

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE, HEFT 114

LEOPOLD KRETZENBACHER

Bild-Gedanken der spätmittelalterlichen
Hl. Blut-Mystik und ihr Fortleben
in mittel- und südosteuropäischen
Volksüberlieferungen

MÜNCHEN 1997

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

IN KOMMISSION BEI DER C. H. BECK'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG MÜNCHEN

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE, HEFT 114

LEOPOLD KRETZENBACHER

Bild-Gedanken der spätmittelalterlichen
Hl. Blut-Mystik und ihr Fortleben
in mittel- und südosteuropäischen
Volksüberlieferungen

Vorgetragen in der Sitzung vom 10. Januar 1997

MÜNCHEN 1997

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
IN KOMMISSION BEI DER C. H. BECK'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG MÜNCHEN

Mit 15 Textfiguren und 34 Abbildungen auf 10 Tafeln

ISSN 0005-710X

ISBN 3 7696 0109 2

© Bayerische Akademie der Wissenschaften, München 1997

Reproduktion der Abbildungen: Brend'amour, Simhart GmbH & Co., München

Satz, Druck und Bindung: C. H. Beck'sche Buchdruckerei, Nördlingen

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)

Printed in Germany

Im Gedenken an
meine Geschwister
Ridi, verh. Rauch (1899–1956)
und
Raimund Kretzenbacher (1901–1974)

Inhaltsverzeichnis

Der Schmerzensmann zwischen Ähre und Traube. Zum Werden eines mittelalterlichen Andachtsbildes	7
Auch Kärnten und Osttirol bergen seit dem Spätmittelalter Wandmalereien vom „Eucharistischen Christus“ zwischen Ähre und Traube	11
Bayerische und Baden-Württembergische Denkmäler des „Eucharistischen Christus“ in Buchmalerei, in der Freskenkunst und in einem Steinbild-Epitaph	16
Zur Frage „ethnischen“ Zuordnens solcher Bildgestaltungen des „Eucharistischen Christus“	22
Theologenstreit um die Sakramentenlehre und Kirchenfeste bilden den Nährgrund für ein mystisches Bilder-Denken um den „Schmerzensmann“ und Christus als „Blutquell“	25
Spätmittelalterliche Bild-Zeugnisse vom mystischen „Christus als Blutquell“ erregen Fragen an Kunstwissenschaft, Theologie und Vergleichende Volkskunde	30
Späte Nachklänge mittelalterlicher Hl. Blut-Mystik im geistlichen Volkslied der Slowenen	56
Rumänische Volkskunst malt im 19. Jahrhundert Hinterglas-Ikonen des „Weinreben-Christus“ (<i>Isus cu viță</i>) und vermag griechische Pilatus-Apokryphen rumänisch auszuweiten	64
Zur Vielfalt weiterer Sonderausprägungen des spätmittelalterlich-mystischen Bild-Gedankens „Christus als Blutquell“ in Hochkunst und Volksüberlieferung	81
Die Hl. Blut-Mystik gewinnt in der gemütererregten Zeit zwischen dem späten 13. und dem frühen 15. Jahrhundert in Wort und Bild Sonderausprägungen der <i>compas-sio Mariae sub cruce</i> . Nachreformatorisch wandelt sie sich deutlich und erreicht neue Höhepunkte wiederum aus dem Bild-Gedanken „Christus als Blutquell“ im Volksbarock	95
Abbildungsverzeichnis	107
Personenregister	110
Ortsregister	112
Sachregister	114
Tafeln	

Der Schmerzensmann zwischen Ähre und Traube. Zum Werden eines mittelalterlichen Andachtsbildes

Viele Malbilder aus religiösem Ergriffensein und Kündenwollen der mittelalterlichen Kunst hatte ich mir in langen Jahren auch in meiner engeren Heimat, der einstigen Länderdreiheit „Innerösterreich“ für Steiermark, Kärnten und Krain (mit Görz und Gradiska) erwandert. Manches dazu auch noch im weiteren Mehrvölkerraum der Ost- und der Südost-Alpenländer. Am dichtesten gestreut fand ich z.B. den „Feiertags-Christus“.¹ Er stand einst als „Mahnbild“ für die zu allererst kirchlich gebotene, doch auch sozial geforderte Sonntags-Ruhe. Dabei wird Christus als „Schmerzensmann“ von einer Vielzahl meist spitzer Arbeitsgeräte bedroht, mitunter so sehr verwundet, daß sein Blut fließt, geritzt eben von Geräten, erpreßt aber auch von Handlungen, die den dem Menschen im Mittelalter streng eingemahnten Gebote der Sonntags-Heiligung und Festtags-Ruhe, der Enthaltung von jeglichem *opus servile* widersprechen.²

Auf solch einer Wanderung im Grenzgebiet des heutigen Staates Slowenien gegenüber Kroatien, in der historischen Untersteiermark (slowen. Štajerska) war es zu St. Peter-Bistrica ob Sotli,³ am Grenzfluß Sotla gegenüber den so besonders eigenartigen, zum Teil vorromanischen Sakralbauten auf den kroatischen Svete Gore (Heilige Berge), daß mir ein Fresko des späteren 15. Jahrhunderts auffiel. Diese Kirche zu St. Peter birgt hoch oben an der Innenseite der Nordwand ihres Presbyteriums in einem gotischen Bogenfelde einen „Eucharistischen Christus“ (Abb. 1) mit Ähre und Weinrebe, mit Strahlen von Blut, das aus den Fünf Wunden des Erlösers in einen am grünen Wiesenboden stehenden Kelch mit einer großen weißen Hostie darüber rinnt. Christi Leib ist von einem ganz besonders großen roten

¹ Robert Wildhaber, Der Feiertagschristus als ikonographischer Ausdruck der Sonntagsheiligung. (Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 16, Basel 1956, S. 1–34, Bildtafeln 1–2 und Abb. 1–28); derselbe, Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI), Bd. II, Freiburg i.B. 1970, Sp. 20f. Leopold Kretzenbacher, Der „Feiertagschristus“. Ein neuer Freskenfund aus dem mittelalterlichen Oberzeiring. (Neue Chronik zur Geschichte und Volkskunde der innerösterreichischen Alpenländer, Beilage zur „Südost-Tagespost“, Nr. 38, Graz 1956); derselbe, Der „Feiertagschristus“. Zur Volkskunde und Kulturgeschichte der neuen Freskenfunde aus dem mittelalterlichen Oberzeiring In: 1000 Jahre Silberort Oberzeiring. Oberzeiring 1956, S. 33–39, 1 Abb.; Kurt Woisetschlager-Peter Krenn, Dehio-Steiermark (ohne Graz), Wien 1982, S. 344; Oskar Moser, Der „Feiertagschristus“ als Mahnbild und Quelle der Sachforschung. Zwei neue Funde mittelalterlicher Fresken in Kärnten. (Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, Gesamtserie Bd. 93 = N.S. Bd. XLIV, Wien 1990, S. 331–371, bes. Abb. 5). Zu weiteren Fresken aus Kärnten: Leopold Kretzenbacher, (voraussichtlich 1997 in der Österr. Zs. f. Volkskunde). Derselbe, Nachtridentinisch untergegangene Bildthemen und Sonderkulte der ‚Volksfrömmigkeit‘ in den Südost-Alpenländern. Bayerische Akademie der Wissenschaften, SBB der Phil.-histor. Klasse, Jgg. 1994, Heft 1, bes. S. 34–73, Abb. 4–12 und Textfiguren 1–2.

² Robert Wildhaber 1956, S. 25–32; Leopold Kretzenbacher, 1994, S. 68–73; der Begriff *opus servile* blieb auch kirchenrechtlich bestehen bis in den canon 1248 des 1917 erstellten *Codex Juris Canonici*. Er wurde aber nach dem II. Vaticanum durch ein *aggiornamento* in einer Neufassung des Begriffes der *opera servilia* abgewandelt und 1983 neu gefaßt für die grundlegend geänderte Gesellschaft und ihre heutige Arbeitswelt.

³ Der Ort heißt heute (wieder) Sveti Petar. Einst war sein deutscher Name in der Donau-Monarchie bis 1919 St. Peter am Königsberg. (Karl Gavalowski, Steiermark, Hand- und Reisebuch, Graz 1914, S. 444f.) Nachmals hieß er – während der Tito-Zeit – nur Peter. Dann erhielt er den Namen Bistrica ob Sotli. Doch wurde auch der Ortsnamen Sv. Peter pod Svetimi gorami (St. Peter unter den Heiligen Bergen) verwendet. Emilijan Cevc, Gotska plastika na Slovenskem. Ljubljana (Laibach), Katalog 1973, S. 128 zu Nr. 95. Heutige Landkarten verwenden den Namen Sv. Petar-Bistrica ob Sotli.

Mantel umhüllt. Er steht so, daß nur Seitenwunde, Hände und Füße unbedeckt bleiben. Solcherart vor einer Wand aus weißem, blumengeschmücktem Tuche. Es ist in Schulterhöhe gespannt. Darüber befindet sich ein „Himmel“-Hintergrund, gleichfalls weiß und mit Blumen sternartig besät. Rechts im Bilde entstand eine größere Schadstelle. Doch sie beeinträchtigt nicht die Gesamtgestalt des Heilandes, dessen Haupt von einer hellen Gloriole umstrahlt ist. Ein „Kreuznimbus“ ist freilich kaum noch zu erkennen.

Unter diesem Fresko befindet sich, – vom Kirchenfußboden aus nicht leicht lesbar – eine auffallend breite, zweizeilige schwarze Inschrift auf weißem Grunde in „gotischer Fraktur“, also in der spätmittelalterlichen Minuskel: *hoc opus fecit dns* (Dominus) . . . (unleserlich, vielleicht . . . kollman?). In der zweiten Zeile dann: *anno milesimo quadringentesimo quinquagesimo XX^o*. Mithin ist es der nicht allzuhäufige Fall einer Volldatierung für 1470.⁴

Ein Wesentliches dieser Wandmalerei aber bleibt die eucharistische Symbolik: aus dem Wundmale des rechten Fußes wächst aufwärts durch die blutende Hand der steil erhobenen Linken ein langer Halm. Der geht in drei blau-grüne Ähren über. Gegengleich sprießt aus dem vom roten Mantel etwas verhüllten linken Fuße mit seiner blutenden Wunde ein dem Ährenhalm gleich langer, dünner, dunkler Stamm. Auch er durchwächst die wie zum Segensgestus in der *ostentatio vulnerum* erhobene Rechte. Doch diese Rebe gliedert sich in zwölf Weinlaub-Blättern auf. Die Blutstrahlen aus den Fünf Wunden Christi sind rot gemalt. Sie ergießen sich in deutlich gezogenen Linien in den Kelch mit der weißen Hostie darüber neben dem rechten Fuße dieses „eucharistischen Schmerzensmannes“.

Thematisch gewiß sehr nahe verwandt, nur in der äußeren Haltung und im Fehlen von Ähre und Weinrebe etwas anderes gestaltet, weist den nur mit einem weißen Lendentuch bekleideten „eucharistischen Christus“ ein (in jüngster Zeit sehr gut restauriertes) Fresko in der Filialkirche St. Nikolaus zu Visoko pod Kureščem (Abb. 2). Sie steht auf der bewaldeten Kuppe eines nur 833 m hohen Bergzuges Kurešček etwa 30 km südlich von Ig in Unterkrain (Dolensko).⁵ Auf einem breiten Triumphbogen im Kirchenschiff links, einem gleich großen Fresko des Feuerschutz-Patrones St. Florian gegenüber, steht unter einem gemalten Baldachin vor hellblauem Hintergrund der besondere „Schmerzensmann“. Sein von einem Kreuznimbus umstrahltes Haupt mit der schmalen Dornenkrone neigt Christus ein wenig zur linken Schulter. Sein weißes Lendentuch reicht bis zum rechten Knie und links noch weiter hinunter. Antlitz und Schulter sind von Blutstropfen gerötet. Die Rechte ist erhoben, die Linke gesenkt. In den dem Beschauer zugewendeten Handflächen sind die Wundmale des „lebendig-toten Christus“ sichtbar, wie Rudolf Berliner 1950 ähnliche Gestaltungen des „Schmerzensmannes“ theologisch eingeordnet hat in seine kunstästhetischen Betrachtungen.⁶ Die blutübertonnen-nackten Beine sind breit auseinander gestellt. Auch von ihnen wie von den Wundmalen der Hände her rinnen Blutstrahlen in einen auf grau-lila Boden knapp

⁴ Für freundliche Hilfe beim Entziffern der nur teilweise lesbaren Inschrift danke ich meinen Kollegen vom Historischen Verein für Steiermark, Herrn OAR Dr. Karl Spreitzhofer und Herrn OAR Dr. Gernot Peter Obersteiner, Juli 1995. Eine Schwarz-Weiß-Abbildung im Kleinen Kirchenführer „Bistrica ob Sotli“, 87. Heft, Maribor 1978, von Ivan Stopar nennt S. 9 noch 1452 als Datumslesung, mithin Entstehungszeit der Wandmalerei eines *Evharistični Kristus* an der Nordwand des Presbyteriums.

⁵ France Stelè, Der Maler *Johannes concivis in Laybaco*. Im: Sammelwerk: 900 Jahre Villach. Neue Beiträge zur Stadtgeschichte, gel. von Wilhelm Neumann, Villach 1960, S. 81–113, Tafel 10, Visoko 1443 und Abb. 1, Selbstbildnis des Johannes von Laibach, Fresko in Kamenj vrh 1459; zuvor: Viktor Steska, Slovenska umetnost, I. Teil: Slikarstvo (Malerei), Maribor 1927, S. 4 und Abb. 5; Emilijan Cevc, Slovenska umetnost. Ljubljana 1966, S. 55; derselbe, Gotska plastika na Slovenskem. Ausstellungskatalog Ljubljana 1973, S. 20 et passim; Marijan Zadnikar, Spomeniki cerkvene arhitekture in umetnosti. Bd. 1, Celje 1973, S. 215–218.

⁶ Rudolf Berliner, Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann. (Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, Bd. IX, München 1956, S. 97–117).

oberhalb des rechten Fußes stehenden dunklen Kelch. In dem steht das Blut schon fast bis zum Rande. Darüber aber schwebt eine kleine, nicht ganz weiße Hostie.

Diese Wandmalerei, genau datiert laut Inschrift mit 1443, zu Visoko pod Kureščem ist das Werk eines Meisters, der sich in der breiten Inschrift, wiederum wie in St. Peter-Bistrica ob Sotli in spätgotischer Minuskel auf dem Triumphbogen vorstellt als *Johannes concivis in Laybaco*.⁷ Der war als Sohn eines Kärntner Meisters Friedrich von Villach etwa um 1440 nach Krain ausgewandert. Seine Bedeutung ist nach dem Urteil der Kunstgeschichte gewiß für Kärnten nicht so besonders groß. Wohl aber hat sein Wirken Gewicht für Slowenien, zunächst für Laibach/Ljubljana als der Hauptstadt des einstigen Herzogtums Krain, das mit ihm und den Werken seiner Schule und Werkstatt-Mitarbeiter der Mittelpunkt für ein umfangreiches Schaffen gerade in Krain wird.⁸

Aus eben dieser Werkstatt⁹ des Meisters, der heute in Slowenien unter dem Namen Janez Ljubljanski geht, kommt auch das dem vorhin genannten eucharistischen Christus zu Visoko pod Kureščem (1443) nächstverwandte Fresko an der Nordwand des Presbyteriums der St. Michaels-Kirche zu Mengeš (ehemals Mannsburg) nordöstlich von Ljubljana/Laibach in Krain (Abb. 3). Auch hier rinnen die Blutstropfen, die auf das Antlitz und auf die Schultern des leicht Bärtigen im Kreuznimbus träufeln und als Strahlen in einen hier zwischen den Beinen des „Lebendig-Toten“ stehenden Kelch mit einer weißen Hostie darüber spritzen, als unmittelbar verständliches *symbolon* der Eucharistie. Aber wie zu St. Peter-Bistrica ob Sotli wachsen hier zu Mengeš aus den Wundmalen der breit auseinander gestellten Füße wie denen der gesenkten Rechten und der erhobenen Linken je eine Ähre und eine Rebe mit einer Weintraube daran. Für das Wandbild dieses *vir dolorum* vermutet France Stelè¹⁰ als Entstehungszeit die Jahre um oder bald nach 1462. Mengeš gehörte eben damals, d. h. seit 1462 zum Cistercienser-Stift Wiener Neustadt.

Visoko pod Kureščem in Unterkrain, datiert mit 1443, Mengeš bei Ljubljana „um 1462“ und das eingangs vorgestellte Fresko zu St. Peter-Bistrica ob Sotli, inschriftdatiert mit 1470, stehen auf diesen Wandmalereien als künstlerisch „kündende“ Gestalten der Religiösen Idee vom „lebendig-toten Schmerzensmann, *vir dolorum*“, vor allem als „eucharistisch“, gelegentlich auch als „gregorianisch“ bezeichneter Christus mit Ähre und Traube im Südostalpenraum des heutigen Slowenien jedoch nicht allein. Hier schließt sich auch noch ein weiterer Freskenfund genau unseres Themas in Slowenien an. Erstmals wurde auf der großen Ausstellung „Gotik in Slowenien“ zu Ljubljana im Sommer 1995 die farbige Kopie eines teilweise zerstörten, aber im wesentlichen Oberteile des Schmerzensmannes voll erhaltene Wandmalerei gezeigt.¹¹ Sie befindet sich in der Filialkirche Mariä Himmelfahrt auf der durch viele Jahrhunderte als Wallfahrtsziel besuchten Insel im See von Bled (deutsch Veldes) in Oberkain (Gorensko). Die heute barock ausgestattete Kirche war einst die Probstei-Kirche des seit 992 bestehenden und bis 1803 „reichsunmittelbaren“ geistlichen Fürstbistums Brixen in Südtirol. Der gotische Bau wurde 1465 von Fürstbischof Sigismund (slowen. Žiga) Lam-

⁷ France Stelè, Slikar Johannes concivis in Laybaco. (Zbornik za umetnostno zgodovino. I, Ljubljana 1921, S. 1–48; V, 1925, S. 43–49).

⁸ France Stelè, 900 Jahre Villach (Anm. 5), S. 97 f.

⁹ France Stelè, Monumenta artis slovenicae. Bd. I, Ljubljana 1935, Abb. 89 und 90.

¹⁰ France Stelè, wie Anm. 8, S. 95 f.

¹¹ Janez Höfler-Andrej Šnrekar, (Hrsg.), Gotik in Slowenien. Katalog der Ausstellung im Sommer 1995 in Ljubljana, Nr. 158, deutsche Ausgabe, S. 276 f. dazu: Janez Höfler, O umetnostnih spomenikih srednjega veka v Blejskem kotu. (Kronika XXXII, Ljubljana 1984, S. 130–142); derselbe, Meister Bolfgangus und die Rolle der deutschen Druckgraphik in der Wandmalerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Slowenien. In: XXV. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte CIHA, Wien 1983, hrg. von Hermann Fillitz und Martina Pippal, Wien 1985, S. 91, 93.

berg († 1488) geweiht. Die Fresken dürften dort um 1470 entstanden sein. Bedeutsam für unsere Fragestellung „Eucharistischer Christus“ ist darunter der besondere Bildtypus (Abb. 4). Sind zwar die unteren Teile des Wandgemäldes ab der Leibesmitte Christi zerstört, so zeigen sich doch die Ähre und die Traube, die von den Wundmalen der Füße ausgegangen sein müssen, wie sie nun immer noch sichtbar die Hände des Schmerzensmannes durchstoßen und beidseits über die Schultern des Heilandes hinaufwachsen. Christus selber ist im Glanze seines Kreuznimbus dornengekrönt. Sein braunbärtiges Antlitz mit langem braunem Haupthaar blickt den Betrachter aus gleichfalls braunen Augen ruhig an. Vom weißen Lententuche ist nur noch ein Teil zu sehen. Insgesamt ist die Gestalt in eine „detailreich gegliederte gotische Architektur“ eingefügt. Das wird uns auch in Kärnten wie in Osttirol bei Themengleichem wieder begegnen.

Auch Kärnten und Osttirol bergen seit dem Spätmittelalter Wandmalereien vom „Eucharistischen Christus“ zwischen Ähre und Traube

Genau dieser Typus des „Ähren- und Weinreben-Christus“ als „Blutquell“ ist auch in Kärnten vierfach und einmal auch im benachbarten Osttirol in der spätmittelalterlichen Wandmalerei bezeugt. Auch dort ist er, zumeist durch lange Jahrhunderte in der Übertünchung verborgen oder sonstwie verfallen, erst in unserem Jahrhundert wieder aufgefunden, so richtig „aufgedeckt“ worden und damit als Geisteszeugnis des 15. Jahrhunderts uns Heutigen vor Augen gestellt.

Zweimal geschieht dies in den Wandmalereien der sogenannten „Friedrichgruppe“. Sie ist so benannt nach jenem Meister Friedrich von Villach mit seiner Werkstätigkeit um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Er ist ja der Vater jenes Johannes von Laibach, slowenisch Janez Ljubljanski, der sich selbst inschriftlich als „Joannes concivis in Laybaco“ vorstellt. (S. o. S. 8f.). Einmal begegnet unser Typus im theologischen Programm der Fresken von Deutsch Griffen (Bezirk St. Veit an der Glan) um 1445/50. Zum andern im ganz außerordentlichen Reichtum der Wandmalereien zu Thörl-Maglern (Bezirk Villach Land) nahe Tarvis um 1475. Denen gesellt sich noch aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ein Fresko zu St. Stephan (bei Niedertrixen, Bezirk Völkermarkt) bei. Ihm folgt in der Reihe der Umschau eines aus den Neunzigerjahren des 15. Jahrhunderts zu Obermauern im nördlichen Osttirol.

In der in romanischer Zeit erbauten, 1157 urkundlich erwähnten, 1218 als „Pfarre“ bestehenden Kirche des Apostels Jacobus maior zu Deutsch Griffen in einem Seitengraben des Oberkärntner Gurktales blieb ein in der Gotik *al fresco* gemaltes Sakramentshaus erhalten.¹ Es zeigt in einer Nische unseren Eucharistischen Christus. Er ist nackt, nur von einem unüblich großen weißen Lendentuche umhüllt, das bis über die Knie hinunter wallt. Der Heiland steht im Kreuznimbus in einer gemalten Nische auf einem Podest über dem versperrten Hostien-Kämmerlein. Tief unter ihm, zu beiden Seiten des Hostien-Behältnisses Maria und der „Lieblingsjünger“ Johannes. Beide jedoch nicht in der für sie so oft gegebenen Fürbitte-Haltung als der byzantinisch-griechischen *δέησις*. Auf dem gemalten Podest zwischen den beiden und unter den Füßen des mit gesenkten Händen nach rechts geneigten Schmerzensmannes auch hier der Kelch mit der weißen Hostie. In ihn träufeln die Blutstrahlen aus den Wundmalen des *vir dolorum*.² Erst ganz zuunterst neben dem gemalten Sakramentshause kniet auf seinem linken Knie ein Engel. Aus seiner gesenkten Rechten flattert ein breites Spruchband nach oben. Auf dessen – heute nicht mehr lesbare – Inschrift weist der Zeigefinger der Linken des Engels. Ihm gegenüber ein wohl ebenfalls „verehrend Kniender“, den eine Schädelleiste nicht mehr besser erkennen läßt. Auch über ihn schwingt sich ein nicht mehr

¹ *Dehio*-Handbuch der Kunstdenkmäler, Bd. Kärnten, Wien 1976, S. 170f.; zu Friedrich von Villach und seinem Wirken in Kärnten vgl.: Janez Höfler, Die gotische Malerei Villachs. 2 Bde.; Reihe: Neues aus Alt-Villach. 18. und 19. Bd. des „Jahrbuches des Stadtmuseums“, Villach 1981 u. 1982; Zu Friedrich von Villach: Bd. I, S. 15–99; zu seinem Sohne Johannes von Laibach ebenda S. 61–76. Bildwerke im Bd. II, 1982. Deutschgriffen, Sakramentshäuschen der Pfarrkirche St. Jakob d. Ä., ebenda Bd. II, Nr. 16, S. 21f.; Farbtafel IV, Tabernakelwand; SW-Abb. 47.

² Walter Frodl, Die gotische Wandmalerei in Kärnten. Klagenfurt 1944, S. 74 u. 89, Bildtafel 45 auf S. 187.

lesbares Schriftband nach oben.³ Die Anordnung der beiden gleicht weitgehend jener unter dem Eucharistischen Christus zu Mengeš in Krain, wie dies schon 1960 betont wurde.⁴

Gleichfalls hieher und aus Kärnten stellt sich der Eucharistische Christus mit Ähre und Weinrebe in der kleinen Pfarrkirche zu Thörl-Maglern an der Grenze zu Italien vor Tarvis. Die dem hl. Andreas geweihte Kirche, nach 1227 immer wieder schon mittelalterlich erwähnt, birgt die kunsthistorisch wie auch volkskundlich von ihrer Thematik her bedeutendsten Fresken in Kärnten.⁵ Das Hauptwerk in ihr bildet das „Lebende Kreuz“ des Meisters Thomas von Villach, um 1475.⁶ Auch hier zu Thörl-Maglern befindet sich im rechten Teile der Chor-Nordwand ein über der gitterverschlossenen Sakramentsnische mit gotischem Zierat mächtig aufstrebendes gemaltes Sakramentshaus mit überraschend vielen Einzelszenen.⁷ In seiner Mitte steht unter einem gotischen Gewölbe in einem wiederum gemalten Zentralraum zwischen Maria und Johannes der Schmerzensmann mit Ähre und Weinrebe. Ein weißes Schultertuch bedeckt den bloßen, sonst nur noch von einem weißen Lendentuche umhüllten Körper. Ein Kreuznimbus umstrahlt das Haupt des „Auferstandenen“ (wie ihn ein Teil der Literatur darüber versteht).⁸ Beide Arme sind gesenkt, die Hände geöffnet, wie „dargeboten“ mit ihren Wundmalen, so wie aus der Seitenwunde und aus den Füßen das Blut in den Kelch mit einer Hostie darüber rinnt. Eine Eigenart ist insoferne noch gegeben, daß zu den zwei Getreidehalmen, die vom linken Fuß zur rechten Hand und vom rechten Fuß zur Linken mit den Ähren gehen, noch ein seltsam knorriger Weinstock mit Blättern die Leibesmitte und die Oberschenkel des Heilandes umwindet.

Thomas (Artula) von Villach⁹ folgt hier m.E. deutlich den thematischen Vorgaben seines Lehrers Friedrich von Villach wie dessen Sohn Johannes von Laibach in deren schon vorgeführten Beispielen. Für sie alle aber dürfte doch wohl neben der durch die Pastoral-Theologie von den Auftraggebern her geforderte Themenstellung diese oder jene graphische Vorlage der spätmittelalterlich Sinnierenden und wieder – wie im Hochmittelalter – über das Glaubensgeheimnis der *transsubstantiatio* Grübelnden die Bildvorlage abgegeben haben.

Doch Kärnten, das seinen ganz erstaunlichen Reichtum an zumal spätmittelalterlicher Kunst in Fresken, in Schnitzwerken und in erlesenen Neuentdeckungen immer wieder vermehren kann,¹⁰ birgt noch ein weiteres, erst 1972/73 freigelegtes Wandbildwerk vom

³ Hinter dieser „Stifterfigur“ vermutet Otto Demus (Die Fresken in Deutsch Griffen. Zeitschrift für Denkmalpflege Bd. VI, Wien 1932, S. 227–230, mit Abb.) Probst Johann III Hinterkircher von Gurk 1445–1450.

⁴ France Stelè, 1960 (s. o. S. 8 Anm. 5), S. 101.

⁵ Janez Höfler (Anm. 1), Bd. II, Nr. 30, S. 34–36; SW-Abb. 123–126.

⁶ Vgl. aus anthroposophischer Sicht: Friedrich Zauner, Das Hierarchenbild der Gotik. Thomas von Villachs Fresken in Thörl. Stuttgart 1980; von Seiten der Volkskunde und Kulturgeschichte: Leopold Kretzenbacher, Wortbegründetes Typologie-Denken auf mittelalterlichen Bildwerken. Zur Ecclesia-Synagoga-Asasel (Sündenbock-)Szenerie unter dem „Lebenden Kreuz“ des Meisters Thomas von Villach, um 1475. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-histor. Klasse, SBB Jgg. 1983, Heft 3.

⁷ Friedrich Zauner (Anm. 6), großes Farbbild Tafel 4 u. SW.-Abb. 37; dazu die Tabernakel-Sakramentsnische Abb. 38. Weiters Abb. 10 b auf S. 217.

⁸ Warum Friedrich Zauner S. 74 zu seinem „Auferstandenen“ schreiben kann: „In der Nische wird sein Haupt von einer Muschel überwölbt – sieben Blätter des Lebensbaumes, die gleichsam seinem Haupt entwachsen“, indes es sich in Wirklichkeit doch nur um sechs Gewölberippen handelt, bleibt rätselhaft.

⁹ Zu Thomas von Villach vgl.: Wilhelm Neumann, Wer war Thomas von Villach? In: Neues aus Alt-Villach, Jahrbuch des Museums der Stadt Villach, Bd. I, 1964, S. 183–206. Seine Ergebnisse bei Friedrich Zauner (s. o. Anm. 6) S. 172–174; dazu: Gisela Hopfmüller, Neue Studien zu Thomas von Villach. Dissertation Graz 1979 (ungedruckt). Die Verfasserin nimmt 1517 als Sterbedatum des Kärntner Meisters an; Janez Höfler (Anm. 1), Bd. I, zur schwierigen Namensfrage (Artula) S. 179–184.

¹⁰ Auf den Neufund eines „Feiertags-Christus“ zu Pogöriach nahe dem Faaker-See in Unterkärnten, aufgedeckt im Frühsommer 1995, wurde bereits oben (s. Anm. 1) hingewiesen. Auf einen weiteren, m. W. bisher noch nirgends, auch

„Eucharistischen Christus mit Ähre und Traube“. Man konnte es zu Tessendorf (Bezirk Klagenfurt-Stadt) in seiner ganzen Schönheit und Ausdruckskraft freilegen. Es trat in der Laibung eines gotischen Fensters des Kirchleins von St. Bartholomaeus am Nordrand der Kärntner Landeshauptstadt zutage. Das kleine Gotteshaus wird zwar erst 1303 urkundlich erwähnt. Doch sein Bau stammt vermutlich bereits aus dem 12. Jahrhundert.¹¹ Im 14. Jahrhundert erhielt es eine reiche Freskenausstattung aus drei Gestalterperioden. Viel davon ist freilich durch barocke Fenstereinbauten zerstört. Geblieben aber ist in einer Fensterlaibung in der Südwand der Apsis das Fresko mit je zwei ganzfigurigen Heiligen, darunter im oberen Teil die seltene Darstellung des predigenden Bernhardin von Siena (1380–1444).¹² In der linken Laibung des Südwand-Langhausfensters ein Johannes der Täufer. Er weist, in ein Fellgewand gekleidet, auf das in seiner Hand, die nach byzantinischem Verstehen verhüllt ist, befindliche Bild des *Agnus Dei*, wie es – übrigens ein einziges Mal in allen Evangelien – nach Joh 1,29 $\acute{\omicron} \acute{\alpha}\mu\nu\acute{\omicron}\varsigma \tau\omicron\upsilon \theta\epsilon\omicron\upsilon$ heißt. Ihm gegenüber im gotischen Maßwerkfenster der eucharistische Schmerzensmann (Abb. 5).¹³ Ein langes weißes Tuch umhüllt den nackten Oberkörper des Heilands von der rechten Schulter bis über die Knie. Das von einem Kreuznimbus umstrahlte, hier nicht dornengekrönte Haupt mit dem leicht bärtigen, ernst blickenden Antlitz ist etwas zur rechten Schulter geneigt. Aus den Wundmalen der breit auseinander gestellten Füße wachsen aufwärts durch die Hände je ein Halm mit drei goldenen Ähren durch die Linke. Eine Rebe aus dem rechten Fuße sprießt durch die bis vor die Leibesmitte abgesenkte Rechte. Kein Kelch und keine Hostie darüber sind hier beigegeben. Und dennoch „erklären“ erzählerisch Ähre und Traube solcherart unmittelbar „verständlich, ablesbar“ das Bild. Dieses eindrucksvoll „kündende“ Werk aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wird zumindest der Werkstatt des Meisters Thomas von Villach zugeschrieben.¹⁴

Noch ein Kärntner „Christus zwischen Ähre und Traube“ ist hier anzureihen. Er befindet sich an der durch Um- und Zubauten an der Pfarrkirche St. Stephan bei Niedertrixen (Bezirk Völkermarkt) in Unterkärnten nur schwer zugänglichen Außenwand. Die Fresken von Christi Ölberggebet, von seiner Gefangennahme, von mehreren Heiligen, von denen nur Georg, Andreas und Stephan deutlich zu erkennen sind, allesamt erst 1933 freigelegt, zeigen auch unseren Ähren- und Trauben-Heiland im Kreuznimbus und mit den so kennzeichnend durchwachsenen Händen, aber auch mit breitem Blutstrom bis zum weißen Lententuche.¹⁵

nicht im Dehio-Kärnten 1976 unter Stein (im Jauntal, Bezirk Völkermarkt) erfaßten „Feiertags-Christus“ machte mich freundlicherweise Herr Mag. Robert *Wlattnig*, Kunsthistoriker am Landesmuseum für Kärnten in Klagenfurt aufmerksam (30. VIII. 1996). Von ihm erfahre brieflich (8. I. 1997), daß ein „Christus zwischen Ähre und Traube“ gestellt, in einem Fresko etwa der Zeit um 1420/30, neben einem Stephan mit den Steinen seiner Marter als 1. Märtyrer in dem ihm geweihten Kärntner Gotteshaus von St. Stephan bei Niedertrixen (Südost-Kärnten, Bezirk Völkermarkt), „vor kurzem entdeckt“, noch nicht voll abgedeckt und restauriert, auch noch nicht veröffentlicht, hier nachgetragen werden kann. Vorerst liegt mir nur ein Farbphoto vor. Eigenaufnahmen in Farbe von mir am 6. IV. 1997.

¹¹ Dehio-Kärnten 1976, S. 700 f. Dieser Neufund zierte als farbiges Großbild den eben (Dezember 1996) erschienenen Band über „Mittelalterliche Fresken in Slowenien“ (Oberkrain): von Janez *Höfler*, *Srednjeveške freske v Sloveniji*, Gorenjsko. Band I, Ljubljana 1996.

¹² Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI), Bd. V, Sonderausgabe 1994, Sp. 389–392 (H. W. van Os); das Fresko in Tessendorf nicht erwähnt.

¹³ Anton *Fritz*, Kärnten in der Gotik. Klagenfurt 1987, farbiges Großbild 65 u. Text S. 107. Für Farbdias danke ich Frau Hofrat Dr. Elisabeth *Reichmann-Endres*/Klagenfurt und Herrn Magister Robert *Wlattnig*/Klagenfurt, 1996.

¹⁴ Friedrich *Zauner* (Anm. 6), Katalog der erhaltenen Werke des Thomas von Villach, erstellt von Wolfgang *Huber*, Nr. 4 a u. 4 b, Tafelbild S. 205; Janez *Höfler* (Anm. 1), Bd. II, S. 25 f.; SW-Abb. 67.

¹⁵ Dehio-Kärnten 1976, S. 613 f.; Datierung „Mitte 15. Jh.“; Janez *Höfler*, Bd. II, 1982, Nr. 24 u. SW-Abb. 88.

Als ein nicht ganz und voll gesichert unserem Thema zuzurechnendes Wandmalereiwerk wird eines in der Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau zu Obermauern in Osttirol genannt. Ein freilich nur allzu knapper Hinweis darauf, der damals noch ohne eingehenden Vergleich hatte bleiben müssen, war schon 1935 gegeben worden.¹⁶ Die Marien-Wallfahrtskirche wurde über älteren Grundlagen 1456 neu erbaut. Sie erhielt einen an sich sehr reichen, aber früh zerstörten Freskenschmuck durch Meister Simon von Taisten vor allem in den Jahren 1484–1488. Darunter befindet sich im Chor „ein monumentales Sakramentshäuschen in Form einer riesigen Monstranze“.¹⁷ Das hatte Oswald Graf Trapp schon 1935 genauer beschrieben:¹⁸ „Viel weiter aber geht der Maler im nächstanschließenden Bogenfelde, indem er uns hier ein ziemlich kunstvoll gebautes, steinernes Sakramentshaus vorzaubert, das vom Boden bis hinauf zum Scheitelpunkt des Bogens reicht. Aus einem Fuß wächst in kühnem Aufbau die Architektur heraus, in deren Mitte die Sakramentsnische angeordnet ist. Drei hochragende, mit Krabben verzierte Wimperge wachsen nach oben. In Nischen stehen, von reichen Baldachinen gekrönt, Figuren. So sehen wir oben, rechts von Engeln umgeben Gottvater und darunter Christus im Elend.“ Der ist freilich nicht näher beschrieben mit Kelch, Ähren und Reben, wenn sie dabei gewesen sind. Daß es sich aber um einen „Eucharistischen Christus“ im Bildgefüge des Sakramentshauses handelt, das ja überall auch bei uns dem „Tabernakel“ als Aufbewahrungsort für Kelch und Hostien vorangegangen war, bleibt gesichert.

Die Breite der Darstellungsmöglichkeiten ersieht man auch an anderen, gelegentlich nahe verwandten und dabei doch „eigenwilligen“ und wiederum aussagekräftigen, „erzählerischen“ Beispielen. So z.B. bei einem aus Salzburg. Dort fand man bei der Generalrenovierung in den frühen Fünfzigerjahren in der Franziskanerkirche am linken (nördlichen) Triumphbogenpfeiler „die stehende Gestalt Christi als Schmerzensmann mit zwei knienden, nur fragmentarisch erhaltenen, Engeln“.¹⁹ Dieser „Schmerzensmann“ wurde als Fresko „um 1470“ datiert.²⁰ Man hat die Wandmalerei glücklich restauriert. Dabei fand man über dem Schmerzensmann einen „gemalten Baldachin von außerordentlichem Reichtum der Formen“. Dazu ergab sich, daß die beiden knienden Engel „auf *en grisaille* plastisch gemalten Postamenten“ standen. Erst durch deren „Auffindung . . . erhalten die drei schon immer sichtbar gewesenen Figuren ihren Sinn: auf dem purpurnen, mit goldenen Schmuckmotiven besäten Hintergrunde“ – das erinnert mich an jenen Schmerzensmann mit Ähre und Rebe zu St. Peter-Bistrica ob Sotli; s.o. S. 7f. und Abb. 1) – „und unter dem grau gemalten Baldachin . . . erscheint der Schmerzensmann, das Blut der Seitenwunde in ein kelchartiges Gefäß sammelnd, als Spender, ja gewissermaßen als Personifikation des Altarsakramentes“.

Solche Aussage von Christus als dem „Blutquell“ der Eucharistie geht auch von einem „Dreifaltigkeits“-Fresko zu Mariapfarr im salzburgischen Lungau (Bezirk Tamsweg) aus, das dem mehrfach genannten Meister Friedrich von Villach und der Zeit um 1421 zugeschrieben wird.²¹ Aus einer weißsteinernen Grabkufe steht Christus auf, sichtbar bis zum Lententuche um die Leibesmitte. Sein Haupt ist leicht zur rechten Schulter geneigt, seiner trauernden

¹⁶ Oswald Graf Trapp, Die Kirche von Obermauern. (Tiroler Heimatblätter, 13. Jgg., Innsbruck 1935, S. 50–63). – Obermauern war im Werke von Walter Frodl (s. Anm. 2) deswegen in Kärnten eingereiht, weil Osttirol zur Zeit des Erscheinens des Werkes (1944) von 1938–1945 dem Reichsgau Kärnten zugeschlagen war.

¹⁷ Dehio für Tirol, Wien 1980, unter „Virgen“, S. 840–846, bes. S. 833.

¹⁸ Oswald Graf Trapp (Anm. 16), S. 54.

¹⁹ Otto Demus, Wandgemälde aus der Werkstatt Conrad Laibs in der Franziskanerkirche in Salzburg. (Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege Bd. IX, Wien 1955, S. 89f.).

²⁰ Österreichische Kunsttopographie Bd. IX, Wien 1912, S. 84.

²¹ Janez Höfler Bd. II, Nr. 3, Georgskapelle bei der Pfarrkirche zu U. L. Frau (Mariapfarr), S. 10f.; Farbtafel I „Hl. Dreifaltigkeit mit Imago pietatis“.

Mutter zu, die seine Hand mit dem Nagelwundmal andächtig küßt. Die Linke drückt Johannes mit trauernder Gebärde an seine Brust. Hoch über diesen drei Gestalten thront Gottvater weißbärtig in hellrotem, lang wallendem Gewande zwischen Engelsköpfen als *putti* in Wolken. Seine Linke hält ein Schriftband. Der Zeigefinger der abgesenkten Rechten weist auf die Taube, die aus den Wolken zu Gottvaters Füßen auf das Haupt des Schmerzensmannes zufliegt. Das „hufeisenartige“ Spruchband um den Wolkenthron des Obersten in der Dreifaltigkeit bringt den zur Jordantaufe Christi von den Evangelisten gewählten Text (Matth 3, 17; Mark 1,11; Luk 3,22: *Hic est filius meus dilectus, in quo mihi complacui*) in (nicht immer gleich gelesenen) gotischen Minuskeln: *Hie ist mein lieber sūn in dem ich mir wol gefal den horr wañ er ist die Warheit des ewigen lebñs wer in nicht erhē wil d'hōt (?) pey mir nicht* [Hier ist mein lieber Sohn, an dem ich mein Wohlgefallen habe. Den höre, nur er ist die Wahrheit des ewigen Lebens. Wer ihn nicht ehren will, der hat (?) bei mir nicht(s)]. Aus der Seitenwunde Christi fließt Blut in einen auf dem vorderen Rand der Grabkufe stehenden rötlichen Kelch mit einer weißen Hostie darüber. Die *arma Christi* umgeben in Fülle die Zentralgestalt des Schmerzensmannes als „Blutquell“: das weiße Grablinnen (*sinclon* nach Mark 14,51) hält ein Engel in lockigem Haar aus der Grabkufe. Der „ungenähte Rock“ Christi (*tunica inconsutilis* nach Joh 19,23) liegt gleichfalls vorne auf der Grabkufe, die drei Würfel darüber, mit denen die Soldaten (*militēs*) um den „hl. Rock“ würfelten. Um das hinter der Dreiergruppe Christus, Maria, Johannes aufgerichtete Holzkreuz eine Vielfalt von *arma Christi* wie Leiter und Lanze, Schwammstab, drei Kreuznägel, die „dreißig Silberlinge“ des Judas-Verrates, das abgeschlagene Ohr des Malchus vom Ölgarten, das *mandylion* der Veronika, zwei Köpfe zum Gedenken an den Judaskuß, ein Schwert, Ruten und Geißeln usw. Eine Vielzahl von Realgegenständen der *passio Domini* und Sinnzeichen des Erlöserleidens umgeben auf diesem Wandbild den „Schmerzensmann als Blutquell der Eucharistie“.

Bayerische und Baden-württembergische Denkmäler des „Eucharistischen Christus“ in Buchmalerei, in der Freskenkunst und in einem Steinbild-Epitaph

Die allernächste Verwandtschaft, man könnte fast sagen: eine Identitäts-Gleichheit zu unseren zuerst aus dem Südostalpenraum vorgeführten Denkmälern so besonderer spätmittelalterlicher Hl. Blut-Mystik bezeugen jedoch Bildgestaltungen aus Bayern. Sie sind seit längerem bekannt. „Als recht knappe Form einer allegorischen Darstellung der Transsubstantiation findet sich ein stehender Schmerzensmann mit erhobenen Händen. Aus der einen Fußwunde sproßt ein Halm, aus der anderen eine Rebe, die durch die entsprechenden Handwunden wachsen und Ähren mit Hostien tragen“. So hatte es ein Vorkämpfer für die Beachtung der „Christlichen Symbolik der mittelalterlichen Kunst“, Wilhelm Molsdorf schon 1920 und wiederholt gesehen.¹

Als eines der Beispiele für dieses Motiv des eucharistischen Christus mit Ähre und Traube wird ein Epitaph für Paul Straus († 1469) aus der Werkstatt des Friedrich Herlin (um 1430–um 1500) in der Stadtgalerie von Nördlingen genannt.² Breitbeinig steht der dunkelhaarig-bärtige, noch jugendlich erscheinende Nackte, nur von einem knapp geknoteten Lendentuch in der Leibesmitte verhüllt, vor einer figurenbunten Rückwand. Sein dornengekröntes Haupt ist von einem besonders gegliederten Kreuznimbus umstrahlt. Die Kunstwissenschaft will in solch einem „Kreuznimbus“ ein Besonderes der „trinitarischen Theologie“ des Mittelalters erkennen.³ (Abb. 6). Aus den Wundmalen der Füße des überaus schlanken „Schmerzensmannes“ sprießen Halm und Rebe hochauf und durch die erhobenen Hände Christi. Unter und ober ihnen wachsen rechts im Bilde sechs Ähren und links sechs Blätter zu vier üppigen Trauben, deren eine sich über dem gotischen Kelch mit der weißen Hostie darüber neigt, indes von rechts her sich noch eine weitere Ähre hinter dem rechten Bein des Heilands so wie die Traube neben der schwebenden weißen Hostie in den Eucharistiekelch neigt. Neben dem linken Bein aber kniet ein älterer Mann im Langkleide. Mit den Händen hält er seinen vom weißhaarigen Haupte abgenommenen Hut so, daß die wohl als betend gefaltet gedachten Hände vom Hut verhüllt sind. Es wird der hier beigesetzte Paul Straus sein. Das „erzählt“ dem Beschauer dieses Epitaphes ein ritterliches Wappen mit je einem „sprechenden“ Strauß im Schilde und auf der Helmschirm.

Eine ähnliche Darstellung des wieder nur von einem Lendentuch bekleideten Christus, aus dessen Wundmalen an Händen und Füßen ein sehr dichtes Geranke von Ähren und Trauben wachsen, indes die Rechte dieses Schmerzensmannes im Stil der so oft angedeuteten *ostentatio vulnerum* auf seine klaffende Seitenwunde weist,⁴ findet sich im sogenannten „Furtmeyr-

¹ Wilhelm Molsdorf, *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*. Leipzig 1926, Neudruck Graz 1968, S. 209, Nr. 1048.

² Friedrich Haack, Friedrich Herlin, Berlin 1900. Zu diesem Meister, der stark unter niederländischem Einfluß stand, vgl. Ulrich Thieme – Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Bd. XVII, hrg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1923, S. 481–483 (Baum). Die Inschrift auf dem Epitaph in gotischen Minuskeln: *Anno. dm (domini), M. cccc. lxxviii starb der erbar Paul straus am durstag zu mit vasten. der sele got genedig sey.*

³ Joachim Schmidt, *Der Kreuznimbus im Christus-Bild – eine kunstgeschichtliche Betrachtung trinitarischer Theologie um Gottesbild und Herrschaftsglaube*. (Denken und Handeln, Bd. 10; Religion und Kunst II), Bochum 1989.

⁴ Zur *ostentatio vulnerum* vgl. Leopold Kretzenbacher, *Schutz- und Bittgebärden der Gottesmutter*. Zu Vorbedingungen,

Missale“ von 1491 in der Bayerischen Staatsbibliothek in München.⁵ (Fig. 1). Besonders eindrucksvoll aber erscheint dieser „Eucharistische Christus“ in einem Gebetbuch gleichfalls des 15. Jahrhunderts als süddeutsche Buchmalerei wieder in einer Handschrift der Bayerischen Staatsbibliothek.⁶ (Abb. 7). Das auch hier von einer golden-roten Kreuzgloriole umleuchtete Haupt des Heilandes mit blondem Bart und Haar ist wie sinnend nach rechts geneigt. Es scheint auf eine goldgelbe Ähre zu schauen, die – an langem, aus dem linken Fuß gewachsenem braunem Halm – durch die Hand gestoßen ist. Aus dem nach vorne getretenem rechten Fuße aber biegt sich eine noch längere grüne Rebe mit sechs Blättern und drei gold-grünen Trauben daran um das rechte Knie und die linke Hälfte des Oberkörpers bis zur Haupteshöhe des eucharistischen Christus. Sein Leib ist – wie auf jenem Fresko zu St. Peter-Bistrica ob Sotli von 1470 – von einem sehr großen, hell-violetten Tuche von den vorne freien Schultern bis zu den Füßen umhüllt. Darauf und vor dem blauen Hintergrunde träufeln Blutstropfen aus der schmalen Seitenwunde und den von Ähre und Rebe durchstoßenen Handwunden. Sie alle tropfen in Richtung auf einen goldenen Kelch mit weißer Hostie darüber neben dem rechten Fuße.

Auch Baden-Württemberg hat ein wertvolles Freskenzeugnis unseres Themas vom Schmerzensmann zwischen Ähre und Traube aufzuweisen. Es befindet sich in der Cornelienkirche zu Wimpfen im Tal, nördlich von Heilbronn am Neckar. Bereits im Sommer 1918 gab es dort Restaurierarbeiten an vierzehn Wandmalereien dieser Cornelienkirche, die lange als Scheuer benützt worden war. Darüber wurde berichtet von einem „Stadtpfarrer Scriba“.⁷ Dieser den Fragen der Kunstgeschichte in seiner Heimat sehr zugetane Seelsorger hat später, 1924, das Wimpfener Fresko im Vergleich mit jenem Epitaph aus Nördlingen 1469 solcherart beschrieben:⁸ „In etwa dreiviertel Lebensgröße steht auf diesem Bilde Christus, der Auf-
erstandene, vor uns, mit halberhobenen Händen, nackt bis auf ein leichtes Lendentuch, mit

Auftreten und Nachleben mittelalterlicher Fürbitte-Gesten zwischen Hochkunst, Legende und Volksglauben. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-histor. Klasse, Sitzungsberichte, Jgg. 1981, Heft 3, München 1981: Fresken und Gemälde des *Tribunal Misericordiae*. Fürbitte durch *ostentatio vulnerum Christi* und *ostentatio uberum* (Brustweisung) Mariens auf Fig. 6 und 7, Holzschnitte um 1465 und 1495; Bildtafel 3: Naturns im Vinschgau (Südtirol) um 1400; Abb. 5: Sv. Primož nad Kamnikom (Krain, St. Primus ob Stein) (Krain, Slowenien), Fresko datiert 1504; Abb. 6: Hans Holbein d. Ä., „Votivbild für Ulrich Schwarz“, Augsburg 1508; Abb. 7: Fürbitte-Tafelgemälde von Meister Ludger tom Ring d. Ä., Münster in Westfalen, datiert 1538 et passim.

