um 1600.  
London, Victoria and Albert Museum

Drucke unterstreicht: »In Nomine Jesu omne genu flectatur celestium, terrestrium et infernorum« (Phil. 2, 10). Diese Akzentuierung entspricht im allgemeinen noch der mittelalterlichen Einstellung<sup>777</sup>, denn seit dem 16. wendet sich unter wesentlicher Leitung von Jesuiten ein bis zum 18. Jahrhundert immer mehr ansteigender, seine Quelle oder Vorform in einem spezifischen, in Frauenklöstern<sup>778</sup> heimischen Frömmigkeitstyp habender Verehrungsstrom gerade dem Kinde Jesu zu, Kind als Entwicklungsstadium genommen. Dieses findet in der väterlichen Werkstatt<sup>779</sup> seine Waffen. Ich weiß nicht, wer das Motiv ersann und entwickelte. Ossuna zitiert<sup>780</sup> »un contemplativo« dafür, daß Christus als kleines Kind, als er allein war, aus zwei Holzstöcken ein Kreuz machte<sup>781</sup> und es meditierend nicht ohne Tränen betrachtete. Das 1603 ap-

probierte lange Epos des Giuseppe Valdivielso, Vida etc. del gloriosissimo Patriarca . . . san Joseph<sup>782</sup> hat weiteres:

»El hombre Dios que entre maderos anda  
Entre martillos, clauos y barrena  
El coracon como de cera blanda  
Por los ojos derrite en larga vena:  
Que el amor por quien signe la demanda  
De romper del infierno la cadena,  
Le lleua entre los fieros instrumentos  
Que han de labrar el mar de sus tormentos«

und mit Staunen hört ihn Joseph mit dem Kreuz, das er sich macht, sprechen. Nach Nic. Alberti<sup>783</sup> ließ Gottvater den Knaben vom 12. Jahr ab Gehilfe gerade eines väterlichen Zimmermanns sein, um durch die Beschäftigung mit den Werkzeugen, die dann sei-

nen Tod verursachten, seine Sehnsucht nach dem Tod für die Menschen einzuschläfern. Das ist eine merkwürdige Psychologisierung, der aber andererseits eine Spiritualisierung zur Seite ging, indem man die Zusammengehörigkeit von Geburt und Tod betonte. »La Betlemme ed il Calvario, la mangiatoja e la Croce, le fasce ed i chiodi, il latte ed il sangue die Gesù . . . hanno fra se una connessione de mistero . . . Fin dal primo istante della sua vita mortale abbracciò . . . col desiderio la Croce, e godeva di star sopra la mangiatoja fasciato fra due animali<sup>784</sup>«. Darstellung dieser Zusammengehörigkeit dringt selbst in die Weihnachtskrippe<sup>785</sup> ein und ist das Thema von Andachtsblättern des 18. Jahrhunderts, wie z. B. eines *Speculum amoris* genannten von F. Huber in München, auf dem zwischen weiteren Waffen und den Köpfen von Ochs und Esel das in der strohgefüllten Krippe stehende Kind eine Kreuztrophäe umarmt. Geburt und Tod bildeten für das Leben des Gottmenschen mehr als die natürliche Polarität. »Tanto obbligata sei al mio Figlio nudo nella mangiatoja, quanto a lui nella Croce trafitto«, so sprach nach einem franziskanischen *Legendarium*<sup>786</sup> Maria zur sel. Catarina de los Angelos, als diese schwankt, welches der beiden Geheimnisse sie zu meditieren habe, als Weihnachten auf einen Freitag fiel. Frauen dürften diese Polarität und ihre Verehrung, vor allem wenn sie in einer auch die Symbolik des hohen Liedes einbeziehenden Einkleidung erschien, besonders ansprechend gefunden haben, und so dürfte ihre Veranschaulichung auch das Thema z. B. der Statuetten des waffentragenden Christkinds sein, die bei der Profesz im Benediktinerinnenstift Nonnberg<sup>787</sup> gestiftet wurden.

É. Mâle<sup>788</sup> hat nachgewiesen, welchen tiefen Eindruck die Ausführungen des Filippo Barbieri über die Prophezeiungen der Sibyllen machten, als sein Buch *Discordantiae nonnullae inter s. Hieronymum et Augustinum* 1481 gedruckt wurde. Man war nicht länger auf die spärlichen Angaben bei Lactantius angewiesen. Seitdem finden sich in Frankreich als Attribute einzelner Sibyllen Waffen verwendet, zuerst nach Mâle in den Heures des 1489 gestorbenen Louis de Laval. Entsprechend den ihnen zugeschriebenen Prophezeiungen findet sich die Hand des Gesichtsschlages bei der tiburtinischen, die Geißel bei der agrippinischen, die Dornenkrone bei der delphischen, das Kreuz bei der hellespontischen, gelegentlich die Säule bei der phrygischen Sibylle.

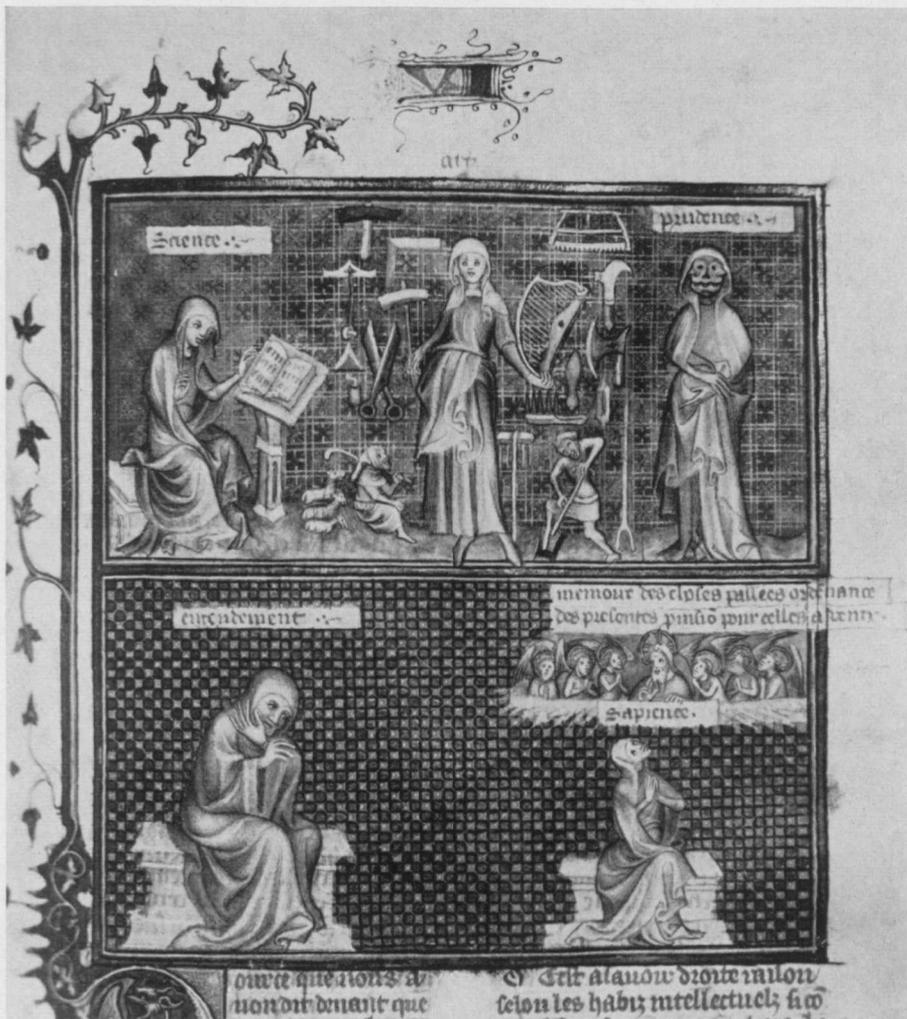
Mindestens seit dem späteren 16. Jahrhundert muß die Auffassung der in einem Bündel getragenen Waffen als Myrrhenbüschel des hohen Liedes weiten Kreisen vertraut gewesen sein. Damals tauchen die ersten bisher bekannten Darstellungen des hl. Bernhard<sup>789</sup> mit diesem Attribut auf, und er hat es nicht allein, sondern noch ein anderer noch nicht identifizierbarer Heiliger<sup>790</sup>. Während üblicherweise<sup>791</sup> diese Beigabe bei Bernhard auf seine Meditation des Leidens und den *fasciculus Myrrhae* bezogen wird, deutet Paquot es (a. a. O. S. 336) außerdem »quia jugi sui corporis affectatione adimplevit ea, quae deerant passionum Christi«. Als Beispiel<sup>792</sup> der gleichen Darstellung im 17. Jahrhundert diene das Flugblatt des Matthäus Schmid, für das 18. sei auf die Elfenbeinstatue in Waldsassen<sup>793</sup> verwiesen, die den Heiligen das mit den Werkzeugen belegte Kreuz betrachten läßt. Auch bei Christus selbst war die Verbindung Waffen-Myrrhenbüschel, wie wir schon oben in einem Reflex sahen, im 16. Jahrhundert hergestellt. Ein 1581 erneut aufgelegtes, also älteres Büchlein<sup>794</sup>, das Jesum »den edlen Mayen« nennt, »das zart pueschlein« läßt ihn »den bittern Mirrhen alles leydens . . . alle tag seines lebens« versuchen. Zwischen seinem Eintritt in die Gesellschaft Jesu 1571 und seinem Tode 1617 sah F. Alfonso Rodriguez<sup>795</sup> in einer Vision Christus mit allen Marterinstrumenten im Arm. Er bekommt jedes einzelne zum Kuß gereicht, woher sein *affetto indicibile agli strumenti di nostra redentione* stammte. Die Titelbordüre des vierten Teiles der 1639 in Graz erschienenen *Passologia* des Simeon Maenhard läßt in dem Garten des Hohenliedes die Werkzeuge wachsen.

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts ist der Anstieg einer aus erneuten Quellen gespeisten Welle der Verehrung für die Werkzeuge immer stärker spürbar. Schematisch beurteilt, könnte man die Formulierung wagen, daß in dieser Zeit<sup>796</sup> die Frömmigkeitsimpulse der alten Andacht zu den Waffen und dem waffenumgebenen Schmerzensmann für die geistigen Schichten im allgemeinen tot waren und andere an ihre Stelle zu treten begonnen hatten. Auf die Rückbesinnung auf die spiritualistischen Ausgangsschichten hatte ich schon Gelegenheit hinzuweisen. Es bedeutet wieder eine Spur des Bestehens einer polemischen Einstellung gegen die ganze Waffenverehrung, nicht nur gegen ihr Übermaß, daß Marcus Vigerius<sup>797</sup> sie ausdrücklich in Schutz nimmt, soweit sie sich auf die Waffen bezieht, die dem Erlöser für die Erlösung

bedingenden Vorgänge genau so nötig waren wie jedem Handarbeiter seine Werkzeuge (vgl. oben S. 64). Alles Legendarische, alles nicht durch die Evangelien Gesicherte fällt fort, wobei nur die Geißelungssäule eine Ausnahme macht und das Grab seine herkömmliche Einbeziehung behält. Die Waffen haben durch die Verwendung im Erlösungswerk, durch die Berührung von Christi Körper die Kraft »unde fidelium mentes ad devotionem accendunt« und ihre Würde und Hoheit gewonnen (fol. cIr). Aber die letzteren sind abgestuft je nach der Heilsbedeutsamkeit des einzelnen Passionsvorganges, genau wie es bei jedem Werkzeug nach seiner Stellung im Arbeitsvorgange der Fall ist. So erklärt Vigerius den Rock, der den Blutschweiß aufzog, für das bei weitem hervorragende Werkzeug. Das bezieht sich alles zunächst auf die Reliquien der Werkzeuge, und über die diesen gebührende Verehrung handeln auch Theologen wie Johannes Viguerius<sup>798</sup> und Henricus Harphius<sup>799</sup>. Aber es ist selbstverständlich, daß die Verehrung auch in Abbildungen irgendeinen Ausdruck finden mußte. 1599 erklärt Schulting<sup>800</sup> es für unbedingt wünschenswert, daß man in den Kölner eucharistischen Prozessionen »etiam insignia et arma Salvatoris nostri publice, honorifice in perpetuam memoriam tanti beneficii circumgerantur . . .«. Die Juden hätten einst die Siegeswaffen Davids geehrt, sollten da unsere Heilswerkzeuge vernachlässigt werden? Die Waffen innerhalb der Fronleichnamsprozessionen zu zeigen war damals schon hie und da der Brauch. Nachweisen kann ich ihn zuerst in der Prozessionsordnung von Freiburg (Baden) aus dem Jahre 1516<sup>801</sup>. Damals stellte die Gerberzunft einen Engel mit den Marterwaffen Christi. In München<sup>802</sup> sind es sofort mehrere Edelknaben, die die Waffen tragen, als wir 1574 von der Aufnahme der Sitte erfahren. Sie verbreitete sich dann offenbar rasch<sup>803</sup> und gerade auch unter Vermehrung der Zahl der vorgeführten Waffen. So sind 1604 in Freiburg<sup>804</sup> schon 12 Engel zu Trägern geworden und etwa 1710 in Cività vecchia<sup>805</sup> fünfzehn. Jorea<sup>806</sup> kannte seit 1725 eine Karfreitagsnachtprozession, bei der Geistliche die Werkzeuge trugen. Aber die reformatorische Ablehnung von Reliquien- und Bilderverehrung machte eine naive Praxis, wie das Mittelalter sie übte, nicht mehr möglich, sie verlangte jetzt nach Apologie und Polemik. So benutzte man gelegentlich<sup>807</sup> gerade die Verehrung der Passionsreliquien zur Zurückweisung von Angriffen, daß die

Kirche dem Leiden Christi »feind und abhold« sei, und mußte sie andererseits immer wieder verteidigen<sup>808</sup>. Mit den Vorbehalten, mit denen sich auf dem Gebiete des persönlichen Frömmigkeitslebens nur allgemeine Aussagen machen lassen, kann man sagen, daß man aber nicht mehr das Mitleiden an sich als Selbstzweck erstrebte oder nicht mehr sich über die Passion und über die Waffen am engsten dem Erlöser<sup>809</sup> zu nähern glaubte, sondern daß die Beschäftigung mit der Passion wegen der spirituellen Ergebnisse für den Betrachtenden erfolgte und die Verehrung der Waffen wegen ihrer Stellung im Erlösungswerk. Freilich bekamen sie durch Sinngebung immer wieder von neuem die Möglichkeit, Objekte spezifischer Andachtsbeziehungen zu werden. Hing die Schwere der Leiden auch von unseren Sünden ab<sup>810</sup>, fand man in der Passion das Lehrbuch für das Verhalten in allen Widrigkeiten<sup>811</sup>, hatte jede Station ihren ganz spezifischen Sinn für den einzelnen Menschen<sup>812</sup>, dann hatte jedes der Werkzeuge auch etwas Spezielles zu sagen<sup>813</sup> und konnte jede Individualität durch eines von ihnen sich besonders betroffen fühlen. Vergleicht man die unten zitierten Worte des Carthagena, die in jenem an Äußerungen zu unserem Thema so reichen ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts geschrieben wurden, mit den entsprechenden Versen eines deutschen Gedichtes von um 1300<sup>814</sup>:

». . . in dinen wunden heile mich  
in dinen stichen bekere mich  
die negele, das sper, der kronen craft  
o lieber herre di laz gen durch alle meines herzen macht  
in diner uncreftekeit so sterke mich . . .«,  
so leuchtet ein, wie nahe ein Anschaulichwerden der einzelnen Stationen in den Waffen noch oder wieder liegen mußte und wie nahe eine besondere Andacht zu den veranschaulichten. Das 17. Jahrhundert kennt wieder ausdrückliche Darstellungen der Verehrung der Waffen, wofür als transzendierendes Beispiel auf die auf dem Deckengemälde des Westchores im Dom zu Münster<sup>815</sup> durch Engelscharen und andere Himmelsbewohner erfolgende verwiesen sei. Cornelius Galle d. Ä. verlegte einen Stich, der die Aufforderung des Menschen durch seinen Schutzengel zur Verehrung der Waffen veranschaulicht. So etwas weist im Grunde aber wieder darauf hin, daß die Spontaneität des Verhältnisses zu den Waffen – außerhalb der stets bewahrten signum-Bedeutung der hauptsächlichen Waffen – mindestens schon als gefährdet empfunden



41 Menschliche Fähigkeiten. Ms. 10. D 1, fol. 110 r. Paris, 1376.  
Den Haag, Museum Meermanno-Westreenianum

wurde, daß es nicht mehr allgemein so selbstverständlich war wie im 14. und 15. Jahrhundert. Dabei waren sie damals auch in protestantischen Kreisen noch geachtete Hinweise auf die Passion, wofür zwei Belege schon erwähnt sind (S. 100 und S. 103). Sigmund von Birken in Nürnberg<sup>816</sup> empfiehlt 1679 Figurengedichte in der Form von Kreuz, Dornenkrone, Säule »und anderem . . . Passions-Zeug«.

Erst im 19. Jahrhundert konnte die Veranschaulichung der Waffen – und zwar auch die der hauptsächlichsten, mit Ausnahme von Kreuz und vielleicht der Dornenkrone – außerhalb der religiösen Volks- und Heimkunst<sup>817</sup> als nur noch antiquarisch fundiert<sup>818</sup> erscheinen. Der im 20. Jahrhundert an so vielen Orten einsetzenden Erneuerung der christlichen Kunst ist jedoch auch dieses Thema nicht entgangen. Es ist für

die moderne Kunst charakteristisch, daß Thorn-Pricker in seinem von den Waffen umgebenen Kopf des Schmerzensmannes im Museum Boymans in Rotterdam weniger die Gegenständlichkeit zeichnerisch betont – was er interessanterweise bei den zwei (!) Zangen tat –, als die Veranschaulichung der nur inhaltlich bedingten Zusammengehörigkeit der formal disparaten Motive als ein farbiges Problem auffaßt. Die »Gleichzeitigkeit« ist für die Anschauung übersetzt in gegenseitige formale Bedingtheit, wenn auch auf Kosten der leichten Verständlichkeit. Denn es mag Thorn-Pricker so gehen wie Dürer (vgl. oben S. 83), daß die wenigsten nur noch verstehen, was er eigentlich inhaltlich darstellt. Wir stehen eben, wie schon wiederholt betont, vor einer Grenze der Verständlichkeit aller bildenden Kunst: sie kann wohl veranschauli-

chen, aber für das rationale Verständnis der Bedeutung ihrer Formen muß sie bereits vorhandenes Wissen voraussetzen.

Das Waffenthema stellte der abendländischen Kunst durch den Zwang zur Gestaltung eines Organismus aus der Anhäufung von gleichmäßig wichtigen Einzelmotiven eine spezielle Aufgabe, denn sie verlangte nach der Psychologie abendländischer Kunst eigentlich auch Veranschaulichung des rationalen Grundes ihrer Zusammenstellung. Die ideale Lösung hätte sicherlich in der Linie der Synchronisierung gelegen – aber es waren zu viele auf den einen menschlichen Körper bezogene Handlungen zu veranschaulichen. In beschränktem Maße gelang sie auch, selbst wenn nicht der Gekreuzigte, sondern der Schmerzensmann Beziehungsperson ist, öfter bei einzelnen der Motive, etwa beim Speichel der Speienden, beim Kuß des Judas, beim Aufdrücken der Dornenkrone u. dgl. Aber die unmittelbare Veranschaulichung des Zusammenhanges des in ganzer Figur Leidenden mit den nur durch die entsprechenden »Waffen« vertretenen Leidenszufügern ist bisher nur in Ansätzen versucht worden, aber es findet sich darunter solch ein herrliches Werk wie Fra Angelicos Verspottung in S. Marco<sup>819</sup>, auf dem die »fremden« Hände doch wie irgendwelche Emanationen von Christi Körper erscheinen.

Wir sahen, daß oft eine Veranschaulichung eines rationalen Zusammenhanges des Dargestellten überhaupt nicht versucht ist: der »Inhalt« des Themas hat gegenüber sonst eingehaltenen Kunstgesetzen seine eigene Form erzwungen. Sie war lebenskräftig genug, auch zur Veranschaulichung anderer Themata zu taugen, bei der eine Vielheit des Bezuges einer Hauptperson auf verschiedene Inhalte dargestellt werden sollte. So ist die »art« in einer Miniatur der 1376 in Paris gefertigten *Ethica* des Aristoteles<sup>820</sup> (Abb. 41), da sie bei Darstellung von noch mehr Arbeitern bei ihrer Beschäftigung ihren Symbolwert verloren hätte und sie selbst ja nur zwei Hände zum Halten hat, von einem Teil der schwebenden Arbeitsgeräte umgeben. Hundert Jahre später diente das Schema zur Gestaltung des Titelholzschnittes der Ulmer Ausgabe<sup>821</sup> der Fabeln des Aesop von 1477. Da steht der bucklige Autor und erzählt, und den Inhalt seiner Fabeln repräsentiert je ein charakteristischer Gegenstand oder ein Vorgang, ein Körper oder ein Körperteil, und diese »Waffen« schweben um ihn. Ist in diesen beiden Fällen die Veranschaulichung eines Könnens, eines

Tuns der Bezugsperson die Absicht, so ist die hl. Katharina auf dem Bilde Guidoccio Cozzarellis von 1495<sup>822</sup> als Protektorin der Handwerke von vielen Geräten und Waren umgeben und so erfolgte im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert eine armaartige Vereinigung von Motiven auf und um eine Zentralfigur in der Bilderschrift der Mnemonik<sup>823</sup> der Einprägsamkeit des Inhalts halber.

Unter diesen abgeleiteten Kompositionstypen erfuhr die weiteste Verbreitung der inhaltlich dem Waffenthema am nächsten stehende des in diesem Äon ewig leidenden Christus, veranschaulicht in dem unter den menschlichen Sünden in ihrer Gesamtheit<sup>824</sup> leidenden Schmerzensmanne. Da ist also Ernst gemacht mit der von uns schon besprochenen (S. 45) Anschauung, daß aller Menschen Sünden an Christi körperlichem Leiden mit Schuld haben. Zur Veranschaulichung bedurfte es nur einer prinzipiell geringfügigen Änderung, des Ersatzes oder der Ergänzung der Passionswaffen durch die Geräte und durch Motive menschlichen Tuns und Sündigens. Auf welchen Lebensgebieten mittelalterliche Weltanschauung da vor allem die Sündenfrüchte reifen ließ, ist klar – aller auf Erwerb gestellter Handel und Wandel führt zu Unrecht und Unehrllichkeit, Spiel und Tanz, Tisch und Bett verlocken zu irdischer Lust, und die Gewalttat fordert ihre Opfer an Mensch und Tier. Im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts scheint die Darstellung beliebt geworden zu sein, aber noch vor 1350 entstand die nur fragmentarisch erhaltene im Dominikanerkloster in Pettau<sup>825</sup>. Von 1365 oder 1375 stammt das Wandbild in der Kirche zu Slavetin<sup>826</sup>; der von zwei Engeln verehrte Schmerzensmann steht auf der Erde, auf der Landleute ihrem Gewerbe nachgehen und ein Mönch mit einem Mädchen ein fröhliches Gelage feiert. Zwei die Hochseiten der Bildfläche einfassende Rahmenstreifen enthalten in dreizehn Nischen je einen Vertreter eines Gewerbes bei seiner Arbeit, aber auch einen Bogenschützen und eine durch Größe betonte Schenkmaid. Strahlenförmige Verbindungslinien führen von den Menschen zu Christi Körper: er fühlt ihre Sünden. Am hervorgehobensten ist eine große Schere, die in Christi rechten Oberarm schneidet; sie läßt vermuten, daß ein reich gewordener Tuchhändler hier dem Bekenntnis seiner Sünde und seiner Hoffnung monumentalen Ausdruck gab. Damals stand die Waffenbedeutung der einzelnen Motive schon fest, denn nur so läßt sich erklären, daß auf der Waffen-

miniatur des um 1370 anzusetzenden Psalter Bodl. MS. auct. D. 4. 4. (s. oben S. 61) unter den Waffen auch eine »gegenwärtige« Leidzufügung erscheint: das Gelage<sup>827</sup> eines Bischofs mit einer Fürstin in weiterer Gesellschaft. Rund ein Jahrhundert später ist in der Nikolaikirche von Wismar<sup>828</sup> innerhalb des gleichen Schemas die Schmerzzufügung dadurch veranschaulicht, daß aus vierzehn seitlichen Öffnungen heraus je eine weibliche oder männliche Halbfigur – in zwei Fällen hat sie einen Begleiter – mit einer Lanze nach Christi Leib sticht. Sie waren durch heute nur noch zum Teil erkennbare Geräte als Vertreter sündlichen Tuns gekennzeichnet; man sieht noch eine Zither, ein Spielbrett, einen Becher, eine Partisane, eine Kugel, Stäbe. Auch auf dem jetzt bis auf geringe Reste zerstörten Fresko an der Eingangswand der Kirche zu Mühlbach<sup>829</sup>, das der Mitte des 15. Jahrhunderts entstammen kann, waren die Sündenwaffen in vierzehn seitlichen Kompartimenten untergebracht. Jedoch ist der Schmerzensmann in der Hauptfläche ganz an den einen Rand herangerückt, so daß noch etwas anderes neben ihm dargestellt war; da keine Spur einer menschlichen Figur – also Marias – zu finden ist, waren da vielleicht einige der Passionswaffen wiedergegeben. Der am reichsten ausgebildete Vertreter dieses Typs entstand wohl im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts an der Außenwand der Kirche in Congrob<sup>830</sup>, wenn er auch auf die Verwendung des architektonischen Schemas verzichtet. Zentrale Darstellung ist der mit der Rechten auf die Seitenwunde weisende Schmerzensmann, der von Passionswaffen<sup>831</sup> umgeben ist, während zwischen seinen Beinen ein Zimmermann seinem Gewerbe nachgeht. Die Hochseiten und die Unterseite dieses Bildes sind von neun streifenförmigen Darstellungen eingefasst, die im ganzen sechzig Szenen des täglichen Lebens enthalten sollen. In der Ecke rechts unten zeigt der Höllenrachen, was die Sünder erwartet, während über dem Schmerzensmann Gottvater auf den »Erlöser« hinweist. Grundsätzlich entsprechend ist wahrscheinlich das Fresko von 1514 in Mauthen (Kärnten)<sup>832</sup> komponiert, wenn es auch die Akzente anders verteilt und auch die Passions- durch Sündenwaffen ersetzt. Der von ihnen umgebene Schmerzensmann ist die Hauptdarstellung, während in je vier Kompartimenten auf den Pilastern der gemalten Rahmenarchitektur wahrscheinlich Vertreter weiterer Sünden dargestellt sind.

Am verbreitetsten war der Kompositionstyp, der

in einheitlicher Fläche Christus und die Sündenwaffen unterbringt. Er findet sich in drei Hauptspielarten. Der eine umgibt Christus mit ihnen derart, daß er von ihnen in den besten Beispielen wie erdrückt oder wie unmittelbar angegriffen erscheint, wie es besonders in Ormalingen<sup>833</sup> (Abb. 42) veranschaulicht ist oder in den anderen Denkmälern, wo sie in unmittelbare Verbindung mit dem Kontur der Gestalt gebracht sind. Dringen sie, wie z. B. in einigen englischen Beispielen<sup>834</sup>, konzentrisch auf das Haupt ein, so ist genau der Gedanke »illustriert«, der sich etwa in der schon oben (S. 74) herangezogenen »Usslegung des Leidens« so formuliert findet: Christi Haupt blutet noch heute von der Dornenkrone<sup>835</sup>, d. h. »von den schlahen und staupen unserer sünde« (fol. o 7 vo), unter den Schlägen unserer Sünden. Die »Jetztzeit« ist also nicht nur transzendent<sup>836</sup> an dem Geschehen der



42 Christus unter den menschlichen Sünden leidend. Fresko (Ausschnitt). Schweiz, um 1400. Ormalingen, Kirche

Vergangenheit beteiligt, sondern Christi Passion ist als eine durchaus »jetzige« dargestellt. Oft verbinden Linien – manchmal Blutlinien – die Geräte oder Szenen mit dem Körper. Denn es gibt eben Sünden, die in einem Gerät nicht zu objektivieren sind; etwa Liebesbezeugungen wie Küsse (z. B. St. Johann in Kurzdorf<sup>837</sup> bei Frauenfeld) und Bettszenen (z. B. St. Ursula im Jaufental<sup>838</sup>) müssen schon ausführlicher dargestellt werden. Zum gleichen Kompositionstypus gehören noch etwa die Darstellungen in Rätzüns (Abb. 16), in der deutschen Handschrift<sup>839</sup> cod. Casan. 1404 fol. 40r. aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, die die Gewerbe besonders zahlreich vorführt, aber auch etwa das Ballspiel nicht vergißt, und nach der Beschreibung auch die 1576 gestiftete in Pfannsdorf<sup>840</sup>, die Christus als Ecce homo mit den Geräten umgibt und neben einen Lanzenträger stellt, der nur Longinus bedeuten kann. Da ist die »Gleichzeitigkeit« der Passion durch die Menschen in Jerusalem und die von heute eindringlich veranschaulicht, was auch im Anfang des 15. Jahrhunderts in der Absicht des Malers in Bodešče<sup>841</sup> lag, als er auf den Querbalken des Kreuzes, vor dem Christus im Mantel der Verspottung steht, so wie sonst Waffen der Passion Werkzeuge der Sünden legt. Die übrigen – unter ihnen findet sich ein Dudelsack – verteilte er im Grund, und er ließ einige wenige den Kopf angreifen.

Die zweite Spielart unterscheidet sich nur dadurch, daß sie Christus ein bartloses Gesicht gibt. So sind z. B. in St. Johann in Taufers<sup>842</sup> (um 1400) die Werkzeuge um einen bartlosen Schmerzensmann mit langen blonden Haaren gehäuft, und es sind ungewohnte Christustypen, die in Eriskirch<sup>843</sup> und (wahrscheinlich 1531) in Tartsch<sup>844</sup> dargestellt wurden. Und doch kann kein Zweifel obwalten, daß Christus gemeint ist; vielleicht sollte der von der Vera Ikon betont abweichende Typ den Beschauer sofort darauf aufmerksam machen, daß hier keine mit der irdischen Person Christi zu tun habende Darstellung gemeint sei. Was veranschaulicht werden soll, ist ja eine ungemein komplexe Vorstellung: Christus fühlt die Sünden »gegenwärtig«, aber die Erlösung ist in der geschichtlichen Vergangenheit durch den so und so ausgesehen habenden Gottmenschen »geschehen«, der Nachgeborene kann sie nur annehmen oder verwerfen – zum Erlösungstode erscheint der Gottmensch ein zweitesmal nicht auf der Erde. Wollte man für die Anschauung den Schmerzensmann auf Erden von dem im Himmel wei-

lenden unterscheiden, so mußte man verschiedene Typen nehmen.

Die dritte Spielart ersetzt einen mehr oder weniger großen Teil der Geräte durch Darstellungen ihres Gebrauches, stellt also Christus ins menschliche Getriebe mitten hinein. Wohl dem Fresko in Rätzüns ungefähr gleichzeitig und wie dieses im Zusammenhang mit einer Gregorsmesse stehend, zeigt ein Wandbild in Schlans<sup>845</sup> (Graubünden) auf seiner einen Seite die Arbeiten der Landleute im wesentlichen im Ablauf der Jahreszeiten, während auf der anderen Seite der spezifische Charakter der Waffendarstellung nicht völlig aufgegeben ist. Alles soll durch Linien mit Christi Körper verbunden sein. Der Typus fand seine bisher bekannte reifste Ausbildung in einem durch Übermalung noch teilweise verdeckten, wahrscheinlich gegen 1500 entstandenen Fresko in der Pfarrkirche von Campitello<sup>846</sup> an der Dolomitenstraße, das mit stärkster Betonung ihres Gegensatzes die beiden disparaten Elemente, die Genreszenen und die »Waffen« nebeneinanderstellt. Je genrehafter die einzelnen Szenen ausgestaltet wurden, desto näher lag die Gefahr der Verbreitung einer idyllisch-fröhlichen Stimmung durch sie: all diese Leute fühlen sich ja in ihrem Tun sehr wohl. Es bedurfte also eines anschaulichen Gegengewichtes, und das war die Beigabe von Teufelchen – wie wir eines schon in Eriskirch fanden oder wie eines in Waltensburg<sup>847</sup> den tanzenden Paaren den Weg zu weisen beflissen ist oder wie in Congrob den Liebes- und vielleicht auch Zauberszenen ein Teufel beiwohnt –, die der von ihnen Begleitete nicht sieht, die aber dem Beschauer sagen, was er von der Darstellung zu halten hat. Ob es sich um eine Marktszene handelt oder um ein Gelage oder um die Toilette<sup>848</sup> einer Schönen (Campitello) oder um eine Schusterwerkstatt (St. Jakob) oder um was auch immer – der Teufel hat seine Hand im Spiele. Offensichtlich in gewollt volkstümlich-bilderbogenhaft deutlichem Stil veranschaulichte das 1557 der Maler der Fassadenfresken von S. Rocco in Tesero<sup>849</sup> bei Cavalese an der Dolomitenstraße. Beim Reigentanz ebenso wie in der Kirche<sup>850</sup>, beim Almosengeben wie bei der Arbeit, überall läßt der Mensch sich zur Sünde verleiten. Und so hängt leicht an allem menschlichen Tun Christi Blut. Es hat etwas Unheimliches, weil so ganz Unerwartetes, wie die Blutstropfen<sup>851</sup> nicht nur an den Geräten und Szenen menschlicher Lust – und seien es auch nur die neun Kegel mit der Kugel –, sondern wie sie gerade auch

an den Arbeitsgeräten haften. Der Mensch benutzt eine Schere oder eine Sichel oder einen Spaten oder ein Buch – und schon hängt Christi Blut daran. Nichts irgendwie Partikuläres ist gemeint mit der Darstellung: alles menschliche, nicht-asketische, nicht ganz auf den Himmel bezogene Tun ist sündhaft; sie gehört in einem Sinnzusammenhang mit dem Kelterbild in Pommersfelden<sup>852</sup>, auf dem sich alle Stände an Christi Marterung beteiligen und selbst Gebetbuch und Rosenkranz gegen ihn geschwungen werden, oder auch mit dem Wandbild von 1464 in der Pfarrkirche zu Wemding<sup>853</sup> (Bayern), auf dem Papst, Kaiser und Bauer – dieser am Pflug durch seine Schutzengel vertreten – je von einem Engel zu ihrer Pflicht ermahnt und von einem Teufelchen verführt werden.

Die Handschrift der Casanatense<sup>854</sup> ist als lehrhaftes Erbauungsbuch für den »Gebildeten, d. h. doch wohl den Geistlichen«, bestimmt. Die vielleicht älteste der Darstellungen ist die an der Fassade der Klausur – jetzt im Kreuzgange – des Dominikanerklosters Pettau. Die Darstellung aber ging jedermann an; daher findet sie sich so oft an den Außenwänden der Kirchen. In St. Jakob kniet ein Fürst als Stifter. Der Fassadenschmuck von Tesero wurde 1557 von der Witwe des Salvador Fabro auf Wunsch ihres Mannes gestiftet »a laude di Dio e de la madona e per eser stato al sancto sepulcro«. Es ist ein ungeheurer Zusammenhang, der Gott und Mensch umschließt – aber veranschaulicht ist hier nur ein Teil der in ihm enthaltenen Polaritäten: Gottes Liebe und Leiden finden ihre Antwort nur in schlechthinniger Bosheit alles menschlichen Tuns, in dem Sich-Wohlseinlassen der sündhaften vergänglichen Kreatur. Es mag an dieser Einseitigkeit des Nur-Sündenbekenntnisses gelegen haben, dem in der Veranschaulichung nicht oft<sup>855</sup> ein Hinweis auf die Erlösung beigegeben ist: eine umfassende Beliebtheit gewann die Darstellung nicht. Vielfach ist sie später absichtlich zerstört worden, in die eigentliche Volkskunst<sup>856</sup> ist sie nicht eingedrungen – und ihrem Inhalt wurde gelegentlich ein lehrhafteres Motiv beigemischt: gemeint sei nicht nur das von Grund auf böse menschliche Tun an sich, sondern vor allem soweit es eine Entheiligung des Sonntages darstelle. Aber die Inschrift<sup>857</sup> in Tesero: »INFRA TVTI LI ALTRI MALI SELERATI / LA DOMINICHA SANCTA VOI NON SANCTIFICATI / ANCI OGNI ZORNO VOI LAVORATI / E OGNI MAL LA MIA DOMINICHA VOI FATI« erklärt ausdrücklich die Sonn-

tagsentheiligung für eine Sünde unter vielen anderen und will damit nicht den Sinn der Darstellung partikulär auf diese eine Sünde einschränken. Wie hätte sie das auch für Beschauer tun können, denen weder das schlechthinnige Sündenbewußtsein noch die Mittel zu seiner Veranschaulichung fremd waren? Sie wußten genau, was etwa der pflügende Bauer bedeutet: er pflügt auf fremdem Acker<sup>858</sup>, und sie wußten ebenso genau, daß nicht jede Feldarbeit von vornherein am Sonntag verboten war und verboten sein konnte, wie etwa die nicht, die zur Unterstützung eines Hilfsbedürftigen erfolgte. Nicht nur ließ jegliche dringende Not jede Arbeit erlaubt erscheinen, sondern sie war es nach Thomas von Aquino<sup>859</sup> auch schon, wenn sie »ordinatur ad salutem corporalem alterius«. Auf keinem Gebiete des kirchlichen Lebens waren die Grenzen zwischen erlaubt und nicht erlaubt so flüssig wie auf dem der Feiertagsheiligung<sup>860</sup>, und sie mußten es sein, sollte die Strenge theoretischer Forderungen nicht ständig vor den Erfordernissen des täglichen Lebens ad absurdum geführt werden. Auch oder gerade dem einfachen Mann konnte nicht verborgen bleiben, daß auf diesem Gebiet fast alles auf die Auslegung und die Anschauung ankam, daß hier vielleicht weniger als irgend sonstwo mit dem strengen »Du sollst nicht« die Fragen wirklich gelöst waren. Und es konnte nie verborgen bleiben, daß die kirchlichen Behörden sehr verschieden über das Erlaubte und das Nichterlaubte dachten<sup>861</sup>. Ein der Kasuistik ein so reiches Feld der Betätigung gewährendes Gebiet eignet sich nicht als Thema einer Darstellung, die unmißverständlich sein soll. Und die Darstellungen sind auch, sobald sie ausführlich sind, keineswegs mißverständlich. Sünden des Fleisches sind stets Sünden und ihre Begehung an keinen Tag gebunden. Almosengeben (Tesero) ist weder eine Sonntagsentheiligung noch eine Sünde, aber durch sündhafte Motive wird es zu ihr, und zwar immer. Und das gleiche gilt auch für Profaneres. Warum soll nicht selbst am Feiertag ein Jüngling einem Mädchen Obst vom Baum schütteln oder gar ein Mann vor einem Kochtopf am Herde sitzen (Congrob) – wenn nicht ihre Motive sündhaft sind? Gewiß sind Sünden auch am Sonntag Sünden und die Feiertagsentheiligung ist eine spezielle Sonntagssünde – aber damit wird aus dem allgemeinen nur ein besonderer, spezieller Fall herausgehoben, und diese Sinngebung erweist sich auch dadurch schon als sekundär, daß sie den allgemeineren Sinn logisch voraussetzt.

Es gab Veranschaulichungen dieser besonderen Sonntagsünde, aber sie sind ganz unmißverständlich. Wenn der Zehn-Gebote-Holzschnitt<sup>862</sup> von B. Richel in Basel von um 1476 als Illustration des dritten Gebotes die Zuhörer eines Predigers und den von einigem Handwerkszeug, einem Schuh und Würfeln flankierten Schmerzensmann einander gegenüberstellt, so ist der Sinn eindeutig. Aber das ist Ausnahme. Die gleiche partikuläre und allgemeine Erklärung der Darstellung wie die Inschrift von Tesero gibt die erneuerte, daher nicht sicher etwa anderthalb Jahrhunderte ältere des Freskos von S. Miniato al Monte<sup>863</sup>: »Chi no guarda la domenica sancta et a Christo no a devotione dio gli dara l'aeterna danatione.« Wenn sie auch des Reimes wegen an zweiter Stelle steht, die devotione a Christo, die unter anderem auch zur Heiligung des Sonntages führt, ist das Umfassende: jede Sünde ist zu meiden, »auch« des Sonntags.

Alle Gedankengänge, die mit den Waffen Christi als Vertreter der einmaligen historischen und der ununter der Sündenlast immerwährenden Passion verbun-

den waren, sind untereinander verknüpft in einer Passionspredigt<sup>864</sup> des berühmten Jesuitenpredigers Philipp Kiselius. An ihrem Schluß verteilt er sie unter die Menschheit. Den ungenähten Rock, der vorzüglich blutgetränkt das Symbol der Einigkeit ist, gibt er Papst, Kaiser und den Ständen des Reiches. Die Dornenkrone ziemt dem Kurfürsten: »ubi est corona Christi, est felix regimen«. Das Blut eignet sich für den Adel, damit er erkenne, worin edles Blut besteht. Die Fesseln bekommen die Eheleute: »sunt symbolum amoris et unionis, quae illis sunt necessaria«. Mit Humor werden den jungen Leuten beiderlei Geschlechts der Schleier, mit dem Maria des Sohnes Blöße deckte, und das Salbtöpfchen der Magdalena zugeteilt. Aber was soll er dem Sünder geben? »Non spineam coronam, timeo ne iterum imponat capiti Christi.« Und so fürchtet er von allen Leidenswerkzeugen. Aber er kennt eine »Waffe«, die bestimmt nicht noch einmal gegen Christus gebraucht werden kann: die mater dolorosa. Die gibt er dem Sünder als Stätte der Zuflucht und löst damit den Sinn dieser »Waffe« in echter Synthese in einem höheren Begriff auf.