Wesentliches zur Geschichte des Motives der *ostentatio vulnerum* oder der *ostensio uberum* (Mariae) als *intercessio*-Gestus brachte Erwin Panofsky, „Imago Pietatis“. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmannes“ und der „Maria Mediatrix“. In: Festschrift für Max Friedländer zum 60. Geburtstag. Leipzig 1927, S. 261–308, bes. S. 302, Anm. 75. Schriftbezeugt im lateinischen Mittelalter ist das Motiv der *ostentatio vulnerum, uberum* als *intercessio* erstmals bei Arnaldus (Ernaldus, Arnoldus) von Chartres, Abt zu Bonneval 1138, gestorben 1156. Arnaldus war enger Freund Bernhards von Clairvaux. Die Stelle in seinem *Libellus de laudibus B. Mariae Virginis* (PL 189, col. 1725–1734). Hier heißt es col. 1726: *Securum accessum jam habet homo ad Deum, ubi mediatorem causae suae Filium habet ante Patrem. et ante Filium matrem. Christus nudato latere, Patri ostendit vulnera; Maria Christo pectus et ubera; nec potest ullo modo esse repulsa, ubi concurrunt et orant omni lingua disertius haec clementiae monumenta et charitatis insignia . . .*

⁵ Bayerische Staatsbibliothek München (StaBi), sign. T III, fol. 76a. Berthold Furtmeyr ist als Miniaturenmalers nachweisbar 1470–1501; geb. vermutlich in Regensburg. Das „Furtmeyr-Missale“ umfaßt 5 Bände. Es ist reich, z. T. aber auch von anderen Händen illustriert. Fertiggeschrieben wurde es 1481 für Erzbischof Bernhard von Rohr in Salzburg, StaBi sign. clm 15708–12. Vgl.: Ulrich Thieme–Felix Becker (s. Anm. 2), Bd. XII, Leipzig 1916, S. 603 f. (H. Tietze).

⁶ StaBi sign. cgm 118, fol. 22v. Eine Farbbild-Kunstkarte im Beuronener Kunstverlag, Nr. 4459.

⁷ Scriba, Heilbronner Unterhaltungsblatt, Beilage zur „Neckar-Zeitung“ 1918, Nr. 55.

⁸ Derselbe, Wimpiana. Das Christusbild in der Cornelienkirche zu Wimpfen im Tal. Allerlei Gedanken über dieses Wandgemälde. (Heilbronner Blätter für Kunst und Wissen. 4. Jgg., No vom 20. II. 1924, S. 1 f.) Nur mit Mühe gelang es der freundlichen Hilfe meines verehrten Kollegen Univ.-Prof. Dr. Hermann Bausinger in Tübingen, mir wenigstens den 1. Teil dieser Studie in einer Ablichtung zugänglich zu machen (Okt. 1995). Der 2. Teil, also die Nr. 9 jener Zeitungsbeilage gilt als verschollen. S. u. Anm. 10.

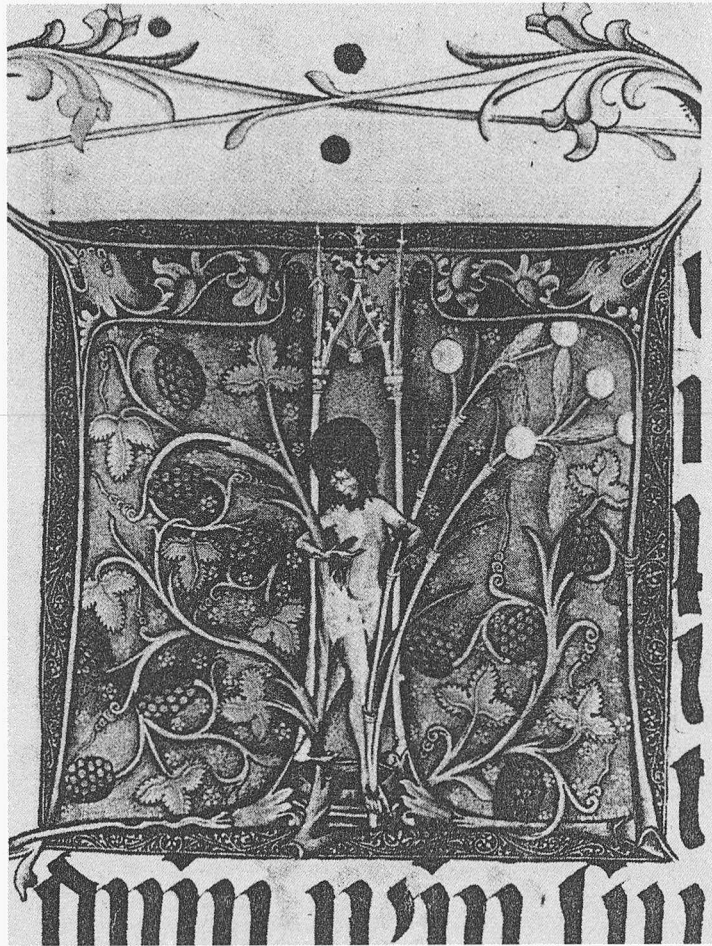


Fig. 1: Christus zwischen Ähren und Trauben. Buchmalerei aus dem Furtmeyer Missale von 1481, Bayerische Staatsbibliothek München.

einer Dornenkrone auf dem Haupt, welches die Gloriole umstrahlt. Zu den beiden Seiten knien die Stifter, ob es ein Ehepaar ist oder zwei Herren vom alten Ritterstift St. Peter, wie auf den anderen Bildern, lasse ich dahingestellt. Aus der Wunde des rechten Fußes wachsen, von 6 Blättern umgeben, 6 Getreidehalme, die durch die Wunde der rechten Hand hindurchgehen und mit 10 Ähren enden. Ebenso sproß aus der Wunde des linken Fußes ein Weinstock, der gleicherweise durch die Wunde der linken Hand sich durcharbeitet und neben 9 Blättern vier Weintrauben trägt. Die Zahl der Halme, Ähren, Blätter und Trauben hat keine symbolische, sondern nur dekorative Bedeutung. Die nächstliegende Erklärung der beiden aus den Wunden wachsenden Pflanzen schien mir der Hinweis auf Christus als den Stifter des Altarssakramentes zu sein. Immerhin war ich, da auch die größten ikonographischen Werke, welche sich mit der christlichen Bildersprache beschäftigen, kein ähnliches Bild kennen, im Zweifel, ob diese Erklärung die richtige sei . . .“ Später, als Scriba ein Lichtbild jenes Epitaphes aus Nördlingen 1469 vergleichen konnte, änderte er seine Meinung nach langem Überlegen hinsichtlich der Zahl der Halme, Ähren, Weinlaubblätter und Trauben: „. . . der Weinstock endet über der Hand mit einem Blatt und einer Traube, hat aber bereits unter der Hand 3 Blätter und 3 Trauben hervorsproßen lassen. Die am tiefsten ste-

hende Traube neigt sich zugleich mit der untersten Aehre über einem Kelch mit darüber schwebender Hostie, welcher auf der rechten Seite Christi dem Stifter gegenübersteht. Unverkennbar hat der Maler (scil. jener zu Nördlingen 1469) die Absicht, Christus mit dem Sakrament des Altares in Beziehung zu setzen, allerdings in Form der umgekehrten Transsubstantiation. Hätte er mit seiner ganzen Darstellung nur auf dies Sakrament hinweisen wollen, so wäre es nicht zu erklären, warum er nur die beiden untersten Früchte der Gewächse sich über dem Kelch mit der Hostie vereinigen ließ, während die übrigen Früchte sich dann zweck- und ziellos teils über, teils unter den Händen entwickeln, auch ganz überflüssig durch dieselben hindurchwachsen. Es ist sonach nicht richtig . . . , daß die ganze Darstellung eine Verherrlichung des Meßopfers sein solle. Wohl treten Aehre und Weintraube, die dem Leibe des zum Tode gebrachten, aber wieder auferstandenen Herrn entsprossen, in gewisse Beziehungen zum Altarssakrament, aber da nur eine Frucht jedes Gewächses diese Beziehung erkennen läßt, während die anderen Früchte ohne Zusammenhang mit Hostie und Kelch bleiben, so muß die ganze Darstellung einem anderen Gedanken dienen und einen anderen Zweck verfolgen. Schon daß die beiden Gewächse sich vor den Untergliedern des Herrn kreuzen, scheint ein absichtlicher Hinweis auf den Kreuzestod zu sein. Wenn der Maler aber den Halm sieben Aehren und den Weinstock vier Trauben treiben läßt, so glaube ich, daß der Nördlinger Maler durch den dabei gestellten Kelch mit Hostie den Beschauer zweifellos auf die sieben Sakramente der römischen Kirche hinweisen wollte, deren wichtiges, eben angedeutet durch Kelch und Hostie und die darüber geneigte Aehre und die Traube das Sakrament des Altars ist. Die vier Trauben aber würden entweder einen Hinweis auf die vier Wunden oder wohl noch wahrscheinlicher auf die vier Evangelisten bedeuten . . . “ Hier verliert sich jener Stadtschreiber Scriba ohne überzeugende Belege in der – gewiß nicht zu leugnenden, aber in dieser Sonderfrage zu wenig belegbaren – Zahlensymbolik des Mittelalters.

Des weiteren aber gleitet jener Stadtpfarrer Scriba zu Wimpfen, wenn er 1924 dankenswerterweise auch noch auf ein weiteres, allerdings spätes Denkmal unseres Themas, auf einen Schreinaltar-Flügel zu Maihingen (westl. v. Stuttgart) zu sprechen kommt, in eine nicht mehr tragbare „Deutung“ aus der Mythologie der Antike ab. Gemeint ist hier zunächst ein Ölgemälde auf einem Schreinflügel, aufbewahrt in der fürstlichen Sammlung zu Maihingen, „vielleicht von einem Schüler von Rubens um das Jahr 1660 gemalt“.⁹ Man darf wohl auch hier an eine graphische Vorlage denken, auch wenn bisher m.E. keine mit Sicherheit nachgewiesen werden konnte. Die beiden Schreinflügel von Maihingen stellen den Sündenfall (links) und eben Christus mit Ähre und Traube rechts im Bilde dar. Scriba argumentiert: „Die wesentliche Bedeutung des Maihinger Bildes scheint mir aber nicht nur in der Nebeneinanderstellung des Christusbildes und des Bildes von der Vertreibung aus dem Paradies zu liegen, sondern noch mehr in der unter dem Christusbild angeführten Schriftstelle Rom V. Dieses 5. Kapitel des Römerbriefes ist dasjenige Kapitel der heil. Schrift, in welchem der Apostel Paulus so scharf und so klar wie an keiner anderen Stelle die lebenbringende Wirkung des Gehorsamstodes Christi in den Gegensatz stellt zu dem todbringenden Ungehorsam Adams. Man lese nur einmal besonders die Verse 12–21 dieses Kapitels und man wird mir zustimmen, wenn ich der Ansicht bin, daß der Maihinger Maler gerade diesen Grundgedanken der echt evangelischen Lehre von der Rechtfertigung aus dem Glauben an den Auferstandenen, also über Sünde, Tod, Teufel und Hölle siegreichen Christus, hat darzustellen

⁹ Leider blieben höfliche Briefbitten 1995 an die Leitung jener Cornelienkirche zu Wimpfen im Tal um allenfalls bestehende Literatur, etwa auch ein Lichtbild oder eine nähere Beschreibung des noch erkennbaren Zustandes der Wandmalerei unbeantwortet, also ohne Erfolg.

und betonen wollen.¹⁰ Sünde und Tod, Vertreibung aus dem Paradies, dem Ort der Gottsgemeinschaft, durch Christus, der sich als den Herrn des Lebens in der Auferstehung bewiesen hat, der selbst das wahre Leben ist, und von dem, in den beiden Gewächsen dargestellt, neues Leben kommt.“

Hier fährt Scriba, noch im Bereich des Christenglaubens verbleibend, theologisch argumentierend fort: „Denn die Früchte dieser Gewächse sollen genossen werden. Sind als die wichtigsten Vertreter dieses neuen Lebens aus der Pflanzenwelt Weizen und Weinstock gewählt, als die Pflanzen der Ernährung (Brot) und der Stärkung (Wein), so wird man doch den Gedanken nicht ganz von der Hand weisen können, daß in ihrer Wahl auch ein Hinweis auf das Sakrament zu erblicken ist. Christus hat ja selbst die Erzeugnisse dieser Pflanzen zu Trägern seines für die Sünde dahin gegebenen Leibes und Blutes erwählt und versichert alle, welche unter dem Brot und dem Wein seinen wahren Leib und sein wahres Blut genießen, sowohl der Vergebung der Sünden, als auch der Mitteilung des neuen Lebens. Freilich steht m.E. durch die hinzugefügte Stelle des Römerbriefes nicht der Hinweis auf das Sakrament im Vordergrund des Maihinger Bildes, als vielmehr der Hauptsatz: Aus dem Auferstandenen des Leben! So wird auch anzunehmen sein, daß der Maler der evangelischen Kirche angehört hat . . .“.

Doch Scriba geht als Bild-Deuter noch erheblich weiter. Noch muß der zweite Teil seines 1924 geschriebenen Aufsatzes heute leider als „verschollen“ gelten. Wir lernen seine Deutung aus der Antike nur aus einer Ablehnung durch den bedeutenden Vertreter einer Religiösen Volkskunde und in ihr der Ikonographie mittelalterlicher und barocker Bilderwelt kennen, durch Alois Thomas. Er verweist auf Scriba's Schau auf die Bilder von Wimpfen, Nördlingen und Maihingen, auf seine Verwerfung älterer Deutungen und seinen Versuch, in ihnen „eine Veranschaulichung des Sieges Christi über den Tod als Unterpfand unseres ewigen Lebens“ zu sehen. „Durch die Stammelterne sei dieses ewigen Leben verloren gegangen, durch Christi Sterben aber wiedergewonnen worden. Diese Wiedererlösung habe Gott im Paradiese verheißen.“ Doch hier gleitet Scriba aus in eine, wie Alois Thomas betont und aus seiner Kenntnis mittelalterlicher Kunst des Abendlandes begründet,¹¹ „gewaltsame Konstruktion“. Scriba meinte nämlich (1924), nach Kenntnis der Originalstelle bei A. Thomas, „selbst im Heidentum habe sich die Erinnerung an das Protoevangelium erhalten und ihren Niederschlag in dem Mythos des Osiris, Mithras und Adonis gefunden“. Scriba sehe in Adonis „die letzte Spur der Verheißung von dem Erlöser, dem Überwinder des Todes, und in den genannten Darstellungen ihre Herübernahme in den christlichen Bilderkreis“. Wörtlich meinte Scriba: „Wird Adonis nach der Sage durch den Eber getötet, so sehe ich darin den Hinweis auf seinen gewaltsamen Tod, den er siegreich überwindet; denn aus den ihm geschlagenen Wunden entsprossen fruchttragende Pflanzen, Weizen und Weinstock . . .“. Des weiteren nach Scriba: „Wenn aus den Fuß- und Handwunden des auferstandenen Christus Ähren und Weinstock hervorwachsen, so glaube ich darin eine Herübernahme der alten Sagen von Adonis, Mithras usw. in den Bilderkreis der christlichen Kunst sehen zu dürfen“. Auch wenn sich Scriba bewußt gewesen sei, „daß die mittelalterlichen Künstler keinen direkten Zusammenhang mit den orientalischen Sagen hatten“, daß es allenfalls die Möglich-

¹⁰ Scriba teilt nicht mit, ob auf dem Maihinger Bilde ein bestimmter Vers des Römerbriefes lateinisch oder deutsch geschrieben steht oder nur das Zeichen *Rom V*. So dürfte von den Versen 12–21 dieses Paulus-Briefes an die Römer vor allem Vers 18 die Rechtfertigungslehre des Protestantismus stützen: „Wie es also durch die Übertretung eines einzigen für alle Menschen zur Verurteilung kam, so wird es auch durch die gerechte Tat eines einzigen für alle Menschen zur Gerechtsprechung kommen, die Leben gibt“ (Deutsche Einheitsübersetzung 1980).

¹¹ Alois Thomas, Die Darstellung Christi in der Kelter. (Forschungen zur Volkskunde, Bd. 20/21), Düsseldorf 1936, S. 182 f.

keit gegeben habe, daß „Kreuzfahrer . . . das Motiv gesehen und im Abendland verwendet“ haben könnten, läßt sich hier auch meines Erachtens keine tragfähige Traditionsbrücke zwischen der Mythologie des Altertums und der christlichen Kunst des Mittelalters schlagen. Die Kreuzfahrer hatten nach unserem heutigen Wissen wohl „anderen Sinn“. Es bleibt für uns aber die Feststellung, daß es unser Thema auch in Baden-Württemberg bildgestaltet gibt.

Zur Frage „ethnischen“ Zuordnens solcher Bildgestaltungen des „Eucharistischen Christus“

Nun wird gewiß niemand allen Ernstes behaupten wollen, jene eingangs erwähnten Wandmalereien des „Eucharistischen Christus“ in Slowenien (St. Peter-Bistrica ob Sotli; Visoko pod Kureščem; Mengeš) oder jene so nahe verwandten in Kärnten (Deutsch Griffen; Thörl-Maglern; Tessendorf-Klagenfurt; St. Stephan bei Niedertrixen) und eine zu Obermauern in Osttirol seien „ethnisch“ zuzuordnen. Gleichsam „national“ im Sinne des nicht nur für das Spätmittelalter zumindest in Volkskunde und Kulturgeschichte nicht anwendbaren Begriffes einer Zugehörigkeit zu bestimmen als „slowenisch“ oder als „südbairisch“ nach der mundartlichen Sprachlage der Steiermark, Kärntens, Osttirols. Das Mittelalter, dem diese Darstellungen in ihrer Entstehung und noch in ihrer Spätzeit angehören, kennt diesen Nationalitätsbegriff nicht für solche Ausdrucksformen des Geistigen, schon gar nicht im Geistlichen. Das schließt nun ansatzartige Äußerungen *in politicis* u. ä. keineswegs völlig aus.¹

„Kunstwerke“ sollten, bevor sie Gegenstand der Kunstwissenschaft werden durften,² immer wieder und fast ausschließlich nur „künden“. Sie wurden bestellt, in Auftrag gegeben, ausgeführt und solcherart zugeordnet den religiös ansprechbaren Menschen. Von denen sollten sie und konnten sie nahezu alltäglich „angesehen“ werden. Auch von Schrift-Unkundigen „gelesen“ als Bildaussagen des theologisch-dogmatisch Bestimmten der sozusagen „offiziellen“ Glaubenslehre wie des von Gemütskräften auch außerhalb des etwa auf die Evangelien Bezogenen. Das blieb berechtigt auch dort, wo ein Nachdenken über den Text der Heiligen Schrift auch Erweitertes über heilige Gestalten und heiliges Geschehen mit einer gewissen, auch pastoral überdachten Duldung durch die Kirche es nicht nur zuließ, sondern darüber hinaus auch sogar förderte.

Vieles mag aus der visionenhaften Nähe zur *meditatio* entsprungen sein. In großer Fülle der Ausprägungen ist solches auch nachweisbar. Manches davon fand Eingang auch in kirchlichen Hymnensang, in Gebetsformen bis in die – eigentlich überraschende – Vielzahl der „offiziell“ zugelassenen und die zusätzlich immer wieder neu geprägten Litaneien als „Flehgebete“ in ihrer Reihung von bildhaft wirkenden *invocationes*.³ Einiges konnte zum kirchlicherseits durchaus begrüßten, ja geförderten außerliturgischen Volksbrauch werden wie die Segnung der Trauben oder des Weines mit ihren deutlich eucharistischen Bezügen innerhalb des Gotteshauses, heute noch „lebendig“ in den Ostkirchen wie im lateinisch geprägten Westen.⁴

¹ Ferdinand Seibt, Nationalismustheorien und Mediävistik. In: Formen des nationalen Bewußtseins im Lichte zeitgenössischer Nationalismustheorien, hrsg. v. Eva Schmidt-Hartmann, Bad Wiessee Tagungen des Collegium Carolinum, Bd. 20, München 1994, S. 77–86.

² Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990, 3. Aufl. 1993.

³ Leopold Kretzenbacher, Wortlose Bilder- und Zeichen-Litaneien im Volksbarock. Zu einer Sondergattung ordensgelenkter Kultpropaganda im Mehrvölkerraum der Ostalpen. SBB der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Phil.-histor. Klasse, Jgg. 1991, Heft 5.

⁴ Adolf Franz, Die kirchlichen Benediktionen im Mittelalter. 2 Bde, Freiburg i. B. 1909, Neudruck Graz 1960. A. Franz bringt Weinweihe-Formeln und Riten der orientalischen wie der lateinischen Kirchen (*benedictio vini*), nicht nur des „Johannes-Weines“ als „Minnetrunk“, sondern bei vielen Anlässen, in großer Fülle seit der Spätantike. Vgl. Register s. v. „Weinweihe“ und Bd. 1, S. 278–334. Weinsegnung in der Kirche am Feste St. Johannis (27. XII.), so wie bei

Solches spiegelt sich in der religiösen Volkskultur von Ländern wider, die nun gar die Kirche zur Einsetzung eines nachmals oft so glanzvoll aufgezogenen *festum corporis Christi*, als dem Fronleichnamstag mit dem Eucharistie-Feste drängte, ohne deswegen das Osterfest in seiner Bedeutung als kirchlich gelehrtes Datum der Sakraments-Einsetzung zu mindern. Das aber konnte und durfte sich auch außerhalb des Latein als Kirchensprache und außerhalb der eben im Latein geführten Auseinandersetzungen über Inhalte des Glaubens und ihrer Formulierungen in Dogmen usw. auch „volkssprachlich“ ausprägen. Es konnte wirksam werden innerhalb des breiten Stromes von Überlieferungen, die immer neben dem bewußt-begrenzt „Amtskirchlichen“ das religiösgeistige Leben in unserem Abendlande – und selbstverständlich nicht nur hier – in reichem Ausmaße begleiten, ja dann auch „regional“ sich besondern, ethnisch „gefärbt“ darstellen.

So schenkte allzeit etwa im Sakralraum Vorhandenes, zunächst eng Schriftbezogenes die Möglichkeit zu individueller oder breitenwirksamer Aus- und Neugestaltung, zu tiefstem Mit-Empfinden, zum Selberweiter-Denken vom religiös erregten Gemüte her. Sehr oft geschieht dies bei den zu eigener Innen-Schau Bereiten (*visio*) und dazu auch Befähigten. Zu denen zählten in der großen Mehrzahl (sich auch schriftlich zum „Geschauten“ äußernd) Mönche und Nonnen des Mittelalters, aber nicht nur sie.⁵ So konnte, ja mußte es sich ergeben, daß Mit-Empfundenes wie in der Passions-Mystik eines Bernhard von Clairvaux (um 1090–1153) so manches auch „mundgerecht“ wurde für das „Volk“. So sehr mochte das wirken, daß es schließlich aber auch durch dieses „Volk“ selber zum Weiterformen, zu einem Neugestalten kam, bis es sich zu vielfältigen Überlieferungsströmen „in Wort und Bild“, in Liedsang und Legendenbericht, oft genug als Thema des Mittelalters und seiner Folgeerscheinungen im geistlichen Spiel des Barock auswachsen konnte. Daraus entwuchs Gleiches oder Ähnliches nicht nur im Umkreis des räumlich und gesellschaftlich bewußt sich abgrenzenden Ordentheaters, sondern auch in der Freiheit der großen Spiel-„Bühnen“ auf den Plätzen der Märkte und der Städte. Gerade hier in oft deutlich erkennbarer Schwelltendenz aus manchmal gar nur einem einzigen Evangelienvers.⁶ Es spiegelt sich auch später noch im gleichsam reprimierten geistlichen „Volksschauspiel“ in der vorwiegend ländlichen, jedenfalls der bühnen- und vorhanglosen Spielstube. Dies gerade auch in den letztvergangenen Jahrzehnten, hereinreichend bis in unsere unmittelbare Gegenwart zumal in den Alpenländern Bayern, Tirol, Kärnten und der Steiermark. Hier durfte solches in Themen und Darstellungsstil fortleben als „Brauchtum“, nicht als „religiöses Theater“.⁷

Solche Bilder begegnen gerade im alpenländisch-bayerisch-österreichischen Spätbarock.⁸ So z.B. auch im geistlichen Volksschauspiel etwa der Steiermark;⁹ in seinem „Schäferspiel“

der katholisch-kirchlichen Trauung mit der Gabe des „geweihten“ Weines an das Brautpaar und an die nähere Verwandtschaft. Derlei ist auch in meiner südsteirischen Heimat (im Weinland!) bis heute üblich. Vgl. auch: Hans Koren, Volksbrauch im Kirchenjahr. Salzburg-Leipzig 1934, seither zahlreiche Auflagen, zuletzt 1996. Graz.

⁵ Peter Dinzlacher, Vision und Visionsliteratur im Mittelalter. (Monographien zur Geschichte des Mittelalters, Bd. 23), Stuttgart 1981; derselbe, Mittelalterliche Visionsliteratur. Eine Anthologie, Darmstadt 1989.

⁶ Dramen des Spätmittelalters und zumal jene vom aufstrebenden Bürgertum der Städte getragenen wuchsen z. B. aus dem Evangelienvers über den hartherzig-geizigen, so sehr prunk- und mahl liebenden „Reichen Prasser“ gegenüber dem „Armen Lazarus“ bei Luk 16,19: *et epulabatur quotidie splendide*. Das setzt sich in solcher „Schwelltendenz“ fort bis ins lebendige Volksschauspiel der Steiermark.: Leopold Kretzenbacher, Die steirisch-kärntischen Prasser- und Hauptsündenspiele. Zum barocken Formwandel eines Renaissancethemas und dessen Fortleben im Volksschauspiel. (Österreichische Zeitschrift für Volkskunde. N. S. Bd. I, Wien 1947, S. 67–85).

⁷ Leopold Kretzenbacher, Leben und Geschichte des Volksschauspiels in der Steiermark. Ausgewählte Aufsätze. Graz 1992.

⁸ Das zeigt sich am deutlichsten in Sonderkulturen für bestimmte Heilige. Vgl. dazu: Leopold Kretzenbacher, Historische Schichten der St. Josephs-Verehrung in der Steiermark (Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark. LXXXV. Jgg., Graz 1994, S. 229–280).

wird in den Texten geistlicher Volkslieder wie „Maria, Du schönste Schäferin,/ Ein getreue Hirtenfrau . . .“ Es ist die zeitweise überaus gerade auch im Volksbarock beliebte, aus den Oberschichten übernommene Rokoko-Gedankenwelt des „Schäferlichen“, der *poesie pastorale*. Grundlage dafür ist die im Abendlande seit der Antike geläufige, aus ihr auch zunächst ins Christentum übernommene Bild-Idee „Christus als Guter Hirt“ ὁ ποιμὴν ὁ καλός als „Schafräger“ (κριοφόρος) u.ä. nach Luk 15,3–7; Joh 10,1–16.¹⁰

Vorwiegend zeigt sich – wenn auch nicht ausschließlich, aber doch sehr verbreitet und damit Beliebtheit bezeugend – dieser Typus des Guten Hirten verbunden mit dem Bildgedanken „Christus als Blutquell“. So seien – im Nachtrag zur vorhin zitierten Studie von Paul W. Roth von 1995 – zwei weitere solche Bilder aus dem Wallfahrtsorte Maria Buch bei Judenburg, Obersteiermark, genannt. Eines grüßt den Beschauer als farbiges Deckengemälde: Christus steht mit einem großen Kreuze als „Schmerzensmann“, nur von einem roten Mantel umhüllt und von Engeln umschwebt, am Rande eines barockgestaltigen Beckens voller Blut. Aus allen seinen fünf Wundmalen rinnt weiter sein Blut in dieses Becken. Aus ihm trinken elf weiße Schafe (Abb. 8).

Zum anderen befindet sich in Maria Buch ein Ölgemälde des 18. Jahrhunderts. Es stellt eine Dreieckigkeit dar: Christus steht im Vordergrund. Er ist fast nackt, nur von einem roten Mantel umhüllt. Ein dunkelbraunes Holzkreuz hält Jesus vor sich. Und wiederum steht der Heiland in einem Becken. Auch das ist schon randvoll mit seinem Blute gefüllt. Hier drängen sich nicht weniger als achtzehn weiße Schafe um diese steinerne Blutschale. Beidseits von Christus aber befinden sich Maria und Joseph, der Nährvater, in verzückt betender Haltung. St. Joseph, den Landespatron der Steiermark, erkennt man an einem Lilienstengel als seinem Attribut. In der Querachse dieser Bildszene also die Hl. Familie und nicht wie sonst so oft Maria und Johannes der Täufer als „Fürbittende“ im altüberlieferten byzantinischen Schema der δέησις.¹¹ (Abb. 9).

Noch näher stehen manche vergleichbare Bild-Gedanken trotz ihrer scheinbaren Unabhängigkeit von einem zentralen Dogma oder Festes-Inhalt zu solchen kirchlich gebotenen oder vom „Volke“ als für sich als „verbindlich“ erachteten Feiertagen im kirchlichen Jahr. Vom Feste der „Verklärung Christi“ (*transfiguratio, metamorphosis*) wie vom besonderen Eucharistie-Gedankengut um das *festum corporis Christi*, von „Fronleichnam“ läßt sich das am deutlichsten aussagen.

⁹ Leopold Kretzenbacher, *Heimat im Volksbarock. Kulturhistorische Wanderungen in den Südstalpenländern*. (Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten. gel. von Gotbert Moro, Bd. 8) Klagenfurt 1961. Ins Japanische übersetzt von Shin Kono, Nagoya 1988. Ein solches Bild aus der Innerkrems in Kärnten, datiert mit 1707. Ein Holztafelbild, Abb. (1961) 33; Christus als Brunnquell des Lebens. Schafe trinken Christi Blut aus seiner Seitenwunde. dazu: Paul W. Roth, „Ich bin die Tür zu den Schafen“. Zu einem seltenen Bildmotiv der Christusverehrung. (Blätter für Heimatkunde, 69. Jgg., Graz 1995, S. 64–66, 3 Abb.). – Die Bibelstellen als „Schriftbezüge“ für die Gestalter der früheren Vorlagen im Neuen Testament Joh 6,12; 10,7–9; im Alten Testament bei Jeremias 23,1–4; Ezechiel 34,11–15; Psalm 18,20. Weitere Bildzeugnisse bei Paul W. Roth aus Gröbming, Obersteiermark und im Kunsthistorischen Institut der Universität Graz.

¹⁰ Vgl. dazu LCI Bd. II, 1994, Sp. 289f. (A. Legner).

¹¹ Für Kopien beider Farbbilder, die sich übrigens nicht in der neuen Monographie über den steirischen Wallfahrtsort „Maria Buch“ von Johann Andritsch, Judenburg 1994, finden, danke ich Frau Univ.-Prof. Dr. Elfriede Grabner, Graz (1995).

Theologenstreit um die Sakramentenlehre und Kirchenfeste bilden den Nährgrund für ein mystisches Bilder-Denken um den „Schmerzensmann“ und Christus als „Blutquell“

Unverkennbar hängen alle aus dem Mehrsprachenraum der Südost-Alpen wie aus Süddeutschland beigebrachten Fresken und Buchmalereien usw. des „Eucharistischen Christus“ zunächst mit einem zumal im Spätmittelalter anscheinend ganz besonders gefeierten Kirchenfeste zusammen. Es ist das Fest der „Verklärung des Herrn“, der *transfiguratio Domini*. Im Hochsommer wird es in der römischen Kirche am 6. VIII. begangen, genau zwischen Ährenschnitt und schwellenden Trauben.¹ Dabei erscheint es nicht nur für unseren bisher vorgestellten Typus der Beispiele bezeichnend, daß diese Motivgestaltung um den „Schmerzensmann“ (*Misericordia Domini*, Erbärmدمann, *imago pietatis*, *Pitié de Nostre Seigneur*, *vir dolorum*),² wie sie etwa ab dem 14. Jahrhundert immer öfter begegnet, an keine Schriftstelle gebunden ist, „lediglich auf Grund individueller Gefühlsregung frei erfunden“³ zum Andachtsbilde wird.

Mag sein, daß diese *transfiguratio Domini* auch im Liturgischen ihr Vorbild bereits im Eucharistie-Ritus von Byzanz mit seiner μεταμόρφωσις hat.⁴ Das Fest der *Metamorphosis-transfiguratio Christi* ist in den Evangelien vorgebildet als die „Verklärung“ Christi auf den Höhen des Tabor. Dort im Angesicht dreier seiner Jünger. Christus führt Petrus, Johannes und Jacobus (maior) auf jenen Berg. Er wird vor ihren Jüngern „verwandelt“ (Mark 9,3; Luk 9,28; Matth 17,1): „... während er betete, veränderte sich das Aussehen seines (Jesu) Gesichtes und sein Gewand wurde leuchtend weiß“. Und weiter heißt es bei Mark. 9,3: καὶ μετεμορφώθη ἔμπροσθεν αὐτῶν, nach der deutschen Einheitsübersetzung als Volltext: „... und er wurde vor ihren Augen verwandelt. Seine Kleider wurden strahlend weiß, so weiß, wie sie auf Erden kein Bleicher machen kann“.

Weder in diesen drei Evangelienstellen der Synoptiker noch im Petrusbriefe (1,16–18), in dem auf diese „Verklärung“ angespielt wird, noch in einer der alttestamentlichen Stellen (Jesais 42,1), die man wegen der „Stimme aus dem Himmel“ heranzieht, ist von einer weiteren *metamorphosis*, *transsubstantiatio* die Rede, die man mit den Bildern zum Feste der „Verklärung“ in Zusammenhang bringen könnte. Es besteht also kein – wie sonst fast immer bei

¹ Georg Schreiber, Deutsche Weingeschichte. Der Wein in Volksleben, Kult und Wirtschaft. Köln 1980 (Landesverband Rheinland. Werken und Wohnen. Volkskundliche Untersuchungen im Rheinland, Bd. 16). (Georg Schreiber starb am 24. II. 1963; sein Werk wurde 1980 ergänzt herausgegeben von Nikolaus Grass, Innsbruck); derselbe, Zur Symbolik, Sprache und Volkskunde des Weins. (Veröffentlichungen der Kommission für Volkskunde der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1952, S. 208–232); derselbe, Der Wein in der Volkstumsforschung. (Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde, Bd. 5, Bonn 1958, S. 207–243).

² Stichwort „Schmerzensmann“ im LCI Bd. IV, Sonderausgabe 1994, Sp. 87–95 (W. Mersmann); vgl. Rudolf Berliner, S. oben S. 8 Anm. 6).

³ Wilhelm Molsdorf, Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst, 2. Auflage Leipzig 1926, Neudruck Graz 1968, S. 18f., Nr. 30.

⁴ Θρησκευτική καὶ ἠθική ἐγκυκλοπαίδεια. Bd. 8, Athen 1966, Sp. 1053–1055: ἑορτή (Evangelios Theodoros) und Kultgeschichte πράξις λατρείας (Georgios Mpekatoros). Eine „Traubensegnung“ durch den Priester (εὐλογία) vor der Christos-Ikone und Traubenessen dort; als solches bereits bezeugt beim großen Kanonisten des 12. Jh.s. Theodoros Balsamon († nach 1195). Das gleiche Brauchtum in Griechenland auch als üblich bekannt für den 15. VIII., das Fest der κοίμησις, lat. *dormitio Mariae*, statt des katholischen Dogmas der *assumptio* (seit 1950).

der Begründung eines Kirchenfestes (ἑορτολογία) zugrunde liegender „Bezug“ in der Ausbildung eines mittelalterlichen Andachtsbildes der eingangs erwähnten Form. Das gilt auch für Byzanz und seine Begründungen und Traditionen zum orthodoxen Kirchenfeste der *metamorphosis* (als ἑορτή und als προῶξις λατρείας).

Auf jeden Fall weiß man von einem alten Feste der „Verklärung Christi“. Seine Anfänge reichen im Orient bis in das 5. Jahrhundert zurück.⁵ Das „Liturgikon“ als „Meßbuch“ der byzantinischen Kirche benannt, verweist darauf,⁶ daß es seinen Ursprung „wahrscheinlich ... in der Weihe der auf dem Tabor errichteten Kirche“ habe. Es sei zu Beginn des 6. Jahrhunderts bei den Nestorianern, im 7. bei den westlichen Syrern zu finden. Bis in das gegenwärtige Volksleben der Neugriechen bringt man an diesem Tage die Körbe mit den ersten Trauben in die Kirche, um sie segnen zu lassen.⁷

Für die lateinische Kirche wurde dieses Fest der *transfiguratio Christi*, das in Spanien seit dem 9. Jahrhundert bekannt ist, erst ein halbes Jahrtausend später im Jahre 1457 von Papst Calixtus III (P. M. 1455–1458) allgemein vorgeschrieben. Es wurde bezogen auf den Sieg, den die Christen, geführt vom (nachmals kanonisierten) hl. Johannes Capestran (OFM seit 1456; Lebensjahre 1386–1456) gemeinsam mit dem ungarischen Heerführer und Reichsverweser Johannes Hunyadi (1385–1456) bei Belgrad im Jahre 1456 über die Türken errungen hat, eingeführt. Eine Erinnerung daran strahlt noch aus dem Denkmal für den Türkenprediger Giovanni Capestrano am Stephansdom in Wien über den weiten Platz. Im übrigen ist die *transfiguratio* das Titularfest der Laterankirche zu Rom.

Die Meßfeier der römisch-katholischen Kirche, in der die *transfiguratio D. N. Jesu Christi* bis zum II. Vaticanum als *festum duplum II. classis* mit der Farbe Weiß zelebriert wurde, enthält jedoch weder im *Introitus* (Ps. 76,19 und 83,2–3) noch in den anderen Liturgie-Abschnitten zwischen *Epistola* und *Communio* bzw. *Postcommunio* irgendeinen direkten Wort-hinweis, aus dem ein unmittelbar verständlicher Bildbezug auf den „Schmerzensmann mit Ähre und Rebe“ aus seinen Wundmalen erschlossen werden könnte, so sehr darin das *mysterium transfigurationis* in der Evangelienstelle nach Matth 17,1–9 hier dem 6. VIII. wie ansonsten dem zweiten Fasten-Sonntag zugeordnet ist.

Von gewiß noch wesentlich größerer Bedeutung für die Bildprägung des „Eucharistischen Christus“ wird jedenfalls ab dem Hochmittelalter das im 13. Jahrhundert in der lateinischen Kirche eingesetzte *festum corporis Christi*. Bei uns ist es als „Fronleichnam“ von den mittelhochdeutschen Worten *vrôn*, *frôn* für „was den Herrn (geistlich oder weltlich) betrifft, ihm gehört, heilig ist“ und *lîchame*, entstellt *lîchnam(e)* für „Leib, Körper“ (Leichnam) gebildet.⁸ Als Wort „Fronleichnam“ wird es wohl nur noch für das Eucharistie-Fest schlechthin gebraucht.

Wie so oft beruft man sich auch kirchlicherseits auf „Legenden“. Diese werden das ganze Mittelalter hindurch als *historia facta*, nicht etwa bloß als *historia ficta* ernst genommen. Mithin werden sie auch kaum jemals in ihrer besonderen *veritas* vor dem Barock bezweifelt.⁹ Bestimmte „eucharistische“ Legenden bereiten schon zu Beginn des 13. Jahrhunderts den Bo-

⁵ LThK Bd. 10, 2. Aufl. Freiburg i. B. 1965, Sp. 709–712 (J. Blinzler und E. Sauser); dazu LCI Bd. IV, 1994, Sp. 416–421 (J. Myslivec).

⁶ Neophyt Edelby, *Liturgikon. Meßbuch der byzantinischen Kirche*. Deutsche Ausgabe Recklinghausen 1967, S. 967–972.

⁷ J. Larisis, *Ἡ μεταμόρφωσις τοῦ Σωτῆρος ἡμῶν*, Athen 1963, S. 147 f.

⁸ Trübners Deutsches Wörterbuch, Bd. II, hrsg. von Alfred Götze, Berlin 1940, S. 654 f.

⁹ Leopold Kretzenbacher, *Kreuzholzlegenden zwischen Byzanz und dem Abendlande*. Byzantinisch-griechische Kreuzholzlegenden vor und um Basileios Herakleios und ihr Fortleben im lateinischen Westen bis zum Zweiten Vaticanum. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philos.-histor. Klasse, Sitzungsberichte Jgg. 1995, Heft 3, bes. S. 102 f.

den für die Einführung des „Fronleichnamsfestes“. Ganz sicher sind sie von der Mystik der vorangegangenen Epochen und Persönlichkeiten genährt, als solche von „Autorität“ für Kirche und Laienvolk getragen.

So wurde, vom Äußeren her gesehen, die der Mystik zutiefst verbundene Nonne Juliane von Lüttich (1191/92–1258),¹⁰ gelegentlich auch Juliane von Cornillon genannt nach jenem Kloster in Lüttich, deren Priorin sie 1230 bis zu ihrem erzwungenen Rücktritt und ihren Tod in der Einsiedelei von Fosses gewesen war, sozusagen zur „Stifterin“ des Fronleichnamsfestes. Die Legende berichtet von der Vision der Mystikerin Juliane.¹¹ Juliane will schon 1209 in der Scheibe des Vollmondes, der für sie das Himmels-Sinnbild der Kirche war, eine dunkle Stelle „gesehen“ haben. Die wurde von der Visionärin so gedeutet, daß dies begründet sei im Fehlen eines besonderen Kirchenfestes zu Ehren des Sakramentes der Eucharistie. Die „Autorität“ dieser Mystikerin wirkte so auf Bischof Robert von Lüttich, daß er 1246 die Einführung solch eines besonderen Eucharistie-Festes für seine Diözese anordnete. Dabei war auch das Wirken einer anderen Nonne, der mit Juliane von Lüttich eng befreundeten Eva von Lüttich († um 1265)¹² mit im Spiel. Ihre Verdienste um die Einführung des Fronleichnamsfestes wurden von Papst Urban IV (P. M. 1261–1264) in einem an sie gerichteten Breve *Scimus o filia* gewürdigt. Doch Urban IV starb, bevor er die in seiner Bulle *Transiturus* 1264 für die Gesamtkirche angeordnete Festes-Einführung hatte durchsetzen können. Allgemeine Geltung erlangte das Fronleichnamsfest in der lateinischen Kirche¹³ erst 1317 unter Johannes XXII (P. M. 1316–1334) nach der Veröffentlichung in den „Klementinen“.¹⁴

Der eigentliche Grund für die Einsetzung des – hier von Legenden umspielten – Eucharistiefestes lag aber in sehr großen Beunruhigungen, ja wirklichen Gefahren für die Lehre der Kirche. Sie erwuchsen aus dem immer heftiger werdenden Theologen-Disput um die *transsubstantiatio*, um die „Verwandlung“ von Brot und Wein in den „wahren Leib und das wahre Blut Christi“. Schon der vorhin genannte Bischof Robert von Lüttich hatte 1246 die Widerlegung der Ketzer und die Sühne dafür, daß bisher ein solches Eucharistie-Fest nicht gefeiert worden war, als Gründe für seinen Schritt genannt. Gleiches betonte 1252 ein eben auf dieses Fest bezogenes Dekret des Kardinallegaten Hugo von St. Cher († 1263).

Hierher stellt sich schon vom 11. Jahrhundert an der zeitweise sehr erbittert geführte Streit um den Theologen Berengar von Tours (um 999–1088).¹⁵ Seine, nach kirchlicher Auffassung „dialektisch-überspitzte“ Anschauung vom Wesen der Eucharistie hatte den Diskurs über dieses Sakrament in die Öffentlichkeit getragen. Berengar von Tours war einst in Chartres Schüler des gewiß bedeutendsten Theologen jener Zeit, des Fulbert, der seit 1006 Bischof von Chartres war. Berengar hatte als Lehrer an der Domschule zu Chartres auch als

¹⁰ LThK Bd. 4, 2. Aufl. 1960, Sp. 465 f. (W. Dürrig); LCI Bd. VI, Sp. 227 (F. van Molle) mit Hinweis auf Anm. 11.

¹¹ Ch. Cahier, *Caracteristiques des Saints dans l'art populaire*, Paris 1867, S. 277, 389, 565.

¹² LThK Bd. 3, 2. Aufl. 1959, Sp. 1216.

¹³ Vgl. zu „Eucharistie“ und „Fronleichnam“: LThK Bd. 3, 2. Aufl. 1959, Sp. 1141–1159 (H. Betz, V. H. Elbern, H. Gescher); ebenda Bd. 4, 1960, Sp. 405 f.; (W. Dürrig, J. A. Jungmann).

¹⁴ „Klementinen“, hier gemeint als die „Clementinen“, in denen Clemens V (P. M. 1305–1324) die *constitutiones* des Konzils von Vienne (1311–1312) zusammen mit eigenen „Dekretalien“ promulgieren wollte. Doch er starb vorher. Sein Nachfolger Johannes XXII (P. M. 1316–1334) veröffentlichte eine revidierte Fassung 1317. Vgl. dazu: LThK Bd. 5, 2. Aufl. 1960, Sp. 517 f. (E. Filthaut).

¹⁵ Zu Berengar von Tours vgl. (in Auswahl): Joseph Rupert Geiselmann, *Die Eucharistie-Lehre der Vorscholastik* (Forschungen zur christlichen Literatur und Dogmengeschichte, Bd. 15, 1/3). Paderborn 1926; derselbe, Stichwort „Berengar von Tours“, LThK Bd. 1, 2. Aufl., 1958, Sp. 215 f.; dazu ebenda, 3. Aufl., Bd. 2, 1994, Sp. 244–246 (Hans Jorissen); *Tusculum Lexikon griechischer und lateinischer Autoren des Altertums und des Mittelalters*. 3. Aufl. von Wolfgang Buchwald, Armin Hohlweg, Otto Prinz, Zürich 1928, S. 461 f.; Aryeh Grabois, *Enzyklopädie des Mittelalters*. Deutsch von Peter Dinzelbacher, Zürich o.J. (vor 1993), S. 85.

Canonicus zu Angers zudem noch stark unter dem Einfluß von Johannes Scotus Eri(u)gena (um 810–um 877) Ansichten über das Altarsakrament geäußert, die als „ketzerisch“ verurteilt wurden. Das führt bis zur Exkommunikation Berengars (1050/51 zu Rom, Vercelli und Paris). Sie wurde allerdings 1054 und wiederum 1059 aufgehoben, nachdem Berengar 1054 ein „rechtgläubiges Bekenntnis“ (mit auferlegter Schweigepflicht verbunden) abgelegt hatte. Dabei mußte er den Inhalt seines Bekenntnisses 1079 auch schriftlich unterzeichnen.

Berengar wollte das in der Kirche seit Isidor von Sevilla (um 570–636) geltende, sozusagen „buchstäbliche“ Verständnis des Eucharistie-Sakramentes als *transsubstantiatio* von Brot und Wein in den Leib und in das Blut Christi nicht „wörtlich“ annehmen. Er war vielmehr – unter dem Einfluß der Eucharistie-Lehre des Augustinus (354–430) wie zumal jener des Benediktinermönches Rathramnus von Corbie († nach 968) mit dessen Traktat *De corpore et sanguine Domini*¹⁶ – nur bereit, für das Sakrament der Eucharistie lediglich eine „symbolische“ Auslegung als *figura*, *signum*, *pignus*, *similitudo* anzuerkennen. Eine „wirkliche Gegenwart Christi im Sakrament“ hielt Berengar deswegen für unmöglich, weil der „Verherrlichte Leib Christi“ vor dem allgemeinen Gericht „unherabrufbar“ (*indevocabile*) sei. Also galt ihm die *consecratio* von Brot und Wein nur als Symbol, eben als *figura*. Berengars diesbezüglich entscheidende Schrift *De sacra coena adversus Lanfrancum*, schon vor 1070 geschrieben, richtet sich im besonderen gegen Lanfranc (um 1050–1089). Er war der Gründer der auch von Berengar als Konkurrenz empfundenen Schule zu Avranches (Nordfrankreich, Dep. Côtes du Nord). Seit 1070 aber wirkte er als Erzbischof von Canterbury. Gerade dieser Lanfranc hatte eben mit seinem Kommentar zur Sakramental-Theologie *De corpore et sanguine Domini* Berengars Auffassungen bekämpft.¹⁷

Solche Berichte über „Zweifler“ an der „Wahrheit“ der *transsubstantiatio* gibt es ja auch im Bereich der Orthodoxie Südosteuropas. Eine diesbezügliche Legende fand ich vor vielen Jahren beim Studium griechischer Texte in einem zu Venedig 1779 gedruckten Sammelband der (an sich vor allem auf Marienlegenden angelegten) „Rettung der Sünder“ (Ἀμαρτωλῶν Σωτηρία) des aus Kreta stammenden Mönches Agapios Landos als des „auf dem Hl. Berge Askese Übenden“. Agapios Landos war zuerst Mönch in der griechischen Megiste Lawra auf dem Athos. Dann lebte er in einer der vielen Einsiedeleien am Süden der Athos-Halbinsel. Dort schrieb er eine ganze Reihe von Büchern, ehe er – nach vielen Reisen – nach Venedig ging und dort bis zu seinem Tode 1664 verblieb. Das genannte Werk war erstmals zu Venedig 1641 erschienen, in 2. Auflage ebenda 1664, 1773 und immer wieder bis ins frühe 19. Jahrhundert.¹⁸ In seinen Kapiteln IX–XVII bringt Agapios Landos vor allem Legenden um das Buß- und das Altarsakrament. Hier ist nach der Ausgabe Venedig 1779¹⁹ auch eine

¹⁶ PL 121, col. 103–170, (Ratramus, Corbeiensis monachus).