#### *Schlußbemerkung*

Das vorstehend Gedruckte entspricht mit wenigen Hinzu- fügen, aber starker Kürzung der Arbeit, auf die Campbell Dodgson sich schon 1935 bezog (Woodc. XV. cent. Brit. Mus. II Nr. 251). Sie war die vierte meiner Untersuchungen, in denen ich über die üblichen Allgemeinheiten hinaus die genaue Verbindung zwischen der Entwicklung der künstlerischen Darstellung eines Themas und seiner Stellung im Frömmigkeitsleben und Fixierung in Worten klarstellen wollte. Hatten die ersten drei (Sturz in den Cedron, Ährenmadonna, Urteil des Pilatus) zum Verständnis seltener Darstellungen geführt, so erlebte ich nunmehr die viel größere Überraschung, daß nicht nur eine in unendlich vielen Beispielen erhaltene Darstellung des Erlösers – nämlich der als Toter stehende Christus – nicht verstanden war und ein ganz anderes Verhältnis zur bildenden Kunst vor-

aussetzt als man gemeinhin dem christlichen Mittelalter zuschreibt, sondern daß eine große Zahl der auf die Erlösung bezüglichen Darstellungen falsch oder ungenau benannt zu werden pflegen. Den Ruf zur Besinnung halte ich noch nicht für überholt und unzeitgemäß, da während der letzten zwei Jahrzehnte das allgemeine Verständnis der westlichen religiösen Kunst bestimmt nicht reifer, wohl aber abhängiger von nicht auf eindringenden Analysen der Kunstwerke basierenden Theorien geworden ist. Wie dankbar ich den Herausgebern des Jahrbuchs für den sicherlich nicht leichten Entschluß zur Aufnahme eines so langen Aufsatzes und für ihre Mühewaltung während der Drucklegung bin, kann ich nur andeuten. Das Alter des Manuskriptes und mein Fernsein von München brachten besondere Schwierigkeiten mit sich, die nicht restlos zu beheben waren und gelegentliche Nachsicht des Lesers voraussetzen.

- <sup>1</sup> Die protestantische Exegese hat die Deutung nicht übernommen. O. Zöckler, *Das Kreuz Christi*. Gütersloh 1875. S. 48 f. Vgl. P. Canisius, *De Maria Virgine*. Ingolstadii 1577. S. 423.
- <sup>2</sup> F. Suarez, *Commentaria . . . in tertiam partem D. Thomae*. (Opp. Parisiis 1866. 18. S. 1082) Qu. 59. A. 6. Disp. 57. Sect. 2. 1. »Hoc enim signum nullum aliud esse futurum, quam crucem Christi, omnes Patres summa consensione docent exponentes haec loca«. Eine Aufzählung vieler Belegstellen z. B. bei S. Mänhard, *Conciones I. Augustae Vindel.* 1629. S. 17.
- <sup>3</sup> Nützlicher Zusatz zu dem Leben Christi von denen viel letzten Dingen. S. 39. (Anhang zur Steyrer Ausgabe des großen Lebens Christi von 1753).
- <sup>4</sup> Hom. de cruce et latrone I: Mgr. 49. Sp. 403. Pseudo-Chrysostomus Mgr. 61. Sp. 776.
- <sup>5</sup> Opuscula S. Thome. Venetiis 1508. Op. LX. fol. 237 v. Etwa der wichtige sel. Dionys der Kartäuser (gest. 1471. Opp. ed. Cart. XI. S. 267) hielt reale Erscheinung der »Cruce Christi et cetera arma suae passionis«, von denen er noch die Nägel und die Lanze nennt, für möglich, fügt aber hinzu – oder »aliqua lucida in similitudine«.
- <sup>6</sup> Doctrinale III. Venetiis 1571. fol. 283 v.
- <sup>7</sup> Commentaria in scripturam sacram XV. Parisiis 1877. S. 514. Siehe auch J. Gretzer, *De sancta cruce*. Ingolstadii 1616. Sp. 300.
- <sup>8</sup> E. Preuschen, *Antilegomena*. Gießen 1905. S. 148 f. Zwei andere deutliche Bezeugungen der Lehre von der unmittelbar nach der Passion erfolgenden Versetzung des Kreuzes in den Himmel bei A. Holder, *Inventio s. Crucis*. Lipsiae 1889. S. 54 f. Einschub in Theodosius, *De terra sancta*. »Sunt tamen, qui affirmant partem omnem, quae corpus domini contigit nudum et sanguine eius tincta fuit, ab omni humano tactu atque conspectu statim in celum raptam fuisse eamque demum in iudicio apparituram« (vgl. T. Tobler-A. Molinier, *Itinera Hierosoloymitana I*. Genevae 1879. S. 64.)
- <sup>9</sup> Vgl. R. Berliner, *Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums*, XIII 4: Die Bildwerke in Elfenbein, Knochen, Hirsch- und Steinbockhorn. Augsburg 1926. S. 4. Nr. 2.
- <sup>10</sup> So z. B. Martin von Cochem, a. a. O. Eine Zusammenstellung früher Bezeugungen der Verbreitung von Kreuzpartikeln bei Fr. J. Dölger, *Antike und Christentum III*. Münster 1932. S. 100 ff. Ebda. S. 115 die Legende des trotz aller Entnahmen unverändert bleibenden Volumens des Kreuzes.
- <sup>11</sup> Einiges wenige über die Schriftgrundlagen der mittelalterlichen Auffassungen vom Weltgericht wie ihre Exegese bei E. Waldstein, in: *Ztschr. f. Wissenschaftliche Theologie*. 38. Leipzig 1895. S. 574 ff. Sehr beachtlich: G. Grau, *Quellen und Verwandtschaften der älteren germanischen Darstellungen des jüngsten Gerichtes*. (Studien zur engl. Philologie 31) Halle 1908.
- <sup>12</sup> Vgl. J. Kayser, *Aus der Schatzkammer des Domes zu Minden*. I. Paderborn 1867. S. 16. Noch etwa A. Salmeron, *Commentarii de hist. vitae Dom. Prolog IV*. Ed. Coloniae Agrippinae 1612. I. S. 33. erklärt umgekehrt das Fehlen der beiden Worte im hebräischen Text für eine jüdische Streichung aus nachchristlicher Zeit.
- <sup>13</sup> Vgl. Fr. J. Dölger, *Die Sonne der Gerechtigkeit und der Schwarze*. Münster 1918. S. 129 ff.
- <sup>14</sup> Vgl. z. B. Cyrill von Jerusalem, *Hom. in paralyticum XI*. Mgr. 33. Sp. 1145. Dargestellt vielfach auf Weltgerichten seit dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts; vgl. St. Denis (M. Aubert, *Die gotische Plastik Frankreichs 1140–1225*. Leipzig 1929. Tafel 1), St. Jouin-de-Marnes (A. Gardner, *Medieval sculpture in France*. Cambridge 1931. S. 131), Beaulieu (A. K. Porter, *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads IV*. Boston 1923. Tafel 412). – Petrus Damianus (gest. 1072) hatte formuliert: »locus juris patibulum crucis«, sermo 12. Ml. 144. Sp. 566.
- <sup>15</sup> In evang. Joannis Tr. CXIX. 2. Ml. 35. Sp. 1950.
- <sup>16</sup> So schon S. Justinus, *Apologie*, Kap. 55. Mgr. 6. Sp. 412, aber mit anderer Begründung. Joh. Lanspergius, *De agone seu passione Christi*. Coloniae 1536. S. 660: »Quomodo igitur in signum nobilitatis excellentiae alii balteum, alii coronam, alii mitram, alii auream portant catenam, ita in signum sui imperii Christus suam portat crucem . . .« Das frühe Mittelalter kannte die Ansicht, daß deshalb auch der zum Weltgericht erscheinende Christus das Kreuz wieder selbst tragen werde; vgl. Dungal (825), Ml. 105. Sp. 490.
- <sup>17</sup> So z. B. mehrfach in P. Zingerle, *Ausgewählte Schriften des hl. Kirchenvaters Ephräm*. Bd. I. Innsbruck 1845. S. 154. VI. 1837. S. 212. M. Escherich zitiert in Heft 300 der *Studien zur deutschen Kunstgesch.*, Straßburg 1934, S. 25 aus einem Briefe des Heinrich von Nördlingen an Margarete Ebner, in dem sie mit Esther parallelisiert wird: » . . . deines Königs Jesu Christi . . ., der dich so oft berührt hat mit dem Zepter seines heiligen Kreuzes . . .«
- <sup>18</sup> Vgl. Fr. J. Dölger, *Antike und Christentum*, a. a. O. S. 137 f.
- <sup>19</sup> Vgl. z. B. Cyrill von Jerusalem, *Ep. ad Constantinum imp.* III. Mgr. 33. Sp. 1169, oder Johannes Chrysostomus, Mgr. 49. Sp. 396, oder Augustinus, sermo 243, Ml. 38. Sp. 1210. Ausgang: Ps. 35, 2.
- <sup>20</sup> Joh. Chrysostomus zugeschriebenes opus imperfectum in *Matth.* Mgr. 56. Sp. 919.
- <sup>21</sup> Vgl. Cyrill von Jerusalem, *Catech.* XV, 22. Mgr. 33. Sp. 900. (Nach Sach. 12, 10; Joh. 19, 31; Offbg. 1, 7.)
- <sup>22</sup> Ders. *Hom. in par.* XI. Mgr. 33. Sp. 1146.
- <sup>23</sup> *Elucidarium* (erste Hälfte 12. Jahrhundert) lib. III. nr. 12. Ml. 172. Sp. 1165: »Sicut, cum imperator ingressurus est civitatem, corona eius et alia insignia praeferuntur, per quae adventus eius cognoscitur, ita Christus in ea forma qua ascendit . . . ad iudicium venit; angeli crucem eius ferentes praecipunt . . .«
- <sup>24</sup> Mgr. 10. Sp. 941. Ob der Text *καὶ τὴν κάραν τὴν ἐξ ἀκανθῶν σιερωνοθεϊσαν* sagen will daß der Kopf die Dornenkrone oder nur ihre Spuren trägt, was im Zusammenhange durchaus möglich ist, muß dahingestellt bleiben.
- <sup>25</sup> Um 1210–um 1295. *Commentaria in quattuor evangelia*. Coloniae 1537. fol. 122 v: Et per hoc intelliguntur alia signa passionis, ut clavi, lancea et corona, quae (ut aiunt quidam) in iudicium deferuntur. Vel potius per hoc signum intelliguntur stigmata passionis in carne Jesu.
- <sup>26</sup> *Legenda aurea*. Cap. 1. de adventu Domini.

- <sup>27</sup> Clm. 7785. saec. XIII. fol. 68. Zitiert von G. Nölle in H. Paul-P. Braune, Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. 6. Halle 1879. S. 466, S. 609 Anm. 5. Ebda. S. 574 Anm. 3 kann irreführen. Der originale Lucidarius vom Ausgange des 12. Jahrhunderts (vgl. F. Heidlauff, Deutsche Texte des Mittelalters 28. Berlin 1915. S. 68f.) folgt Honorius von Autun. Die Basler Handschrift, aus der Wackernagel, Die altdeutschen Hss. der Basler Universitätsbibliothek, Basel 1836, S. 21 zitiert, stammt aus dem Ende des 14. Jahrhunderts und bietet nach Wackernagel keinen originalen Text. Es ist nur ein Beleg der Bedeutung, die die Passionsinstrumente im Laufe des 14. Jahrhunderts gewannen, wenn hier außer dem Kreuz Engel auch den Speer, drei Nägel, die Dornenkrone »und andere Dinge, mit denen Gott gemartert wurde« herbeibringen. Eine parallele Entwicklung findet sich z. B. im Texte der um 1300 entstandenen Gesta Romanorum. Während die originale Fassung von Kap. 66 (58 der Zählung von H. Oesterleg G. R. Berlin 1872 S. 377) die »arma« der Erzählung erklärt als: »semper memoriam recentem de Christi passioni habens«, als die Passion an sich, erklärt sie das entsprechende 54. Kapitel einer deutschen Fassung als: ». . . Wappen Christi, das ist die Krone, Kreuz, Speer, Nägel, Geißeln und alles das das zu der Marter gehört, das . . . sollen wir haben in unseren Sinnen; Vor Anfechtungen soll man zu dem Wappen sich wenden«. Ad. Keller, G. R. Quedlinburg 1841. Grimmsches Wörterbuch 13. Sp. 1951. – Für Wolfram von Eschenbach, Willehalm 17, 16 ist um 1215 *sines tōdes wāpen das Kreuz*.
- <sup>28</sup> Parisiis 1550. fol. 284. Cap. 21. §: 2. Ver. 6.
- <sup>29</sup> Comment. De hist. vitae. Dom. P. III. Tract. XL. (a. a. O. IV. S. 674). Nach den früheren Zitiersitten konnte Salmeron aber nun gerade als Beleg für den Glauben genannt werden. So z. B. von dem einflußreichen Nic. Alberti (1650–1707), Commentarii . . . della vita etc. di Gesù Cristo. (Zuerst Palermo wahrscheinlich 1703), Venezia 1740. S. 482: ». . . benchè, si stima probabile da tutti quasi i Moderni, non s'intende però, come della Croce, che dovessero realmente apparire gli stessi stromenti, che furono nella Passione di Cristo, ma l'immagine di essi, formati, di aria . . .«
- <sup>30</sup> Ich nenne als Beispiel nur: F. Soara, Le reliquie della passione. Trento 1934.
- <sup>31</sup> Pilger von Bordeaux. Vgl. E. v. Dobschütz, Christusbilder. Leipzig 1899. S. 71 ff., 138 ff.
- <sup>32</sup> J. Sauer in M. Buchberger, Lexikon für Theologie und Kirche VI. Freiburg i. Br. 1934. Sp. 252–254.
- <sup>33</sup> Vgl. Holder a. a. O. S. 40. Ihre Anzahl ist z. T. gar nicht genannt, wie bei Sozomenus, z. T. schwankt sie. Ambrosius und Socrates, wie offenbar die Inventio selbst (S. 12) und der griechische *Λόγος* (S. 38), wissen von zwei, Theodoretus von drei, Gregor von Tours von vier, Moses von Chorene (um 450; vgl. F. X. Kraus, der hl. Nagel . . . zu Trier, Trier 1868. S. 175 f.) von fünf. Auch etwa Nägel, die die Werkzeuge zusammenhielten, gehörten zu den »Waffen Christi«, vgl. das Reliquienverzeichnis von Clairvaux a. d. Jahre 1517: »ung demy cloux, dont estoit cloué le fer de la lance de Longis«, H. Michelant in Ann. archéol. dir. par Didron aîné 3. 1845. pag. 225.
- <sup>34</sup> Nach Joh. Chrysostomus und Sozomenus; vgl. De Waal in F. X. Kraus, Real-Encyklopädie der christl. Alterthümer II. Freiburg i. Br. 1886. S. 870 und E. Lucius, Die Anfänge des Heiligenkults. Tübingen 1904. S. 167 Anm. 5.
- <sup>35</sup> Andreas Cretensis (660–740) sagt in ex. s. Crucis I, Mg. 97, Sp. 1024 f., daß die Werkzeuge der Passion von den Juden vergraben worden seien, damit sie nicht gegen sie zum *ἀντιτίθειον*, den Christen aber zum *φνλακτιήριον* werden könnten, und erklärt: ». . . τὸν κατὰ πάθος ἐκείνο . . . χρησιμηαίων . . . λέγω δὴ τὸν σταυρὸν καὶ τὰ περὶ τὸν σταυρὸν ἄπαντα τούτους φλοὺς φημί, καὶ τὴν λόγχην, καὶ ὃν . . . τίτλον.« Diese meist übersehene, bisher älteste Bezeugung der Fundgeschichte der hl. Lanze schon bei F. de Mély, Exuviae sacrae constantinopolitanae, Paris 1904. S. 44.
- <sup>36</sup> Breviarius de Hierosolyma (um 530); vgl. Joh. Reil, Die frühchristl. Darstellungen der Kreuzigung Christi, Leipzig 1904. S. 45.
- <sup>37</sup> Bezeugt um 409 bei Paulinus von Nola, Ep. 49 ad Macarium; ed. de Hartel CSEL. 29 S. 407. Vgl. H. Leclercq im Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie VII, 1. Paris 1925. Sp. 1156.
- <sup>38</sup> Wie Anm. 36. »In . . . ille calamus et illa spongia . . .« bedeutet calamus nicht den Schwammstab, sondern wie Cassiodorus (um 550) in Ps. 86, Ml. 70 Sp. 621. deutlich sagt: ». . . Ibi arundo servatus, quae caput Domini percussit . . .« Vgl. F. X. Kraus, Der hl. Nagel zu Trier, S. 176. Später wurde ein Stück im Lateran verwahrt; Giov. Batt. Anguissola, Gli stromenti che servirono alla passione. II. Piacenza 1813. S. 70.
- <sup>39</sup> Cassiodorus, a. a. O. Vgl. F. X. Kraus, a. a. O. S. 175 f.
- <sup>40</sup> Pseudoantoninus, Preambulatio locorum sanctorum (um 570); ed. Geyer CSEL 39, S. 173, 205 bzw. 171, 203. Die von F. X. Kraus, Der hl. Nagel zu Trier, S. 100 angeführten Sätze der hl. Chrysostomus und Ephrem müssen m. E. nicht dahin interpretiert werden, daß die von ihnen genannten Gegenstände vorhanden waren.
- <sup>41</sup> Pseudoantoninus c. 25. Vgl. E. v. Dobschütz a. a. O. S. 139\* f., dem anscheinend zuerst auffiel, daß es sich nicht um »die« Geißelungssäule handeln kann. Die Ansicht, daß Christus zweimal geißelt wurde, hat bis in die Neuzeit ihre Vertreter gefunden.
- <sup>42</sup> Vgl. A. Molinier–Chr. Kohler, Itin. Hieros. II. Genevae 1885. S. 251.
- <sup>43</sup> Arculfus-Adamnanus, Geyer a. a. O. S. 236: »De . . . sudario, quod in sepulcro Domini super caput ipsius fuerat positum . . .« Nach dem Reliquienverzeichnis des Altars der Lateransbasilika des Diakonus Johannes (um 1170) waren es im ganzen fünf gewesen; vgl. DAC VIII, 2 Sp. 1626.
- <sup>44</sup> Arculfus-Adamnanus. Geyer S. 240. Ich habe in meiner Zusammenstellung die zur Lokalisierung der Vorgänge dienenden Naturobjekte nur berücksichtigt, soweit sie durch Abdruck von Körperteilen Christi zu Reliquien im eigentlichen Sinne wurden. Unberücksichtigt bleiben auch die Blut- und entsprechenden Reliquien, ferner die Reliquien des letzten Abendmahles, da sie für unseren Zusammenhang nicht wichtig sind. Erwähnt sei nur, daß ein bei ihm benutztes Messer schon um 880 vorkommt, ASS. Aug. III S. 592; F. X. Kraus, Der hl. Nagel, S. 129.
- <sup>45</sup> Epiphanius mon. Enarratio Syriae (um 900); Mgr. 120. Sp. 261.
- <sup>46</sup> A. Stückelberg, Geschichte der Reliquien in der Schweiz II.

- Basel 1908. S. 6. Nr. 1989.
- <sup>47</sup> Der für die Unechtheit des Schreibens des Kaisers Alexius I. Comnenus an den Grafen Robert von Flandern eintretende Cte. Riant bestreitet selbst nicht, daß es bereits im Anfang des 12. Jahrhunderts im Umlauf war, *Exuvia sacrae constantinopolitanae*. I. Genevae 1877. S. 203. Vgl. A. Potthast, *Bibliotheca hist. medii aevi*. Berlin 1896. S. 331.
- <sup>48</sup> Riant a. a. O. II. Genevae 1888. S. 208.
- <sup>49</sup> Ebda. Vgl. F. de Mély a. a. O. S. 57 und Stückelberg a. a. O. I. Zürich 1902. S. 18 (1064). – Ich kenne an älteren Erörterungen der Frage, wieviele Kleider Christus vor der Kreuzigung trug nur die von Euthymios Zigabenos (gest. nach 1118) *Comment. in Matth. 27. Mgr. 129 Sp. 724f.* Gegenüber der Ansicht einiger daß es fünf waren, tritt er für drei ein: den ungenähten auf dem Körper, der ausgespielt wurde, während zwei andere zerteilt wurden.
- <sup>50</sup> Riant a. a. O. S. 217.
- <sup>51</sup> Riant a. a. O. S. 211, nach einem Reliquienverzeichnis von um 1150.
- <sup>52</sup> Ebda. S. 218, Erzbischof Antonius von Nowgorod, Pilgerfahrt nach K'pel, 1200. Nicht erwähnt in B. de Khitrowo, *Itinéraires russes en Orient* I, 1. Genève 1889. S. 87.
- <sup>53</sup> Riant a. a. O. S. 222; B. de Khitrowo, a. a. O. S. 96. Geht den beiden folgenden Geräten unmittelbar voraus, so daß sich der Nachsatz auch auf jenes beziehen könnte. Vielleicht aber gar nicht zu den Passionsreliquien gehörig.
- <sup>54</sup> Riant ebda.
- <sup>55</sup> Riant, a. a. O. S. 222. B. de Khitrowo a. a. O. S. 96. Pariser Translationsbericht von 1241, de Mély a. a. O. – Ps. Beda, *MI. 94. Sp. 565*, spricht von einer während der Vorführung zu Pilatus verwendeten Kette um den Hals, die in Jerusalem gezeigt würde.
- <sup>56</sup> B. de Khitrowo a. a. O. S. 102. F. de Mély a. a. O. S. 107.
- <sup>57</sup> Petrus diac., *De loc. sanctis*, 1173 CSEL 39. ed. Geyer, S. 109. *Liber de Constitutione* von Charroux, 12. Jahrhundert vgl. de Mély a. a. O. S. 185. H. J. Floss, *Geschichtl. Nachrichten über die Aachener Heiligtümer*. Bonn 1855. S. 35f.
- <sup>58</sup> F. de Mély a. a. O. S. 185.
- <sup>59</sup> Vgl. E. v. Dobschütz, a. a. O. S. 283. Petrus Diac. *Casin*. Ein von J. A. S. Collin de Plancy, *Dictionnaire crit. des reliques*. III. Paris 1822, S. 183 erwähntes Breve Sergius IV. von 1011 fand ich sonst nicht berücksichtigt.
- <sup>60</sup> In Armenien; F. de Mély a. a. O. S. 57.
- <sup>61</sup> Auf Cypern; vgl. Lucas von Tuy (um 1230), *De altera vita*, lib. II. cap. 19. *Max. bibliotheca vet. patrum*. Lugduni 1677. S. 233; vgl. O. Zöckler a. a. O. S. 189. In S. Croce in Gerusalemme in Rom wurde gleichfalls ein großes Stück dieses Kreuzes gezeigt (15. Jahrhundert).
- <sup>62</sup> Translationsbericht von Clermont-Ferrand, geschrieben 1291; F. de Mély a. a. O. S. 204. Zum Lendentuch vgl. auch den armenischen Bericht bei F. de Mély a. a. O. S. 54, zu den Barthaaren G. Thiepolo, *Considerationi sopra la Passione*. Venetia 1618 (zuerst 1610) S. 1221: ». . . noi godemo in . . . Venetia nella cattedrale di San Pietro . . . tre pelli della santissima barba di Christo . . . sueltigli a tempo della sua . . . passione.«
- <sup>63</sup> Pilgerfahrt des Ignatius von Smolensk (um 1400); B. de Khitrowo a. a. O. S. 155.
- <sup>64</sup> Nach der im 1375 geschriebenen cod. vat. 4265 enthaltenen Redaktion der *Mirabilia Romae*; ed. G. Parthey, Berolini 1869. S. 51. An der Fassade von S. Peter. Vgl. W. Vogt, Nikolaus Muffels Beschreibung der Stadt Rom (1452). *Literarischer Verein in Stuttgart* 1876. S. 19. Nicht bei G. F. Hill, *The medallie portraits of Christ*. Oxford 1920, der das nächste erwähnte Exemplar nennt: 1413 in Rhodos (S. 106 nach Luchino del Campo, *Viaggio a Gerusalemme di Niccolò da Este*), das 1395/6 noch nicht gezeigt wurde.
- <sup>65</sup> G. Parthey nach der gleichen Quelle S. 59 bei S. Croce in Gerusalemme.
- <sup>66</sup> Pilgerfahrt des Archimandriten Grethenios, gegen 1400; B. de Khitrowo a. a. O. S. 172. Muffel sah in St. Peter in Rom das Messingbecken, daraus Pilatus »wasser nam«; W. Vogt a. a. O. S. 20.
- <sup>67</sup> A. Stückelberg, a. a. O. I. S. 51.
- <sup>68</sup> Fink, in: *Ztschr. f. Kirchengeschichte* 27. Gotha 1906. S. 467 in einem Reliquien-Verzeichnis des Osnabrücker Domes von dem Jahre 1343. Vgl. dazu H. J. Vollmer, *Die neue ee*, Berlin 1929, S. 114. – *Eine* Dornenkrönung genügte auch nicht; vier erfolgen (z. B. Jean d'Outremouse, *Mandeville's Travels*; *Early English Text Soc.* 153. S. 8f.). Eine schon in Gethsemane: böhmische Miniatur in London, *Brit. Mus. add. 24198*; vgl. *Burlington Mag.* 73. 1938. S. 202. (Um 1420).
- <sup>69</sup> W. Vogt a. a. O. S. 13. 36. Verwahrt in der Sala del consiglio des Laterans und in S. Croce in Gerusalemme.
- <sup>70</sup> Pilgerfahrt des Diakons Zosimus, um 1420; B. de Khitrowo a. a. O. S. 203. Aller Wahrscheinlichkeit nach identisch mit der von G. Thiepolo a. a. O. S. 1240 und von O. Panciroli, *Tesori nascosti . . . di Roma*. Roma 1625, S. 130 erwähnten Säule, auf der der Hahn gegessen hatte.
- <sup>71</sup> Wiener Heiltumbuch von 1502. Erster Umgang.
- <sup>72</sup> Ebda. Zweiter Umgang.
- <sup>73</sup> Z. B. Wittenberger Heiltumbuch von 1509. VIII, 1. Halleisches Heiltum II, 20. F. de Mély a. a. O. S. 370.
- <sup>74</sup> Bamberger Heiltumbuch von 1493. I. Gang; von 1509. Zweiter Umgang.
- <sup>75</sup> Hall. Heilt. II. 24: »Vom Klotze das Christo am weißen Kleide für seine Füße gehangen«. Ein entsprechendes Folterinstrument findet sich seit dem zunehmenden 15. Jahrhundert manchmal dem Kreuztragenden vorgehängt, vorwiegend in deutschen Bildern; vgl. z. B. die wohl bald nach der Mitte des Jahrhunderts anzusetzende Kreuztragung des Meisters von Laufen im Kunsthistorischen Museum in Wien (Abb. im Jahrb. d. kunsth. Slgen. in Wien NF. IV. Wien 1930. Tafel V. S. 180ff. Aufsatz v. O. Benesch: *Neue Materialien zur altösterreichischen Malerei*); den Hochaltar der Stadtpfarrkirche in Hersbruck um 1490 (Abb. Tafel V zur Katalognr. 4 im Katalog der Albrecht-Dürer-Ausstellung im Germ. Museum, 2. Auflage, Nürnberg 1928); verdoppelt: Meister der Kilianslegende, Kreuztragung in St. Florian, Stiftsgalerie, aus dem letzten Viertel des Jahrhunderts (Abb. S. 499 in E. Buchner – K. Feuchtmayr, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst* II, Augsburg 1928, in einer Buchbesprechung von E. Buchner S. 497ff.); um 1510: Halepagenaltar in Buxtehude (Abb. im Pantheon IX. München 1932. S. 9, im Aufsatz von H. Busch: *Der Halepagenaltar*). Aber siehe auch die Kreuztragung von Hieronymus Bosch im Kunsthistorischen Museum in Wien (Abb. 111 in L. v. Baldaß: *Hieronymus Bosch*. Wien 1943.)

- Man übernahm aus der zeitgenössischen Behandlung von Gefangenen was geeignet erschien. So trägt der in Halbfigur dargestellte »Schmerzensmann« von Jan Mostaert in der Slg. Wedells in Hamburg um den Hals eine Schandtafel, auf die wohl der Inhalt des Titels geschrieben ist. Über ihm Engel mit anderen Waffen. Vgl. Anm. 611.
- <sup>76</sup> Witt. Heilt. VII. 5. Nach Collin de Plancy a. a. O. II. 1821. S. 167 befand sich in Bologna eine Stirnbinde der Jungfrau mit einigen von der Seitenwunde herrührenden Blutflecken. Vgl. Wiener Heilt. III. Hall. Heilt. III, 2.
- <sup>77</sup> Witt. Heilt. VII, 12. Hall. Heilt. II, 20. Der Stein zu Füßen des Kreuzes gehörte zu den alten ortsgebundenen und ortsbezeichnenden Reliquien.
- <sup>78</sup> Vgl. J. Calvin, *Traité des reliques* (zuerst erschienen 1543), *Corpus reformatorum* 34. Sp. 424. Bei Collin de Plancy a. O. O. III. 1822. S. 279; II. S. 73.
- <sup>79</sup> Ebda. I. 1821, S. 34.
- <sup>80</sup> Ich fand es zuerst erwähnt bei Alberti, a. a. O. S. 544.
- <sup>81</sup> Den frühesten Nachweis einer von ihnen kenne ich aus Michel'Ang. Mariani, *Il più curioso . . . della Francia* (Druckpriv. Jan 1666) Ausg. Venetia 1673, S. 159. Er vermerkt im Schatz von St. Denis, übrigens in einem Schrank, der nur Raritäten und keine Reliquien enthielt, die Laterne des Malchus, die später stets als die des Judas galt; vgl. A. Baillet, *Les vies des saints*. Paris 1710 (Approb. Jan. 1698) S. 22. Ders., *Histoire des festes mobiles*. Paris 1707 (Approb. 1699), S. 499. Collin de Plancy II. S. 84.
- <sup>82</sup> Collin de Plancy II. S. 65 f. nach H. Estienne, *Apologie pour Hérodote* (zuerst 1566). La Haye 1735. II. S. 231 f.
- <sup>83</sup> Vgl. S. Spiriti, *Memorie degli scrittori cosentini*. Napoli 1750. S. 122.
- <sup>84</sup> Noch nicht in der Ausgabe Napoli 1629 enthalten, fand ich sie in der nächsten mir zugänglichen Ausgabe Napoli 1636. S. 381.
- <sup>85</sup> Der Strick, mit dem Judas sich erhängte, hing schon im 12. Jahrhundert in S. Peter neben dem Altar, an dem bei den Kaiserkrönungen zelebriert wurde (*Mir. Romae* S. 51). Er wurde 1527 beim sacco di Roma durch Sebastian Schertlin entführt (vgl. *Jahrb. der kunsthist. Slgen. d. ah. Kaiserhauses* 7. Wien 1888. S. CCXCV, fol. 407, der Nr. 5379 der Urkunden u. Regesten aus der K. K. Hofbibliothek, herausgeg. v. W. Bocheim). Abschnitte fanden sich seitdem in Kunstkammern.
- <sup>86</sup> Nach Masini geblasen, als Christus zur Geißelung (vgl. H. Burgkmaier d. Ä., *Geißelung in Klosterneuburg*, *Pantheon* 21. München 1938. S. 178) und zur Kreuzigung geführt wurde. Blasen während der Verspottung (z. B. *Maestro di S. Martino alla Palma*, *Bollettino d'arte*, Roma 1937. S. 69).
- <sup>87</sup> Nach Masini »adoperato col fielo et aceto«. Benincasa hat Conte d'Arminache, Masini Aroach. Beides weist eher auf die irische, auch Armacha heißende Grafschaft als auf Armagnac.
- <sup>88</sup> Havard College Library. Versuche bibliographischer Ermittlungen blieben erfolglos. Zufällig kenne ich eine nur mit ihrem Anfang erhaltene handschriftliche andere Fassung in der *Bibl. comun.* in Palermo (15. Jahrhundert), Ms. 4 Qq A 8 (n. 3).
- <sup>89</sup> Mein Verständnis der arma war noch das konventionelle d. h. ohne Ahnung ihrer tieferen Bedeutung, als ich über die Darstellungen des Gerichts über Christus schrieb, *Die christliche Kunst* XXX. München 1933/34. S. 128 f. Armabilder, in denen das Urteil erscheint, sind selten.
- <sup>90</sup> Das weist auf Entstehung nicht vor der Zeit, in der sich die künstlerische Darstellung der Kreuzigung mit übereinandergegelagerten Füßen durchgesetzt hatte, also nicht vor etwa 1250.
- <sup>92</sup> Giov. Batt. Anguissola, *Gli stromenti che servirono alla passione*. 3 Bde., Piacenza 1812 ff., verwendet die Geschichte als Quelle. Sein Buch bringt nicht so viel als man hätte erwarten können.
- <sup>93</sup> In Par. X. Mgr. 33. Sp. 1141. bzw. XI. Sp. 1144.
- <sup>94</sup> Nach Johannes de Carthagera, *Homiliae catholicae in universa Christianae Religionis arcana*. (Approb. 1609). *Coloniae Agr.* 1614. S. 635. Lib. X. Hom. I.
- <sup>95</sup> *Super cant.* Ml. 79. Sp. 499.
- <sup>96</sup> Carthagera a. a. O. Ich konnte die Stelle nicht identifizieren.
- <sup>97</sup> Carthageras Ausführungen belegen das am besten. Aber z. B. die eben herangezogene *sup. cant. exp.* bezieht den »fasciculus myrrhae« nicht auf Christus, sondern auf den ihm Folgenden und die aus der Versenkung in Christi Leben erwachsenen Früchte. Noch bei Anselm von Laon (gest. 1117) bedeutet er nicht nur die »multitudo amaritudinum«, sondern auch die Freuden, während die Myrrhe usw. in 5,1 auf die Märtyrer und Bekenner bezogen werden.
- <sup>98</sup> Ps. Beda, *De meditatione passionis*. Ml. 94. Sp. 561. *Præfatio*: » . . . Anima enim contemplativa et spiritualis de paucis extrahit multa«. Der Traktat ist doch wohl wesentlich später als Beda entstanden.
- <sup>99</sup> In *exalt. s. Crucis* I. Mgr. 97. Sp. 1020, wo die seelischen Märtern mit dem Judaskusse, den falschen Zeugnissen und den Verhören vertreten sind, und zur Umweltschilderung der Überfall durch die Bewaffneten und das Geschrei aufgezählt werden.
- <sup>100</sup> Bekanntlich glauben manche an eine Überarbeitung oder spätere Entstehung (vgl. Joh. Reil, a. a. O. S. 69) der Miniatur; ich konnte bei einer vor mehr als 40 Jahren erfolgten Durcharbeitung keinen Grund für diese Annahme finden. C. R. Morey lehnte sie durchaus ab (*The painted panel from the sancta sanctorum*. In *Festschr. zum 60. Geburtstag von Paul Clemen*. Düsseldorf-Bonn 1926. S. 163). Auch Joh. Reil hielt das Schema der Komposition für zeitgemäß.
- <sup>101</sup> Vgl. Joh. Reil a. a. O. S. 69 f.
- <sup>102</sup> C. R. Morey a. a. O. S. 151 ff.
- <sup>103</sup> Es gab eine sehr alte Überlieferung, die den Soldaten in den noch Lebenden stechen ließ (vgl. Jacoby in H. Bächtold-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* V, Berlin-Leipzig 1927 ff. Sp. 1329); sie hat noch im Mittelalter gewisse Spuren hinterlassen, so z. B. beim 1298 gestorbenen Franziskaner Olivi oder in Passionsspielen (vgl. E. Roy, *Le mystère de la Passion en France*. Dijon 1903. S. 38 f. G. Duriez, *La théologie dans le drame rélig. en Allemagne au moyen âge*. Paris-Lille 1914. S. 438). Aber die kirchliche Lehre stand unverrückbar fest, und in jedem Fall war Christus ein Sterbender, während die Bilder ihn in voller Lebenskraft darstellen. Joh. Reils Zurückführungen (z. B. S. 88) hätten mehr Überzeugungskraft, wenn die Syrer z. B. die eben herangezogene Überlieferung auch lehrend aufgenommen hätten. So bleibt doch immer das Problem, wieso die Kunst etwas darstellt, was eigentlich der logisch aufgefaßten

- Lehre widerspricht. Daß C. R. Morey für die angeblich syrische Komposition die byzantinische Vorlage so wahrscheinlich wie nur überhaupt möglich macht (S. 164) entzieht dann Joh. Reil eine weitere Stütze seiner These. – Mir war leider bei der Veröffentlichung meiner 1937 substantiell fertiggestellten Ausführungen über die Freiheit der mittelalterlichen Kunst (Gaz. des Beaux-Arts VI. ser. vol. 28. New York 1945. S. 263ff.) entgangen, daß inzwischen L. H. Grondijs den dem Toten nicht entfließenden, sondern heraus-schießenden Blutstrahl als Veranschaulichung der lebendigen göttlichen Natur durch byzantinische Künstler erklärt hatte in *L'iconographie byz. du crucifié mort sur la croix* (Bibliotheca byz. bruxellensis I). Bruxelles et Leyde. S. a.
- <sup>104</sup> Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. O. Wulff, Die Koimesiskirche in Nicäa. Straßburg 1903. S. 224; und O. Wulff, *Altchristliche und Byzantinische Kunst II*, Berlin 1924. Abb. 367.
- <sup>105</sup> Vgl. Anm. 38. Arculf rel. (Geyer S. 235. Joh. Reil S. 45.)
- <sup>106</sup> Pseudoantonin bei Geyer S. 173. 205.
- <sup>107</sup> F. de Mély, a.a.O. S. 56.
- <sup>108</sup> V. 2503 ff. E. Le Blant, in *Mémoires de l'Institut nat. de France* 34, 2. 1895. S. 118. Vgl. A. Jacoby im *Schweizer Archiv für Volkskunde* 29. Basel 1929. S. 209.
- <sup>109</sup> Vgl. K. Burdach in *Sitzungsber. der preußischen Akad. der Wissenschaft*. Berlin 1920. S. 316. Ich halte die Angabe für irrig, daß der Auferstehende »unzählige Male« den Longinusspeer in der Hand trage. Mir ist kein Beispiel präsent. Ich habe oben S. 35 schon auf die Entstehung des Kreuzstabes hingewiesen. Wenn der oft ausgesprochene Stabform hat, so hat sicherlich die aus Ps. 22,4 entwickelte Auffassung des Kreuzes als *baculus* (vgl. z. B. den Eberhard von Béthune zugeschriebenen *liber contra Valdenses* Kap. 17. *Max. Bibliotheca vet. patrum* 24. Lugduni 1677. S. 1561) darauf eingewirkt. Ich glaube, daß sie auch nicht ganz unbeteiligt war an der Entstehung der Vorstellung von der Pilgerfahrt Christi auf der Erde, für die der Stab und der Beutel die symbolisierenden »Waffen« werden; vgl. M. Didron, *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*. Paris 1843 S. 301 ff., bes. 307 ff. *Guillaume de Deguilleville, Le pelerinage de Jhesu crist* (gedichtet 1358); ed. J. J. Stürzinger. *Roxburghe Club* 1897, deutet die beiden Ausrüstungsstücke vor der Inkarnation ganz symbolisch. Aber bei der Rückkehr in den Himmel gibt Christus ihnen die Bestimmung der Erinnerungsstücke an seine Pilgerfahrt, entsprechend der Bedeutung, die die Theologie den Wundmalen am Leib des Himmelfahrenden beilegte.
- <sup>110</sup> Fol. 12 r. E. T. Dewald, *The illustrations of the Utrecht Psalter*. Princeton usw. 1933. S. 13. Pl. 19.
- <sup>111</sup> *Brit. Mus. Harley MS. 603. fol. 12*; vgl. L. Twining, *Symbols and Emblems of early and mediaeval christian art*. London 1852. Pl. 18, 2.
- <sup>112</sup> Das halte ich für die wahrscheinliche Erklärung. Das Motiv findet sich wenig später auch an der Bernwardstür in Hildesheim (A. Goldschmidt, *Die Bronzetüren des Mittelalters*. I. Marburg 1926. Tafel LIV), im 14. Jahrhundert z. B. im Lutrell Psalter des Brit. Mus. (E. Millar, *The L. Ps.* London pl. 31 B), im Altar von Nes (oben S. 48 und Anm. 204). Wenn Christus *totus* ist, bekommt die Vorhaltung des Schwammes für die Anschauung einen dem wahren entgegengesetzten Sinn:
- den der versuchten Erfrischung.
- <sup>113</sup> Fol. 457. Begonnen 976. J. Domínguez Bordone, *Die spanische Buchmalerei*. Firenze 1930. Tafel 28.
- <sup>114</sup> Rudolf Presb. *Vita B. Rabani Mauri*; ASS. Febr. III. S. 531: »Omnium . . . spiritualium exercitiorum Dominicae passionis est maximum, in quo monachus . . . cito magnum inveniet conversationis internae profectum. Monachum in hac sancta meditatione homini mundano praeponi, propterea quod exutus negotiis saecularibus ad meditationem . . . aptior iure censetur.«
- <sup>115</sup> A. a. O. Sp. 312. Das Beschneidungsmesser als Reliquie: *Wiener Heilt.* 2. Umg.
- <sup>116</sup> Die Hauptstellen: *Med. IX*: »Salvatoris infirma nos . . . reverenter venerari, amanter amplecti, fortiter imitari dignum est et salubre et honorificum. Haec enim sunt instrumenta fortissima, quibus omnipotens virtus et investigabilis sapientia Dei restaurationem mundi . . . operata est, et usque modo operatur . . .«; » . . . ad tuae passionis gloriosa insignia, in quibus salutum meam operatus es, totum me inclino. Tuae victoriosae crucis regale vexillum in nomine tuo . . . adoro«; folgt noch Anruf der Dornenkrone, »tuo rubentes sanguine clavos«, der Lanze, der Wunden, des Blutes, des Todes, des Grabes, der Auferstehung und Himmelfahrt. *Or. XX*: » . . . ego non quantum debeo sed quantum queo, memor passionis tuae, memor alaparum . . . flagellarum, memor crucis, memor vulnere . . .« *ML. 158. Sp. 748. 758. 903.* – Auch Petrus Damiani scheint mir nicht von Bedeutung. Er hat die Erklärung des Myrrhenbüschels als Hinweis auf die Passion (*Inst. mon. cap. III*) und hat einen allerding verstärkten Hinweis auf die Gemeinheit der Gesichtsschläge und des Speiens (*Sermo 48*: »Speciosa illa facies . . . sputis illita est, afflicta colaphis, addicta delusionibus«) *ML. 145. Sp. 735. 144. Sp. 763.*
- <sup>117</sup> Vgl. F. X. Kraus a. a. O. S. 101 aus den *Flores epitaphii SS. lib. IV, cap. 3.*
- <sup>118</sup> O. Wulff, *Koimesiskirche* S. 240 ff.
- <sup>119</sup> Vgl. z. B. A. Goldschmidt – K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen*. II. Berlin 1934. Nr. 123.
- <sup>120</sup> *Instr. sac. P. I, cap. 6. ML. 184. Sp. 779.* Dazu etwa noch: *Meditatio in pass. VI. 13. ebda. Sp. 750*: »qui portat crucem tuam, portat gloriam tuam. Qui gloriam tuam portat te portat: te portantem autem tu portas super humerum tuum . . .« Soweit mir die wissenschaftliche Literatur bekannt ist, hat sie bisher nicht geklärt, ob und wie weit Bernhard sich auf Vorgänger stützte. Peter Abälard (1079–1142) hatte damals vielleicht schon gedichtet:
- » . . . tua . . . supplicia  
quibus sic compati fac nostra pectora,  
ut vel compassio degna sit venia.  
Tu tibi compati sic fac nos, Domine,  
tuae participes ut simus gloriae.«
- Es ist charakteristisch, daß eine so ausgezeichnete Kennerin des Mittelalters wie Helen Waddell, die (*Mediaeval latin lyrics*. 4. Ed. New York 1933. S. 166 f.) das Gedicht nach P. Dreves, *Abelardi hymnarius*, Paris 1891, abdruckte und übersetzte, compati mit den abgeschwächten modernen Ausdrücken für Mitleiden *pity*, *compassion* wiedergab und so den Sinn völlig verfehlte.