¹⁷ B. Lanfranc, Cantuariensis archiepiscopus, *De corpore et sanguine Domini adversus Berengarium Turonensem*, PL 150, col. 407–442; Lanfranc greift Berengar solcherart unmittelbar mit Namen an, daß er dessen Standpunkt (Unherabrufbarkeit des verklärten Leibes Christi vor dem Weltgericht) mit Berengars Worten zitiert: *Caput X. Sacrificiumque Ecclesiae duobus constat, duobus conficitur, visibili et invisibili, sacramento et re sacramenti; quae tamen res, id est Christi corpus, si esset prae oculis, visibile esset; sed, elevata in coelum sedensque ad dexteram Patris usque in tempora restitutionis omnium, quod scribit apostolus Petrus, coelo devocari non poterit, sicut Christi persona Deo constat et homine.* (PL, 150, col. 421, Nr. 239); weiters (ebenda col. 426, Nr. 42 zu Caput XVII): *Quis enim aut ratione, concipiat, aut per miraculum fieri posse concedat, panem frangi in Christi corpore, quod post resurrectionem tota viget incorruptibilitate, et usque in tempora restitutionis omnium coelo manet indevocabile.*

¹⁸ Le Petit, Le moine Agapios Landos. (Echos d'Orient, Bd. 3. Paris 1899–1900, S. 278–285 und ebenda 4, 1900–1901, S. 303–305; weitere Literatur bei Gerhard Podskalsky, Griechische Theologie in der Zeit der Türkenherrschaft 1453–1821. Die Orthodoxie im Spannungsfeld der nachreformatorischen Konfession des Westens. München 1988, S. 67.

¹⁹ Ausgabe Venedig 1779, gedruckt bei Demetrios Theodosios aus Joannina (Epirus); Bibl. Marciana sign. Nr. 9057; 116/C/15, S. 396 ff.

Legende „über den am Mysterium der Eucharistie Zweifelnden“ (Περὶ τοῦ διατάζοντος εἰς τὸ τῆς Εὐχαριστίας μυστήριον) eingefügt. Der will Christus in Gestalt („im Fleische“) eines Kleinkindes (ὥς νήπιος) gesehen haben. Allerdings ist bei Agaprios Landos Vorsicht geboten, da er offenkundig „Anleihen“ auch in der Theologie der lateinischen Kirche macht, sich manchmal nachweisbar auf Theologie und Erzähltraditionen eines Bernhard von Clairvaux (um 1090–1153), eines Caesarius von Heisterbach (um 1180–1240), der „Legenda aurea“ des Jacobus de Voragine (1228/30–1298) stützt und auch die Legendentraditionen und die Volksgläubigkeit des Katholizismus nicht genau von seiner griechischen Orthodoxie abgrenzt.

Religiöse Bewegungen, auch solche, deren Gedanken und bildhafte Vorstellungen in abgewandelter Art und ganz verschieden starker Wirksamkeit bis in das gläubige „Volk“ gelangen, entspringen zumeist aus Fragestellungen, Interpretationen und mehr oder minder heftigen Diskussionen der Theologie als „Gottesgelehrtheit“.

Spätmittelalterliche Bild-Zeugnisse vom mystischen „Christus als Blutquell“ erregen Fragen an Kunstwissenschaft, Theologie und Vergleichende Volkskunde

Es macht den Eindruck, daß besonders das 14. und das frühe 15. Jahrhundert in ihren vorreformatorischen Erregtheiten Sinn für die Mystik der *transsubstantiatio* und des eucharistisch sein Blut für die sündige Menschheit aufopfernden Christus hatte. Ob sich das auch in den versuchsweise verfolgten, zumeist spät erst – dann allerdings aus dem so vieles erstaunlich bewahrenden „Volksmunde“ – aufgezeichneten Legenden – und Liedtexten (S. 54 ff. und S. 62 ff.) als Spuren erhärten läßt, bleibt zumindest nicht voll gesichert. Feste Zwischenbahnen und sichere Stützen der Traditionswege durch so viele Jahrhunderte sind kaum zu benennen. Es bleibt oft bei Hypothesen. Doch ist es gewiß auch ein Forschungsauftrag an mehrere hier gleichsam mitspracheberechtigte Disziplinen. Das gilt vor allem für die Theologie, für die Literaturwissenschaft und für die Kunstgeschichte. Im besonderen aber gilt es bei unserer Thematik für eine Vergleichende Volkskunde. Dazu müssen in zahlreichen Einzelfällen auch Byzantinistik und Balkanologie um Mithilfe gebeten werden.

Zusätzlich fällt es auf, daß selbst in begrenzten Traditionsräumen, die auch als Sakralbereiche keineswegs „Nur-Reliktlandschaften“ sein müssen, viel von einer m.E. als solche zu wenig beachteten „Hl. Blut-Mystik“ heute noch sichtbar wird. Man muß dabei in unseren Tagen der Aufdeckung so vieler vor allem spätmittelalterlicher Wandmalereien in allgemein kulturhistorischer Vergleichsschau das genau beobachten, was solche Fresken zeigen, dem Beschauer „verkünden“ wollten.

Ein ganz besonderes Beispiel für die „Hl. Blut-Mystik“ des späteren Mittelalters im Traditionsbereich der Ostalpen sehe ich in einer der – heute schon berühmt gewordenen – Glasmalerei-Scheiben Kärntens. Ich war ihr in der erst nach einem Brande um 1380 um eine $\frac{5}{8}$ -seitige Apsis ausgeweiteten Kirche des einstigen Cistercienser-Stiftes (1142–1786) Viktring bei Klagenfurt in Kärnten begegnet.¹ Das linke Fenster ist dem Marienleben gewidmet, das rechte den Aposteln. Das etwas breitere Mittelfenster stellt in immer noch erstaunlich leuchtenden Farben und feiner Zeichnung der Wiener „Herzogswerkstatt“² um 1400 mit nur geringfügigen Restaurier-Eingriffen die *Passio Domini* dar. Gelegentlich werden die Bildthemen dieser Scheiben von Seiten der Theologie auch die *Sacramenta paschalia* genannt.³ Ihre Szenen

¹ *Dehio-Handbuch für Kärnten*, Wien 1976, S. 737–740; Karl Ginhart, Viktring, Kärnten, Salzburg, 2. Aufl. 1978 (Christliche Kultstätten Österreichs, Nr. 32); Helmut Findenig-Christian Moritz-Winfried Krivitsch-Rudolf Scherzer (Hg.), Viktring 1142–1992, Festschrift zum 850. Jahrestag der Klostergründung, Klagenfurt 1992; darin: Elisabeth Reichmann-Endres, Zur kunstgeschichtlichen Bedeutung von Kirche und Stift Viktring, S. 51–66; 7 Farbbilder. Frau W. Hofrat Dr. Elisabeth Reichmann-Endres, Landeskonservator i. R., danke ich herzlich für viele Buch- und Bildergaben sowie für Ablichtungen schwer zugänglicher Literatur vor allem zu Viktring und Friesach in Kärnten.

² Eva Frodl-Kraft, The Stained Glass from Ebreichsdorf and the „Austrian Ducal Workshop“. Extract from: The Metropolitan Museum of Art. New York 1992, S. 384–407. – Die Wiener „Herzogswerkstätte“ war in Auftrag gegeben von Herzog Rudolf IV (1339–1385), dem „Stifter“. Er gilt auch als der Gründer der Universität Wien (1365).

³ Christian Moritz, Zu den gotischen Fenstern in Viktring. 850 Jahre Viktring. (Jahrbuch der Diözese Gurk-Zbornik Krške Škofije 1992, S. 3–27; mit 12 Farbbildern von Viktringer Scheiben im Format 18 mal 9,3 cm, HF.; die Kreuzigung S. 23). Zur Frage des gewollt diaphanen Aufbaues des 1662 als Denkmal des cisterciensischen Anteiles der Gegenreformation neu eingebauten monumentalen Hochaltars mit dem bewußt ermöglichten Durchblick durch die barocke

reihen sich vom Einzug Jesu in Jerusalem über das Letzte Abendmahl, das Ölberg-Leiden, über Gericht und Todesurteil, Dornenkrönung und Kreuzigung bis zur Grablegung. Ja, es wird weiter noch „bild-erzählt“ bis zu Christi Himmelfahrt und zum Pfingst-Wunder der Geist-Sendung. Dies alles in einer programmierten Anordnung von zwölf Glasgemälden.⁴

Eine verhältnismäßig selten und dann eher im Spätmittelalter begegnende, besondere Art der Kreuzigungsszene mit Christus und nur noch mit Maria und Johannes, dem „Lieblingsjünger“ (Joh 21,15) besteht darin, daß aus den ans Kreuz geschlagenen Händen des *Crucifixus* dicke rote Blutbäche auf die Häupter Mariens und des Johannes rinnen. Das ist in gewisser Hinsicht auch bei schon frühen Buchmalereien andeutungsweise der Fall. So z.B. bei der Kreuzigung aus dem sogenannten „Handexemplar“ von Otfried's von Weißenburg „Evangelienbuch“, geschrieben zwischen 863 und 871.⁵ Blut rinnt vom *Crucifixus* aus seinen durchschlagenen Händen auf Maria und Johannes. Auch aus den nebeneinander durchbohrten Füßen („Vierfachnagelung“) gehen zwei Blutstrahlen in ein kleines Doppelhenkelgefäß. (Abb. 10)⁶ Doch bei der Viktringer Scheibe und auf mehreren ihr „nahverwandten“ ergießt sich noch ein besonders voller Blutstrahl auf das Haupt der Gottesmutter. Er trifft die in einer hellen, grünlich-blauen Rundgloriole in einem blauen Überwurfmantel mit geneigtem Antlitz und über dem Schoß ineinander gelegten Händen Trauernde unmittelbar auf ihr von einem hellen, braungelben Tuche (*μαφόριον*) bis über die Stirne bedecktes Haupt (Abb. 11).⁷ Genau so treffen Blutstrahlen aus der rechten Hand und aus der Seitenwunde des am Kreuze Sterbenden das (hier von einem braunroten Tuche bedeckte) Haupt Mariens auf einer Scheibe im Passionszyklus des rechten Chorfensters der Wallfahrtskirche zu St. Erhard in der Breitenau in der Obersteiermark. Auch diese Scheiben entstanden „nach 1386 und vor 1395“ in der gleichen Wiener „Herzogswerkstatt“.⁸ Sie ähneln diesbezüglich wiederum einer weiteren Scheibe der gleichen Werkstatt. Die hatte sich in Wiener Neustadt befunden.⁹

Hier muß doch wohl eine ganz besondere Aussage-Absicht des oder der Kunstschaffenden vorliegen. Es könnte aber auch Ausdruck eines meditativen Denkens sein, vielleicht gar ein

Statuenfülle auf die gotischen Scheiben vgl.: Elisabeth *Reichmann-Endres*, Neues zum Viktringer Hochaltar. (Carinthia 1, 186. Jgg., Klagenfurt 1996, S. 545–554; 6 Abb., 2 in Farben).

⁴ Katja *Landgrebe*, Die Chorschlußfenster der ehemaligen Zisterzienserstiftskirche Viktring in Kärnten. Diplomarbeit Graz, ungedruckt; Sign. Geisteswissenschaften, Dipl.-Zl. 1. 2037; Die „Kreuzigung“ SW-Abb. 39; im Text S. 48 lediglich der Verweis auf Christi Blutstrahlen zum Zeichen, daß der Gekreuzigte mit dem „geneigten Haupte“ noch nicht tot sei. Dazu der nur knappe Vermerk, daß aus der Seitenwunde „Blut auf Marias Haupt spritzt“.

⁵ Österreichische Nationalbibliothek, Codex vindobonensis 2687, fol. 153^r.

⁶ Abb. und Untersuchung zur Darstellung sowie zur umstrittenen Deutung des Blutkruges als Sinnbild der Gemeinschaft der Gläubigen beim Liebesmahl bei: Christoph *Gerhardt*, Die Caritas webt die Einheit der Kirche. Der ungenähte Rock Christi in Otfrieds von Weißenburg „Evangelienbuch“ (IV, 28.29) im Sammelwerk: Der Heilige Rock zu Trier. Studien zur Geschichte und Verehrung der Tunika Christi. Anlässlich der Heilig-Rock-Wallfahrt 1996 ... hrg. von Erich *Aretz-Michael Embach-Martin Persch-Franz Ronig*, Trier 1995, S. 877–913, bes. S. 910–913.

⁷ Das weibliche Kleidungsstück, das ein Frauenhaupt oder auch nur einen Teil des Antlitzes verdecken, verhüllen soll, wird griech. *πέπλος* im Masculinum benannt. Daneben geht in der „Umgangs-(Volks-)sprache“ (*Δημοτική γλώσσα*) das Wort auch im Neutrum als *τὸ πέπλον*. So begegnet es auch im Mittellatein als *peplum*. Für unsere Thematik wesentlich in der Besonderung auf das *peplum cruentatum* als das „blutbenetzte Kopf- (und Schulter-)Tuch“ Mariens als *Mater dolorosa*. S. unten S. 44 ff.).

⁸ Inge *Woisetschlager*, St. Erhard in der Breitenau. (Christliche Kultstätten Österreichs, Nr. 79), Salzburg 1963, S. 7 und Farbbild auf S. 11; dazu: Ernst *Bacher*, Die Glasgemälde in der Pfarrkirche St. Erhard in der Breitenau. Sammelwerk: Die Breitenau, Marktgemeinde am Fuße des Hochlantsch, hrg. von Gert *Christian*, St. Erhard i. d. B., 1989, S. 116–119 (ohne Abb. dieser Passionscheibe).

⁹ Eine SW-Abb. dieser Scheibe, die sich derzeit zu Wien im Museum für angewandte Kunst befindet, bei Katja *Landgrebe* (S. Anm. 4) als Nr. 42. Zum Thema vgl. auch: Mai Brit *Wadell*, Fons pietatis. Eine ikonographische Studie. Göteborg 1969, S. 20 ff.

versuchtes, nicht *expressis verbis* solcherart dokumentiertes Theologoumenon des oder der geistlichen Auftraggeber.

Es gibt unzählbar viele Darstellungen von „Christus als Blutquell“.¹⁰ Ob nun eine *Ecclesia* den Blutstrahl aus der Seitenwunde Christi in einem Kelch auffängt oder ob es Engel tun, das zeigt wohl den meistgewählten Typus. Auf einer von mir in Norwegen (Stabkirche zu Ål im Halltal) erwanderten Holztafelmalerei gleichfalls der Zeit um 1400 ist es so, daß der Blutstrahl von einer Allegorie der *Ecclesia* in einem Kelch aufgefangen wird. Das geschieht in jenem sehr oft begegnenden Szenengefüge gegenüber der *Synagoga*. Die steht nackt unter der Linken des Gekreuzigten. Dabei hält sie einen gehörnten Bockskopf, jenen des *Asasel*/„Sündenbockes“ nach dem Alten Testament (3. Buch Mosis, 16,8; 20–26) in der abgesenkten Hand. Eben fällt ihr als der durch das Neue Testament in Christo Enthronten die Krone vom Haupt.¹¹

Es kann auch, allerdings viel seltener, ein Heiliger sein, dem dieses priesterliche Amt der Aufnahme und der Verwahrung des eucharistischen Blutes in einem unter die Seitenwunde des Gekreuzigten gehaltenen Kelch anvertraut ist.¹² Für Viktring ist noch eine – gleichfalls eher ungewöhnliche – Fortsetzung im Darstellen dieser Bild-Idee vom eucharistischen „Christus als Blutquell“ zu erwähnen. Auf dem riesigen, fünfgeschossigen Hochaltar, datiert mit 1662, gestiftet vom damaligen Abte Reinprecht, ist dem Tabernakel eine goldgefaßte Statuette eines „Schmerzensmannes“ vorgesetzt. Der fängt mit seiner eigenen rechten Hand das Blut aus seiner Seitenwunde in einem Kelch auf. Dieser Typus kehrt sehr häufig in Holzschnitzereien Bayerns und Österreichs vom Spätmittelalter an bis in die Zeit des Volksbarock als Gegenstand der „Volksfrömmigkeit“ wieder. So z.B. in einer Standfigur aus Holz und der Zeit um 1500 aus Kitzbühel in Tirol, derzeit geborgen im Österreichischen Museum für Volkskunde zu Wien.¹³ (Abb. 12).

Gewiß mehren sich die Darstellungen der Mystik des Hl. Blutes vor allem im 14. Jahrhundert und bleiben von da ab durch Jahrhunderte bevorzugt. Dies geschieht übrigens lange nach der Einführung des Fronleichnamfestes (Lüttich 1246; Orvieto 1264; s. S. 26). Dieses katholische Kirchenfest steht ja von Anfang an in wesentlichem Zusammenhange auch, ja gerade mit Legenden um Bluthostien oder des aus dem Kelche des Zelebrierenden (meist auf das weiße Tüchlein, *corporale*) rinnenden Blutes vor dem „Zweifler“ an der „Wahrheit“ der *transsubstantiatio*.

Das gilt – nun wieder bezogen auf den stammesbairischen Südostalpenraum – z.B. auch für die altsalzburgische Stadt Friesach in Kärnten. Man gedenkt dort alljährlich eines „Blut-Wunders“ der *transsubstantiatio*. Es soll sich 1238 während der Meßfeier des Dominikaners Wolbert begeben haben.¹⁴ Zweihundert Personen wollen „Zeugen“ gewesen sein als sich im Kelch des Messefeiernden der Wein in Blut verwandelt hatte. Der Probst soll das Blut nach dem „Wunder“ in feierlicher Prozession vom St. Virgilienberge durch die Stadt getragen ha-

¹⁰ LCI I, Ausgabe 1994, Sp. 309–312 (Wolfgang Brückner).

¹¹ Leopold Kretzenbacher, Wortbegründetes Typologie-Denken auf mittelalterlichen Bildwerken. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-histor. Klasse, Sitzungsberichte Jgg. 1983, Heft 3, S. 37–39; Abb. 5. Vgl., dazu die Abb. (in Farbe) I eines graphischen Blattes „südostdeutsch oder österreichisch, um 1400“ einer Kreuzigung Christi zwischen *Ecclesia* und *Synagoga* bei: Tilman Falk, Die deutschen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts. (Staatliche Graphische Sammlung München), München 1994, Katalog Nr. 1, S. 11.

¹² So auf der Tafel eines Polyptychons des Manieristen Carlo Crivelli (um 1430–1495) im Museo Poldi Pezzoli zu Mailand mit dem hl. Franz von Assisi (1182–1226) als Kelchträger. Vgl. die Abb. im LCI Bd. IV, 1994, Sp. 292 (mit umstrittener Datierung).

¹³ Österreichisches Museum für Volkskunde in Wien, Inv. Nr. 19.994 (Abb. 12).

¹⁴ Thomas Zedrosser, Die Stadt Friesach in Kärnten. Klagenfurt 1953, S. 134 und S. 141–144. – Zur Hl. Blut-Kirche, die ehemals eine Kapelle der Viktringer Cistercienser gewesen war vgl. *Dehio-Kärnten*, 1976, S. 137 und 140.

ben. Ein gotisches Reliquiar aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wird noch heute in dem später erst zur „Hl. Blut-Kirche“ umbenannten Gotteshause in seinem Chor verwahrt. Weiters stellt ein großes Gemälde von 1683 das vier Jahrhunderte zuvor eingetretene *miraculum* über der Sakramentsnische dar.¹⁵

Eine Vergleichende Volkskunde darf m.E. im Rahmen der nie und nirgends in scharfen Grenzen voneinander geschiedenen Disziplinen der Geisteswissenschaften zumindest versuchen, breiter und zu bisher kaum in Betracht gezogenen Gedankengängen auszugreifen. Das gilt auch hinsichtlich einer genaueren Schau auf bisher unterbewertete Äußerungen des Geistes. So sollte etwa bei der ikonographisch verfahrenen Betrachtung eines religiösen Kunstwerkes wie z.B. jener zentral gestellten Scheiben der Kreuzigung „um 1400“ zu Viktring in Kärnten, in der Steiermark, in Wiener Neustadt, alle fast zeitgleich und dazu noch aus derselben Werkstatt, das Ikonologische nicht zu kurz kommen. Immerhin weiß die Geschichte der Theologie so manches über das Jahrhunderte übergreifende Ringen um mariologische Dogmen und Sentenzen. Beide sind voneinander allerdings streng zu scheiden.

Daß die Gestalt Mariens in der Heilsgeschichte eine bedeutende Rolle spielt, ist *consensus* in den Ostkirchen wie im lateinischen Christentum. Anders steht es diesbezüglich bei den Reformatoren des 16. Jahrhunderts. So etwa bei Martin Luther und seinen diesbezüglich wechselnden Aussagen,¹⁶ bei Jean Calvin, Ulrich Zwingli und manchen anderen. „Gesichert“ ist seit den wesentlich älteren Jahrhunderten des Christentums Mariens Würde als „Gottesgebälerin“, *θεοτόκος*.¹⁷ Diesen Ehrentitel hatte ihr das Ökumenische Konzil von Ephesus 431 zuerkannt. Als Dogma in Ost und West gilt auch die Definition dieser „Gottesmutter“ von der „Immerwährenden Jungfräulichkeit“ Mariens nach der Formulierung als *ἀειπαρθένος*, *semper virgo* nach dem Konzil von Konstantinopel 553. Hingegen behandelte das für die Kirchen- und Kulturgeschichte des Abendlandes so wesentliche Konzil von Trient (1545–1563) „Marienverehrung und Marienlehre nur einschlußweise und deshalb nicht entscheidend“.¹⁸

¹⁵ Das manchmal hier mit in die Hl. Blut-Verehrung einbezogene „Blutwunder“ von Wolfsberg im Kärntner Lavantale, datiert mit 1338, ist von unserem Thema jedoch zu trennen. In Wolfsberg handelt es sich um eine der im 14. Jahrhundert so überaus häufigen legendären „Judenfrevel“ durch Hostienschändung (Zerstechen, Verbrennen) mit „Blutfluß“ als Folge. Von Mecklenburg (Güstrow 1330) über Schwaben (Thingen, zwischen 1320 und 1330) und Niederbayern (Deggendorf 1337) sind etwa dreißig solcher „Verehrungsstätten“ mit „Bluthostien“ entstanden. Zu denen gehört eben auch Wolfsberg im (damals hochstiftisch-bambergischen) Kärntner Lavantale samt einer eigenen „Hl. Blut-Bruderschaft als Trägerin religiösen Volksbrauches. Vgl. dazu: Leopold Schmidt, Ein Mirakelbild der Wolfsberger Hostienlegende. (Carinthia I, 152. Jgg., Festschrift für Gotbert Moro, Klagenfurt 1962, S. 227–231, 1 Abb.).

¹⁶ Theologische Realenzyklopädie (TRE) Bd. XXII, Berlin-New York 1992, S. 135 (Heiner Grote).

¹⁷ Dabei sollte nicht verkannt werden, daß sich die Theologie unserer Gegenwart nicht immer damit einverstanden erklären will, daß man *θεοτόκος* außer mit „Gottesgebälerin“ auch mit „Gottesmutter“, *Μήτηρ Θεοῦ* zu übersetzen gewillt sei. Man müsse sich an die Unterscheidung halten, was jeweils „Sprache des Herzens“ und was „Ausdruck theologischer Reflexion“ sei. Der Titel „Gottesgebälerin“ würde gegeben, „um dogmatisch sicher zu stellen, daß Jesus Christus wahrhaftig Gott und Mensch“ war. Also würde der „dogmatische Titel emotional . . . anders geprägt, wenn er mit ‚Gottesmutter‘ übersetzt wird und eine einmalige matriarchalische Hoheit Marias suggeriert“. Daraus habe sich vor allem im Westen eine breite theologische Reflexion über die ‚immerwährende Mutterschaft in der Gnadenökonomie‘ ergeben“. Dies vor allem beim II. Vaticanum (*Lumen Gentium* 62). Zu dieser nur für die Theologie, nicht für eine Betrachtung der Marienüberlieferungen in Geschichte und Gegenwart der regional verschiedenen Volkskulturen bedeutsamen, wesentlichen Fragestellung vgl. TRE XXII, 1992, S. 138. – Der Gedanke wird neuerdings aufgenommen in einem Begleitheft des Museumspädagogischen Zentrums München. München 1996, S. 11–13, zur Sammlung Rudolf Kriss im Herzogsschloß zu Straubing mit dem Schwerpunkt der „Marienverehrung“ von Christoph Kürzeder. Zum Geschichtlichen süddeutscher Marienverehrung im Bereich der Volkskultur vgl. auch: Nina Gockereß, Bilder und Zeichen der Frömmigkeit. Sammlung Rudolf Kriss, München 1995, S. 85–93.

¹⁸ TRE XXII, 1992, S. 138f.

Als *auxilium Christianorum*, *auxiliatrix* wird Maria zumal nach dem entscheidenden Christensieg über die Osmanen in der Seeschlacht bei Lepanto/Naupaktos 1571 von Pius V (P. M. 1566–1572) verkündet. Dies geschah feierlich, nachdem die Gläubigen des Westens ihr den Ruhmestitel *Maria del Soccorso* – „Maria hilf“ gewidmet hatten. Doch ein „Lehrsatz“ ist daraus nicht geworden. Das aber steht im Gegensatz zu sogar sehr viel späteren katholischen Dogmen aus der Mariologie;¹⁹ zu solchen des 19. und noch des 20. Jahrhunderts. Als *immaculata*, als Mariens „Unbefleckte Empfängnis“, d.h. „bewahrt“ also auch von der „Erb-sünde“ wird sie von der Romkirche erst 1854 im Glaubenssatz verkündet. Ihre „leibliche Aufnahme in den Himmel“, die *assumptio* kommt gar erst 1950 – nach bedeutenden Widerständen übrigens – als Dogma in das katholische Lehrgebäude.

Andere Titel, wie eine seit dem Mittelalter bestehende, sich immer mehr um die Fragen der Stellung Mariens in der Heilsgeschichte bemühende „Mariologie“ sie der Gottesmutter verleiht, sind nicht von allen christlichen Konfessionen „angenommen“. So z.B. jene der *mediatrix* (*gratiarum*) als „Gnadenmittlerin“. Auch nicht jene als *mater ecclesiae* – „Mutter der Kirche“. Gleiches gilt für den Namen der *advocata gratiae* – „Fürsprecherin der Gnade“. Ähnlich wird z.B. der im katholischen „Volke“ so sehr geläufige Name der „Himmelskönigin“ (*regina coelorum*) wie das Martin Luther eigens verboten hatte, von den Protestanten denn auch nicht gebraucht.²⁰ Zumindest bleiben diese genannten Namen als Definitionen umstritten. Das aber ist auch dann und selbst bei gläubigen Katholiken der Fall, wenn diese Namen wie *invocationes* selbst in päpstlichen Verlautbarungen immer wieder begegnen. Manche davon wurden sogar beim II. Vaticanum „besprochen“, aber nicht ausdiskutiert. Sie sind also als „Glaubenssätze“ mit dem ihnen fallweise zugeschriebenen Charakter einer „Unfehlbarkeits-Wahrheit“ in der katholischen Kirche auch weiterhin nicht angenommen.

Wenn wir für eine Vergleichende Volkskunde im Rahmen der Geisteswissenschaften in Anspruch nehmen, Bildwerke des Mittelalters auf eine eigene, wenn auch ungewohnte Weise zu betrachten und zu beschreiben, so geben den Anlaß zu solchen Erörterungen nochmals jene mehrfach genannten Scheiben zu Viktring, St. Erhard in der Breitenau und zu Wiener Neustadt, allesamt „um 1400“. (o. S. 30f.) Mit den unverkennbar starken Rinnsalen des Erlöserblutes vom Kreuze herab auf die Häupter von Maria und Johannes und – vom Künstler sichtlich betont – im so kräftigen Blutstrahl aus der Seitenwunde Christi auf das Haupt Mariens zu, hängen vermutlich etliche weitere, von den Kunsthistorikern nicht vor-dergründig beachtete Darstellungseinzelheiten zusammen.

¹⁹ Das Wort erstmals 1602 in der *Summa Sacrae Mariologiae*, Palermo 1602, des Sizilianers Placido Nigido, († um 1640). Über diesen durch drei Jahrhunderte fast vergessenen Theologen vgl. Stefano de Fiores, *Maria nella teologia contemporanea*, 2. Aufl. Rom 1987, S. 23–26. Für freundliche Hilfe bei der Suche danke ich Frau Univ.-Prof. Dr. Elfriede Grabner, Graz und meinem verehrten Kollegen in der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Herrn Prof. Dr. theol. Leo Scheffczyk, München (1996). – Zur neueren Mariologie in der katholischen Kirche vgl. (in Auswahl): Heinrich Maria Köster, *Der geschichtliche Weg von marianischen Einzelaussagen zum geschlossenen Traktat einer systematischen Mariologie*. (Theologie und Glauben, Bd. 68, Paderborn 1978, S. 368–384); Wolfgang Beinert, *Die mariologischen Dogmen und ihre Entfaltung*. In: Wolfgang Beinert-Heinrich Petri, *Handbuch der Marienkunde*. Regensburg 1984, S. 232–314 (Dogmenentfaltung und Dogmengeschichte).

²⁰ Vgl. dazu in Auswahl: Hans Diefel, *Luthers Stellung zur Marienverehrung*. (Kirche und Konfession. Veröffentlichungen des Konfessionskundigen Institutes des Evangelischen Bundes, Bd. 13), Göttingen 1968; Gerhard Heintze, *Maria im Urteil Luthers und in evangelischen Äußerungen der Gegenwart*. In: Wolfgang Beinert – Marianne Dirks – Gerhard Heintze – Christa Mulack – Franz Mussner – Heinz Schütte – Ulrich Wickert, *Maria, eine ökumenische Herausforderung*. Regensburg 1984, S. 57–74.

Auf einer menschlich ergreifenden Plastik, einem „Schönen Vesperbilde“ („um 1400“)²¹ in der Kapelle der „Schmerzhaften Muttergottes“ der Stadtpfarrkirche St. Daniel zu Celje, einst Cilli in der historischen Untersteiermark (Štajerska, Slowenien) ist der weiße Kopfschleier (μαφόριον, *cappa*) und auch noch der Schultermantel mit roten Blutflecken bedeckt (Abb. 13). Ähnlich verhält es sich auch auf dem gleichfalls weißen Schultermantel einer der Zeit „um 1400/1415“ angehörigen, als „Marienklage“ benannten Pietà vermutlich salzburgischer Herkunft aus dem steirischen Benediktinerstifte Admont. (Abb. 14).²² Es hatte bereits vor Jahrzehnten Aufsehen der Restauratoren verursacht, daß man bei ihren Arbeiten an einer Pietà aus dem oberbayerischen, 924 ersterwähnten, 1803 säkularisierten Benediktinerkloster Seon im Bayerischen Nationalmuseum solche Blutflecke auf dem Kopfschleier der Gottesmutter feststellte (Abb. 15). Dieses Anbringen von Blutflecken – immer wiederkehrend „um 1400“ – das sich auch auf Gemälden der Kreuzigung mit ihren „Zeugen“ zu eben dieser Zeit in der gotischen Kunst Böhmens noch verdichtet bestätigen läßt (s.u. S. 41 ff.), muß doch wohl als Aussage gewollt sein.

Wie weit das Nichtbeachten einer gewiß nicht „dominanten“, aber doch auch zeitkennzeichnenden Einzelheit im Motivenverbund der Kunstdenkmäler des ausgehenden Mittelalters, zumal jener vor der Wende zum 15. Jahrhundert zu Fehldeutungen führen kann, das zeigt das Beispiel eines völligen Mißverstehens. Es handelt sich um eine deutsche Pietà aus Sandstein vom Beginn des 15. Jahrhunderts aus der Graf Wilczek'schen Sammlung auf Burg Kreuzenstein in Niederösterreich. Das Werk befindet sich seit 1933 im Erzbischöflichen Diözesanmuseum in Wien.²³ Da heißt es 1936 ausdrücklich: „Auf weißer Farbe liegt der Hauptakzent, in der der bauschige Mantel und das wollige Kopftuch gehalten sind, die den zartgliedrigen Körper der Gottesmutter umhüllen“. Hernach aber: „Die den Mantel und das Unterkleid umsäumenden Goldborten – heute stark entfärbt – schlingen sich mannigfach durch die Gruppe, durch Häufung und Fältelung unterhalb der Knie ihre farbige Wirkung steigernd. Rote Ornamente in Zungenform, zirka 2 cm lang, waren ursprünglich wohl über den ganzen Mantel verstreut. Heute sind nur mehr einige wenige auf dem Marias Oberkörper umhüllenden Teil übrig geblieben. Als Zutat aus späterer (vielleicht barocker) Zeit sind auch auf dem Kopftuch solche Ornamente aufgemalt zu sehen: ursprünglich war dieses rein weiß. Stärker farbig betont leuchten auch Christi Wundmale, besonders die grellrote Seitenwunde, intensiv hervor . . .“.

Es kommt also gar nicht der Gedanke auf, daß bei der Realistik, gerade des Spätmittelalters und seiner Jahrzehnte „um 1400“, die Hl. Blut-Mystik sich auch solch eines wirklich sinnfälligen Ausdrucksmittels bedient haben konnte, die auch kirchlicherseits ja erwünschte meditative Schau auf die *passio Domini* und auf die *compassio Mariae* zu vertiefen.

²¹ Katalog der Ausstellung „Gotik in Slowenien“, hrg. von Janez Höfler und Andrej Smrekar, Ljubljana 1995, Nr. 83, Farbbild, S. 177–179 (K. J. = Klementina Jurančič).

²² Karl Garzarolli von Thumlackh, Mittelalterliche Plastik in Steiermark. Graz 1941, SW-Bildtafel 43 und S. 38f. – Seine Zuweisung an einen „Meister von Großlobming“ und die Datierung mit 1410/1415 wird heute nicht mehr anerkannt. Vgl. Kurt Woisetschlager (Hrsg.), Katalog der Landesausstellung „Gotik in der Steiermark“, St. Lambrecht 1978 Nr. 73, SW-Tafel „Großes Admonter Vesperbild“, salzburgisch, Ende des 14. Jh.s „um 1400“; dazu S. 224 im Aufsatzteil von Horst Schweigert (S. 198–261). Die Plastik derzeit im Steiermärkischen Landesmuseum Joanneum, alte Galerie, Inv.-Nr. P 39.

²³ Karl Graf Wilczek, Ein Vesperbild im Diözesanmuseum (Wien). (Mitteilungen aus den Diözesanmuseen Österreichs, Jgg. 1936, Wien, Nr. 1, S. 45–48, bes. 46). Für den Hinweis und für Ablichtungen danke ich Frau Landeskonservator i.R., Frau Dr. Elisabeth Reichmann-Endres, Viktring in Kärnten (Jänner 1996). Zum Folgenden gleichfalls aus dem Diözesanmuseum in Wien, „Wopfinger Pietà, um 1420/30“ vgl.: Waltraut Kuba-Hauk und Arthur Saliger, Dom- und Diözesanmuseum Wien, Wien 1987, Farbtafeln 240 und 242 (Detail); Text S. 176–179.

Dabei mehren sich die Beispiele für solche „blutbenetzte“ Bildwerke der *Mater dolorosa*. Für mich besonders eindrucksvoll erscheint eine in naher Vergangenheit in einer kleinen Dorfkirche zu Wopfung im Piestingtale (Niederösterreich) „entdeckte“ Holzkulptur-Pietà. Sie wurde sorgfältig restauriert und 1985 „aus Sicherheitsgründen“ nach Wien in das Erzbischöfliche Diözesanmuseum gebracht (Abb. 16). Im Heimatdorfe Wopfung wurde diese Pietà durch eine Kopie ersetzt. Diese „Wopfinger Pietà“ aus der Zeit um 1420/30 zeigt im Gesicht und auf dem Schleier „über kreidefarbenem Polymert karminrote Blutstropfen“. Auch bei Christus sind Inkarnatfarben im Gesicht . . . am Oberkörper und am rechten Bein, große Bereiche der originalen Blutstropfen und Blutbahnen an der Stirn, am rechten Schlüsselbein, bei der Brustwunde und am rechten Bein. Lententuch ähnlich gestaltet wie der Schleier Mariens, nur gröber mit breiter Blutbahn . . .“.

Die Bildbeschreibung geht hier viel weiter als dies sonst üblich ist: „Die Blutstropfen am Hauptschleier Mariens sprechen nicht nur für eine ursprüngliche Aufstellung zu Füßen eines Kreuzes, sondern sie künden von einer Schilderung des Geschehens unmittelbar nach der Abnahme von dem Kreuz“. Dabei wird im Begleittext auf französische und italienische Vorgänger des späten 14. Jahrhunderts verwiesen. So auf eine avignonesische (Buch-)Malerei, verglichen mit einem im *Uffiziolo* der Valentina Visconti d'Orléans in den Text eingereihten *office de la compassion*. Ähnlich verhalte es sich im „Stundenbuch“ der *Petites Heures du Duc de Berry* usw.

Erstmals hier im Erzbischöflichen Diözesanmuseum in Wien und mit seiner (in Anm. 23 vermerkten) Publikation von 1987 wird näher auf diese Spuren einer Hl. Blut-Mystik am Kleid der *Mater dolorosa* Bezug genommen. Dies allerdings ohne eine über das Kunsthistorische hinaus mögliche Überlegung in Richtung auf das Kult- und Kulturgeschichtliche, allenfalls auch auf das volkscundlich Relevante der Verehrung Mariens mehr Raum zu geben. Doch heißt es dort immerhin: „Die intensive, lebensvolle Farbigkeit des Inkarnates Mariens und die – durch die Tränen erklärbaren – rötlich unterlaufenen Augen Mariens stehen zu den nicht ganz geschlossenen, mit gegen die Oberlider gewendeter Iris formierten Augen Jesu und zu der bleichen Farbigkeit der Haut Jesu im Kontrast. Diese Gegensätzlichkeit – volles Gesicht Mariens zum hageren Gesicht Jesu, lebendig gestaltete weinende Augen Mariens gegen den ‚erstorbenen‘ Blick Jesu – mutet wie eine Vorwegnahme jener malerischen Auffassung an, die ein Jahrhundert später das Vanitas-Bild prägt“.

Wenn jedoch eine „Vergleichende Volkskunde“ glaubt, noch im spät aufgezeichneten Legendschatze, in Liedtexten und in Gebetsformeln des „Volkes“, also außerhalb der Liturgie der „Amtskirche“, Widerspiegelungen des Betrachtens, einer Anspannung der Gemütskräfte zur tieferen Erfassung der *passio Domini* zu erkennen, so liegen hier doch wohl Vorgänge als lang nachwirkende Traditionen vor. Es wird sich z.B. in geistlichen Volksliedern der Slowenen zeigen, daß Christus selber vom Kreuze her seiner Mutter und Johannes als nunmehr nach dem ausdrücklichen Worte des *Crucifixus* auch dessen „Mutter“ (Joh 19,26f.) den Auftrag gibt, sein Blut aufzufangen, es „über Berge und Täler zu tragen, es dort auszugießen“ zum Eucharistie-Segen für die Menschheit (s. u. S. 54 ff.).

Vielleicht scheinen hier zweierlei Vorgänge durch. Einmal darf man nicht vergessen, daß wohl das ganze abendländische Mittelalter über neben der fast nur „oberschichtlichen“, wohl weitestgehend lateinisch geprägten und geäußerten „amtskirchlichen“ Theologie und Liturgie eine sehr breite Unterschicht, ein *vulgus in populo* lebt. Dieses „Volk“ aber hat seinerseits ein ganz eigenes Verhältnis zu der (ihm so sehr nicht eben durch „Lesen“, vielmehr durch das „Schauen“ auf Bilder vermittelten) Bibel. Das betrifft eine Art „Sonderschau“, ein „Wissen“ um Personen und Begebenheiten in Evangelium und Offenbarung, das entstanden ist und fest bewahrt wird neben dem diesem Volke „kirchlich Vermittelten“. Dieses

„Eigene“ im Glaubensleben trägt das „Volk“ eben in seiner Art als *vulgus in populo* in sich und formt es für sich. Das aber vermittelt es auch weiter bis in eine uns Heutigen nahe Zeit. Gerade diese Spätzeit wird dann erst – übrigens aus völlig anderen als aus „religiösen“ Gründen oder aus Pastoral-Willen – solche Überlieferungen als die Wissenschaft vom Volke „aufzeichnen“. Diese aber wird das als „Traditionen“ einstufen und zur – eben auch „vergleichend“ eingesetzten – Kenntnisnahme geistesgeschichtlich-kulturhistorisch-ethnologisch bewerten. Zum andern bleibt es wesentlich, daß dieser im „Volke“ sich ausbildende, ihm sichtlich liebgewordene und – in Grenzen – von der obergesellschaftlichen „Amtskirche“ nicht behinderte Stil auch seine Eigenheit zu bewahren imstande ist. Dazu aber gehört auch eine fortwirkende Mystik im Sichversenken des Einzelbeters in die Schau auf das Erlöserleiden in der daraus ersprießenden, lange nachwirkenden Prägung einer Reihe von ganz eigenartigen Bildvorstellungen. Gerade jene vom Kerkernacht-Karfreitag-Ostergeschehen können auch dem Gedanken innerkirchlicher Suche nach dem Wesen Gottes und seiner Heiligen im Rahmen der Heilsgeschichte parallel gehen. Von daher ist es m.E. vielleicht immer öfter möglich, daß die Vergleichende Volkskunde bildkünstlerische und volksgläubig-mündliche Tradition aus letztlich gleichem Nährgrund einer spätmittelalterlichen Mystik vom Hl. Blute einander gegenüberstellt.

Theologisch-obersächlich wurzeln hier Vorstellungen, außerliturgische Wortprägungen, ja gemütsbetonte *invocationes Mariae* als einer *mediatrix gratiarum*. Im Extremfalle spekulativer Theologie kann das sogar zu inhaltsschweren Namen wie Maria als *redemptrix*, *corredemptrix*, die Schau auf die „Gottesmutter“ als „Miterlöserin“ unter dem Kreuze führen.²⁴

Kann die – gewiß nur vereinzelt im Spätmittelalter begegnende –, aber ebenso gewiß doch recht eindrucksvolle Verbindung zum Hl. Blute, wie es vom *Crucifixus* in seiner Todesstunde als „Mensch“ so betont gerichtet auf Maria niederrinnt, vielleicht dem geistlichen Ringen eines Auftraggebers entsprungen sein? Oder ist es die im so sehr ausgeprägten Realismus des späten Mittelalters immerhin mögliche, ja vereinzelt sogar erwartete Aussagekraft eines „in seiner Kunst kündenden Meisters“? Wir haben – soweit ich sehe – keine bekennerhaften Selbstaussagen zu solchen Gedankengängen und kunstgestaltenden Überlegungen.

Und doch gibt es ein sogar sehr aufschlußreiches Wortzeugnis zum Auftreten des spätmittelalterlichen Motives der Blutbenetzung Mariens am Karfreitag auf Golgotha. Man durfte so etwas erwarten im hagiographischen Schrifttum der Zeit, in Worten wieder als einer Art „Verkündigung“ als *κήρυγμα*, *homilia*, *sermo*, *hymnus*, Gebetsformel. Doch den breitesten Einblick eines „Mit-Leidenden“ gewährt ein *Dialogus in passione Domini*, der freilich nach Verfasseramen und Zeitstellung keineswegs fest zuzuordnen ist. Durch lange Jahrhunderte wurde er keinem Geringeren als dem aus langobardischem Adel in Piemont stammenden gelehrten Theologen, Philosophen und Kämpfer für das Recht der Kirche Anselm von Canterbury (1033/34–1109) zugeschrieben. Doch das ist eine Fiktion. Sie war dadurch gestützt, daß dieser Traktat des erschütternden *compassio*- Berichtes Mariens an den sie darum

²⁴ Zu den theologischen Begriffen *Maria mediatrix gratiarum*, *redemptrix*, *corredemptrix* u.ä. vgl. (in Auswahl): LThK, 2. Auflage Bd. 7, 1962, Sp. 29–32 (A. Müller); Cornelius A. de Ridder, Maria als Miterlöserin? (Reihe: Kirche und Konfession. Veröffentlichungen des Konfessionskundlichen Institutes des Evangelischen Bundes, Bd. 5) Göttingen 1965 (mit einem Versuch der Versöhnung der gegenseitigen Standpunkte von Protestantismus und Katholizismus); TRE XXII, 1991, S. 139–141 (mit Lit.) (Reinhard Frieling). Es steht dem Volkskundler nicht zu, theologische Diskussionen von eigenen Beobachtungen an Kunstwerken her oder aus seiner Interpretation von Texten „aus dem Volksmunde“ zu bestätigen oder in Frage zu stellen. So muß hier eine Grenze gezogen werden, die Selbstgesehenes oder Selbstabgefragtes vermerken, vergleichen, aber nicht in eine theologische Fachdiskussion einbringen darf. „Volkskunde“ als die „Wissenschaft vom Leben in überlieferten Ordnungen“ (nach Leopold Schmidt – Wien (1912–1981)) kann hier gut als Hilfswissenschaft in Erscheinung treten. Sie soll aber nicht in die vorhin genannten Fragen der Theologie eindringen wollen.

gezielt befragenden „Anselm“ gleichfalls in Form von „Frage und Antwort“ gestaltet ist, wie es Anselm von Canterbury in seiner in Dialogform gehaltenen Erlösungslehre *Cur Deus homo* weithin wirksam vorgegeben hatte.²⁵ Manche der vielen Textfassungen des 13. Jahrhunderts sind denn auch benannt als *Interrogatio Sancti Anselmi de Passione Domini*.²⁶

Für uns sind daraus Szenenbilder zu entnehmen, die im lateinischen Worte das schildern, was die vorhin aufgezählten „Vesperbilder“ an Blutspuren Christi an seinem Todestage als Mensch erkennen lassen. Auch noch in einer weiteren, erst noch etwas später (S. 41 ff.) zu besprechenden Gruppe von Mal-Kunstwerken aus Böhmen „um 1400“ wird sich diese Sonderausprägung der an sich im Spätmittelalter so reichen Anzahl von Zeugnissen einer Hl. Blut-Mystik erweisen.

An vielen Stellen dieses *Dialogus* jenes Pseudo-Anselmus von Canterbury spricht sich die betonte Blutbenetzung Mariens aus. Sie ergibt sich mittelbar aus der Schilderung von Christi Qualen oder sie wird wortwörtlich angesprochen im Bericht einer tief empfundenen *compas-sio* der Gottesmutter. Dabei greift sie zumeist sehr weit aus in ihren Antworten an den fragenden Anselmus. Sie zitiert Psalmen, wenn es um Prophetien, um Voraussagen der *passio* geht oder sie wählt Ähnliches aus den Evangelien, die der Verfasser des *Dialogus*, der *Interrogatio*, genau zu zitieren pflegt. Nicht selten ist auch Apokryphes wie so oft ins mittelalterliche geistliche Schrifttum mit hinein verwoben.

Ps.-Anselm vergißt auch nicht, vorzuschicken, daß sich sein *Anselmus* durch „lange Zeit mit Fasten, Tränen und Bitten“ an Maria wenden habe müssen, ihm als Fragenden zu eröffnen, in welcher Art ihr Sohn gelitten habe: *ut ei relevaret qualiter ejus filius passus est*. Das könne niemand ohne Tränenflüsse aussprechen. Sie aber, Maria könne gar nicht weinen, weil sie „verklärt“ sei (*gloriosissima*). Aber dennoch werde „ich Dir die Leiden meines Sohnes der Reihe nach darstellen (*per ordinem explicabo*):

Breit schwingen die Schilderungen, besonders jene der Grausamkeiten in ihrer „Blutigkeit“ aus. Unter der Wucht der Anklagen gegen ihn habe Jesus vor Pilatus „bespuckt ausgesehen wie ein Leprakranker“. Schon vorher habe er im Ölberggarten, als Jesus die *angustia* als Todesangst befahl, „Tropfen Blutes am ganzen Körper als Schweiß lassen müssen“ (*quod guttas sanguineas sudavit . . .*). Wenn Anselmus fragt, ob Maria bei der Geißelung ihres Sohnes noch irgendeine Hoffnung gehegt habe, antwortet die Gottesmutter, sehr wohl habe sie darauf gesetzt, daß „Christi natürlicher Stand als Freigeborener und die Schönheit seiner Glieder“ (*naturalis ingenuitas, et formosa membrorum principium compages*) die Peiniger zur

²⁵ Zu *Anselm von Canterbury* vgl. (in Auswahl): Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon, Bd. I, Berlin-New York 1978, Sp. 375–381 (Georg Steer); TRE Bd. II, 1978, Sp. 759–778 (Ludwig Hödl), LThK, 3. Aufl. Bd. I, 1993, Sp. 711–712 (Helmut Meinhardt).

²⁶ Der Gesamttext war von den „Maurinern“, jener französischen Kongregation von Saint Maur, die sich 1618 von den anderen Benediktinern unter L. Bénard abgespalten hatte, noch als authentisch-anselmisch angesehen und 1675 veröffentlicht worden. Auch Migne nimmt ihn 1865 auf. Aber er reiht ihn bereits unter den *Appendix* zu den Schriften des Anselm von Canterbury ein als *Appendix spuriorum*, mithin gemeint als Werk *incerti auctoris*: PL 159, *Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Christi*, col. 271–290. Kurt Ruh nennt diesen pseudoanselmischen Dialog eine der „allerwichtigsten Quellen des volkssprachlichen Passionsstraktates“. (K. Ruh, Bonaventura deutsch. Bern 1956, S. 30). Zu diesem *Dialogus* gibt es nämlich schon im 13. Jh. poetische Paraphrasen, aber auch deutsche Prosaübersetzungen, und Bearbeitungen. Niederländische, nieder- und oberdeutsche Überlieferungen des 14. und des 15. Jh.s bezeugen Verbreitung und Wirkmöglichkeiten auf Wissen, Verkündigung und literarisches Weiterleben. Als Zusammenschau Kurt Ruh, Bonaventura deutsch, S. 30. Neu hinzu gekommene Textzeugen aus Berlin, Heiligenkreuz, Melk, Nürnberg, Quedlinburg, Salzburg-Nonnberg, Weimar, Wien dzt. im Verfasserlexikon (S. Anm. 25) Sp. 378. Dort auch Literaturverweise auf die mannigfach beweisbare Wirkung. Vgl. dazu „St. Anselmi Fragen an Maria“, Stichwort im Verfasserlexikon Bd. I, 1978, Sp. 372–375 (Hans Eggers); 1 mnd. Hs. aus der 2. H. des 14. Jh.s; dazu 1 Druck von Lübeck 1495 und mittelfränk. Bearbeitungen in 4 Drucken (1492–1514). Als Ausgabe: Oskar Schade, Geistliche Gedichte des XIV. und XV. Jahrhunderts vom Niederrhein. Hannover 1854.

Schonung veranlassen würden. Doch vergebens! Sofort sei Christi ganzer Körper so von Blut überströmt gewesen, „gleichsam wie von Purpur umgeben“ (*purpura circumdatus*) und (wieder) so entstellt, „daß er allen wie ein von der Lepra Verwundeter erschien“. Die Jesus aufgedrückte Marterkrone sei nicht aus gewöhnlichen Dornen geflochten gewesen, sondern aus „See-Binsen“ (*unci marini*) mit ihren stacheligen Widerhaken. Die drückte man Jesus aufs Haupt, daß Blut über sein Antlitz rann (*quod sanguis per ejus faciem defluebat*).

Auf dem Wege zur Richtstätte, auf dem Christus das „fünfzehn Fuß lange Kreuz“ vor Schwäche nicht mehr tragen konnte, so daß man jenen Simon von Cyrene zum Helfen zwang (Luk 23,16), kommt es zur Begegnung (*hypapante*) Christi mit seiner Mutter, die im Gedränge einen Umweg mit Maria Magdalena gefunden hatte. Jesus dankt seiner Mutter für so viel Mühsal in äußerster Armut und Erniedrigung. Dann kommen die für unser Motiv so kennzeichnend ausdrucksvollen Worte Mariens, die zusehen muß bei Kreuzannagelung und Kreuzaufrichtung. Anselmus möge hören, was so jammervoll (*nimis lamentabile*) gewesen sei, daß es keiner der Evangelisten aufzuschreiben gewagt habe. Es kommt zum grausigen Geschehen auf Calvaria, dem „allerschimpflichsten Orte“ (*ignominiosissimus locus*), wohin man „Hunde und andere Kadaver zu werfen pflegte“. Als man Jesus all seiner Kleider beraubte, war Maria entsetzt (*exanimis facta fui*). Sie nimmt ihren Kopfschleier und verhüllt damit Jesu Lendenblöße: *tamen velamen capitis mei accipiens circumligavi lumbis suis*. So mußte das *velamen* blutig werden.

Eingehend berichtet Maria dem Anselmus von den Qualen der Annagelung Christi an Händen und Füßen. Sie, seine *clarissima mater*, möge den Hammerschlag hören (*sonum malleorum*) und die Annagelung sehen: *et vide, qualiter manus meas et pedes meos confixerunt*. Maria berichtet von Christi Worten, daß niemand mit ihm so „mitgelitten“ habe wie seine „auserwählte Mutter“: *et nemo mihi compatitur, nisi tu sola mater mea electa*.

Zum dritten Male schon in diesem pseudo-anselmischen *Dialogus* entsinnt sich Maria bei ihrer Schilderung der *passio* jener Prophetie des Priesters Simeon bei der Darstellung des vor vierzig Tagen geborenen Jesusknaben, als der beim Anblick des Kindes Beglückte bekennt (Luk 2,22–40, bes. 30f. und 35): „... meine Augen haben das Heil gesehen.“ Und zu Maria gewendet spricht Simeon: „Dir selbst aber wird ein Schwert durch die Seele dringen.“ So heißt es denn bei Pseudo-Anselmus: *Haec audiens et videns, gladius Simeonis cor meum et animam meam transfixit*. Die Aufforderung des Priesters zum „Mit-Leiden“ (*Audi filia, et compatere mihi*) geht hier bedeutungsvoll voran. Und das in allen Textvarianten der reichen Überlieferung.

Es ist bei Lukas nicht die Rede davon, daß dieses Schwert (*ῥομφαία gladius*) Mariens „Herz und Seele“ in der Stunde der Kreuzigung durchdringen werde. Aber die „kündende“ Kunst stellt es um 1460 auf einem von mir erst im Sommer 1996 erwanderten, kurz zuvor erst freigelegt-restaurierten Fresken-Fragment zu Vitanje (ehemals Weitenstein in der historischen Untersteiermark, Slowenien, Štajerska) so dar. Maria steht unter dem Gekreuzigten. Statt des Blutstrahls aus der Seitenwunde trifft das Schwer des Simeon von der Seitenwunde des Erlösers ausgehend ihr Herz (Abb. 17). Nicht bloß eine Art „Text-Kontinuität“, umgesetzt in das schaubare Bild, ist hier zu vermerken. Vielmehr geht es darum, zu betonen, daß der Gedanke vom Simeons-Schwert, das Maria *sub cruce* aus Christi Seitenwunde auf Golgotha trifft, „mittelalterlich“, d.h. im besonderen Falle der sogenannten „Jüngerer niederrheinischen Marienklage“²⁷ bekannt, geläufig ist. Es heißt im Text, der „frühestens in das Ende des 14. Jh.s“ zu setzen ist:²⁸

²⁷ Vgl. zur „Jüngerer niederrheinischen Marienklage“ dieses Stichwortes im Verfasserlexikon, Bd. IV, 1983, Sp. 294 f. (Hans Eggers). Es bestehen auch hsl. Fragmente in London, Brit. Library, cod. Sloane 2601, 9^v–38^v, 15. Jh.; dazu 6 Köl-

Ich dougen des scharpen swerdes slach
dat Simeon lange vur sach.
In mineme herzen it stichet.
Min herze ist gare zerbrichet,
Dit groze ungemach.
Wale is an mir vollbracht
du warheit die mir was gesacht.
ich liden des scharpen swerdes slach,
menliche min herze drach
dit scharpe swert bit aller macht . . .

Noch weitere zwei Mal wird sich Maria in diesem pseudoanselmischen *Dialogus* der Prophetie mit dem Schwerte erinnern. Daß aus dem Schwerte der Simeons-Prophetie später sieben werden sollten, gedeutet als die *septem dolores* der „mit-leidenden“ Gottesmutter, ist geläufig.²⁹

Ganz wesentlich aber wird in unserm *Caput X* des *Dialogus* die Stelle, an der Maria zum fragenden Anselmus von der Aufrichtung des Kreuzes und von der Öffnung aller der vielen Wunden durch die Schwere des angenagelten Heilandskörpers spricht. Nun habe das Blut noch reichlicher zu strömen begonnen. Davon sei ihr, Mariens Kleid, das sie, „der Frauentracht jener Gegend entsprechend, als Schleier über dem Haupte und als Mantel um den ganzen Körper trug, *quasi linteum*, wie ein Leintuch“, von Christi Blut völlig benetzt worden: *Post haec erexerunt eum cum magno labore, et fuit adeo alte suspensus quod ejus pedes nusquam attingere poteram. Et cum erectus fuisset, tunc propter ponderositatem corporis omnia vulnera lacerata sunt et aperta, et tunc primo sanguis de manibus et pedibus copiosius emanavit. Ego autem induta fui quadam veste, qua mulieres regionis illius uti solent, qua tegitur caput et totum corpus, et est quasi linteum; et fuit ista vestis tota respersa sanguine.*

Bei Christi letztem Worte im Sterben am Kreuze (Luk 23,46: *Pater in manus tuas commendo spiritum meum*) schiebt Ps.-Anselm von Canterbury (*Caput XIII*) ein, daß in dieser Empfehlung (*commendatio*) mit dem „Opfer des Blutes“ (*cum hostia sanguinis*) Christus Gottvater seine „süßeste Mutter“ empfehle. Sie sei das *scrinium*, das „kostbarste Gefäß“ und „die allerreinste Wohnstätte des Hl. Geistes“ (*purissimum habitaculum sancti Spiritus*).

ner Drucke um 1500 bis um 1520; als Textausgabe: Oskar Schade (S. Anm. 6) S. 214–224. Aufgenommen auch von Friedrich von der Leyen – Peter Wapnewski, Deutsches Mittelalter, München 1980, bes. S. 745.

²⁸ Verfasserlexikon Bd. IV, 1983, S. 744f.

²⁹ LCI Bd. IV, 1994, Sp. 85–87 (E. Sauser). Zur bereits mittelalterlichen Ausbildung des Motives wirkten mit: der Traktat *De planctu b. Mariae* des Bernhard von Clairvaux (1090–1153), ein *Officium de compassione BMV* von Bonaventura (1221–1253); und das *Stabat mater dolorosa*, die Karfreitagssequenz des 13. Jh.s, wahrscheinlich von Jacopone da Todi (um 1230–1274). Dies geht nochmals alles zusammen mit einem 1423 von den Serviten zu Köln eigenes eingesetzten „Feste zu Ehren der Sieben Schmerzen Mariens“. Es begegnet auch die Kombination zweier Motive: Blut spritzt aus der Seitenwunde des *Crucifixus* deutlich in Richtung auf seine Mutter unter dem Kreuze. Zusätzlich stößt ein Schwert unmittelbar neben diesem Blutstrahl „in Mariens Seele“ nach der Simeons-Prophetie (Luk 2,35). Der Gedanke der *compassio* wird dadurch noch verdeutlicht. So z. B. um 1324 in einer besonders reich illuminierten Hs. des *Speculum humanae salvationis*. im *Codex Cremifanensis*, derzeit im Benediktinerstift Kremsmünster in Oberösterreich, Nr. 234, fol. 25^v. Vgl. Willibrod Neumüller OSB. Facsimile-Bd. und Kommentar Graz 1972, S. 31 (Fig. 2). Als Wandmalerei der Zeit um 1340 blieb mir die Szene in der romanischen Wallfahrtskirche zu Matrei in Osttirol in Erinnerung. Wie mehr als hundert Jahre später um 1460 zu Vitanje/Weitenstein in der historischen Untersteiermark, so stößt auch zu Matrei ein Einzelschwert aus Christi Seitenwunde auf Marias Brust zu. Die Gottesmutter ist in diesen ihrer *compassio* mit Johannes, dem Lieblingsjünger, mit Johannes dem Täufer und mit St. Nikolaus, dem Pfarrpatron zu Matrei unter dem Kreuze vereint.

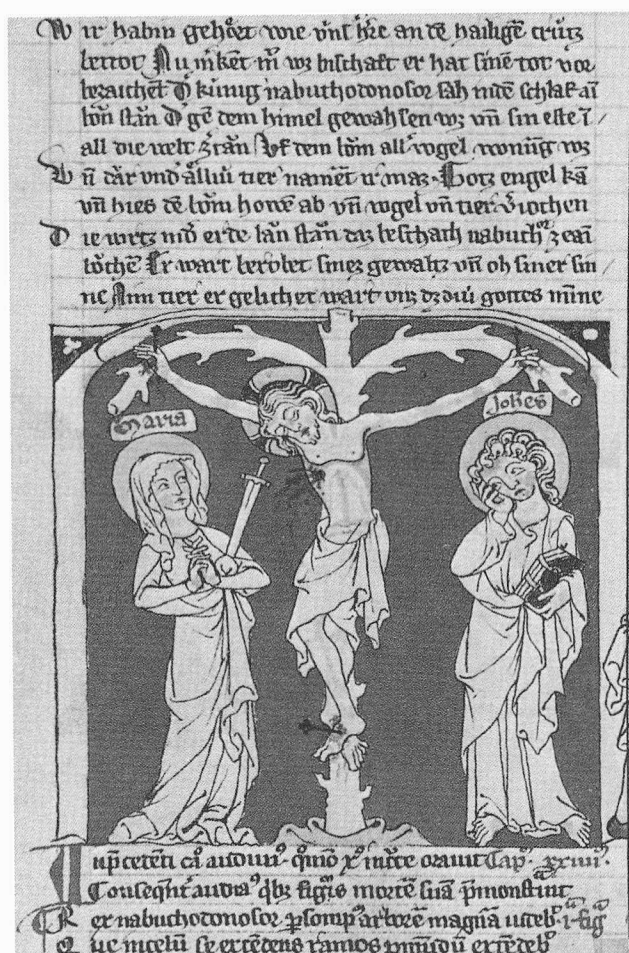


Fig. 2: Aus d. Speculum humane salutacionis, Hs. um 1325; Codex cremifanensis (Kremsmünster) no 243, fol. 25v.

Damit sei mit der Frage des Anselmus (*Caput XIV*) freilich noch nicht das Ende aller Schmerzen für die Gottesmutter gekommen. Denn noch ein weiteres, ein fünftes Mal wird sich Maria an die Simeons Prophetie vom Schwerte erinnern. Die Schergen brechen den Schächern das Gebein. Beim toten Christus geschieht das nicht. Ein Soldat (es wird aber nicht der aus den Apokryphen bekannte Longinus genannt) stößt eine Lanze in Christi Seite, daß „Blut und Wasser daraus fließt“. Hier bekennt Maria gegenüber dem Fragenden: „Als ich sehen mußte, daß die Grausamkeit selbst vor einem Toten nicht Halt machte, fiel ich in Ohnmacht (*exanimis facta fui*) . . . und ich begann zu klagen und zu weinen. Aber es fehlten mir schon die Tränen. So viele hatte ich in der vergangenen Nacht und nun bei Tage geweint.“ Maria fragt den toten Sohn, wo nun der Trost sei, den sie immer an ihm gehabt hatte: *Eia, dulcissime fili, ubi est nunc consolatio quam semper in te habui?* „Wer wird mir erlauben, für Dich zu sterben?“

Auch hier führt die „Jüngere niederrheinische Marienklage“ des Spätmittelalters die *compassio Mariae* in der Schau auf das Blut des Sohnes ergreifend vor.³⁰

³⁰ Wie Anm. 28.

...
 Och der quecket bludes droffen
 die uzer dinen wunden offen
 rinnent up di erde!

Wale ime de di droffen hilde,
 de si in sineme herzen befilde
 al na ireme werde.

Dit blut is min, min is dit blut.
 du van dir fluzet dis bludes flut,
 si is kumen van mineme liwe,
 sit alle wi ich zeliwe bliewe
 in dieser not.

Noch einmal gedenkt Pseudo-Anselmus in diesem doch für die Geschichte der *compassio Mariae* überaus bedeutungsvollen Dialog der Blutbenetzung der Gottesmutter unter dem Kreuze. Nach der Klage der Mutter über den vom Kreuz genommenen Leib ihres Sohnes, „verwundet von der Sohle bis zum Scheitel“, führt Johannes, nunmehr nach Christi Wort (Joh 19,26) Mariens „Sohn“, sie fast „mit Gewalt“ (*violenter*) in die Stadt. Maria aber berichtet dem fragenden Anselmus: „Als mich das Volk sah, bekleidet mit blutbenetztem Gewande, wie ich vor Jesus gestanden war und sein Blut auf mich hernieder rann, da stöhnten sie alle gemeinsam ‚welch schreckliches Unglück ist heute in Jerusalem begangen worden an dieser wunderschönen Frau und an ihrem Sohne‘ und sie litten mit mir . . .“ *Populus autem me videns indutam vestem aspersam sanguine, sicut ante Jesum steteram, et sanguis ejus super me stillaverat, unanimiter clamabant gementes: O quanta injuria facta est hodie in Hierusalem in ista pulcherrima domina, et filio suo, et compatiebantur mihi . . .*³¹

Mit Gebeten, Anrufungen Jesu am Kreuze, klingt dieser *Dialogus* eines Pseudo-Anselm von Canterbury aus: „Du hast den Kreuzesbaum bestiegen; im Zerdehnen Deiner Hände und der Glieder an seinen Ästen hast Du den blühenden Blutstrom durch die Zweige Deines Körpers fließen lassen . . .“

Erkennt man in den Auszügen aus dem pseudo-anselmischen *Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Christi* als lateinischem Grundtext des 13. Jahrhunderts und aus der Fülle mittelniederländischer, mittelniederdeutscher, mittelhochdeutscher Übersetzungen und Nachdichtungen in Versen, handschriftlich aus dem Spätmittelalter und noch in Drucken der ersten Hälfte gar des 16. Jahrhunderts auf uns gekommen, eine breite und wirklich aussagekräftige Überlieferung zum Passionsmotiv der blutbenetzten Gottesmutter unterm Kreuze, so kann man hier des weiteren noch auf eine ganze Gruppe spätmittelalterlicher, zumeist eben kurz vor oder knapp „um 1400“ entstandener Darstellungen der Kreuzigung Christi im Beisein seiner Mutter in der reich entfalteten Kunst Böhmens verweisen. Immer ist es vor allem Maria, die vom *Crucifixus* her mit dem Blute des Erlösers benetzt wird. Am bekanntesten ist solch eine „Kreuzigung“ im Zyklus der neun Temperatafeln des sogenannten „Hohenfurter Altares“.

³¹ PL 159, Sp. 288. Hier flicht Ps.-Anselmus eine Apokryphe ein: Aus Wut hatten die Juden Joseph (von Arimathia), der Christi Leichnam vom Kreuze abgenommen hatte; Matth 27,57–60), lebendig eingemauert, weil er Jesus begraben hatte. Seine Frau aber habe dies ihrem Sohne gezeigt. Als nach 40 Jahren Titus Flavius Vespasianus gekommen war, Jerusalem i. J. 70 nach Chr. zu zerstören, habe er diesen Joseph noch lebendig in den Mauern gefunden.

Aus dem erst vor wenigen Jahren wiederbesiedelten Cistercienser-Stift Hohenfurth in Süd-Böhmen, čech. Vyšebrod,³² waren diese Tafeln in die Nationalgalerie nach Prag gelangt.³³ Der ganze Zyklus wurde in seiner Mischung aus „westlich-gotischen“ und „trecentesken“, also spätmittelalterlich-italienischen Einflüssen mit „frühestens 1350–1355“ datiert.³⁴ Es erscheint auffällig, wenn auch – so weit ich sehe – von der Kunstwissenschaft nicht hinsichtlich des Blut-Motives besonderes beachtet, daß hier zu Hohenfurth, aber auch sonst in Süd-Böhmen, fast ein halbes Jahrhundert vor den oben genannten Pietà-Bildwerken der trauernden Gottesmutter schon in dieser Hohenfurther „Kreuzigung“ mit vielen „Zeugen“ das Blut aus der Seitenwunde Christi wie gezielt auf das Haupt Mariens hin spritzt. Sie allein in der Gruppe der trauernden Frauen trägt über Haupt und Schultern ein weißes *linteum*, *maphorion*, *peplum* (Abb. 18). Auf ihm sind ganz deutlich drei mal drei Blutstropfen zu erkennen.

Auf einem anderen Gemälde der „Kreuzigung“, das „aus der Werkstatt des Meisters des Wittingauer-Altars“ und wiederum aus der Periode „vor 1400“ stammt und sich gleichfalls in der Nationalgalerie zu Prag befindet,³⁵ wendet sich Maria sichtlich in tiefster Trauer unter dem toten *Crucifixus* vom Kreuze ab. Ihr Schultertuch über dem blauen Langkleide läßt mehr als sechs Blutflecke darauf erkennen. Dazu aber rinnt immer noch weiteres Blut aus den angenagelten Händen Christi.

Ein wiederum ähnliches Zeugnis der in solch offenbar zeitgebundener Aussage zur spätmittelalterlichen Hl. Blut-Mystik sich aussprechenden *meditatio* bietet der sogenannte „Raigerner Altar“ aus Neustift (Nové Sady) bei Olmütz in Mähren. Er ist vom Stil her eine „Kreuzigung im Gedränge“. Hier aber spritzen die Blutstropfen aus den Wundmalen des Gekreuzigten nicht nur auf das weiße Schleier-Kopftuch Mariens, vielmehr auch auf jenes der anderen anwesenden, um die wankende Gottesmutter sichtlich bemühten „hl. Frauen“. Besonders hervorgehoben sind dabei die Blutspuren auf dem weißen *maphorion*, *peplum* der in einer Rundgloriole unter dem Kreuze knienden Maria Magdalena.³⁶

Am allerdeutlichsten aber wird die Bildaussage zur Mystik des Hl. Blutes auf einem weiteren Gemälde aus dem Cistercienser-Stift Hohenfurth/Vyšebrod, gleichfalls aus der Zeit

³² Das um die Mitte des 13. Jh.s auf Grund eines Gelübdes des Wok von Rosenberg im Bezirk Kaplitz, Südböhmen gestiftete, 1259 im Grundstein vom Prager Bischof Johannes III geweihte, von Wilhering bei Linz/Donau her besiedelte Stift Hohenfurth wurde erstmals durch die Machthaber des Dritten Reiches 1941 in der ehemaligen Tschechoslowakei „aufgehoben“. Ein zweites Mal geschah dies nach der Kommunistischen Machtergreifung (1948) am 4. V. 1950. Die deutschsprachigen Cistercienser wandten sich zuerst nach Stift Zwettl im oberösterreichischen Waldviertel. Nach weiteren Wanderungen kam es zur Vereinigung mit dem Cistercienser-Stifte Rein (bei Graz, gegründet 1129) und Hohenfurth. Sie blieb bis zur Wiederbesiedlung von Hohenfurth nach den Ereignissen von 1989 bestehen. Die Ausrichtung von Hohenfurth nach den österreichischen Donau- und Alpenländern spiegelt sich deutlich in seiner Geschichte wie in den reichen Kunsttraditionen.

³³ Prag, Nationalgalerie (NG) Inv.-Nr. DO 2089 – DO 2097. Farbbilder bei: Antonín Matejček – Jaroslav Pešina, Gotische Malerei in Böhmen. Tafelmalerei 1350–1450. Prag 1955. Einzelne Farbtafeln der hier beigebrachten Gemälde auch bei Jaroslav Pešina, Gotische Tafelmalerei in Böhmen. čech. Ausgabe Prag 1976, deutsch Bayreuth 1977. – Unsere Abb. 18 aus der älteren Ausgabe von Antonín Matejček, Gotische Malerei in Böhmen, Tafelmalerei 1350–1450. Prag 1939, Farbtafel 14, Text S. 51–57, „um 1350“.

³⁴ Gerhard Schmidt, Sammelwerk: Gotik in Böhmen. Hrg. von K. M. Swoboda, München 1969, S. 172–178. – Darauf aufbauend: Gabriele Fritzsche, Stift Hohenfurth und der Hohenfurther Altar. Sammelwerk: Deutsche Kulturlandschaft an Moldau und Mantsch. Der südböhmische Heimatkreis Kaplitz-Hohenfurt-Gratzen. Bd. I, München 1986, S. 143–154, bes. S. 147, Bildtafel der „Kreuzigung“. Weitere Literatur: Rudolf Chadroba (Hrg.), Dejiny české výtvarné umění (Geschichte der tschechischen Bildenden Kunst), Bd. I, Prag 1984.

³⁵ Farbbild bei A. Matejček – J. Pešina (s. Anm. 33), Bild 14, Text S. 49–51 (ohne Vermerk der Blutflecken).

³⁶ Ebenda, Farbbild, „vor 1400“; Prag NG, Inv.-Nr. 0 577. Altar aus der Barbara-Kapelle bei Wittingau (čech. Treboň).

„um 1400“.³⁷ Es zeigt wiederum den *Crucifixus* zwischen Maria und Johannes. Doch unter seinen Armen schweben noch zwei Engel. Der eine fliegt von rechts im Bilde auf den Leib des Gekreuzigten zu und schwingt ein Weihrauchgefäß (*thuribulum*) an Ketten. Der andere schwebt von links an die Seitenwunde Christi heran. Er hält einen Kelch, das Blut aus ihr aufzufangen. Unter diesem zweiten Engel aber steht Maria. (Abb. 19). Den Blick in inniger Liebe zu ihrem sterbenden Sohne erhoben hält sie ein weißes, geripptes Wolltuch, eine goldgelbe Borte daran, mit beiden Händen Christus entgegen. Es ist, als wollte sie ihrem sterbenden Sohne die sechs Blutstropfen auf dem Tuche zeigen. Die sind leuchtend rot wie noch etliche weitere auf dem über ihrer Stirne weiß hervorstehenden *peplum* unterm dunklen Kopf- und Schultertuche (Abb. 20 Detail). Hier verweisen die tschechischen Kunsthistoriker Antonín Matejček und Jaroslav Pešina in ihren Kommentaren zu diesem Detailbilde³⁸ auf den Zusammenhang mit einer „Kreuzigung“ aus der Schloßkapelle von Pähl bei Weilheim in Oberbayern. Der ist ganz offensichtlich gegeben. Es ist deutlich erkennbar bei einem wirklich lohnenden Besuch der Neuaufrichtung der „Mittelalter-Abteilung“ des Bayerischen Nationalmuseum in München 1996. Die Pähler Kreuzigung, laut Beschriftung „Böhmen oder Salzburg, um 1400“ (Abb. 21³⁹) stimmt formal weitgehend überein mit dem Detail des zeitgleichen Gemäldes aus Hohenfurth. Daß es sich dabei um Blutstropfen nicht nur auf diesem Christus entgegen gehaltenen Tuche handelt, wird leider seitens der genannten tschechischen Kunsthistoriker nicht weiter bemerkt. Wohl aber sah dies mein slowenischer Freund, der Kunsthistoriker und Volkskundler Emilijan Cevc in einer für unsere Fragen wichtigen, wenn auch kleinen Studie zu einem Motiv des geistlichen Volksliedes der Slowenen 1984.⁴⁰ Darinnen hat er dieses Detailbild aus Hohenfurth/Vyšebrod abgebildet und darauf verweisen können, daß es im Reliquienschatze, den Karl IV (1326–1378; seit 1346 König von Böhmen und gleichfalls 1346 zum deutschen König gekrönt; Kaiserkrönung in Rom

³⁷ Ebenda SW-Bild 184 und Detail-Bild 186.

³⁸ Ebenda Farbbild 127, Detail. Als Farbbild bereits veröffentlicht: Antonín *Matějček*, Gotische Malerei in Böhmen 1350–1450, Prag 1939, Farbbild 122; zugehöriger Text S. 116–118; auch hier ohne Vermerk der Blutstropfen.

³⁹ Bayerisches Nationalmuseum München, Inv.-Nr.-M 970. Für die freundliche Besorgung einer Farbaufnahme zusammen mit Literaturhinweisen und Ablichtungen danke ich Frau Oberkonservator Dr. Nina *Gockerell* (Februar 1996). Vgl. dazu: Philipp Maria *Halm*, – Georg *Lill*, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums. 1. Abtlg.: Die Bildwerke in Holz und Stein vom XII. Jh. bis 1450, Augsburg 1925, Nr. 156 auf S. 38: „Großes Vesperbild aus Secon. Um 1420–1430“. Die Figur besteht aus „glaukonitem, also marinem Mergel“, an anderen, vergleichbaren Figuren „Pläner Kalk“ benannt. Vgl. z.B. Führer durch die Schausammlung (BNM), 43. Ausgabe, München 1986, S. 26 mit Datierung „Prag, um 1390/1400“; Theodor *Müller*, Alte bayerische Bildhauer. München 1950, S. 15. Zur Stilgeschichte: Albert *Kotal*, Erwägungen über das Verhältnis der horizontalen und schönen Pietà. (Zs. *Umění* Bd. XX, Prag 1972, S. 485–520). Eine Überlegung zur besonders breiten, blutenden Seitenwunde wie zu den Blutstropfen auf Mariens weißem Kopfschleier ist nirgends angestellt. An neuerer Literatur, die sich gleichfalls nur auf Formgeschichtliches bezieht, vgl. Dieter *Grossmann*, Thema und Variationen. Austauschbarkeit der Formen in der Kunst um 1400. Sammelwerk: Internationale Gotik in Mitteleuropa. Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, Bd. 24, Graz 1991, S. 162–173. Hier geht es um eine Fülle von Pietà-Darstellungen, darunter um das „Vesperbild II aus Admont“, S. 168, Abb. 9; dazu unsere Abb. 14. Janez *Höfler*, Steiermark und Mitteleuropa zwischen Italien und Böhmen. Kunstgeographisches zur Malerei des späten 14. Jh.s. (Ebenda Bd. 24, S. 127–134); *derselbe*, Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Pannonijo in Jadranom. (Vom Werden des Kulturraumes zwischen Alpen, Pannonien und der Adria). In: *Akti mednarodnega simpozija*, Ljubljana, Narodna galerija 1994, (Vorträge des Internationalen Symposiums an der National-Galerie zu Laibach 1994), Ljubljana 1995, S. 209–212; Götz *Pochat*, Internationale Gotik – Realität oder Phantasiegebilde? Kunsthistorisches Jahrbuch Bd. 24, Graz 1991, S. 91–19).

⁴⁰ Emilijan *Cevc*, Motivna izhodišča ljudske pesmi „Sveta kri sejana“. (Die motivischen Ausgangspunkte des Volksliedes „Das heilige ausgesäte Blut“) In: Zs. *Traditiones. Acta Instituti Ethnographiae Slovenorum*, Bd. 10–12, Ljubljana 1981–1983, Ljubljana 1984, S. 95–104; 2 Abb.

1355) in Prag wie in seiner „Gralsburg“ Karlstein anhäufte, als anscheinend ein Wesentliches empfunden auch „das blutige Schleiertuch Mariens“ (*pleplum cruentatum*) gab.⁴¹

Im Heiltumsschatz Böhmens, der – heute noch wie die böhmische Königskrone, in die wie in der französischen auch ein Dorn aus der Dornenkrone Christi eingeschlossen sein soll, von Karl IV nicht in einer Raritäten- und Schatz-Kammer (oder in einem Museum), sondern im Domschatz von St. Veit auf dem Hradschin – verwahrt wird, sind zwei „Kopfschleier“ Mariens, eben ein blutbenetzter und ein „weißer“ geborgen. Wesentlich ausführlicher, damit der „Heiltums-Bedeutung“ entsprechend gewürdigt, wird dies im 1671, 1691 und 1721 auch gedruckten „Reliquien-Katalog“ für die Prager „Metropolitan-Kirche“ in der (dreißig Reliquiarien umfassenden) August-Reihe zum 15. VIII., *Assumptio B. M.-B.*, Mariae Himmelfahrt so beschrieben:

„*Beatissimae Virginis Mariae duplex Peplum, alterum cruentatum Christi sanguine, inclusum pyxidi crystallinae argento circumdatae; alterum non cruentatum albo panno insutum, quod Carolus Imp. obtinuit an. 1354. Treviris in Monast. S. Maximi, ubi illud B. Helena de Hierosolymis allatum recondidit. Item Imperator gloriosissimus impetravit a Sede Apostolica anno 1368. Ab Urbano V. ut quando ipsum peplum de septennio in septennium ostenditur, singulis diebus ostensionis sint Indulgentiae trium annorum et trium quadragenarum. Ita habet Martyrolog (ium);*

aliud adhuc peplum ejusdem Intemeratae Virginis, habet Ecclesia Prag (ensis) satis longum, subtile admodum et candidum, inclusum quoque novae pyxidi crystallinae; quam fieri curaverat Supremus Regni Burgravius, Excellentissimus DD. Bernardus Ignatius Comes a Martinicz. Item Crines Beatissimae Virginis allati per Carol. Aquisgrano 1372. palma argentea inaurata, in qua inclusa est pars palmarum, quam S. Joannes Evang. deferebat, dum funus perageretur Beatissimae Virginis Mariae ad sepulcrum.“

Das ist nun in der Tat ein wertvolles Zeugnis spätmittelalterlicher Religiosität in der Verehrung von Reliquien: ein „blutbenetzter“ Kopfschleier Mariens und ein rein weißer, den Karl IV selber 1354 zu Trier in dem St. Maximin-Kloster erhalten hatte, wohin es St. Helena, die Kaisermutter Konstantins I, die „Kreuzauffinderin“ und Überbringerin des „Heiligen Rockes“ Christi aus Jerusalem gebracht habe. Mehr noch: Kaiser Karl IV habe es 1368 in Rom von Papst Urban V (P. M. 1362–1370) erreicht, daß für die alle sieben Jahre wiederkehrende „Weisung“ (*ostensio*) dieser so kostbaren Reliquie in Prag ein Ablass von „drei Jahren und drei Quadragen“ gewährt wurde. Festgeschrieben in einem Martyrologium. Das andere *peplum* der „Unbefleckten Jungfrau Maria“, „lang, fein und weißglänzend“ befindet sich darnach gleichfalls im St. Veits-Dom, eingeschlossen in eine Kristall-Pyxis im Sinne eines Behältnisses für einen religiös-kultisch zu verehrenden Gegenstand. Zu dieser Reliquie weiß die Anmerkung im Prager Katalog gleichfalls „Geschichtliches“ beizufügen. Der oberste Burggraf des Königreiches Böhmen, Bernhard Ignatz Graf Martinitz habe die kostbare Reliquie so fassen lassen. Zum gleichen Marienhochfeste, dem 15. VIII. wird in

⁴¹ Antonín Podlaha – Eduard Šittler, *Chrámový poklad u sv. Víta v Praze. Jeho dějiny a popis*. Prag 1903, S. 54 f. Nr. 40 mit weiterer Literatur zum „Romansky relikviář“. besonders wichtig die Ausführlichkeit in dieser späteren Publikation: Antonius Podlaha, *Catalogi Ss. Reliquiarum, quae in sacra Metropolitana Ecclesia Pragensis asservantur, annis 1673, 1691 et 1721 typis editi. (Editiones archivii et bibliothecae S. F. Metropolitanus Capituli Pragensis, opus XXIV, Teil II, Prag 1931, besonders S. 64 (Veitdom) und S. 145 (Karlstein).* – Zu den Zeitumständen und der Persönlichkeit Karls IV: Ferdinand Seibt, *Karl IV. Ein Kaiser in Europa 1346–1378*. München 1978, Nachdruck der 5. Auflage zu München 1994; Dort Karls Autobiographie (auch von fremder Hand ergänzt) S. 113 ff.; zur Frage „Kaiser und Kirche“ S. 381 ff. et passim. Zu Karls Kenntnis der Passions-Mystik eines Bernhard von Clairvaux und auch des Pseudo – Anselm von Canterbury (*Dialogus* oder *Interrogatio de passione Domini* (13. Jh.) vgl. Josef Ermler, *Spisové císaře Karla IV na oslavu pétistylété památky jeho* (als Erinnerungsschrift für das „Volk“ zum Fünfhundertjahr-„Gedenken“ an Karls IV Tod). Prag 1878, S. 126 f. (in Gebetsform).

dieser Katalog-Rubrik des weiteren zweier Reliquien aus dem Umkreis der Gottesmutter Erwähnung getan: Haupthaare (*crines*) Mariens habe der – ebenso persönlich gläubige wie kirchenfromme – Luxemburger Karl IV zu Aachen (*Aquisgranum*) 1372 „erworben“. Das wohl offenkundig gleichzeitig mit einer „silbernen, vergoldeten Palme, in die ein Teil jener Palme eingeschlossen“ sei, die der Evangelist Johannes beim „Leichenzug für die Allerseligste Jungfrau Maria getragen habe . . .“. Hier denkt man doch unwillkürlich an die große Tafel mit dem Grabgeleite für Maria von Duccio di Buoninsegna (um 1255–1319) im Dommuseum zu Siena. Die ist ja deutlich nach dem Wortlaut des Jacobus de Voragine († 1298) in seiner *Legenda aurea* (Kap. CXIX) gestaltet. Und doch gibt es im Umkreis der Reliquien, die Karl IV für seinen Heilumsschatz in Böhmen – wie noch zu erwähnen sein wird: unter manchmal recht bedenklichen Umständen – gesammelt hatte, noch einen weiteren Ort, an dem sich solch ein „Kopftuch Mariens“ befindet, „vom Kreuze Christi her blutbesprengt“. Es liegt in der Burg Karlstein, die Karl IV zu seiner Selbstheiligung und zu seinem Triumph als „christlicher Kaiser“ 1348 gegründet hatte. Nach ihrem kostbaren Ausbau mit Freskenzyklen und Kunstschatzen zu tiefreligiöser, vor allem auch persönlicher Aussage, stattete Karl IV diese Burg „Karls-Tein“ mit einem Priester-Collegium zum liturgischen Dienst und zur ständigen Bewachung des persönlichen Reliquienschatzes dieses Herrschers aus.

Auch hier nennt ein Katalog für den 15. VIII. ein *Peplum B. Mar. Virg. sub cruce stantis, sanguine Christi Dom. cruentatum*. Dieses Karlsteiner *peplum cruentatum* wurde allerdings gewiß nicht „dem Volke gewiesen“ wie jenes im St. Veits-Dom zu Prag; dort noch dazu verbunden mit der eine Verehrung gewiß sehr steigernden päpstlichen Ablassgewährung. Das stand hier in Karlstein, das so sehr vom „Persönlichen“ des Kaiser bestimmt war, wohl auch sonst nicht so sehr im Mittelpunkt. Es gehört in eine unglaublich lange Reihe von verschiedenartigsten „Reliquien“, unter denen zum gleichen Marienfesttage des 15. VIII. ausdrücklich auch „Wachs von jener Kerze, die beim Hinscheiden der Allerseligsten Jungfrau gebrannt hat“ (*Cera de candela, quae arsit ad obitum Beatissimae Virginis*) aufgezählt wird.

Die besondere „Strahlkraft“ solcher – für uns Heutige in ihrer „mitbestätigten Authentizität“ oft so fragwürdigen – „Reliquien“ in den „Heilumsschatzen“ von Klöstern, Kirchen, Wallfahrtsorten und zumal von Dynasten kann gerade für das vorreformatorische Spätmittelalter gar nicht überschätzt werden. Auch von daher mögen so manche Anregungen und „Aufträge“ geistlicher Seelenführung an die zum Gestalten „kündender Kunst“ berufenen Meister ergangen sein.

Die Anzahl der „Reliquien Mariens“ ist seit jeher begrenzt. Sie kann sich wegen der frühen, schon apokryphen Überlieferungen für „Kirche und Volk“ über die „Leibliche Aufnahme in den Himmel“ mit vielfältigen Bilddarstellungen⁴² und der erst 1950 von der katholischen Kirche (und von ihr allein unter den christlichen Konfessionen) aus erfolgten Dogmatisierung vom Körperlichen her gesehen nur auf einzelne ihrer Haare (*crines* auch im Prager Domschatz) beziehen. Ansonsten „verehrt“ das abend- wie das morgenländische Christentum vor allem Kleidungsstücke aus „Mariens Besitz und Gebrauch“. Dazu gehören eben im besonderen und dabei doch in auffällender Fülle genannt Kopftuch und Schleier: *velum*, *peplum*, *pallium*, *maphorion*, *camisia*, *vestimenta*. Das *maphorion* wird z.B. in Konstantinopel schon seit dem 6. Jahrhundert verwahrt, verehrt, gewiesen. Des weiteren zählen hieher „Mariens Gürtel“ (*cingulum*), ein Schuh (*calcius*) usw. Manches darunter wird für Trier und mehrere seiner Kirchen und Klöster seit dem 11. Jahrhundert vermerkt.⁴³

⁴² LCI Bd. II, 1994, Sp. 276–383 (J. Fournée).

⁴³ Stephan Beissel S. J., Geschichte der Verehrung Mariens in Deutschland während des Mittelalters. Freiburg i. B. 1909, bes. S. 292–304: Mittelalterliche Reliquien und Reliquiare der Gottesmutter. (Mit reicher Literatur).

Es gibt sogar, um Zeit und Persönlichkeit Kennzeichnendes hier einzufügen, Eigenbekenntnisse Karl IV, wie er sich in Trier 1354 in den Besitz der so sehr begehrten „Marien-Reliquien“ (aber auch anderer) gesetzt hatte. In aller Offenheit (hier im Text gezogen aus den *Regesta Imperii*, *Bohemica*, also nicht aus dem Originaltexte), läßt der Kaiser am 17. II. 1354 an das Dom-Kapitel zu Prag schreiben; ⁴⁴„wie er traurig über den zu Mainz vernommenen tod des erzbischofs Baldewin von Trier († 1354, ian. 21) nach der stadt Trier gekommen und dort getröstet worden sei, indem es ihm gelungen, mit zurückweisung der ihm von erwählten und capitel von Trier angebotenen grossen geldsummen, von diesen wenn auch ungern mit schmerz und heimlich genannte reliquien zu erhalten und welche andere er dann auch aus den die stadt umgebenden klöstern mit schwierigkeiten erhoben, und nun ihnen (sc. dem Dom-Kapitel zu Prag) zugeadacht hat. Unter diesen reliquien befinden sich namentlich teile von solchen, die durch die heilige Helena nach Trier gekommen, als ein stück des kreuzes Chrsiti und (Unterstreichung von mir) der dritte theil des peplums der heiligen Jungfrau, ausserdem ein stück vom stabe Petri das in den stab des erzbischofs von prag eingeschlossen werden soll. Datum sub annulo et sigillo secreto Henrici imperatoris. (Damit ist Kaiser Heinrich VII. (1274/75–1313, zu Rom gekrönt 1312, also der Großvater Karls IV gemeint). „Heimlich“ und „mit Schwierigkeiten“, das besagt doch viel im brieflichen Bekenntnis eines Kaisers an sein Dom-Kapitel zu Prag 1354.

Es bleibt denn auch volkscundlich wie kulturgeschichtlich bedeutsam, daß über das hohe Mittelalter hinaus noch im ganzen vorreformatorischen Spätmittelalter vor allem für Mittel- und für Westeuropa geradezu ein wahrer Reliquien-„Hunger“ festzustellen ist. Das nützten eben auch die Osmanen weidlich zu ihrem Vorteil aus. Sie entsandten immer wieder ausführliche Listen von angeblichen „Reliquien“ Christi, Mariens und vieler Heiliger mit „vertrauenswürdig“ verfaßten „Authentiken“ und „Siegel“-Vermerken und meist hohen Preisen als „Kaufangebote“ nach Venedig als einem besonderen Vorort für den Reliquien-Handel.⁴⁵

Was nun gerade das *peplum* als „Marien-Reliquie“ betrifft, so muß es noch im 16. Jahrhundert etwa allein hier in den Südost-Alpen eine Fülle gegeben haben, für die dann auch eine gewisse, wenn auch nicht näher beschreibbare „Verehrung“ gegeben war. Die – 1996 noch nicht gedruckten, aber fertiggestellten – Untersuchungen zu den Weihe-Registern der Jahre 1509–1517, d.h. noch „vorreformatorisch“ in dem Suffragan-Bistum Lavant in Kärnten, St. Andrä im Lavanttal, das dort von 1289 bis zu seiner Übertragung 1859 nach Marburg a.d. Drau, heute Maribor, Slowenien bestand, finden sich Register-Eintragungen für das *peplum B. Mariae Virginis* als im Altar eingeschlossene „Reliquien“ für fünf Kirchen in der damaligen Steiermark und in Kärnten.⁴⁶

⁴⁴ Johann Friedrich Böhmer, *Regesta Imperii*, Bd. VIII. Die Regesten des Kaiserreiches unter Kaiser Karl IV. 1346–1378; aus dem Nachlaß Johann Friedrich Böhmers hrsg. und ergänzt von Alfons Huber, Innsbruck 1877, S. 819. Den Hinweis und eine Ablichtung verdanke ich meinem Kollegen Prof. Dr. Christoph Gerhardt, Trier. (September 1996).

⁴⁵ Franz Babinger, *Reliquienschatz am Osmanenhof im XV. Jahrhundert*. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der osmanischen Goldprägung unter Mehmed II., dem Eroberer. Bayerische Akademie der Wissenschaften. Phil.-histor. Klasse, SBB, Jgg. 1956, Heft 2. Zu weiterer, vor allem kunstgeschichtlicher Übersicht (Begriff, Quellen, Kult und Darstellungsformen) vgl. LCI Bd. 3, 1994, Sp. 538–546 (R. v. Dobschütz – A. Lipinski). Zuletzt m. W.: Anton Legner, *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1995.

⁴⁶ Auszüge aus diesem (noch ungedruckten) Manuskript verdanke ich Herrn Univ.-Prof. Dr. theol. Karl Amon, Graz (Sept. 1996): Oskar Veselsky, *Die Konsekrationsberichte aus den Ordinations- und Konsekrationsprotokollen der Bischöfe von Lavant im 16. Jahrhundert*. Das Werk erscheint voraussichtlich zu Graz 1997 in den „Quellen zur geschichtlichen Landeskunde der Steiermark“, Bd. XI. Genannt werden je ein solches *peplum* (ohne weitere Kennzeichnung der Reliquie) als Altareinschlüsse zu Völkermarkt, St. Agnes in Kärnten und zu Bruck a.d. Mur, Barbara-Kapelle, Cilli, Dreifaltigkeitskapelle, Adriach (bei Frohnleiten), Semriach in der Steiermark. Die Vermerke stammen aus der Amtszeit des Lavanter Bischofs Leonhard Peurl (1509–1517). Sie fehlen (nach dem Reformationsbeginn 1517) unter dessen Nachfolger Philipp Renner.

Die Bedeutung auch außerkirchlicher, feudal-dynastischer Reliquienhortung auch zur „machtbekundenden“ Heiltumsweisung vor dem „Volke“ kennen wir aus Frankreich mit seiner Sainte Chapelle, aus Nürnberg und eben auch aus Böhmen ganz besonders mit der Burg Karlstein (als „Karls-Tein“). So kann das „Wissen“ um den Reliquienschatz eines *peplum cruentatum* Mariens in Böhmen durchaus sich im Darstellen der „blutbenetzten“ Gottesmutter unterm Kreuze aussprechen. Denn die Zeugnisse dafür sind keineswegs nur vereinzelt.

Unser Bild-Gedanke der Hl. Blut-Mystik erscheint gleichfalls deutlich hervorgehoben auf einem weiteren Kreuzigungsgemälde aus dem spätmittelalterlichen Böhmen. Es handelt sich um den sogenannten „Reininghaus-Altar“ zu Prag.⁴⁷ Er wird dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts zugeschrieben (Abb. 22). In der Bildmitte dieser „Kreuzigung im Gedränge“ stehen hinter dem *Crucifixus* und den beiden mit ihm an je ein Kreuz geschlagenen *latrones* der apokryphe Stephaton mit dem Essig-Schwamm neben seinem Rosse und im Vordergrund unter der Rechten des Gekreuzigten seine Mutter. Sie wankt, vom Schmerz entkräftet, und wird von Johannes gestützt. Hinter diesen beiden sind die drei „hl. Frauen“ sichtbar. Ihre Namen nennt uns Matth 27,56 als Maria, die Mutter des Jacobus, jene des Joseph und die der Söhne des Zebedaeus. Auf den weißen Kopftüchern auch dieser Frauen leuchten rot die Blutstropfen, die vor allem aus Christi Seitenwunde herniederrannen. Sie haben auch sein weißes Lendentuch ebenso benetzt wie jenes des Rechten Schächers. Dessen durch Christi Wort (Luk 23,43) gerettete Seele in Gestalt eines εἶδωλον, *animula* nimmt eben ein Engel an sich. Besonders auffallend auf diesem Kreuzigungsbilde ist die am Fußende des Kreuzholzes kniende Magdalena. Auch ihr Haupt ist von einer Rundgloriole umstrahlt. Doch auf sie rinnen aus den Wundmalen der übereinander genagelten Füße des Heilandes so viele Blutstropfen, daß Magdalena sie mit ihrer aufgehaltene linken Hand deutlich auffängt, indes ihre Rechte den Kreuzstamm umgreift. So fließt das Hl. Blut hier auf diesem „Reininghaus“-Altarbilde ganz besonders deutlich in der Vertikale aus dem von einer mächtigen Dornenkrone verletzten Haupte über Stirn, Antlitz und Schulter des Erlösers. Aus seiner Seitenwunde überströmt es den Leib, das Lendentuch, die Beine und die Füße bis hin zu

Es erscheint notwendig, hier in diesem Zusammenhang der „Kontext“- wie der „Reliquien“-Fragen seitens einer kulturhistorisch ausgerichteten Vergleichenden Volkskunde vorsichtig eine Art Abgrenzung vorzunehmen. Es kann hier in dieser Studie nicht um Fragen der Kunstwissenschaft gehen. Aufgezählt werden viele im allgemeinen auf den Zeitumgrund des Spätmittelalters „um 1400“ begrenzte Denkmäler. Auch sie nicht nach Meisterhänden und Schulen. Vielmehr ist es die Auswahl, auch wenn sie vielleicht als „abseitig und untergeordnet“ angesehen werden kann, nur nach dem Einzelmotiv der blutbenetzten Kleidung Marias *sub cruce*. Es ist dabei für den Volkskundler nicht entscheidend, ob es nun eine (ja nur bei Johannes 19,25 vorgegebene) Szenerie Mariens allein und/oder zusammen mit ihrer Schwester, der Frau des Kleophas, mit Maria Magdalena und mit Johannes ist, oder eine volkreich dargestellte „Kreuzigung im Gedränge“. Das sichtbar eben in dieser Zeit so oft gegebene Kleidungsstück der Gottesmutter *sub cruce* mit ihrem *peplum cruentatum* gibt den Ausschlag für die Wahl der Darstellung.

So empfindet es eine Volkskunde als beinahe befremdlich, daß auch in jüngeren Darstellungen, die weit in die schwierig zu erhellende Geschichte der Bilddarstellungen zum *Stabat Mater* reichen, der Blutbenetzung von den Fünf Wunden, meist gezielt von der Seitenwunde des *Crucifixus*, meist nicht oder wenn, dann nur mit wenigen lediglich beschreibenden Worten gedacht wird. So z.B. im wissenschaftlich sehr ergiebigen, auch reich illustrierten Katalog zur Ausstellung im Dom zu Salzburg im Jahre 1970: *Stabat Mater*. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400. Katalog der Ausstellung im Salzburger Dom, 1. Juni bis 15. September 1970. Veranstalter vom Salzburger Domkapitel. Darinnen diese kunsthistorisch und volkskundlich weitgreifenden Beiträge: Wolfgang Beilner, Die Passion Jesu und das Neue Testament (S. 14–23); Romuald Bauerreiß, Die Passion in Kunst und Volksandacht (S. 24–33); Dieter Großmann, IMAGO PIETATIS (S. 34–48). – Die Frage nach dem Aussage-Willen und der Möglichkeit einer zusätzlichen „Verkündungs“-Absicht im literarischen wie im Brauchtums-Kontext einer Art „Heiltums-Weisung“ (*ostensio reliquiarum*) wird nicht gestellt, so sehr sie im vorreformatorischen Spätmittelalter „Zeitgebundenes“ im Geistlich-Geistigen erhellen könnte.