- <sup>121</sup> De passione Dom. Ml. 183. Sp. 267. – Sermo 62 in cant.: »quid . . . tam efficax ad curanda conscientiae vulnera, nec non ad purgandam mentis aciem, quam Christi vulnere sedula meditatio?« ebda. Sp. 1079.
- <sup>122</sup> Die entsprechende Vorstellung bei Ps. Beda, a. a. O. Sp. 562: » . . . ita te habeas in dolendo, ac si Dominum tuum coram oculis tuis haberes patientem, et ita ipse Dominus praesens erit, et accipiet tua vota.«
- <sup>123</sup> Sermo 22 de div.: »quid non suave tibi, cum tibi collegeris omnes amaritudines Domini tui, et rememoraberis primum quidem illarum infantilium necessitatum, deinde laborum quos pertulit in praedicando . . .« Ml. 183, Sp. 597. Sermo in coena dom.: » . . . connectendo fasciculum de omnibus et singulis, quae facta referuntur . . .« Ml. 184. Sp. 952. Die von U. Pinder, *Speculum passionis*, Nürnberg 1507 fol. A UII v. zitierte Mahnung: »Cotidiana christiani hominis lectio debet esse dominicae passionis recordatio« dürfte kaum von Bernhard, dem sie zugeschrieben war, stammen. Man mochte wohl etwa erst seit dem 14. Jahrhundert entsprechend beten: » . . . que tous les jours de ma vie je puisse pleurer et lamenter ta doloireuse passion (Brit. Mus. Add. MS 31838 des späten 15. Jahrhunderts).
- <sup>124</sup> Vitis myst. cap. 35. Ml. 184. Sp. 711.
- <sup>125</sup> Ebda. cap. 44. Sp. 725 f.
- <sup>126</sup> Ebda. cap. 39. Sp. 713.
- <sup>127</sup> Ebda. cap. 44. Sp. 727: » . . . signaculum enim regum crux est . . . Habet hoc sigillum imaginem crucifixi Jesu in ipso sigillo crucis multis fossuris effossam et expressam, sicut in sigillis imago regum exprimitur fodiendo.« Als Überschrift diene der Titel.
- <sup>128</sup> Lamentatio in pass. Ml. 184. Sp. 770: » . . . ecce . . . vox sanguinis fratris mei Jesu Christi, clamat ad te de terra, id est de cruce . . .«
- <sup>129</sup> Die Schriftgrundlage ist stets Thren. 1, 12 » . . . videte, si est dolor sicut dolor meus.«
- <sup>130</sup> Sermo 22 a. a. O.: O quam indebita miseratio . . . Regem gloriae pro despiciatissimo vernaculo, imo vermiculo crucifigi! »Vermis« nach Ps. 21,7.
- <sup>131</sup> Etwa: in feria IV hebdomadae s. 11. Ml. 183. Sp. 269 »Recordabor . . . dolorum eius conviciorum, sputorum, colaphorum . . . clavorum, horumque similium . . .«
- <sup>132</sup> Ich glaube, daß die Worte in dem dem Guibert von Nogent (gest. 1124) zugeschriebenen Traktat Ml. 184 Sp. 1035 auch noch rein bildlich gemeint sind: »Sic ergo calicem eius accipiam, quia monumenta passionis suae intra animae meae sinum, intra memoriae cellas semper revolvam . . . Haec, inquam, crucis et passionis eius insignia sint praesentia, ut laeva eius dilectionis . . . sit sub capite meo . . .«
- <sup>133</sup> » . . . ut cognoscat successores tui datorem regni, insigne tuum ex pretio, quo ego humanum genus emi, et ex eo, quo ego a Judaeis emptus sum, compones, et erit mihi regnum sanctificatum . . . quod taliter fuerit, iure ego Alphonsus rex . . . Idcirco praecipio successoribus meis . . . ut scuta quinque in crucem partita propter crucem et quinque vulnera Christi in insigne ferant, et in unoquoque triginta argenteos, et super serpentem Moysis ob Christi figuram . . . Facta charta Colimbri, tertio Kalend. Novembris era 1172. Ego Alphonsus . . .« Chrysostomus Henriquez, *Fasciculus sanctorum ordinis Cisterciensis*. Bruxelles 1623. I. S. 65 f. L. Gougand, *Dévotions et pratiques ascétiques du moyen âge* (Collection »Pax« XXI) Paris 1925. S. 79.
- <sup>134</sup> Ch. Rohault de Fleury, *La Messe*. V. Paris 1887. Pl. 343. B. Kleinschmidt in *Zeitschrift für christl. Kunst*. 17. 1904. Sp. 105/6 (mit richtiger Datierung). J. Braun, *Der christl. Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*. München 1924. I. S. 460. 464.
- <sup>135</sup> Z. B. Beaulieu (Porter a. a. O. P. Deschamps, *Die romanische Plastik Frankreichs*. Firenze 1930, Tafel 23); Martel (auch Lanzenspitze, Dornenkrone, A. K. Porter a. a. O., Tafel 432); Conques (auch Lanzenspitze, Deschamps a. a. O., Tafel 57); Laon (auch Dornenkrone, Aubert a. a. O., Tafel 40). Immer Engel als Träger.
- <sup>136</sup> O. v. Falke – H. Frauberger, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*. Frankfurt a. M. 1904, S. 65. M. Devigne, *La sculpture Mosane*. Paris 1932, Pl. 1.
- <sup>137</sup> A. Boeckler, *Die Regensburg-Freisinger Buchmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts*. München 1924. Tafel 35. S. 40.
- <sup>138</sup> O. Gillen, *Ikongraphische Studien zum Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg*. Berlin 1931. S. 7. 15.
- <sup>139</sup> Cambridge (Mass.) Fogg Art Museum. A. Kingsley Porter in M. E. Gilman, *Fogg Art Museum. Notes*. Cambridge 1927. S. 90 ff.
- <sup>140</sup> J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4.–13. Jahrhundert*. Freiburg i. Br. 1924. Tafel 256. S. 1038. Zwischen 1191 und 1198. Eine andere Interpretation ist unmöglich.
- <sup>141</sup> O. v. Falke – H. Frauberger, a. a. O. S. 93. K. Drexler, *Der Verduner Altar*. Wien 1903. Bild 50. S. 19.
- <sup>142</sup> J. Braun, *Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit*. München 1922. I. Tafel 93.
- <sup>143</sup> Boeckler, a. a. O. Abb. 94. S. 104.
- <sup>144</sup> D. Juan de Dios de la Rada y Delgado, *Museo español de antigüedades*. I. 1872. Tafel vor S. 597. Text S. 619.
- <sup>145</sup> M. Rosenberg, *Niello seit dem Jahre 1000 n. Chr.* Frankfurt a. M. 1925. S. 21 ff.
- <sup>146</sup> M. Aubert a. a. O. Tafel 74.
- <sup>147</sup> *Psalterium Staatsbibliothek Bamberg*. A II. 47; vgl. H. Swarzenski, *Vorgotische Miniaturen*. Königstein 1931. S. 86.
- <sup>148</sup> Trinity College Cambridge; Burlington Fine Arts Club, *Exhibition of illumin. manuscripts*, London 1908. Nr. 38. Pl. 37. Um 1220–40.
- <sup>149</sup> Zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts. Am hinlänglichsten die zeichnerische Wiedergabe bei E. aus'm Weerth. *Kunstdenkmäler des christl. Mittelalters in den Rheinlanden*. I. Leipzig 1857, Tafel 49, Abb. 3a. H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art*. London 1954. Fig. 438.
- <sup>150</sup> Sehr schön formuliert L. Gillet, *Histoire artistique des Ordres Mendiants*. Paris 1912. S. 109 bei Besprechung der orientalischen Motive in den Darstellungen der heiligen Geschichte: *Devant ces détails qui nous amusent, le fidèle d'autrefois s'agenouillait en silence et se prenait à rêver.*
- <sup>151</sup> Vom Jahre 1149. Brüssel, Musée du Cinquenaire. In welcher Verbindung der Engel, der als dritte Figur im Kompartiment dargestellt ist, mit den beiden anderen gedacht sein mag, kann hier unerörtert bleiben.
- <sup>152</sup> Wer sie rein formal ansieht, nennt das Motiv: »die immer un-

- angenehme Leiter«; Goethe, Die Externsteine.
- <sup>153</sup> Z. B. auf einer Ofenkachel von 1766 im Museum zu Lindau.
- <sup>154</sup> Vgl. z. B. aus dem 12. Jahrhundert die Messinggruppen auf den Reliquiaren des Germanischen Museums in Nürnberg und des Victoria u. Albert Museums in London. F. Witte, Neue Hoffnungen? In Zeitschrift für christliche Kunst 22, Düsseldorf 1909. Sp. 304ff; die Bibel aus Avila der Nat. Bibl. in Madrid fol. 324 bei J. D. Bordone, a. a. O. Tafel 49; aus dem 13. Jahrhundert den Würzburger Psalter der Münchner Staatsbibliothek bei H. Swarzenski, Die lateinischen illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau. Berlin 1936. Tafel 172. Abb. 940; aus dem 14. Jahrhundert das Bild des Enrico di Tedice im Museo Civico in Pisa, Nr. 15 des Kataloges der Mostra Giottesca, Città di Firenze, Palazzo degli Uffizi. Bergamo 1937. Ebda. und Nr. 14 zeigen riesige Hämmer.
- <sup>155</sup> C. Jeglot, La vie de la Vierge dans l'Art, Paris 1927. S. 153.
- <sup>156</sup> Joh. Reil, a. a. O. S. 39ff. Vgl. J. Sauer, a. a. O. Sp. 244f. Wie weit schon vorher die cruce exemplatae Verehrung genossen, braucht in unserem Zusammenhange nicht erörtert zu werden; vgl. J. Kayser, a. a. O. S. 7ff.
- <sup>157</sup> Zum folgenden besonders F. J. Dölger, A. u. Chr. III. S. 81 ff.
- <sup>158</sup> Aus Ep. 31: »... crux in materia insensata vim vivam tenens . . . Totaque in exiguo segmine vis crucis est . . . munimentum praesentis et pignus aeternae salutis . . .«
- <sup>159</sup> Vgl. das Amulett bei H. Leclercq a. a. O. I, 2. Sp. 1795 f. – Über die (spätere) theologische Fundierung dieses Glaubens durch Athanasius und Joh. Chrysostomus vgl. O. Zöckler a. a. O. S. 260.
- <sup>160</sup> F. J. Dölger, a. a. O. S. 97 f. H. Leclercq DAC III, 2. Sp. 3104 f.
- <sup>161</sup> Der Patriarch von Konstantinopel Nikephoros sagt um 817 (Antirrheticus III, 36. Mgr. 100 Sp. 433) man trage Brustkreuze mit Kreuzpartikeln: *πρὸς φυλαχὴν καὶ ἀσφάλειαν τῆς ζωῆς ἡμῶν, καὶ σωτηρίαν τῶν ψυχῶν τε καὶ τῶν σωμάτων ἡμῶν . . . πρὸς ἰατροῦ τε παθῶν καὶ ἀποτροπὴν τῆς τῶν ἀκαθάρτων δαιμονίων προσβολῆς.*
- <sup>162</sup> Vgl. A. Franz, Die kirchlichen Benediktionen im Mittelalter. Freiburg 1909. II. S. 468 f.
- <sup>163</sup> Vgl. Eckstein in Bächtold-Stäubli a. a. O. V. Sp. 501 nach der vita des sel. Adalbert von Metz MG. SS. IV, S. 589. Eine englische Bezeugung aus dem 16. Jahrhundert in R. Whitford, A werke for Housholders. London 1537. fol. L I r. (F. A. Gasquet, The eve of the reformation. London 1919. S. 276 benutzt eine Ausgabe von 1534.)
- <sup>164</sup> Ephemerides liturgicae 46. 1932. S. 31 f. über cod. Farfensis no. 4. der Bibl. Vitt. Em. in Rom.
- <sup>165</sup> A. Franz, a. a. O. S. 80. Fr. J. Dölger, a. a. O. S. 112. R. Hindringer in Lexikon f. Theol. und Kirche III. Freiburg i. Br. 1931. Sp. 520.
- <sup>166</sup> F. X. Kraus, Der hl. Nagel zu Trier, S. 101 f. H. Leclercq I, 2. Sp. 1791 ff. III, 2. Sp. 2036 f.
- <sup>167</sup> Am übersichtlichsten F. X. Kraus, a. a. O. S. 51 ff., 76 ff.
- <sup>168</sup> Vgl. Miracul. lib. I. Cap. 5. MG. SS. rerum Merov. I. S. 491. – Die unter Berufung auf Gregor angeführte Wunderkraft des konstantinischen Zaumes dient noch Martin Del Rio als einer seiner Belege der der katholischen Kirche in den Reliquien zur Verfügung stehenden übernatürlichen Kraft; Disquisitionum magicarum libri. Lib. 6. Sect. 3. (zuerst erschienen 1599) Ausg.: Venetiis 1652. S. 735.
- <sup>169</sup> F. X. Kraus, a. a. O. S. 78 f.
- <sup>170</sup> Vgl. z. B. den Bericht über die Weihefeier des Obelisken von dem damaligen Rektor des Collegium Germanicum P. Mich. Loredano: » . . . ut . . . vero Deo sacer esset eiusque salutiferum inferisque tremendum vexillum suo vertice sustineret . . .«; Römische Quartalschrift für christl. Altertumskunde. 11. 1897. S. 461. Die eine Seite des Sockels erhielt die Formel des Wettersegens »ecce crucem domini« usw. zur Inschrift. Am ausführlichsten über den Obelisken ist L. v. Pastors Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. X. Freiburg i. B. 1926. S. 453 ff.
- <sup>171</sup> Vgl. Liudprandus, Antapododosis . . . libri (950). IV, 24. SS. rer. german. in usum scholarum. Liutprandi., opp. ed. alt. Hannoverae 1877. S. 91. F. X. Kraus, Der hl. Nagel zu Trier, S. 89 ff. Dazu Jacoby, a. a. O. S. 211.
- <sup>172</sup> M. M. Deloche, Étude . . . sur les anneaux sigillaires . . . des premiers siècles du moyen âge. Paris 1900. S. 113. Nr. XC VII; dazu S. 372 ff. das Gutachten Ph. Bergers, daß es sich um einen hebräischen Buchstaben handeln könne. H. Leclercq ist a. a. O. I, 2 Sp. 2213 unentschieden, VII, 1 Sp. 1153 für die Deutung auf Nägel. Dagegen entscheidet er sich nicht hinsichtlich der Exemplare, auf denen M. Deloche die Darstellung des Kreuzes mit vier Nägeln für möglich hält (Nr. CXXII, CLX ff., zu denen dann doch auch XC gehörte). Eine Entscheidung ist auch m. E. noch nicht möglich. Jacoby erwähnt a. a. O. S. 213 das Vorkommen der Passionsnägel in einem Amulett des 6. Jahrhunderts.
- <sup>173</sup> E. Le Blant, De l'ancienne croyance à des moyens secr. de défier la torture, a. a. O. 34, 1. 1892. S. 293.
- <sup>174</sup> Ps. antonin, Geyer a. a. O. S. 174. 206 » . . . ita ut pro singulis languoribus mensura tollatur; exinde et circa collum habent et sanantur«. Der Sinn der Worte richtig erkannt bei E. v. Dobschütz, a. a. O. S. 139\*, nur daß mensura ganz wörtlich das Längenmaß bedeutet.
- <sup>175</sup> Wo sie sich einzuschmuggeln versucht, entbehrt sie nach meinem Gefühl nie einer gewissen Selbstironie. So wenn Del Rio den im Hexenhammer vertretenen zauberbekämpfenden Wert der Länge Christi (vgl. Jacoby bei H. Bächtold-Stäubli a. a. O. V Sp. 901) zurückweist: »De longitudinis Christi Domini mensura, quid illa operari idonea, novit Deus . . .« I. V. sect. 9. a. a. O. S. 531.
- <sup>176</sup> Ps. antonin, Geyer a. a. O. S. 175. 205: » . . . ligantes pro singulis languoribus et sanantur«.
- <sup>177</sup> Pseudoantonin, Geyer, a. a. O.: »ad. columnam . . . accedentes, corrigias textiles faciunt eamque circundant; quas rursum pro benedictione recipiunt, diversis infirmitatibus profuturas«; E. v. Dobschütz, a. a. O. S. 140\*; Jacoby, Archiv S. 191.
- <sup>178</sup> Vgl. Lucas von Tuy lib. II. cap. 20. a. a. O. S. 236: »Per scabellum namque pedum Dei Christi humanitas in scripturis patrum dicitur designari«. Siehe auch Ps. 132,7.
- <sup>179</sup> Ps. antonin, Geyer S. 171, 203: » . . . ex qua benedictionem tulimus et reconposuimus ea«.
- <sup>180</sup> Civ. Dei lib. 22. cap. 8. Unvollständig erwähnt von Collin de Plancy a. a. O. III. S. 145 f.
- <sup>181</sup> Paulinus von Nola a. a. O.: » . . . auc de ipsis locis exiguum

- pulverem aut de ipso crucis ligno aliquid saltem festucae simile sumere et habere, benedictio est . . . «; vgl. A. Molinier – Ch. Kohler a. a. O. S. 122.
- <sup>182</sup> Clm. 536. (geschr. Prüll zwischen 1143 und 1147); fol. 84 v: »Adiuvo [te] terra per patrem et filium et spiritum sanctum et per sepulchrum domini ut eum non retineas sed citissime redire facias ad me«.
- <sup>183</sup> Vgl. W. Butler-Bowdon, *The book of Margery Kempe* [geschrieben 1436] London 1936. S. 121, wo es heißen muß »the measure of Christ's grave« [für: grace].
- <sup>184</sup> Vgl. Jacoby, a. a. O. S. 183 aus einer Trierer Handschrift des 15. Jahrhunderts: »In omni diabolica impugnatione Christianus hunc titulum in corde et ore gerat, quod inter omnia arma passionis dominicae diabolus hunc titulum triumphalem maxime perhorrescit . . .«.
- <sup>185</sup> Ebda. S. 184.
- <sup>185a</sup> Dies gegen die übliche Ansicht, für die hier als Beispiele auf K. A. Kneller, *Geschichte der Kreuzwegandacht* (Ergänzungsheft zu den Stimmen aus Maria-Laach 98). Freiburg 1908. S. 46 und W. Goetz, in *Archiv für Kulturgeschichte* 17. Leipzig 1927. S. 144 verwiesen sei. Eine Ausnahme bildet L. Gillet, a. a. O. S. 102.
- <sup>185b</sup> A. a. O. S. 99: »Un homme du siècle, un moderne, a reproduit en lui les caractères divins. Chose imprévue! L'antique mère est toujours féconde: la vie ne s'est pas encore retirée de ses flancs . . . le fait tient uniquement à la merveille des stigmates. Il fallait ce miracle pour rompre l'enchantement . . .«
- <sup>186</sup> L. Gillet zitiert a. a. O. S. 31 Anm. das Wort *Renans* »un parfait miroir du Christ« und fährt fort: »Voilà ce qui a tant frappé le moyen âge, et ce dont il a vu la preuve dans les stigmates.«
- <sup>187</sup> Vgl. z. B. Lucas von Tuy, a. a. O. S. 224 f., der 1231 (»ante quinquennium aspexerunt«) die Beschaffenheit der Stigmata als endgültigen Beweis dafür anführt, daß Christus mit vier Nägeln gekreuzigt wurde. »Ubique per eum veritas fulget Evangelii, sanctarum scripturarum inundantia repletur terra . . . Prae caeteris enim sanctis signis passionis Dei et hominis antonomastice sublimatus, velut sol meridianus torpentia corda hominum calore fidei inflammavit. Signa passionis Christi fide sensibili demonstravit, ne stigmata humanae redemptionis vetustate de fidelium mentibus delerentur. Jam enim multi retro ibant veritati contraria sentientes . . .« Wer jetzt noch weiterhin an der Vierarmigkeit des Kreuzes und der Vierzahl der Nägel zweifelt »Apostolicum contra se iudicium provocat in districto examine, et filiorum Francisci turbam pauperum beatorum, quorum est regnum coelorum.«
- <sup>188</sup> Ebda. S. 226: »Nos igitur . . . crucem Domini nostri . . . humiliter adoremus, clavos et vulnera regis nostri devotissime veneremur . . .«
- <sup>189</sup> Vgl. P. Candido Mariotti, *La Passione di G. Cristo ed i Francescani*. S. M. degli Angeli 1907.
- <sup>190</sup> Vgl. z. B. S. Antonii Paduani (1195–1231) *expositio in psalmos, sermo 34* (Horoy, *Medii aevi bibliotheca patristica VI*. Paris 1880. Sp. 659): »Memores ergo simus omnis sacrificii et omnium iniuriarum, et contumeliarum, quas passus est Christus, antequam levatus est in cruce. Per sacrificium intelligitur patibulum crucis, videlicet sputa, flagellaminae, crux, clavi, lancea, spinae, de quibus omnibus debemus habere memoriam, unde in canticis dicit sponsa: Fasciculus myrrhae . . . Sic sponsa, id est fidelis anima omnes passionis circumstantias debet in corde colligere . . .« – S. Bonaventura (1221 bis 1274), *Regula novitorum* Cap. II, 7. (Opp. ed. Quaracchi. VIII. 1898. S. 478): *Quae autem de passione . . . debeas cogitare, dicit Bernardus: O homo respice . . . Auch der berühmte Hymnus: In passione Domini*
- . . .  
Portemus in memoria  
Dolores et opprobria  
Christi coronam spineam usw.
- (*Officium de pass. Domini*. Ebda. S. 152; C. Mariotti a. a. O. S. 86 f.) bringt nichts grundsätzlich Neues. – Die dritte Blutvergießung nennt *Vitis mystica* Cap. 18 (ed. Quar. a. a. O. S. 183) in *vellicatione genarum*; die erste ist, wie üblich, die Beschneidung.
- <sup>191</sup> Franc. Tresati, *Le poesie spirituali del B. Jac. da Todi*. Venezia 1617. S. 377 f.
- <sup>192</sup> J. H. Lammertz, *B. Angelae de Fulgino visionum et instructionum liber* (*Bibliotheca mystica et ascet. V*) Coloniae 1851. S. 137 ff.
- <sup>193</sup> J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten des 4. bis 13. Jahrhunderts*. Freiburg i. Br. 1924. Tafel 268.
- <sup>194</sup> Vgl. ebenda Tafel 281. S. 1044. Die Anordnung um einen Altar findet sich im Bereich der römischen Ikonographie noch auf dem Weltgericht in der *Annunziata in Cori* aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts; R. van Marle, *development of the italian schools of painting VIII*. Den Haag 1925 ff. S. 250.
- <sup>195</sup> Vgl. z. B. den französischen Freskoentwurf um 1300 in *Bibl. Nat. ms. lat. 11907 fol. 231 v* bei H. F. Delaborde und Ph. Lauer in *Monuments Piot* 16. 1909. S. 65, 75. Pl. VIII. Die Arma auf den Konsolköpfen der Westfassade von St.-Médard in Thouars (Deux-Sèvres) gehören der Restauration an und gehen kaum auf etwas Originale zurück; A. K. Porter, a. a. O. VII. Tafel 1060.
- <sup>196</sup> Vgl. z. B. *Bibliothèque Nationale Département des Manuscrits. Psautier illustré*. Paris (1906). Ms. lat. 8846. Tafel 96. Um 1300. Zu beiden Seiten eines Kreuzes stehen je drei Engel mit Werkzeugen: das Signum des Weltrichters zugleich als Darstellung der auf die Gefangennahme folgenden Passionsvorgänge.
- <sup>197</sup> Vgl. z. B. *Stimulus amoris fr. Jacobi Mediolanensis* (*Bibl. francescana ascetica medii aevi IV*) Quaracchi 1905. S. 109.
- <sup>198</sup> C. Richstaetter, *Christus Frömmigkeit*, Köln 1949, S. 87 zitiert nach Lud. de Ponte, *Mediationes*, P. IV. Introd.
- <sup>199</sup> Natürlich konnten solche Zusammenstellungen immer noch weiter bereichert werden; meditieren heißt in unserem Zusammenhang entfalten. Bei Joh. de Carthagenäer sieht z. B. dann a. a. O. S. 640 dieser Thomassche Gedanke so aus: » . . . invenies non tantum homines sed etiam Deum ipsum« (Matth. 27, 46. Ps. 22, 2), » . . . ecclesiasticos ac saeculares, dominos ac servos, litteratos atque idiotas . . . homines tum bonos, tum malos habitos, Christo Domino contradixisse« (lib. X hom. 1).
- <sup>200</sup> Zitglöggly, aIIIr. Über Bertold vgl. O. Geiger im *Freiburger Diözesan-Archiv*. 48. 1920. S. 1 ff. Die obige Stelle S. 32. Eine Fortbildung des Motives soll durch S. Francesca Ro-

- mana (1384–1440) erfolgt sein, die die Kleider versteckt werden läßt; Alberti, a. a. O. S. 358 nach ihrer vita von Ursinus l. 3. c. 6. T. Gebhard schrieb über diese Passionsstation in Bayer. Jahrbuch f. Volkskunde 1951, Festschrift für J. M. Ritz, Regensburg 1951, S. 56ff.
- <sup>201</sup> Cte. A. de Laborde, *La bible moralisée illustrée*. Paris (Soc. franç. de repr. de mss. à peint.) 1911 ff. Pl. 8. 45. 61. 90. 172. 208 (hier ist ein Keulenträger einbezogen). 393. 397. 407. 512. 618.
- <sup>202</sup> Lambeth Palace. Bibl. Vgl. P. Clemen. Die gotische Monumentalmalereien der Rheinlande. Düsseldorf 1930. Fig. 74 und S. 57. Den viereckigen Gegenstand den ein Mann hält, kann ich nicht erklären; vielleicht handelt es sich um das velum.
- <sup>203</sup> Cat. of the fifty manuscripts and printed books, bequeathed to the British Museum by Alfred H. Huth. London 1912. Pl. 2 d.
- <sup>204</sup> T. Borenius – E. W. Tristram, *Englische Malerei des Mittelalters*. Firenze 1927. Tafel 46.
- <sup>205</sup> *Kunstdenkmäler Bayern IV, 2*. München 1914. Tafel VI. Ich kann nicht alles deuten. Der Engel oben rechts hält einen zerbrochenen Pfeil (Sinn ?), der Mann unten rechts aufgespießt an seinem Stabe zwei Gebilde, die ich nur als zwei Schläuche auffassen kann; da er den Mischkrug hat, kann es sich um die Behältnisse von Wein und Galle handeln. Bemerkenswert die Maske (als Schandmaske ?).
- <sup>206</sup> A. de Laborde, a. a. O. Pl. 265. nach ms. Par. lat. 11560 fol. 41 vo.
- <sup>207</sup> A. de Laborde, a. a. O. Pl. 25. nach Oxford, Bibl. Bodl. ms. 270 b. fol. 25 vo.
- <sup>208</sup> C. R. Post, *A History of Spanish Painting II*. Cambridge (Mass.) 1930. S. 126ff.
- <sup>209</sup> Brüssel, Bibl. roy. Ms. 4459–70. J. van den Gheyn, *Catalogue des MSS de la Bibl. roy. de Belgique*. V. Bruxelles 1905. S. 116f. Nr. 3161. Die Darstellungen sind in Gebete eingefügt, beginnend fol. 150. »Oratio quam fecit . . . Arnulfus de Lovanio 15. abbas Villariensis«. U. Berlière, *La Dévotion au Sacré-Coeur dans l'Ordre de S. Benoît*. Paris 1923. S. 58.
- <sup>210</sup> Vgl. unten S. 81.
- <sup>211</sup> Vgl. L. Gillet, a. a. O. S. 235 f. über die mittelalterliche Angst vor dem plötzlichen Tode.
- <sup>212</sup> *Hec est mensura vulneris lateris domini nostri ihesu christi. Nemo dubitet quia ipse apparuit cuidam et ostendit ei vulnera sua.*
- <sup>213</sup> Das heutige Aussehen der zwei Seiten ist offensichtlich das Ergebnis der Arbeit zweier verschiedener Hände.
- <sup>214</sup> Ausgang: Jes. 60, 14. I. Petrus 2, 21. – In einem Gedicht, das als von Clément Marot (1496–1544) zitiert war, aber sich nicht in den von G. Guiffrey herausgegebenen oeuvres findet, und das beginnt: »La Passion du dous Jésus« ist eine Leidensart aufgeführt, der ich sonst nicht begegnet bin: »Il a marché sept ans déchaus, pour faire pénitence«.
- <sup>215</sup> Sir G. F. Warner – J. P. Gilson, *Catalogue of western manuscr. in the old royal and King's Collections*. II. London 1921. S. 157ff.
- <sup>216</sup> Vgl. R. Morris, *Legends of the Holy Rood* (Early English Text Soc. 46). London 1871. S. 170ff.: The symbols of the passion nach Brit. Mus. Royal MS. 17. A 27 (fol. 72 v ff.), Ad d. MS 11748 und 22,029. Noch nicht benutzen konnte er Add. 32006, gleichfalls aus dem 15. Jahrhundert. Die beiden letztgenannten MS sind Pergamentrollen, die damals für Andachtsbücher noch gelegentlich gebraucht wurden; vgl. A. J. C. *A book of hours in roll form*, in: *The British Museum Quarterly* IV./4. London 1929/30. S. 111 über eine ähnliche, aber viel größere Rolle des 14. Jahrhunderts. – Über die Handschriften siehe auch den in Anm. 215 zitierten Katalog S. 221. *Catalogue of additions to the Manuscripts in the Brit. Mus. in the years 1854–60*. London 1875. S. 57 und desgl. 1882 bis 1887. London 1889. S. 20.
- <sup>217</sup> Vgl. R. Morris a. a. O. S. 186. V. 121 ff. »Scala.  
The laddur upset be enchesoun  
Wen thow wer ded be taken adoun,  
Wen i ham ded in ani sinne  
Take me that i ne die ther-ine.  
Forceps.  
The tonges that drow the nayles out,  
Of fet, of handes, al about,  
And louset his bodi from the tre,  
of alle my sinnus they lese me.«
- Wenn nicht anders erwähnt, entstammen die Beispiele dem Royal MS.
- <sup>218</sup> Die hl. Mechtild von Hackeborn (1241–1298) läßt die Beleidiger der Geistlichen in Christi Gesicht speien; *Revelationes Gertrudianae ac Mechtildianaes*; Solesmensium OSB monachorum cura II. Pictaviae 1877. S. 51.
- <sup>219</sup> London, Victoria u. Albert Mus. Als Deckel dienen zwei französische Elfenbeinplatten, Koechlin 526. M. H. Longhurst, *Catalogue of carvings in ivory*. II. London 1927. S. 24.
- <sup>220</sup> R. Morris, a. a. O. S. 190. V. 139 ff.
- <sup>222</sup> Prag, Univers. Bibl. – G. P. Waagen im *Deutschen Kunstblatt* 1. Leipzig 1850. S. 155. J. E. Wocel, *Miniaturen aus Böhmen*; in: *Mittlgen. d. K. K. Central-Comm.* 5. Wien 1860. S. 76. A. Matejček, *Le passionaire de l'abbesse Cunégonde*. Prague 1922. Terminus a quo ist 1314; vor dem 1321 erfolgten Tode der Kunigunde muß mindestens mit der Arbeit begonnen worden sein, A. Matejček, a. a. O. S. 12 f.
- <sup>223</sup> J. E. Wocel, a. a. O. S. 83 Anm. 2.
- <sup>224</sup> J. E. Wocel, a. a. O. S. 77.
- <sup>225</sup> Der hl. Mechtild (1241–98) erschien (a. a. O. S. 51. *Liber specialis gratiae*. P. I. Kap. 18) Christus mit einer goldenen Halskette, an der eine seine ganze Brust bedeckende Platte (clypeus) hing, auf der alle Arten seiner Leiden dargestellt waren (continens omnia passionum Domini genera) und eine Rose und eine Lilie. Diese Platte oder Schild bedeutet die siegreiche Passion, und bei der Profess bekommt ihn jede Nonne, was bedeutet, daß die Passion ihr »munimen et robur« gegen alle Feinde sei. Mechtild hat noch Mühe, den ihr bereits vertrauten Begriff der arma in Worte zu bringen.
- <sup>226</sup> E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France* 3. Auflage. Paris 1925. S. 104. – H. Martin, *Catalogue des Manuscrits de la Bibl. de l'Arsenal* (I. Paris 1885. pag. 173. ms. 288. fol. 15.)
- <sup>227</sup> Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg. Donaukreis II. Eßlingen 1924. S. 126f. Von E. Panofsky, in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927. S. 300 zu spät datiert.

- <sup>228</sup> Die Kunst- und Altertums-Denkmaale im Königreich Württemberg. Donaukreis I. Eßlingen 1914. S. 108.
- <sup>229</sup> Vgl. R. Berliner, Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann, in: Das Münster, 9, 3/4. München 1956. S. 97ff.
- <sup>230</sup> Vgl. Č. Zibrt, Sitzungsberichte der k. böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften. Classe für Philosophie usw. 1894. 8. Abh. Tafel. G. Dobner, Monumenta histor. Boemiae. VI. Pragae 1785, S. 333 gibt noch eine Fortsetzung an: id est propter me, von der ich keine Spur entdecken kann. Daß die Beischriften, so wie sie heute erscheinen, verschiedenen Zeiten entstammen ist einleuchtend. D. beschreibt S. 332 das Blatt als durch Küsse sehr zerstört; es schiene zur Verehrung leicht zugänglich ausgestellt gewesen zu sein. – Biblische Quelle für die mittelalterliche Exegese war das »hodie« Ps. 94, 7 und die Interpretation Hebr. 3,7ff.
- <sup>231</sup> Die im 15. und 16. Jahrhundert verbreitete »oratio de armis Christi indulgenciis quam exuberans«, die anhebt »Culter qui circumcidisti«, enthält auch:  
 »scala Crisum quae de cruci  
 tulit vespertina luce  
 tollat nos ad gaudea«
- Zitiert nach Horae Cursus collecti, Inc. s. l. e. a.
- <sup>232</sup> Schon Porphyrios erklärte: »Per huius modi potum significat passionem«. Vgl. A. v. Harnack, in: Sitzungsber. d. preuß. Akad. d. Wissensch. Berlin 1921. 2. Halbbd. S. 835. Mittelalterliche Exegese bezog auch Ps. 22,5 auf den Kelch der Passion. »... calix meus inebrians quam praeclarus est«.
- <sup>233</sup> Die Lesung der Umschrift um die Seitenwunde durch Jacoby, Schweizer Archiv, a.a.O. S. 207 ist richtiger als die Dobners, a. a.O. S. 332; aber das vierte Wort kann nicht vulneris gelesen werden und der Vorschlag zur Füllung der Lücke ist unüberzeugend. Für unseren Zusammenhang genügt das Deutliche: ... nos redemit pendens in cruce sancta ostendens vulnera hominibus transeuntibus ...
- <sup>234</sup> P. Waagen a. a.O. S. 156.
- <sup>235</sup> Erwähnt zuerst von H. Bergner, Handbuch der kirchl. Kunstaltertümer. Leipzig 1901. S. 525. Die Umschrift lautet: »O Domine Jesu Christe Fili Dei vivi, natus ex Maria Virgine qui pro me crucifixus es« (nach freundlicher Mitteilung von Prof. Dr. G. Richter in Fulda). Photo Kunsthistorisches Institut Marburg. Außer den oben erwähnten Werkzeugen sind dargestellt: Nägel; Hammer; Kreuz mit Titel; Dornenkrone und velum; Hand mit Fackel; Essigeimer mit Schwammstab; Veronika; Rock; Würfel; Hand mit Beutel (?); Lanze; Leiter; Fußspuren; Silberlinge; Geißel; Ruten; Messer; Schergenkopf; Keule; Schwert; Rohrstangen; Zange.
- <sup>236</sup> Während Bezugnahme auf sie z. B. auch noch bei Johannes de Caulibus fehlt, ist sie in der Meditatio des Rolle schon im spezifischen Sinn wichtig geworden: »... and namely I thank thee swete Jhesu for that merciful lokyng that thou turnyng azen bihelde upon Petir thi disciple that forsoke thee and zit in myche anguysch thou shewedist thi loue opynly to him. So that never shame ne payne myz drawe thin herte fro him. Now swete Jhesu turne the ezye of thi mercy towarde us synful. so that thoruz thi mercy and grace remove repente of oure trespas and mys dedis. so that we may come with seint Petir to thi mercy. Pater noster ...« Vgl. H. Lindkvist, Richard Rolle's Meditatio de passione domini. Skrifter utg. af K. Humanistika Vetenskaps Samfundet i Uppsala 19. 3. S. 39f.
- <sup>237</sup> Museum der Stadt Wien; vgl. Österreichische Kunsttopographie XXIII. Wien 1931. Abb. 153. S. 533. Abb. 672. (H. Tietze. Geschichte und Beschreibung d. St. Stephansdomes in Wien. Im Text bestehen Unstimmigkeiten, da S. 201 sich auf Abb. 154 bezieht.) Dargestellt – soweit erkennbar – sind noch eine weisende und eine schlagende Hand; Augenbinde; Essiggefäß; Schwammstab; Jude mit Schwert, wahrscheinlich Malchus mit dem Schwert des Petrus (Malchus galt in manchen Erzählungen als besonderer Quäler trotz der ihm erwiesenen Wohltat der Heilung); Dornenkrone; Säule; Ruten.
- <sup>238</sup> Zum formalen Typus von Schelklingen gehört unter Fortfall der Fürbitte und des Sarkophages, die Initiale aus dem Missale eines Bischofs von Olmütz zwischen 1351 und 1380 in der Bibliothek des Prager Metropolitankapitels, Topographie der historischen und Kunst-Denkmaale im Königreich Böhmen. Bd. 24, Prag. Hradschin. II, 2. Prag 1904. Fig. 37. (A. Podlaha.)
- <sup>239</sup> Vgl. H. Haug, in: Archives alsaciennes d'histoire de l'art. IX. Straßburg 1932. S. 97.
- <sup>240</sup> Auf dem Bilde Nr. 587 des Museo Poldi-Pezzoli in Mailand von einem Schüler des Fra Filippo Lippi stehen Maria und Johannes neben Christus in einem quadratischen Kasten, während der leere Sarkophag daneben wiedergegeben ist. Baldung Grien stellt außer den beiden auch Gottvater in den Sarkophag (London, Nat. Gal.)
- <sup>241</sup> B. Berenson, in: Napoli nobilissima. NS. 3. Neapel 1922. S. 157. Bessere Abb. in Bollettino d'arte 26. 1932/3. S. 234. In Berensons Beschreibung ist irrig die Deutung der Augenbinde als Strick. Berenson war wohl bisher der einzige, der die innere Problematik des Vorwurfes fühlte, so wenn er vom bilderschriftlichen und mnemotechnischen Charakter spricht. Aber in der Formulierung ist sie noch nicht bewältigt, so z. B. wenn er sagt l'uomo del Medio Evo ha piuttosto adorato che contemplato questo lavoro (S. 158). Die Antithese ist falsch. Das Ansehen sollte zur Verehrung, zur Versenkung, zum Teilhaftwerden besonderer Gnaden führen.
- <sup>242</sup> Für mich bedeuten diese Keile, die von früh auf in den Kreuzigungsbildern so betont erscheinen, noch ein ungelöstes Problem. Sie hatten sicherlich eine ganz besondere Bedeutung, tauchen aber unter den Reliquienschatzen erst spät auf; vgl. oben S. 38. Eigenartig und unerklärt ist noch ihre gitterartige Verbindung in einigen Miniaturen des frühen 13. Jahrhunderts; A. Haseloff, Eine sächsisch-thüringische Malerschule des 13. Jahrhunderts, Straßburg 1897, S. 144. 332; W. Arslan, in: Studi trentini di scienze storiche, 16. Trient 1935. S. 172.
- <sup>243</sup> V. Leroquais, Les livres d'heures de la Bibl. nat. Paris 1927. Pl. X. Textband I S. 5f.
- <sup>244</sup> Eine Sprosse dieser Leiter gehörte zu den Reliquien des Magdeburger Domes; H. Alt, Der kirchl. Gottesdienst, 2. Aufl. Berlin 1851, I. S. 100.
- <sup>245</sup> O. Sirén, Don Lorenzo Monaco. Straßburg 1905. S. 22. Tafel 1. R. van Marle, The development of the italian schools of painting, 9. Den Haag 1925 ff. S. 79.