⁴⁷ Der Name „Reininghaus-Altar“ bezieht sich auf einen steirischen Kunstsammler Karl von Reininghaus, der dieses „böhmische“ Werk in den Dreißigerjahren unseres Jh.s. in Wien nach Prag verkauft hat.

der wie eine Opferschale geöffneten Hand der Magdalena. Hinter ihr aber weist der vornehm gekleidete *Centurio* nach Matth 26,54 mit diesen Worten des Evangeliums „Wahrhaftig, das war Gottes Sohn“ auf den sein Blut verströmenden Christus.⁴⁸ Aber es bedarf hier einer notwendigen Feststellung. Auf diesem Kreuzigungsbilde des „Reininghaus“-Altars ist es von vornherein ausgeschlossen, daß damit irgendein Gedanke der – vielleicht spekulativen, auf keinen Fall „dogmennahen“ – spätmittelalterlichen Mariologie im Sinne einer Vorstellung als *corredemptrix* – verbunden sein könnte. Dagegen sprechen eindeutig die Blutspuren vom Gekreuzigten her auch bei den drei „hl. Frauen“ wie so besonders betont bei Maria Magdalena.

Völlig anders steht es – um noch ein sehr eindringlich „Kündendes“ aus dem spätmittelalterlichen Böhmen zu vermerken – beim schon vorhin genannten Altar aus Wittingau (čech. Treboň). Hier ist es die Grablege-Tafel, datiert „nach 1380“ (Abb. 23). Auf ihr wird der tote Heiland, dessen Fünf Wunden noch stark bluten, in einen Steinsarg gelegt. Sein Haupt ist von einer Rundgloriole umstrahlt. Sein Leib ist noch über das weiße Lendentuch in ein durchsichtig weißes Grablinnen (σινδών) gehüllt. Den als Mensch toten Christus betrauern Maria, die drei „hl. Frauen“, Johannes und zwei weitere Männer. Einer davon ist gewiß Joseph von Arimathia. Er steht am Fußende. Am Kopfende wohl ein Helfer bei dieser Kreuzabnahme und Grablege (Matth 27,57; 27,59; Mark 15,53; 15,55; zur Gesamtszenarie Luk 23,50–55). Doch einzig und allein Maria, ihrem Sohne bei der Grablege zunächst stehend, trägt deutlich Blutflecken in Tropfenform auf ihrem weißen Kopftuche. Dadurch ist sie wahrscheinlich ganz bewußt vom Meister dieses Altarbildes hervorgehoben.

Bisher ist hier bewußt nur der mir zugängliche, zumeist in den letztvergangenen Jahrzehnten auch in sehr guten Farbaufnahmen publizierte Bestand an böhmischen Ölgemälden der *Maria sub cruce* mit dem besonderen Hinweis auf ihr so oft bezeugtes *peplum cruentatum* aufgezählt worden. Dies also nicht zur kunsthistorischen Interpretation einer Hochkunst im Böhmen der Jahrzehnte „um 1400“. Es geht hier von Seiten einer kulturhistorischen Volkskunde vor allem um die Aussagekraft jenes *peplum cruentatum*, zweimal allein zu Prag. Sie kennzeichnet den Stand der Marienverehrung, der Frömmigkeitsgeschichte im allgemeinen, zumal in einer ganz besonderen Welle des abendländischen Spätmittelalters. Damit ist die Betonung im Verweis auf den lateinischen, offenbar sehr quellkräftigen Kontext bei jenem Pseudo-Anselmus von Canterbury ebenso begründet wie die Überzeugung von einer sozusagen „kultischen“ Bedeutsamkeit der blutbenetzten Reliquien des *peplum* wie des *linteum* der Gottesmutter. Sie betrifft ja das *privatissimum* des *Imperator Carolus IV* in seinem allerpersönlichsten Heiligtum zu Karlstein ebenso wie die „Öffentlichkeit“ dieser Reliquie bei ihrer kirchlich wie „staatlich“ bedeutsamen „Weisung“ (*ostensio*) in bestimmten Fristen für das gläubige „Volk“.

Doch sollte man dabei nicht übersehen, daß dieses wortgeprägte und zum Bilde gewordene Motiv der Blutbenetzung Mariens unter dem Kreuze in den Jahrzehnten „um 1400“ auch in weiteren, nicht zur großen Altarbildschöpfung gediehenen Werken, sondern auch in kleineren Zeugnissen religiöser Bildkunst jener Zeit keineswegs fehlt. Aus der fast ständigen Diskussion mit manchen an Ikonographie und Vergleichender Volkskunde Interessierten aus meiner ehemaligen Hörerschaft an den Universitäten Graz, Kiel und München ergaben sich

⁴⁸ Zu dem gerade auch in den Alpenländern über Böhmen (Wenzelsbibel um 1390) bis nach Skandinavien in der Buchmalerei und auf Gemälden begegnenden Motiv der Maskenschilde, wie hier einen eben dieser *Centurio* hält, vgl. Leopold Kretzenbacher, Maskenschild und Schildmaske. Gedanken zum gotischen Kreuzigungsfresco in der obersteirischen Utsch um 1400. (Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark, LXXIII. Jgg., Graz 1982, S. 45–79, 8 Abb.); derselbe, Ein Maskenschild als rätselhaftes Bildsymbol bei Tod und Heilsgewinnung St. Olafs zu Stiklestad 1030. (Zs. Fornvännen Bd. 82, Stockholm 1987, S. 19–31, 4 Abb.) (Länna, Uppland, um 1450).

für mich während der Arbeit an dieser Studie immer neue Hinweise auf Denkmäler dieses Motives. So z.B. schenkte mir die bei mir in Kiel 1965 promovierte Frau Dr. Ingeborg Böhnke aus Plön in Holstein, einst Wandergefahrtnin so vieler Studentenexkursionen zwischen Schweden und Bosnien, willkommene Farbablichtungen und Literaturhinweise aus dem Katalog der Ausstellung „Gotik in Böhmen“ im Schnütgen-Museum zu Köln 1985. Der enthält viele der von mir schon genannten Kunstwerke mit unserem Sondermotiv. Daraus ist hier die Farbwiedergabe einer „Madonna genannt Aracoeli“ als Tafel eines „böhmischen Meisters um 1370“ nachzutragen.

Die lange Zeit kaum beachtete Malerei auf Holz wurde schon im 17. Jahrhundert restauriert. Dabei war sie auf Leinwand übertragen worden. Man dachte auch daran, es könne eine „bohemisierte Kopie“ nach jener griechischen Ikone der Ἀγιοσορίτισσα aus dem 10. Jahrhundert sein, die in der römischen Kirche von *Santa Maria in Aracoeli* verehrt wird. So hielt man es für möglich, daß Kaiser Karl IV die Kopie bei seiner zweiten Krönungsreise nach Rom dort 1368 erworben und nach Prag gebracht habe. Doch eine gründliche Neurestauration von 1979 ergab, daß die Tafel dieser Maria mit blutbenetztem Antlitz im hellbraunen Kopftuch-Schleiermantel, wie sie zu Ende des 15. Jahrhunderts im Domschatz zu St. Veit auf dem Hradschin verzeichnet war, ihrerseits die Vorlage für eine gleichfalls dort befindliche Malerei auf Papier abgegeben hatte. Heute scheint sich die Kunstwissenschaft darüber einig zu sein, daß diese Tafel eine Arbeit aus der Werkstatt des „Meisters des Wittingauer Altares“ ist und „nicht lange vor dem Jahre 1390“ entstanden sein müsse. Das Antlitz der jener griechischen *Hagiosoritissa* in der Haltung beider Hände ähnlichen Madonna mit den Blutstropfen auf ihrem Gesichte und verspritzt über das hellbraune Manteltuch sieht den Betrachter tief ernst an. Diese Tafel, die nunmehr (1985) als „das älteste böhmische Bild, das einen gemalten Rahmen mit Figuren von Heiligen und Propheten besitzt“ gerühmt wird, gehört also fest in den Umkreis der böhmischen Bilder von der *compassio* Mariae mit ihrem *peplum cruentatum*.

Hierher stellt sich auch die Malerei auf dem Kanonblatt eines *Missale* aus der St. Jakobs Bibliothek zu Brünn in Mähren, datiert „um 1380“. Unmittelbar wie gezielt spritzt das Blut aus der Seitenwunde des Gekreuzigten so wie es auch als „Taufe“ auf den „Schädel Adams“ am Fuß des Kreuzholzes herniederrinnt.

Rote Blutflecken auf dem weißen *peplum* der in einen weit wallenden blau-gelben Überwurf gekleideten Gottesmutter bezeugen das „Wissen“ um unsere Hl. Blut-Mystik auf einem Blatt des 1413 illuminierten Olmützer *Missale* gleichfalls in der St. Jakobs-Bibliothek zu Brünn. Im allgemeinen aber ging die Forschung auf dieses Sondermotiv der Frömmigkeitsgeschichte und zumal ihrer kulturgeschichtlich-volkskundlich bedeutsamen Kontexte und die damit verbundenen Riten der Reliquien-Verehrung und ihrer gewiß sehr „öffentlichkeits-wirksamen Weisung“ nicht ein. Diese Feststellung gilt nicht nur für den so einprägsamen Sonderfall Böhmen, sondern weithin über das Abendland und unseren zunächst engeren Umschaubereich hinaus.

Zum Einprägsamsten, das ich in diesem Zusammenhang des *peplum cruentatum* der Zeit „um 1400“ kennen lernen durfte, zählt eine Buchmalerei in einem im 14. Jahrhundert geschriebenen *Compendium historiae in genealogia Christi* des Petrus von Poitiers (um 1130–1205). Sie befindet sich in der Staatsbibliothek Berlin als *Ms.theol.lat.fol.64* auf *fol. 230^r*. Frau Dr. Marianne Stöbl, Leiterin der Gertrud Weinhold-Sammlung für Religiöse Volkskunde in Schloß Schleißheim, brachte mir während der Erstkorrekturen zu dieser Abhandlung eine zu Berlin 1987 gedruckte Farb-Postkarte. Sie möge dieser Studie noch als SW-Abbildung auf Tafel 10, Nr. 34 beigegeben werden, da sie besonders deutlich diese Sonderszene der Hl. Blut-Mystik zu „erzählen“ weiß.

Bekümmerten Antlitzes hält Maria in der (gegenüber jener des Johannes etwas veränderten) Rundgloriole ihr großes, weißes *maphorion-peplum* mit beiden, zur Gänze verhüllten Händen dem sterbenden Jesus am Kreuze so entgegen, daß sich aus der klaffenden Seitenwunde (des eigentlich vor dem Herzstich schon „verstorbenen“, also wiederum wie so oft in der mittelalterlichen Ikonographie „lebendig-toten“) Christus fünf Blutstrahlen auf ihr *peplum* ergießen. Das entspricht einerseits so weitgehend jener böhmischen Darstellung zu Hohenfurth/Vyšehrad (s. Abb. 19 und 20) wie jener aus Pähl im Bayerischen Nationalmuseum (s. Abb. 21), beide „um 1400“, wie andererseits den Worten des Gekreuzigten in einer Reihe von slowenischen Volksliedern nach Aufzeichnungen des 19. und noch des späten 20. Jahrhunderts, mit denen Christus selber seine Mutter auffordert, das von ihm, dem *Crucifixus* tropfende Blut in ihrem „Fürstuch“ (slowen, *firtuh*, *krilce*) aufzufangen, es „über Berg und Tal“ zu tragen und dort „auszugießen“, daß daraus „goldgelber Weizen“ und „Weinreben“ mit Trauben wachsen sollen (s. u. S. 54–59).

Auch bei einem bedeutenden Kärntner Fresko zu Millstatt (Bezirk Spittal a. d. Drau) ist unser Sondermotiv gegeben. In der einstigen Stiftskirche der Benediktiner (gegründet um 1060–1080) findet sich an der Ostwand der sogenannten Ernestus-(Tauf-)Kapelle ein Fresko von 1428 mit fünf Szenen in zwei Reihen übereinander.⁴⁹ Weist die obere Reihe die hl. Margarethe, wie sie eine „Stifterin“ ihres Namens „empfiehlt“, dann das Ölbergbeten und die Kreuztragung, so reihen sich in der unteren Zeile die Kreuzigung, die Kreuzabnahme und die Auferstehung aneinander. Dabei gewinnt man den Eindruck, daß wieder so wie zu Viktring, zu St. Erhard in der Breitenau und zu Wiener Neustadt „um 1400“, das Blut aus den Händen des Gekreuzigten noch deutlicher auf Maria als auf Johannes herniederrinnt.⁵⁰ Leider ist dieses wichtige Werk des Meisters Friedrich von Villach 1428 nach seiner „Aufdeckung“ 1892 in so weitgehender Weise „restauriert“, d. h. für damals allzu oft „übermalt“ worden. So kann unser heutiges Betrachten leider nicht volle Sicherheit geben.

Man darf die ab dem Spätmittelalter so sehr hervortretende Hl. Blut-Mystik allerdings nicht nur engräumig in ihrer Bildverbreitung und damit im Gedanken an Meditation und Beten u. dgl. sehen. Es ist dies vorreformatorisch in den Sozialunruhen der Bauernkriege, in den bleibenden Pestnöten und in der zusehends von Jenseitsangst in den Gemütern aufgewühlten Zeit zu bedenken. Sie läßt solches Denken in geradezu drastisch zu nennenden Bildwerken verschiedenster Techniken, als Wandmalerei, auf Tafelbildern, in Metallstichen und in Holzschnitten usw. weithin im Abendlande gegeben sein. So auch – weitab von den Alpenländern – etwa in Skandinavien.

Im Norden begegnet das Motiv des Verströmens des Hl. Blutes mehrfach deutlich in der dort so überreichen „Kalkmalerei“-Kunst etwa in den Kirchen der schwedischen Upplande. In ihnen wurde das geistig-geistliche Leben des Spätmittelalters – wie fast überall im europäischen Norden – durch die Annahme des Luthertums eine „Reformation“ des gesamten Glaubenslebens und keineswegs eine Revolution mit zerstörendem Bildersturm wie im zeitgleichen Mitteleuropa eines Jean Calvin, Ulrich Zwingli, Thomas Müntzer.

Ein Altarflügel der Zeit um 1500 zu Forsa im schwedischen Hälsingtal⁵¹ zeigt zwei Gemäldefelder übereinander. Unten ist es die Rettung der Seelen durch einen Flügelengel aus

⁴⁹ Walter Frodl, Die gotische Wandmalerei in Kärnten. Klagenfurt 1944, S. 87, SW-Tafel auf S. 179; dazu: Dehio-Kärnten 1976, S. 400.

⁵⁰ Das Millstätter Fresko ist in einem hellen Rahmenbande voll datiert durch diese Inschrift: *anno domini m^o ccc^o XXVIII^o obiit margareta / friderici pictor de villaco fecit hoc opus.*

⁵¹ Mereth Lindgren, Himelsk änglaskara och jordisk barnaskara. Om två birgittinska tränsnit. (The heavenly choir and the earthly host of children. Two Birgittine woodcuts). Sammelwerk: Den ljusa medeltiden. Festschrift für Aron Anderson. Statens Historiska Museum, Stockholm (Studier Bd. 4), 1980, S. 157–170).

dem „Fegefeuer“ (*purgatorium*). Oben aber ist ein überaus blutiger Heiland an die Rah als Querstange für das große weiße Segel der *Navicula Petri*, der *Ecclesia* im Bilde eines Schiffes genagelt.⁵² Im Schiffe stehen der Papst und Bischöfe. Hoch noch über der Segelrah mit dem *Crucifixus* zeigt sich Gottvater. Die Evangelisten-Symbole (Tetramorph)⁵³ umgeben den Gekreuzigten. Am obersten Bildrande zeigt sich noch ein betender Flügelengel in der *adoratio Christi* auf diesem noch viel mehr „erzählenden“ Mauerbilde. Das Haupt dieses so sehr blutüberströmt an die Rah als Kreuzholz-Querbalken geschlagenen Erlösers ist von einer Rundgloriole umstrahlt. Es ist leicht nach rechts geneigt (Joh 19,30). Aus den Wundmalen des Gekreuzigten aber gehen Blutstrahlen quer über die Szene auf das Haupt und auf die Brust seiner mit erhobenen Händen in dunklem Gewande vor dem weißen Segel an der *Antenna crucis* traurig stehenden Mutter. Die „Blutquell“-Aussage dieses Wandbildes um 1500 ist ebenso unüberhörbar wie sein Zusammenhang mit den *Revelationes* der hl. Birgitta von Schweden (1303–1373). So eindringlich klingt das „bilderzählerisch“ wie die aus gleich tief empfundenen Mit-Leiden der visionären Schau geborene Sequenz der katholischen Karfreitags-Liturgie aus dem 13. Jahrhundert, die man dem Franziskaner-„Spielmann Gottes“ Jacopone da Todì (um 1230–1303) zuschreiben möchte: *Stabat Mater dolorosa iuxta crucem lacrimosa dum pendebat Filius* . . .

Eigenartig und für uns Heutige eher als „mittelalterlich abwegig“ angesehen bietet sich eine weitere Darstellung Christi als „Blutquell“ an. Der *Crucifixus* steht allein und klein auf einem großen Weinflaß. Sein Blut strömt aus Händen und Seitenwunde in dicken Strahlen zum Füllen des Weinfasses. Aus dem aber spritzt es wieder hochauf zu zwei Gruppen von Menschen. Die nähern sich dieser Wein-Tonne des Christus-Blutes anbetend: von links im Bilde, an Christi rechter Seite kommen Geistliche; nach links gehen die „Weltlichen“. Eine Wandmalerei dieses Themas aus der – noch vorreformatorischen Zeit – um 1520 blieb in der schwedischen Kirche von Ekeby im östlichen Uppland erhalten.⁵⁴ Man darf mit Sicherheit annehmen, daß es nach einem deutschen Holzschnitt gestaltet ist. Dem entspricht nämlich weitgehend solch ein Beispiel aus einem *Psalterium Beatae Mariae Virginis* vom Jahre 1492⁵⁵ aus der Mark Brandenburg. Hier sind es zur Rechten Christi vier Mönche mit Tonsur im Habit. Drei tragen Rosenkränze in ihren Händen. Das Haupt eines jeden von ihnen wird mit Christi Blut übersprüht. So aber „regnet“ dieses Blut auch auf jene, die ebenfalls mit Rosenkränzen in ihren Händen von der Gegenseite, also von rechts im Bilde her auf den *Crucifixus* und die Weintonne zugehen. Aus ihr quillt eben das Blut hochauf (Fig. 356). Dabei ist hier ein deutlicher Bezug auf den „Weinkeller“ im Hohen Liede 2,4–5 gegeben. Der deutsche Holzschnitt fügt nämlich unter der „weltlichen“ Gruppe rechts diese Verse an: *Introduxit me rex in cellam vinariam, ordinavit me in caritatem / filie (sic!) Jherusalem / fulcite me flori-*

⁵² Zur altüberlieferten, schon patristischen, tiefgreifenden Bildersprache-Symbolik des Mittelalters vgl. Hugo Rahner, *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*. Salzburg 1964. Hier besonders die Abschnitte im Kapitel *Flumina de ventre Christi*. Die patristische Auslegung von Joh 7,37–38 auf S. 177 ff.; ab S. 261 „Das Kreuz als Mastbaum und Antenne“; S. 473 ff., „Das Schifflein des Petrus“, jeweils nach der exegetischen Deutungsgeschichte der Symbole und ihrer kirchenpolitischen Verwendung.

⁵³ LCI Bd. IV, 1994, Sp. 292–295 (J. Fournée – Rd).

⁵⁴ Mereth Lindgren, *Eukaristiska allegrier i upplandskt kalkmåleri*. (Eucharistische Allegorien in uppländischen Kirchenmalereien des späten Mittelalters). Sammelwerk: *Kristus fremdstillinger*. Kopenhagen 1980, S. 183–199; dazu: H. Cornell – S. Wallin, *Uppsvenska kyrkemålningar på 1500-talet*. Bd. II, Stockholm S. 10 f.

⁵⁵ Mereth Lindgren 1980, S. 201 f.

⁵⁶ Der Druck des Holzschnittes im *Psalterium B. M. V.* aus dem Kloster Zinna (südl. v. Potsdam) auch bei Alois Thomas, *Die Darstellung Christi in der Kelter*. Düsseldorf 1936, Abb. 32. Zum vordergründig betonten Abfüllen der Weinflaßer mit dem Blute des keltertretenden Christus ebenda Abb. 35, eine Tafel im Bayerischen Nationalmuseum zu München aus der Zeit um 1500 (Inv. Nr. MA 2729).

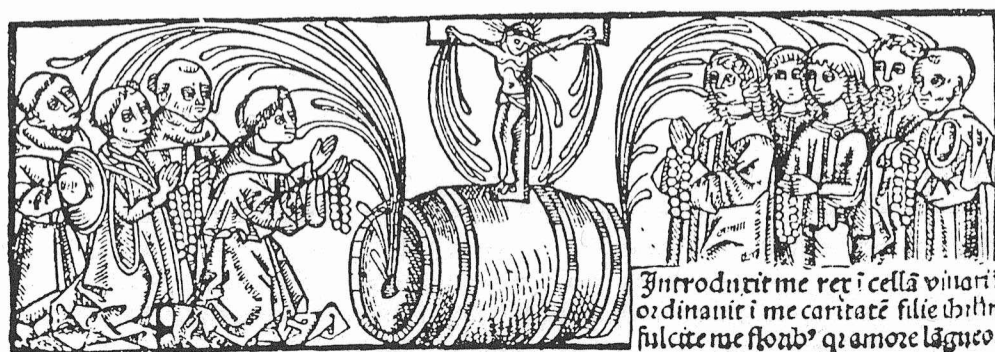


Fig. 3: Christi Hl. Blut im Weinfäß der Kirche als Gnadenspender für Geistliche u. Weltliche. Holzschnitt im Psalterium Beatae Mariae Virginis. Gedruckt zu Zinna (Bez. Potsdam) 1492.

bus . . . quia amore languet. Nach der Deutschen Bibelübersetzung von 1980: „In das Weinhaus hat er mich geführt. / Sein Zeichen über mir heißt Liebe. / Stärkt mich mit Traubenkuchen, / erquickt mich mit Äpfeln; / denn ich bin krank vor Liebe“.

Es wurde im Zusammenhang mit dieser Hohelied-Stelle 2,4–5 schon von schwedischer Seite her betont, daß die Ausdeutung „im Spätmittelalter . . . eindeutig auf das Abendmahl bezogen“ sei; ferner, „daß Christus als Bräutigam mit seiner Braut, der Kirche, dieses Abendmahl“ teile.⁵⁷ Doch eine Ausdeutung dieser Stelle im Hohen Liede⁵⁸ geht bereits im karolingischen 9. Jahrhundert auf Christus und seine *passio*. Solch einen frühen Kommentar gibt der Mönch Angelomus von Luxeuil⁵⁹ in seinen *Enarrationes in Cantica canticorum*. Er fügt der Hohelied-Stelle 2,4–5 von der *cella vinaria* unmittelbar an: *Cella vinaria Ecclesia debet intelligi . . . In qua cella ordinata est charitas, ut quisque Deum toto corde plusquam seipsum diligit. Quamquam possit ex superfluo cella vinaria mysterium passionis Christi intelligi, in quo introducta est Ecclesia*. Wir wissen von diesem Angelomus von Luxeuil (im ostfranzösischen Dep. Haute Saône), daß er ein bedeutender Gelehrter war. Als solcher lehrte er zeitweise am Hofe des Kaisers Lothar I († 855) die *Artes liberales*. Auf dieses fränkischen Königs und Kaisers Anregung schrieb Angelomus einen Kommentar zur Genesis, dann diesen zum Hohen Liede und auch noch zu den alttestamentlichen „Büchern der Könige“.⁶⁰

Das Hl. Blut begegnet im Spätmittelalter also besonders oft in den Bild-Gedanken. So z.B. geschieht dies in den zur Meditation anrufenden Darstellungen der „Gregoriusmesse“, beim leidenden „Christus in der Kelter“. Seltener ist Christus der Blutspender vor dem „mystischen Weinfasse“ (*dolum*) und auch bei den zu Eingang dieser Studie beschriebenen Darstellungen Christi als „Schmerzensmann zwischen Ähre und Traube“. Die dafür beigebrachte Belegreihe in Fresken, Tafelbildern, Epitaphen und Buchmalereien ließe sich gewiß durch weitere Umschau verlängern.

Zum „Eigenwilligsten“ dieser zum „Bilde“ gewordenen Mystik-Gedanken gehört für mich ein Tafelbild des ausgehenden 15. Jahrhunderts vom Niederrhein im Erzbischöflichen

⁵⁷ Mereth Lindgren, 1980, S. 201.

⁵⁸ Friedrich Ohly, Hohelied-Studien. Grundzüge der Geschichte einer Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1280. (Schriften der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt/Main, Geisteswissenschaftliche Reihe, Nr. 1) Wiesbaden 1958, S. 77–86.

⁵⁹ PL 115, col. 589. Das Gesamtwerk des Angelomus von Luxeuil ebenda PL 115, 551–628.

⁶⁰ Wolfgang Buchwald – Armin Hohlweg – Otto Prinz, *Tusculum Lexikon griechischer und lateinischer Autoren des Altertums und des Mittelalters*, 3. Auflage, Zürich 1982, S. 56 f.,

Diözesanmuseum zu Köln (Abb. 24⁶¹). Christus steht hier nackt, nur um die Leibesmitte von einem weißen Lendentuche umhüllt, vor einem fast schwarzen, großen Holzkreuze. Das aber steht, wie Christus selber, in einem steinernen Becken voll dunkelroten Blutes. Der Heiland ist hoch aufgerichtet, dornengekrönt um das dunkelhaarigbärtige Haupt. Seine Rechte legt er in der gerade im Spätmittelalter so gerne zur Bildaussage gewordenen Geste der *ostentatio vulnerum* an die Seitenwunde.⁶² Die gleichfalls blutende Linke ist zur „Wundenweisung“ bis zur Schulterhöhe erhoben. Die Gestalt des „Schmerzensmannes“ ist umgeben von der Halbfigur eines „Gottvaters“ mit Krone im Purpurmantel. Seine Rechte zeigt den Segensgestus. Die Linke hält den „Reichapfel“ des Herrn der Schöpfung. Unter Gottvater steht in dunkelblauem Langkleide die Gottesmutter. Sie ist bleich. Nur Johannes stützt die wie in Ohnmacht Sinkende. Nach dem Zeugnis des greisen Simeon bei der Darstellung ihres Kindes im Tempel zu Jerusalem „durchdringt ein Schwert ihre Seele“ (Luk 2,35). Maria und Johannes gegenüber; an der linken Seite des Schmerzensmannes kniet ein blondbärtiger alter Mann in braunem Langkleide und mit einem dunkelblauen Mantelüberwurf. Es könnte, wenn sich die Schrägbalken hinter ihm richtig deuten lassen, der Apostel Andreas sein. Der wendet vor sich ein in ein hellblaues Kleid gehülltes blondes Mädchen mit ihren zum Gebet gefalteten Händen wie in einer *praesentatio* dem Heiland zu. Vor ihr aber und hinter dem Kreuze befindet sich ein goldener Kelch. Er ist voll von Blut. Eine weiße Hostie schwebt über ihm.

Gerade dieses eucharistische Sinnzeichen erfährt aber im Vordergrund unten noch die deutlich für sich sprechende Sonder-Ausweitung des Bild-Geschehens: aus der Seitenwunde Christi entspringen mit dem Strahl des Hl. Blutes viele kleine weiße Hostien. Sie fallen in das blutgefüllte Becken zu den Füßen Christi und in ein blaues Gewässer. In dem stehen sechs nackte Menschen. Sie sind dort bis zur Leibesmitte von Flammen umzuckt. Mit lebhaften Gebärden beten sie oder rufen um Hilfe. So kann dies doch wohl nur der *limbus purgatorii*⁶³ sein, auch wenn die von den Mündern der hier Leidenden aufflatternden Schriftbänder nichts mehr als lesbar erkennen lassen.

Es ist immerhin ein „erzählendes“ Bild. Als solches spricht es von der ersehnten Wirkung von Ähre und Traube, von Brot und Wein nach ihrer *transsubstantiatio* zu Leib und Blut als Rettung selbst für die Abgeschiedenen an jenem „Läuterungsort Fegefeuer“, um den die theologischen Diskussionen gerade im ausgehenden 15. Jahrhundert und in den Jahrzehnten vor dem Tridentinum angespannt gingen. Dies währte so lange bis die reformkatholische

⁶¹ Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln, Inv. Nr. 1990/57; Öl auf Holz, 39 × 26 cm, „am Niederrhein, gegen 1480“.

⁶² Zur langen Geschichte der *ostentatio vulnerum* bzw. jener der „Brustweisung Mariens“ (*ostentatio uberum*), die für das lateinische Mittelalter als *intercessio* seit dem frühen 12. Jh., so bei Arnaldus von Chartres begegnet, vgl. Erwin Panofsky, „Imago pietatis“. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmannes“ und der „Maria Mediatrix“. Aus: Festschrift für Max Friedländer zum 60. Geburtstag, Leipzig 1927, bes. in der Anmerkung 75 (S. 302) und als Übersicht der Haupttypen im Anhang S. 307 f.

⁶³ Zum Begriff „Fegefeuer“ – *purgatorium* (in Auswahl): *Enchiridion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*. 37. lateinisch-deutsche Ausgabe von Peter Hünermann, Freiburg i.B. 1991; hier Nr. M 1 b = S. 165 f.; M 2 bb = S. 1646; aufgrund Nr. 1820, deutsch S. 577 f.; Jacques Le Goff, *La naissance du purgatoire*. Paris 1981; dazu mit Berichtigungen, wesentlichen Ergänzungen und neuester Literatur bis 1985 die Groß-Rezension von Peter Dinzelbacher in der niederländischen Zeitschrift „Ons geestelijk erf“, Bd. 61, 1987, Heft 2–3, S. 278–282; A. D’Alès, *La question du purgatoire en concile de Florence an 1439* (Gregorianum III, Rom 1922, S. 9–50); Ernst Koch, TRE Bd. XI, 1983, S. 69–78; Zu den Bilddarstellungen des „Fegefeuers“: Wolfgang Braunsfels, LCI Bd. II, 1994, Sp. 16–20; zu den volkstümlichen Vorstellungen in Vergangenheit und Gegenwart (Volks Glaubens- und Erzählüberlieferungen): Leonhard Intorp, Stichwort „Fegefeuer“: Enzyklopädie des Märchens, Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Bd. IV, Berlin-New York 1984, Sp. 964–979; dazu: Leopold Kretzenbacher, Gottfried Keller irrt in einer Orient-Legende. (Zeitschrift für Volkskunde, 89. Jgg., Göttingen 1993, S. 78–85).

Kirche die Fegefeuerlehre als einzige unter den christlichen Konfessionen in der Konzilssitzung zu Trient am 3. XII. 1563 als das vielumstrittene *Decretum de purgatorio* schließlich als „Glaubenssatz“ (Dogma) in die fortan „gültige“ *Professio fidei Tridentina* aufnahm. Es ist wie so oft: „Bilder“ begleiten und „erzählen“ über geistig-geistliches Geschehen. Sie „verkünden“ mitunter lange auch schon vor einer dogmatischen Lehrentscheidung.⁶⁴

⁶⁴ Das geschah z. B. in der so oft in der sakralen Kunst der Ostkirchen begegnenden Bildszene der „Aufnahme Mariens (durch Christus selber) in den Himmel“. Sie wird – verbunden mit apokryphen Elementen des Versuches einer frevelhaften Berührung des toten Körpers der Gottesmutter (vgl. *Legenda aurea* cap. CXIX) – im Griechischen als die κοίμησις, im Lateinischen als die *domitio B. M. V.* benannt. Bei den slawischen Völkern wählt man zumeist den Begriff der „Aufnahme in den Himmel“, entsprechend der lateinischen *assumptio*. Es bleibt beim Festtag (15. VIII.) und man benennt ihn im Serbischen als das *Uspenje Presvete Bogorodice*. Bei den orthodoxen Neugriechen ist es weiterhin die κοίμησις τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου. Doch entgegen der Verkündigung eines Glaubenssatzes von der „Leiblichen Aufnahme Mariens in den Himmel“ zu Rom 1950 ist bei den orthodoxen Kirchen dieser Gedanke nie zu einem „Dogma“ erhoben worden, wie sehr die Bildszene auch so gerne auf Ikonen dargeboten wird und als Wandmalerei einen meist ganz festen Platz in der liturgisch bestimmten Bilderanordnung einer orthodoxen Kirche einnimmt.

Späte Nachklänge mittelalterlicher Hl. Blut-Mystik im geistlichen Volkslied der Slowenen

Bei solchem Vorhandensein hochmittelalterlicher, beweisbar bis ins volkssprachliche 16. Jahrhundert in Drucken nachwirkender lateinischer Textausprägungen einer Hl. Blut-Mystik als Kontext zu Bildgestaltungen von Vesperbildern und auf Ölgemälden „zwischen 1350 und 1450“ lohnt es sich, nochmals an unseren Ausgangspunkt, an die spätmittelalterlichen Fresken des „Schmerzensmannes“ als Blutquell und oftmals wieder mit Ähren und Trauben aus seinen fünf Wunden in Slowenien wie in Kärnten und in Osttirol, auch zeitgleich in Bayern und in Baden-Württemberg heran zu gehen. Man kann nämlich sehr deutliche Spuren auch im mündlich Überlieferten von Ähre und Traube in thematischem Zusammenhang mit der Bild-Idee „Christus als Blutquell“ finden. Dies sogar noch im geistlichen Volksliede, wie es überhaupt erst im 19. Jahrhundert aufgezeichnet wurde, bis herein in seine Nachfolge in unserer unmittelbaren Gegenwart. Freilich erfreut sich solch eine Spurensuche nach einem Wort-Kontexte – außer wenn sie im unmittelbar anstehenden Zeitumgrund der Bildenden Kunst mit ihren datierbaren Denkmälern ansetzt,¹ nicht sonderlicher Beliebtheit. Aber man sollte einer „Vergleichenden Volkskunde“ wenigstens einen Versuch zugestehen.

Hier bieten sich im Raum der mehrsprachigen Südostalpen, von dem wir ausgegangen waren, manche und sogar sehr eigenartige Sonderprägungen des religiösen Liedsanges als „bildhafte“ Aussagen an. Keine Sprachnation zwischen Donau und Adria hat einen so reichen Schatz an geistlichen Volksliedern aufzuweisen wie das zahlenmäßig kleine Volk der Slowenen. Ihm hatte der auch an der Universität Graz lehrende Slawist Karel Štrelj (1859–1912) vor einhundert Jahren schon (1895) einen ersten Teil seiner bis 1913 auf vier stattliche Bände gewachsenen Texte-Sammlung (freilich ohne die Liedweisen) geschenkt.² So findet sich in seiner Sammlung *Slovenske narodne pesmi* eine lange Reihe von Liedtexten um die Passion Christi und Eucharistie. In einer erst bis zum 3. Bande gediehenen modernen Sammlung „Slowenischer Volkslieder“ (*Slovenske ljudske pesmi*) ist eine besondere Gruppe um das Motiv von der „Aussaat von Jesu Blut“ (*Sejanje Jezusove krvi*) aufgenommen.³

Drei Tropfen des Erlöserblutes träufeln vom Gekreuzigten herunter auf das Kleid der trauernden Gottesmutter: Sie hält ihre Schürze hoch und in diese tropft das hl. Blut: *Šče le gor si je držala / svojo krilec // Šče le noter je kapljala / sveta režnja kri //*. Nach dieser Liedvariante wird Johannes, der „Gottesjünger“ (*učenec božji*) dieses Christusblut „aussäen über Berg und Tal“: *Sveti Janž, učenec božji / on je jo pak sejla // po gorah, po dolah //*. Im Tale wird daraus „goldgelber Weizen“ (*pšenicka rumena*) wachsen, auf dem Berge die „liebe Weinrebe“ (*preljubi vinski trs*). „Weiße Hostien“ wird man daraus backen und die Priester werden dieses – wie das „Weinchen“ (*vince*) – den Sündern geben . . .

¹ Leopold Kretzenbacher, Wortbegründetes Typologie-Denken auf mittelalterlichen Bildwerken. Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, SB 1983, 3.

² Karel Štrelj, *Slovenske narodne pesmi*. Iz tiskanih i pisanih virov . . . (hrsg. und verlegt von der Slovenska-Matica) Ljubljana I, 1895–1898; II, 1900–1903; III, 1904–1907; IV, nach dem Tode von Karel Štrelj (1912) ergänzt hrsg. von Joža Glonar, (1908–1923).

³ Sammelwerk: *Slovenske ljudske pesmi*, Bd. II, hrsg. von Zmaga Kumer, Milko Matičetov, Boris Merhar, Valens Vodušek, Ljubljana 1891, S. 144f., Nr. 96.

Auch in einem zu Adlešiče in Weißkrain (Bela Krajina) von slowenischen Priester-Volkskundler Ivan Šašelj (1859–1944) aufgezeichneten und 1906 mitgeteilten⁴ slowenischen Gebete zum Leiden Christi ist es Maria, die unterm Kreuze steht und in ihrem Rock (*krilce*) das „Hl. rosenfarbne Erlöserblut“ (*Sveta reženja, farbna rožna kri*) auffängt. Sie (selber) wird „auf die Berge gehen und diese damit besprengen“. So wird daraus „die Weinrebe wachsen“ (*bo rastla vinska trtica*). Auf dem ebenen Felde wird nach solcher Blutbesprengung „goldgelber Weizen“ (*rumena šenica*) sprießen und wachsen. wer davon würdig ißt und an bestimmten Tagen solchen Gebetstext liest, der wird „drei Seelen aus dem Fegefeuer (slowen. *vice*)⁵ retten können“: die des Vaters, jene der Mutter, aber auch die eigene (ja noch nicht im Jenseits befindliche) . . .

Gerade diese Motiven-Zusammenfügung von „Christus als Blutquell“, vom Wachsen der Weintrauben aus seinem Blute, das vom Kreuze niederträufelt und die Erde benetzt, das zum Sinnbild des Altars sakramentes werden sollte, und das – „würdig genossen“ – dem Andächtigen die geistliche Kraft zuströmen läßt, dadurch drei Seelen aus dem Fegefeuer erretten zu können: das alles kehrt in der slowenischen Volksüberlieferung erstaunlich oft wieder. Dies nicht nur in Liedtexten, sondern auch in jenen für den ganzen Siedelraum der Slowenen innerhalb und außerhalb ihres so jungen, erst 1991 errungenen „Staates“ sehr kennzeichnenden Gebetsformeln vom „Goldenen Vaterunser“ (*Zlati Očenaš*).⁶

In einem Liedtexte, aufgezeichnet vom slowenischen Dichter Joseph Freuensfeld (1861–1893) aus dem Munde einer Frau zu Svetinje bei Ormož (ehemals Friedau in der östlichen historischen Untersteiermark) werden Jesu Qualen realistisch geschildert: seine Annagelung an ein Kreuzholz, das „siebenundsiebzig Jahre im Wasser gelegen“, also besonders schwer und hart geworden war. Maria weint darüber Tränen „so wie die schönen Weintrauben“. Auch bringt sie ein „weißes Tüchlein“ (*beli robček*). Damit will sie dem Sohne die Tränen abtrocknen (*Ine je štela sineku suzice obrisati*). Jesus aber möchte, daß Johannes seine so schwer im Angesicht des sterbenden Sohnes „mit-leidende“ Mutter wegbringt. Doch Maria will nicht weggehen. Im Gegenteil. Sie bittet ihren Sohne am Kreuze, er möge seine Mutter „schonen; wer würde mich hier trösten?“ Sie will mit Jesus „gehen“:⁷

Ona pravi: „Detemojo,
Šonaj se ti matere tvoje,
Gdo me zdaj potroštal bo?
Moj sin, naj jas gren z tobo!

Jesus spricht zu seiner Mutter unterm Kreuze, er könne solche „Schwere und solche Martern nicht aushalten wie jetzt“ da sie von ihr kommen. Maria aber bittet ihren Sohn in-

⁴ Ivan Šašelj, *Bisernice iz belokranjskega narodnega blaga*. Bd. I, Ljubljana 1906, Nr. 71/II.

⁵ Zu diesem, aus dem althochdeutschen *wīzi* stammenden theologischen Worte, das spät erst nach der Ausbildung der (nur römisch-katholischen) Fegefeuerlehre im Tridentinum die Bedeutung *purgatorium* in der slowenischen Sprache erlangt und seither bis heute so verbleibt, vgl. Leopold Kretzenbacher, Zum Namen *vice* und den Vorstellungen vom „Fegefeuer“ bei den Slowenen. *Sammelwerk: Serta balcanica-orientalia monacensia in honorem Rudolphi Trofenik septuagenarii*. München 1981 als Sonderband zur „Münchener Zeitschrift für Balkankunde“. S. 47–69.

⁶ Hier erwarten wir von Frau Prof. Dr. Zmaga Kumer, Ljubljana, eine Monographie über dieses in nahezu allen Siedelräumen der Slowenen „volkläufige“, oft auch sprachlich altartig klingene Gebet des *Oče naš*. Die hier im folgenden angedeuteten Beispiele bei: Vilko Novak, *Slovenske ljudske molitve* (Slowenische Volksgebete), Ljubljana 1983. Ein Großteil der Belege ist 1977 in volkskundlicher Feldforschung und in einer Fragebogen-Aktion eingebracht worden.

⁷ Karel Štrekelj, SNP III, Nr. 6412; krainerische und untersteirisch-slowenische Varianten ebenda Nr. 6413–6415.

ständigst, er möge sie nicht wegschicken, Sie wolle mit ihm gehen, an seiner Stelle selber sterben:

*Moj sin, stori materi tvoji,
ne kaži se njim, ta ne hodi.
Mene pošli, naj ta gren,
no na mesto tebe vmerjem . . .*

In einem anderen Liede von den „Jüdinnen, die Maria beschimpfen“, ⁸ antwortet Maria den Juden: „Nehmt doch diesen Mann herunter und nagelt dieses Weib dafür hinauf!“. *Uzemite tega moža dole, pribite to ženo gore!*

So wiederholt der Gekreuzigte seinen Anruf an die beiden vor ihm: „Stellt Euch unter mein Kreuz. Nehmt mein heiliges Manteltuch (*moj sveti plašč*), sammelt drei Tropfen meines Blutes ein, das aus meinen Wunden rinnt . . . (*Poberte vi moje tri kaplje krvi, / Ki 'do pale z mojih ran*)“. Den ersten Tropfen mögen sie (Maria und Johannes) „auf das weite Feld tragen“. Daraus werde „goldgelber Weizen“ (*romeno pšenička*) sprießen (zur Hostie für die Sünder). Den zweiten Tropfen sollen die beiden auf den Weinberg gießen; dort werde daraus eine „Weinranke“ (*vinska rozga*) wachsen und mit ihr ein „goldfarbenes Weinchen“ (*romeno vinčece*). Den dritten Tropfen aber mögen sie in einen „grünem Baumgarten“ (*zeleni püngrad*) bringen. Daraus würden „vielerlei Rosen, Veilchen und Lilien“ sprießen. Die sollen „bei der Messe duften und damit die Sünder mahnen, an Jesu Leiden zu denken“.

Ganz ähnlich klingt es in einem slowenischen Liede vom Siedelraum an der unteren Raab auf ungarischem Staatsgebiete. Der Gekreuzigte grüßt in diesem „Gebet von den Leiden Jesu“ (*Molitev od mouk Jezoša*) seine „teure süße Mutter“. Ihr Herz werde „zerspringen vor Leid“, so wie bei jeder Mutter und ihrem Kinde. „Du aber meine Teure tritt unter mein heiliges Kreuz / und nimm hier drei Tropfen meines Blutes . . .“ ⁹ Aus diesen drei Tropfen seines Blutes aber würden nach einem Liede von den „Sieben Schmerzen Mariens“ (*Sedem žalosti Marijinih*) Ähren, Reben und Lilien“ wachsen.¹⁰

Weitestgehend ähnlich „verkünden“ es auch andere slowenische Lieder und Gebetstexte vom „Ausgesäten Heiligen Blute“ (*Sveta kri sejana*) So heißt es z.B. in der Gegend von Fram (Frauheim) bei Maribor (Marburg an der Drau) im Worte des am Kreuze Sterbenden an seine (im alten Sprachgebrauch mit „Ihr / Sie“ angesprochene) Mutter: *provzdignite svoj sveti firtuh* (dt. „Fürtuch“) *gor. / Jaz še imam tri kaplje krvi*: „Hebt Euer heiliges Fürtuch empor. Ich habe noch drei Tropfen Blutes“. ¹¹ Das aber entspricht genau der Bildszene auf jenem Kreuzigungsgemälde aus Hohenfurth in Böhmen um 1400 und mit ihr (wohl in einem Abhängigkeitsverhältnis zur Motivwahl) des von Maria ihrem Sohne am Kreuze entgegengehaltenen „blutbenetzten Tuches“ (*peplum cruentatum*), wie es die Tuch-„Reliquie“ im Heiltumschatz zu Prag von Kaiser Karl um etwa 1357 benennt. S. o. S. 44 und Abb. 20, 21). Was jener Pseudo-Anselmus von Canterbury in seinem *Dialogus de Passione Christi* im 13. Jahrhun-

⁸ Ebenda III, Nr. 6436, aus einer Sammlung des krainerischen Malers Anton Cejan (1857–1897).

⁹ Vilko Novak (Anm. 6), Nr. 290, aus einem handschriftlichen Liederbuche, mitgeteilt bei Zsuzsanna Erdély, *Studia Slavica Hungarica*, Bd. XXV, Budapest 1979, S. 110f.

¹⁰ Zu rumänischen Liedparallelen in den *colinde* = Umzugsliedern um Neujahr und Dreikönig s. u. S. 63ff.

¹¹ Vilko Novak 1983, Nr. 260 a, 260 b; dazu Karl Štrekelj SNP III (s. Anm. 2) Nr. 6587. So auch bei V. Novak Nr. 262, aufgezeichnet in der Gegend von Tolmin (dt. Tolmein) an der Soča (Isonzo) 1958. Desgleichen Nr. 265 aus Grosuplje (Unterkain, Dolensko) 1977 und Nr. 268 „Es naht sich der Karfreitag“, 1977 aufgezeichnet in Luče (Leutschach, SW-Steiermark: *vjemite tri kaple frišne krvi*: „Nehmt drei Tropfen (meines) frischen Blutes“ (für das Getreide und den Weingarten).

dert so eingehend schon beschrieben hatte, das wird in der reichen niederdeutsch-niederländischen „Nachfolge“ in Drucken bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts in der mittelniederdeutschen Wertprägung zu ergreifender „Marienklage“:¹² (S.o. S. 41).

Lateinisch oder volkssprachlich konnten die Texte jenes Ps.-Anselm von Canterbury, „aufgewertet“ durch das Ansehens-Gewicht jenes Großen aus Canterbury, wenn auch ihm nur fiktiv zugeschrieben, weithin flattern und ihre Wirkspuren hinterlassen. Auch bei den slawischen Völkern der Tschechen wie der Slowenen.¹³ Die ständige „Gegenwart“ der „Vesperbilder“ im Sakralraum dieser und jener Kirche konnten dann mit dem Anblick des blutbenetzten Kopfschleiers und Schultertuches die Erinnerung an das Geschehen auf Golgatha und Mariens „Mit-Leiden“ stets wachhalten.

Von hier ist der Schritt nicht weit vom geschauten Bilde zur variantenreich sprachgeprägten Lied-Aussage in Krain, wenn Maria sich von einer „jungen Jüdin“ berichten läßt, was sie auf der Kreuzigungsstätte mit angesehen hatte: „Ja, ich werde mit Dir trauern, wo die ganze Judenstadt jubelt; wo sie Jesus von Nazareth gekreuzigt haben . . . Dort haben sie Jesus durch seine heiligen Füße genagelt, daß die Adern und die Sehnen aufgesprungen sind . . .“. Und wieder die beinahe formelhafte Liedwendung: „Maria stand unterm Kreuze; sie hielt ihr Tüchlein (*krilce*) empor. Dahinein floß das heilige rettende Blut, das heilige, rettende, rosenfarbige Blut . . .“¹⁴

Dazu tritt noch eine Anzahl von slowenischen Liedtexten, denen zufolge es Engel sind, die diese Blutstropfen – wie auf unzähligen Bildern des *Crucifixus* – „in goldenen Kelchen auffangen und zum himmlischen Richter hinauf tragen“.¹⁵ Es gibt aber auch solche, in denen wie in einem aus Naklo (Oberkrain, Gorenjsko) Maria selber weint und „blutige Tränen vergießt“: . . . *je jokala, krvave solze je takala*.¹⁶

¹² Text nach Peter Wapnewski, Deutsches Mittelalter (ausgewählt von Friedrich von der Leyen) München 1980, S. 745 (s. oben S. 39).

¹³ Darauf verweist auch Emilijan Cevc in seiner oben zitierten (s. S. 43) slowenischen Studie über „Die motivischen Ausgangspunkte des Volksliedes „Das heilige ausgesäte Blut“, Ljubljana 1984, S. 99: für die tschechischen Traditionen um den *Dialogus* der Maria mit dem „hl. Anselm“ um die Passion des Herrn bei: Adolf Patera, Staročeské zbytky rozmluvy panny Marie a sv. Anselma o omučení Páně. (Časopis Musea kralovství, Bd. LIV, Prag 1880. S. 344–356; dabei ein lateinischer Text von 1319, S. 353–356); *derselbe*, Opatovické zbytky staročeske „Rozmluvy panny Marie a sv. Anselma o umučení Páně. (Ebenda Bd. LXIV, Prag 1890. S. 191–266; ein tschechischer Text aus der 2. Hälfte des 14. Jh.s und des frühen 15. Jh.s). Emilijan Cevc vermag darauf hinzuweisen (Traditiones X–XII, Ljubljana 1984, S. 99), daß Handschriften jenes *Dialogus* in der 1. Hälfte des 15. Jh.s auch nach Slowenien gekommen waren. Er verweist auf ein gemeinsames Werk seiner beiden Lehrer, des Historikers Milko Kos (1892–1972) und des Kunsthistorikers Francè Stelè (1886–1972) *Srednjeveški rokopisi v Sloveniji* (Mittelalterliche Handschriften in Slowenien) Ljubljana 1931, S. 171, Nr. 101, wo es sich um solch eine Handschrift vom *Dialogus* zwischen Maria und Anselm handelt. Diese Hs. auch der 1. H. des 15. Jh.s befand sich im Pfarrhaus zu Kranj (ehem. Krainburg, Oberkrain). Emilijan Cevc meint, es sei nicht ausgeschlossen, daß tschechische Mönche derlei nach Slowenien gebracht hatten wie man es für das Cistercienser-Stift Stična (ehem. Sittich) in Unterkrain kenne.