- <sup>246</sup> E. Panofsky, a. a. O. S. 268 f.
- <sup>247</sup> New York, Mr. Charles Iklé. Zu beachten die nicht seltene Vereinigung der Kelche des Abendmahles und des Ölbergs.
- <sup>248</sup> Cim. 6 fol. 67b. Topographie der historischen und Kunstdenkmale im Königreich Böhmen. a. a. O. S. 39 f.
- <sup>249</sup> Vgl. G. Samuelsson, in: Konsthistorisk Tidskrift. 4. 1935. S. 68.
- <sup>250</sup> Als einen Grenzfall lasse ich – trotz seiner geschichtlichen Wichtigkeit – den außer Betracht, der sich auf Beigabe der Geißeln oder Ruten beschränkt.
- <sup>251</sup> E. H. Zimmermann, Die Tafelmalerei, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Jahrgänge 1930/31. Nürnberg 1932. S. 23. Tafel 23. Man sollte nicht zu präzise 1350 datieren, da der 1346–1350 regierende Abt das Bild selbst gestiftet haben kann. Außerdem kann die Inschrift des 19. Jahrhunderts falsch sein und Hirzlachs Vorgänger in Frage kommen. Also: gegen 1350. Ein Beispiel aus dem 15. Jahrhundert bei W. Schmidt, Die frühesten Denkmale des Holz- und Metallschnitts aus dem 14. und 15. Jahrhundert nach den Originalen im Kupferstichkabinett und in der Hof- und Staatsbibliothek in München, Nürnberg 1884. Nr. 71.
- <sup>252</sup> E. H. Zimmermann, a. a. O. S. 24. Tafel 32.
- <sup>253</sup> Im ms. lat. Par. 757 ist er über dem Kopf Christi eingeschlagen.
- <sup>254</sup> Vgl. A. Overmann, Die älteren Kunstdenkmäler . . . der Stadt Erfurt. Erfurt 1911. S. 31.
- <sup>255</sup> Das gleiche Motiv und Nägel in den Füßen beim isoliert stehenden Christus auf einem etwas jüngeren Bilde des Erfurter Museums. Es enthält auch Prophetensprüche: »omnes videntes . . . « und »vidimus eum non habentem speciem« (Es. 53, 2). Die Kunstdenkmale der Provinz Sachsen. II, 1. Burg 1931. S. 122. 125 f. Es ist die Darstellung des Inbegriffs des leidenden Erlösers.
- <sup>256</sup> Das französische Diptychon des Deutschen Museums in Berlin (Nr. 1120. Um 1400) ist »rationalisierter«, da der bemerkenswerter Weise nur in drei Wunden Nägel stecken habende Christus in einer Glorie schwebend, gleichsam in einer Vision vor dem Stifter, erscheint. Die Anwesenheit der schmerzhaften Maria erweist das Bild als einen Grenzfall der armdarstellungen.
- <sup>257</sup> Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler im Königreich Sachsen. Heft 25 (C. Gurlitt, Döbeln). Dresden 1903. S. 105 f. G. von der Osten, Der Schmerzensmann. Berlin 1935. S. 11 und Abb. 12.
- <sup>258</sup> Stuttgart, Gemäldegalerie. Vgl. z. B. C. Glaser, Die altdeutsche Malerei. München 1924. Abb. 9.
- <sup>259</sup> Topographie der historischen und Kunstdenkmale im Königreich Böhmen (A. Podlaha), a. a. O. S. 191 und Fig. 217.
- <sup>260</sup> Kunstdenkmale Provinz Sachsen II, 1. S. 195 ff.
- <sup>261</sup> E. v. Czihák, Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preußen. II. Leipzig 1908. S. 150. 154 f. Zeitschrift für christliche Kunst. 28. Düsseldorf 1915. S. 94.
- <sup>262</sup> Man hatte die Löcher vorgebohrt, und da sie zu weit auseinanderstanden, mußten Christi Glieder zum Annageln ausgereckt werden, was man unter Zuhilfenahme von Stricken im 15. Jahrhundert oft dargestellt findet. Die armdarstellung von Stricken war offenbar oft diese. Beschreibung des Vorganges kenne ich u. a. aus der französischen Handschrift London, Brit. Mus. add. 12215. fol. 78 r (sicher nach 1429, m. E. aus dem späten 15. Jahrhundert).
- <sup>263</sup> Vgl. H. Braune – E. Wiese, Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Leipzig o. J. Nr. 178, S. 82. Tafel 185. Abb. auch in: Cicerone 18. 1926. S. 601. Stilistisch gut etwa zwischen 1390 und 1410 möglich. Nach der Rahmeninschrift »1443 demum praesens tabula comparata est«, also gekauft und nicht bestellt oder gemalt. Daß 1443 nicht ein 1428 beim Husiteneinfall zerstörtes Bild kopiert werden konnte, braucht nicht erst umständlich bewiesen zu werden. Kopie setzt voraus, daß das Kopierte irgendwie existiert; »demum« muß auch einen Sinn haben, den ich für nicht schwierig zu finden halte. Das Bild war 1428 der zerstörten Kirche entfremdet worden und wurde »erst« 1443 durch den altarista Kaecherdorff zurückerworben. Meine Erklärung enthält keinerlei Unwahrscheinlichkeiten; vgl. für ihre Möglichkeit P. Buberl, Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, IV. Leipzig 1911. S. 205 die Geschichte des Antiphonars.
- <sup>264</sup> Topographie der historischen und Kunstdenkmäler im Königreich Böhmen, X (F. Mareš u. J. Sedlaček. Wittingau). 1904. Tafel vor S. 107.
- <sup>265</sup> R. van Marle in Gazette des beaux-arts 73, 1. Paris 1931, S. 20 ff.
- <sup>266</sup> Nikolaikirche. G. v. d. Osten a. a. O. Abb. 42. S. 66.
- <sup>267</sup> Ich kenne ihn nicht vor um 1375: Regensburg, Domkapitelhaus, vgl. Die Kunstdenkmäler von Bayern II, 22, 1 (F. Mader u. A. Mitterwieser. Stadt Regensburg). München 1933. S. 204. G. v. d. Osten, a. a. O. S. 57. Abb. 26.
- <sup>268</sup> E. Panofsky, a. a. O. Abb. 26. Berlin, Staatsbibliothek. Mir ist nicht bekannt, daß schon jemand die Entwicklung des in den Wolken erscheinenden gregorianischen Christus verfolgt hätte. Im Diözesan-Museum in Köln hängt ein Bild als Maaschule der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, auf dem er mit zwei das Tuch vorhaltenden Engeln auch in die Wolken versetzt ist.
- <sup>269</sup> Bonn, Provinzialmuseum. – Vgl. Ausstellung der kunstgewerblichen Altertümer in Düsseldorf 1880. 2. Aufl. S. 323 ff. H. Deckert, R. Freyhan, K. Steinbart, Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau, Marburg 1932, S. 102. Tafel 169 ff. Die Feier war am 27. Dezember 1324.
- <sup>270</sup> Vgl. z. B. J. J. Lanspergius, Homilia XV in passionem Christi. (Opp. I. Coloniae 1554. Fol. CIIIr) »Dicunt hanc alapam adeo fuisse vehementem, ut dentes moverent«. Anguissola gibt a. a. O. II. S. 101 als weitere ältere Quellen den hl. Bernhard und Vinzenz von Ferrer an. Im ersteren Falle muß es sich um eine falsche Zuschreibung handeln, während der zweite wohl Christus zur Erde fallen läßt aber nicht von den Zähnen spricht (In die Parasceves. Sermo unicus. ed. Dam. Diaz. Antverpiae 1570. Sermones hyemales. S. 732). – Die biblische Quelle der Erzählung ist: Threni 3, 16.
- <sup>271</sup> Ich weiß nicht, warum es in Berlin für deutsch gilt (W. Bode – H. v. Tschudi, Beschreibung der Bildwerke der christl. Epochen, Berlin 1888, Nr. 537; W. Vöge, Elfenbeinbildwerke. Berlin 1900, Nr. 131; W. F. Volbach, Die Elfenbeinbildwerke, Berlin 1923, S. 50). Die Beschreibungen sind nicht restlos richtig geworden. Die knieende Gekrönte kann unmöglich die Königin von Saba sein – was sollte sie unter den

- Waffen Christi? —, es kann nur die Bestellerin gemeint sein, also eine Fürstin. Oben links darf nicht an das Schweißtuch der Veronika gedacht werden — es ist oft wie hier durch die vera ikon ersetzt —, es handelt sich um das Grabtuch. W. Bode — H. v. Tschudi haben rechts richtig Magdalena mit dem Salbtöpfchen erkannt. Was alles auf diesem Flügel weggebrochen ist, läßt sich nicht sagen; wahrscheinlich entsprach aber der Leiter mit den Fußspuren die Säule. C. R. Morey folgt a. a. O. S. 205 der Bestimmung als deutsch, die mir zweifelhaft bleibt.
- <sup>272</sup> J. Zemp, in: *Fribourg artistique à travers les âges*. 15. Fribourg i. S. 1904. No. 1. Pl. 2. H. Reiners, *Das malerische alte Freiburg-Schweiz*. Augsburg 1930. S. 39. Tafel 57.
- <sup>273</sup> Vgl. die Miniatur der Handschrift des *Speculum* im Staatsarchiv Marburg, Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Kassel, 8. Kassel 1934. Tafel 1. (F. Küch u. B. Niemeyer. Kreis Marburg-Stadt).
- <sup>274</sup> *Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, III*, 19. München 1918. S. 135 f. (F. Mader. Die Stadt Aschaffenburg).
- <sup>275</sup> *Die Kunstdenkmale v. Bayern, VI*, 2. München 1928. Tafel IV. S. 39. (A. Eckardt. Landau, Pfalz).
- <sup>276</sup> Vgl. J. Lutz — P. Perdrizet; *Spec. h. s.* Leipzig 1909. Pl. 69. 92. Der Text steht zu Anfang des Kap. 35 und de septem tristitiis; septima. S. 72, 95. — E. Breitenbach, *Sp. h. s.* Straßburg 1930. S. 248. Entsprechende Abb. aus dem *Speculum* der Heidelberger Universitäts-Bibliothek von um 1425 bei H. Wegener, *Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilderhandschriften*, Leipzig 1927, S. 22. — Auch diese Legende hatte ihre Entwicklung. Bei Ps. Hieronymus, ep. 9, *MI*. 30. Sp. 136 f. besucht Maria nur die Stätten der Passion und der Himmelfahrt, bei Odilo Cluniacensis sermo 12, *MI*. 142, Sp. 1026 f., etwa ist die Geburtsstätte hinzugekommen. Vgl. K. A. Kneller, a. a. O. S. 10.
- <sup>277</sup> Vgl. die Handschrift des späten 14. Jahrhunderts bei Mr. Riches; M. R. James, *Sp. h. s.* Oxford 1926. Kap. 35.
- <sup>278</sup> E. G. Millar, *La miniature anglaise du 14e et du 15e siècle*. Paris 1928. S. 31, 69. Pl. 65 a. — Ms. auct. D. 4. 4. — Ich kann der Beschreibung nicht ganz zustimmen. Nicht das *suaire* ist wiedergegeben, sondern der deutlich als solcher charakterisierte Tempelvorhang. Auf den Schwammstab folgen eine Fackel mit anhängendem Tuch, wahrscheinlich der Augenbinde, dann das Lilienzepter des Pilatus, Keule, Schwert. In der zweiten Reihe links sind m. E. dargestellt die Fußspuren der Kreuztragung beim Zug aus der Stadt heraus (in dieser Form ungewöhnlich, aber viel weniger befremdend, als wenn eine Grabesdarstellung gemeint wäre). Der Strauch vertritt m. E. Gethsemane. Für die Darstellung rechts unten, die zwei Kapuzenträger, einen Bischof und eine Fürstin bei einer Mahlzeit wiedergibt, wußte Millar keinen anderen Vorschlag zu machen als den, daß es sich vielleicht um Pilatus und seine Frau handele. Aber eine Beziehung zwischen biblischem Bericht und Darstellung wäre nicht vorhanden. Ich glaube, daß es sich um das Eindringen einer Darstellung aus einem völlig anderen, von mir am Schluß zu behandelnden Typus der *arma Christi* handelt: der Herr wird durch Schlemmer und Unzüchtige verwundet.
- <sup>279</sup> Ch. R. Cockerell, *Iconography of the west front of Wells Cathedral*. Oxford 1851. Appendix S. 12 ». . . the vice of heraldry, the pomp and pride of which now began to supersede every other consideration . . . »
- <sup>280</sup> So gut P. Durand, *Étude iconographique sur . . . le mot ETOIMASIA* in *Mémoires de la soc. archéol. d'Eure-et-Loire*. 4. 1867. S. 411. Er gibt nichts Näheres über das französische Manuskript des frühen 14. Jahrhunderts an, dem er die von mir zitierte Unterschrift unter einem Schilde mit dem Kreuz und anderen Werkzeugen entnahm.
- <sup>281</sup> Vgl. C. Brown, *A register of middle english religious . . . verse*. Oxford 1920. II. S. 25. Nr. 66. Nach einer Handschrift des frühen 14. Jahrhunderts. Th. Wright — J. O. Halliwell, *Reliquiae antiquae*. II. London 1845. S. 18.
- <sup>282</sup> Die Ablässe bezog man auch auf die »qui portent sur eux les armes de Jesus Christ«. V. Leroquais, a. a. O. I. S. 320 nach ms. lat. 10527 fol. 200; zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts.
- <sup>283</sup> Paris. Bibl. de l' Arsenal. ms. 212. fol. 9 v. H. Martin, *Catalogue des manuscrits etc.* I. 1885. S. 111. Die Handschrift kann französischen Ursprungs sein.
- <sup>284</sup> Wir begegnen hier erstmals dem Ersatz der Seitenwunde durch die Herzwunde, formal: des Negativums durch eine positive Gestalt.
- <sup>285</sup> London. Brit. Mus. Royal Ms. 20. B VI. Sir Warner — P. Gilson a. a. O. II. S. 363. IV. Tafel 115. — M. V. Clarke in *The Burlington Magazine* 58. London 1931. S. 283 ff.
- <sup>286</sup> Vgl. R. van Marle, a. a. O. V. Fig. 213. Vlad. Zabughin, *Dante e l' iconografia d' oltratomba* (Cod. e Vat. sel. ser. mai. XIII) Milano 1921. Abb. 127. Die *arma*-Darstellung auf dem Weltgericht in S. Stefano in Spoleto, ebda. Abb. 128, von 1374 halte ich für übermalt, wenn wahrscheinlich auch den alten Zustand wiederholend: auf einem Altar stehen Kreuz mit Titel, Säule und Essigeimer, daneben Lanze und Schwammstab.
- <sup>287</sup> Vgl. z. B. Jac. Landini, *Kunsthalle Bremen* Nr. 292; und Walters Art Gallery in *Baltimore* Nr. 722.
- <sup>288</sup> M. R. James, *Catalogue of the manuscripts in the library of the Corpus Christi College Cambridge*. Cambridge 1911. Kap. 44.
- <sup>289</sup> Palermo, Pinakothek; vgl. R. van Marle, a. a. O., Fig. 185. Das Bild stammt aus dem Kreuzgang des Franziskanerklosters in Palermo (A. Mongitore, *Palermo divoto di Maria vergine*. Palermo 1719, I. S. 209), wann es dorthin kam, ist nicht bekannt. Eine *associazione di Genovesi disciplinanti* wurde im Kloster 1480 gegründet; ob und was sie für Vorgänger hatte, weiß man nicht. Vgl. G. di Marzo, *La pittura in Palermo*. Palermo 1899. S. 39 ff.
- <sup>290</sup> Vgl. E. G. Förstemann, *Die christlichen Geißelergesellschaften*. Halle 1828. S. 270 ff. J. F. C. Hecker — A. Hirsch, *Die großen Volkskrankheiten des Mittelalters*. Berlin 1865. S. 93 ff. Fr. Schulze-Maizier, *Mystische Dichtung aus sieben Jahrhunderten*. Leipzig 1925. S. 160 f. Das Lied enthält auch keine ausführliche Aufzählung der Leiden Christi; genannt werden die Nägel, die Dornenkrone, das Kreuz, die Lanze. Der Anruf lautet: *Jesus dor dine wunden rod Behod uns vor den gehen dod*. Bei K. Lechner, *Die große Geißelfahrt des Jahres 1349 im: Historischen Jahrbuch der Görresgesellschaft* V. München 1884, viele Beschreibungen des Aussehens der Züge; nie werden die Waffen Christi erwähnt. Nach einem flandrischen Bericht war es den Geißlern verboten,

- beim Leiden Christi einen Eid zu schwören. S. 461.
- <sup>291</sup> Förstemann a. a. O. S. 113 nach Luca di Bartolommeo da Pistoia bei G. Lami, *Lezioni di Antichità*. Firenze 1768. S. 638 f.
- <sup>292</sup> Ebda. S. 195.
- <sup>293</sup> Limburgische Chronik: In dieser Zeit sang man das Tage (= Morgen) lied von der heiligen Passion, und war neu, und macht es ein Ritter: . . . Laß uns den Tag mit Gnaden über-scheinen,  
Die Namen drey,  
Die stehend uns bey  
In allen Nöthen wo wir seyn,  
Die Nägel und das Sper und auch die Crone.«  
Bei E. G. Lessing, *Sämtl. Schriften* ed. K. Lachmann, XI, 2. Leipzig 1857. S. 84 f. O. H. Brandt, *Die Limburger Chronik*. Jena 1922. S. 24 f. W. de Gruyter, *Das deutsche Tagelied*. Leipziger Dissert. 1887. S. 133 f.
- <sup>294</sup> Kap. 5. Ich zitiere nach einer Inc. s. l. c. a.
- <sup>295</sup> Die römische Reliquie wurde 1492 bei einer Reparatur in S. Croce in Gerusalemme wiedergefunden. Die Benediktiner von Notre Dame de Ladorande in Toulouse sollten das größte Stück vom Titel besitzen. Vgl. A. Baillet, *Saints* S. 20.
- <sup>296</sup> Vgl. F. X. Kraus, *Der heilige Nagel*, S. 102. Christ. Erdmannus, *Norimberga in flore avitae Romano-catholicae religionis*. o. O. 1629. pag. 26 ff.
- <sup>297</sup> H. J. Hermann, *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich*. IV. Leipzig 1923. S. 209. Nach Fr. Ser. Huttler, *Die bildliche Darstellung des göttlichen Herzens*. 2. Aufl. Innsbruck 1894. S. 8, erhielt das Fest später auch den Namen »von den Leidenswerkzeugen unseres Herrn«.
- <sup>298</sup> Vgl. G. Poggi, *Il reliquario »Del libretto« nel battistero fiorentino*; in: *Rivista d'arte* 9. Florenz 1916. S. 238 ff. – Zu Nr. 6 des Reliquienverzeichnisses und S. 240 Anm. 1: es handelt sich um die (oben S. 38) erwähnte Holztafel, auf der der Leichnam Christi gelegen hatte.
- <sup>299</sup> Walters Art Gallery Baltimore. Inschrift: HANC MONSTRANCIAM CUM SPINA DOMINI DNS IOHANNES OLOMUCZENSIS EPISCOPVS PRAEPARARI FECIT. Nach den angebrachten Wappenschilden kommt kein anderer Bischof in Frage. Johann war Markgraf von Mähren als Sohn des Bruders des Kaisers Karl IV., Johann von Luxemburg, der 1349 zu dieser Herrschaft gelangt war. Johann Sobieslaw war bis Anfang des Jahres 1387 Bischof von Leitomischl, wurde dann nach Olmütz transferiert, aber Mitte des Jahres 1388 bereits Patriarch von Aquileja.
- <sup>300</sup> In der Vorrede der ersten Redaktion für die Regel des von ihm gestifteten Ordens der Chevalerie de la Passion de Jésus Christ; vgl. A. Molinier, in: *Archives de l'Orient latin*. I. Paris 1881. S. 339.
- <sup>301</sup> Corn. Schulting, *Bibliothecae ecclesiasticae tomus III. Coloniae Agrippinae* 1599. S. 50.
- <sup>302</sup> C. Schulting, a. a. O. S. 50. A. Franz, *Die Messe im deutschen Mittelalter*. Freiburg 1902. S. 157.
- <sup>303</sup> So erklärt auch C. Schulting die Mehrzahl der Feste: »Mater Ecclesia adeo sollicita est de inculcandis omnibus passionis dominicae partibus filiis suis«, daß sie sich nicht mit einem Feste begnügt, . . . eodem redeat ac recurat post . . . resurrectionis festa, ne ingrata . . . obliviscatur«.

- <sup>304</sup> A. Franz, *Beiträge zur Geschichte der Messe im deutschen Mittelalter*. Mainz 1899. S. 70 sagt, daß Messen zur Verehrung bestimmter Werkzeuge erst im 14./15. Jahrhundert in weitere Kreise drangen. Schulting kannte eine *Missa de quinque armis et insignibus passionis*, die er für identisch mit der der fünf Wunden hielt (S. 50). A. Franz, *Die Messe*, S. 157 ff.
- <sup>305</sup> F. X. Kraus erwähnt, *Der hl. Nagel zu Trier*, S. 161, für Trier Messen für Lanze und Nägel in Missalien seit 1498. Thiers, *Sacremens II*. S. 410 ff. nennt Missalien des 16. Jahrhunderts; er erwähnt, daß die Wundenmessen verschiedene Namen haben.
- <sup>306</sup> Vgl. R. Morris a. a. O. S. 196. V. 219.
- <sup>307</sup> Vgl. Brit. Mus. Add. Ms. 37787 (Cat. add. 1912. S. 140 ff.) geschrieben für einen 1396 in das Kloster probationis beatae Mariae de Bordesley eingetretenen frater Joh. Northwode wohl bald nach 1400 (W. Hübner datierte in die erste Hälfte des Jahrhunderts.) In Cod. Vindobon. 4106 des 15. Jahrhunderts wird dem Träger der arma verheißen (Cl. Blume – G. M. Dreves, *Analecta Hymnica Medii Aevi*. Leipzig 1886. 31. S. 98):

»Portans secum arma digne  
A periculo et igne  
Et ab aquis est securus,  
Cum est vitam redditurus  
Sacramentis non carebit  
Nec daemonium pavebit.  
Mulier in partu stricta  
Portans secum arma picta  
Contuenda reverenter  
Mox solvetur eius venter.«

- <sup>308</sup> R. Morris, a. a. O. S. 192 und 195, V. 201.
- <sup>309</sup> 2. und 3. Laterankonzil 1139 und 1215. Lyon 1245. Auf dem 3. Laterankonzil wurde bestimmt, daß kein Bischof (außer bei Gelegenheit von Kirchweihen) über 40 Tage Indulgenzen bewilligen dürfe. Wenn auch unkanonisch, so wurden doch diese einzelnen bischöflichen Bewilligungen addiert, zum mindesten in England (in der Tat auch sonst) Vgl. D. Rock, *The church of our fathers*. Hrsg. von G. W. Hart und W. H. Frere. London 1905. III. S. 58 f. S. 63 wird (für die mit dem Andachtsbild der Gregorsmesse verbundenen Ablässe) vermutet, daß ein Bischof, um die Andacht zum Leiden Christi zu fördern, zunächst einen Ablass bewilligt habe, und daß andere Bischöfe sich dem angeschlossen hätten, je mehr sich die Andacht verbreitete; die Addition sei dann erfolgt »not by lawfull, but private authority«. Man könnte dieser Hypothese auch für die Andacht zu den arma, die ja der zur Gregorsmesse vorausgeht, zustimmen; vielleicht verbirgt sich unter Leo ein Bischof.
- <sup>310</sup> Vgl. z. B. Cgm. 80. (Mitte 15. Jahrhunderts) fol. 94 r: »Wer unsers herren waffen altag ansicht mit sampt der parmherzika it vnd spricht mit dem psalm Deus misereatur nostri mit den hernach geschriben gebetten der hatt von sant Peter dem zwölfbotten vier Jar antlass vnd von dreysig bäbsten nach ym von yedem hundert tag. Item von acht vnd zwainzig bischoffen von yedem XL tag antlass. Innocentius der viert babst hat den obgenanten antlass bestett in ainem gemainen concilio und darzu hundert tag antlass . . .«
- <sup>311</sup> J. B. Thiers, *Traité des superstitions qui regardent les sacre-*

mens. Paris 1704. IV. S. 71. Ihm lag eine Formel vor, in der aus den XXXVIII Bischöfen bei R. Morris, a. a. O. S. 196 in leicht erklärlicher Weise 128 geworden waren.

<sup>312</sup> Ich kenne sie nur aus C. Horstman, Yorkshire writers. I. London 1895. S. 410 Anm. 3. Die mir zugängliche Literatur versagte.

<sup>313</sup> M. Barth, Die Herz-Jesu-Verehrung im Elsaß (Forschungen zur Kirchengeschichte des Elsaß. I. Freiburg 1928) betont, daß die Anordnung des Festes der hl. Lanze durch Innozenz VI. 1353 für das Elsaß nichts Neues bedeutete. Denn hier war Hagenau das Ziel einer Wallfahrt zu den Waffen Christi, als die Passionsreliquien selbst, die als Bestandteile der Reichskleinodien durch Kaiser Barbarossa 1153 in der obersten der Burgkapellen verwahrt worden waren (S. 20), längst ihren Aufbewahrungsort gewechselt hatten (S. 86). Noch im 16. Jahrhundert wurde ihr ursprüngliches Behältnis verehrt; A. Hanauer, La Burg impériale de Hagenau; in: Revue d'Alsace. 56. Straßburg 1905. S. 381.

<sup>314</sup> Z. B. R. Morris, a. a. O. S. 174. Triginta denarii.

The pens also that iudas tolde,  
That for iesu crist was solde,  
Us schilde from tresun and couetyse,  
Ther-in to die in no wise.

Lanterna,  
The lantern that me bar in the lyght,  
Wen crist was taken in the night,  
Hit lyt me from nightus sine,  
That i neuer be tak ther-inne.

S. 188. V. 129: Iudeus spuens in facie christi.

The iewe that spit in goddus face –  
For he hit suffurd, he ghyf us grace;  
That I haue reuilud or ani man me,  
For that despit for-ghyf it be.

<sup>315</sup> So die Schwerter und Keulen der Häscher der Gefangenahme gegen die Dämonen R. Morris, a. a. O. S. 174. V. 37:

Suerdus and battus that they bere  
Iesu crist ther-with to fere –  
From findus, lord, thow kepe me  
Of hem aferd that i ne be.

In diesen Zusammenhang gehört wohl die Nachricht des Berner Chronisten Conrad Justinger aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts, daß ein römischer König, der kein anderer gewesen sein kann als Rudolf von Habsburg 1289, noch vor der Schlacht von Morgarten den Schwyzern wegen einer Waffenhilfe an ihr rotes Banner »daz heilig rich, daz ist alle waffen und instrument der heiligen marter unseres herrn« verliehen habe (G. Studer, Die Berner Chronik von C. J. Bern 1870. S. 46). Weiteres ist darüber nicht bekannt, denn andere Nachrichten belegen nur die Aufnahme des Kruzifixes in das schwyzer Banner; vgl. Ch. Borgeaud in M. Feldmann und H. G. Wirz, Schweizer Kriegsgeschichte, H. 10. Bern 1917. S. 90f. Eine Erklärung der arma als Wappenzeichen des himmlischen Reiches wäre einzigartig, der Ausdruck darf aber m. E. nicht gepreßt werden; wahrscheinlich handelt es sich um eine volkstümliche Bezeichnung; wir befinden uns ja einmal außerhalb der klerikalen Kreise. Daß die Schwyzer einen ihnen zustehendes so schutzkräftiges Wappenbild wieder hätten fallen lassen, erscheint zunächst als

sehr unwahrscheinlich, andererseits ist Justinger eine grundlose Erfindung der Nachricht nicht zuzutrauen. Sie mögen in der Tat an ihr Banner über das ihnen verliehene Kruzifix hinaus eine Zeit lang auch noch das mächtige Schutzzeichen der arma geheftet haben.

<sup>316</sup> Das Royal MS führt neben dem Purpurmantel (der Verspottung) noch (R. Morris, a. a. O. S. 178 V. 62) auf: The whit cote that hade sem none . . . Der ungenähte Rock galt also als weiß. Diese nicht ganz seltene Annahme muß auf eine Trübung der Tradition zurückgehen. Der weiße Rock der Verspottung durch Herodes wäre sinnlos, wenn der von Christus üblicherweise getragene weiß war. Als 1156 in Argenteuil der ungenähte Rock aufgefunden wird, ist er rötlich (subrufi coloris); Chronicon Nic. Trivetti in Dachery, Spicilegium VIII. Parisiis 1668. S. 441.

<sup>317</sup> In London, Brit. Mus. Ms. Add. 32006 sind es außer den genannten drei: die Silberlinge; Laterne; Schwert gekreuzt mit Keule; Rohr; Hand eines Schläges; Hand mit Haar; Augenbinde; Kopf und Hand; 2 Stöcke; Geißel; Dornenkrone; Christus an der Säule mit betontem Strick; Kreuzträger mit blutigen Trittspuren; Nägel; Hammer; Mörser; Schwammstab; Lanze; Leiter; Zange; spuckender Kopf; Christus am Kreuz; Christus im Grabe stehend.

<sup>318</sup> R. Morris, a. a. O. S. 172 V. 15. Cultellus circumsicionis.

This knif be-tokeneth circumsicion,  
He distroyet sinne al and sum  
Of oure formefadur adam,  
Were-thorow thow tok kynde of man;  
From temptacioun of lecherie  
Be my socoure whan i schal diee.

<sup>319</sup> R. Morris, a. a. O. S. 194. V. 153: Graciarum acciones iesu christo stanti in sepulcro. – S. 195 V. 179:

These instrument that here pertend (purtraid) both  
In memori of thi bittur deyt,  
They hulptun hem to do thi passioun,  
They help us to oure sauacioun,  
For they greuet the ful sore,  
Thin anguich wex so lenger the more.  
Lord, what may i for that ghyld the?  
Thow desirdust noght but loue of me.

V. 195. But merci, lord, i the prey,  
Thow let me neuer in sine dye,  
Werethorow i schuld dampned be;  
Derworth lord, for thi pite  
This graunt me . . .

<sup>320</sup> Schon die Zeitgenossen bezeichneten die Darstellung mit dem des in ihr anschaulich werdenden: des erlösenden Erbarmens. Misericordia domini steht unter der böhmischen Kopie des »gregorianischen« Christus aus der Jahrhundertmitte; vgl. Anm. 310. Messmer, Über Darstellungen d. Passion Jesu Christi; in: Mitteilungen der K. K. Centralcommission 14. Wien 1869. S. 135 zitiert aus Schriftquellen »Erbärmde unsers Herren« 1404, »Ein Barmherzigkeit mit zween Engeln« 1408. Die biblische Grundlage gibt die Inschrift auf dem von Abt Georg Dünspier von Oberaltaich (1502–1519) gestifteten Bilde der Alten Pinakothek in München (Messmer a. a. O.; E. Buchner, Der Meister des Oberaltaicher Schmerzensmannes; in: Zeitschrift für bildende Kunst, 59.

Leipzig 1925/26. S. 19ff.) an: »*misericordias domini in aeternum cantabo*« (Ps. 88, 1). Auf seinem Grabstein ließ der Abt dem gleichen Vers als Begründung vorausgehen: »*tribulater si nescirem misericordias tuas domine sed quia tu dixisti nolo mortem peccatoris sed ut magis convertatur et vivat ideo . . .*« (Benutzung von Ezechiel 18, 23, 32). Kunstdenkm. von Bayern. IV, 20. München 1929. S. 300. (H. Röttger. Bogen.)

<sup>321</sup> Sie sind recht roh. R. Morris reproduziert sie nach Kopien. Die Abbildungen gehen den Texten voraus. Nicht alle Texte sind illustriert.

<sup>322</sup> Die Abbildungen sind besser als im Royal MS. Im übrigen gelten die Ausführungen von Anm. 321.

<sup>323</sup> In diesem Ms. stehen die Abbildungen am Rand.

<sup>324</sup> R. Morris, a. a. O. S. 182. Vor V. 79. *Uestigia saluatoris, quando exiit per portam ierusalem, portando crucem, coronam spineam coronatus, mille passus sic incedens, roseum cruorem distillando.*

V. 93: *Tho steppus of sine ghif us pardoun,  
Wen we gon with deuociun  
On pilgremage on hors or fote;  
Of alle oure sinnus they ben our bote.*

<sup>325</sup> R. Morris, a. a. O. S. 190. V. 133. Die beiden anderen MSS. zeigen nur den Kreuzträger mit Fußspuren.

<sup>326</sup> Es ist nicht einzusehen, warum man durch die Wahl dieses Themas die Erinnerung an das gregorianische Sakramentar, das damals schon im Missale aufgegangen war, hätte erneuern wollen. Das behauptete m. W. zuerst J. Interian de Ayala, *Pictor christianus. Matriti 1730. S. 243*, während Joh. van Meulen die Darstellung aus diesem Grunde *non inepte* fand, aber nicht an seinen Einfluß auf die Entstehung glaubte; *De historia ss. imaginum . . . auctore Joanne Molano . . . Joa Natalis Paquot recensuit. Lovanii 1771. S. 263 f.* (1. Aufl., Löwen 1570). Leider hat Ayala die Kenntnis der anderen Gründe, deren Aufzählung er zu weitläufig fand, mit sich ins Grab genommen. – Soweit ich sehen kann, ist die Entstehungsgeschichte der sogenannten Gregorianischen (Passions)gebete noch nicht geklärt. (N. Paulus, *Gesch. des Ablasses im Mittelalter. III. Paderborn 1923, S. 294* enthält wenig für unseren Zusammenhang.) Es muß also vorläufig dahingestellt bleiben, ob nicht auch ihre Verbindung mit Gregor erst erfolgte, nachdem die des Andachtsbildes, vor dem sie gesagt werden sollen, mit ihm vorangegangen war. Aller Wahrscheinlichkeit nach war es so der Fall mit dem Gebete, das gleichfalls »*ante imaginem pietatis dicenda per quam ut fertur concessit beatus Gregorius omnium peccatorum remissionem*« und das in Wahrheit nicht anders lautet, wie eine Worterklärung einer ganz entwickelten Armadardarstellung:

»*In mea sint memoria,  
Iesu pie, signacula,  
Quae passionis tempore  
Pertulisti durissime.  
Hoc primum exercitio:  
Denarios conspicio,  
Quibus te Judas vendidit  
Et te judeis tradidit.  
Hic calix adest. Fugiant*

*Discipuli et rugiant,  
Sevi lupi cum facibus  
Verbis adsunt minacibus.  
Das proditori osculum*« usw.

Die Kollekte sagt: »*Domine . . . salvator mundi . . . , qui sanctissimum passionis tuae mysterium beato Gregorio famulo tuo mirabile relevasti*«. Die Ereignisse werden der historischen Reihenfolge nach erzählt, wie auch in dem vielleicht etwas älteren, in die Hortuli gleichfalls übernommenem Gebet *ad arma* oder *de armis et passione Christi*:

»*Culter qui circuncidisti  
Sacrosanctam carnem Christi  
Reseca nocentiam.  
Jesum Joseph ut est scriptum,  
Tollens fugit in Egyptum*« usw.  
»*Cuncta Christi armatura  
Nos hic salvet ut futura  
Perfruamur gaudia. Amen.*«

Von Gregor ist hier noch nicht die Rede, wohl aber wird in der mir bekanntesten ältesten Lesart auf die Ablaßerteilung auf dem Konzil von Lyon Bezug genommen. (M. R. James, *Catalogue of the Manuscripts in the library of Corpus Christi College Cambridge. Cambridge 1911. II. S. 489 f. Nr. 537*. James datiert: 14.–15. Jahrhundert. Die beiden Schlußverse lauten: »*nos hic sanet ut futura perfruamur gloria*«. Die oben angegebene entnahm ich einer Inc. s. l. et a. der Staatsbibliothek in München: *Horae Cursus collecti*.) Die Verbindung zur *arma*-Verehrung ist einleuchtend. Noch deutlicher tritt sie in Erscheinung, wenn die Werkzeuge aus dem historischen Ablauf herausgenommen sind und gleichsam regellos, wie auf den bildlichen Darstellungen, ins Gedächtnis gerufen werden. Am charakteristischsten dafür erscheint mir die Gebetshymne:

»*Crucem, coronam spineam,  
Clavos, diramque lanceam  
Devote veneremur;  
Acetum, fel, veronicam,  
Virgas, sputaque, spongiam  
Jugiter meditemur.  
Velum, lanternam, nobilem  
Pellicanum et calicem,  
Arundinem pungentes,  
Tunicam inco(n)sutilem,  
Columpnam minime fragilem  
Et funes urgentes*« usw.  
. . . »*Urceos amenos*« (die Salbtöpfchen) . . .  
»*Serpentem, scalam et mallium,  
Sepulcrum, lumen, candellabrum  
Corditer recolamus.  
Facinat hoc nam regium  
Vexillum, per quod gaudium  
Perpetuum speramus . . . Oremus: Quesumus*

*omnipotens deus, ut qui redemcionis nostre temporaliter veneremur signa, per hec desinenter signiti a peccatorum nostrorum nexibus liberemur.*« (C. Horstmann, a. a. O. I. S. 410. Aus dem ca. 1430/40 geschriebenen [S. 184] Ms. Thornton, Lincoln Cathedral. *Libr. A. 1. 17. fol. 278 v.* Die von C. Horstmann für möglich gehaltene Verfasserschaft R. Rolles

erscheint mir wegen der sehr entwickelten Vorstellungen über die vorzuführenden arma als ausgeschlossen. Vor um 1400 ist die Entstehung kaum möglich.)

Ungeklärt ist auch noch ob diejenige Reihe der gregorianischen Messen, die hauptsächlich Messen zur Verehrung von Waffen enthält, wie z. B. solche »in memoriam vinculorum« oder »falsae adurationis« oder »sepulturae« (A. Franz, Die Messe, S. 255 ff.), auch schon älter als das 15. Jahrhundert ist und schon früher mit Gregor in Verbindung gebracht wurde. Ebensovienig kann ich die durch den Lucidarius, a. a. O. S. 57 (dazu S. 90) übermittelte Tradition nützen, daß der hl. Gregor die drei römischen Kreuztage »vor Himmelfahrtstag mit ihren Kreuzprozessionen gegen den jähen Tod« eingesetzt habe. Hier ist aber eine Verbindung zwischen Gregor und einem für die Waffenverehrung, neben anderen, spezifischen Zweck hergestellt.

<sup>327</sup> Zuerst 1452 bei Nik. Muffel (s. Anm. 64), dem in S. Gregorio auf dem Celio die Kapelle der »S. Gregorerscheinung« gezeigt wird. Die nächste Erwähnung stammt aus dem Jahre 1475; vgl. J. A. Endres, Die Darstellung der Gregorsmesse im Mittelalter; in: Zeitschrift f. christliche Kunst, 30. Düsseldorf 1917. S. 154 nach R. Besozzi, La storia della basilica di S. Croce in Gerusalemme. Roma 1750. S. 155. J. A. Endres hat richtig das trotz R. Bauerreis, Pie Jesu. Das Schmerzensmannbild und sein Einfluß auf die mittelalterliche Frömmigkeit. München 1931. S. 10f. hier sinnlose »pastoris« als Schreibfehler für »ignis« erwiesen. Das von J. A. Endres, a. a. O. S. 148 erwähnte Relief im Domkreuzgang zu Regensburg stammt aus dem Ende des Jahrhunderts; vgl. Die Kunstdenkmäler von Bayern, II, 22, 1. München 1933. S. 170 (F. Mader). Die Datierung 1446 (nicht 1448 wie J. A. Endres, a. a. O. S. 150 druckte) des stark restaurierten Wandbildes in Karlstadt, vgl. Die Kunstdenkmäler des Königreiches Bayern, III, 6. München 1912. S. 97f. (A. Feulner), beruht auf einem Mißverständnis, indem die Zahl der Ablassjahre und der Päpste zu einer Jahreszahl wurden. Über die korumpierten auf S. Croce bezüglichen Ortsangaben der Inschriften vgl. J. A. Endres, a. a. O. S. 151. – Das oberitalienische Bild der früheren Slg. Schnütgen, jetzt im Wallraf-Richartz-Museum, aus der zweiten Jahrhunderthälfte begnügt sich mit der Angabe: dicenda la messa. X. Barbier de Montault in Le règne de Jésus-Christ, Avril 1884 zitiert S. 114 aus den »sehr verbreiteten und nachgedruckten« Heures à l'usage de Poitiers von 1491: »Nous trouvons en escriptures que notre benoit Sauveur . . . apparut une fois à . . . saint Gregoire, luy estant en contemplation au secret de la messe. Lequel considérant que toute l'efficace de la rémission des péchez procédait du mérite de la Passion, donna quatorze mille ans de vray pardon . . . « und S. 105 aus einem handschriftlichen livre d'heures des 15. Jahrhunderts im Diözesanmuseum in Angers: ». . . una die, cum cantabat missam in ecclesia que vocatur Pantheon . . . «

<sup>328</sup> Entgegen der noch von Thomas (vgl. Anm. 330) wiederholten Behauptung.