¹⁴ Karl Štrekelj, SNP III, Nr. 6436 („Jüdinnen beschimpfen Maria“).

¹⁵ Vilko Novak 1983, Nr. 294 und 295; beide in der historischen Untersteiermark aufgezeichnet 1977. Dazu Karel Štrekelj, SNP III, Nr. 6466, aufgezeichnet zu Motnik in Bela Krajina (Weißkrain) 1896.

¹⁶ Aus jüngerer Zeit (Aufzeichnung 1965/66 durch Pfarrer Franc Drole zu Prosnid, sö von Gemon, Venezia Giulia, von Frau Terezija Budulić, 75 Jahre) diese Worte aus dem Gebete *Zlati Očenaš* (Goldenes Vaterunser) im Sondertypus vom „Marientraum“ der Vorahnung des Christus-Leidens, dessen „Wahrwerden“ Jesus seiner Mutter bestätigt: *Tvojo desno stran so z mečem prepodli, van je tekla voda in kri, u matrne krilce je kapala . . .* „Deine rechte Seite wurde mit dem Schwert durchbohrt, heraus floß Wasser und Blut. Und es tröpfelte in den Rock der Mutter . . .“. Der Liedtext liegt handschriftlich im Glasbeni marodopisni (Musikvolkskunde-)Institut der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste in Ljubljana. Er ist noch nicht signiert. Ich verdanke ihn einer freundlichen Mitteilung von Frau Prof. Dr. Zmaga Kumer, Ljubljana, Brief vom 8. VII. 1996. Von ihr veröffentlicht ein weitgehend ähnlicher Gebetstext aus einem *Zlati Očenaš* der Kärntner Slowenen aus dem Gailtal in ihrer Liedersammlung: Zmaga Kumer, Slovenske ljudske pesmi.

Die Fülle solcher Lied- und Gebetstexte, die sich doch unverkennbar aus der um Jahrhunderte zurück liegenden Mystik um das Erlöser-Blut herleiten und, wenn auch zumeist „barock überformt“, bis in unsere Gegenwart gerade bei den Slowenen im „Volksleben“ bedeutsam blieben, ist kaum zu überschauen. Es sollten hier bewußt nur Einzelbeispiele aus großer Auswahlmöglichkeit gegeben werden. Die aber sagen offenkundig aus, was die spätmittelalterlichen Kunstwerke gerade auch des Südostalpenraumes „verkünden“. Dies genau so, wie es in jenem pseudoanselmischen *Dialogus* zwischen dem fragenden Anselm und Maria so eingehend vorgegeben war. Jene Ausmaße der *passio*, die – nach Mariens eigenen Worten – „auch die Evangelisten nicht auszusprechen gewagt hatten“. Ausdrücklich heißt es ja einer lateinischen, nachmals ins Alt-Čechische übersetzten Handschrift vom Jahre 1319 aus dem Munde der Gottesmutter: (*Audi*) *Anselme, quod modo referam, nimis est lamentabile, et nullus evangelistarum scribit . . .*

Schon deswegen darf es hier des weiteren nicht wundernehmen, wenn sich das Motiv der *compassio Mariae* über ihre so oft betonte Blutbenetzung bei der Kreuzigung noch ausweitet auf die „Vorgeschichte“ der Passion. Es geht auch um das „Wissen“ der Gedanken des Priesters bei der „Wandlung“ (*transsubstantiatio*), zumal bei der „Hebung“ (*elevatio*) der Hostie als Opferbrot zur „Schau“ für die mitfeiernden Gläubigen in der Mitte der Meßfeier.

Das spielt z.B. schon eine Rolle als Motiv in einem slowenischen Liede aus Fram (Frauheim) in der historischen Untersteiermark, aufgezeichnet vom Sprachforscher Oroslav Caf (1814–1864).¹⁷ Maria tritt hier schon am Gründonnerstag-Abend zu Christus und seinen Zwölf Jüngern in den Abendmahlssaal. Jesus fragte seine „traurige“ *Mater dolorosa* – *Marija žalostna* nach dem Grunde ihres Leides. Sie berichtet von einem Traum, in dem sie „sein Blut ausgesät gesehen“ hatte, „auf dem weiten Felde und in den Weinbergen“. Daraus aber sei „kleinfeyner Weizen“ (*drobna pšenica*) gewachsen für die Hostien, die einst die Sünder würdig genießen würden als den „hochheiligen Erlöserleib“ und „dabei Deiner Marter gedenken“ (*Da bi spremišljovali / Tvojo martro to*). Auf den Bergen aber würden Weinreben wachsen (*vinske trtice*). Wenn die Sünder „Dein Erlöserblut trinken, mögen sie daran denken, was Jesus für uns leidet“. Hier konnten leicht wirklich vorhandene und damit allezeit schaubare Bilder die Menschen auf dieses „Nachdenken“ hin drängen. Sie konnten aber auch einen „Volksdichter“, der in den meisten Fällen auch dem geistlichen Stande angehört haben mochte, zu diesen immer wieder ähnlich wiederkehrenden Liedversen bringen, auch wenn es sich vordergründig um „volksfromme Texte“ zur Marienverehrung handelt.

Andere, weitgehend ähnliche slowenische Lieder, die bei den „Venezianischen Slowenen“, also in der Venezia Giulia außerhalb der heutigen Staatsgrenzen Sloweniens, aber auch in Krain, in Unterkärnten und in der Untersteiermark (Štajerska) aufgezeichnet wurden, sind als Kirchengesangs-Einlagen *po vzdigovanje*, also nach der *elevatio* der Hostie in der „Wandlung“ eingepflanzt. Ein Kelch steht dort. Aus ihm erblühen drei Blumen: eine „goldgelbe Ähre“ (*rumena všeničica*), eine „liebe Weinrebe“ (*ljuba vinenska trtica*); die dritte Blume aber ist Maria selbst, „die als Jungfrau geboren hat Jesus, den Himmelskönig“. Das aber spiegelt sich sogar schon in einem weihnachtlichen Umzugsliede (*kolednica*), das aus mittelalterlichem Er-

Bd. 2: Ziljska dolina (Gailtal, Nr. 294: . . . (aus Christi rechter Seite) „floß Blut und Wasser und es tropfte herunter auf mich“ (. . . *je tekla kri van voda in dow na mé kapava*). Aufzeichnung zu Malošče (Mallestig) im Kärntner Gailtal aus dem Munde von Frau Johann Tscheligi, geb. 1890, im März 1977; Signatur der Handschrift im Musikvolkskunde-Institut der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste MR, VV.

¹⁷ Ivan Grafenauer, *Rešnje telo* (Fronleichnam) in *narodna pesem* (und Volkslied). (Zs. Mladika, Ljubljana 1935, Heft 6 (Juni) S. 227–230). Die im Folgenden daraus beigebrachten Liedtexte sind mit den Varianten von Ivan Grafenauer zumeist aus dem vierbändigen Werke: Karel Štrekelj, *Slovenske narodne pesmi*, Ljubljana 1904–1923 (S. oben Anm. 2) entnommen und genau verzeichnet.

be des *Puer natus est in Betlehem* bei Slowenen und Kroaten weiterlebte. Es findet sich in protestantischen Liederbüchern wie in einem slowenischen Lektionar *Evangelia inu lystuvi* beim Jesuiten Ludwik Schönleben (1618–1681), gedruckt zu Graz 1672.¹⁸

Es muß hier dankbar vermerkt werden, daß der slowenische Literaturhistoriker Ivan Grafenauer (1880–1964) mit seiner oft bekundeten Vorliebe für die Geschichte einer Religiösen Volkskunde im Alpenraum schon 1935 und nachmals mehrfach im Gespräch mit mir und einem Freundeskreis der Thematik „Alpes Orientales“ darauf hingewiesen hatte, wie sehr in die slowenischen Volksliedverse um das theologische Gedankengut der Eucharistie ganz unverkennbar auch Maria „mit eingebunden“ ist, die „Gottesmutter als Mitbeteiligte am Erlöserleiden ihres Sohnes.“¹⁹

Lieder über das „ausgesäte Blut Jesu“ gibt es bei den Slowenen in ihrem gesamten Siedelraume, mithin „vom Isonzo bis zur Mur, von Unterkrain bis zur kärntischen Gurk“. Aber das „Fronleichnams-Blut“ rinnt nach manchen slowenischen Liedern nicht nur auf die Menschen, vielmehr auf die ganze Natur. Die sei ja nicht „verflucht“ wegen der „Erbsünde“. Deswegen läßt dieses Blut denn auch in der Natur „goldene Früchte“ sprießen, wachsen und tragen. So z. B. in Liedvarianten, die im slowenischen Teil des friulanisch-italienischen Kanaltales aufgezeichnet wurden.²⁰ In Jesu kleinem Haus „auf der Wiese“ steht auf dem Tische „ein schöner goldener Kelch“. In ihm befinden sich „drei Tropfen von Jesu Blute“. Der erste fällt auf ein Getreidefeld Jesu; der zweite fällt in seinen Weingarten, der dritte „auf Jesu hohe Berge“. Unmittelbar geht das Lied über zum Verse, daß Jesu beim Letzten Abendmahle als „der Dreizehnte mit den zwölf Jüngern“ das Sakrament eingesetzt habe. So sprunghaft solch eine Versfolge auch aussieht, es ist doch wahrscheinlich, daß ein Zusammenhang der bildhaften Liedvorstellung mit dem seit dem Mittelalter gebotenen Erlebnis der „Flurprozessionen“ zu Fronleichnam gegeben ist.²¹

Dennoch ist eben für die Slowenen als zahlenmäßig kleines Volk in ihrer bairischen wie in der friulanischen und der italienischen Nachbarschaft, zum Teil in ihrer Siedlungslage zur (kajkavisch-)kroatischen Bevölkerung noch eine weitere besondere Voraussetzung zu bedenken. Zu einem „Staate“ im modernen, wenn auch im Südosten bei Kroaten, Serben und

¹⁸ Vgl. zu diesem mittelalterlichen, auch deutsch früh belegten Weihnachtliede: Zmaga Kumer, Slovenske prireditve srednjeveške božične pesmi (slowenische Fassungen des mittelalterlichen Weihnachtsliedes) *Puer natus in Betlehem*. (Dissertationes Academiae scientiarum et artium slovenica, Nr. III, Ljubljana 1958); dazu Ivan Grafenauer 1935 (Anm. 17) S. 228).

¹⁹ Ivan Grafenauer, ebenda S. 228: *Z Jezusom pa je neločljivo zvezana tudi Mati božja kot sodelēzenka Sinovega odrešilnega trpljenja*: Mit Jesus aber ist untrennbar verbunden auch die Gottesmutter als „Mitbeteiligte am Erlöserleiden ihres Sohnes.“ – Solche nicht „kirchlich-dogmatische“ Einstellung besonderer Gläubigkeit zumal in der Marienverehrung bei manchen meiner Gesprächspartner in der volkskundlichen Feldforschung spiegelt sich auch im Zweifel daran, ob die Wortwahl *sočutna* als die „Mitfühlende“, (slowen. *sočuten* = „mitfühlend, teilnehmend“) für die *Mater dolorosa* etwa in der Pietà nicht „zu wenig“ aussage in einer *compassio*, die man dort lieber näher am Ehrennamen *corredemptrix*. „Mit-Erlöserin“ sähe, auch wenn man sich bewußt ist, daß dies „theologisch nicht (oder noch nicht) festgelegt“ sei.

²⁰ Karel Štrekelj, Slovenke narodne pesmi, Bd. III, Ljubljana 1903–1907, Nr. 5936, 5937.

²¹ Hier mögen auch die vielen Darstellungen der *compassio* der *Mater dolorosa* in Krain solcherart mitgewirkt haben, daß sie eben – wie überall in den gegenreformierten Landschaften Mitteleuropas – als Standbilder, Ölgemälde und – vor allem auf dem Wege über die geistlichen „Bruderschaften“ (*confraternitates*, slowen. *bratovščine*) – der einzelnen Pfarren wirksam – in kleinen „Andachtsbildern“ ständig „gegenwärtig, immer vor Augen stehen“. Dies gilt vor allem für vielbesuchte Wallfahrtsorte wie Tabor bei Podbrezje oder Žalostna Gora = „Trauerberg“ bei Mokronog (ehem. Nassenfuß) in Unterkrain. Jeder Beter sieht sie immer wieder. Genau so verhält es sich auch bei einem besonders „blutigen Herrgott“. Der stand einst auf dem in der Stadt Ljubljana/Laibach immer noch als „Schusterbrücke“ benannten Übergang über die Ljubljana. Nun freilich befindet sich die Statue in der St. Florian-Kirche. Davon hat sich auch ein deutsch beschriftetes Andachtsbildchen erhalten als *Bildniß unseres lieben Herrn im Ellend / zu Leybach auf der Schusterprucken*. Das Bildchen bei Vilko Novak 1983, S. 309.

Bulgaren deutlich schon hochmittelalterlich vorgegebenen Gebilde, haben es die Slowenen erst nach dem Zerfall des Tito-Staates „Jugoslawien“ 1991 gebracht. Sie haben deswegen auch – und das unterscheidet die Slowenen sogar wesentlich von den anderen „südslawischen Sprachnationen“ ohne eigenen „Adel“ als „kriegerische Feudalgesellschaft“ – so gut wie keine „Heldendichtung“. Die aber gehört als Sonderform der Literatur so wesentlich zum Identitätsbewußtsein der Serben,²² Kroaten, Slawo-Makedonen wie für die Slowenen ein unendlich reicher Schatz an religiöser „Volksdichtung“ geradezu typisch genannt werden darf. Nicht, daß wir hier – vergleichbar den „Helden“-Epen der anderen – alte Texte etwa aus der „alpenslawisch-mittelalterlichen“ Zeit aufzählen könnten. Was an Texten vorliegt,²³ das geht kaum zurück über die nur kurze, aber für die Nationswerdung der Slowenen sehr entscheidende Epoche der Reformation.²⁴ Das weist mithin also in die Zeit des 16. Jahrhunderts mit ihren religiösen, auf „Verkündigung“ des Gotteswortes in slawischen Idiomen ausgerichteten Persönlichkeiten eines Primus Truber/Trubar (1508–1586), eines Jurij (Georg) Dalmatin (1547–1589) und mancher anderer. Vom 16. Jahrhundert an gibt es hier Texte. Aber die Zeitspanne der lutherischen Reformation auf slowenischem Siedelboden, im wesentlichen Krain, Untersteiermark, Unterkärnten, Istrien und dem Karst im Westen, dem Prekmurje (Übermurgebiet) und einigen Siedlungen am unteren Lauf der Raab (Porabje) im Osten, ging „nachtridentinisch“ auffallend rasch zu Ende. Es blieben nur geringe Reste von Dörfern, die sich auch unter den Slowenen als „Krypto-Protestanten“ bis über das Toleranzpatent Kaiser Josephs II (1781) erhalten konnten. Ausgenommen ist hier nur das Prekmurje (Übermurgebiet) mit seiner bis 1920 von Ungarn her bestimmten Andersartigkeit im Verhältnis zu religiösen Gemeinschaften. Die bald nach dem Konzil von Trient (1545–1563) einsetzende „Gegenreformation“ aber, getragen von so sehr auch politisch einflußreichen Orden wie der Gesellschaft Jesu für die Oberschichten von Adel und städtischem Bürgertum oder aber der Orden der Franziskaner und zumal der sich von ihnen 1525 abspaltende Orden der Kapuziner für das breite, fast durchwegs agrarbäuerlich – „ländlich“ strukturierte, slowenisch (in einer Fülle von Mundarten) sprechende „Volk“. Die brauchten keine „Heldendichtung“. Wohl aber wußten diese Orden mit dem Beginn der religiös-kirchlichen Rekatholi-

²² Zu welchen an chauvinistische Hysterie grenzenden Formen die Übersteigerung einer „Identitätssuche“ aus dem „Mythos“ bei manchen Serben führen konnte und im Politischen anscheinend noch immer führt (Kosovo-Armselfeldschlacht am „Veitstag“, 15. VI. 1389; Hajduken-Mythos; Wunschvorstellungen sich unterdrückt fühlender Serben in der Tradition vom Kraljević-(Königsohn) Marko usw.), das wurde kürzlich unter dem Eindruck der Bosnien-Herzegovina-Tragödie unserer Zeit dargetan: Rašid Djurić, Mißbrauch des Mythos in der serbischen Literatur und zeitgenössischen Politik. (Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, N. S. Bd. XLIX, Wien 1995, S. 397–422).

²³ Vgl. dazu als Einführungen zu Texten, Wortschatz und Ideen: Ivan Grafenauer, *Kratka zgodovina starejšega slovenskega slovstva*. Celje 1973; posthum besorgt von Bogo Grafenauer; *derselbe*, *Literarno-zgodovinski spisi*. Ljubljana 1980, ausgewählt und redigiert von Jože Pogačnik. Hier besonders der Mittelalter-Abschnitt mit Untersuchungen zur Einwirkung der Mönchsliteratur von St. Benedikt und St. Bernhard von Clairvaux auf eine alte slowenische Tradition (Zaubersprüche; Kyrie eleison-Paraphrasen, Weihnachts- und Passionslieder usw.) S. 115–438. – An anderer Stelle verweist Ivan Grafenauer 1935 (s. Anm. 17) auf ein slowenisches Lied „St. Bernhard geht von der Messe weg“ bei Karel Štrekelj, SNP I, Nr. 657 und Varianten bis Nr. 672, aufgezeichnet in Krain wie in der Untersteiermark. Der fröhliche „junge Mann“ (*mladen popič*) Bernhard (von Clairvaux) begegnet auf dem Heimweg vom Gottesdienst Jesus oder auch Maria. Da wird er, der „pfeift und singt“, nach dem Grunde befragt. Bernhard antwortet: „Warum sollte ich nicht fröhlich sein, da ich doch heute bei der hl. Messe war. Dort habe ich Jesus mit seinen blutigen Wunden gesehen und auch seine Seiten-Wunde. Jesus ist klein. Aber die Welt, die ganze Welt hält er in seinen Händen. Vor ihm und hinter ihm ist Blut . . .“. Die Vermutung liegt nahe, daß Bernhards bekannte Passions-Mystik durch die Zisterzienser und ihr 1136 gegründetes und von Reun (Rein bei Graz) aus erstbesiedeltes Kloster Stična/Sittich in Unterkrain nach Slowenien gekommen war. Die Stiftsbibliothek zu Stična/Sittich verwahrt slowenische Handschriften aus dem 15. Jh.

²⁴ Vgl. dazu neuerdings: Janez Rotar, *Die Nationswerdung der Slowenen und die Reformation, Trubars Benennungen von Ländern und Völkern*. München 1991 (Reihe: Geschichte, Kultur und Geistesleben der Slowenen, Bd. XIII).

sierung bis über die auch politisch-„staatsgewalttätigen“ Phasen der „Gegenreformation“ etwa ab 1600 sehr wohl Predigten und Bilder, Liedsang und Gebetstexte, Heiligenverehrung, Wallfahrten und weit flatternden Andachts-Bildchen gezielt einzusetzen. Sie vermochten das gerade auch im habsburgisch-katholischen „Innerösterreich“, als solches in eben dieser entscheidenden Zeitspanne von 1564–1619. Und – gerade das sollte man in dieser Lage nicht übersehen! – „Innerösterreich“ wurde völlig abgeschnitten und blieb damit gänzlich „ferne“ vom protestantisch verbliebenen Württemberg mit seinen Helfern der Lutheraner in den Städten und auf den – fast ausschließlich nichtslovenischen – Adelssitzen des heutigen Slowenien.

Mit allen Mitteln, ohne etwa Stilbedenken in Wort und Bild, in Schauprozessionen und in geistlichen Volksschauspielen, wußte diese Gegenreformation ihr reformkatholisches Gedankengut zielsicher und dementsprechend erfolgreich durchzusetzen.²⁵ So nämlich blieb auch der nur für die kurze Spanne der Reformationszeit hier nicht bebaute Nährboden der mittelalterlichen Mystik, dem Volke „mundgerecht“ gemacht, erhalten. Dies wiederum so lange, bis man in jener gar nicht so fernen Zeit nach Barock und Aufklärung auch hier im Mehrsprachenraum der Südostalpen²⁶ gleichfalls „Volksgut“ in seinen geistigen Äußerungen wie auch im geistlichen Lied und Spiel aufzuzeichnen begann. Man konnte und wollte eben erstaunlich viel als „noch lebendig“ bergen bis herein in unserer Zeit, die heute sehr wohl weiß, was Lied und Spiel als besondere Ausdrucksformen im Wertbereich der „nationalen Identität“ bedeuten können. Kulturgeschichte und Vergleichende Volkskunde können in weiterer Forschung begründet erhoffen, im Geistlichen noch mehr an späten Widerspiegelungen einst lebhaft „verkündeter“ religiöser Anschauungen, Diskussionen zu erkennen. In fast untrennbarem Zusammenhang damit geht es um künstlerische Gestaltungen des „verinnerlichten“ Gehaltes einer so früh schon dominanten Gedankenwelt einer Mystik um Ähre und Traube, um Brot und Wein und um Christus als den Erlöser als „Blutquell“.

²⁵ In den drei Sprachen Deutsch, Slowenisch, Italienisch wurden die hier angedeuteten Probleme der „Gegenreformation in Innerösterreich (1564–1628)“ als staats- und kirchenpolitische wie theologische Fragestellungen vor kurzem in ihrer historischen Realität (und also nicht wie im Tito-Staat ideologisierend-abwertend) dargeboten: France M. Dolinar – Maximilian Liebmann – Helmut Rumpler, *Katholische Reform und Gegenreformation in Innerösterreich 1564–1628*. Sammelwerk Klagenfurt-Graz 1994.

²⁶ Eine größere Anzahl von Beispielen vorwiegend aus dem slowenischen Bereiche des Geistlichen im Geistigen bei: Leopold Kretzenbacher, *Volkskunde im Mehrvölkerraum. Ausgewählte Aufsätze zu Ethnologie und Kulturgeschichte in Mittel- und Südosteuropa*. München 1989 (Reihe: Beiträge zur Kenntnis Südosteuropas und des Nahen Orients, Bd. XLI).

Rumänische Volkskunst malt im 19. Jahrhundert Hinterglas-Ikonen des „Weinreben-Christus“ (*Isus cu vița*) und vermag griechische Pilatus-Apokryphen rumänisch auszuweiten

Nunmehr reiht sich, wieder näher an unseren Ausgangspunkt, den bayerisch-österreichisch-slowenischen Fresken mit dem „Eucharistischen Christus zwischen Ähre und Traube“, eine höchst eigenartige, aber verhältnismäßig spät erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Rumänien häufiger begegnende Bildkonzeption an: Christus, im Glorienschein um sein Haupt, nur um die Leibesmitte bedeckt, zeigt auf seinem nackten Oberkörper eine der „Seitenwunde“ ähnliche aber unblutige Leibesöffnung. Aus ihr sprießt, kraftvoll gewachsen, eine große, von schweren Trauben behangene Weinrebe. Die schlingt sich um den (fast immer sitzenden, nur vereinzelt auch stehenden) Christus herum aufwärts über den Querbalken eines großen Holzkreuzes hinter ihm. Dann neigt sie sich wieder mit einer üppig schwellenden Traube über einen Kelch vor dem Heiland. In den preßt dieser „Weinreben-Christus“, rumän. *Isus cu vița*, aus einer langen Reihe von rumänischen Hinterglas-Ikonen (rumän. *Icoane pe sticlă*) ihren Saft als sein „Blut“. (Abb. 25).

Auch dieser Bild-Gedanke kommt aus Christi eigenem Evangelienwort bei Joh 15,1: „Ich bin der wahre Weinstock“. Als solcher hat er ja in sehr vielen Bildgestaltungen Aussagekraft in den christlichen Kirchen im Abend- wie im Morgenlande gewonnen.¹ Doch diese, im bisher erfaßten Bestand an rumänischen Hinterglas-Ikonen übrigens nicht sonderlich weit in ihrer Formgebung variierende Konzeption wurde m.W. nirgends im Westen als Bild-Aussagetypus verbreitet. Sie gehört, soweit wir bisher sehen, zumindest bis heute fast nur der religiösen Gedankenwelt des europäischen Südostens an; genauer: eben dem südlichen Gebiete von Siebenbürgen-Transsylvanien, dem Alt-Lande (Oltenien) und der Umgebung von Brasov-Kronstadt. Die Beispiele sind durchwegs als Hinterglas-Ikonen des späten 18., des frühen und noch des mittleren 19. Jahrhunderts dort entstanden. Das Zentrum im frühen 19. Jahrhundert scheint jedenfalls das kleine, von „unierten“, also mit Rom verbundenen Rumänen bewohnte Dorf Nicola bei Dej, nördlich von Cluj (Klausenburg) mit seinem als „wundertätig“ verehrten Marienbilde in der Wallfahrtskirche gewesen zu sein. Schon im 18. Jahrhundert gab es dort einen regen Handel mit „Devotionalien“ in Gestalt von einfachen Holzschnitten religiöser Thematik. Dies vermutlich nach westlichen Vorbilde. Dazu gesellt sich eben im frühen 19. Jahrhundert eine in großem Umfang geübte Hinterglasmalerei. Diese soll, geformt nach westlicher Malweise, wenn auch nicht ganz ohne Elemente des „Byzantinischen“, sich „fast zu einem kunstgewerblichen Industriezweig entwickelt“ haben.² Einen sozialgeschichtlichen Hintergrund möchte ich darin sehen, daß solche Hinterglas-Ikonen offenkundig zu einer Zeit entstanden sind, als in der zunehmenden Verarmung der Bevölkerung mit dem Verfall oder mit dem Unerschwinglichwerden der in den verarmten Klöstern auf Holztafeln in Öl gemalten Ikonen eben der „Ersatz“ durch Hinterglasbilder oder durch die noch erheblich billigeren Holzschnitte dem „Volke“

¹ LCI IV, 1994, Sp. 491–494 (A. Thomas).

² Heinrich Wendt, Rumänische Ikonenmalerei. Eine kunstgeschichtliche Betrachtung. Eisenach 1953, bes. S. 56–61, dazu Abb. 26–30.

geboden wurden. Dies in Rumänien ebenso wie im benachbarten Bulgarien der späten „Türkenzeit“.³

Sehr bekannt wurde wohl auch solch eine rumänische Hinterglas-Ikone von „Christus als Weinstock“ aus dem 19. Jahrhundert in einer Münchener Privat-Sammlung.⁴ Sie ist der vorhin genannten bis in Einzelheiten der Draperie einer Art Sofa oder Hochzeitstruhe, auf der dieser „Schmerzensmann“ ohne blutende Wundmale im Schein einer Rundgloriole um sein dunkelhaarig-bärtiges Antlitz sitzt, sehr ähnlich. Das Bild kam gleichfalls aus Rumänien in die Sammlung Gertrud Weinhold († 1992) „Das göttliche Jahr und seine Festtage“ im alten Schloß Schleißheim bei München.⁵ Aus der Seitenöffnung Christi, auffallenderweise in seiner linken Brusthälfte klaffend, aber nicht „blutend“, wie auch Hände und Füße dieses Christus keine Wundmale zeigen, wächst eine kräftige Rebe mit überaus reichem Behang von hellroten Trauben und wesentlich kleineren grünen Blättern. Eine dieser Schwell-Trauben preßt Christus hier mit beiden Händen so aus, daß ihr „Blut“ in einen vor ihm stehenden goldenen Kelch rinnt. Auch diese kräftige Rebe umfängt ein hinter dem Heiland aufragendes helles Holzkreuz. An das ist die „heilige (Longinus-)Lanze“ gelehnt und der gleichfalls aus den Apokryphen von einem Stephaton benannten Schergen Christus am Kreuze gereichte (Essig-)Schwammstab (Matth 27,48; Joh 19,29).⁶

Die Fülle der bisher schon in meist gutem Schwarz-Weiß wie in Farbe gedruckt vorliegenden Abbildungen des rumänischen Themas vom „Weinreben-Christus“ ist kaum noch zu überschauen.⁷ Wir nennen hier nur noch eine ganz besondere Variante (Fig. 4) gleichfalls aus der Werkstatt eines Hinterglasmalers im Dorfe Nicola, neben dem ja auch andere Werkstät-

³ Vgl. die reich illustrierten und mit umfassenden Literaturhinweisen versehenen Publikationen (in Auswahl): Vasile Niculescu, *Contribuții la cunoașterea icoanelor pe sticlă și xilografuriilor țărănilor români din Transilvania*. (Contribution à l'étude des icônes sur verre et des xylogravures des paysans roumains en Transilvanie). In: *Studii și cercetări de istoria artei*. Nr. 3–4, Bukarest 1957, S. 297–315; Marika Kiss-Crișorescu, *Xilografura populară din Transilvania în sec. XVIII–XIX*. Katalog des Muzeul de artă al Republicii socialiste România. Bukarest 1970; Evtim Tomov, *Bulgarische Ikonen*. Holzschnitte und Metallstiche. Übersetzung und deutsche Bearbeitung Hans-Joachim Härtel, Ramerding 1982.

⁴ Sammlung Udo Dammert, München, Farbbild-Postkarte Nr. 7575, Buch-Kunst Verlag Ettal: „Christus und der Weinstock“. Katalog der Ausstellungen 1975 „Hinterglasmalerei. Volkskunst der Völker“, Brüssel, Osnabrück, Bielefeld usw., Kat.-Nr. 200, S. 28, Nicula 1840, 50 × 56 cm.

⁵ Inv.-Nr. G. W. 1842. Farbbildaufnahmen, Ablichtungen zugehöriger Literatur verdanke ich meiner einstigen Hörerin und bei mir in München promovierten Betreuerin dieser Sammlung, Frau Dr. Marianne Stöfl (Juli–November 1995). Eine Farbbildung auch bei Gertrud Weinhold, *Das lebenspendende Kreuz. Das Mysterium. Heilszeichen und Schmuck weltweit*. Dachau 1993, S. 134.

⁶ Stephaton heißt er nach apokryph-legendären Volksüberlieferungen, die so gerne und früh schon jedem in den Evangelien namenlos Bleibenden einen Namen und damit eine eigene Individualität verleihen. Hier jenem Schergen, der nach Joh 19,28f. dem Gekreuzigten nach seinem Rufe „Mich dürstet“ einen Stab mit einem in Essig (sauren Wein, Myrrhe, Galle; vgl. Matth 27,34; Mark 15,22) getränkten Schwamm an den Mund führt.

Die auf diesem und ähnlichen rumänischen Hinterglasbildern auf dem Kreuze zwischen Lanze und Schwammstab ersichtliche Inschrift IC XC entspricht dem griechischen Kreuztitel nach Joh 19,19. Wenn auf beiden im späten 18. oder im 19. Jh. aus Oltenien kommenden Hinterglas-Ikonen zuoberst IHRI (statt des uns im Westen geläufigen INRI (*Jesus Nazarenus Rex Judeorum*)) zu lesen ist, so kann damit nur die kyrillische Schreibweise eines H für ein N (einmal mit Ligatur der beiden Mittelbuchstaben) gemeint sein; mithin ein Hinweis mehr für die „ostkirchliche“ Herkunft dieser Hinterglas-Ikonen.

⁷ Vgl. neben den unter Anm. 3 aufgezählten Arbeiten auch noch: Karol Kos, *Ludowe malarstvo ikon (romunskih)*. In: *Polska sztuka ludowa*, Jgg. XXVII, 1933, S. 231–238, bes. S. 233; Gertrud Weinhold, *Der Friedefürst*, Leiden, Kreuzestod und Ostersieg des Herrn Jesus Christus im Zeugnis der universalen Volkskunst. Berlin 1935, S. 19; Catalogul Muzeului de artă populară al R. P. R. (Volksrepublik Rumänien), Bukarest 1957, S. 145, Nr. 131. (Eine „seitenverkehrte“ Variante: die Rebe, die das Kreuzholz umschließt, über dem Kelch ausgepreßt wird, rechts vom Beschauer); Juliana und Dumitru Dancu, Katalog „Hinterglasmalerei in Rumänien“, deutsche Ausgabe von Rolf Bossert, Bukarest 1982, S. 29; zum Zusammenhang der besonderen, von Blattgold erhellten Hinterglasmalerei mit dem Erbe von Byzanz, getragen meist von kirchlichen Handbüchern der Malerei auf dem Athos, hier S. 28 f.



Fig. 4: Hinterglas-Ikone aus dem Siebenbürgischen Altlande (Oltenien), Mitte d. 19. Jh.s
Isus cu vița = Christus der Weinstock.

ten wie jene zu Scheii bei Brasov-Kronstadt, zu Gherla bei Cluj-Klausenburg, vereinzelt auch noch weitere im südlichen Siebenbürgen den Ikonenbedarf des Volkes bis ins beginnende 20. Jahrhundert deckten.⁸ Eine solche Ikone aus Nicola, vermutlich im späteren 19. Jahrhundert entstanden, als sich die formale Strenge der früheren, religiös bedingten Ikonen-Malerei schon zu verlieren begann, stellt Christus dar, wie er aufrecht steht „auf der Steinplatte seines Grabes . . . die leicht in ihrer rechteckigen und den eisernen Ringen zum Aufheben erkennbar“ ist.⁹ Dies zum Unterschied von den themengleichen Bildern des Alt-

⁸ Die größte Variantenvielfalt bot schon 1968 das aufwendig mit großen Farbbild-Wiedergaben bibliophil gedruckte Werk von Cornel Irimie und Marcela Focsa, *Icoane pe sticlă*. Bukarest 1968. Ich verdanke das Werk meinem verehrten Kollegen und Freunde, em. Univ.-Prof. Dr. Felix Karlinger (München, Salzburg), Juli 1995. – Zu den verschiedenen Werkstätten S. 8–14; als Farbbilder zum *Isus cu vița* die Tafeln 24, 42, 63, 124, 131 (zusammen mit dem orthodoxen Volksheiligen Heralampios (*Haralambie*) und (Detail) Nr. 132.

⁹ Juliana und Dumitru Dancu, *Die bäuerliche Hinterglasmalerei in Rumänien*. (Ost-)Berlin 1980, S. 27 f.; dieselben 1982 (S. Anm. 7), S. 28–30, Bild aus Nicola, 28 × 32 cm). Gelegentlich wird in der ikonographischen Interpretation besonders jener Bilder vom „Weinreben-Christus“ darauf verwiesen, daß neben dem wesentlichen Inhalt der eucharistischen Darstellung, also der Passion Christi, seit dem 15. Jh. die „katholische Auffassung von der dauernden Gegenwart des Heilands im Altarsakrament in den Vordergrund rückt“. (A. Thomas, *Darstellung* s. S. 51 Anm. 56, S. 182 f.). Von hier weg wurde geschlossen, daß bei dem siebenbürgisch-rumänischen Bildtypus vom „Schmerzmann“ aus dessen

Landes, der Gegend um Brasov-Kronstadt und Alba Julia-Karlsburg. Bei denen sitzt Christus immer wieder auf einer Art Sofa oder einer geschmückten Truhe. Die Weinrebe windet sich hier um die Arme des großen Holzkreuzes. Auf jener gewiß später anzusetzenden Ikone hingegen windet sich die Rebe in einen betonten Kreis, der sich in den Händen Christi schließt. Die aber pressen die Traube in einen – nicht kelchgleichen – Becher. Hier ist auch kein Kreuz mit ins Bild genommen. Auch die an sich geringe Variabilität der rumänischen Bildgestaltungen des *Isus cu vița*, dem „Weinreben-Christus“, läßt erkennen, wie tief in die Mystik des Mittelalters die Gedanken eines Beobachters gehen können, will er Nährgrund und Wachstumsphasen solch eines Eucharistie-themas ergründen.

Außerhalb Rumäniens – und ganz gewiß von dorthier etwa durch Ausstellungsbesuch beeinflusst – kehrt dieses Thema des *Isus cu vița* m. W. nur ein einziges Mal im Werk eines noch lebenden „naiven“ Künstlers aus Polen wieder. Wir kennen zu diesem Schnitzbilde auch den Namen des sicher eigenwilligen Gestalters, Jan Skoczylas.¹⁰ (Abb. 26). Die polychromierte Schnitzerei mit dem leuchtend blauen Hintergrund zeigt unseren „Weinreben-Christus“ stehend, wie ihm eine Rebe mit Blättern und Trauben aus der rechten Seite seines Unterleibes, also nicht aus der Herzwunde wächst. Sie umwindet seine Gestalt voll. Die rechte Hand Christi ist nach oben gewendet. Sie greift nach einer Traube. Die Linke aber hält unter einer weiteren Traube einem zwerghaft klein vor Christus knienden Beter einen auffallend großen Kelch vor das Antlitz. Die kleine Gestalt, ein Mann oder ein Knabe, kniet neben dem Lattenzaun vor einem strohgedeckten Hause mit offener Tür, in der eine Katze hockend den Bildbetrachter scheu anzuschauen scheint. Noch über dem gerahmten Schnitzbilde ist ein Flügelengel mit gefalteten Beterhänden aufgesetzt, damit sichtlich in seiner Anbetung des „Weinreben-Christus“ dargestellt. Im Grunde genommen gehört er ebenso wenig zum Urbilde des *Isus cu vița* wie das Haus und der Zaun, der kleine Beter und die Katze. Das ist „ikonenferne“ Freiheit eines „Naiven“ unserer Tage.

Die „Vergleichende Volkskunde“ darf sich erlauben, Kunstwerke religiösen Inhaltes, gleichviel, ob sie von Meistern der Bildenden Künste oder von Freskanten, Schnitzern, Malern nur bescheidenen Gestaltenkönnens zur Aussage des „Kündenwollens“ geschaffen, „vorgestellt“ wurden ohne ästhetische Ansprüche, unter einem eigenen Blickwinkel zu betrachten. Die Suche nach einer Art „Kontext“ zu solchen Bildwerken, geprägt vorwiegend

Seitenwunde eine Rebe wächst, wobei er deren Trauben in einen Kelch auspreßt, die Kelter als Bildgegenstand verschwunden sei. „Statt dessen sitzt Christus auf einer großen Truhe. Ihre blockhafte Quaderform ist möglicherweise ein Hinweis, daß damit ursprünglich ein Altar gemeint war, den die Maler nicht mehr als solchen zu erkennen vermochten. Der Altar würde jedenfalls auf die Bedeutungsebene der Eucharistie verweisen, die durch den Kelch im Bild zweifellos angelegt ist. Das Auspressen der Traube in den Abendmahlskelch steht dabei nicht schlechthin für das Altarssakrament. Es verdeutlicht vielmehr zum einen die Einsetzung der eucharistischen Gaben durch Christus selbst. Zum andern verweist er auf die Passion und die Freiwilligkeit des Leidens. Auch das Kreuz, zu dem auf manchen Hinterglasikonen weitere Leidenswerkzeuge kommen können, steht für die Passion als den zweiten Bedeutungspol dieser theologisch sehr anspruchsvollen Darstellungen“. Vgl. dazu: Ruth Fabritius – Eva Haustein-Bartsch – Ferdinand Ullrich, Rumänische Hinterglasikonen. Vestisches Museum Recklinghausen und Glasmuseum Rheinbach 1992, S. 58–60 (Bild 47 × 42 aus dem Alt-Land, Mitte des 19. Jh.s). Dazu: dieselben, Hinterglasikonen im Ikonen-Museum Recklinghausen 1992, S. 6, Inv.-Nr. 831, aus dem siebenbürgischen Mühlbachtal, Mitte des 19. Jh.s; Inv.-Nr. 821-1, aus Scheii bei Brasov-Kronstadt, 2. H.d. 19. Jh.s.

¹⁰ Jan Skoczylas, geb. zu Turowola 1935 in Polen, ist seit den Siebzigerjahren mit einer Reihe eigenartiger Holzsulpturen oft religiöser Sinngabe hervorgetreten, international aufgefallen. Im Zuge eines noch immer andauernden Interesses an „naiver“ (Volks-)Kunst durfte er Ausstellungen in Polen, in (West-)Berlin 1974, in Göttingen, im Glasmuseum zu Rheinbach-Bonn 1977 und zu München 1981 erleben. Vgl. dazu: Naive Kunst aus Polen. Skulpturen, Bilder, Reliefs aus der Sammlung Orth, Ausstellungskatalog des Münchener Stadtmuseums, München 1981, S. 29, unsere Abb. 26 zeigt das etwa bald nach 1972 geschnitzte und farbig gefaßte Werk in der Sammlung Gertraud Weinhold in München Oberschleißheim, Inv.-Nr. GW 1963.

aus dem Gemütsleben und aus religiöser Inbrunst, also ohne primären *ratio*-Bezug auf Theologie und auf alles andere ausschließende „kanonische“ Texte in der Buch- und Offenbarungsreligion „Christentum“ muß gestattet sein. Das war hier versuchsweise schon bei den slowenischen Volksliedern und ihren späten Nachklängen einer „mittelalterlich-legendär“ anmutenden Blutmystik zum Eucharistie-Geschehen versucht worden, (S.o. S. 54ff.). Es soll noch einmal für den engeren Raum einer „Sakrallandschaft“ des alten südostalpinen „Innerösterreich“ angesprochen werden. (s.u. S. 100ff.). Auch die rumänische Forschung zur älteren Literatur und zur reich überlieferten „Volksdichtung“ der Ost-Romania hat bereits zu Beginn unseres Jahrhunderts gerade vor der Fülle dieser Hinterglas-Ikonen des Themas *Isus cu vița* nach ihrem Lebensumgrunde im „Volke“ gefragt. Es steht doch gewiß außer Zweifel, daß solch ein Bild früher nicht zuerst als „Hausschmuck“ angeschafft und allen sichtbar aufgehängt wurde. Vielmehr wurde es als „Bekenntnis“ und aus Hinneigung zum „Weinreben-Christus“ ausgewählt, erworben und fest in den Lebensumgrund des Hauses als Wohnstätte für sich und die Familie gestellt.

Nun sieht sich einer, der nicht von der Kunstwissenschaft und ihrer schwerpunktmäßig subtil betriebenen Stilgeschichte herkommt, sondern von der Vergleichenden Volkskunde, wieder verlockt, über die vordergründig geübte Ikonographie als „Bildbeschreibung“ doch auch versuchsweise einen gewiß nicht „zeitgleichen“, wohl aber gedanklich verwandten Kontext zum bildlich Dargestellten auch in wortgebundenen Ausdrucksformen geistigen Lebens zu suchen. Das war – wie gerne einbekannt sei – „versuchsweise“ schon im Blick auf bayerisch-österreichisch-slowenische, jedenfalls gemein-ostalpine Denkmäler der Hl. Blut-Mystik wie Darstellungen der Kreuzigung und der unterm Kreuze trauernden Pietà dadurch geschehen, daß aus dem überreichen Schatz geistlicher Volkslieder etwa der Slowenen als den nächsten süd- und südöstlichen Nachbarn der deutsch-bairischen Siedlungslandschaften auffallende Anklänge in Liedtexten und Gebetsformeln zum Bildlich-Dargestellten des ausgehenden Mittelalters auch noch aus späteren Aufzeichnungen, genommen aber „aus dem Volksmund“, beigebracht wurden. (S. 54ff.).

Diese Verlockung stellt sich für eine Vergleichende Volkskunde auch bei der Überschau über zeitlich auf das 18. und das 19. Jahrhundert und räumlich auf den rumänischen Siedelraum des südlichen Siebenbürgen/Transsylvania begrenzte Volksüberlieferungen aus mündlicher Tradition oder aus zeitgleichen Handschriften religiös-belehrenden Inhaltes, die einen Entwicklungsgang zu weisen vermögen.

Auch dieser Bildgedanke vom „Weinstock-Christus – *Isus cu vița*“ hat eine längere Geschichte als man gemeinhin bei Hinterglasbildern, wie wir sie aus Bayern, Oberösterreich und Böhmen in so besonderem Reichtum als eher „volkstümliche“ Zeugnisse des Gestaltens von religiösen Vorstellungen und *invocationes* kennen. Die ferne Geschichte dieser besonderen Bild-Idee beginnt allerdings schon im morgen- wie im abendländischen Frühchristentum. Sie setzt sich für unser Abendland zumal in griechischen, oft früh schon ins Lateinische übersetzten Apokryphen fort. Ähnliche Spuren aber verblieben in manchen Theologoumena der Kirchenväter und der Hagiographie-Historiker. Daß sie dann über Jahrhunderte „verstummen“, aber jähe wieder auftauchen, sogar „dominant“ werden, darf weiter nicht wundernehmen. Wir kennen das auch aus anderen Themen. So sei hier nur kurz verwiesen auch auf die antik-frühchristlichen Darstellungen des „Guten Hirten“, vorwiegend nach Joh 10,1f.; 10,11f. usw., beziehungsweise auf die „heidnischen“ Vorformen der Schäfer-Hirten-Gestalten etwa der griechischen „Bocksträger“ (κριοφόροι). Das „verliert“ sich im ausgehenden ersten christlichen Jahrtausend. Es tritt im Mittelalter auffallend stark zurück. Aber etwa ab dem 17. Jahrhundert wächst es modisch rasch in der „bukolischen“ Lyrik wie auch in der kirchlichen Kunst stark an. Es greift von der „Schäfferey“ mancher Oberschichten

rasch – wieder ins Religiöse gewendet – und weit im noch lange nachwirkenden „Volksbarock“ um sich. Dort im geistlichen Liedgut wie in den Alpenländern, am stärksten in der Steiermark und in Kärnten, im noch heute fortlebenden „Volksschauspiel“ geistlicher Thematik um den „Guten Hirten“ und seine rührende Suche nach dem „verlorenen Schäflein“, nach der sündig gewordenen *anima*, der „Schäferin“.¹¹

Für die Rumänen Siebenbürgens lassen sich wortgebundene Bezüge zum Bildtypus des *Isus cu vița* spätestens ab der Mitte des 18. Jahrhunderts aufzeigen. Texte lassen eindrucksvoll das Entstehen, das Werden des „Weinstock-Christus“ in solcherart geformtem Apokryphenerbe erkennen.

In einem besonderen Abschnitt der rumänischen „Fragen und Antworten“ (*Intrebări și răspunsuri*),¹² der sich *Intrebări și răspunsuri din sfânta și mare săptămână a patimilor lui Hristos* benennt, also „Fragen und Antworten in der heiligen und großen Leidenswoche Christi“, kommt es im Kapitel CXXVI zum Gespräch zwischen dem Fragenden und dem Beantworter über das Verhalten der rätselhaft bleibenden „Frau des Pilatus“, die – allerdings namenlos bei Matth 27,19 – in den griechischen Apokryphen wie auch hier im Rumänischen anders gesehen wird.¹³

CXXVI. In. *Dară doamna lui Pilat fost-au când au răstignit pre Hristos? – Răs. Fost.*

CXXVI. In. *Dară ce au pățit dacă au / mers acolo ? – Răs. Când au purces Pilat la cruce au zis doamnei sale: Să nu vii tu acolo. Iară iia n'au ascultat, ci inbrăcându-să cu o plașca ce să chiamă rochie, s'au dus pre ascuns de previia de parte, că doriia să vază pre Hristos cine iaste, că nădăjduia că doară iaste Hristos de nêmul ei. Deci dacă înpunse pre Hristos cu sulița în coaste, atunci au inproșcat sângele și au stropit pre plașca doamnei lui Pilat, și s'au lățit sângele pre dânsa, și au alergat acasă de o au șters și o au spălat; ci temându-să ia de Pilat, au alergat într'o vie supt un pîrsec și au săpat în pământu / de o au îngropat, și atunci și crescui vița și făcu strugri; și mirându-să acol de ia sta doamna lui Pilat, fiind spăimântată. Atunci sosi și domnul și întreba: Unde iaste doamna? Iară roabele zise că s'au dus la cruce să privească; și începură a o căutași o aflară acolo în vie goală, și văzură și struguri minunat(i) cât nu să puté găsi într'alt chip. Și zise Pilat: Ce iaste ačasta? Iară ia plângând le spuse toate pre rând ce au pățit; și i-au zis Pilat: Dar nu țiem zis cu să nu mergi acolo? Iară ia zise: Vinovată sânt innainté ta.*

Nach „Fragen und Antworten“ über den Kreuzestitel, den Pilatus (nach Joh 19,19f.) als „Jesus von Nazareth, König der Juden“ auf hebräisch, griechisch und lateinisch anbringen hatte lassen und deren Ausdeutung (CXVIII–CXXV) kommt es zum Gespräch über die „Frau des Pilatus“ (*doamna lui Pilat*):

CXXVI: Frage: War die Frau des Pilatus zur Kreuzigung gegangen?

Antwort: Ja.

¹¹ Leopold Kretzenbacher, Lebendiges Volksschauspiel in Steiermark. Wien 1951, S. 151–186, bes. 153–157; LCI IV, 1994, Sp. 289–299 (A. Legner).

¹² Al. Cioranescu, *Intrebări și răspunsuri*. Im Sammelwerk hrg. von Nicol. Cartoian, *Cercetari literare*. Bd. II, Bukarest 1936 (Facultatea de litere din București. Seminarul de istoria literaturii române (epoca veche). S. 47–59 (Einleitung), S. 60–81 (Text der CCIV „Fragen und Antworten“). – Die Grundlage dieser kritischen Ausgabe bildet die Handschrift Nr. 3806 in der Bibliothek der Rumänischen Akademie der Wissenschaften, niedergeschrieben 1748 von einem „ierei Diné Stanovici Voinescul dascalul ot Căpânas (?), fratele dascalului Ștefan ot Craiova, nepotul Pré Sfinții' Sale răpăusatului întru fericire părintelui episcopului Damaschin ot Râmnic“. (A. Cioranescu, S. 55).