<sup>329</sup> Für ihre Auswahl gilt natürlich das gleiche wie für das ganze Waffenthema, sie kann von annähernder Vollständigkeit bis zu wenigen speziell bevorzugten reichen. Die merkwürdigste enthält wohl die Darstellung Springinklees im Hortulus ani-

mae, Nürnberg 1519 fol. XXXII v, die das Kreuz mit zwei Geißeln, die Lanze, die Silberlinge, Pilatus und wahrscheinlich Annas vorführt.

<sup>330</sup> R. Besozzi, a. a. O. S. 64 Sie ist in das von R. Bauerreis (Pie Jesu, S. 4 Anm.) erwähnte Reliquienaltärchen eingelassen. Thomas, Riv. di archeologia cristiana 10. Roma 1933. S. 52 ff. S. Croce in Gerusalemme war weit davon entfernt, Reliquien auch nur aller Hauptwerkzeuge zu besitzen; vgl. R. Besozzi, a. a. O. S. 145 f. und J. E. Weis-Liebersdorf, Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst. München 1901. S. 189.

<sup>331</sup> Dazu vergleiche Molanus a. a. O. S. 264 f. ». . . ratio ad quam solam respexisse crediderim pictores . . . Hortulus animae in multis editionibus habet ante orationes coram imagine pietatis, ipsam beato Gregorio celebranti apparuisse et Romae, ut audio, apparitio ista etiam vulgo notissima est«. In Rom spielte noch im Jubeljahr 1500 das gregorianische Bild keine wichtige Rolle. Der deutsche Romführer gedruckt in Rom 1494 (L. Schudt, Le guide di Roma. Wien 1930. Nr. 128) erwähnt es z. B. nicht; J. E. Weis-Liebersdorf a. a. O.

<sup>332</sup> Vgl. Molanus a. a. O. S. 481. Ich habe auch nichts anderes finden können. Vgl. Frater Henricus Institor, Tractatus novus de miraculoso eucaristiae sacramento (Augsburg 1493) fol. A. II v. Val. Leucht, Speculum miraculorum ss. Eucharistiae. Mainz 1590. T. Bredenbach, Collationum sacrarum libri VIII. Coloniae Agripp. 1592. Theoph. Raynaud, Opp. Lugduni 1665. VI. S. 392 ff. Nirgends findet sich auch eine Erscheinung des Schmerzensmannes.

<sup>333</sup> Vgl. Markus Vigerius (Kardinal de la Rovere), Controversia de excellentia instrumentorum dominicae passionis. Romae 1512 (aber Ausarbeitung einer unter den 1492 zum Empfang der hl. Lanze nach Ancona gekommenen Kirchenfürsten geführten Diskussion; fol. a. III. v.): Kapitelüberschrift fol. f. IV. r.: »Omnem sacramentis ecclesia (docet) virtutem a Christi vita et morte provenire et post eius mortem nil illis accessisse.«

<sup>334</sup> Vgl. A. Franz, Die Messe, S. 161.

<sup>335</sup> Joh. Mauburnus (gest. 1501), Rosetum exercitationum spiritualium (1. Druck 1494). Basel 1504. fol. CLX v; Duaci 1620 (her. von Leander de S. Martino) S. 563: »O Pontifex sancte . . . videnti mihi te in cathedram crucis, inter vivos et mortuos in confractione stantem; . . . occurrit quod pro ornamentis pontificalibus circumdatus sis innumeris passionum instrumentis, quibus es afflictus. Nam pro mihi.«

<sup>336</sup> Mirabilia Romae ed. Parthey S. 61; nach cod. vat. lat. 4265: »In S. Prisca . . . In altare quod consecravit Gregorius papa cui in eodem missam celebranti apparuit ymago crucifixi, ob cuius memoriam papa Urbanus officium: Nos autem.« Geschrieben 1375.

<sup>337</sup> Clm. 3005 Fol. 58. R. Bauerreis, in: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige 44. München 1926. S. 75. 47. 1929. S. 66. A. Brackmann in: Abhandlungen der preuß. Akad. d. Wiss. Berlin 1929. Nr. 5. S. 5, dessen Datierung der Eintragungen »um 1400« ich folge.

<sup>338</sup> Für unseren Zusammenhang ist es gleich, welchen Sinn diese Worte enthalten mögen.

<sup>339</sup> R. Bauerreis, a. a. O. 1926. S. 75 ff. Brackmann S. 24 f.

<sup>340</sup> Eine Darstellung von ihm in einem aus Kärnten stammenden

- Breviar der K. Bibliothek in Stockholm von um 1470 bei G. Samuelsson, a. a. O. S. 67. Die Golgathaszene ist unmißverständlich als Altarbild charakterisiert.
- <sup>341</sup> Petrus Thyraeus S. J., *De variis tam spirituum, quam vivorum hominum prodigiosis apparitionibus*. Coloniae Agr. 1594 S. 13.
- <sup>342</sup> Der einzige, der bisher wenigstens bemerkt hat, daß dem in der Gregormesse so oft erscheinenden Bischof eine noch unerkannte besondere Bedeutung zukommen muß, ist R. Bauerreiss, S. 65. Ich erwähne nur als besonders auffallende Beispiele das Relief von Henning von der Heyde d. Ä. in Ryttern (Västmanland, Schweden), in dem er in einem Buche liest, während ein Kardinal ihm zugewandt ist (vgl. J. Roosval, in: *Konsthistorisk Tidskrift V. Stockholm 1936/7*, S. 11) und ein Bild, das vor Jahrzehnten im Kunsthandel war, in dem der Bischof betont erst in einem Nebenraum sich befindet.
- <sup>343</sup> V. d. Osten, a. a. O. Abb. 112, S. 97.
- <sup>344</sup> Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern. III, 10. München 1914. S. 152. 166. (K. Gröber. Stadt Bad Kissingen). J. A. Endres, a. a. O. S. 148 ff. Ich glaube nicht an die Gleichzeitigkeit der Inschrift und der Bildhauerarbeit aus inhaltlichen, palaeographischen und dekorativen Gründen. Es handelt sich um ein Familienepitaph in einer Privatkapelle und nicht um eine allgemeine Abtafel. Der Schriftduktus ist von dem der Bauinschrift von 1428 stark verschieden (vgl. a. a. O. Fig. 120); er dürfte frühestens der Jahrhundertmitte angehören. Daß der Stil des Reliefs der des Anfangs des Jahrhunderts ist, hat auch v. d. Osten, a. a. O. S. 117 erkannt. – Die von J. A. Endres übernommene Lesung der Inschrift durch K. Gröber ist nicht einwandfrei; so muß es vor allem statt des sinnlosen »in pater noster vnd in ave maria« III p. n. v. III . . . heißen.
- <sup>345</sup> Innsbruck, Landesmuseum Ferdinandeum. Vgl. Neuerwerbungen 1938/39, S. 22, Nr. 7, Katalog der Ausstellung »Gotik in Tirol«, Innsbruck 1950, S. 21, Nr. 24. (Ich verdanke den Hinweis auf das wichtige Bild und die Photographie Prinz Jos. Clemens von Bayern.)
- <sup>346</sup> E. Pöschel, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, I. Basel 1937. S. 80.
- <sup>347</sup> Sie scheinen an der Verehrung der arma beteiligt – oder ist eine Antithese zu der unten zu besprechenden Darstellung des unter den Sünden der Berufstätigen leidenden Christus beabsichtigt? Hält der Mönch einen Schaber als Schreib- oder Malgerät? Vertreten die Heiligen zugleich Stände?
- <sup>348</sup> M. Lehrs, *Holzschritte der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Kupferstichkab.* zu Berlin (Graph. Ges.) Berlin 1908. Taf. 3.
- <sup>349</sup> Weitere Beispiele: Ger. David (M. J. Friedländer, *Die alt-niederländische Malerei*, VI. Berlin 1934.); Schreiber 1481; im Confessional, Salamanca 1408 (J. P. R. Lyell, *Early Book Illustration in Spain*. London 1926. S. 73); das Bild der Gallegoschule bei Ch. R. Post, *A history of spanish painting V*. Cambridge, Mass. 1934. fig. 105; das Bild der The Erich Galleries des Meisters der Gregormessen, Nr. 358 C in M. J. Friedländer und J. Rosenberg, *Die Gemälde von Lucas Cranach*. Berlin 1932. Abgeb. Archiv für Kunstgeschichte I. Leipzig 1913. Tafel 40. R. Guerlin teilt *Rev. de l'art chrét.* 39. Lille-Paris 1896. S. 26 nach einer alten Abschrift die Inschrift einer Gregormesse aus der Kathedrale von Amiens mit: » . . . célèbre La eut vision en faisant Élévation du précieux corps . . . « am Schluß die Indulgenz.
- <sup>350</sup> Nach einem Bilde des F. Gallegos d. Ä. (um 1480) im Besitz des Prinzen Jos. Clemens von Bayern. – Zu beachten die Kugel unter Christi Füßen. Sie findet sich – wenn ich nicht irre – seit dem 15. Jahrhundert gerade in Verbindung mit dem »Leidenden« als Teil der Dreieinigkeit.
- <sup>351</sup> Z. B. *Holländisches livre d'heures*, Brit. Mus. Ms. add. 19917. fol. 123 v, um 1500 bei A. W. Byvanck und G. J. Hoogewerff, *La miniature hollandaise*. La Haye 1922. Pl. 99. Der Ministrant läutet.
- <sup>352</sup> Vgl. J. A. Endres, a. a. O. S. 148.
- <sup>353</sup> Vgl. Rätzins Abb. 18; C. R. Post, a. a. O. IV, i (1933) fig. 128.
- <sup>354</sup> Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, 9. Münster 1900. Tafel 16. C. A. Ludorff. Kreis Ahaus.)
- <sup>355</sup> Z. B. Heitz, *Einblattdrucke*. 60. Nr. 19. Daß die Kerzen schon längere Zeit gebrannt haben, nicht erst angezündet werden, ist durch die sehr betonten Tropfen veranschaulicht.
- <sup>356</sup> Österr. Kunsttop. X, 1. Wien 1913. Tafel IV und S. 92. (P. Buberl, F. Martin. Salzburg-Land: St. Gilgen, Neumarkt, Talgau.) Vorn rechts kniet nicht ein Ministrant, sondern der Stifter.
- <sup>357</sup> Es gibt auch zur Zeit ihrer größten Beliebtheit als solche ausdrücklich bezeichnete Darstellungen der Messe des Papstes, in denen keinerlei Erscheinungen erfolgen, z. B. Brit. Mus. Add. MS. 11866, *Pariser Horen* um 1500, die wahrscheinlich von einem Niederländer (Der Cat. Add. 1850 glaubt an einen Italiener) illuminiert sind. Fol. 156 vo. – Der einzige, der m. W. die Unbeteiligtheit der Umgebung – wenn auch m. E. falsch – zu erklären versuchte, ist J. Dupont, in: *Bull. des musées de France VI*, Paris 1934, S. 86: »muets de surprise . . . il semble que la vie s'arrête«.
- <sup>358</sup> Z. B. beide assistierende Kardinäle auf einer der frühesten Darstellungen der Gregormesse im cod. 1840 der Wiener Nationalbibliothek (französisch, Anf. des 15. Jahrhunderts) Abbildg.: *Kunst und Kunsthandwerk V*. Wien 1902. S. 303; der Kardinal auf dem Bild von 1516 im Dom von Merseburg, E. Flechsig, *Sächsische Bildnerei und Malerei vom 14. Jahrhundert bis zur Reformation*; I. Leipzig 1909. Tafel 29.
- <sup>359</sup> Z. B. nur der anwesende Bischof: Bild des Meisters der Gregormessen in Aschaffenburg, M. J. Friedländer – J. Rosenberg, a. a. O., Nr. 362; nur ein nicht näher charakterisierter Begleiter auf dem Stiche des J. Döterhum d. Ä. nach J. Gossaert, der eine der spätesten Darstellungen des Themas ist, bei R. Guerlin, a. a. O. S. 27.
- <sup>360</sup> Die Abwendung ist besonders schroff in dem Stich Israhel van Meckenems G. 560. L 347. (Abb. bei Lehrs. Tafel 254 Nr. 607), auf dem der Zelebrierende und die Assistierenden einander zugewendet sind. Vgl. ferner z. B. C. R. Post a. a. O. IV, 1 fig. 109; niederländisches Bild aus dem Umkreise H. Memlings, früher Slg. Huybrechts, *The Connoisseur*, London Sept. 1902. S. 20; Leipziger Meister, um 1515, im Dom von Merseburg, E. Flechsig, a. a. O. Tafel 30; Stich des Döterthum.
- <sup>362</sup> Chr. Wordsworth, *Ordinale sacrum II*. (Henry Bradshaw Society XXII). London 1902. Pl. II nach den Horae, Brit. Ms. Harl. 2982.

- <sup>363</sup> Z. B. Augsburgs Bild von um 1480 in der Galerie von Schleißheim, E. Buchner in den von ihm und K. Feuchtmayr herausgegebenen Beiträgen zur Geschichte der deutschen Kunst. II. Augsburg 1928. S. 55; ein von P. Wescher dem J. Bellegambe zugeschriebenes Triptychon des Museums in Warschau, *Gaz. d. beaux-arts* 74, 2. Paris 1932. S. 220.
- <sup>364</sup> Z. B. das Bild der früheren Sigmaringer Gallerie des Meisters der Georgslegende, *Burlington Mag.* London Juni 1935. pag. II (zu beachten die charakteristische beschränkte Auswahl der arma).
- <sup>365</sup> Abb. Lehrs Tafel 270 Nr. 651. – Vgl. auch die Darstellung in den wahrscheinlich Brügger Horae von um 1500, *Brit. Mus. MS. Add.* 38126 fol. 125 v. (*Catalogue . . .* Huth. Tafel 13 c).
- <sup>366</sup> Eines war im Kunsthandel, dann der Hieronymusalter der Wiener Gemäldegalerie von 1511 bei K. Steinbart, *Nachlese im Werke des Jacob Cornelisz*; in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 5. Marburg 1929. S. 216f.
- <sup>367</sup> A. Goldschmidt, in: *Zeitschrift f. christl. Kunst* 9. 1896. Tafel VII.
- <sup>368</sup> Nach Fr. Winkler, (*Die altniederländische Malerei*, Berlin 1924, S. 154 und ders., *Unbeachtete holländische Maler d. 15. Jahrhunderts*; in: *Jahrb. der Preussischen Kunstsammlungen* 44. Berlin 1923, S. 141) von einem Utrechter Meister.
- <sup>369</sup> Versteigerung 137 von Paul Graupe-Berlin 1935. Kat. Nr. 57.
- <sup>370</sup> Selbst auf der kleinen gravierten niederländischen Kupferscheibe der Slg. Frau Marg. Oppenheim von um 1530 (*Katalog Nr. 489* der bei Julius Böhrer, München, 1936 erfolgten Versteigerung) fehlt der Anruf IHESV MISERERE auf der Altarvorderwand nicht. Christus sitzt mit gefesselten Händen auf dem Sarkophag, auf dessen Bord Mörser und Laterne stehen. Die Deutung auf die Messe von Bolsena wird von vornherein durch die Gegenwart der höchsten Geistlichkeit als falsch erwiesen.
- <sup>371</sup> Sie finden sich auch auf Bildern angegeben; vgl. z. B. dasjenige in der Slg. Schlager in Madrid von F. Gallegos, *Ch. R. Post IV*, 1 Fig. 30.
- <sup>372</sup> Vgl. *Israhel van Meckenem G.* 292. L. 354.
- <sup>373</sup> *Zd. v. Tobolka*, Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts im Gebiete der Tschechoslowakischen Republik. Prag. Tafel 57.
- <sup>374</sup> 17. 190. *Catalogue of the Collection of Jewels and precious Works of Art. The property of J. Pierpont Morgan*, by G. C. Williamson. London 1910. n. 46. pl. 27.
- <sup>375</sup> Richtige Lesung bei Williamson. *Lam.* 1, 12: »attendite« bis »meus. Bernardus: si vulnera christi ad memoriam revocentur tunc nil est quid non posset equo animo tolerari. Gregorius: memoria crucifixi vicia crucifigit. beatus Gregorius«. – Den auf Hebr. 12, 1–3 zurückgehenden Satz, der hier dem hl. Bernhard gegeben wird, zitiert Joh. David, *Veridicus Christianus*, ed. alt. Antverpiae 1606 S. 202 (die Vorrede ist von 1600) als von S. Gregor stammend.
- <sup>376</sup> *Schr.* 1462. W. Cohn, in: *Mittlgen. d. Ges. f. vervielfältigende Kunst*, 1933. S. 26. *Thomas, Rivista* S. 66.
- <sup>377</sup> *Schr.* 1823 x. A. Lemoisne, *Les xylographies du XIVe et du XVe siècle au cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale*. Paris u. Brüssel 1927–1930. II. pl. CXXIX (Jehan Bezzart, Paris).
- <sup>378</sup> Die Bildwerke des deutschen Museums IV: E. F. Bange, *Die Bildwerke in Holz, Stein u. Ton. Kleinplastik*. Berlin 1930. M 102. Die Verweisung nach Oberbayern erscheint mir irrig.
- <sup>379</sup> Wesentlich vereinfacht ist das gleiche veranschaulicht auf dem Bilde des Carillo (?) im Fitzwilliam Museum in Cambridge (Engl.), *Ch. R. Post IV*, 1. Fig. 128.
- <sup>380</sup> Auguste von Örtzen, Maria, die Königin des Rosenkranzes Augsburg 1925, Abb. 24 und S. 64f.
- <sup>381</sup> Vgl. z. B. *Schr.* 891, Bouchot Nr. 159. pl. 86. Lemoisne Nr. XI. und *Schr.* 877, T. O. Weigel und A. Zesteremann, *Die Anfänge der Druckerkunst*. Leipzig 1866. Nr. 80. Auf dem letzteren Blatt ist die Verheißung von soviel Tagen Ablaß, als Christus Wunden empfing, besonders bemerkenswert. Führt sie zu der immer stärker ansteigenden Höhe ihrer Zahl?
- <sup>382</sup> H. Oidtmann, *Die rheinische Glasmalerei II*. Düsseldorf 1929. S. 305. In diesen Zusammenhang und nicht in den der Gregormesse gehört m. E. die Zeichnung auf fol. 94 v in clm 8201 von 1414, Abb. G. Samuelsson, a. a. O. S. 69. H. Cornell, *Biblia Pauperum*. Stockholm 1925. S. 86ff., auf den die Zuweisung zurückgeht, hat sie nicht erklärt. Der Zelebrierende ist bestimmt kein Papst.
- <sup>383</sup> Z. B. Glasgemälde um 1400 in St. Leonhard im Lavanttal: F. Kieslinger, *Gotische Glasmalerei in Österreich bis 1450*. Zürich 1928. S. 75 und Tafel 59. Deutlicher auf der gegensinnigen Abbildung: *Mitteilungen der k. k. Centralcommission NF XIV*. Wien 1888. Tafel nach S. 32. Statue der Lorenzkirche zu Erfurt von 1440: *Die Kunstdenkmale der Provinz Sachsen. II. 2*. Burg 1932. S. 427. 419.
- <sup>384</sup> Daß der Speichel des Speienden manchmal auch innerhalb der Vision Christus trifft, gehört nicht hierher; das ist nur eine sich oft findende Verdeutlichung des Sinnes der Waffe. Vgl. z. B. als sehr charakteristisch, da außer dem Kreuz und Titel nur Köpfe beigebend die Miniatur aus einem holländischen Stundenbuch der Slg. Boekenrogen in Amsterdam um 1470 bei Byvanck-Hoegewerff a. a. O. Pl. 14.
- <sup>385</sup> *Kunst d. v. Westfalen. Kr. Lippstadt. Münster* 1912. S. 112. Tafel 74, 2. Molanus, a. a. O. S. 265 findet diese Darstellung passend wegen des Bezuges auf den von Gregor durch Meßfeier aus dem Fegefeuer erlösten Mönch. Henriquez, der eine gleiche Geschichte vom hl. Bernhard erzählt, läßt den Befreiten sagen »haec sunt arma gratiae Dei, quibus ereptus sum«; a. a. O. S. 122.
- <sup>386</sup> Vgl. das Jüngste Gericht des Cabanyes master's in der Pfarrkirche von Cortes de Arenoso und das entsprechende in Campanar, *Ch. R. Post VI*, 2, Fig. 179. 180 b.
- <sup>387</sup> In El Toro ist die Gregormesse unten vom Fegefeuer, oben von der Auferstehung begleitet: *Ch. R. Post VI*, 2, Fig. 188.
- <sup>388</sup> F. Lohrer, *Ein altprovenzalischer Traktat a. d. 14. Jahrhundert über die hl. Messe*. Dissertation Freiburg i. S. Einsiedeln 1924. (Beigabe zum Jahresbericht der Lehr- usw. Anstalt Einsiedeln im Studienjahr 1923/4.) S. 14ff.
- <sup>389</sup> *Gaz. d. beaux-arts*. 73, 2. Paris 1931. S. 287.
- <sup>390</sup> Dieses Gehobenwerden ist etwas ganz anderes als das uns bekannte Gehaltenwerden des Toten. Dieses zu den Waffenbildern gehörende Motiv (oben S. 80) findet sich, wenn auch selten, auch in Darstellungen der Gregormesse; vgl. z. B. *Schr.* 1458.
- <sup>391</sup> Bau- u. Kstdenkm. Westfalen. Kr. Coesfeld. Tafel 65. Vgl. *Kr. Steinfurt*. Tafel 60, 5.

- <sup>392</sup> Selbst wenn der Papst auf dem Stich des Meisters S (E. Mâle, a. a. O. S. 103) als Gregor gedacht sein sollte, ist die Darstellung die der Verehrung der Hostie als der Verkörperung des Ablassinnes. Nicht die Gebete, sondern Christi Opfer erlöst die armen Seelen.
- <sup>393</sup> Niederländisches Bild, das doch wohl schon in das 16. Jahrhundert gehört, im Museum zu Warschau. A. Brukczynski in *Revue de l'art chrét.* 50. Lille-Paris 1907. S. 49.
- <sup>394</sup> E. Bacha, *Les très belles miniatures de la bibliothèque royale de Belgique.* Bruxelles & Paris 1913. Pl. XXVI nach einer Miniatur im Ms. No. II. 3634. Wahrscheinlich schon frühes 16. Jahrhundert.
- <sup>395</sup> Nach B. Martens, *Meister Francke.* Hamburg 1929. Anm. 260. Nach L. Bréhier, *L'art chrét.* Paris 1928, S. 338 sei die älteste Darstellung in einer aus S. Sabina in Rom stammenden Handschrift der Bibliothek in Clermont-Ferrand enthalten. Die Bibliothek ließ meine Bitte um eine Photographie unbeantwortet.
- <sup>396</sup> Vgl. Chr. Wordsworth, a. a. O. Pl. III nach dem Sarum Missale des F. Reynault 1527; Pl. V nach dem von I. Amazeur 1555 für G. Merlin hergestellten (vgl. dazu T. F. Dibdin, *The bibliographical Decameron.* London 1817. I. S. 67 und D. Rock, *The church of our fathers.* Herausg. von G. W. Hart u. W. H. Frere. London 1905. I. S. 94). Identisch in den Ausgaben von 1527 und 1534. Ebda. erwähnt eine Gregorsmesse in den Pariser Ausgaben des Sarum Graduale von 1527. 1528. 1532.
- <sup>397</sup> Goethe verzeichnet in seiner Beschreibung des St. Petrus-Festes zu Bingen von 1814 u. a. eine Prozessionsstatue eines in Goldstoff gekleideten Jesuskindes, das ein großes Kreuz hält »und das Marterinstrument freundlich« anblickt. Wenn er den Ausruf eines Zuschauers »ist nicht jedes Kind, das fröhlich in die Welt hineinsieht, in demselben Fall« zartfühlend findet, so stellt er sich mit diesem Urteil außerhalb der gläubigen Sphäre – mag dessen objektiver Wahrheitsgehalt sein welcher auch immer. Die Welten sollen inkommensurabel sein.
- <sup>398</sup> So F. Zoepfl, *Das schlafende Jesuskind m. Totenkopf u. Leidenswerkzeugen;* in: *Volk und Volkstum,* München 1936. S. 147. So viel Dankenswertes der Aufsatz auch beibringt, ich kann nicht finden, daß die wahre Problematik des Themas erkannt und seine Geschichte einigermaßen erschöpfend behandelt ist. Ich fürchte, daß der ganze Ausgangspunkt der Behandlung (»Volksfrömmigkeit«) falsch gewählt ist. Erst während der Korrektur sah ich den Aufsatz von Gizella Fivestone, *The sleeping Christ-Child in Italian Ren. representations of the Madonna;* in dem Hausorgan der Studenten des Institute of Fine Arts der New York University, *Marsyas,* vol. II. New York 1942, S. 43 ff., der ohne Kenntnis von Zoepfls Aufsatz und der Madonnen de perpetuo succursu geschrieben Richtiges und Willkürliches bunt mischt.
- <sup>399</sup> Die biblische Wurzel liegt offen: Jud. 13, 7: »erit enim puer nazaraeus Dei ab infantia sua, ex utero matris suae usque ad diem mortis suae«. Dazu Es. 9, 6. Eine mir unbekannt geliebene Vision der hl. Katharina von Bologna (um 1450) galt als Quelle der Ansicht, daß, wie der Stifter der Passionisten S. Paolo della Croce 1754 schreibt (*Lettere* II. Roma 1924 S. 468), »Gesù . . . anche Bambino nel ventre purissimo . . . si poneva in forma di Crocifisso, massime al venerdì patendo i dolori della croce«. Alberti, *Commentari,* berichtet nach Giov. Gregorio di Gesù Maria, *Calvario lect.* 46 (ich habe diesen wahrscheinlich wichtigen Band in keiner Bibliothek gefunden) von der Kreuzstellung im Mutterleibe.
- <sup>400</sup> Vgl. die Inschriften der Holzschnitte Schr. 810, 813 und der Variante in der Stadtbibliothek Windsheim (H. Höhn, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 14. Leipzig 1921. S. 183 u. Tafel 26). Im gleichen Sinn enthält die Umschrift des fünf Wunden-Stiches des Meisters der Marter der Zehntausend L. III. 406, 86 die Aufforderung des Schmerzensmannes in Kindsgestalt: trage meine Wunden in deinem Herzen, ich empfang sie aus Liebe zu dir vom ersten Augenblick der Menschwerdung ab. F. Zoepfl a. a. O. S. 160 zitiert aus A. Walasser, *Vom zarten Kindlein Jesu,* Dillingen 1565: »Darumb alles sein leben ein steter tod ist gewesen, dann er ist sovil töd gestorben, als vil augenplick er gelebt hat, seitmal er sein leyden alle augenplick gegenwertig gehabt . . .«
- <sup>401</sup> Daß das Kind schon die Wundmale hatte, fand ich zuerst um 1600 erwähnt in den Visionen der Maria von Escobar. L. de la Puente, *Vida maravillosa etc.* Madrid 1665. II. Buch. 11. Kap.
- <sup>402</sup> Holzschnitt in H. Nitzschewitz's *Psalterium B. Mariae V. Zinna,* um 1490. Vgl. A. Thomas. *Die Darstellung Christi in der Kelter.* Düsseldorf 1936. S. 150ff.
- <sup>403</sup> Molanus, a. a. O. S. 99. Die Darstellung habe das nicht geringe Fundament, daß Christus ». . . a prima etiam suae conceptionis instantia mortem passionemque . . . lubens acceptaverit, atque in eam paratus, imo eandem saepius recogitans, taverit . . .« Molanus bekämpft dann die Darstellung des das Kreuz anbetenden Kindes: »longe melius describitur orans Patrem, Crucem amplectens, aut super eam etiam genuflexus . . .« Der unselbständige Ayala übernahm das.
- <sup>404</sup> Weniger deutlich und klar ist die Darstellung des unter Beigabe von Waffen auf der Weltkugel stehenden Kindes.
- <sup>405</sup> Abb. z. B. *Jahrbuch des kunsthistor. Instituts der k. k. Zentralkommission f. Denkmalplf.* X. Wien 1916. Fig. 71.
- <sup>406</sup> R. Hofmann, *Das Leben Jesu nach den Apokryphen.* Leipzig 1851. S. 374.
- <sup>407</sup> Giov. Seregni, *Don Carlo Trivulzio.* Milano 1927. Tav. VII. Weitere Beispiele bei F. Zoepfl, a. a. O. S. 164.
- <sup>408</sup> M. J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei.* II. Berlin 1924. Tafel XXXV.
- <sup>409</sup> R. Berliner, *Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums,* a. a. O. Nr. 569; richtig gedeutet erst von F. Zoepfl, a. a. O. S. 153.
- <sup>410</sup> Das schwäbische Museum, Augsburg 1926. S. 107. (A. Haemmerle).
- <sup>411</sup> In der Basilica di Maria Assunta in S. Gandino (Bergamo): *Inventario I.* (1931). S. 272/4.
- <sup>412</sup> D. Lathoud, in: *L'Union des Églises* 5. Paris 1926. S. 15ff.
- <sup>413</sup> O. Wulff u. M. Alpatoff, *Denkmale der Ikonenmalerei.* Hellerlau 1925. S. 222ff. Clem. M. Henze, *Mater de p. s.* Bonn 1926.
- <sup>414</sup> C. M. Henze, a. a. O., pag. 22, Fig. 30.
- <sup>415</sup> Vgl. das venezianische Relief aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Slg. Liechtenstein in Wien; Dedalo X. Mailand 1929/30. S. 479. In diesen Motivkreis gehört das

- Gedicht des protestantischen Geistlichen Michael Johannes von 1662, auf das F. Zoepfl, a. a. O. S. 162 hinweist.
- <sup>416</sup> Mit anderer Sinnwendung und mit etwas anderem Wortlaut, steht der Vers auch auf der Miniatur auf Bl. 109v der Seuse-Handschrift in Berlin Ms. germ. qu. 840 aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts (K. Bihlmeyer, Heinrich Seuse. Stuttgart 1907. S. 255. Dazu S. 102). Die Rosen, die dort das Christkind bricht, bedeuten die Leiden, die Gott Seuse schicken will. In der Literatur vertritt eine entsprechende Auffassung z. B. Chr. Marianus, Puerperium Marianum, Konstanz 1650; vgl. F. Zoepfl, a. a. O. S. 153.
- <sup>417</sup> Vgl. M. Schefold, in: *Belvedere* 8. Wien 1925. Forum S. 41.
- <sup>418</sup> Die im »Führer durch das Museum der Stadt Ulm« 1930. S. 53 niedergelegte Deutung auf die hl. Monika ist unhaltbar.
- <sup>419</sup> Sermo 47. ML. 177. Sp. 1027f.
- <sup>420</sup> So auf dem Altar, wo der Stamm sich zum Kreuz weitet.
- <sup>421</sup> Tiedemann, *Det boec van den houte door Jacob van Maerlant*. Leiden 1844. (M. starb 1300). Vgl. F. Piper, in: *Evang. Jahrbuch für 1863*. Berlin. S. 48f. Fr. Kampers, *Mittelalterliche Sagen vom Paradiese usw.* Köln 1897. S. 110.
- <sup>422</sup> *Münchner Jahrb. d. bild. Kunst XI*. München 1921. S. 11f.
- <sup>423</sup> A. Schramm, *Bilderschmuck der Frühdrucke V*. Leipzig 1923. Tafel 75 Nr. 412. E. Weil, *Der Ulmer Holzschnitt im 15. Jahrhundert*. Berlin 1923. S. 62ff.
- <sup>424</sup> Das ist eine erfreuliche Bestätigung meiner Deutung des Sinnes der Ährenmadonna, *Die christl. Kunst* 26. München 1929/30. S. 97ff.
- <sup>425</sup> M. J. Friedländer, *Die altniederl. Malerei X*. Berlin 1932. Meister von Delft. Nr. 62. Tafel XXXIV.
- <sup>426</sup> *De fide orthod.* IV. 11. Mgr. 94. Sp. 1130f. Zitiert z. B. von Alph. Paleotus, *Jesu Christi crucifixi stigmata . . . auctore Dan. Mallonio. Venetiis 1606*. S. 57. Vgl. in dem wichtigen Artikel von J. D. Stefanescu in *Univ. libre de Bruxelles, Annuaire de l'inst. de philol. et d'hist. orient.* III. 1935, S. 462.
- <sup>427</sup> A. Spamer, *Das kleine Andachtsbild vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*. München 1930. S. 14. 308. Tafel IV. Der Zusammenhang mit einer großen Zahl von Nonnenarbeiten ist dort nicht erkannt.
- <sup>428</sup> A. Spamer, a. a. O. deutet das in der rechten Hand Getragene als Herz. Ich bin nicht überzeugt, daß das richtig ist. Denselben mir unerklärlichen Gegenstand findet man auf dem Metallschnitt Schr. 2645 (Heitz, Einblattdrucke 41,1) vor dem Schwertgriff. (Hier übrigens auch der seltene Spaten.) Das auf der Lanze aufgespießte Herz kenne ich einmal, in der stark von dekorativen Erwägungen bestimmten Zusammenstellung von Waffen im Lübecker Plenarium von 1492, A. Schramm, a. a. O. XII. Tafel 27. Nr. 177.
- <sup>429</sup> Als späte volkstümliche Beispiele vgl. den süddeutschen Stich des auf dem Kreuze schlafenden Christuskindes von um 1750 bei F. Zoepfl, a. a. O. Tafel VII, 14 und den als Fastenbrezel ausgeschnittenen Kupferstich des 18. Jahrhunderts bei Spamer, a. a. O. S. 325. Tafel 195. – Anführer der nächtlichen Karfreitagsprozession in Neuburg a. D. war 1619 ein Kind als Christus in einem Korbe einige der »passionis arma« tragend (Hauptstaatsarchiv München Jes. 82/1).
- <sup>430</sup> *Mostra Giottesca*, a. a. O. Nr. 27. van Marle a. a. O. I, 373. Filippino Lippi stellte auf den Sarkophag einen Korb mit Hammer, Zange und etwas jetzt Unkenntlichem, während Dornenkrone, die Nägel und (wahrscheinlich) der Schwamm frei liegen. (London; Nat. Gal. Nr. 213). Jacopo Bassano vereinigte um 1574 auf seiner Grablegung in S. Maria in Vanzo in Padua in einem Korbe ein Tuch (es kann nur das der Wundenwaschung gemeint sein), den Strick (der Kreuzigung) und die Zange, die interessanter Weise auf der Kopie des Bildes in S. Alessandro in Bergamo durch zwei Nägel ersetzt scheint, vgl. W. Arslan, *I Bassani*, Bologna 1931. S. 147ff. Tafel 51 und *Inventario I*. S. 8.
- <sup>431</sup> Vgl. die schon herangezogene Kreuzabnahme des Enrico di Tedice, *Mostra Giottesca*, a. a. O. Nr. 15.
- <sup>432</sup> *Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin*. 2. Aufl. I. Schwerin 1898. S. 157ff.
- <sup>433</sup> Vgl. Martin von Cochem, *Das große Leben Christi II*, 2.
- <sup>434</sup> Alvin Nr. 456. Abb. *The Connoisseur V*. Jan. London 1903. S. 61.
- <sup>435</sup> Beide Motive konnten vereint werden, wenn man den Toten kindhaft klein bildete, also ganz »unwahr«, aber wundersam anschaulich machend, was das Mittelalter unter dem »Kind« verstehen konnte. Hier eine rein formale Einwirkung eines anderen Typus sehen zu wollen, also artistische Unfähigkeit zu eigener Gestaltung im Ergebnis tief schöpferisch werden zu lassen, ist eine arge Verirrung. So frei der mittelalterliche Künstler in der Anschaulichmachung auch war – ich glaube gezeigt zu haben, daß keine Zeit ihm eine größere Freiheit einräumen konnte ausschließlich den Gesetzen seiner Kunst zu folgen – aus einem »Sinn« mußte seine Form geboren werden. Daß sich der Typus des kindhaften Toten nicht wirklich durchsetzen konnte, zeigt, daß er trotz seiner »anschaulichen Wahrheit« Bedenken erregte. Einen gleichwertigen Ersatz hat er bisher nicht gefunden. Der englische Holzschnitt Schr. 1053, Dodgson 17, der durchaus in den Kreis der Marienverehrung gehörend die Erhöhte um Fürbitte anfleht, und eine erfundene Indulgenz Sixtus IV. verheißt, konnte das Erlösungswerk des auf dem Arm der Mutter sitzenden Kindes nicht mehr anschaulich gestaltet in die Darstellung einbeziehen, sondern mußte einige Waffen in den Rahmenecken unterbringen. – Über die spurious and imaginary Indulgenzen vgl. Rock-Hart-Frere, a. a. O. III. S. 61f. – Vgl. R. Berliner, *Bemerkungen a. a. O.*
- <sup>436</sup> Vgl. J. Lutz – P. Perdrizet, a. a. O. Tafel 59. S. 62. M. R. James a. a. O.
- <sup>437</sup> E. Panofsky, a. a. O. Abb. 20, S. 276. M. J. Friedländer, *Die altniederl. Malerei VI*. (1928), Tafel XXVII u. S. 24. S. 123. Nr. 37. M. J. Friedländer glaubt an Wiederholung einer Rogierschen Komposition, die aber wahrscheinlich in Wirklichkeit die Werkzeuge nicht einbezog (S. 17). Die genaue Tätigkeit der Hand unter derjenigen mit der Ficagebärde kann ich ebensowenig deuten wie W. H. J. Weale in: *The Burlington Mag.* VII. London 1905. S. 75.
- <sup>438</sup> Spätestens das frühe 18. Jahrhundert kannte eine Darstellung der nur durch göttlichen Beistand die durch Waffen ange deuteten Passionsgeschehnisse überlebenden Maria, und es ist wichtig, daß man sich noch um 1800 ihrer Quelle in einem Worte der hl. Birgitta bewußt war. Das scheint mir nicht auf sehr großes Alter der Komposition zu weisen. Vgl. R. Berliner, *Kataloge des Bayerischen Nationalmus.*, a. a. O. Nr. 487.
- <sup>439</sup> Es ist ungefähr die gleiche Stimmung Mariens veranschaulicht

- licht, wie in dem 1489 in Straßburg erschienenen Praecordiale devotorum (Hain 13318): »Pulcra lamentatio beate virginis contra arma Christi. Consumato passionis christi agone . . . O quantis dolorum stimulis contuebatur mater corpus dilecti filii, et quasi horrore mortis filii instrumenta ipsa inferentia: crucem, clauos, spinas et lanceam . . . in ipsa insensibilia instrumenta lamentabat . . .«
- <sup>440</sup> Venedig, S. Pantaleone. L. Testi, La storia della pittura veneziana II. Bergamo 1915. S. 353. Das Inventar der Schatz- usw. Kammer der Burg zu Graz von 1668 verzeichnet »ain Braitlecht flaches Creuz von Helffenpain«, auf dessen einer Seite die Waffen, auf dessen anderer die Krönung der Maria geschnitzt waren. Es dürfte im früheren 17. Jahrhundert entstanden gewesen sein. (Mittlg. d. K. K. Central-Commission. NF. 5. Wien 1879. S. CXLVI.)
- <sup>441</sup> Leningrad. Vgl. Fr. Winkler im Jahrb. d. preuß. Kunstsgn. 56. Berlin 1935. S. 123.
- <sup>442</sup> So schon Paquot a. a. O. S. 264 Anm. 4.
- <sup>443</sup> Vgl. z. B. das gestickte Antependium des Domes zu Linköping um 1400, bei A. Branting – A. Lindblom, Medieval embroideries and textiles in Sweden. Upsala u. Stockholm 1932. S. 55. Pl. 46.
- <sup>444</sup> Zu den späten Ausnahmen gehört das um 1575 anzusetzende Bild des Pietro Marescalco (Spada) in der Chiesa del Bassanello in Padua, das unten die Hl. Clara und Scolastica darstellt und oben über einem Wolkenboden die Pietà, die von waffenhaltenden Engeln umgeben ist. Das ist also noch eine echte Waffendarstellung. Vgl. G. Fiocco in Revista Española de arte 3. Madrid 1934. S. 112f. und Inventario VII. (1936) S. 38.
- <sup>445</sup> R. Berliner, Bildwerke IV. a. a. O. Nr. 1931.
- <sup>446</sup> F. M. Haberditzl, Die Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts in der Kupferstichsg. der Hofbibliothek zu Wien. I. Wien 1920. Nr. 80, Tafel 48.
- <sup>447</sup> Abb. z. B. Burlington Mag. 20. London 1911/2. S. 79.
- <sup>448</sup> Z. B. Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden I. Freiburg i. Br. 1884. S. 673. (F. X. Kraus mit J. Durm u. E. Wagner. Kreis Konstanz.)
- <sup>449</sup> Z. B. Belvedere 12. Wien 1925. I. nach S. 84 (E. W. Luz).
- <sup>450</sup> In dieser Spätzeit wird m. W. erst das Motiv des Abwaschens der Wunden allgemein aufgenommen, und veranlaßt oft die Vorführung eines Waschgefäßes. Nic. Alberti berichtet a. a. O. S. 409 von der Waschung: »l'umore sagrosanto di questa lavanda fu raccolto divotamente in un vaso, e poi . . . si conglutinò in una massa . . . che oggi conserva la Fiandra, come regalo . . . da Balduino . . . nel 1150«. Ich weiß nicht, woher er das hat. Ich kenne nur noch die so viel ältere Nachricht in den ASS. Mart. II. S. 508, nach der 1247 Reliquien von dem blutigen Wasser der Wundenwaschung, das von Joseph von Arimathia in zwei Gefäßen – das von den Nägelmalen und von der Seitenwunde für sich – aufbewahrt und zunächst mit Nikodemus geteilt wurde, als Geschenk des Patriarchen von Jerusalem nach England kamen. Auf Dürers Zeichnung von 1521 im Fogg. Mus. (L. 379) hält Joseph das große Gefäß, in dem er das Blutwasser sammeln wird, und er fordert mit der Rechten einen nicht Dargestellten zum Bringen des Waschwassers auf. Der Wassereimer erscheint unter anderen Waffen z. B. auch in der Rubenschen Beweinung von 1614 in Antwerpen. Auf der die Geräte der Reinigung sehr betonenden Grablegung des Peter Sanchez I. (Budapest, Gem. Gal. C. R. Post, a. a. O. V. Fig. 1) ist anscheinend ein Schaber zur Blutabkratzung mit dargestellt.
- <sup>451</sup> Abb. z. B. Pantheon 12. München 1933. S. 254.
- <sup>452</sup> E. Mauceri, La R. Pinacoteca di Bologna, Roma 1935, S. 27, c 230. Nicht erklären kann ich den Vogel mit bärtigem Kopf über dem Kreuz, er sei denn als Eule mit dem Kopf eines Juden gemeint. Ich verdanke Heinrich Schwarz (Wesleyan University in Middletown, Conn.) den Hinweis auf die Verwendung von Eulen zur Darstellung der jüdischen Schuld an der Passion. Vgl. du Méril, Poésies pop. lat. antérieures au douzième siècle. Paris 1843. S. 191; E. P. Evans, Animal symbolism in ecclesiastical architecture. London 1896. S. 77f.
- <sup>453</sup> Die Kunstdenkmale von Bayern. IV, 16. München 1927. S. 150. Tafel XXXV. (F. Mader, Stadt Landshut m. Einschl. d. Trausnitz.) Prinz Josef Clemens v. Bayern schrieb sie mündlich dem Meister von Pfarrwerfen zu.
- <sup>454</sup> Abgeb. von Jacques Rosenthal, Bibliotheca medii aevi manuscripta. Katalog Nr. 81. München S. 69.
- <sup>455</sup> München. Bayer. Nationalmuseum. R. Berliner, Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums, a. a. O. Nr. 395.
- <sup>456</sup> Diese Verbindung ist mir zuerst bekannt in der Vita S. Pauli primi heremitae. Venedig 1511. Fol. 46 r; Prince d'Essling a. a. O. II, 1 S. 237.
- <sup>457</sup> R. van Marle, a. a. O. VIII. S. 260.
- <sup>458</sup> C. R. Post, a. a. O. II. Fig. 210.
- <sup>459</sup> Abb. z. B. Cicerone 16. 1924. S. 1170.
- <sup>460</sup> M. J. Friedländer, Die altniederl. Malerei I. Tafel LXIX.
- <sup>461</sup> Z. B. W. Rothes, Christus. Köln 1911. Abb. 139.
- <sup>462</sup> Abb. Das Kunstblatt. 11. Weimar 1927. Tafel nach S. 16.
- <sup>463</sup> Nr. 1055. H. Posse, Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. 1. Abteilung. Die romanischen Länder. Berlin 1909. S. 52. 1483 von einer Kongregation bestellt.
- <sup>464</sup> Abb. z. B. Dedalo X. Mailand 1929/30. S. 146.
- <sup>465</sup> Z. B. Fr. Schottmüller, Fra Angelico da Fiesole. Stuttgart 1911. Tafel 54ff.
- <sup>466</sup> P. Toesca, in: Atti della soc. piemontese di archeol. etc. VIII S. 64. Tav. IV. C. de Mandach in Rev. de l'art chrét. 53. Paris-Lille 1910. S. 185.
- <sup>467</sup> E. Chartraire in Bulletin archéologique 1916. S. 159. Tl. XXII. J. Evans, Pattern. Oxford 1931. S. 114. M. Aubert, in: Les richesses d'art de la France La sculpture. La Bourgogne. Paris 1927. pl. 110. S. 41f.
- <sup>468</sup> R. Berliner: Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums, a. a. O. Nr. 489.
- <sup>469</sup> Wien. Nationalbibliothek. Ms. 1969. Fol. 103 v. Vgl. B. Martens, Meister Francke, Hamburg 1929. Abb. 61.
- <sup>470</sup> H. Schrade, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. N. F. 16. 1930. Abb. 3. Aus der Berry-Bibel des British Museum. Ms. Harley 4382. Fol. 182 v. Ich glaube nicht, daß Schrades Hinweis auf Darstellungen des angelus missae die Darstellung richtig interpretieren kann. Seine Formulierungen sind hier besonders fern von Deckung mit dem vom Künstler zu Veranschaulichenden. » . . . den zu Tode müden und doch um des Erbarmens willen die Augen öffnenden Heiland . . . « dargestellt zu sehen, ist reichlich falsch. Auch er übersah, daß Veranschaulichung der ungeteilten Dreieinigkeit verlangt war.