Für die schwierige Besorgung von Ablichtungen dieses und einer Reihe von anderen Texten aus Rumänien danke ich Herrn Univ.-Prof. Dr. theol. Joan-Vasile Leb in Cluj (Klausenburg); Herrn Bibliothekar Dr. Gabriel Ștrempel von der Rumänischen Akademie der Wissenschaft zu Bukarest und Frau Dr. Marianne Stöbl, meiner Dokortochter 1979 in München. Dezember 1995.

¹³ Die hier herangezogene Stelle bei Al. Cioranescu S. 72, Abschnitt CXXVII.

CXXVII: Frage: Was hat sich dort mit ihr ereignet?

Antwort: Als Pilatus zur Kreuzigung ging, hatte er zu seiner Frau gesagt, Du sollst dort nicht hingehen. Aber sie hat darauf nicht gehört. Sie hat sich einen Rock angezogen und ist zur Kreuzigung gegangen, um Christus zu sehen. Sie sagte (zu Pilatus): Christus ist der gleichen Abstammung wie auch ich. Dann kam sie dort an. Ein Soldat stach Christus in seine Seite. Da spritzte das Blut heraus und auch ihr Rock wurde mit Blut benetzt. Sofort ging sie nach Hause, den Rock zu waschen. Das Blut aber ließ sich nicht entfernen. Da ist die Frau des Pilatus zu einem Weinberg gegangen und dort hat sie den (blutbefleckten) Rock vergraben. Sofort ist (dort) ein Weinstock mit schönen Trauben aufgesprossen. Pilatus aber ist nach Hause gegangen und hat die Sklavinnen gefragt: Wo ist meine Frau? Überall haben sie nach ihr gesucht und sie dann entblößt neben jenem Weinstock unter einem Baum gefunden. Sie hat geweint und dabei Pilatus erzählt, was geschehen war. Und sie sagte: ich habe mich schuldig gemacht Dir gegenüber . . .

Es ist doch wohl eine Besonderheit dieses rumänischen Textes, niedergeschrieben vor der Mitte des 18. Jahrhunderts, daß er in lehrhaft aufgezogenen Fragen und Antworten heilsgeschichtlichen Bericht, in anderen, breiteren Abschnitten Glaubensinhalte der Orthodoxie vermittelt. Mit Recht hatte diese so eigenartige literarische Gattung, die in Rumänien in einer Vielzahl von Handschriften überliefert ist, schon der Polyhistor, Literaturhistoriker, Philologe und Kenner besonders religionsgeschichtlich-volkskundlicher Traditionen des Judentums und so vieler europäischer Sonderkulturen Moses Gaster (1856–1939) im Jahre 1883 einen „Katechismus“ genannt.¹⁴ Einen rumänischen Text gleichfalls von etwa 1750, bereits jedoch gedruckt in kirchenslavisch-kyrillischen Lettern, bot Moses Gaster 1891 in seinem Werke *Chrestomatie Româna*, der gedruckte und handschriftlich vorliegende Texte der Zeit vom XVI. bis zum XIX. Jahrhundert auf Grund von Vorlagen aus den Jahren 1750, 1777, 1802 und 1809 enthält.¹⁵ Eine kritische Ausgabe mit einer breiten Einführung und mit Textvergleichen zu nicht weniger als achtzehn Handschriften dieser „Fragen und Antworten“, die im Archiv der Rumänischen Akademie der Wissenschaften zu Bukarest liegen, brachte Alexander Cioranescu 1934.¹⁶

Entscheidend für unsere Fragestellung ist hier der durchaus nicht überall in den frühchristlichen Apokryphen, etwa im Nikodemus-Evangelium des 4. Jahrhundert und in der „Pilatus-Überlieferung“ (παράδοσις) begegnende „Ungehorsam“ der „Frau des Pilatus“. Aber sie, die *doamna lui Pilat*, die Gattin des Obersten Befehlshabers und Richters der Römischen Besatzungsmacht, „begründet“ sozusagen ihr „Recht“ auf Ungehorsam Pilatus gegenüber mit ihrer bekenntnishaften Behauptung, daß sie sich „Christus verwandt, ihm zugehörig fühle“ (. . . *ca dorîia să vază pre Hristos cine iaste, că nădăjduîia că doară iaste Hristos de nêmul ei*). Genau

¹⁴ Moses Gaster, *Texte române inedite din sec. XVII*. (Revista pentru istorie, arheologie și filologie, Jgg. I, Bukarest 1883, S. 77–80); *derselbe*, *Literatura populara româna*. Bukarest 1883, S. 228. Zum Lebenswerk dieses Gelehrten, der einer holländisch-jüdischen Familie entstammte, vgl. I. C. *Chițimia*, *Folcloristi și folcloristica românească*. Bukarest 1968, S. 73–326; Ovidiu *Bîrlea*, *Istoria folcloristicii românești*. Bukarest 1974, S. 260–264 et passim.

¹⁵ Moses Gaster, *Chrestomatie Română*. Texte tipărite și manuscrise (sec. XVI–XIX), dialectale și populare cu o introducere, gramatică și un glossar româno-francez. 2. Bde Leipzig 1891. – Der 2. Bd. erschienen als *Chrestomatie roumaine. Textes imprimés et manuscrits du XVI^{me} au XIX^{me} siècle; Specimens dialectales et de littérature populaire; accompagnés d'un glossaire roumain-français*. II: Textes (1710–1830); dialectologie, littérature populaire, glossaire. Hamburg 1992. – Der kyrillisch gedruckte Text von „ca. 1750“ als Kap. CXXXIV, S. 60–66 nach 4 Hss. dieser „Fragen und Antworten“ aus den Jahren 1750, 1777, 1802 und 1809.

¹⁶ S. oben Anm. 12.

das aber bringt Pilatus selber in seinem Gespräch mit den Christus vor ihm anklagenden Juden sozusagen als eine Begründung seiner Haltung wörtlich vor, wenn er, um den Haß der Juden zu besänftigen, eingesteht, daß seine Frau „gottesfürchtig“ (θεοσεβής) sei und „eher Sympathie mit Euch (Juden)“ habe: *μᾶλλον ἰουδαῖζει σὺν ὑμῖν*.

In den Schlußfragen unseres Abschnittes aber wird ausdrücklich auf die gleichsam als Oikotypus „rumänieneigene“ Bildgestaltung des *Isus cu vița* Bezug genommen: die Frau des Pilatus vergräbt ihr unter dem Kreuze auf Golgotha vom *Crucifixus* her mit seinem Blute benetztes Gewand (im rumänischen Text als *plășca* = „Mantel“). Daraus wächst „sofort“ eben jener auf so vielen rumänischen Hinterglas-Ikonen als eine Art „Eucharistie-Verkündung“ entsprossene Weinstock. Das sieht das „Volk“ genau als den in der Heiligen Schrift ausdrücklich überlieferten „Wahren Weinstock“, ἡ ἄμπελος ἡ ἀληθινή, die *vitis vera* im Johannes-Evangelium 15,1.

Daß diese „Frau des Pilatus“ hier in den besonderen Texten über ihre Episoden-Stellung in der Heilsgeschichte so wie im (einzigen sie betreffenden) Kurzvermerk bei Matth 27,19 namenlos bleibt, ist nicht so ohne weiteres verständlich. Denn dieser so späte rumänische *topos* in einer „Glaubens-Wissen“ verkündenden Legendenversion ihrer heilsgeschichtlich „bestätigten“ Zeugenschaft durch das am Kreuze von Christus vergossene Hl. Blut ist letztlich doch nur eine Ausweitung des morgen- und abendlandweit schon seit den frühchristlichen Apokryphen übermittelten „Wissens“ um ihre – nirgends in den Heiligen Schriften des kanonischen Erbes gegenüber Matth 27,19 vergrößerte – Rolle. Das war weder in der schon frühchristlichen Theologie noch in jenen früh auch schon in mehreren Sprachen niedergeschriebenen Zusatz-Erzählungen der Ereignisse der Heilsgeschichte der Fall. Er blieb es auch in den sich so oft eben jener apokryphen, also nicht als „kanonisch“ anerkannten Schriften bedienenden, theologisch fixierenden und so gerne auch exegetisch-ausdeutend verfahrenen Gottesgelehrtheit des ersten christlichen Jahrtausends in Ost und West.

Für nahezu alle in den Evangelien der drei Synoptiker und Johannis so wie in den anderen als „kanonisch“ anerkannten Schriften „Namenlos Gebliebenen“ weiß eine sehr früh schon einsetzende, zuerst mündliche, dann bald niedergeschriebene Parallel-Überlieferung erstmals erfundene, aber dann durch die Jahrhunderte bleibende Namen. Man denke hier, um bewußt nur im Bereich der Kreuzigung Christi zu bleiben, an die „zwei Räuber“ bei Mark 15,27 (σταυροῦσιν δύο ληστὰς), bei uns zumeist „Schächer“ genannt. Sie erhielten früh schon die (allerdings auch in den vielfältigen Überlieferungen über sie wechselnden) Namen Dismas und Gestas/Gemas.¹⁷ Jener Soldat (oder Scherge), der dem „Mich dürstet“ rufenden Christus am Kreuze (Joh 19,28) einen Ysop-Essig-Schwamm an einem Stabe an den Mund führte (Matth 27,48), erhielt den – gleichfalls apokryphen – Namen Stephaton. Noch bekannter wurde und blieb bis heute der Name Longinus als jener des Soldaten, der nach Joh 19,34 dem toten Erlöser am Kreuze seine Lanze in die Seite stieß. Es gibt denn auch die (un-

¹⁷ Leopold Kretzenbacher, St. Dismas. der rechte Schächer. Legenden, Kultstätten und Verehrungsformen in Innerösterreich. (Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark XLII, Graz 1951, S. 119–139); Edgar Krausen, Der Kult des heiligen Dismas in Altbayern. (Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1970, Volkach vor Würzburg 1970, S. 16–21, Abb. 7–18); zur theologischen Einschätzung im Mittelalter vgl. Friedrich Ohly, *Desperatio* und *praesumptio*. Zur theologischen Verzweiflung und Vermessenheit. In.: Festgabe für Otto Höfler zum 75. Geburtstag. Wien 1976, S. 449–556, bes. S. 550 (Literatur).

Leopold Kretzenbacher, Dismas-Legenden bei Janez Trdina und im europäischen Südosten. (Anzeiger für slavische Philologie 15/16, Graz 1984/85, S. 1–15). Israelische Bibelkritik nimmt heute an, daß die „zwei Schächer“ (Matth 27,38) gewiß nicht „Räuber“, sondern Freiheitskämpfer gegen die römische Besatzung waren und deswegen sterben sollten: Pinchas Lapide, Ist die Bibel richtig übersetzt? Gütersloh, 3. Aufl. 1989, S. 108–114 (Die zwei Schächer – verleumdete Märtyrer).

sichere) Etymologie, die den Namen „Longinus“ von der „heiligen Lanze“ (ἁγία λόγχη) herleiten möchte.

Die „Frau des Pilatus“, bei Matth 27,19 nur ἡ γυνὴ αὐτοῦ, spricht zwar nicht selber zu ihrem Manne. Sie läßt ihm nur (durch eine Magd, wie in den heutigen niederösterreichischen Passionsspielen,¹⁸ oder durch einen „Diener“) sagen, daß sie Christus für „unschuldig“ halte: „... ich hatte seinetwegen heute Nacht einen schweren Traum“ (... ἔπαθον σήμερον κατ’ ὄναρ δι’ αὐτόν). Das genügt aber dem Erzählbedürfnis schon des frühen Christentums nicht mehr. Also erhält die „Frau des Pilatus“ schon einen Eigennamen.

Der Name lautet in den griechischen Apokryphen der Frühzeit Πρώκλα. Er wird im Lateinischen zumeist wiedergegeben als *Procla* oder auch als *Procula*.¹⁹ So jedenfalls gelangt er in die gesamtabendländische Überlieferung der nichtkanonischen Schriften. Jedenfalls soweit sie auf die Ausweitung jener Szene beim Verhör Christi durch Pilatus mit der Warnung durch seine traumgeängstigte Frau nach Matth 17,19 überhaupt eingehen. Wenn diese apokryphe Namengebung mehrfach auch als *Claudia Procla* (*Procula*) in der Überlieferung aufscheint, so ist dies zumindest eine willkürliche Namensausweitung. Zum Teil beruht sie auch auf einer frühen, aber irrigen Personen- und Namenskontamination mit einer geschichtlich nachweisbaren Persönlichkeit eben des Namens *Claudia*. Diese *Claudia* (Κλαυδία) war eine römische Christin. Sie wird von Paulus in seinem 2. Briefe an Timotheus (4,21) erwähnt.²⁰

Daß der „Mut“ der „Frau des Pilatus“, in ihrer Angst den Mann als Obersten Richter zu warnen, mehrfach in den Schriften der Kirchenväter hervorgehoben wird, sei hier nur kurz vermerkt.²¹ Schon ein so bedeutender Theologe wie Origenes (um 185–252) hielt es, anscheinend im Vertrauen auf heute nicht näher bekanntes apokryphes Schrifttum für möglich, daß diese „Frau des Pilatus“ sich zum Christentum bekehrt habe.²² Hierin war dem Theolo-

¹⁸ Leopold Kretzenbacher, Zur „Frau des Pilatus“ (Matth 27,19) im österreichischen Christleiden-Spiel der Gegenwart. (Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, N. S. XL. Bd., Wien 1986, S. 17–32). Im Passionsspiel von Kirchschlag in der Buckligen Welt (Südöstl. Niederösterreich, zuletzt im Sommer 1995), tritt als besondere Eigenheit ein, daß Maria sich in ihrer Not an die „Frau des Pilatus“ (sie heißt hier Portia) um Vermittlung, Eingreifen bei Pilatus wendet. Der Ursprung des Motives der „Intervention Mariens“ bei der Frau des Pilatus hat nicht in Spieltexten, sondern in einer Hochdichtung der Zeit nach der Mitte des 18. Jh.s seinen Ausgang. Es ist Friedrich Georg Klopstock (1724–1803), der die schmale Evangeliengrundlage der Christus-Pilatus-Traumnachricht-Episode bei Matth 27,19 zu einer psychologisch vertieften Schau auf den Widerstreit der Mächte im Heilsgeschehen werden ließ: F. G. Klopstock, Der Messias, VII. Gesang (erst 1756 erschienen) V. 277 ff.; V. 368 ff.; V. 484 ff.

¹⁹ *Procula* z. B. im lateinischen Nicodemus-Evangelium, cap. 2, Ausgaben von Joh. Carl Thilo, Codex apocryphus Novi Testamenti, 2. Ausgabe Leipzig 1876, S. 223; – Insgesamt zum Nicodemus-Evangelium F. Scheidweiler, Nikodemus-evangelium, Pilatusakten und Höllenfahrt Christi; In: Edgar Hennecke-Wilhelm Schneemelcher, Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, 3. Auflage, Bd. I: Evangelien, Tübingen 1968, S. 330–358. Ausführliche Hinweise gab schon Wetzler und Welte’s Kirchenlexikon oder Enzyklopädie der katholischen Theologie und ihrer Hilfswissenschaften. 2. Auflage Bd. X, Freiburg i. B. 1897, S. 4f. Dazu vgl.: F. Vigouroux (Hrg.), Dictionnaire de la Bible. Bd. V, Paris 1912, Pilatus Sp. 429–434; femme de Pilate Sp. 434 f. (L. Fillion).

²⁰ Paulus, II. Brief an Timotheus 4,21: „Es grüßen Dich Eubulus, Pudens, Linus, Klaudia und alle Brüder“. Zur anderen Kombination, daß diese Claudia etwa die Frau des hier genannten Pudens gewesen sein soll (so in den Acta Sanctorum, tom. Maii, pag. 296) vgl. F. Vigouroux (S. Anm. 19), Sp. 799 f. („Une hypothèse sans fondement“).

²¹ So z. B. bei: Ambrosius von Mailand (um 340–397), *Expositio in Evangelium secundum Lucam libri X*, PL 15, col. 1603–1944, hier 10,100 = col. 1921 f.: zu V, 11: *Monebat uxor: lucebat in nocte gratia; divinitas eminebat; nec sic a sacrilega sententiam temperavit*.

Hilarius von Poitiers (4. Jh.), *Commentarius in Evangelium Mattaei*, PL 9, cap. CCCIII/1, col. 917 f.: ... *uxor (Quae ipsa multum sit passa pro Christo, in eandem gloriam futurae spei illum quo conversabatur invitata.) Denique Pilatus et manus lavit* ...

²² Origenes (um 185–254), PG 13, *Commentaria in Evangelium secundum Matthaeum*, col. 1773 f. aus *Series veteris commentariorum Origenis in Matthaeum*:

gen Origenes noch Jahrhunderte später Paschasius Radbertus (um 790 – um 860), Mönch, Lehrer und 843–849 Abt zu Corbie/Corvey gefolgt. Radbert bezieht sich auf den Evangelisten Matthaeus. Der habe die *gentilitas* als „Geschlechtsverwandtschaft“ dieser Frau – mit Christus“ – wie in einem Traumgesicht erkannt. Darum habe der Evangelist eine „Sache der göttlichen Vorsehung“ nicht übergehen wollen, eben „weil er gewürdigt worden sei, die Bekehrung der Frau des Pilatus zu erkennen.²³ Jedoch Pilatus selber sei allerdings „des Teufels“. So nicht aber seine Frau. Die sei „Christi“. Dem sei sie „durch den Glauben des Leidens verbunden“.²⁴ In gewisser Hinsicht läßt sich aus dieser Formulierung des Paschasius Radbertus, daß die *uxor Pilati* Christus *per fidem passionis conjuncta* sei, doch wohl ableiten, daß der Mönch zu Corvey im 9. Jahrhundert breitere Kenntnis von jener Apokryphe hatte, die fest behauptet, *Procla* sei (so wie *Longinus*) Zeugin der Kreuzigung gewesen.

Lange zuvor hatte sich die griechische Hagiographie mit *Πρόκλα* befaßt. So gilt dies für den aus Syrien stammenden Johannes Malalas (um 491–578). Er ist der Verfasser der „ältesten byzantinischen Weltchronik“ (*χρονογραφία*). Sie reichte ursprünglich bis zum Jahre 565, vielleicht sogar bis 574.²⁵ Hier steht über *Πρόκλα* freilich außer ihrem apokryphen Namen nichts, was über Matth 27,19 hinaus geht.²⁶

Die wichtigste Apokryphe mit Erwähnung der „Frau des Pilatus“, gleichzeitig wohl auch die wesentlichste Voraussetzung für jene spätere Weiterbildung auch in der rumänischen „Volksüberlieferung“, ist jene des *Evangelium Nicodemi* aus dem 4. Jahrhundert. Es geht auch unter dem Namen *Acta Pilati*, *Ῥπομνήματα τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ πραχθέντα ἐπὶ Ποντίου Πιλάτου*.²⁷ Die Textüberlieferung ist allerdings verwirrend. Es

... *Volunt autem evangelistae non praeterire rem divinae providentiae laudem Dei continentem, qui voluit per visum convertere Pilati uxorem, ut, quantum a se, vetaret virum suum ut ne audeat contra Jesum proferre sententiam. Et visum quidem non exposuit Matthaeus, tantum autem dixit quia multa passa erat per visum propter Jesum. Et ideo per visum passa est ne amplius pateretur: ut beatam fuisse dicamus Pilati uxorem, quae per visum passa est multa propter Jesum, et recepit per visum quod erat passura.*

²³ Paschasius Radbertus, *Expositio in Evangelium Matthaei* („Juxta editionem Simondi“), PL 120, Lib. XII, cap. XXVII, col. 938, No 1153: *Alii vero dicunt bonitate Dei factum fuisse, sicut quam saepe gentilibus a Deo somnia revelata leguntur, ut in uxore Pilati gentilitas designetur, quae justum Dominum confitendo, et etiam testimonium dat ad fidem non credentibus. Quapropter noluit evangelista praeterire rem divinae providentiae, laudem Christi continentem. Quoad dignatus est per visum convertere ad confessionem Pilati uxorem, forte quae per visum passa est, ne amplius pateretur. Propter quod, ut dixi, evangelista non exposuit visum ut ampliora de pietate Christi liceat nobis cogitare. Quoniam beatam dicunt Pilati uxorem, quae per visum passa est multa propter Jesum, et recepit per visum quae erat passura in vita sua . . .*

²⁴ *Utrum tamen, vel si initium habuerit conversionis haec mulier eo quod propter Jesum multa passa sit per visum, Deus scit. Unum tamen scimus, quia Ecclesia Christi ex gentibus, quae aliquando fuit uxor Pilati, per quem diabolus significatur, jam non ejus uxor est, sed Christi, cui per fidem passionis conjuncta est; et ipsas per fidem confiteri Deum, et vocare ad eum quoscunque potest non cessat.*

²⁵ Johannes Malalas, *Chronographia* 1,10 (ad annum 18 Tiberii), PG 97, col. 369. – Zu Johannes Malalas vgl. *Tusculum Lexikon*, 3. Aufl. 1982, S. 402f.

²⁶ Zu Unrecht wird gelegentlich in der „Procula“-Frage auf ein *Chronicon omnimoda historiae* eines Flavius Lucius Dexter aus Barcelona verwiesen; auf eine *historia, una cum commentariis Fr. Francisci Bivarii. Quibus universa Ecclesiastica historia, a Christo nato, per annos 430, ad usum expeditur*. Dem Vater dieses Flavius Lucius Dexter namens Nummianus Aemilianus Dexter, der 379–387 Proconsul über Asien und 395 Praefectus praetorio Italiae war, hatte Hieronymus (um 350–420) sein um 392 entstandenes Werk *De viris illustribus* (das man als die „erste christliche Literaturgeschichte“ schätzt) gewidmet. Die *omnimoda historia* ist aber verloren. Das *Chronicon Dextri* (PL 31,55–572) ist jedoch eine Fälschung des Cistercienser-Mönches (Franciscus) Bivar, Bivarius, auch Vivarius († 1636). Das wußte auch schon J. H. Zedler im „Großen vollständigen Universallexikon aller Wissenschaften und Künste“, Bd. III, Halle-Leipzig 1733, Neudruck Graz 1961, Sp. 1997. Die Fälschung wurde vermerkt im LThK, 2. Aufl. Bd. III, 1959, Sp. 316 (H. Rahner). Ebenso in der 3. Auflage LThK III, 1992, Sp. 175 (Christoph Breuer-Winkler). Die Behauptung jenes Fr. Bivarius: *Claudia Procula uxor Pilati admonita per somnium in Christum credit; et salutem consequitur*, die Bivarius mit großem „Kommentar“ unterbauen wollte, ist heute festgelegt als Fälschung des spanischen Jesuiten J. R. de la Higuera (1538–1611) im LThK Bd. III, 3. Aufl. 1992, S. 175.

²⁷ S. oben Anm. 19, F. Scheidweiler. Dazu: Aurelio de Santos Otero, *Los Evangelios Apocrifos*. Madrid 1956, S. 420–483; 2. Aufl. ebenda 1963. Enthalten sind 1956 die *Acta Pilati* (S. 420–500), die *Anaphora* (Berichterstattung, *Relacion de*

gibt zwei (voneinander stark abweichende) griechische Fassungen. Dazu je eine syrische, eine koptische, zwei armenische und zwei lateinische Versionen.

Im zweiten Kapitel dieses „Nikodemus-Evangeliums“ hatte Pilatus jene Bittwarnung von seiner Frau erhalten, über die nur Matth (27,19) berichtet. Er lädt die Juden zu sich und sagt ihnen: „Ihr wißt, daß meine Frau gottesfürchtig und fromm ist und eher Sympathie für die Juden hat: *μᾶλλον ἰουδαῖζει*²⁸ Die Juden geben zu, das zu wissen. Als ihnen Pilatus aber anschließend vom Angsttraum seiner Frau erzählt, daß sie ihn gebeten habe, deswegen nichts Böses mit diesem „Gerechten“ (*δίκαιος*) vorzuhaben, fallen seitens der ablehnenden Juden beleidigende Worte wie *γόης* als „Zauberer, Gaukler, Weiberheld“ und auch *ὄνειροπόλημα* im abwertenden Sinne von „Traumgebilde, Truggespinnst“.

Nach einem gleichfalls apokryphen „Briefwechsel zwischen Pilatus und Herodes“ (*Ἐπιστολή Πιλάτου πρὸς Ἡρώδη*²⁹) teilt Pilatus (hier als *ἡγεμὼν Ἱεροσολύμων*) dem Vierfürsten Herodes (*τετράρχης*) mit, daß seine Frau *Πρόκλα* im Wissen, daß er (Pilatus) nicht das Kreuzigungs-Urteil habe aussprechen wollen, „mit zehn Soldaten und mit Longinus als getreuem Führer einer Hundertschaft zum großen Schauspiel (*ὡς ἐν μεγάλῳ θεάματι*) gegangen sei“. Das ist für jene rumänische Weiterbildung nun bedeutsam: Prokla ist Zeugin der Kreuzigung Christi. Sie konnte also „blutbesprengt“ werden wie Maria. Des-

Pilate) S. 507–514). Henri Daniel Rops, *Die apokryphen Evangelien des Neuen Testaments*. Zürich 1956, S. 125–136; Johannes B. Bauer, *Die neutestamentlichen Apokryphen*. Düsseldorf 1968, S. 55–58.

²⁸ Besser übersetzt Aurelio de Santos Otero ins Spanische mit „Vertrautheit“ mit „Euren jüdischen Gebräuchen“: *Sabeis que mi mujer es piadosa y que propende mas bien a secundaros en vuestras costumbres judías?* – In einer lateinischen Version des *Evangelium Nicodemi*, cap. II, veröffentlicht schon Leipzig 1853, verwendete Constantin Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, S. 322 die Wendung: *Scitis quia mulier mea cultrix dei est et in iudaismo magis vobiscum sentit*.

Mit diesem *ἰουδαῖζειν* aus dem Munde des Pilatus über seine Frau befaßte sich schon ein so bedeutender Apokryphen-Kenner und editor wie Johannes Carolus Thilo in seinem Werke *Codex apocryphus Novi Testamenti (e libris et manuscriptis, maxime gallicanis, germanicis et italicis, collectus, recensitus notisque et prolegomenis illustratus . . .* Leipzig 1832, S. 520–523, J. C. Thilo stellt in seinen Anmerkungen zum Kapitel II der apokryphen *Acta Pilati* des griechischen Textes der *ὑπομνήματα τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ. ἐπραχθήσαν ἐπὶ Ποντίου Πιλάτου ἡγεμονεύοντος τῆς Ἰουδαίας* fest, daß sich Pilatus mit seinen Worten *ἰουδαῖζει σὺν ὑμῖν* bewußt gewesen war, daß seine Frau „in einer Art sakraler Gemeinschaft mit den Juden verbunden“ gewesen sei: *Innuīt his verbis Pilatus, uxorem suam quadam sacrorum communione cum Iudaeis conjunctam esse*. Mehr noch: J. C. Thilo meint, daß diese Prokla „eine ‚Proselytin‘, also eine (nach dem Sprechgebrauch der Antike) zum Judentum Übergetretene“ sei (. . . *sive proselytam portae esse*).

Diese „Proselyten-Innen“ gelten nach den griechischen Bemerkungen in der (spät-)antiken Literatur als *εὐλαβεῖς, φοβούμενοι τὸν θεὸν καὶ σεβόμενοι θεόν*, „gewissenhaft, gottesfürchtig und Gott verehrend“. Dabei vermag J. C. Thilo zu betonen, daß damals „viele Ausländerinnen, darunter auch Römerinnen, Anhängerinnen der Religion der Juden“ gewesen seien (*addictae Iudaeorum religioni*). Dafür vermochte Thilo auch bei den Historikern jener Zeit wie bei Flavius Josephus (37 – um 95 n. Chr.) in seiner Schrift *De bello Iudaico* II, 2, 3; auch bei Eusebios von Kaisareia (um 250–339) in seiner „Kirchengeschichte“ III, 18 solches zu vermerken. Das aber liest man auch in den – kanonischen! – *Actus Apostolorum*. Die „Apostelgeschichte“ weiß vom Haß der Juden gegen Paulus und Barnabas. Da heißt es (*Actus Apostolorum* 13,50): „Die Juden hetzten die vornehmen, gottesfürchtigen Frauen“ auf. Dazu: (ebenda 16,14) „Eine Frau namens Lydia . . . hörte zu; sie war eine Gottesfürchtige, und der Herr öffnete ihr das Herz, so daß sie den Worten des Paulus aufmerksam lauschte“.

Im Lateinischen begegnen für diese *Proselyti portae* die Bezeichnungen *metuentes, verecundi, religiosi, timorati*, vereinzelt auch *colentes* oder *Iudaicis moribus addicti*.

Auch die Verhaltensweise der *Prokla* in den slawischen wie in den für diese Studie herangezogenen rumänischen Überlieferungen stimmt weitgehend zu diesem Bilde der *uxor Pilati* in den frühen aramäischen, syrischen und bald schon ins Griechische wie ins Lateinische übersetzten Apokryphen um die bei den Orthodoxen als „Heilige“ am 27. Oktober in liturgischen Kalender der Orthodoxie (*συναξαρίον*) Stehende: *ἡ ἁγία Πρόκλα, ἡ γαμετὴ τοῦ Πιλάτου*. Dieses in den älteren Synaxarien für „Gemahlin“ gebrauchte Wort *gamete* ist allerdings in der heutigen Umgangssprache zu einem sehr bösen Schimpfwort im Sinne von „Schlampe“ oder gar „Hure“ abgesunken. Die heutigen Kalender gebrauchen in der neugriechischen Hochsprache wie in der fast allein in den Vordergrund getretenen „Volkssprache“ für die „Frau des Pilatus“ das Wort *syzygos* für die Gemahlin des Pilatus.

²⁹ Aurelio de Santos Otero 1956 (S. Anm. 27), S. 514–517.

wegen lassen jene rumänischen Überlieferungen besonders des 18. Jahrhunderts sie Angst empfinden, in Verzweiflung geraten. Sie will flüchten und muß schließlich Pilatus gegenüber „Schuld bekennen“.

Auch in der gleichfalls akokryphen „Überlieferung“ (παράδοσις) über Pilatus,³⁰ der zur Rechenschaftslegung wegen seines Urteils im Christus-Prozeß nach Rom beordert gewesen war, erteilt der „Caesar“ den Befehl, Pilatus den Kopf abzuschlagen so wie dieser „an den gerechten Menschen Christus Hand angelegt hatte“. Pilatus beschwört den καῖσαρ, daß er damals (zu Jerusalem) „in Unwissenheit“ (ἀγνοῶν) so geurteilt habe. Er bittet um Verzeihung für sich und „für Deine Dienerin (δούλη) Prokla, die bei mir steht in eben dieser Stunde meines Todes . . .“. Im Abschnitt darauf kam nach dem Gebet des Pilatus „eine seligpreisende Stimme vom Himmel“. Ein „Engel des Herrn“ nahm das vom „Praefekten“ abgeschlagene Haupt des Pilatus. Ihn sah auch Prokla. Sie gibt darauf „freudig bewegt“ (χαρᾶς πλησθεῖσα) auch selbst ihren Geist auf. An der Seite ihres Mannes wurde sie beigesetzt. Daß Pilatus in der Orthodoxie auf Grund solcher „Überlieferungen“ auch als „Heiliger“ verehrt wird, am innigsten bei den Kopten, nimmt nicht wunder. Gleiches gilt auch für Prokla, deren die Liturgie bei Griechen, Russen, Bulgaren, Slawo-Makedonen und Rumänen am 27. Oktober gedenkt.³¹

Es entspricht durchaus dem Ernstnehmen der Episode beim Verhör Christi durch den „auf dem Richterstuhl thronenden“ Pilatus nach Matth 27,19, daß eine Umsetzung der Szene auf einem griechischen Fresko des 17. Jahrhunderts „bei Athen“³² die „Frau des Pilatus“ selber ihre Warn-Bitte deutlich hinter ihm stehend aussprechen läßt. Inmitten des „Volkes“, der anklagenden Pharisäer, eines gepanzerten römischen Offiziers und eines Dieners des Landpflegers, der aus einer Ibrik-Kanne dem Pilatus Wasser über die Hände in eine Schüssel gießt (Matth 27,24) zur *Lavabo* – Protestgeste, steht Christus in runder Kreuzgloriole in langem Mantelkleide. Hinter Pilatus seine vornehm gewandete Frau mit weißem Schleier um ihr Haupt. In einer Bitt-Gebärde sieht man ihren linken Arm erhoben, als wolle sie ihren Mann warnend auf den Rücken klopfen. Im serbischen Text, dem die Detailaufnahme einer grö-

³⁰ Ebenda S. 520–526.

³¹ Die kleinen, im Volke sehr verbreiteten Taschenkalender mit den kirchlichen Festen der neugriechischen Orthodoxie verzeichnen alljährlich dem 27. Oktober als das liturgische Gedenken an die „Prokla des Pilatus“ (Πρόκλης τοῦ Πιλάτου).

Auf eine Besonderheit neuesten Datums in der griechisch-orthodoxen Liturgie verweist mich mein Kollege und Freund Univ.-Prof. für Theaterwissenschaft und Volkskunde, Dr. phil. Walter Puchner, Athen. Es handelt sich um eine Akolouthie, also um eine gottesdienstliche Ordnung der Stundengebete in der orthodoxen Kirche. Hier im besonderen als „Gedächtnis“ der hl. Prokla, der Gemahlin des Pilatus: μνήμη τῆς ἁγίας Πρόκλης σύζυγου τοῦ Πιλάτου. Diese Akolouthie ist verfaßt vom zeitgenössischen Dichter Gerasimos Mikrogianites. In einigen Athos-Klöstern wird sie in unserer unmittelbaren Gegenwart am 27. Oktober gehalten. Da der Text jedoch noch nicht im Druck veröffentlicht ist, vielmehr handschriftlich in der Skiti (Einsiedelei, Mönchsdorf) Mikre Hagia Anna verwahrt wird, nur am genannten Festtage gebraucht wird, auch mir nur in einer Ablichtung vorliegt, muß es vorerst korrekterweise bei dieser Anmerkung bleiben.

³² Die leider schlechte, nicht reproduzierbare Abbildung bei Justin Sp. Popović, *Žitija svetih* (Leben der Heiligen), Bd. X, Oktober, Belgrad 1977, S. 590 im (nur kurzem) „Gedenken an die hl. Prokla“ (*Spomen svete Prokle*). Eine genauere Angabe des Ortes, an dem sich diese Wandmalerei „bei Athen“ befindet, von der nur eine Teilaufnahme gebracht wird, ließ sich bisher leider nicht finden. – Als Malerei auf der Flügel-Innenseite eines Schreinaltarwerkes im kärntischen Treffling (Bezirk Spittal a. d. Drau) war mir diese Szene ein einziges Mal begegnet. Christus steht hier gefesselt, von einem Gepanzerten geführt, vor Pilatus. Der thront unter einem Baldachin auf seinem Richterstuhl. Über eine Seitenwand in der Bildmitte sieht seine Frau mit einem seltsamen, sie eher als eine Matrone kennzeichnenden Kopftuch, sichtlich sorgenvoll, die Finger über die sie vom Gerichtssaal und ihrem Manne trennenden Barrierenwand gelegt, auf die Szene. Eine SW-Abb. bei Janez Höfler, 1982 (S. o. S. 11 Anm. 1) Bd. II, Nr. 39, S. 42, Bild Nr. 114. Das Werk wird Meister „Thomas (Artula) von Villach, um 1454“ zugeschrieben.

Beren Wandmalerei „bei Athen“ zugeordnet ist, heißt es ausdrücklich: „Im Vertrauen auf den Herrn Christus läßt sich Prokla taufen und verbrachte ihre Tage in Gottesfurcht“.

Den weiten Weg von dem im *Evangelium Nicodemi* des 4. Jahrhunderts, in den *Acta Pilati*, in der *Paradosis* usw. schon griechisch für das Abendland bezeugten „Wissen“ um diese „Frau des Pilatus“ bis zu den Bildgestaltungen der rumänischen Hinterglasmalerei des *Isus cu vița* im ausgehenden 18. und im ganzen 19. Jahrhundert so wie zu den an sie „gebunden“ erscheinenden Wortprägungen als „Legenden“ hatte schon der besondere Kenner einer rumänischen Literatur aus dem Geiste einer frühen Folklore als „Volk-Wissen“, Nicolae Cartoian (1883–1944) in knappen Strichen 1937 zu zeichnen versucht.³³ Die Wegmarken sind dabei freilich nur andeutend nach Raum und Zeit gesetzt. Feste Traditionsbrücken lassen sich bei Überlieferungen, die über so lange Jahrhunderte und nur zufällig zu fixierende Bildräume gehen, nicht bündig erweisen. Sie bleiben meist Hypothesen. Ihre Wahrscheinlichkeit könnte jeweils nur eine vergrößerte Anzahl von sprachlich oder bildlich beurkundenden „Quellen“ erhärten. Soviel aber erscheint hier sicher, daß – für unser Abendland gesehen – das griechisch geprägte Überlieferungsgut der frühchristlichen Apokryphen ab dem 4. Jahrhundert auf dem Wege über Byzanz und seine geistesscharfe Theologie wie über seinen Erzählwillen den Weg nordostwärts in den Bereich der russischen Orthodoxie mit ihrem Mittelalter wie in noch viel späteren Jahrhunderten in ein sehr buntes Glaubens- und Erzählumfeld gefunden hat. Strenger eingegrenzt gilt dies im lateinisch bestimmten Westen mit seiner frühen „Amtskirchen-Scheidung“ zwischen „kanonisch“ und „apokryph“.³⁴ N. Cartoian ist davon überzeugt, auch wenn er nicht bereit war, es mit ausgewählten Quellen zu belegen, daß es im russischen Orthodoxie-Bereich den Typus der „Fragen und Antworten“ (*Voprozy i otvěty*) im 17. Jahrhundert mit Sicherheit sehr verbreitet gegeben hatte.³⁵ Er weiß von Verboten im Jahre 1644 durch die – wir sagen auch hier wieder nach dem heute geläu-

³³ Nicolae Cartoian, *Mântuitorul și vița de vie. Iconografie populară românească*. (Buletinul imprimeriilor statului, Arta și Tehnica Grafică, Nr. 1, Sept. 1937, S. 1–5), Bukarest 1937.

Zum Titel „Der Heiland und die Weinrebe des Lebens“: das rumänische Wort *Mântuitorul* für Jesus Christus als „Heiland“ findet sich – fast möchte man sagen: bezeichnenderweise – in keinem der mir zugänglichen Rumänisch-Deutschen (oder Englischen) Wörterbücher. Auch enttäuschenderweise nicht im großen, dreibändigen Wörterbuch von H. Tiktin und Paul Moroztjuk, Wiesbaden 1986–1989. Der Grund: die Rumänen richteten sich durch lange Jahrzehnte nach dem Verhalten der Sowjets, die zumeist in ihren Wörterbüchern auf Lemmata verzichteten, die etwas mit Religion, Kirche, Kult usw. zu tun haben . . . Nach freundlicher Auskunft von Univ.-Prof. Dr. theol. Joan-Vasil Leb, Cluj (Klausenburg) (Februar 1996) stammt das Wort nach dem (mir nicht zugänglichen *Dictionar explicativ al limbii române*, Bukarest, Akademie der Wissenschaften, 1984, S. 558 (bzw. *mantie* S. 522) aus einem slav. *mantija* für eine Liturgie-Kleidung. [Vgl. dazu Petar Skok-Mirko Deanović-Ljudevit Jonke, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, Bd. II, Zagreb 1972, S. 372 (mit reichen Belegen seit dem 14. Jh. im Zusammenhang mit Balkan-Gräzismen)]. Im Rumänischen versteht man darunter eine rote oder violette Pelerine (Umhäng), die von den Mönchen über ihrer Soutane, aber auch vom Bischof während der Liturgie getragen wird. *Mântuitorul* ist also der Träger des Tuches, in den der Leib Christi gehüllt ist. – Zum Literaturhistoriker, Volkskundler, Apokryphenkenner Nicolae Cartoian vgl. Enzyklopädie des Märchens, Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Bd. II, Berlin-New York 1979, Sp. 1170–1172 (Ines Köhler).

³⁴ Zum Begriff „Kanon“ (κάνων) vgl. TRE XVII, 1988, S. 562–570 (Walter Künnerth); zu dem und den „Apokryphen“ ebenda III, 1978, S. 289–362, mit reicher Literatur (Robert Mc Lachlan Wilson).

³⁵ Eine bedeutende Rolle müssen schon die Anfänge jener literarischen Form mitgeteilter Mönchsweisheit gespielt haben, die wir aus frühen Überlieferungen Ägyptens, ausgestreut über den ganzen Vorderen Orient und das Byzantinische Reich finden. Durch lange Jahrhunderte kennen wir sie als die *Apophthegmata*, als die Weisheit-Sinnsprüche der Wüstenmönche, denen man auch charismatische „Geladenheit“ zugeschrieben hatte. Dazu die „Gespräche der drei heiligen Väter“ und die *Joca monachorum*. Vgl. dazu: Hans-Georg Beck, *Kirche und theologische Literatur im Byzantinischen Reich*. München 1959, S. 123; derselbe, *Byzantinisches Lesebuch*. München 1982, bes. S. 317–321; Herbert Hunger, *Reich der neuen Mitte. Der christliche Geist der byzantinischen Literatur*. Graz-Wien-Köln 1956, S. 234–241 et passim.

figen Sprachgebrauch – „Amtskirche“ gegenüber einer – nach ihrem Urteil – „unkritischen“ Glaubensvermittlung wie sie ja auch viel später noch zu immer härter werdenden Auseinandersetzungen mit den „Altgläubigen“ (*raskolniki*) geführt hatte. Über russische Vermittlung soll derlei Apokryphen-„Wissen“ auf schriftlichem Wege und nebenhergehend in der mündlichen Weitergabe vor allem seitens der Klöster und ihres oft so sehr traditionsstarrten Mönchtums, nicht zuletzt jenes des Hagion Oros Athos, zuerst zu Bulgaren und Serben gekommen sein. So eben auch ins Rumänische.

Hier im Bereich des „Volks Glaubens“ der Orthodoxen wie der Unierten in Rumänien vermochte es zusammen zu wachsen mit geradezu üppigen Erzählmotiven und Gesängen um das Hl. Blut Christi. Das zeigt sich immer wieder in den Gedanken von den „heilbringenden Gewächsen aus dem Paradiese“. Von denen „wissen“ und singen die *colinde* als die „Umzuglieder“ dörflicher Glückwunsch-Sänger in Rumänien zu Neujahr und zur ganzen Zeit um das Weihnachtsfest der Orthodoxie am 6. Jänner, dem Kirchenfeste der *Epiphaneia*, der „Erscheinung des Herrn“ (Matth 2,1–12).³⁶

Ein Teil dieser *colinda*-Texte rankt sich um die Dreizahl „heiliger Blumen im Paradiese“ (*trei flori sfinte din raiu*). Es sind die „Blumen-Blüten“ der Myrrhe, des Weizens und des Weines (*florea mirului, grâului și vinului*). Der Heiland (*Mântuitorul*) deutet sie in solch einer *colinda*³⁷ selber aus: *Ceste tri flore sfinte, / De la raiu venite, / Ce va voi părți / Si v'adeveriti? / Ca ci mie-mi sunteti / Una si alta: / Floarea grâului / Pelicioara mea: / Floarea vinului / Drag sângele meu!* „Ihr drei heiligen Blumen, / Vom Paradiese (zu uns) herunter gekommen, / Warum verklagt ihr einander / Und bewahrheitet (euch) dabei selbst? / Denn ihr sagt mir / Eine wie die andere auch: / Die Weizenblume / Die ist mein Pelzchen (Häutchen)“ – (gemeint in der Bedeutung als Sinnbild für den Leib Christi) – „Die Blüte des Weines aber, / Das ist mein geliebtes Blut“. Hier treten für mich in den für uns ungewöhnlich erscheinenden Ausdrücken, so z.B. im Worte *pelicioara* = „Pelzchen, Häutchen“ für den „Leib Christi“ gleichwohl jene Gestalten des „Eucharistischen Schmerzensmannes“ in den Fresken wie in den Buchmalereien des spätmittelalterlichen 15. Jahrhunderts hervor, auf denen – das „Selbst-Opfer“ des Heilandes in Brot und Wein verkündend, der lange Halm der Weizenähre und die Rebe mit den Trauben daran aus den Fuß-Wundmalen durch seine wie im Libationsgestus erhobenen Hände mit ihren Wundmalen emporwachsen.

Aus dem Bereich des nördlichen Rumänien zwischen Karpaten und Pruth, aus der Provinz *Moldava*, zu deren ob ihrer Außen- und Innen-Fresken nach Art einer riesigen Bilder-Bibel an und in den Klöstern ich selber so gerne gewandert war, kommen besonders aussagekräftige *colinde*. So z.B. eine aus Botosani zwischen den Flüssen Siret und Sihna. In ihr geht es um das Hl. Blut des *Crucifixus*, das vom Kreuze herniederrinnt. Aus ihm „wächst das Leben“. *când l'au rasdignit pe cruce; din sângele ce a curs, a crescut viea*.³⁸

³⁶ Zum Wesen dieser *colinde* im Rahmen des brauchtümlichen rumänischen Dorflebens vgl. Gheorghe *Vrabie*, *Folclorul – obiect, principii, metoda, categorii*. Bukarest, Akademie – Ausgabe 1970; ins Deutsche übersetzt von Albrecht *Zweier* als: Gheorghe *Vrabie*, *Zur Volkskunde der Rumänen. Volksdichtung und Brauchtum im europäischen Kontext*. Bukarest 1989, bes. S. 81–109.

³⁷ Alexin *Viciu*, *Colinde din Ardeal*. [Landschaft in Siebenbürgen zwischen Cluj (Klausenburg) und Sibiu (Hermannstadt)] *Datini de Crăciun și credințe populare*. Bukarest 1914, S. 101. – Aus der gleichen Sammlung vgl. auch die Texte Nr. XC, XCV, XCVI, CXXVII, CXXVIII, CXXXIX, CXL, CXLI, CXLII auf den Seiten 70–75; 99–102, jeweils mit Bezügen auf die eucharistische Symbolik von Weizenähre und Weinrebe. – Textablichtungen verdanke ich der Güte von Herrn Prof. Dr. Gabriel *Ștrempel*, Ehrenmitglied und Bibliothekar der Rumänischen Akademie der Wissenschaften zu Bukarest (Dezember 1995 und Februar 1996).

³⁸ Elena *Niculita-Voronica*, *Datinele și credințele poporului român*. Bd. I, Cernaui (Czernowitz) 1903, S. 901. – Auch aus dieser Sammlung vgl. S. 902–905 ähnliche Aussagen zu Wein und Brot wie Anm. 37. Dazu kämen noch Einzelbelege dieses Inhaltes bei: Grigore G. *Toiculescu*, *Materialuri folkloristice*. Bd. I, Poesia poporană, Teil I, Bukarest 1900,



Fig. 5: Der „Eucharistische Christus zwischen Ähren und Trauben“ als „mystisch“ empfundener, den rumänischen Typus *Isus cu vița* eigenwillig verändernder „Weinreben-Christus“ nach Joh 15,5 in unserer Zeit. Holzschnitt von Franz Weiß (geb. 1921) 1990, gewidmet als Neujahrsblatt

So bleibt es auch bei der (bewußt wieder klein gehaltenen) Auswahl von Beispielen der *colinde* bei den Rumänen dabei: eine *Folk-Lore* im eigentlichen Sinne dieses Wortes als „Volks-Wissen“ bewahrt auch hier bei den Rumänen ebenso wie bei den Slowenen in noch spät, ja manchmal erst in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts aufgezeichneten Überlieferungen, das Denken und das „Wissen“, das Erkennen und das Bekennen des religiösen Sinnbildgehaltes von Brot und Wein aus Ähre und Traube in ihrer *transsubstantiatio* – „Verwandlung“ in den Leib und in das Blut Christi nach dem (wenn auch in den Einzel-Konfessionen verschiedenartigen) „Sakramenten-Verständnis“ des Christentums.

Es erscheint mir gerade aus der volkskundlichen Beobachtung religiöser Empfindungen auch im Bildgestalten unserer unmittelbaren Gegenwart bemerkenswert, daß eben dieser

S. 424f.; G. Dem. *Teodorescu*, *Poesii populare române*. Bukarest 1885, S. 26ff.; *derselbe*, *Noțiuni despre colindele române*, Bukarest 1879, S. 42–47; Al. T. *Dumitrescu*, *Colindele*. (*Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, Bd. XIII, 1912, Bukarest 1913, S. 355); I. *Pop Reteganul*, *Colinde și obiceiuri de Crăciun*. Bukarest 1915, S. 271f.; At. *Marianu Marienescu*, *Poesie populară. Colinde culese și corectate*, Bukarest 1861, S. 59–62; C. *Rădulescu-Codin*, *Din Muscel, cîntece poporane*, Bd. I, Bukarest 1896, S. 132–134; Teofil *Frâncu* – George *Candrea*, *Români din Munții Apuseni (Moșii)*, Bukarest 1888, die *colinde* Nrn. 2, 5, 15; S. 188–190 und 195f. Nicolae *Pasculescu*, *Literatură populară*, Bukarest 1910, S. 9f., (Nr. 10); G. *Alexici*, *Texte din literatura poporană*. Budapest 1899, S. 146–148; Andreiu *Bârseanu*, *Cincizeci de colinde*. Brasov (Kronstadt) 1890, S. 15f., Nr. XXI. Joan J. *Raufescu*, *Colinde culese de Preotul Joan J. Raufescu din Comune Dragoslavele (Gerichtsbezirk Muscel)*, Bukarest 1920, S. 34f.

besondere rumänische Typus eines eucharistisch verstehbaren *Isus cu vița*, als „Weinreben-Christus“ nach Joh 15,4, als vermutliche Anregung erkennbar ist. Das legt der Holzschnitt eines „Eucharistischen Christus“ vom steirischen Meister Franz Weiß (geb. 1921) nahe (Fig. 5). Der läßt 1990 seinen mystischen Christus in eigenwilliger Weitergestaltung des Bildgedankens nicht einen (rumänischen) „Schmerzensmann“ (ohne Wundmale!) sein. Vielmehr zeigt er ihn als einen jugendlichen, ja betont knabenhaften Jesus mit einer Kreuzgloriole. Der sitzt auf einem „Schaub“ (Garbe, Strohbund) von (Weizen-)Ähren. Dabei umfängt er ein Kreuzholz. Aus dessen unterm Teile entspringt eine kräftig treibende Rebe mit Blättern und üppigen Trauben daran. Diese Rebe läßt der Künstler aus dem Kreuzesstamm und zweimal durch dessen oberen Balken wachsen, bis ihre Traube vor dem Jesusknaben von seinen Händen über einem Kelch, so wie auf den rumänischen Hinterglas-Ikonen, ausgepreßt wird.³⁹

Das Eigenwillig-„Neue“ an dieser Nach-Komposition des Gedankens nach Joh 15,4 gegenüber dem im Rumänischen geläufigen Typus ist gewiß der „Eucharistische Christus“ als Jesus-Knabe. Das freilich hängt wohl damit zusammen, daß Franz Weiß seinen Holzschnitt als Neujahrsblatt für 1990, das „noch junge Jahr“ gestaltet hat. Aber es kann für einen, der in der Vergleichenden Volkskunde sich so viel und so gerne im Bereich der „kündenden“ Bilder der Ostkirche(n) umgesehen hat, auch das Motiv der „dunklen Vorahnung des Leidens“, der *ὑποψία τῶν πάθων*, zumindest anklingen, wenn der Jesusknabe zwar nicht wie manchmal auf dem Schoß oder in den Armen der Mutter die ihm von Engeln gezeigten *arma Christi* ängstlich ansieht,⁴⁰ hier auf dem steirischen Holzschnitt Blatt von 1990 aber das Kreuz als Mitte und Ende der *passio* umfängt; wenn seine Hände die Traube „auspressen“ und die Möglichkeit nicht ausgeschlossen ist, daß dabei für den Künstler der Gedanke des leidenden „Christus in der Kelter“ leise mitschwingt, weil aus der „getretenen, gepreßten“ Traube das „Blut Christi“ wird.