- 471 Im *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia V* (1935) S. 20 ist aus Buie (Pola) ein Bild des Typs im veneto-byzantinischen Stil veröffentlicht und ins 14. Jahrhundert datiert. M. E. gehört es ins 15. Jahrhundert.
- 472 E. Panofsky, Abb. 23. Conte Durrieu, *Les très belles heures . . . du duc Jean de Berry* (Soc. franç. de repr. de mss.) Paris 1922. S. 8. 39. 65. pl. XI.
- 473 B. Martens, a. a. O. Abb. 62. Paris. Bibl. Nat. Ms. lat. 1156 A. f. 82 r.
- 474 E. Panofsky Abb. 35. B. Martens, a. a. O. Abb. 63. Cod. Vin-dob. 1855. Fol. 21 v.
- 475 Fr. Schottmüller, a. a. O. Tafel 94.
- 476 Vielfach abgebildet und besprochen. Selbst M. J. Friedländer, *Die altniederl. Malerei V*, (1927) Tafel XL und S. 35 f. belegt das Unvermögen auch des hellstichtigsten Formenverständnisses solch eine Darstellung zu verstehen, wenn der anschaulich zu machende Sinn unbekannt ist. R. Berliner, *Bemerkungen*. a. a. O.
- 477 Ich glaube, daß manche angebliche Interzessionsdarstellung zu Unrecht so aufgefaßt wird, wobei ich als die dem Kunsthistoriker gesetzten Grenzen weit überschreitend nicht untersuchen will, wie viel von dem ganzen Interzessionsthema, das an sich von I. Ep. Joh. 2, 1 ausgeht, auf in Begriffe gefaßte anschauliche Darstellungen zurückgehen mag (merkwürdig »materialistische« ist z. B. die Ausdrucksweise selbst eines Thomas, *Summa Qu. 54 A. IV. 3.*, eines Dionysius Cart. opp. XIII. S. 490). Wenn etwa auf dem Epitaph der Elisabethkirche in Breslau von 1492 (H. Braune – E. Wiese, a. a. O. N. 189 Tafel 213) Gottvater seine Erlösungseinwilligung gibt »*proprio filio non pepercit*« dann kann der auf dem Kreuz mit Rute und Geißel in den Armen kniende, von der Säule mit Strick begleitete Christus kein Flehender sein, sondern er ist der Schmerzensmann des oben besprochenen Typus. Wenn auf dem Altar zu Aarhus von 1479 (Abb. z. B. K. Richstätter, *Die Herz-Jesu-Verehrung des deutschen Mittelalters*, 2. Aufl. Regensburg 1924. Gegenüber S. 232) der Schmerzensmann vor Gottvater auf der am Boden liegenden Säule kniet, im rechten Arm die Lanze, während je ein Engel Kreuz und Nägel hält, so scheint mir durch das Weinen des einen von ihnen veranschaulicht zu werden, daß es sich um das »gegenwärtige« Leiden Christi handelt, der Ton scheint mir durchaus auf dem leidenden Zustand der zweiten göttlichen Person zu liegen. Daß das Leiden die Vorbedingung für die Erlösung ist, ist eine andere Sache. Wir fragen hier immer, was wird veranschaulicht?
- 478 R. Berliner, *Bemerkungen*, a. a. O. Die auf dem Wege liegenden Steine, die Vertreter des »steinigen Weges«, von dem der provenzalische Meßtraktat ausdrücklich spricht, bilden die an die Stelle der blutigen Fußtritte getretene Waffe.
- 479 Ricci veranlaßte eine bisher leider ohne Text gebliebene Ausgabe von Abdrücken des Bestandes: *Xilografie del Tipografo Modenese etc. dal 1646 al 1752*. Pl. 25.
- 480 F. M. Haberditzl, a. a. O. Nr. 71 Tafel 43.
- 481 Kreuzgang von S. Petri; vgl. *Die Bau- und Kunstdenkmäler im Reg.-Bez. Cassel. II. Marburg* 1909. S. 60. Tafel 92; (A. v. Druch. Kr. Fritzl.) wo auch die Abb. einer fragmentarisch erhaltenen Wiederholung vom Friedhof der Minoriten (v. d. Osten Abb. 35).
- 482 E. Kümmel, Berlin, Deutsches Museum. Verzeichnis der Neuerwerbungen seit 1933. Nr. 171.
- 483 Gilhofer u. Ranschburg, Luzern. Auktion XVII 1934. Kat. Nr. 3.
- 484 Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin. II. Schwerin 1899. S. 388. (Fr. Schlie. Wismar u. a.) Christus steht in einem sehr langen Sarkophag und ist von sehr charakteristisch ausgewählten Waffen umgeben: wie drei Röcken, noch einem Schlagwerkzeuge außer dem Hammer (wahrscheinlich dem Klöppel zum Einschlagen der Keile), von menschlichen Körperteilen nur dem Kopf des Kaiphas usw.
- 485 Dedalo II, 1. Mailand 1921/22. S. 168 und Musées R. du Cinquantenaire. Is. Erréra, *Catalogue d'Etoffes*. 3e éd. Bruxelles 1927. Nr. 316.
- 486 Wallraf-Richartz Jahrbuch N. F. 1. Köln 1930. S. 103. (E. Buchner).
- 487 J. Birchler, in: *Anzeiger für schweizer. Altertumsk.* NF. 37. 1935. S. 127.
- 488 M. Lehrs, a. a. O. Tafel 17.
- 489 A. Branting – A. Lindblom, a. a. O. Bl. 48. S. 56. Die Werkzeuge sind hier auf zwei Darstellungen verteilt; als Zentrum der zweiten dient der Kreuzifixus.
- 490 Nikolaikirche zu Rostock. Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin. Band I. S. 137 und Kirche zu Doberan, ebda. II. S. 611, wo sogar das Grabtuch nicht fehlt. Beidesmal handelt es sich um Predellen.
- 491 W. Hugelshofer, *Die Zürcher Malerei bis zum Ausgang der Spätgotik. I.* (Mitteilungen der Antiquarischen Ges. in Zürich. XXX, 4) Zürich 1928. S. 25. Tafel V, 10.
- 492 Salach, *Die Kunst- und Altertumsdenkmale in Württemberg. Donaukreis, O. A. Göppingen. Eßlingen* 1924. S. 140.
- 493 Ebda. Oba. Laupheim S. 50. Epitaph von 1797.
- 494 Prince d'Essling, *Etudes sur l'art de la gravure sur bois à Venice*. Paris u. Florence 1908–1914. I, S. 367.
- 495 Bemerkenswert viele Fackeln auf der nicht sehr viele arma enthaltenden Darstellung des von Waffen umgebenen, im Sarkophage sitzenden Christus auf fol. 162 v. eines französischen Gebetbuches von um 1480, Brit. Mus. Sloane 2471 (= 2718).
- 496 Burlington Mag. 52. London 1928. S. 58.
- 497 *Revue de l'art chrét.* Paris-Lille 1912. S. 409, 412. (L. H. Labande).
- 498 Seit dem 15. Jahrhundert findet sich das Motiv öfter. Im gleichen war wohl auch die entsprechende Reliquie des Gefängnisses aufgetaucht: Hallesches Heiltum II. 4. Auf fol. 103 v. der *Heures de René d'Anjou*, Ms. Egerton 1070 des Brit. Mus., sind die arma in einem zweifenstrigen Zimmer untergebracht.
- 499 Ich kenne ihn aus der auf dem Titelblatt 1516, auf der letzten Seite 1506 datierten Ausgabe.
- 500 C. Dodgson, *Woodcuts of the XV. cent. in the dep. of prints*. Brit. Mus. London 1934. Nr. 114. pl. XXXII. a.
- 501 M. F. Haberditzl, a. a. O. Nr. 74. Tafel 22.
- 502 Abb. z. W. Rothes a. a. O. S. 315.
- 503 Baron de Rivières in *Bulletin archéol. et histor. de la Soc. archéol. de Tarn-et-Garonne*. 30. 1902. S. 237ff.
- 504 Biblioteca Vaticana. cod. Ross. 1164. Fol. 126; H. Tietze,

- in: Beschreibendes Verzeichnis der illum. Hdschr. in Österreich V. Leipzig 1911. S. 18, 20. Belvedere 8. Wien 1925. Tafel nach S. 132.
- <sup>505</sup> Abb. Mtlgen. d. Ges. d. graph. Künste. Wien 1911. S. 47 (H. Roettinger).
- <sup>506</sup> M. E. entspricht es der Absicht der Künstler, daß sich seit dem 14. Jahrhundert manchmal Darstellungen von Waffen finden, in denen nur Teilstücke von ihnen wiedergegeben sind. Das früheste mir bekannte Beispiel ist das Kreuz hinter dem gregorianischen Schmerzensmann, das nur den Querbalken rechts hat, in einem vor einiger Zeit neu aufgedeckten Fresko in S. Nicolà in Bari. In der (bayerischen?) Gregorsmesse des zweiten Viertels des 15. Jahrhunderts A. Lemoisne, a. a. O. Nr. XLII hat das Kreuz nur den Querbalken links. Der Querbalken des Kreuzes mit dem Titel liegt auf der Säule auf z. B. in Abb. 8 in: Das Münster 9, 3/4. München 1956 S. 97 ff. und P. Heitz, Einblattdrucke 65. nr. 18. Im 16. Jahrhundert häufen sich die Beispiele. Besonders bezeichnend für die Tendenz sind die merkwürdigen Ausschnitte in Lukas von Leyden B. 76 von 1517, die m. E. den Zeichencharakter der Waffen aus ästhetischen Gründen schwächen sollen. (Abb. in M. J. Friedländer, Lucas von Leyden. Leipzig 1924, Tafel XXXXII.)
- <sup>507</sup> Chr. Wordsworth, a. a. O. Pl. VII. S. 653 f.
- <sup>508</sup> Ebda. Pl. VI. Dibdin, a. a. O. S. 51.
- <sup>509</sup> Der Sinn auch dieser Form der Waffe ist manchmal nicht eindeutig; er scheint zu schwanken zwischen dem der historischen Abendmahleinsetzung – die eigentlich nicht zu den Waffen gehört – und dem Hinweis auf den Passionssinn an sich, entsprechend der Vulgataübersetzung von Ephes. 2, 5: »tradidit semetipsum oblationem et hostiam in odorem suavitatis«. – Vgl. oben S. 54.
- <sup>510</sup> V. Birnbaum, J. Cibulka etc., Dejevis výtvarného umění v česách. Praze. Abb. 329 f.
- <sup>511</sup> Friedländer, Die altniederl. Malerei II. Tafel XXI.
- <sup>512</sup> W. Rothes, a. a. O. S. 128 f.
- <sup>513</sup> Auf einem Reliquiar des Halleschen Heiltums; Ph. M. Halm – R. Berliner, Das Hallesche Heiltum, Berlin 1931. Nr. 116.
- <sup>514</sup> C. Dodgson, Woodcuts Br. Mus. Nr. 118, Pl. 34 a.
- <sup>515</sup> Die drei Stäbe links sind zum Niederdrücken der Dornenkrone bestimmt gewesen. Sie hatten sich im 15. Jahrhundert gelegentlich bis zu Baumstammgröße ausgewachsen.
- <sup>516</sup> Der ältere ist bisher nachweisbar zwischen 1647 und 1678, der jüngere lebte 1654–1702 (Angaben des Maximilianmuseum in Augsburg). Die Wahrscheinlichkeit spricht nach dem Stil für den älteren. – Photo des Museums.
- <sup>517</sup> Grabstein des 1519 gestorbenen Joh. Falk in der Schottenkirche in Wien; K. Lind, Slg. von Abbildungen mittelalterlicher Grabdenkmale usw. Wien 1894. Tafel LXXV, 2.
- <sup>518</sup> M. F. Haberditzl, a. a. O. II. Nr. 80. Tafel 11.
- <sup>519</sup> Die Kunstdenkmale von Bayern. V. München 1924. S. 224. (F. Mader, Mittelfranken. Stadt Eichstätt u. a.)
- <sup>520</sup> Vgl. z. B. Dionysius Carth. Opp. XII. S. 246: In triduo mortis corpus et anima erant unita Verbo (auch S. 286. 320). S. 468: Non tamen verbum fuit homo, quia fuerunt a se invicem separata corpora eius et anima. Oder Marcus Vigerius, Controversia. Fol. g 1 r: . . . Christus in triduo mortis . . . non erat homo (erat enim mortuus) . . .; fol. h 1 r: Divina autem natura in illo triduo a nulla parte Christi corporis erat separatum . . .
- <sup>521</sup> A. a. O. S. 17 f.
- <sup>522</sup> Gewissermaßen den Augenblick vorher, die Erfüllung des Auftrags durch die Engel stellt der Holzschnitt Baldung Griens B. 43 dar. Vgl. R. Berliner, Bemerkungen a. a. O.
- <sup>523</sup> E. Panofsky, a. a. O. 21.
- <sup>524</sup> Der Besitzer in Archaeologia 68. 1917. S. 35 ff. Luitpold, Herzog in Bayern, Die fränkische Bildwerkerei. München 1926. Nr. 4a nennt den Stil südostdeutsch, dem böhmischen Kunstkreis angehörend. B. Kurth, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters. Wien 1926. I. S. 263. Tafel 263, ordnet ein: fränkisch, erstes Drittel des 15. Jahrhunderts. Ebenso H. Göbel, Wandteppiche III, 1. Leipzig 1923 ff. Abb. 119. Daß es sich um eine deutsche Arbeit handelt, halte ich keineswegs für gesichert. An die Zusammengehörigkeit mit dem Fragment eines knieenden Stifters glaube ich nicht.
- <sup>525</sup> Österr. Kunsttopogr. XII. Wien 1913. Tafel XXIV. (H. Tietze. St. Peter in Salzburg.)
- <sup>526</sup> Abb. Zeitschr. f. christl. Kunst 14. Düsseldorf 1901. Tafel I.
- <sup>527</sup> Bouchot Nr. 95. A. Lemoisne, a. a. O. Nr. 17. Die Datierung ist schwierig, ich glaube mit Schreiber an eine spätere Entstehung als sie die Primitivität des Stiles zu verlangen scheint.
- <sup>528</sup> Die Kunstdenkmale v. Bayern. VI. 3. München 1934. S. 476 ff. H. Göbel a. a. O. Abb. 35.
- <sup>529</sup> Prince d'Essling a. a. O. I. S. 160, 162 f. Holzschnitt von Florio Vavassore. Außer dem Kreuz mit den Geißeln und dem Sarkophag finden sich der Judaskuß, Handwaschung, die geldzahlende, die ficamachende, die haarausreißende Hand, der Hahn, die Würfel, das Schwert mit dem Ohr des Malchus. Die späteste Darstellung, die ich überhaupt von dem Typus kenne, ist die des volkstümlichen Holzstockes im Material der Solianischen Druckerei; a. a. O. 26. Wenige Waffen. Unterschrift: Humani generis redemptori.
- <sup>530</sup> Späteres 15. Jahrhundert. Man beachte den Kopf des erhängten Judas. Der Selbstmord aus hoffnungsloser Verzweiflung war seine schwerste Sünde, also die Hauptleidzufügung.
- <sup>531</sup> F. Schottmüller, a. a. O. Tafel 163.
- <sup>532</sup> Ebda. S. 235. Abb. Die Kunstdenkmale der Provinz Hannover. II, 4. Hannover 1911/12. Tafel XIII. (A. Zeller. Stadt Hildesheim.)
- <sup>533</sup> W. Rothes, a. a. O. S. 157. Ders., Anfänge der altumbri-schen Malerschulen, Straßburg 1908, S. 35. 60.
- <sup>534</sup> Breslau, Elisabethkirche. H. Braune – E. Wiese, a. a. O. Nr. 201. Tafel 225. Vgl. die Anrufung der Passion und der Waffen als Trost der Seele in der Sterbestunde auf dem flämi-schen Holzschnitt Schr. 874 des frühen 16. Jahrhunderts auf dem um den gregorianischen Schmerzensmann im Grabe die arma gehäuft sind; z. B. sehr betont die Salbtöpfe und die Würfel auf den Kreuzarmen.
- <sup>535</sup> A. Mayeux, in: Revue de l'art chrét. 54. Paris-Lille 1911. S. 222 ff. Ich kann nicht einsehen, warum das Relief früher an-gesetzt werden soll.
- <sup>536</sup> V. d. Osten, a. a. O. Abb. 168.
- <sup>537</sup> R. Schneider, in: La peinture Catalane à la fin du moyen âge. Université de Paris. Institut d'art et d'archéol. Bibliothèque d'art catalan. Paris 1933. S. 105. Pl. XXV.
- <sup>538</sup> Sèvres, Musée Céramique; G. Ballardini, Corpus della maio-

- lica italiana. I. Roma 1933. Nr. 6. Abb. 8. Wahrscheinlich Deruta.
- <sup>539</sup> Burlington Mag. 41. London 1922. S. 193. Etwas in der Abbildung Undeutbares noch über Christi Kopf.
- <sup>540</sup> M. J. Friedländer – J. Rosenberg, a. a. O. Nr. 180.
- <sup>541</sup> Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. 5. Wien 1928. S. 119.
- <sup>542</sup> In S. Maria della Piaggiola in Gubbio. W. Rothes, a. a. O. S. 241 ff. Ist der Alte hinter Maria wirklich ein Prophet oder nicht eher Joseph oder Nikodemus?
- <sup>543</sup> Neustift (bei Brixen). K. Lind, a. a. O. Tafel IC, 3.
- <sup>544</sup> Die Kunstdenkmäler v. Bayern IV, 6. München 1921. S. 142. Tafel XXI. (F. Mader. Straubing.) »Dies Figur des leyden Cristi und der Parmherzigkeit hat lassen machen . . . Scimus quod redemptor noster viuit et in novissimo die resurgemus.«
- <sup>545</sup> Ebda. V, 5 München 1932. S. 500f. (F. Mader, Weißenburg.) Die richtige Ansetzung ermöglicht der 36. Jahresbericht des histor. Ver. von Mittelfranken 1868. S. 33. V. d. Osten, S. 68 datiert in die 30er Jahre.
- <sup>546</sup> E. Panofsky, a. a. O. Abb. 25.
- <sup>547</sup> Nürnberg, S. Moritz. V. d. Osten, a. a. O. Abb. 141. S. 99.
- <sup>548</sup> Die Kunstdenkmäler v. Bayern. V. 4. München 1931. S. 64. 71. (F. Mader, Dinkelsbühl.) von 1471 (v. d. Osten, a. a. O. Abb. 151. S. 121 f.). Ebda. 3. S. 136f. und Tafel XVIII von 1475 (das Kreuz trägt hier ein Engel).
- <sup>549</sup> Mainburg in Niederbayern. Die Kunstdenkmäler v. Bayern IV, 18. München 1928. S. 97. (J. M. Ritz, Mainburg.)
- <sup>550</sup> Breslau, Kunstgewerbemuseum. H. Braune – E. Wiese, a. a. O. Nr. 183. Tafel 202. – Das Schema der Komposition ist auch das des viel kopierten Stiches L. 80 des Meisters der Berliner Passion. Ein oberer Streifen enthält den Crucifixus zwischen den vier hauptsächlichsten langen Waffen, die untere Hauptfläche in einer Strahlenglorie des Kind mit Geißeln, in den Ecken weitere Waffen.
- <sup>551</sup> Zeitschrift für christl. Kunst. 23. Düsseldorf 1910. Tafel III. F. Witte, Die Skulpturen der Slg. Schnuetgen. Berlin 1912. Tafel 89, 3. S. 97.
- <sup>552</sup> B. Martens, a. a. O. Abb. 63. In der Rahmung der Kreuzigung der Heures de Notre Dame des Herzogs von Berry tragen drei der vier dargestellten Engel Waffen zur Hervorhebung, Cte. Durrieu a. a. O. S. 43. pl. 23.
- <sup>553</sup> L. Testi, La Storia della Pittura Veneziana II, Bergamo 1915. S. 500f. E. Tietze-Conrat, Mantegna, London 1955, S. 191.
- <sup>554</sup> Schwierig zu deuten ist im Streifen links die »Waffe« die Christi Kopf vor dem eines Apostels zeigt, der bestimmt nicht Petrus ist. Der Nimbus schließt wohl Judas aus. Ist das Verlassen Christi durch die Apostel gemeint? Der fragende, wie sich ansaugende Blick der Maria kann nicht übersehen werden; er bringt ihre trotz allem nicht zweifelnde compassio wie wenig zum Ausdruck. Er gemahnt an die Formulierung des oben S. 54 zitierten Dialoges: Deus es . . . ?
- <sup>555</sup> In einem bei Fr. X. Dörner in Augsburg erschienenen Gebetbuch Litaniae Lauretanae. Bl. 22.
- <sup>556</sup> Brit. Museum. Add. MS. 31838. Fol. 67v. Cat. Add. 1882; dort als spätes 15. Jahrhundert.
- <sup>557</sup> Abb. Jahrbuch d. preuß. Kunstsgn. 40. Berlin 1919. S. 236.
- <sup>558</sup> P. Heitz, Einblattdrucke 49, 1. Unter den Waffen bemerkenswert der Wappenschild mit den fünf durch Blutropfen angedeuteten Wunden und ein Holzklöppel zur Kreuzbefestigung, der auch auf dem eben genannten Bucheinband erscheint. Es ist anzunehmen, daß dieser Rahmen noch zur Einfassung von mehr Darstellungen diene als bisher bekannt ist. Bei dem schon erwähnten des auf dem Kreuze Sitzenden (Schr. 908c) veranschaulicht er ergänzend erst den vollen Sinn des Blattes.
- <sup>559</sup> Broadside No. 305 in the Collection of the Soc. of Antiquaries London. Abb. in Clem. A. Miles, Christmas. 1912. Tafel nach S. 134. So merkwürdig es auch ist, Darstellungen der Geburt, auf denen Engel arma halten, sind mir vor dem 17. Jahrhundert nicht bekannt geworden. (Vgl. unten S. 109). Es muß aber schon frühere gegeben haben, denn ich glaube nicht an eine Originalerfindung des Jacopo Sannazaro, sondern glaube an die Wiedergabe von etwas Gesehenem, wenn er einige in der Geburtshöhle so erscheinen läßt.
- »Gestantesque manu nostrae argumenta salutis  
Spinisque clavosque horrenti et vimine fascis  
Haesuramque hastam lateri medicataque felle  
Pocula sublimemque crucem immanemque columnam.«
- Parthenias (veröffentlicht 1526). III. 252ff. Die italienische Ikonographie des 15. Jahrhunderts kennt gerade auf dem Gebiete der Waffendarstellung anscheinend ihre eigenen Motive, wie dasjenige der Vorweisung weiterer Waffen an den am Ölberg Betenden außer dem Kelch. Mantegna z. B. läßt sie von fünf Engeln gehalten werden. Bei Ambr. Borgognone entwachsen die hauptsächlichsten etimasiartig dem Kelch. (Beide Bilder London, Nat. Gal.). Der Kelch allein war nicht genügend eindringlich gegenüber der Vorstellung, die die Gesamtpassion in einer Mehrzahl der Waffen veranschaulicht sah. Wie immer in solchen Fällen taucht das Motiv im 18. Jahrhundert wieder auf. Z. B. ist in der Pfarrkirche zu Bernkastel ein Alabasterrelief von 1751, auf dem eine Mehrzahl von Engeln wie bei Mantegna erscheint; Kunstdenkm. der Rheinprovinz XV, 1 (1935) S. 437.
- <sup>560</sup> H. Martin, in: Gaz. d. Beaux-arts 52. I. Paris 1910. S. 115 ff. Ders. u. Ph. Lauer, Les principaux manuscrits à peinture de la Bibl. de l' Arsenal à Paris. Paris 1929. Pl. 78.
- <sup>561</sup> Ich glaube nicht, daß H. Martin mit ihrer Deutung auf die weinenden »Töchter Jerusalems« recht hat (S. 126). Beziehungspunkt von Waffen und Dekoration ist Christus. Seine Tränen sind gemeint.
- <sup>562</sup> Inv. M. 340. Sicherlich von keinem Berufskünstler stammend und wahrscheinlich erste Hälfte 15. Jahrhunderts.
- <sup>563</sup> Brit. Mus. Egerton 1821. Fol. 4 und 5. Erster Hinweis in J. A. Gasquet, An english Rosary Book of the 15th. century. 1894. (Separatdruck aus: the Downside Review); datiert auf S. 4 Possibly beginning 16. cent. – Die Formulierung ist kaum zu stark, daß eine Art geistigen »Blutausches« erzeugt werden soll. »Applique ton cuer droit dessoubz ses playes pour receuoir tout son precieux sang, tant que tu en soies tellement enyvree que tu puisses dire veritablement avec lapostre Michi autem absit gloria . . .« Aus dem nach dem Tode Gersons (1429), m. E. in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts geschriebenen Ad. MS. 12215 des Brit. Mus. fol. 296 r. Meditationen über die Passion enthaltend.
- <sup>564</sup> A. Venturi, Storia dell' arte italiana X, 3. Milano 1937. S. 553. Der Baum vertritt wohl Gethsemane.
- <sup>565</sup> Die Zweckbestimmung des Rahmens des 18. Jahrhunderts,

- auf dem Engel Werkzeuge halten, der aus Poldi-Pezzoli-Besitz der Mailänder Kunstgewerbe-Ausstellung 1874 geliehen war (Kat. II, 152), ist nicht bekannt. Er wurde Brostolone zugeschrieben.
- <sup>566</sup> Zuerst machte 1867 auf sie aufmerksam H. Bradshaw, in: *Collected papers*, Cambridge 1889, S. 84 ff. Daß das Schema nicht als eine englischem Geschmack entsprechende Umdeutung der Gregorsmesse entstand (S. 88), braucht nach meinen Darlegungen nicht mehr ausgeführt zu werden. Eine Einwirkung ist jedoch festzustellen, wenn die Indulgenz auf Schr. 869, Dodgson 3 auf Seynt gregor' with othir' popes zurückgeführt ist (S. 97), und wenn die »ymage of pyte« besonders herausgehoben wird. Die Andacht wendet sich einheitlich zu these armys off cristis passyon.
- <sup>567</sup> C. Dodgson, *English Woodcuts of the fifteenth Century*. Strasburg 1936.
- <sup>568</sup> Vgl. O. M. Dalton, *Catalogue of the Finger rings . . . bequeathed by Sir . . . Franks*. British Museum 1912. No. 716. 718 f.
- <sup>569</sup> Bei D. Rock, a. a. O. III. S. 45 findet sich der Satz nach einem Grabstein mit sint für sunt und mors für passio.
- <sup>570</sup> Vgl. z. B. W. Sp. Simpson, in: *The Journal of the British Archaeolog. Association*. 30. 1874. S. 364 ff.
- <sup>571</sup> Das von R. Flower, in: *Béaloideas I*. 1928 S. 38 ff. veröffentlichte irische Amulett von 1665 und das entsprechende englische von 1688 verwenden nur den Schutzwert von Christi Wunden, der erlittenen Schläge u. dgl. – Giov. Thiepolo, *Considerationi sopra la passione*, Venetia 1610, erwähnt S. 1070 f. nur zwei Schutzwirkungen, die von »consummatum est«, das in vielen Gefahren hülfe, z. B. gegen Verbluten wenn es auf die Stirn des Verletzten mit seinem Blut geschrieben würde, und die der Kreuztitelworte: *contro qual si voglia insidie ò tentatione de demonii infernali*.
- <sup>572</sup> Erkundungen in volkskundlich interessierten Kreisen über einen etwaigen gegenwärtigen Volksglauben blieben resultatlos. Es gibt moderne kleine Gelbgußkreuze, die auf der Vorderseite den Gekreuzigten zeigen und auf der Rückseite Waffen, das weist auf einen gewissen Amulettwert hin. Ein solches Kreuz etwa des zweiten Viertels des 19. Jahrhunderts ist abgebildet bei G. W. Benson, *The cross*, Buffalo N. Y. 1934, S. 180 f.
- <sup>573</sup> Berlin, Deutsches Museum. *Beschr. der Bildw. II. Inv.* 1460.
- <sup>574</sup> Bayer. Nationalmus. Auf der Gegenseite das Monogramm IHS zwischen Schweifmauresken. Das British Museum besitzt aus der Castellani Slg. ein ähnliches Kreuz in Email vitré, das als französisch 17. Jahrhundert bezeichnet ist. Einen als emailliert zu denkenden Anhänger mit den Waffen – erkennbar sind das Kreuz mit zwei Nägeln, Lanze, Schwammstab, Hammer, Rock und die Würfel – trägt an einer Brustkette der Portraitierte auf dem Jan van Scorel zugeschriebenen Bilde der früheren Slg. Chillingworth (*Vente Galeries Ch. Fischer, Lucerne – Fred. Muller & Cie., Amsterdam*. 5. Sept. 1922. No. 36). Das Abzeichen des Katharinenordens hält er in der rechten Hand, also waren ihm die Waffen wichtiger für seinen persönlichen Schutz. Das Brustkreuz des sel. Thomas Beche (gest. 1539) trägt auf der einen Seite die fünf Wunden und die Dornenkrone, auf der anderen weitere Waffen; U. Berlière, a. a. O. S. 86. Die Grenze zwischen Amulett und Schmuck ist flüssig. Seit dem späten 16. Jahrhundert erscheinen die Waffen nicht nur auf Kreuz-Anhängern. Z. B. auf einem des Frank Bequest des Brit. Museums dient als Rückseite einer Gemme mit der Pietà eine Folie, die aufklappbar die Waffen enthält; gilt im Museum als spanisch, m. E. eher deutsch, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Vgl. dazu Staatl. Museen Berlin. *Verzeichnis der Neuerwerbungen seit 1933*. Nr. 171. Auf spanischem Schmuck scheint das Motiv besonders im späten 17. Jahrhundert beliebt gewesen zu sein; vgl. z. B. das emaillierte Kreuz M 60–1923 und den Malereien enthaltenden Anhänger M 59–1923 des Victoria & Albert Museums in London. Von diesen hochwertigen Arbeiten scheint das Motiv der arma als Belag von Kreuzen in flachem Metallrelief in volkstümliche Arbeiten eingedrungen zu sein, wie sie sich mit oder ohne Kruzifix zuerst in spanischen (vgl. z. B. M 432–1927 und M 454–1926 des V. & A.-Museums) und in deutschen des 18. Jahrhunderts finden.
- <sup>575</sup> Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin, Bd. 3. W. F. Volbach, *Mittelalterl. Bildwerke aus Italien u. Byzanz*, Berlin 1930. Inv. Nr. 1914. Ein italienisches oder deutsches Bleimedaillon des 17.–18. Jahrhunderts wurde in den 1930er Jahren in Bayern im Boden gefunden und kam wahrscheinlich ins Museum zu Wunsiedel. Auf der Rückseite sind besonders die ins Profil gestellten Füße mit den Nägeln beachtlich.
- <sup>576</sup> Neapel, Museo Filangieri. Im vol. I. des *Catalogo* (Napoli 1888) Nr. 1032 falsch als venezianisch 18. Jahrhundert bezeichnet.
- <sup>577</sup> C. Bertea, in: *Atti della soc. piemont. di archeol. etc.* 8. S. 201 ff. Tav. XXVI.
- <sup>578</sup> Gilhofer & Ranschburg, Luzern. Auktion XVII. 1934. Nr. 3.
- <sup>579</sup> *Trésor de l'art flamand*. Brüssel 1932. II. Pl. C. No. 180. S. 145. (Nach einem einen Druck von 1519 enthaltenden Einband der Univ. Bibl. Utrecht.) Wm. Y. Fletcher, *Bookbinding in England and France*, London 1897, S. 13 (London 1523).
- <sup>580</sup> Vgl. M. Crick-Kuntzinger, in: *La revue d'art 1928: L'exposition de tapisseries gothiques au musée des gobelins*. S. 7 ff. des Sonderdruckes.
- <sup>581</sup> K. Richstaetter, a. a. O. gegenüber S. 136.
- <sup>582</sup> L. Gillet urteilte hier einmal zu hart und falsch: »Si ce n'étaient là des signes, de simples amulettes, on se sentirait écoeuré de cette boucherie« (A. a. O. S. 228). Wir befinden uns in einer Sphäre jenseits jedes ästhetischen Geschmacks.
- <sup>583</sup> R. Durrer, *Die Kunstdenkm. des Kantons Unterwalden*, Zürich o. J., Fig. 356. Es wurde 1512 von Kardinal Schinner verlichen; S. 592.
- <sup>584</sup> A. a. O. S. 516. Ich sah 1934 als Leihgabe im Histor. Mus. zu St. Gallen das Fastentuch aus Flums (Abb. 31). Unter einer Übermalung mit Wasserfarben auf der sehr offen gewebten Leinwand steckt ein Original wahrscheinlich der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß die Figur des Gekreuzigten erst bei der Übermalung hinzugefügt wurde; für die Köpfe des David und Esaias ist es wahrscheinlich. Ein anderes in Stoffmosaik aus dem 17. Jahrhundert im Diözes. Mus. in Köln. – Zur Fastenzeit werden neben dem Hochaltar der Hofkirche in Innsbruck zwei 1836 gemalte, ca. 1,90 m hohe, sog. Passionssäulen, d. h. Darstel-

- lungen der arma, aufgestellt; der Krippenfreund (Innsbruck) Nr. 85, 1933, S. 13 und freundliche Auskunft von Direktor Dr. J. Ringler, Innsbruck.
- <sup>585</sup> So erklärt sich wohl in der aus der Slg. des Cte. His de la Salle stammenden nicht ganz vollständigen Zeichnung des Louvre Nr. 28744, die manche Pisanello zuzuschreiben geneigt sind, die völlig ungeordnete Zufälligkeit der Anordnung der vielen, nicht sämtlich erklärbaren Waffen. Sie fällt besonders wegen der großen Zahl haltender Hände auf.
- <sup>586</sup> C. Dodgson, Woodcuts Br. Mus. Nr. 232. pl. 95.
- <sup>587</sup> Paul Kristeller, Holzschnitte im Berliner Kupferstichkabinett, 2. Reihe, Berlin 1915, Tafel 37. Wie sehr es sich um ein Waffenbild handelt, belegt die Ersetzung der Darstellung von Maria und Johannes durch ihre beigeschriebenen Namen (dazu vgl. etwa Schr. 936 ff.). Man kann sich des Gefühls nicht erwehren, daß hier Rücksichten auf Arbeitersparnis und damit auf Verringerung des Preises genommen sind.
- <sup>588</sup> Darstellungen des Christkinds im göttlichen Herzen, dem wenige Waffen beigegeben sind, sollte man nicht als »Waffen Christi« bezeichnen; vgl. etwa L. IV. 268. 79. VII. 348. 1. vor allem E. S. L. 51, Geisberg, Tafel 38. Hier dienen die Waffen nur zur Veranschaulichung des göttlichen Willens zur Erlösung. M. Barth, a. a. O. S. 92 zitiert aus Cgm. 856 (um 1500) aus einem Gebet der Nonnen zu St. Margareta in Straßburg: »... Kinlein Jesu, im väterlichen Herzen, daraus die Liebe dich gezogen hat...« Das Herz als Symbol der Liebe veranschaulicht nur menschlich-klarer, was etwa um 1400 die Miniatur des französischen Missales der Morgan Library (ms. 331; C. R. Morey a. a. O. S. 208, Fol. 13) durch den Typus der in Kindsgestalt kreuztragenden zweiten göttlichen Person unklarer veranschaulicht.
- <sup>589</sup> P. Heitz, Einblattdrucke, 13, 9.
- <sup>590</sup> C. Dodgson, Woodcuts, Br. Mus. pl. 36 b.
- <sup>591</sup> Geistlicher Blumenkranz. Münster i. W. K. Richstätter, a. a. O. II. S. 104 d.
- <sup>592</sup> K. Richstätter, a. a. O. S. 232 b. – J. Weingartner, Die Kunstdenkmäler Südtirols. II. Wien 1923 ff. S. 143.
- <sup>593</sup> K. Richstätter, a. a. O. S. 101. 159 f. nach einer vielleicht schon der Ausgabe von 1672 entsprechenden früheren Ausgabe des sehr verbreiteten Himmlisch Palmgärtlein des W. Nakatenus.
- <sup>594</sup> P. Kristeller, a. a. O. Nr. 99. Tafel 50. Dem Blatte wurde verstärkter Amulettwert durch die Einbeziehung der Länge Christi verliehen; vgl. oben S. 54. – Es gab Waffendarstellungen, die anstatt des Herzens nur die Wunde wiedergaben. Vgl. z. B. die Heures de Pierre de Bretagne (zwischen 1455 und 1457), wo sie die »langen« Waffen überschneidend neben dem Kreuz als Hauptmotiv wirkt. Beischrift: »Hec est mensura plage lateris secundum quod relevatum fuit sancto Dyonysio de Bagona«, und Verweis auf eine 7jährige von Innozenz VIII. gewährte Indulgenz. (Paris Bibl. nat. ms. lat. 1159. fol. 141. V. Leroquais, a. a. O. Pl. LII. Text I. S. 78 f.) E. Dumoutet, Le Christ selon la Chair et la Vie Liturgique au Moyen-Age. Paris 1932. pl. 2).
- <sup>595</sup> C. Dodgson, Woodcuts of the 15th cent. in the Ashmolean Museum Oxford, Oxford 1929. Nr. 21. Pl. XIV. Siehe auch Schr. 1792 in P. Heitz, Einblattdrucke 85. Nr. 20.
- <sup>596</sup> W. Schmidt, Denkmale des Holz- und Metallschnittes . . . in München, Nürnberg 1883. A. Spamer, a. a. O. passim.
- <sup>597</sup> Als Beispiele seien noch genannt die Initiale aus dem schon herangezogenen niederländischen Livre d'heures von um 1470 in der Slg. Boekenvoyen (Byvanck-Hoogenwerff a. a. O. Pl. 14) und der m. E. um 1500, wenn nicht noch später, anzusetzende Holzschnitt Schr. 1806 (W. Schmidt a. a. O. Nr. 43).
- <sup>598</sup> Aus Spanien sind seit dem 16. Jahrhundert kleinere Standkreuze ohne Krucifixus bekannt, deren Metallaufgaben arma graviert zeigen. Vgl. etwa M 235–1926 des Vict. & Albert-Museums in London. Ebendort war 1936 ein reicheres entsprechendes Exemplar, das früher in der Slg. von Stumm war, ausgestellt.
- <sup>599</sup> Es ist sehr bezeichnend, daß die dargestellten Waffen – Salzbüchse, Hammer, Nägel – wie die Knochen zu Füßen des Sandsteinkreuzes von 1483 in Sonsbeck (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz I. 3. Düsseldorf 1892. [P. Clemen. Kreis Moers]. S. 66) liegen. Sie sind »rational« als liegende gebliebene Gerätschaften aufgefaßt.
- <sup>600</sup> Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler der Provinz Westfalen, Kr. Billerbeck. S. 22. Tafel 8.
- <sup>601</sup> Tertia seraphica vinea. Coloniae 1720. S. 200.
- <sup>602</sup> Vgl. z. B. Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern. II, 4. München 1906. S. 173. Fig. 141. II, 3. S. 22. Fig. 15. IV, 11. S. 52 u. Abb. 29. Deutsche Gauen VI. 1904/5. S. 142. (H. Hofmann. Parsberg.) Bayerischer Heimatschutz. 27. 1931. S. 96 f. L. Endres, in: Ingolstädter Heimatblätter 14, 1951, S. 9. Über eiserne Kreuze vgl. H. Detzel, Christliche Ikonographie Freiburg i. Br. I. S. 455. Über die »besonders Baden eigenen Wegekreuze« R. Forrer u. G. A. Müller, Kreuz und Kreuzigung Christi. Straßburg 1894. S. 32. Zwei Beispiele aus dem nördlichen Amerika, beide vor dem frühen 19. Jahrhundert errichtet bei J. H. Priestley, The coming of the white man. New York 1929. S. 242.
- <sup>603</sup> L. Endres erwähnt a. a. O. solche Kreuze als Eingerichte. Zwei (italienische ?) Beispiele des 19. Jahrhunderts im Museo Etnografico Siciliano in Palermo.
- <sup>604</sup> Ich zitiere Guilelmus Textor de Aquisgrano, De Passione Christi sermo, Inkunabel s. l. et a. Fol. c 6 v. Fol. c 7 r: »Multa tacuerunt de quibus tamen prophetae clarissime predixerunt«. Ähnlich z. B. Mauburnus im Rosetum fol. CXLV r bzw. S. 528. Textor war in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Kanonikus in Basel und Aachen und nach Jöcher auch Professor in Erfurt. Es gibt eine Ausgabe des Sermo: Lugduni 1489 – Palaeotus – Mallonius verbreiten sich a. a. O. (ed. Venetiis 1606. S. 10) über verschiedene Gründe der Kürze der evangelischen Berichte.
- <sup>605</sup> Comm. in tertiam partem. Qu. 46. Art. 8. Disp. 33. Sect. I. Opp. ed. Par. XIX. S. 532: »Est . . . considerandum in his Christi passionibus nihil esse leviter fingendum, quod vel ab Evangelistis narratum non sit, vel ex iis quae ipsi narrant, adjuncta patrum expositione, probabiliter colligi non possit. Possunt quidem fideles pie meditari acerbitatem earum passionum quae narrantur, earumque circumstantias ex iis quae humano modo contingunt, et ex affectu et expositione talium personarum conjectare; non tamen licet nova passionum figmenta confingere«. Für die Ausmalung der Vorgänge

- im Hause des Kaiphas beruft er sich auf Is. 50; ebda. Disp. 35, 2. S. 549.
- <sup>606</sup> Vgl. z. B. Dionysius Cart. opp. 35, 361. 41, 476.
- <sup>607</sup> Fra Giov. Gregorio di Giesù Maria, *Divinità . . . di Giesù Christo manifestata nella sua passione*. Roma 1659. (2. Druck). vol. I, 1, S. 224.
- <sup>608</sup> Z. B. Alberti, *Commentarii*. S. 549.
- <sup>609</sup> Jul. Andries, *Perpetua crux*. Coloniae 1650. S. 2. Nach K. Richstätter, a. a. O. II. S. 169 gibt Ph. Scouville, *Katechismus R. P. Petri Canisii*, Köln 1682. S. 263 die Zahl der Stunden mit 200089 an. Es ist selbstverständlich, daß alle Angaben sehr schwanken. Vgl. auch Alberti, a. a. O. S. 339. 352.
- <sup>610</sup> Z. B. Gaistliche Usslegung, fol. o 7 v. P. de Barry, *Hagiophili Blanditiae*. Monachii 1657. S. 297. (Die originale Ausgabe: *La sainte faveur auprès de Jésus-Christ*, Lyon 1637, war mir nicht zugänglich).
- <sup>611</sup> Als Beispiel sei nur auf die oben Anm. 75 behandelten Folterklötze hingewiesen. Sie erscheinen auch in einer Aufzählung der arma in dem schon erwähnten Cod. Vindob. 4106 saec. XV, die neben den 28 gebräuchlichsten auch vulnera, mons und eben auch taxilli nennt. »Haec sunt arma, quibus flectitur omne genu«. Drewes, *Analecta hymnica*, S. 98.
- <sup>612</sup> A. a. O. fol. a 4 r. G. Textor hat auch, soweit mir bekannt, die ergreifendste Schilderung von Christi Leiden am Kreuze: er erlebt da noch das Gefühl der Zwecklosigkeit seines Lebens da er »vix unum latronem acquireret, unum apostolum non perderet« (b 3 v). Er will das Motiv Rabanus verdanken, der es m. W. aber nicht kennt. Sollte es so alt sein, dann könnte es nur griechischen Ursprungs sein.
- <sup>613</sup> Dieses Messen der tatsächlichen an einer als selbstverständlich gültig vorausgesetzten Prozedur geht im Keim schon aufs frühere Mittelalter zurück. Das Schimpfliche der Augenbinde Christi besteht darin, daß sie sonst nur bei bereits Verurteilten angewendet wird: Ps. Anselm, *Dial. de pass.* Ml. 159. Sp. 275.
- <sup>614</sup> Alberti, a. a. O. S. 321 f. unter Berufung auf Ps. Anselm (*dialog. de pass.* 7 Ml. 159. Sp. 280: »quasi lepra percussus«). Die Motive »tamquam leprosus« und »sputis illitus est« etwa auch beim hl. Bernhard, *In feria IV hebdomadae*. s. Ml. 183. Sp. 264.
- <sup>615</sup> Vgl. die besonders ekelhaften Details in R. Priebisch, *Christi Leiden in einer Vision geschaut* (Germ. Bibliothek II. Abt. 39) Heidelberg 1936. S. 39.
- <sup>616</sup> *Hallesches Heiltum II*, 4 und 9.
- <sup>617</sup> H. Leclercq in *DAL VIII*, 1. Sp. 279.
- <sup>618</sup> Cod. Vindob. 883. Drewes, *Analecta hymnica*, 15. S. 47 f.
- <sup>619</sup> Die sogenannte *Septimania poenalis*, herausgegeben von P. Kristeller in der 4. Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft, Berlin 1907. Tafel 12–16. W. Molsdorf, *Beiträge zur Geschichte und Technik des ältesten Bilddrucks*. Straßburg 1921. S. 43 ff. vermutet Anlehnung an eine niederländische Vorlage. Z. B.: »Suntage. globe tru demut zu halden den tag. trag daz woffen der dornen krone in deinem hertzen vnd knie zu obende vnd sprich funnf pater noster der kronunge Jhesus, das dir got vorgebe alle dine hochfart. dye hende lege creutzweis uff das heubt. – Mittwoch. Globe mildekeit und barmherzekeit. trag die XXX phenninge den rock Jhesu. sprich . . . vf blossen knyen der vorkewfunge ihesu vnd auszyunge ihesu, das her die vergebe dy geierheit (Hab-
- sucht) in kewfen vnd vorkeuffen . . .«
- <sup>620</sup> *Tru-Treue*. Luthers häufiges »Treu und Glauben«. Vgl. die schönen Ausführungen im Grimmschen Wörterbuch XI, 1. 2. Sp. 289.
- <sup>621</sup> *Orationes et Meditationes de vita Christi*. Ed. M. J. Pohl. Friburgi Bris. 1902. Tract. II, 1. Kap. 17. S. 312. Vorher S. 305 f.: »Benedico et gratias ago . . . pro triumphalibus et regalibus armis tuis . . . indue me nunc fortitudine virtutis tuae et sacris armis acerbissimae passionis tuae circumcinge me . . .« Sinnentsprechend etwa Nic. Salycotus (*Wydenbosch von Bern*) *Anthidotarius animae*. (Zuerst: Straßburg 1489). Venetiis 1538. fol. 103 r: »Obsecro . . ., ut passio tua sit virtus mea, qua muniar . . . et protegar et defendar«.
- <sup>622</sup> Urkunde, mit der er das Mitführen von »Bildern« – wahrscheinlich Skulpturen – der Leidensgeschichte bei Prozessionen gestattet. Zitiert von K. A. Kneller, *Geschichte der Kreuzwegandacht*. Freiburg i. Br. 1908. S. 194.
- <sup>623</sup> *Tom. II annalium Hirsaugiensium*. St. Gallen 1690. S. 580.
- <sup>624</sup> *Der Fasciculus temporum* des Werner Rolevink, Paris (1518) erwähnt nur für das Jahr 1503 und für Deutschland die Erscheinungen; fol. XCII r.
- <sup>625</sup> Ich zitiere nach einem wahrscheinlichen Nürnberger Druck s. l. e. a. *Uslegung vnd betuetus der crutz so yetzo fallen*, durch . . . hern Libertum Bischoff zu Gerice zesamen gelesen vnd beschriben fol. a I v. Wer der Träger des auffallenden Namens und Titels war scheint bisher nicht ermittelt zu sein, ich vermute einen Ordensmann. Ich kenne von der *Collectio reuerendissimi patris . . . Liberti Episcopi Gericesi De Crucibus* nur die offenbar von Hieronimus Emser herausgegebene Ausgabe, die Joh. Bartholomäus Riederer, *Nachrichten zur Kirchen- usw. Geschichte*. I. Altdorf 1764. S. 420 ff. exzerpiert hat. Der Verfasser schickt voraus, daß solche Erscheinungen bereits um 790 und 1200 in Verbindung mit Kreuzzugereignissen erfolgt wären. Er gibt den jetzigen vier Bedeutungen. Sie seien Zeichen des Zornes Christi über die geringe Verehrung, die seinem Kreuze zu Teil würde (während Libertus die unmittelbare charismatische Wirkung schon des Kreuzzeichens betont), über die rückfälligen Sünder und über die Verkürzung der priesterlichen Rechte und Immunitäten. Sie sollten den Übermut der Frauen warnen und die Fürsten zum Kreuzzug aufrufen, wobei der Verfasser den Papst, den römischen, französischen und spanischen König direkt anspricht. Er schließt mit einem Gebet um Bewahrung vor Seuchen, Hungersnot und Krieg. – Rotgedruckte Abbildungen der Erscheinungen sind den Ausgaben beigegeben. – Joannis Naucleri . . . *chronicarum . . . secundum volumen*. Tübingen 1516. beruft sich fol. CCCIII r als Quelle auf *Leodiensem episcopum*. – Dürer erwähnt die Kreuze in der Erzählung seines Traums; vgl. dazu A. Rosenthal, in: *Burlington Mag.* 69. London 1936. S. 82–83.
- <sup>626</sup> Ich zitiere nach einem Druck s. l. e. a. *Questio de Crucibus cruentis que anno abhinc tertio vel ad summum quarto . . . apparuerunt et isto adhuc tempore apparere in nonnullis locis clare nunciantur. a quodam profundissimo sacre Theologiae professore . . . disputata*. Die Nürnberger Ausgabe von 1503 *Questio de Crucibus omnibusque Christi armis usw.* geht wohl auf den Originaldruck zurück. Schluß mit der Anrede an den Kölner Erzbischof: »Hec Reuerendissime

- ... nuper in vesperis meis dixi ... Bernhardus de herderwick ... professor«. Über einen Leipziger Druck von 1501 siehe Riederer S. 422.
- <sup>627</sup> Respondeo, quod forte superfluous cultus non dico superstitiosus (diese drei Worte fehlen im Nürnberger Druck) talium armorum, que a multis coluntur ut res quedam aliquid numinis in se habentes et non venerantur sicut imagines, quarum adoratio spiritualiter debet referri ad prototypum, quia imago est solum irrationale (Nürnberg: notionale) signum ducens in noticiam imaginati secundum conditionem alicuius saluatoris (Nürnberg besser: salutaris) boni uel ad imitandum mores et vitam sanctorum, quorum sunt imagines. Es schließt eine Polemik gegen das Aufsuchen sog. wundertätiger Bilder und dergl. an. Fol. A III v. (Nürnberg S. 3).
- <sup>628</sup> Katalog 92 von Jacques Rosenthal in München verzeichnete unter Nr. 85 Abb. S. 55 eines bezüglich der auf Ulrich Schäfer in Heyterbach in Württemberg gefallenen. Es enthält ein Gedicht des Galienus Endringer und einen Holzschnitt in Rotdruck. Der eine Teil der Zeichnung besteht aus lauter arma, der andere aus Tieren, Sternen u. a. Die Originalabbildung verwahre die Stadtverwaltung. 1556 wurden in der Töb bei Winterthur drei Steine gefunden mit leuchtenden Zeichen, und zwar auf zweien von ihnen arma, die interessanter Weise nicht mehr erkannt wurden. Flugblatt von Augustin Friess in Straßburg bei H. Fehr, Massenkunst im 16. Jahrhundert. Berlin 1924. S. 45.
- <sup>629</sup> Stauostichon de mysteriis dominicae crucis. Nach A. Schill, G. Pico d. M. und die Entdeckung Amerikas, Berlin 1929, 1505 gedichtet (S. 37) und in den Opera, Straßburg 1506/7 und in den Hymni 1511 enthalten. (Abgedruckt z. B. bei J. Gretser, De sancta cruce. Ingolstadii 1616. S. 619f. bei der Behandlung der Wundererscheinungen S. 618ff.) Pico traf den Kaiser auch 1503 in Augsburg (A. Schill, a. a. O. S. 13). Dürer hatte ihm auch gezeigt »quae hac de re tibi etiam litteris significata fuerunt«. In der Ausgabe von 1507 steht das Gedicht fol. O II ff. Erwähnt sei, daß sich am Kopf einer Seite des Stundenbuches des Galeotto Pico (vor 1506) Dornenkronen, drei Nägel, Lanze, Schwammstab zu einer Trophäe vereinigt sind. Sir Warner, Descr. Catalogue of illum. Mss. in the library of C. W. Dyson Perrins. Oxford 1920. Nr. 95. Pl. 82b.
- <sup>630</sup> Verstärkte Hinwendung zum Leiden Christi mußte sich auch in einem Aufblühen der ihre Verehrung zum Zweck habenden Bruderschaften äußern. Es dürfte kein Zufall sein, daß wir gerade 1505 von einer Bruderschaft des Leidens in Hagenau (s. oben A. 313) hören, und daß 1517 in Straßburg die Bruderschaft des Leidens unseres Herrn und des Mitleidens der Jungfrau 1517 erneut bestätigt wurde. (M. Barth, a. a. O. S. 85.)
- <sup>631</sup> Alf. Ciacconius, De signis ss. crucis. Romae 1591. S. 59ff.
- <sup>632</sup> Diatribe de prodigiosis Crucibus, quae ... Neapoli compaerunt. Romae 1661. Besonders S. 15ff. 19ff., 50ff., 60ff., 70. Schon 363 seien Kreuze auf Kleidern auch auf denen von Juden erschienen. Es handelt sich um Erscheinungen während des Wiederaufbaues heidnischer Tempel unter Julian; vgl. E. A. Abbott, Philomythus, London 1891, S. 189ff. Paquot nennt a. a. O. S. 18 Anm. H. spätere Literatur zur natürlichen Erklärung der Vorfälle.
- <sup>633</sup> Sermo 22. Ml. 183. Sp. 597.
- <sup>634</sup> P. de Barry, a. a. O. S. 321. Bei allen Zitaten aus alten Schriften konnte es mir nicht darauf ankommen, ob die Verfasser sie mit Recht den von ihnen genannten Autoritäten zuschreiben. Für uns ist nur wichtig, daß sie durch die Autorität als gedeckt galten.
- <sup>635</sup> Vgl. Joh. David, a. a. O. S. 201, Tafel 60.
- <sup>636</sup> Stich des Monogrammisten H. L. von 1511. B. VIII. 35. 2. (2. Zustand von 1533) Inschrift:  
 »Qui petis aegra membra levare  
 Hic tibi dulces collige flores.«  
 M. Lossnitzer, Hans Leinberger (Graph. Gesellschaft 13) Berlin 1913. Nr. 7 und Tafel 4. (Die Identifizierung ist nicht zu halten.) Das L. des Monogramms auf der am Boden stehenden Laterne.
- <sup>637</sup> Joh. David, a. a. O. S. 328ff. Bild 96.
- <sup>638</sup> Vgl. z. B. Joh. Driedo, De captivitate et redemptione humani generis. (Zuerst Lovanii 1548. Dedikation von 1533). Lovanii 1571. Fol. 21 r. »Arma ... nostrae militiae sunt ... virtutes«. Fol. 21 v. Dieses Bewußtsein hat natürlich nie gefehlt, was hier nur aus einer der Predigten des Dominikaners Joh. Tauler (gest. 1361) belegt sei. Er beantwortet die Frage, welches die herrlichen Waffen sind, die der Bräutigam der Seele gefertigt hat: »daz ist daz er sprach: lernet von mir das ich bin sanftmütig und demütiges hertzen«. (F. Vetter, Die Predigten Taulers. Berlin 1910. S. 404.)
- <sup>639</sup> Coloniae 1536. S. 685 -, »quae eius sunt arma? Nempe patientia charitas«.
- <sup>640</sup> P. I. tr. II. cap. 6. Zuerst 1528.
- <sup>641</sup> Opp. II. (Lugduni 1665) S. 613. Christi armatura.
- <sup>642</sup> Er heiratete 1653 und man kennt ein datiertes Blatt von 1680 (Auskunft des Maximilianmuseums Augsburg). Photo des Museums.
- <sup>643</sup> Leipzig, Stadtbibliothek. Ms. CXI. Rep. II. fol. 21. Bl. 181 v. R. Bruck, Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen. Dresden 1906. S. 279.
- <sup>644</sup> H. Ehrenberg, Deutsche Malerei und Plastik von 1350-1450. Bonn 1920. S. 80. Abb. 68. V. d. Osten, a. a. O. Abb. 45. W. Drost, Danziger Malerei, Berlin u. Leipzig 1938. S. 18. Tafel 18.
- <sup>645</sup> J. Evans, a. a. O. I. S. 107.
- <sup>646</sup> Brit. Mus. Harley MS. 2169, fol. 66 r.; vgl. Sir Read in Archaeologia 68 zu Pl. VIII. C. J. P. Cave, ebda. 76. 1927. Pl. XXVII. bringt dieselbe Darstellung aus dem College of Arms MS. M 5. und nennt S. 166 zwei weitere aus Harley MSS.
- <sup>647</sup> So hat es nach dem zeitgenössischen Sprachgebrauch seine Berechtigung, das Wappen mit den arma als Bildern als Passionswappen zu bezeichnen. Natürlich, es soll ein Wappen Christi sein, aber er führte mehrere. »The Arms of our lorde, drave oute of the passyon«, Harley MS. 2169, fol. 76. r. Siehe auch S. 96 »scutum passionis«.
- <sup>648</sup> Cuming, in: The Journal of the British Archaeol. Association 31. 1875. S. 93. Pl. 8, 4-6.
- <sup>649</sup> Fol. 17. v. L. Twining, a. a. O. Pl. XIX, 4. Als scutum fidei erscheint auf fol. 18 v ein Schild mit der trinitarischen Formel Pater non est Filius usw. Über das MS. siehe W. Hübner, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. 126. Braunschweig 1911. S. 58ff.

- <sup>650</sup> Die Ausführung findet sich fast identisch in Joh. Lampsheym *Speculum conscientie*. Spire 1496 (Druckfehler: 1446) fol. XVI v und in U. Pinder, *Speculum passionis*, Nürnberg 1507. fol. CXXXVIII v.
- <sup>651</sup> Cuming a. a. O. S. 92. Anm. 2.
- <sup>652</sup> A. Schramm, a. a. O. XII. Abb. 321. Ebda. spätere Benutzungen.
- <sup>653</sup> Paris 1516. T. F. Dibdin, a. a. O. S. 52, bildet mit geringen Änderungen und im Gegensinne das Wappen aus einem Regnaultschen Buche ab, Chr. Wordsworth, a. a. O. Pl. VIII aus Horae, die 1546 bei der Witwe Kerver erschienen. Cuming, a. a. O. S. 94 bespricht eine von zwei Einhörnern gehaltene Variante aus einem gleichfalls bei der Witwe Kerver erschienenen Buch.
- <sup>654</sup> Vgl. F. Wimmer, in: *Organ für christl. Kunst* 18. Köln 1868. S. 161. Der Aufsatz ist der früheste dem Waffenthema speziell gewidmete. Der von G. Hutten in *Liturgie und Kunst* 1919/20 S. 95 ff. brachte nichts Eigenes. Erst während der Korrektur lernte ich M. Mackeprangs Artikel in *Aarbøger for Nordisk Oldkyndighed og Historie* 1951, S. 178 ff. über die Waffen Christi in heraldischer Form in Dänemark kennen. Einige interessante Beispiele sind abgebildet.
- <sup>655</sup> *Brit. Mus. Add. MS.* 15249. fol. 1 r. Heitz-Schreiber pag. 31. Nr. 21. Cornell, a. a. O. S. 119. Nach den charakteristisch weichlichen Gesichtern Nonnenarbeit.
- <sup>656</sup> Paris. *Bibl. de l'arsenal*. ms. 4613. fol. 1. Martin, *Cat. IV.* S. 403 datiert die Handschrift ins 15. Jahrhundert, was für die Miniatur zu früh ist.
- <sup>657</sup> P. Kristeller, a. a. O. Tafel 47.
- <sup>658</sup> In L. 189 des Meisters E. S. hat sie das Wundmal in L. 188 nicht.
- <sup>659</sup> München, Bayer. Nationalmus. Unveröffentlicht. 263: 315 mm. Am Rande rechts unvollständig. Eine etwas variierte Kopie auf einer Miniatur des 17. Jahrhunderts in: *Der Deutsche Herold* 41. Berlin 1910. S. 200.
- <sup>660</sup> Seide, Malerei hauptsächlich in Gold und Schwarzbraun.
- <sup>661</sup> *Topographie der historischen und Kunst-Denkmal im Königreich Böhmen.* 24/2, 1. Prag 1903. S. 83f. (A. Podlaheč u. E. Sittler. Prag. Hradschin. Domschatz.) Getriebenes, vergoldetes Kupfer. Bemerkenswert die den Stil der Waffendarstellungen fast sprengenden ausführlichen Wiedergaben der Priester-, Pilatus- und Volksszenen (crucifige!).
- <sup>662</sup> F. de Mély, *Fond. Piot.* 1906. S. 88.
- <sup>663</sup> C. Schulting, a. a. O. S. 50.
- <sup>664</sup> X. Barbier de Montault, *Traité d' iconogr. chrét.* Paris 1890. II. S. 144 erwähnt eine Serie von Wappenschildern mit den arma Christi und der Königskrone, die Murillo zugeschrieben wurde.
- <sup>665</sup> Ich konnte nichts über ihn ermitteln, auch nichts über die Bedeutung von »symblich«.
- <sup>666</sup> Nachweisbar 1580–1627 (Mittlg. des Maxim. Mus. Augsburg).
- <sup>667</sup> Vgl. z. B. V. Leroquais, *Les sacramentaires etc. des bibliothèques publ. de France.* III. Paris 1924. S. 189. *Missale Paris* *Bibl. nat.* ms. lat. 17 313. fol. 63 v. Helmschmuck: Säule mit Hahn zwischen zwei Rutenbündeln.
- <sup>668</sup> Zweite Hälfte 15. Jahrhundert. *Schr.* 1795 b. D. 18 ist eine unklarere Übergangsform, in der bei sonst gleichem Aufbau zwei Engel die Dornenkrone und das Wappen halten.
- <sup>669</sup> Ich zitiere nach X. Barbier de Montault, in: *Revue de l'art chrét.* 32. Paris-Lille 1881. S. 390. Seine Quelle habe ich im *Giornale araldico* 1879 nicht identifizieren können.
- <sup>670</sup> Über Verbote den Fußboden mit geheiligten Zeichen zu schmücken vgl. Fr. X. Kraus, *Gesch. der christl. Kunst* II, 1. Freiburg 1897. S. 366.
- <sup>671</sup> O. v. Falke, in: *Amtl. Berichte aus den Preussischen Kunstslgn.* Berlin. 30. 1908/9. Sp. 141 f. Cicerone I. 1909. S. 192 f.
- <sup>672</sup> Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen. 3. Münster 1895. Tafel 16. (A. Ludorff, Dortmund-Land.)
- <sup>673</sup> *Mittlgen. der K. K. Central-Comm.* NF. 25. Wien 1899. Tafel X, 101.
- <sup>675</sup> R. Borrmann, *Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin.* Berlin 1893. S. 194. Bemerkenswert der Würfelbecher.
- <sup>676</sup> Cuming, a. a. O. S. 95. G. M. N. Rushforth, *Medieval christian imagery. . . of great Malvern priory church.* Oxford 1936. S. 255 f. Vgl. auch Vict. <sup>e</sup> Albert Mus. *Catalogue of English Furniture I*, 190f. Fr. Bond, *Dedications and Patron Saints of English Churches*, London 1914, S. 278 f.
- <sup>677</sup> Aschaffenburg, Stiftskirche. Die Kunstdenkmäler des Königreiches Bayern III, 19. München 1918. S. 76. Tafel XI. (F. Mader Stadt Aschaffenburg.)
- <sup>678</sup> Ebda. I, 3. S. 2902.
- <sup>679</sup> Cuming, a. a. O. S. 96. In Felixstowe (Suffolk) begegnen wir zum erstenmal unter den arma dem Schiff, dessen Aufnahme hier wohl durch den Hinweis auf ein Wasserwunder bedingt ist.
- <sup>680</sup> *Bibliothèque du Musée de Sculpture comparée du Trocadéro.* VI. Pl. 7. J. Evans, a. a. O. S. 114.
- <sup>681</sup> Paris. Pour A. Vérard. fol. 85 v. Der Schnitt wurde später auch als Druckermarke verwendet.
- <sup>682</sup> Die Lanzenspitze ersetzt manchmal – auch wenn sie nicht in originaler Größe erscheint – die Lanze; vgl. z. B. das Waffenschild des Bart. Bonasia (Modena, Pinak.) von 1475 auf der sie außer der Laterne, den Nägeln, Hammer, Zange und Waschgefäß vor dem Sarkophage liegen, in dem Christus zwischen Maria und Johannes steht und auf dem noch einige wenige Waffen liegen oder lehnen, wie etwa der Schwammstab.
- <sup>683</sup> Z. B. von Örtzen, a. a. O. Abb. 12 (S. 39f.).
- <sup>684</sup> Aix-en-Provence. ms. R. A. 74; F. de Mély, *Fond. Piot* S. 95 ff.
- <sup>685</sup> A. C. Tryer in *Archaeologia* 74. 1925. S. 51 f. Pl. XII, 1.
- <sup>686</sup> J. Evans, a. a. O. S. 107 Anm. 3.
- <sup>687</sup> Stiftskirche Aschaffenburg. Unterseite des Baldachins. Abb. in Br. Bucher – A. Gnauth, *Das Kunsthandwerk III.* Stuttgart 1876. Tafel 41. K. Richstätter, a. a. O. nach S. 232.
- <sup>688</sup> K. Richstätter ebda.
- <sup>689</sup> P. Clemen, a. a. O. S. 281 f. Weitere Beispiele S. 275 vom Anfang des 15. Jahrhunderts u. a.
- <sup>690</sup> Fr. Bond, *Wood Carvings in English Churches I.* London 1910. S. 145.
- <sup>691</sup> Ich nenne einige deutsche Beispiele: Mainberg: Putten mit Waffen; Stuckdecke eines Amtsgebäudes, gegen 1705. Kunstdenkmäler des Königreiches Bayern III, 17. S. 213 f. Ähnliche Decke in Heidenfeld um 1732; ebda. S. 176. Acht Engel mit Waffen an der stuckierten Decke der Schatzkammer des Domes Trier von S. Beschau; Auftragserteilung

1709. (Aufbewahrungsort von Passionsreliquien; K. Lohmeyer, in: Zeitschrift f. christl. Kunst 30. S. 123.) E. Beitz, Das heilige Trier. Augsburg 1927. Abb. 88. – Trophäen aus Waffen z. B. an Stuckdecken der Kirche zu Essenbach von um 1680 und in der Kuppel von Notre Dame in Eichstätt von 1721, Kstdenkmal. Bayern, Niederbayern, 2. Tafel VI und Mittelfranken 1 S. 364 Tafel XLI.
- <sup>692</sup> Fr. Bond, a. a. O. S. 145. Cave a. a. O. S. 161.
- <sup>693</sup> Abb. Burlington Mag. 55. London 1929. S. 80. Pl. II D.
- <sup>694</sup> Musée de sculpt. du Trocadéro. La Passion du Christ dans l'art français 1934. Nr. 210 T.
- <sup>695</sup> H. Cornell, Norrlands kyrkliga konst. Uppsala 1918. Fig. 92. und Pl. V. S. 118; die Beschreibung scheint mir nicht ganz richtig zu sein.
- <sup>696</sup> P. Clemen, a. a. O. S. 369. Tafel 85.
- <sup>697</sup> Siehe die Aufsätze von C. J. P. Cave in Archaeologia. vol. 76 ff. und Roof bosses in medieval churches. Cambridge 1948, passim.
- <sup>698</sup> Wohl vor 1500.
- <sup>699</sup> Archaeologia 76. S. 161 ff. Pl. XXVIII ff.
- <sup>700</sup> Cave a. a. O. S. 165.
- <sup>701</sup> Ein Engel im Deutschen Museum in Berlin aus Xanten (R. Demmler, Die Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin. III. Berlin 1930. S. 316. Nr. 7720.). Je zwei Engel: Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, I. 3. Düsseldorf 1892. S. 67 (P. Clemen. Kr. Moers.); und II, 2. Düsseldorf 1893. S. 49. (P. Clemen. Duisburg, Mühlheim und Ruhrort.). Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, 40. Münster 1931. (J. Körner u. N. Rodenkirchen. Stadt Bocholt.).
- <sup>702</sup> Fr. Bond, a. a. O. S. 155 f. Die Deutung auf Augustin ist sehr unwahrscheinlich.
- <sup>703</sup> Weltgericht. New York, Metropolitan Museum. A. Guide to the Collections. II. 1934. S. 106.
- <sup>704</sup> Fr. Schottmüller, a. a. O. Tafel 140 f. S. 234.
- <sup>705</sup> W. Rothes, a. a. O. S. 191.
- <sup>706</sup> Von Oertzen a. a. O. Abb. 19. S. 55 f.
- <sup>707</sup> Barbier de Montault, Traité S. 146.
- <sup>708</sup> L. de Farcy, Histoire . . . des tapisseries de la Cathéd. d'Angers. Lille-Angers. S. 53 ff.
- <sup>709</sup> P. Clemen, a. a. O. S. 405. Tafel 96. Bemerkenswert an der Kreuztrophäe der als Gegenstück zum Rutenbündel vom Querbalken herabhängende Nagel.
- <sup>710</sup> E. von Nottbeck u. W. Neumann, Geschichte und die Kunstdenkmäler der Stadt Reval. II. Reval 1904. S. 89.
- <sup>711</sup> X. Barbier de Montault a. a. O. S. 197 mit den Inschriften.
- <sup>712</sup> Die Kunstdenkmale von Bayern. IV, 3. München 1919. Tafel VIII. S. 63. (F. Mader. Stadt Passau.)
- <sup>713</sup> Salzburg Museum. Österr. Kunsttop. XVI. Wien 1919. S. 287. Fig. 374. (H. Tietze. Die Kunstschn. d. Stadt Salzburg.)
- <sup>714</sup> Das Schwäbische Museum, Augsburg 1926. S. 99. Hämmerle Nr. 1.
- <sup>715</sup> Florenz, Slg. Frassineto; Dedalo II, 2. Mailand 1921. S. 522.
- <sup>716</sup> Topographie der historischen und Kunstdenkmale im Königreich Böhmen XIII. Prag 1902. S. 49. Fig. 60. (A. Podlahec u. Přibram.)
- <sup>717</sup> Früher München, S. Lämmle. Auch die Dekoration ist gedreht. Auf der Gegenseite ein Lobspruch auf die Drechselkunst, die über Schreib- und Druckkunst es »davongetragen« habe und die Namen Jesus, Maria, Joseph.
- <sup>718</sup> Cicerone XV. S. 1080.
- <sup>719</sup> Lyell, a. a. O. S. 223, 263, 267.
- <sup>720</sup> E. Måle, a. a. O. Fig. 52 ein Beispiel aus dem 16. Jahrhundert. Von 1626 stammt das Seitentor von St. Sauveur in Brügge. (Documents classés unter »Portes«.) Eine Anzahl der Waffen sind auf der Tür der vor einigen Jahren errichteten Kirche in Unterstein bei Berchtesgaden angebracht worden; in welchem Sinne weiß ich nicht.
- <sup>721</sup> Die Bau- und Kunstdenkmäler d. Herzogtums Braunschweig. V. S. 149 f.
- <sup>722</sup> Nach Hippol. Helyot, Histoire des ordres monastiques. III. Paris 1715. (Die Abbildung nach der deutschen Ausgabe Leipzig 1754.)
- <sup>723</sup> In der Rev. d'hist. de l'église de France VI. 1920. S. 361 f. werden nach einer Veröffentlichung in den Mém. de la Soc. des antiquaires du Centre XXXVII. 1917 rote Bleifiguren, eines Bischofs und eines Malteserritters, deren Kleider mit arma besetzt sind, erwähnt.
- <sup>724</sup> P. Heitz, Einblattdrucke 15. Tafel 20.
- <sup>725</sup> S. Hausmann, Elsässische und lothringische Kunstdenkmäler. Straßburg 1900. S. 17. Abb. 120.
- <sup>726</sup> Ur Statens historiska Museums Samlingar. II. C. R. af Ugglas, Kyrkligt guld- och silversmide. Stockholm 1933. Nr. 46.
- <sup>727</sup> R. Forrer und G. A. Müller, a. a. O. Tafel XI.
- <sup>728</sup> London, Victoria u. Albert-Mus. Inv. M 54-1930.
- <sup>729</sup> Österr. Kunsttop. IV. S. 106.
- <sup>730</sup> 17. 190. 888. Bergkristall; die Auflagen emailliert. Vgl. dazu das Reliquienkreuz des Franks Bequest im Brit. Mus. London, auf dem auf weißen und schwarzen Emailgrund die arma in Gold und Email aufgelegt sind (spanisch, spätes 16. Jahrhundert) und das gleichfalls spanische, etwas frühere Pectoralkreuz mit Kreuzreliquie M 538-1910 des Vict. & Alb.-Mus.
- <sup>731</sup> G. di Marzo, I Gagini. Palermo 1880. ff. I. S. 726. 734.
- <sup>732</sup> Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz XV, 1. Düsseldorf 1935. S. 261. (H. Vogts. Kr. Bernkastel.)
- <sup>733</sup> Lindau, Museum. Wahrscheinlich dort entstanden. Die beigeschriebene gleichzeitige Erläuterung des Bildes verweist ausdrücklich auf die Engel mit den Waffen.
- <sup>734</sup> Schon früher kann in Italien das Streben nach einer möglichst ungezwungenen Unterbringung der Waffen zu Unklarheiten führen. So wenn z. B. auf einem lombardisch-venezianischen Bilde des späten 15. Jahrhunderts (Bergamo, Accademia) einer von drei waffentragenden Engeln eine Binde schärpenartig umgelegt hat. Gemeint wird wohl die Augenbinde sein; aber sicher ist es nicht. Vgl. P. Toësca, La pittura e la miniatura nella Lombardia. Milano 1912. S. 576. Fig. 478.
- <sup>735</sup> P. Heitz, Einblattdrucke 30. Tafel 25.
- <sup>736</sup> Das Große Leben Christi II. Kap. 36.
- <sup>737</sup> K. Bihlmayer, Heinrich Seuse. Deutsche Schriften. Stuttgart 1907. S. 391 ff., 11. Brief über Andacht zum Namen Christi.
- <sup>738</sup> Ebd. S. 400. Es handelt sich um die von Elsbeth Stigel gefertigte Übersetzung einer lateinischen Dichtung Seuses.
- <sup>739</sup> P. Heitz, Einblattdrucke, 22. Tafel 23.
- <sup>740</sup> L. Twining, a. a. O. Pl. 18, 3.
- <sup>741</sup> P. Magnus Berg, in: Der Krippenfreund, Innsbruck 1930. Nr. 76. S. 4.

- <sup>742</sup> Vgl. A. Sorrentino, *Da Erice a Lilibeo*. Bergamo 1928. S. 73-78. Im Museo Pepoli zu Trapani finden sich zwei Bilder mit der Darstellung, von denen auch das ältere m. E. schon gegen 1550 anzusetzen ist.
- <sup>743</sup> Lyell, a. a. O. S. 234.
- <sup>744</sup> Wenigstens in anschaulichen Darstellungen, die ihnen schwer einen besonderen Ausdruck beilegen konnten. Vgl. demgegenüber etwa Martin von Cochem, a. a. O. 2. Teil. Kap. 44: »Den lieben Mond sahen sie an, als wann er wäre von jemand verwundet worden und an seinem ganzen Leib voller blutigen Wunden wäre. Ja er sahe so traurig aus, als wann er vor großem Herzenleid blutige Zähnen weinen und alle Kreaturen zum Mitleiden bewegen wollte.« (Das ist darstellbar.) »Die liebe Sternen schienen, als wann sie vor Ohnmacht nicht mehr glänzen könnten sondern vor Traurigkeit gar verschmachten wollten.«
- <sup>745</sup> Vgl. damit in A. W. Pugin, *Glossary of ecclesiastical ornament*. 3. Aufl. von B. Smith. London 1868, die wohl auf P. zurückgehende Umstilisierung, bei der Christi Passion den Hauptton hat. Vgl. oben S. 70.
- <sup>746</sup> Prince d'Essling, a. a. O. II, I. S. 338.
- <sup>747</sup> Cuming a. a. O. S. 93 f.
- <sup>748</sup> G. Thiepolo, a. a. O. (1610) S. 1022 f.
- <sup>749</sup> Franc. Gonzaga, *De origine Seraphicae Religionis Franciscanae . . . de Observantia*. Romae 1587. I. S. 52 ff.
- <sup>750</sup> L. Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France*. Les Mystères. I. Paris 1880. S. 426 f. 438.
- <sup>751</sup> Vgl. E. Scheyer, *Die Kölner Bortenweberei des Mittelalters*. Augsburg 1932. Abb. 26. Die gestickten Borten der Kasel 33, 95, 60 des Metropolitan Museum New York, kann ich nicht für kölnisch halten. Das Bayer. Nat. Mus. München besitzt eine entsprechende italienische Kasel, die für ein italienisches Franziskanerkloster hergestellt worden sein muß. Das *Doctrinale* des Thomas Waldensis III. (Ed. Venetiis 1571 fol. 61 v) setzt Parameter und Waffen in Beziehung: »amictus . . . representat . . . illud cooperimentum, quo velabant Judaei faciem Christi . . . Alba . . . representat vestem albam . . . cingulum significat flagellum, quo caecidit Pilatus Jesum. Manipulus . . . representat fumen, quo ligatus fuit . . . comprahensus . . . stola . . . ligaturam representat, qua ligatus fuit Jesus ad columnam. Dalmatica . . . in modo crucis est facta et passionis domini indicium est.« Für die Kasel wird hier keine Bedeutung angegeben, wohl aber in den von Franz, *Die Messe*, S. 603 zitierten Versen, die von dem französischen Minoriten Et. Brulefer (gest. um 1497) angeführt wurden: » . . . In casula noscas quod purpura significatur . . .« Georg Scherer, *Postill* (Closter Bruck a. d. Teya 1603 fol. 280 r) geht etwas weiter. Was bedeuten Stolen, Manipel, Gürtel? Die Stricke mit denen Christus hin und hergezogen wurde. Alba? Das weiße Kleid. Kasel? Kreuz des Herrn. Humeral? Das Augentuch. Platten auf dem Kopf? Die Dornenkrone. »Creutzheublein das er aufftreget? Die Kreuzigung. Gilb. Genebrand, *Traicté de la liturgie*, sec. éd. Lyon 1594 (Die Vorrede ist datiert 1592) sagt fol. 570 allgemein von den Meßgewändern: »ce sont le marques de la sainte Passion«. Eine Dominikanerin zieht hauptsächlich zur Deutung ihrer Tracht Waffen heran bei Joh. Meyer, *Buch der Reformacio Predigerordens*, geschrieben wahrscheinlich im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts; B. M. Reichert, in: *Quellen und Forschungen z. Gesch. d. Dominikanerordens in Deutschland II*. Leipzig 1909, S. 73.
- <sup>752</sup> O. von Falke, *Kunstgesch. d. Seidenweberei*, Berlin 1913, II. Abb. 464.
- <sup>753</sup> Dedalo V, 2. Mailand 1924/5. S. 370. (M. Salmi). S. 506 (G. V. Callegari).
- <sup>754</sup> Vgl. A. Lotz, *Bibliographie der Modelbücher*. Leipzig 1933. S. 128 f. Tafel 89. Abb. 174 nach Federigo de Vinciolo (bei Jean le Clerc Torrig 1613), *Les secondes oeuvres*.
- <sup>755</sup> Eine solche ist nicht bekannt. Es mag eine Verwechslung vorliegen.
- <sup>756</sup> *Revue de l'art chrét.* 32. Paris-Lille 1881. S. 408 f. A. Thomas, *Die Darstellung Christi in der Kelter*. Düsseldorf 1936. S. 186 f.
- <sup>757</sup> Aus der Hofkirche von Neuburg a. D. Die Rebe spielt eine wesentliche Rolle in der Dekoration.
- <sup>758</sup> H. Deckert – R. Freyhan, K. Steinbart, a. a. O. Nr. 238. S. 184. Tafel 301 b. Die für das 17. Jahrhundert charakteristische besondere Verehrung der Magdalena ließ sie auch hier in Person darstellen.
- <sup>759</sup> *Gallia christiana V.* (1731) Sp. 297. Das zweite Wappen ist noch nicht identifiziert. Vgl. V. de Meyere, *De vlaamsche Volkskunst*. Antwerpen 1924. pag. 318.
- <sup>760</sup> *Katalog der Versteigerung 1. Teil*. Zürich 1923. Nr. 220.
- <sup>761</sup> *Österr. Kunsttopogr. XII*. Wien 1913, S. 95. (H. Tietze. St. Peter in Salzburg.)
- <sup>762</sup> *Die Kunstdenkmäler v. Bayern IV*, 16. München 1927. Fig. 235. S. 295. (F. Mader. Landshut m. Einschl. d. Trausnitz.)
- <sup>763</sup> Cuming a. a. O. S. 92.
- <sup>764</sup> *Die Kunstdenkmäler v. Bayern VI*, 3. München 1934. S. 298. (H. Röttger. Pfalz. Speyer.)
- <sup>765</sup> *Inventario degli ogg. VI*. S. 115.
- <sup>766</sup> *Das Werk 23*. Zürich 1936. S. 75.
- <sup>767</sup> *Österr. Kunsttopogr. III*. Wien 1909. Tafel XXVI. S. 324. (H. Tietze. Bez. Melk.)
- <sup>768</sup> *Österr. Kunsttopogr. IX*. Wien 1912. S. 45. Fig. 61. (H. Tietze, F. Martin. Stadt Salzburg.)
- <sup>769</sup> Der von der Kirche den Namen tragende Meister hatte mit solchen Engelknaben den Palliotto eines Altares in S. Trovaso in Venedig geschmückt (z. B. Dedalo X. Mailand 1929/30. S. 467. 472. L. Planiscig). Vgl. die Wiederholung vom sog. Meister von Altichiero, Berlin K.-Fr.-Mus. Fr. Schottmüller, *Die italienischen und spanischen Bildwerke d. Renaissance u. des Barock I*. Berlin 1933. Nr. 218.
- <sup>770</sup> Ph. M. Halm – R. Berliner. Nr. 329. Zwei solcher silberner Engelknaben mit Waffen im Bayer. Nationalmus. in München. Inv. Nr. 31. 243 und 263.
- <sup>771</sup> *Inventario degli ogg. VII*. S. 107. In der Form westfälischer Martersäulen (vgl. S. 92) bildet die Geißelsäule mit vorgelegten gekreuzten Lanze und Schwammstab und dem Schweißbuch den Schaft. Ein bekrönender kleiner Engel hält Dornenkrone und drei Nägel.
- <sup>772</sup> Castan, in: *Bibliothèque de l'école des Chartes* 43. Paris 1882. S. 400 ff. A. de Rinaldis, *Pinacoteca del Museo nazionale di Napoli*. Catalogo, Nuovo Ed. Napoli 1928 Nr. 423. Die Beschreibung der Waffen ist nicht ganz richtig (neben dem Hahn ist der Bohrer) und nicht ganz vollständig (zwischen

- den Sprossen der Leiter hier wieder einmal noch die Fußspuren, an der untersten Sprosse das Beschneidungsmesser). Thomas, Kelter S. 186.
- 773 Nicht bei A. Lotz. Das Buch erschien bei Christoph Weigel in Nürnberg, der von 1668–1725 tätig war. Die Ornamentstichslg. des Wiener Museums f. Kunst u. Industrie datiert 1695.
- 774 Nr. 16. L. (Bayer. Nat. Mus. München).
- 775 Ein aus Süddeutschland stammendes gesticktes Beispiel bei Prof. Thannhauser in Brokline, Mass.
- 776 Abb. 40: London, Victoria & Albert Mus. m. E. um 1600 und wahrscheinlich portugiesisch. Ich sah 1936 im Londoner Kunsthandel eine ganze Reihe entsprechender spanischer Statuetten des 17. und 18. Jahrhunderts.
- 777 Man darf bei Beurteilung solcher Frömmigkeitseinstellungen nie übersehen, daß es sich um Lebenslinien einer Lebenserscheinung handelt, die solange das »Leben« überhaupt währt, immer wieder erscheinen können. So bekommt etwa das kindliche Vorleiden in des Kapuziners Alessio Seyala *Opere spirituali*, Venetia 1623. Parte sec. fol. 54 v einen neuen Sinn. »... questo penoso essercitio egli faceua ognivolte ch'entraua all'oratione, come mezo efficacissimo à placare il Padre et per tormentare se stesso ...«
- 778 Vgl. A. Spamer, a. a. O. S. 13f. und oben S. 74.
- 779 Man konnte das Thema unbestimmter so gestalten: »Ein khlein Fuetteral von Ebenholz warinnen Jesus gar klein von Wax possiert, in einem helffenbainen Sessele sizendt, mit Vundterschidlichen Passions Instrumenten gestelt.« Inventar der Schatz-, Kunst- u. Rüstkammer der K. Burg zu Graz von 1668; Mitteilungen d. K. K. Central-Commission. NF. 6. Wien 1880. S. CIV.
- 780 A. a. O. P. I. Tr. 5. Cap. 1. Ausg. Medina del Campo 1544 fol. 46 r.
- 781 Man tut gut, sich immer wieder daran zu erinnern, daß alle »echten« Ausmalungen von Einzelheiten eine Schriftgrundlage haben. Dies nachzuweisen wäre eines der reizvollsten Ergebnisse einer wirklichen Geschichte der Exegese. Für das obige Motiv vermag ich sie zufällig anzugeben; man fand den Ausgangspunkt in Ez. 37, 16. 17.
- 782 Toledo 1607. fol. 314 r.
- 783 Commentarii S. 131.
- 784 Vgl. G. A. Patrignani, *La santa infanzia del figliuolo di Dio proposta con esempi*. IV. Venezia (zuerst 1708). 1757 S. 209. – Literarisch erscheint die Verbindung zwischen den Windeln und der Kreuzigung schon in den Offenbarungen der hl. Mechtild a. a. O. S. 17.
- 785 Vgl. z. B. die gemalte Papierkrippe des Antonio Viladomat (1678–1755) im *Arcivo histor. de la ciudad in Barcelona*, die Engel mit Werkzeugen enthält.
- 786 G. A. Patrignani, a. a. O. II. Venezia 1732. S. 78.
- 787 Österr. Kunsttopogr. VII. Wien 1911. Tafel XXVIII. (Anf. 18. Jahrhundert). (H. Tietze, R. Reichlin – Meldegg. Stift Nonnberg, Salzburg.)
- 788 A. a. O. S. 258 ff. S. 266 ff. über die Heures Bibl. Nat. Ms. lat. 920. S. 274 Anm. 2 über die phrygische Sibylle.
- 789 Auch einige weibliche Heilige haben Passionswerkzeuge als Atribut vgl. H. Detzel, a. a. O. II. S. 701. Engel mit Waffen umgeben das Bett der hl. Lydwina im Christl. Heldenbuch, München 1629, zum 14. April. Eine Märtyrerin S. Cicercule zwischen zwei Waffenbündeln bei L. Crick in Bull. des Musées Royaux. Bruxelles 1930. S. 135. Die Tertiärerin Anna Maria Crucifixa Casano mit Waffen bei Mabillon, *Museum Italicum II*. Paris 1724. S. 167 und 465.
- 791 Z. B. Abraham a S. Clara, Geistlicher Kramer-Laden. Nürnberg 1710. S. 541 f. Vgl. Anm. 123. Der hl. Bernhard erklärt den fasciculus myrrhae als »Christus in passione« oder als die »multitudo afflictionum«. *Sermo de coena dom. u. a. MI*. 184. Sp. 953.
- 792 Andere nennt J. E. Wessely, *Ikonographie*, Leipzig 1871. S. 102.
- 793 Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern II. 14. München 1908. S. 117. Fig. 81. (F. Mader. Tirschenreuth.)
- 794 Der Geistliche May und Geistlich Hörpst . . . Zway alte, schöne, ausserlössne Buechlein . . . Dillingen. S. 9. Nach K. Richstätter, a. a. O. S. 173 erschien es zuerst vermutlich 1541–1550; als Verfasser wird der Franziskaner Stephan Fridolin (gest. 1489) vermutet. – Thomas, Kelter S. 74 berichtet daß noch jetzt in Tölz in Bayern der Maibaum mit den Leidenswerkzeugen geschmückt wird.
- 795 Silvio Tornamira, *La Compagnia di Giesu da Dio illustrata Con singulari gratie . . . per la diuotione alla passione . . .* Palermo 1680. S. 73.
- 796 Das späteste mir bekannte Zeugnis der »englischen« Andachtsform – charakterisiert durch die Erwähnung der Ablaßgewährung durch S. Peter – steht im *Speculum spiritualium*. Venale habetur la Londoniae . . . in alma Parisiorum academia per Wolfgangem Hopylium sunt impressa sumptibus et expensis . . . Guilhelmi bretonis Londoniensis. 1510. Fol. CCVIII r f. Ein Holzschnitt stellt den mit Kreuz und Lanze in den gewinkelten Armen stehenden Schmerzensmann mit Werkzeugen dar. »Quicumque de peccatis confessus et contritus intuetur hec arma domini nostri . . . in memoriam passionis eius orationem dominicam . . . et Ave maria dixerit tres annos indulgentia habet auctoritate sancti petri . . . Item innocentius quartus . . . confirmavit et addidit . . . Dominus petrus papa primus concessit. quod quicumque hanc antiphonam cum versiculo et oratione dixerit habebit VI milia sexcentos sexagintasex annos indulgentiae si confessus fuerit et contritus. amen.
- Cruci, coronae spineae  
Clavisque, dirae lanceae  
Honorem impendamus . . . qui . . . redemptionis nostrae insignia temporaliter veneramus in terris per haec indesinter muniti eternitatis gloriam consequamur in celis . . .«
- 797 A. a. O. Fol. b III v: Die Christen »irreprehensibiler hono- rant instrumenta passionis . . .« weil sie benutzt wurden »eo in certamine, quod cum humani generis hoste decertabit« (b IV r). Über die Werkzeuge: a III r: . . . »suam quaeque dignitatem et venerationis rationem acceperunt . . . quando ad eius contactum pervenire meruerunt . . .« dann k II r, l II r.
- 798 *Institutiones* fol. 67 v.
- 799 *Theologiae mysticae libri tres*. Coloniae 1611. S. 381.
- 800 A. a. O. S. 50. Vgl. Nic. Serarius, *Sacri Peripatetici*. Col. Agrippinae 1607. S. 212.
- 801 O. Sengspiel, *Die Bedeutung der Prozessionen für das geistliche Spiel des Mittelalters in Deutschland*. Breslau 1932.

- S. 22. Seit wann trug sie die Confrérie de la Passion in Rouen?  
E. Mâle, a. a. O. S. 105 Anm.
- <sup>802</sup> A. Mitterwieser, Geschichte der Fronleichnamsprozession in Bayern. München 1930. S. 34 f.
- <sup>803</sup> Die frühesten mir bekannten Nachrichten aus jesuitischen Kreisen stammen aus Paris und Lyon, Ann. litt. soc. Jesu anni 1589, Romae 1591, S. 281. Es folgt eine von 1590, Litt. S. J. 1590/1, Romae 1594, S. 286. Erst nach 1600 häufen sich die Nachrichten in den Berichten.
- <sup>804</sup> O. Sengspiel, a. a. O. S. 64. 75.
- <sup>805</sup> J.-B. Labat, Voyages en Espagne et en Italie. Paris 1730. IV. S. 392.
- <sup>806</sup> Franc. Carandini, Vecchia Ivrea. (Sec. ed.). Ivrea 1927. S. 514. E. Mâle, a. a. O. S. 105 erwähnt Prozessionsstäbe einer Bruderschaft mit Waffen aus Billom (Auvergne) »assez récents). – Nach H. Schauerte (Volk und Volkstum I. München 1936. S. 290 f.) trug 1783 in der Karfreitagsprozession in Delbrück (Westf.) ein 12jähriger Jesus Werkzeuge des Leidens und das Kreuz. Noch jetzt trügen Knaben die Werkzeuge, darunter den Hahn und die Silberlinge. Ähnlich sei es in Mep-pen.
- <sup>807</sup> Georg Scherer, a. a. O.
- <sup>808</sup> Vgl. z. B. Cornelius Curtius, De clavis dominicis. Monaci 1622.
- <sup>809</sup> Ob man nach der Mitte des 16. Jahrhunderts noch betete: »Quaesimus optimus deus ut quis sanctissima nostrae redemptionis insignia temporaliter veneramus per haec inden-sinenter muniti aeternitatis gloriam consequemur, per dominum nostrum . . . « ? Aus den Heures de René d'Anjou (1435 bis 1453) Brit. Mus. Ms. Egerton 1070. fol. 103 v.
- <sup>810</sup> Z. B. Ludovicus Granatensis, Vita Christi. Coloniae 1591. S. 515: »Quantus fuerit plagarum numerus in hac flagellatione . . . multitudo peccatorum nostrorum et crudelitas . . . Furiarum . . . numerum hunc tamquam expressis litteris indicant«. Dazu Anm. 836.
- <sup>811</sup> Vgl. z. B. Joh. David, Ver. Christianus S. 202: »Possidemus quasi librum ingentem . . . passionem . . . Hic liber, hic magister, haec lectio, haec methodus addiscendi compendiosissima. Perlustremus omnia quaecunque homini . . . possint obtingere aduersa, in fama, bonis, corpore . . . quid est, cuius non possit in passione Christi reperiri exemplum . . . « Oben S. 94.
- <sup>812</sup> Z. B. Carthagera, Homiliae. lib. X. Hom. 1: » . . . oportet varios passionis . . . fructus in memoriam redigere . . . « z. B. »vigilavit, ut te a somno peccati excitaret . . . comprehensus est, ut te ad se traheret, ligatus, ut te solveret; precio venditus, ut te redimeret . . . « Dieses wurde in jenem an Äußerungen zu unserem Thema so reichen ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts geschrieben.
- <sup>813</sup> Joh. David, Paradisus sponsi et sponsae. Antverpiae 1618 (Vorrede von 1607): Instrumenta passionis . . . tractanda suscepi, ut nobis per condignam, mortificationem fiant instrumenta salutis et vitae . . . fol. 4 v.
- <sup>814</sup> K. A. Barack, in: Germania 25. Wien 1880 S. 191. Hochdeutsch bei Fr. Schulze-Maizier, a. a. O. S. 95. Original bei v. d. Osten, a. a. O. S. 22.
- <sup>815</sup> Abb.: Westfalen 18. Münster 1933. S. 205.
- <sup>816</sup> Teutsche Rede-bind und Dicht Kunst. Nürnberg. S. 144 f.

Er gibt ein Probedeich in Kreuzform, das das mir sonst nicht untergekommene Motiv enthält:

»Es schreibt uns ein /  
den Händen sein /  
der Nägel Stich«

also die Nägel im Sinne von Schreibgriffeln.

- <sup>817</sup> Ich habe manches schon erwähnt. Bis zur Gegenwart ununterbrochen erhielten sich die Arma außer auf den Passionskreuzen wohl nur noch in der Welt der Andachtsbilder; vgl. etwa A. Spamer, a. a. O. Tafel 104 und 106 und im Archiv für Buchgewerbe 50. Leipzig 1913. S. 196 oder Die Heimat (Ztschr. f. niederrheinische Heimatpflege 16. Krefeld 1937. S. 64). Ein Papierschnitt aus der Mitte des 19. Jahrhunderts in Bayerischer Heimatschutz 21. München 1925. S. 118. Abb. 161. Eine oberbayerische Butterform des 19. Jahrhunderts mit dem Kreuzifix und Waffen in Volkskunst und Volkskunde 3. München 1905. S. 81 ff., ein entsprechendes Mangelbrett von 1842 in Slowakische Volkskunst II, Bratislava 1954, Nr. 405. Vgl. auch den Ausstellungskatalog: Musée de sculpture comp. du Trocadéro. La Passion du Christ dans l'art français. 1934, u. a.: 4721 eine »Bouteille de Pelerinage« von um 1800 mit den Werkzeugen, aber auch allen Objekten, Tieren usw., die überhaupt auf das Leben Christi Bezug haben. Eine Flasche und Glas mit den Werkzeugen in A. Weitnauer, Heimatkultur gestern und heute, Kempten 1955, S. 80 f. – Über dem Portal der Kirche von St. Sigmund im Pustertal wurden, wohl schon im 19. Jahrhundert, an der Außenwand Fresken gemalt, mit einer Schutzmantelmadonna und dem interzedierenden Christus. Er kniet auf dem mit angelehnter Lanze und Schwammstab schräg auf der Erde liegenden Kreuz und erhebt die Linke zu Gottvater. Vor dem Kreuz Kanne mit Becken, drei Nägel, eine Hand, hinter Christus Säule mit Hahn. In der Nähe des Corso Cavour in Neapel findet sich eine große Darstellung aus bemalten Majolika-platten, die den Gekreuzigten und die Waffen mit den Ar-menseelen in Verbindung bringt. (Zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts.) – Erst im 19. Jahrhundert scheint die Waffendarstellung in die östliche religiöse Kunst eingedrungen zu sein; vgl. den syrischen Bucheinband im Markuskloster in Jerusalem vom Jahre 1871 bei A. Baumstark, in: Römische Quartalschrift f. christl. Altertumskunde 24. Freiburg 1910. S. 30 ff. (Monatshefte f. Kunstwissenschaft 8. Tafel 96, 6). Die Rückseite zeigt den Kreuzifixus zwischen einigen der Arma. A. Baumstark, a. a. O. denkt an Vermittlung durch die russische Kunst. Eine neuzeitliche orientalische Elfenbeinplatte mit den Arma im Diözesanmuseum in Köln. Inventario degli oggetti. VIII. S. 312 ist aus dem Besitz der Minori Osserv. in Montepadone (Ascoli Piceno) ein Bronzekreuzifix des 15. Jahrhunderts abgebildet, das in einem Volkskunstsockel steckt, auf dem einige Waffen geschnitzt sind.
- <sup>818</sup> Vgl. W. Pugin, a. a. O.
- <sup>819</sup> Zwischen 1437 und 1445. Fr. Schottmüller, Fra Angelico. S. 116. In weitem Abstand ist zu nennen der süddeutsche Holzschnitt der Geißelung von um 1440, Schr. 309; C. Dodgson, Woodcuts Brit. Mus. Nr. 87. pl. 18.
- <sup>820</sup> Museum Meermanno-Westreenianum. Ms. 10 D 1. fol. 110 r. A. W. Byvanck, Les manuscrits à peintures de la Bibl. r. des Pays-Bas. etc. (Soc. franç. de reprod. de mss. à peint.) Paris

1924. S. 114. Das verwandte Thema hatte in der Antike zu einer vergleichbaren Lösung geführt wie Ladenschilder in Ostia zeigen; gute Abbildungen in *Capitolium*, Roma 1939, S. 222, S. 229.
- <sup>821</sup> Abb. z. B. *Oberrheinische Kunst* 5. Freiburg 1932. S. 107. Nachschnitt in der Baseler Aesopausgabe von 1501; Abb. Katalog 81 von Jacques Rosenthal, München 1925. S. 36. Siehe auch den BK 1531 bezeichneten Schnitt in der Freiburger Ausgabe von (Joh. Faber) 1535, Nr. 33 im Katalog *German woodcut books of the XVIth Century* von William H. Schab in New York.
- <sup>822</sup> Pinakothek Siena 297. C. Brandi, *La regia Pin. di Siena*, Roma 1933. S. 52, wo auf den Zusammenhang mit der iconografia trecentesca della Pietà verwiesen ist. Ganz richtig wäre der Verweis auf den »Sündenchristus« gewesen, auf dessen Typus die beiden ausführlichen Darstellungen unten deutlich hinweisen: eine Bauernfrau mit einem Korb mit Hühnern auf dem Kopf und ein Packpferd.
- <sup>823</sup> L. Volkmann, *Ars memorativa*, in: *Jahrbuch der kunsthist. Slgen.* in Wien. Nf. 3. Wien 1929. S. 113 ff. Vor allem S. 119 f. Verwandtes findet sich auch in der Illustrierung von Prophezeiungen.
- <sup>824</sup> Vgl. E. Breitenbach und Th. Hillmann in: *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde* 39. Zürich 1937. S. 23 ff. Warum ich Interpretation und Argumentation der Verfasser für verfehlt halte, wird sich ergeben. Eine richtige Bezeichnung als »Sünden-Christus« neben der ungenügenderen als »Werkstatt-Christus« in *Kunstdenkm. der Schweiz*. Thurgau I. Frauenfeld 1950. S. 102. (A. Knöpfli.)
- <sup>825</sup> Fr. Stele, in: *Casopis za zgodovino in Narodopisje* 28. 1933 S. 169 f., 188. Fig. 66 f. (Den tschechischen Text kann ich nicht lesen.) Von St. auch erwähnt in: *Monumenta artis Slovenicae I. Ljubljana* 1935 S. 28, wo er im ganzen fünf einschlägige Darstellungen nennt. Wenn ich richtig verstehe nimmt F. Stele eine Vereinigung des Passions- und des Sündenwaffenthemas an. Vor dem Kreuz schwebte der Schmerzensmann. Rechts von ihm sind einwandfrei arma zu erkennen. Ganz rechts die Leiter (nicht wie St. annimmt die Tugendleiter), wenn ich nicht irre mit den Fußspuren, daneben der Schwammstab, die Lanze und das Rohr – diese alle gegen den Kreuzarm gelehnt. Dann anscheinend das Messer, zwei Würfel. Neben Christi linkem Fuß steht auf einem Schemel offenbar das Wasserbecken und die Hand über ihm ist dann eine des Pilatus. Unterhalb Christus einige in der Abbildung nicht erkennbare Gegenstände. Sie scheinen mir aber tatsächlich auf Vereinigung der beiden Themen hinzuweisen.
- <sup>826</sup> *Topographie d. hist. und Kunstdenkmale im Königreich Böhmen. II.* Prag 1897. (B. Mahčjka. Laun.) S. 81 und Tafel 3. E. Panofsky a.a.O. Anm. 95 und K. Burdach, *Der Dichter des Ackermann aus Böhmen*. Berlin 1926 ff. S. 534.
- <sup>827</sup> Schon der *Hortus deliciarum* läßt den clericus straucheln – er fällt von der Tugendleiter herab – gelockt durch die reich besetzte Tafel und die zuwinkende amica clerici; A. Straub – G. Keller, *Herrade de Landsperg. Hortus deliciarum*. Strasbourg. Pl. LVI.
- <sup>828</sup> F. Crull, in: *Jahrbücher . . . des Vereins für mecklenburgische Geschichte* 47. 1882. S. 99 ff. Die Kirche wurde 1459 konsekriert; 1463 war die Orgel fertig. Die Malerei entstand wahrscheinlich zwischen diesen beiden Daten.
- <sup>829</sup> J. Weingartner, a. a. O. I. S. 194.
- <sup>830</sup> Fr. Stele, *Monumenta a. a. O. S.* 43 f. Fig. 134 ff. Wohl drittes Viertel des 15. Jahrhunderts.
- <sup>831</sup> Um den Oberkörper sind die Köpfe – unter ihnen auch Herodes – wiedergegeben und der Hahn; den Unterkörper umgeben die gegenständlichen Waffen und der Kopf des Judas. Kreuz und Säule sind merkwürdig klein dargestellt gegenüber der Länge von Lanze und (wahrscheinlich) Schwammstab. Nicht alles ist erkennbar. – Ungenauigkeiten und Unstimmigkeiten in der Beschreibung Fr. Steles entstammen vielleicht der Übersetzung.
- <sup>832</sup> O. Demus, in: *Die Denkmalpflege* 7. Berlin-Wien 1933. S. 47 ff. mit ungenügender Beschreibung (was ist z. B. oben beidseits des Kopfes dargestellt?). E. Breitenbach – Th. Hillmann, a. a. O. S. 32.
- <sup>833</sup> Bei Basel. Aufnahme Spreng-Basel. Vgl. E. Breitenbach – Th. Hillmann, a. a. O. S. 31 f., wo ein schwer zugänglicher Aufsatz R. Riggens verwertet ist. R. Riggens datierte 1360–1370, E. Br. – Hill. etwas später. Ich glaube an Entstehung schon im 15. Jahrhundert. Als ich die Korrektur der Anmerkungen las, lernte ich den Aufsatz von Johannes Graf Waldburg in *Heilige Kunst* 1954/5, S. 5 ff. über den »Ravensburger Jodok« kennen, wie der Restaurator Kalbhenn die vor kurzem in St. Jodok in Ravensburg freigelegte Darstellung des von den Werkzeugen des täglichen Lebens in allen Gliedern bedrängten Schmerzensmannes (um 1410) getauft hat. Bei aller Überzahl der dem Leben der Erwerbstätigen angehörenden Hinweise, es fehlt nicht der auf den seine Pflicht aus Faulheit und wegen Jagdpassion vernachlässigten Fürsten und nicht die Mahnung an die Geistlichkeit, um derenthalten nicht nur betont Kelch und Hostie erscheinen, sondern wahrscheinlich das Fresko im Chor selbst gemalt wurde.
- <sup>834</sup> Ampney (Gloustershire); Breage (Cornwall); Stedham (Sussex). Vgl. E. W. Tristram, in: *Burlington Mag.* 31. London 1917, S. 135 ff. und T. Borenius – E. W. Tristram, a. a. O. S. 29 ff. Breage auch bei O. E. Saunders, *A history of english art in the middle age*, Oxford 1932 Fig. 59. – E. W. Tristram bleibt das Verdienst auf die englischen Beispiele aufmerksam gemacht zu haben, wenn er die Darstellung auch falsch interpretierte. Der Geist der Entstehungszeit schließt es absolut aus, hier irgendwelche soziale Bewegungen in monumentaler Gestalt gespiegelt zu finden. Nicht die Mühen der Arbeit verwunden Christus sondern die menschlichen Sünden. Man mag darüber streiten, ob der Gedanke der »Glorie der Arbeit« erst dem 19. Jahrhundert entstammt – mittelalterlich ist er nicht, und ihn in Christus anders veranschaulicht zu sehen denn während seiner Zimmermannszeit, und gar noch in ihm als göttlicher Person ist völlig unmittelalterlich. Ich kann in Langlands *Piers the Plowman* nicht finden, daß die von vornherein ausgeschlossene Identifizierung von Peter, sozial angesehen als Landmann, und dem Schmerzensmann vollzogen wäre. Vgl. auch Charl. d'Evelyn, in: *Modern language notes* 34. Baltimore 1919. S. 247 ff. und ihr folgend R. Ryan, in: *The Art Bull.* 11. New York 1929. S. 302 f.; K. Burdach, a. a. O. S. 311 f. 319. – E. Breitenbach – Th. Hillmann a. a. O. verzeichnen S. 30 vierzehn englische Denkmäler. Ein weite-

- res machte durch eine Zuschrift an die Times vom 5. I. 1937 aus seiner Kirche T. J. V. Williams in Swindon (Wilts) bekannt.
- <sup>835</sup> Man berief sich damals auch auf ein angebliches Wort des Augustinus: »die dörne Kron auf dem Haupt Christi bedeut unsere sunden« (Fundstelle versehentlich nicht notiert). Die Dornenkrone war ein anerkanntes Symbol der menschlichen Sünden.
- <sup>836</sup> Das war wahrscheinlich der sich häufiger findende theologische Gedanke. Ich will aber als Gegenbeispiel nur wieder Dionysius Carthus. zitieren, der erst zur täglichen Meditation auffordert »quae, quanta et qualia pro nobis sustinuit« um dann seine Aufzählung zu schließen »quae omnia Christo quotidie faciunt impii Christiani« (Opp. XXIX S. 356). G. Biel (gest. 1495) zieht in diesem Zusammenhange einen dem hl. Bernhard zugeschriebenen Satz an, der Christus selbst sprechen läßt »cur addis afflictionem afflicto: magis aggravant me vulnera tui peccati quam vulnera corporis mei«; Passionis dominice sermo. Hagenau 1515 fol. 7 r f. Fol. G 2 v wendet B. sich besonders gegen die »perfidissime per omnia eius membra iurantes«, die damit »universa Christi membra et totum corpus impie flagellant«. Der Fluch ist ernst genommen. – Eine von E. von Dobschütz (Zeitschrift für wissenschaftliche Theologie 45. Leipzig 1902. S. 381 ff.) herausgegebene und behandelte, von ihm etwa um 1000 datierte byzantinische Fastenpredigt stellt (Kap. 9 f., S. 392 ff. 396 f.) zunächst Christi Leiden in der entbehrungsreichen Zeit schon vor aller Passion der menschlichen Opulenz gegenüber, um ihn dann durch deren Fühllosigkeit gegen Arme und Kranke in diesen leiden zu lassen, was ja gut biblisch ist.
- <sup>837</sup> Anzeiger für schw. Altertkde. 19. Zürich 1917. S. 185 f. (E. Leisi). 14.–15. Jahrhundert. Hier ist ein Beil durch seine Stellung vor den Beinen besonders betont und auch die Würfel dürften nicht zufällig unmittelbar unter Christi Füßen liegen.
- <sup>838</sup> J. Weingartner, a. a. O. I S. 136. Christus ist von den Werkzeugen umgeben; zu seinen Füßen in kleinem Maßstab ein von Teufeln umgebenes Bett mit einem Liebespaar, vornehme Tänzer, ein sich umarmendes Paar u. a. Um 1400. Weingartner sagt etwas nicht Belegbares, wenn er auch den »sühnenden« Erlöser dargestellt findet. Die Veranschaulichung zeigt nichts Entsprechendes.
- <sup>839</sup> Vgl. F. Saxl, in: Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstag. Zürich 1927. S. 104 ff. S. 121. E. Breitenbach – Th. Hillmann, a. a. O. S. 24 ff.
- <sup>840</sup> K. Ginhart, Die Kunstdenkmäler Kärntens. Klagenfurt o. J. VII. S. 917. Abb. 124.
- <sup>841</sup> Fr. Stele, Casopis, a. a. O. Fig. 66 f.; ders., Monumenta, Fig. 81, S. 28.
- <sup>842</sup> J. Weingartner, in: Jahrb. des kunsthistor. Inst. der k. k. Zentralk. f. Denkmpl. X. Wien 1916, S. 46 ff. Abb. 24 und in Kunstdenkmäler IV. S. 367.
- <sup>843</sup> Um 1430/40. – H. Eggert in: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees. 61. Friedrichshafen 1934. S. 72 f. (Der Teufel links schleicht nicht davon. Die Hand hinter dem Nimbus ist sicherlich eine leidzufügende; vgl. die Schwurhand in Kurzdorf.)
- <sup>844</sup> J. Weingartner, Kstd. IV. S. 389. – E. Breitenbach – Th. Hillmann, a. a. O. nennen weitere Beispiele aus Graubünden: Schlans und Brigels; S. 31.
- <sup>845</sup> Anzeiger f. schweizerische Altertumskde. 34. Zürich 1932. Tafel XV. S. 300 f. (C. Buholzer). E. Breitenbach – Th. Hillmann, a. a. O. S. 31.
- <sup>846</sup> Wahrscheinlich stammt von der gleichen Hand das etwas frühere Bild in St. Jakob im Grödener Tale; J. Weingartner, a. a. O. II. S. 307. Die Sündenszenen sind durch Blutlinien mit Christi Wunden verbunden: sie machen sie neu bluten.
- <sup>847</sup> Abb. bei E. Breitenbach – Th. Hillmann, a. a. O. S. 33. Text S. 31.
- <sup>848</sup> Der Kamm (vgl. die hl. Angela von Foligno oben S. 45) fehlt fast nie.
- <sup>849</sup> Gandolfino di Belvedere, in: L'Alto Adige. Trento 21/22. 8. 1903. Nr. 188. Der Artikel H. Schmölzers, gegen den G. polemisiert, war mir nicht zugänglich.
- <sup>850</sup> Was der Geistliche während der Messe sündigt formuliert eine von F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters II. Karlsruhe 1846, S. 23 zitierte Handschrift wohl des 15. Jahrhunderts im Munde des Teufels folgendermaßen:  
»Dictio neglecta vel syllaba murmure tecta  
Per me collecta patet ipsa litera secta;  
Et vox et votum, tonus et sonus et nota, totum  
Per me colligitur et ab alto iudice scitur.«
- <sup>851</sup> Sie sind an sich nichts Ungewöhnliches. So hat sie R. Rigggenbach auch in Ormalingen beobachtet; Br.-H. S. 32.
- <sup>852</sup> A. Thomas, a. a. O. S. 136 f. R. Berliner, Bemerkungen, a. a. O.
- <sup>853</sup> Deutsche Gaue 28. Kaufbeuren 1927. S. 94 f. Die den Figuren beigegebenen Sprüche lauten: »tu caelebs ora-sis onerosus; tu protege-sis raptor; tuque labora-sis infidelis«. Über allem thront auf dem Altar eine Golgathagruppe – Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, davor ein Kelch und Hostie: hier ist also der Hinweis auf die erfolgte Erlösungstat und die Eucharistie gegeben. Der in den Deutschen Gauen mit Recht herangezogene italienische Holzschnitt ist eine Kopie nach fol. a 6 r der deutschen Originalausgabe der Pronosticatiö. Heidelberg 1488 (H. 10080. Schr. 4499).
- <sup>854</sup> F. Saxl, a. a. O. S. 113.
- <sup>855</sup> Am deutlichsten in Congrob und in Waltensburg, wo unter Assistenz eines Heiligen der Stifter den Schmerzensmann anfleht. In San Miniato al Monte hält Christus im rechten Arm das Kreuz. – Der genaue Sinn der Darstellung in Ormalingen ist noch zu enträtseln. Ungewöhnlich ist schon, daß Christus mit Rock und Mantel völlig bekleidet ist. Er umfaßt das ihn an der Brust verwundende Werkzeug. Die Geste der Maria ist keine hinweisende; sie scheint etwas in Empfang nehmen zu wollen, oder sie krampft im Schmerz die Hand zusammen. In beiden Fällen weist sie auf eine compassio auch bei diesem Leiden hin. Ist aber diese Vorstellung belegbar? R. Rigggenbach glaubt an Fürbitte und an einen von Christus gehaltenen Donnerkeil. E. Breitenbach – Th. Hillmann deuten die Geste der Maria als anklagend. Beides ist m. E. nicht überzeugend. – Das wenige was ich von der Inschrift unter dem Stifter in S. Jakob entziffern kann genügt, um sie als Gebet zu erkennen: »... des reichen ... blib vns ... uf das mit ... anruven ...«
- <sup>856</sup> Englische Bierkrüge, auf denen der »farmer« von Ackergeräten umgeben ist, haben einen anderen Sinn: »God speed

the plough«, sagt die Inschrift; The Connoisseur, London 1906. S. 15.

<sup>857</sup> Gandolfino di Belvedere, a. a. O.

<sup>858</sup> Hier berührt sich der von uns betrachtete Bilderkreis mit dem der kretisch-byzantinischen Höllendarstellungen des späteren Mittelalters. So muß auf der von 1373 in S. Veneranda in Kithiros *ὁ παραλακιστὴς καὶ παραθερηστὴς* über ein Dornenfeld den von einem Teufel geführten Pflug ziehen; vgl. G. Gerola, Monumenti veneti nell'isola di Creta II. Venezia 1908. S. 341f. Ebenda *ὁ ὑάπιης ὅπου γλέπτι* der Schneider mit der Schere vor der Brust, S. 346 der Mäher auf fremdem Acker in einer Darstellung von 1304.

<sup>859</sup> Summa II a Παε. qu. CXXII. a. 4. 4.

<sup>860</sup> Vgl. etwa É. Dublanchy in Vacant-Mangenot, Dictionnaire de Théologie Catholique IV. Paris (1911) Sp. 1319ff.

<sup>861</sup> Wie verschieden sei an zwei zufälligen Beispielen belegt. Die Passauer Diözesansynode von 1470 (K. Eder, Das Land ob der Enns vor der Glaubensspaltung. Linz 1933. S. 355. Anm. 408) beschloß die Verweigerung des kirchlichen Begräbnisses an alle, die während einer unerlaubten Beschäftigung starben, wie z. B. an Feiertagen fischten oder Handel trieben. Die Religionsordnung der Erzdiözese Köln von 1614 (P. Weiler, Die kirchliche Reform im Erzbistum Köln. Münster i. W. 1931. S. 149) verbot während des Gottesdienstes auf dem Markt oder Kirchhof Handel zu treiben, also Einschränkung nur in Hinsicht auf Zeit und Ort.

<sup>862</sup> Schr. 1845. C. Dodgson, Woodcuts Brit. Mus. Nr. 237. Pl. 99.

<sup>863</sup> E. Breitenbach – Th. Hillmann, a. a. O. S. 23 f. 32. – Die Verfasser stützen ihre Interpretation der Darstellung des von den Werkzeugen des menschlichen Tuns umgebenen Christus als einer Mahnung zur Feiertagsheiligung – sie dürften eigentlich nur sagen: zur Sonntagsheiligung – auf die In-

schrift von S. Miniato und auf die Zeichnung des Casan. 1404. Denn sie beziehen sie nicht nur auf den Textabschnitt, der unter ihrer rechten Hälfte beginnend von der durch die menschlichen Sünden fortdauernden Passion Christi handelt, wobei zwei besonders eindringliche Schlußzitate der Zeichnung unmittelbar eingeschrieben sind mit den Schlußworten: »me iterum crucifigis« (Hugo a St. Victore) und »tu divideris a me« (Ps. Augustinus). Sie beziehen sie auch auf einen Sermon über die Heiligkeit des Sonntages, dessen Schluß unter der linken Hälfte der Zeichnung steht. Die Verfasser drucken S. 33 f. den auf die Passion bezüglichen Abschnitt ab – sein Inhalt war ihnen offensichtlich etwas sehr Überraschendes –; für den Sermon begnügen sie sich (S. 24) mit einer Inhaltsangabe. Er enthält einen einzigen Satz, den man mit der Zeichnung in Verbindung bringen könnte: »Ecce in quantum est decorata dies dominica et heu a nobis in nullis honorata sed inhonorata et suffocata verbis et factis que non liceat homini loqui«. Stünde dieser Satz bei der Zeichnung so müßte man der Interpretation der Verf. recht geben – aber sollte es wirklich nur Zufall sein, daß gerade Sätze dort stehen, die mit der meinen überein gehen? Was hätte auch für den Besitzer des Buches die Mahnung für einen Sinn gehabt nicht durch sonntägliche Ausübung von Handel und Wandel, durch Spiel und Schmuck der Laien eine Sünde zu begehen? Wohl aber hatte die Darstellung des immer neu verletzten Heilandes einen Sinn und zwar den, den vielleicht schon im 19. Jahrhundert ein Besitzer den angeblichen Augustinusworten beischrieb: »Animam suam quisque servare debet in Christi passione«.

<sup>864</sup> Nili mystici . . . alveus quartus. Bambergae 1670, S. 208ff. Deutsch: Siebenfältig Blutiges Schau Spiel Dess Siebenströmigen Geistlichen Nili-Flusses. Bamberg 1679. S. 260ff.