Auch diese Darstellung hat – vielleicht gleichfalls für Franz Weiß 1990 Anregung gebend – ihre in der Kontinuität des Gedankens vergleichbare Parallelförmigkeit. So in der Nadelstickerei einer Kasel vom sogenannten „Hemma-Ornat“ aus dem Besitz des Domkapitels zu Gurk. Sie befindet sich derzeit im Diözesanmuseum zu Klagenfurt.⁴¹ Auf den anscheinend zweitverwendeten Grundstoff dieser Kasel, der aus der Zeit „gegen 1720“ und aus Frankreich gekommen sein soll, sind Bild-Stickereien aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, möglicherweise aus Österreich stammend, gesetzt. Medaillonartig ist in der Kasseldkreuzmitte der

³⁹ Der Holzschnitt (Blattgröße 33,5 × 22,5 cm) erstveröffentlicht von Ernst Lasnik, Franz Weiß. Das Holzschnittwerk. Graz-Köln-Wien 1991, S. 131; zum steirischen Meister: Ernst Lasnik, Franz Weiß, eine Künstlermonographie. Graz 1988. Zweitveröffentlichung jenes Holzschnittes am 18. V. 1995 von Pfarrer Franz Raggam im Liedplan für die Hochzeitmesse für meine Enkelkinder Martin und Martina Raggam zu Wies in der Weststeiermark, Pfarrkirche zum Geheilten Heiland auf der Wies. – Das so oft begegnende Motiv der Eucharistie mit Wein und Brot (Weizenkorn) und Myrrhe findet sich auch in einer der (seltenen) zusammen mit der Liedweise veröffentlichten *colinde* bei: Sabin V. Dragoi, 303 *colinde cu text și melodie*, Craiova 1925, Nr. 2, S. 2f.; aus Lipova, Gerichtsbezirk Temesvar.

⁴⁰ Diese *hypopsia* als dunkle „Vorahnung des kommenden Leidens“ beim Jesus-Knaben, der auf dem Arm der Mutter ängstlich nach den *arma Christi* (Kreuz, Seitenstichlanze, Schwammstab des Stephanon für den am Kreuze Dürstenden) sieht, z. B. bei der (in unzählbar vielen Kopien auch im Bereich der lateinischen Kirche verbreiteten) „Muttergottes von der Immerwährenden Hilfe“ (*Madonna del Soccorso*) des kretischen Meisters Andreas Ritzos (Bild 1499) und Emmanuel Lambardos (Venedig, Anf. 17. Jh.). Beide Bilder als SW-Tafeln bei Leopold Kretzenbacher, Südost-Überlieferungen zum apokryphen „Traum Mariens“. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-histor. Klasse, SB Jgg. 1971, 1, Abb. 4 und 5; dazu S. 132f., 135, 139, 142f., 145–149, 157f. mit Lit. zu neugriechischen, rumänischen, slowenischen Überlieferungen etwa in „Klaggesängen“ vom griech. Typus der *μουρολόγια*.

⁴¹ Katalog der Ausstellung „Hemma von Gurk“ auf Schloß Straßburg, Kärnten. Klagenfurt 1988, Nr. 11,9: Farbbild S. 480, Text S. 481–483 (D. H. – Dora Heinz, Wien). – Auch hier wie zum „Eucharistischen Christus“ als Fresko zu Tessendorf (Klagenfurt) Abb. 59 verdanke ich Aufnahmen als Farbdias der Güte von Frau Landeskonservator i. R. W. Hofrat Dr. Elisabeth Reichmann-Endres in Viktring, 1996.

Jesusknabe dargestellt. Er sitzt inmitten einer Wiese vor einem Schneegebirge auf einem Kissen. Das hellbraune Kreuz umfängt er mit seinem linken Arm (Abb. 27). Mit seinen Händen preßt der Jesus-Knabe eine blaue Weintraube über einem kelchartigen Gefäß aus. Doch weder aus seiner Seite wie auf den rumänischen Hinterglas-Ikonen noch aus dem Kreuzholz wie bei Franz Weiß 1990 wächst eine Rebe mit der Traube. An ihre Stelle war also schon im früheren 17. Jahrhundert ein breit sich um das Haupt des Knaben und um sein Kreuzholz schlingendes Schriftband getreten. Es trägt in Großbuchstaben die lateinische Inschrift des Bild-Sinnes im Stil der Emblem-Beschriftungen: *EX AMARO DULCE*. Sie überläßt es mit diesem „Aus dem Bitteren das Süße“ dem Beschauer, aus dem „voraus ahnenden“ Jesus-Knaben, aus Kreuz, ausgepreßter Traube und dem Kelch den vermutlich aus dem Spätmittelalter mit seinen bilderreichen Paramentausstattungen solcherart ins Barock gekleideten Gedanken an die „Eucharistie“ auf der Bildseite des Meßgewandes zu erkennen.

Zur Vielfalt weiterer Sonderausprägungen des spätmittelalterlich-mystischen Bild-Gedankens „Christus als Blutquell“ in Hochkunst und Volksüberlieferung

Wenn wir hier mehrmals im besonderen auf den einer Ur-Idee gleichenden, bildhaft sich vorstellenden Gedanken „Christus als Blutquell“ zu sprechen kommen, so ist ein Hinterfragen nach den Nährböden bei der auf einen strengen Qualitätsbegriff festgelegten Kunstwissenschaft nicht immer üblich. Wohl aber erscheint es nicht nur erlaubt, sondern wünschenswert, daß derlei Ausprägungen im „Volke“ seitens einer kulturhistorisch beobachtenden Volkskunde wahrgenommen werden. Besonders eine „Vergleichende Volkskunde“ muß bestrebt bleiben, Zeugnisse möglichst vieler regionaler Überlieferungen und in mancherlei Idiomen sich ausdrückenden, eben auch sprachlich geprägten Formen sogar verschiedener Jahrhunderte seit jenem Spätmittelalter bis in unsere unmittelbare Gegenwart herauf hier einzureihen.

Es geht um solche Ausprägungen des Bild-Gedankens „Christus als Blutquell“, die neben der kirchlich-offiziellen Lehre von der sakramentalen Eucharistie einhergehen. Es geht des weiteren aber auch um solche Bildgestaltungen, auch um Wortprägungen, die mit einer gewissen kirchlich-oberschichtlichen Duldung selbst über bilderstürmerische Epochen im Öffentlichen des Kirchenschmuckes erhalten bleiben durften. Dies, auch wenn in solchen immer wiederkehrenden Zeiten und Geistesströmungen manche Kreise allein das Sagen hatten, die vorwiegend nur von der *ratio* her bestimmte Bildaussagen wünschten. Derlei gibt es in Fülle vor allem in den gegenreformierten Landschaften Mitteleuropas. In ihnen konnte neben den Modewellen des manchmal bis in den Manierismus sich steigernden „Hochbarock“¹ doch ein noch lange sich ganz besonderer Beliebtheit erfreuender „Volksbarock“² nachwachsen.

Hier gibt es nur Gestaltungs-, nicht aber Wesensunterschiede, wenn wir an überlieferte Bildprägungen denken. Die sollten ja ihrerseits schon immer zum Nachdenken, Mit-Erleben anregen. Sie konnten es auch, da sie seitens der jeweiligen kirchlichen Pastoral eine gewisse Ausnahmestellung behalten durften, soferne nicht Dogmatisches dagegen stand, weil sich dann zu leicht „Häretisches“ an sie knüpfen konnte.³ Gelegentlich handelt es sich auch um Bildthemen, die ganz deutlich mit den kirchlichen Absichten des Reform-Katholizismus nach dem Konzil von Trient (1545–1563) zu „verschwinden“ beginnen. Ehedem waren sie, gerade auch wieder im Spätmittelalter, an den Kirchen-Innenwänden wie außen überaus beliebt als „Mahnbilder“ wie der eingangs schon erwähnte „Feiertags-Christus“ (s. o. S. 7) oder

¹ Horst Gerhard Haberl-Kurt Woisetschlager, Die barocken Wilden. Zur Ausstellung (H. G. Haberl-Gottfried Biedermann) der alten Galerie am Steiermärkischen Landesmuseum Joanneum, Graz 1983.

² Leopold Kretzenbacher, Heimat im Volksbarock. S. S. 24, Anm. 9), Klagenfurt 1961.

³ Dazu: Leopold Kretzenbacher, Die „Vierundzwanzig Ältesten“. Südostalpine Zeugnisse zu einem Kultmotiv der Apokalypse. (Carinthia I, 151. Jgg., Klagenfurt 1961, S. 579–605, 4 Abb.); derselbe, Zwei Fresken in der Steiermark und in Kärnten und ein häresienaher Volkskult um die Vierundzwanzig Ältesten in der Steiermark des 14./15. Jh.s. In: SB München 1994/1. Ein von Nikolaus von Dinkelsbühl (um 1360–1433) verfaßter *Tractatus facultatis theologiae studii Wiennensis contra errorem adorationis viginti quattuor seniorum*.

auch der „Fasten-Christus“.⁴ Darunter gerieten sie „nachtridentinisch“ außer „Mode“ oder sie wurden bewußt, also gezielt „ausgelöscht“, so sehr mit Tünche überdeckt, daß man sie spät erst in unserem Jahrhundert „aufgedeckt“ hat und immer wieder an neuen Stellen findet. Nunmehr werden sie denkmalpflegerisch als Zeichen des Geistes in fernen Jahrhunderten geschätzt und geschützt. Vielleicht darf man hinter manchem nur als „Wort“ überliefertem Gedanken so wie zur Sonntagsheiligung und den einst so strengen Fastengeboten auch an bildlich vorgestelltes „Soziales“ im Lebensgefühl oft bedrohter Geborgenheit denken, wenn etwa ein so eigenartiges slowenisches Legendenlied, dann auch im Sprachgewande des 19. Jahrhunderts, den „leidenden Christus“ vorführt, wie er von Gott *und* den Menschen „verlassen“ ist, weil er eben keine „Familie“, keine „Sippe“ hat, die für ihn eintreten würde in seiner Not.⁵

So ließen sich hier Beispiele „in Wort und Bild“ und keineswegs nur solche, die als Wandbilder zur Mahnung und zum Trost *al fresco* oder *al secco* gemalt von den Kirchenwänden „rufen“, in großer Zahl beibringen. Doch sollen es hier nur wenige und die aus der unmittelbaren Nähe unseres Hauptthemas sein, eben auch die „bildlichen“ Aussagemöglichkeiten in ihrer Vielfalt anzudeuten.

Eine holzgeschnitzte Chorgestühlwange im St. Bartholomaeus-Dom zu Frankfurt am Main gehört hieher (Abb. 28). Sie ist mit 1352 datiert. An ein Baumkreuz ist Christus mit drei Nägeln geschlagen. Er hat sein Haupt im Sterben gegen seine rechte Schulter geneigt nach Joh 19,30. Trauernd stehen die „Zeugen“ unter ihm: seine Mutter und sein „Lieblingssjünger Johannes“ (Joh 21,15). Also keine „Kreuzigung im Gedränge“, nur der einsame Opfertod. Über dem Haupte des Heilandes aber im gotischen Bogen ein Pelikan,⁶ der seine Brust aufreißt, daß sein daraus rinnendes Blut die drei Jungen darunter „zum Leben erwecken“ und sie „nähren“ kann. Sie strecken, über dem Kelchrand hockend, ihre Schnäbel diesem Retter-Blute entgegen. Die aus dem Psalm 101,7 früh schon auf Christus hin gedeutete Bildformel: *Similis factus sum pelicano solitudinis*,⁷ ist hier im Schnitzbilde von 1352 wiedergegeben so wie das Abendland sie seit dem *Physiologus* kannte als das von einem alexandrini-schen Christen des 3. Jahrhunderts aus vermutlich ägyptisch-griechischer Überlieferung Niedergeschriebene. Schon dort steht eben der Pelikan als Sinnbild für Liebe, Christus und Auferstehung. So hat ihn nach jener Psalmenstelle vor allem Augustinus (354–430) verstanden.⁸ Nach ihm auch noch manch anderer Kirchenschriftsteller, darunter besonders breiten-wirksam Isidorus von Sevilla (um 560–636).⁹

⁴ Elfriede Grabner, Bildquellen zur Volksfrömmigkeit. Teil I: Der „Fastenchristus“. Zur Ikonographie und Kulturgeschichte eines spätmittelalterlichen Mahnbildes. (Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, Bd. 93 = N.S. Bd. XLIV, Wien 1990, S. 311–320, Abb. 1–4).

⁵ Leopold Kretzenbacher, Jesus ohne „Freundschaft“ (*brez žlahte*). Zu einem sozialbedingten Motiv im geistlichen Volkslied der Slowenen. (Münchner Zeitschrift für Balkankunde, 5. Jgg., 1983–1984, München 1988, S. 52–63).

⁶ LCI III, Sonderausgabe 1994, Sp. 390–392 (ohne Vf.-Namen).

⁷ Warum die deutsche Zwingli-Bibel, Zürich 1966, S. 168 zu Psalm 102, 7 eine „Rohrdommel“ statt des „Pelikan“ der Septuaginta einsetzt und die Deutsche Einheitsübersetzung der Bibel, Stuttgart 1980, S. 166 an der selben Stelle eine „Dohle“ bringt, kann nur mit Übersetzungsschwierigkeiten des Hebräischen ins Griechische und von dort ins Lateinische zusammenhängen.

⁸ Augustinus, *Enarratio in Psalmum* CI, PL 37, col. 1298–1300: *Primum quid sit pelicanus dicendum est . . . avis est habitans in solitudine . . . Invenio ergo aliquem de corpore Christi, praedictorem verbi, compatiensem infirmis, quaerentem lucra Christi, remissentem Domini sui venturi . . . Dicuntur hae aves tanquam colaphis (κόλαφος = „Faustschlag“) rostrorum occidere parvulos suos, eosdemque in nido occisos a se lugere per triduum: postremo dicunt matrem seipsam graviter vulnerare et sanguinem suum super filios fundere, quo illi superfusi reviviscunt.*

⁹ Isidorus von Sevilla, *Etymologiarum liber* XIII, PL 82, Nr. 92, C = S. 462: *Pellicanus, avis Aegyptia . . . Fertur, si verum est, eam occidere natos suos, eosque per triduum lugere, deinde se ipsam vulnerare et aspersione sui sanguinis vivificare filios.* – In einer *Visio Mariae*, die ihren Sohn an ein von Engeln umschwebtes, äste- und blätterreiches Baumkreuz geschlagen sieht,

Zum Eigenartigsten in dem, was mir an Denkmälern zur religiösen Bildüberlieferung im Bereich des alten, mehrsprachigen „Innerösterreich“ in so großer Fülle in langen Wanderjahren aufgefallen war, zählt ein großes Ölgemälde als Meditations-Bild bei den Franziskanern zu Nazarje, ehemals Nazareth in der historischen Untersteiermark, heute Štajerska in Slowenien. Das Werk führt uns zum Bild-Gedanken „Christus als Blutquell“ zurück und weiter zu einer mir bisher nur hier begegneten, ikonographisch auch seltsam einmalig erscheinenden Idee der Darstellung des Ordenslebens der Franziskaner als einer *imitatio Christi* derer, die in drei Reihen in ihrem Ordenshabit an Kreuze geheftet sind, die ihrerseits auf Weinberghügeln aus traubentragenden Reben aufragen. (Abb. 29).

Das große Ölgemälde in einem Seitenraum hinter dem Hochaltar „erzählt“ oder vielmehr: es „predigt“ ein geistliches Programm: im obersten Bogenfelde in einem Lila-Dreieck, in goldenem Lichte hell umstrahlt, sieht das „Auge Gottes“ im Trinitätssymbol auf die Szene unter und vor ihm. Es ist unmittelbar „verständlich“ als ein „hieroglyphisch – allegorisches Bildzeichen“, das erst nachmittelalterlich von den Humanisten in die religiöse Kunst übernommen wird. Die goldenen, nach unten zu in Lila und fast in Weiß übergehenden Lichterfelder erhellen die gesamte Szenerie. Sie spricht in Bildern und in Großbuchstaben-Inscripfen zum Beschauer. Oberhalb dieses „Auges Gottes“ im dreieckigen Dreifaltigkeitssymbol steht dieser slowenische Text: *MOJ VINOGRAD JE PRED MENOJ* („Mein Weingarten liegt vor mir“). Links unter dem Dreieinigkeitsymbol der Schöpfergottheit, vom Betrachter aus rechts im Gemälde, kniet ein Ordensmann im Franziskanerhabit, ein Kreuz in seiner rechten, auf einer kleinen Wolkenbank. Darauf die Inschrift *JEST SIM SADIL* („Ich habe ihn gepflanzt“). Gemeint ist der Weinberg mit den Gekreuzigten unter diesem doch wohl Franz von Assisi als Ordensgründer. Ihm gegenüber, zur Rechten des „Auges Gottes“ gleichfalls auf einer kleinen, dunklen Wolke der *Crucifixus*. Aus seinen Wunden fließt reichlich Blut auf die Wolke hernieder: *JE PLIVAV* („Ich habe ihn – den Weingarten – begossen“). Zwischen Christus als Blutquell und dem knienden „Pflanzer“-Ordensgründer, genau dem Schöpfersymbol die Worte: *BOG PA JE RAST DAL* („Gott hat ihn wachsen lassen“). Darunter aber in drei Bildzeilen im Ordenshabit über den Reben und Trauben die dreiundzwanzig an die Kreuze Geschlagenen. Blutende Lanzen stehen von den Oberkörpern wie Strahlen ab. Die Schlußinschrift am unteren Bildrande auf dunkelgrünem Weingartboden „erklärt“ noch einmal das Bild als Symbol: *VINOGRAD GOSPODA VOJSKINI H TRUM* („Der Weingarten des Herrn als die Schar der Kämpfenden“)¹⁰ Jedenfalls ist dieses Bild von Nazarje kein „Kunstwerk“. Aber es „kündet“ viel.

läßt auch Meister *Simone dei Crocifissi* auf einem Tafelbilde der 2. Hälfte des gleichen 14. Jh.s einen Pelikan seine Brust über den Jungen aufreißen, sie selbst aufopfernd wie Christus die Menschheit zu retten. (Pinakothek Ferrara; Abb. LCI III, Sp. 391). Hier auch eine Vielzahl von Denkmälern dieses Themas von Christus und dem Pelikan als „Blutquell“, Sp. 390–392. Das (dort nicht verzeichnete) Schnitzbild aus Frankfurt/M. übermittelte mir freundlicherweise Univ.-Prof. Dr. Friedrich Ohly aus Münster i. W., Juli 1995.

¹⁰ Diese Übersetzung ist zwar sprachlich richtig. Sie entspricht aber nicht dem in letzter Zeit sich deutlich wandelnden Begriffsfeld der *invocationes*. Näher stünde die Vorstellung von den „Himmlichen Heerscharen“ entsprechend jenem Vers im „Ambrosianischen Lobgesang“, dem *Te Deum* des 4. Jh.s.: *Te Martyrum candidatus / laudat exercitus*. In Krain betete man einst slowenisch: „... svet si Ti Gospod nebeskih čet: „Heilig bist Du, Herr der himmlischen Heerscharen...“. So nach Mitteilung von Frau Prof. Dr. Zmag Kumer (Sept. 1995). So auch heute noch bei den Kärntner Slowenen im Gailtal. Jedoch im Zuge der auch im Deutschen bevorzugten Abwendung von der Vorstellung „Gottes Heer“ wählte man auch in der slowenischen Kirchensprache von heute die Formulierung *Svet. Gospod vsega stvarsto* = „Heilig... Herr der ganzen Schöpfung“. Es ist immerhin möglich, daß die auf dem besprochenen Bilde zu Nazarje begegnende Formulierung von der „im Weingarten des Herrn kämpfenden Schar“ (*exercitus*) noch älter ist als jene vom Herrn der „Himmlichen Heerscharen“. Als Kinder sangen auch wir in der Steiermark beim *Te Deum*: „Heilig Herr der Kriegesheere...“. Ausdrücke, die mit Vorliebe in den Gebeten des Christentums der (römischen) Frühzeit verwendet worden

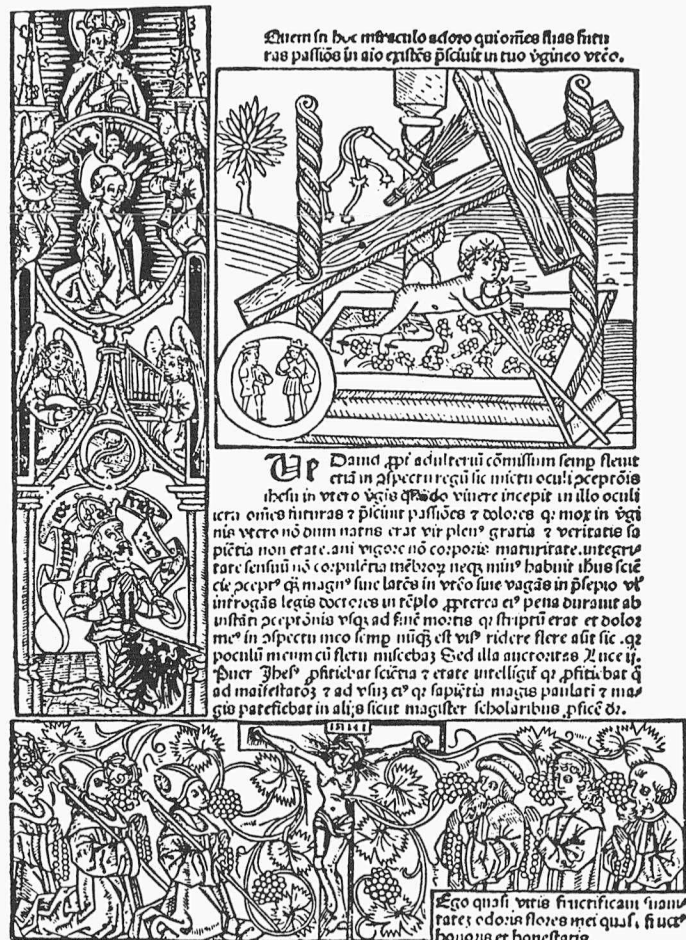


Fig. 6: Holzschnitt im Psalterium BMV von Nitzschewitz, Ende des 15. Jhs.

Die Eigenart der rumänischen Hinterglas-Ikonen mit dem „Weinreben-Christus“ (*Isus cu vița*) bleibt als siebenbürgisch-rumänische Besonderung (Oikotypus) bestehen, auch wenn im Vergleich der Vielzahl von Darstellungen Christi als „Blutquell“ ebensolches im Westen nicht fehlt. Gemeint ist der Bild-Gedanke, daß aus der Seitenwunde des *Crucifixus* nicht wie nach Joh 19,34 „Blut und Wasser“ fließt, sondern ebenfalls Weinreben sprießen, deren Trauben auf einzelnen Bildgestaltungen, zumal „belehrend, verkündenden“ Holzschnitten den Menschen sinnbildhaft „bis in den Mund wachsen“.

Solch ein sprechendes Beispiel birgt das *Psalterium Beatae Mariae Virginis* von Nitzschewitz als ein mehrteiliger Holzschnitt des ausgehenden 15. Jahrhunderts.¹¹ (Fig. 6). Der Hauptteil des Blattes zeigt Christus als nackten, aber schon dornengekrönten Knaben. Er liegt bäuchlings auf den Trauben in einem großen Behälter, über dem ein schweres Holzkreuz, eingespannt zwischen zwei hohen hölzernen Spindeln, den Preßbaum bildet. Der von einer

waren. Auch im Deutschen singt man heute in der 3. Strophe des *Te Deum*: „Heilig Herr Gott Zebaoth / Heilig Herr der Himmelsheere, / Starker Helfer in der Not . . .“. Vgl. dazu: Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch, Diözese Graz-Seckau, 1975, zu Nr. 257, S. 316f. Text nach Ignaz Franz, 1711, nach dem *Te Deum*, 4. Jh., Melodie Wien um 1776, Heinrich Bone, 1852.

¹¹ Eine Abbildung (Vorlage für unsere Fig. 6) bei Alois Thomas, *Die Darstellung Christi in der Kelter*, 1936, Nr. 34.

Rundgloriole um das dornengekrönte Haupt umstrahlte Knabe hat in der Vorahnung (ὁποψία) seines Erlöserleidens noch die *arma Christi* um sich: Geißelsäule, Rutenbündel und *flagellum*. Hände und Füße des Liegenden sind von Nägeln durchstoßen. Der „Schwammstab“ des Stephaton ist an sein Haupt mundnahe gelegt (Matth 27,48). Die Lanze des Longinus (Joh 19,34) ist unter dem rechten Arm in die Brust des Jesusknaben gestoßen. Die lateinische Inschrift darüber: *Quem in hoc miraculo adoro qui omnes suas futu-/ras passiones in aio (? aione ?, im αἰών = „von Ewigkeit her“?) persciuit in tuo virgineo vtero.*

Eine Seitenleiste des Holzschnittes zeigt oben in einem strahlenerfüllten Rund die kindliche *Virgo Maria* mit betend gefalteten Händen. Sie ist in ihrer Glorie umgeben von vier musizierenden, ein Horn, eine Schalmei, eine Laute und ein Portativ (Handorgel) spielenden Engeln. Über dem Kopf der *Virgo* und ihrem gelösten Haar das vom gekrönten Gottvater mit segnender Hand und dem Reichsapfel der Schöpfung in seiner Linken zu Maria ausgesandte nackte Kleinkind als *verbum caro factum*. Unter dieser Seitenleiste des Holzschnittes aber kniet, kaiserlich gekrönt und im vollen Panzer die Hände faltend vor seinem Wappenschild mit dem Doppeladler des Reiches, der *Imperator Friedericus*, also Friedrich III (als vom Papst 1452 zum Kaiser gekrönt – 1493).

Die noch breitere unter Bildleiste dieses aussagekräftigen Holzschnittes aber zeigt den dornengekrönten *Crucifixus*. Aus seiner (an der linken Körperhälfte klaffenden) Seitenwunde wachsen sich zierlich ringelnde Reben mit vollbeerigen Trauben daran. Sie sprießen den von links im Bilde mit Rosenkränzen in Händen betend an den Gekreuzigten herantretenden zwei Bischöfen und einem Ordensmann mit Tonsur ebenso „in den Mund“ wie auf der rechten Bildseite zu drei gleichfalls Rosenkränze in den gefalteten Händen tragenden „weltlichen“ Gestalten: zu einer Frau und zwei Männern. Die lateinische Inschrift aber besagt aus dem Ecclesiasticus (Jesus Sirach) 24,23: *Ego quasi vitis fructificavi suavitatem odoris, flores mei quasi fructus honoris et honestatis.* Die deutsche Einheitsübersetzung bringt für dieses etwa um 180 vor Chr. entstandene alttestamentische Werk in seinem sozusagen „Vorausbezug“ auf Joh 15,1 diesen Text. „Wie ein Weinstock trieb ich schöne Ranken, /meine Blüten werden zu prächtiger und reicher Frucht“.¹²

So führt uns also wieder einer aus der langen Reihe „belehrender“, fast möchte man sagen: in leicht faßbarer Zeichensprache „predigender“ Holzschnitte, wie sie im – noch vorreformatischen – 15. Jahrhundert dem „Volke“ – ohne Bezug auf den immer heftiger werdenden Theologen – Disput um das „Wesen der Eucharistie“ – gerade das Heilum des Altarssakramentes nahebringen möchten, zurück in das Spätmittelalter im Abendlande. Auch hier schon im Bilde der Reben und der Trauben, die aus der Seitenwunde des Gekreuzigten, aus dem „Weinstock Christus“ wachsen. Das ist gedanklich nicht wesentlich anders als es vier Jahrhundert später die rumänischen Hinterglasmaler des Ikonentypus vom *Isus cu vița* in der ihnen eigenen, auch ihrem Volke gemäßen Bildersprache zu sagen vermögen.

Diese Art Bild-Gedanken um die Mystik des Spätmittelalters zu einem zentralen Thema der christlichen Heilslehre sind letztlich „zeitlos“. Sie werden immer wieder überdacht von Seiten der Gottesgelehrtheit.¹³ Das geschieht auch seitens der um Ausdrucksformen der religiösen Kunst Bemühten in ihrer Schau auf den über Zeiten und Räume weit gespannten Bogen zwischen Tradition und Neuprägung.

¹² Deutsche Einheitsübersetzung der Hl. Schrift. Die Bibel. Stuttgart 1980. Hier aber unter der Zählung 24,17 in neuer Übersetzung.

¹³ Zum jüngeren Stand der theologischen Diskussionen über „Eucharistie“ Johannes B. Bauer (Hrg.), Bibeltheologisches Wörterbuch. Bd. I, Graz-Wien-Köln, 3. Aufl. 1967, S. 349–368 (A. Stöger); dazu s. v. „Abendmahl“: Theologische Realenzyklopädie, Bd. I, Berlin-New York 1977, S. 43–229 (Ake Ström-Gerhard Delling-Georg Kretschmar-Erwin Iserloh-Albrecht Peters-Ulrich Kühn).

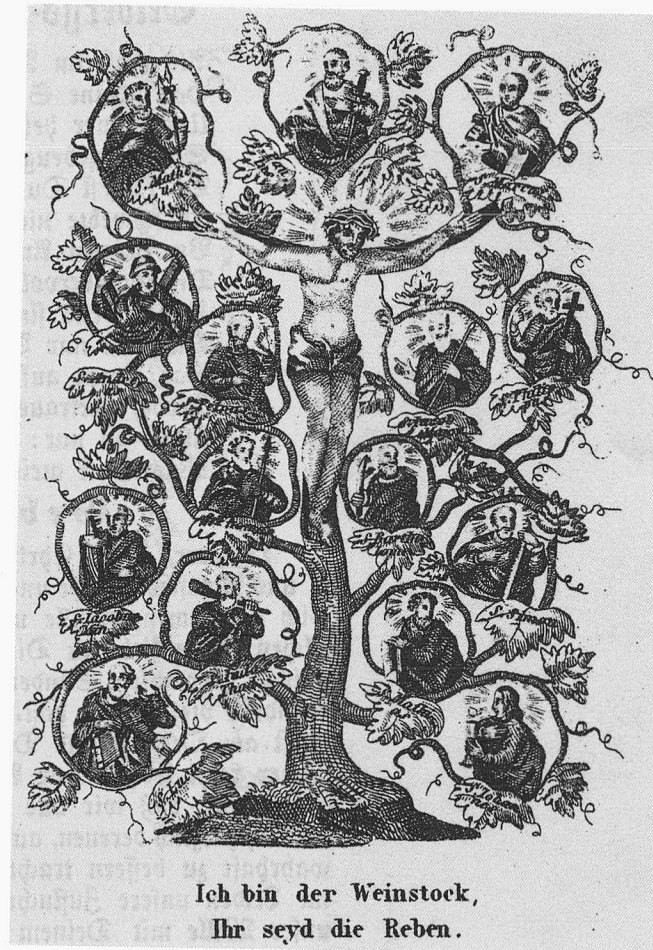


Fig. 7: Christus als „Weinstock“ (Joh 15,1) als Crucifixus am „Baumkreuz“ mit elf Aposteln u. 4 Evangelisten im Weinstock.

Hier spätestens ließe sich eine Fülle von Beispielen beibringen zu dem Bild-Gedanken „Christus der Weinstock“; zu ihm als „Gekreuzigter am Rebenbaum“ mit seinen Getreuen, den Aposteln wie den Evangelisten (Fig. 7), zum Erlöser als einsamer Blutquell vor dem Kreuze mit den *arma Christi* und vereinzelt gar mit dem dornenumwundenen und durchstochenen Herzen (Fig. 8). Die größte Anzahl solcher „bild-erzählender“ religiöser Unterweisung zur Verinnerlichung des Passions-Gedenkens bietet das sogenannte „Kleine Andachtsbild“ in Holzschnitten, Kupferstichen wie Graphiken verschiedenster Techniken auch Farbabdrucken in Kleinformat usw. Die nicht nur pastorale, sondern eben auch künstlerisch-„volksbildende“ Gestaltung solcher Kleinkunstwerke sehr verschiedenen Grades kunstästhetisch dokumentierten „Könnens“ als „Künder“ wurde oft und gerade auch für die gegenreformierten Sakrallandschaften, besonders für Wallfahrtsbereiche in Bayern wie in Österreich und deren Nachbarländern gewürdigt.¹⁴ Auch die Protestanten – und nicht nur Ihre Pietis-

¹⁴ Vgl. in Auswahl: Adolf Spamer. Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert. München 1930; Nachdruck 1980; Gustav Gugitz, Das kleine Andachtsbild an den österreichischen Gnadenstätten in Darstellung, Verbreitung und Brauchtum nebst einer Ikonographie. Ein Beitrag zur Geschichte der Graphik. Wien 1950; Martin Scharfe, Evangelische Andachtsbilder. Studien zur Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes. (Veröffentlichungen des staatlichen Amtes für Denkmalpflege Stuttgart, Reihe C: Volks-



Fig. 8: Barockes Andachtsbildchen, „Christus als Blutquell“, 18. Jh. Sammlung G. Weinhold, Schleißheim

musbewegung – schätzen das Andachtsbild als Zeugnis der Frömmigkeitsgeschichte.¹⁵ Sie sind von gleicher Innigkeit und Ausdruckskraft. Aber es erweckt den Eindruck, daß sie vielleicht stärker noch als die katholischen Zeugnisse „auf das Wort hin schriftbezogen“ sind im Einbeziehen von Sentenzen und „Lehrsätzen“ aus dem Alten Testament wie aus den Evangelien. In großer Beispielfülle hat dies Martin Scharfe bereits 1968 dargetan und auch mit Bildern reich belegt. Das war kurz zuvor auch 1967 in einem vorwiegend Bildzeugnisse gerade auch aus protestantischer Volksfrömmigkeit bietenden Werke dargetan worden.¹⁶

Eines von drei barocken Allegorie-Bildmedaillons auf den Emporenbrüstungen der Schloßkapelle von Stetten im Remstal (Kreis Waiblingen), datiert mit 1682, zeigt „Christus als Blutquell“, wie er zuoberst in einer dreiteiligen Brunnenanlage steht. Aus den fünf Wunden des fast nackt dastehenden, von einer besonders hellen Gloriele umstrahlten Christus

kunde, Bd. 5) Stuttgart 1968; Hans Bleibrunner, *Andachtsbilder aus Altbayern*. München 1971; Horst Appuhn, *Private Andachtsbilder. Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland*, Darmstadt 1985. Roman Osten, *Das kleine Andachtsbild. Entwicklung u. Erscheinungsformen*. München-Zürich 1988.

¹⁵ Martin Scharfe (s. Anm. 14), 1968, Abschnitt III: Bildtypen und ihre Funktion, S. 78–139 (mit Allegorien wie Christus in der Kelter, als Apotheker, als Der Gute Hirt).

¹⁶ Martin Scharfe-Rudolf Schenda-Herbert Schwedt, *Volksfrömmigkeit. Mit einer Einführung von Hermann Bausinger*, Stuttgart 1967, Abb. 90, S. 72.



Fig. 9: Evangelischer Tauf-Faltbrief: Christus als *Fons vitae*. Kupferstich von Johann Gottfried Böck/Augsburg, ausgefüllt 1793 im Hohenlohischen für Johann Michael Wanderer.

fließen Blutstrahlen in die nach unten immer breiter werdenden Brunnenbecken. Dazu der Trostspruch: *In keiner sündenangst versinckt / Wer diesem (sic!) gnadenbrunnen trinckt.*¹⁷ Ähnlich besagte es ein „weinender Weinstock“ als Medaillon an der Empore der Evangelischen Pfarrkirche zu Freudental (Kreis Ludwigsburg), fast gleichzeitig mit jenem vorhin genannten zu Stetten im Remstal: um ein rebstockdünn Holzkreuz im Garten einer italienisch anmutenden Stadt-Landschaft windet sich eine starke Rebe mit sehr vielen Blättern, aber ohne Trauben. Aus diesen Blättern fließen reichlich schon helle Tränen in zwei große Tonkrüge auf dem Boden. Ein Schriftband erklärt das Bild und mahnt damit den Beschauer: *Laß dir das Creütz nicht widrig sein: / Es wird auf Weinen folgen Wein.*¹⁸ Auch ein evangelischer Tauf-Faltbrief vom Jahre 1793 bewahrt in seiner Mitte den Gedanken „Christus als Blutquell“, als *Fons vitae*. Rundum sind die Evangelisten mit ihren Sinnzeichen angeordnet und zudem vier Symbolbilder: die Gesetzestafeln Mosis, ein Kelch mit Kreuz mit der Hostie über Kreuz, Palme und Lorbeerzweig; zwei kleine Landschaftsbildchen und Menschen, denen Mahn- und Trostsprüche zugeteilt sind (Fig. 9).

Daß Christus nicht als Gekreuzigter, sondern als eine Art „Schmerzensmann“ den Blutquell in einem großen Steinbecken nach Springbrunnenart abgibt, zeigt eine schwedische

¹⁷ Ebenda Abb. 95, S. 73.

¹⁸ Martin Scharfe, (s. Anm. 14), Abb. 110 Tauf-Faltbrief mit Christus als *Fons vitae*. Kolorierter Kupferstich von Johann Gottlieb Böck in Augsburg, ausgefüllt 1793 im Hohenlohischen für Johann Michael Wanderer. Größe des ausgefalteten (hier nur zur Hälfte als Figur 9 wiedergegebenen) Briefes 31,2 × 15,6 cm Sammlung Karl Schumm, Neuenstein, Kreis Öhringen.



Fig. 10: Holzschnitt um 1530: Jan Hus und Martin Luther, reichen das Abendmahl sub utraque specie vor einem Altar mit der Weinrebe und dem Gekreuzigten als Blutquell im Blut-Brunnen-Becken.

Wandmalerei in der Kirche zu Hackås, Jämtland in Mittelschweden. Sie ist mit 1601 datiert. Wie in den sehr verbreiteten spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen, weitgeflatterten Holzschnitten mit dem – sehr „weltlichen“ – Thema vom „Jungbrunnen“ strömen hier Blutbäche aus Christi Seitenwunde und aus den Händen in große Kelche, die vom Menschen gehalten werden. Doch aus dem blutgefüllten Becken fließen solche Bäche in weitere Kelche. Von links im Bilde nähern sich zwei Männer, der eine davon mit einer Krücke, und noch zwei weibliche Gestalten. Ähnlich auch von rechts her. Sie streben zur Teilhabe an diesem Blut Christi aus dem steinernen Brunnquell-Becken, auf dessen Vorderseite gerade noch, wenn auch zum Teil zerstört, die Inschrift *Fons Vitae* zu lesen steht.¹⁹

Ein frühes Beispiel ganz besonderer Art im Umkreis der Reformatoren zwischen Spätmittelalter und Renaissance so wie ihres im Bilde ausgedrückten Eucharistie-Verständnisses Christi als „Blutquell“ bietet ein kürzlich wieder veröffentlichter Holzschnitt der Zeit um 1530 (Fig. 10).²⁰ Auf ihm spenden Martin Luther (1483–1546) und Jan Hus (1370–1450)

¹⁹ Nils Arvid Bringeus, *Bildlore. Studiet av folkliga bildbudskap. Södertälje 1981, Abb. auf S. 115, Text S. 154–157. deutsche Ausgabe 1982.*

²⁰ Ferdinand Seibt (Hrg.), *Jan Hus zwischen Zeiten, Völkern, Konfessionen. München 1997; der Holzschnitt auf dem Buchumschlag. Ein Jahr zuvor erschien der Holzschnitt (stark verkleinert) im Katalog zur steirischen Ausstellung „Baumzeichen. Vom Lebensbaum zum Todesbaum“ (Hrg. Antje Senarclens de Grancy) zu Mariahof bei St. Lambrecht, Obersteiermark im Beitrag: Ernst-Christian Gerhold, *Der Baum als Symbol evangelisch-reformatorischer Theologie und**

ihren Anhängern das Abendmahl *sub utraque specie*: Luther mit dem Kelch und Hus mit der Hostien-Brotgabe in den Mund der jeweils vor ihnen knienden bärtigen Männer. Beide stehen sie in einem Kirchenraum vor einem Altare. Auf seiner *mensa* wächst aus einem Erdhaufen eine besonders kräftige, dicke Rebe mit vielen Blättern und sich ringelnden Trieben hochauf und durch eine Brunnenanlage mit zwei ausladenden Becken übereinander. Über deren oberer, etwas kleineren Schale ist Christus mit der Dornenkrone im Strahlenglanz ans Kreuz geschlagen. Der INRI – Titel befindet sich über seinem Haupte. Aus den fünf Wunden aber rinnen dicke Bäche Blutes in das obere und überfließend in das untere Becken. Deutlich ist es wiederum ein „Künden“ durch den zum „Bild“ gewordenen Gedanken „Blutquell“ als Sinnzeichen der Gnade.

Um diese *mensa* als Nährboden für die *vitis vera* (Joh. 15,1) mit dem *Crucifixus* zu oberst reihen sich wesentliche Gestalten der Reformationsträger. Ihnen sind, wenn auch z.T. schwer lesbar, auf diesem Holzschnitt ihre Namen beigelegt. Rechts im Bilde neben und unter der Blutquell-Rebe IOHANNES FRID, barhaupt und bärtig. Neben ihm mit einer vornehmen Pelzhaube die SIBILA und rechts außen nochmals ein bärtiger, gleichfalls „fürstlich“ Gekleideter des Namens IOHANNES FRID. Vermutlich ist dies Johann Friedrich I, der „Großmütige“, Kurfürst von Sachsen (1503–1554), der so mit Martin Luther verbunden war, daß dieser ihm mehrere seiner Werke gewidmet hatte.

Links im Bilde neben der Rebe aus der Altarmensa IOHANNES WICK. Hier ist gewiß John Wiclif (um 1324–1384) gemeint. Der hatte mit seinen im Spottnamen Lollarden („Unkrautsäer“) gehässig versehenen Anhängern sehr viel, allein auf die Bibel gestützt, von der späteren Reformation in Mittel- und Westeuropa vorweg genommen. An seiner Seite sitzt der jugendlich anmutende IOHANNES FRIEDERICH (?). Es ist doch wohl der – letztlich unglückliche – Sohn des vorhin genannten Johann Friedrich I, des Großmütigen, mithin also Johann Friedrich II, als „der Mittlere“ benannt (1529–1595). Links außen im Holzschnitt noch eine kleine Einzelszene aus der zeitgenössischen Reformationsgeschichte: Johann Friedrich I sitzt in pelzverbrämtem Gewande als Kurfürst unter einem Vorhang mit dem Wappen von Sachsen. Er hört eben auf Luther, der sich zu des Kurfürsten Rechter begibt, die Hände wie zur Erklärung des von ihm dem Mächtigen Vorgetragenen gehalten. Johann Friedrich I wurde erst nach Luthers Tod (1546) im Jahr darauf (1547) nach der verlorenen Schlacht bei Mühlberg gefangen genommen, zuerst sogar zum Tode verurteilt, aber begnadigt und nur bis 1552 (Passauer Vertrag) in Haft gehalten.

Die Besonderheit dieses Holzschnittes um 1530, auf dem Martin Luther (damals noch am Leben) und Jan Hus vereint als Reformatoren im Kreis ihrer Zeitgenossen dargestellt sind, liegt unter anderem für eine Vergleichende Volkskunde auch darin, daß auch auf ihm der europaweit so oft bildbezeugte Gedanke „Christus als Blutquell“ nahezu beherrschend Gestalt in der Reformation beibehalten konnte als ein „Eucharistie-Zeugnis“ besonderer Aussagekraft inmitten der ansonst so heftig umstrittenen Theologen-Anschauungen und Aussagen zur *transsubstantiatio* und zum Wesen der „Eucharistie“ in der reformationszeitlichen Glaubensspaltung des westlichen Christentums.

Was sich hier im Reformationsbereich und renaissancehaft als Bildaussage so deutlich halten können, das geriet im Süddeutschen, aber weithin auch sonst im Raum der nachtridentinisch „gegenreformierten“ Länder Mittel-, Süd- und Südosteuropas in auffallende Verbindungen mit wesentlich anderen und dabei gleich stark betont religiösen Bildgestaltungen²¹

Frömmigkeit. S. 80–88, Abb. 4. Der Holzschnitt im Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Museen Berlin, Inv.-Nr. 4. Vgl. Katalog: Kunst der Reformationszeit, Ausstellung im Alten Museum Berlin. Berlin 1983, S. 422, Abb. F 42, Text S. 421.

²¹ Wie sehr die fünf Wunden Christi – über die jeweils besonders verehrte Seitenwunde (Joh 19,34) – seit den frühen



Fig. 11: Christus als Blutquell u. Maria mit ihrer Milch begießen die von Dominikanern betreuten Rosenkrenz-Beete. Kupferstich des 17. Jh.s im German. Nationalmuseums zu Nürnberg.

der Absicht, zu „künden“. Dabei sind es bei solchen – von der ästhetischen Gestaltungskraft her gesehen meist recht bescheidenen, aber gleichwohl für das „Volk“, dem solche Überkreuzungen vom Bilde „Christus als Blutquell“ zugeordnet sind – doch wirksamen Belehrungen, die durchaus als „Einheit“ angenommen werden. Dafür möge hier das besondere Beispiel eines Kupferstiches aus dem barocken 17. Jahrhundert stehen (Fig. 11) Seine Hauptausgabe gilt der – immer noch legendenumwobenen – Geschichte der Einsetzung und der Überlieferung des „Rosenkranzes“ als einer ganz besonderen Gebetsform auch noch des

Kirchenvätern der Gläubigen in *cultus* und *ritus* empfohlen wurden und wie sich im Mittelalter und viel später noch Formen für diesen Kult ausbilden konnten, ist knapp, aber mit reicher Literatur zusammengefaßt von Ekkart Sauser LCI, Bd. IV, Sonderausgabe 1994, Sp. 540–542. Es sollte nicht übersehen werden, daß die lateinische Kirche ein eigenes Fest *Ss. Quinque Vulnerum D.N.J.C.* an den zwei Freitagen nach dem III. und dem IV. Sonntag in der Fastenzeit mit der Rangbezeichnung *Duplex maius* mit ausführlichen *lectiones* unter Bezug auf mittelalterliche Hagiographen und Exegeten und Mystiker wie Bernhard von Clairvaux (1090–1153) in ihr vom Tridentinum (Erstdruck 1568) bis 1970 den katholischen Klerus weltweit „verpflichtendes“ *Breviarium Romanum* aufgenommen hat. Vgl. als Text: *Breviarium Romanum ex decreto Ss. Concilii Tridentini restitutum S. Pii V. Pontificis Maximi jussu editum Clementis VIII., Urbani VIII. et Leonis XIII. auctoritate recognitum*. 10. Druckausgabe, *pars verna*, Ratisbonae, Romae et Neo Eboraci (Regensburg, Rom, New York) 1909, S. 328–343. Auch hier steht jeweils im Vordergrund die Seitenwunde Christi (Joh 19,34): *Ex latere igitur Christus aedificavit Ecclesiam* . . .

heutigen kirchlichen wie des laienhaft „volksfrommen“ Katholizismus.²² Das obere Drittel des Kupferstiches zeigt Gottvater mit segnender Rechter und den „Reichsapfel“ der Schöpfung in seiner Linken. Gottvater erscheint in lebhafter Bewegung. Sein Mantel flattert weit aus über dem schwarzen, dichten Gewölke. Strahlen umlodern das Haupt der Vatergottheit. Unter ihm, aber noch im Wolkenbunde, schwebt die Taube als Sinnbild des Heiligen Geistes. Sieben *putti* als Flügelengel sind mit ihren Häuptern in den dunklen Himmelswolken zu erkennen. Ihre Zahl mag wohl bewußt die alte Vorstellung von den sieben – später meist neun – „Chören der Engel“ des himmlischen Hofes versinnbildeten. Von der Hl. Geist-Taube reichen fünf Strahlenbündel hernieder in den oberen Garten mit den blumentumrahmten Beeten des „Freundenreichen Rosenkranzes“. Noch einmal unter diesem ersten „Rosenkranzgarten“ sind zwei weitere angelegt: je einer für den „Schmerzhaften“ und einer für den „Glorreichen Rosenkranz“. Vier Heiligengestalten im Ordenskleid der Dominikaner betreuen die drei Beete mit den je 5 Kleinrabatten.

Im Vordergrund rechts umgräbt der Ordensgründer St. Dominicus (um 1170–1221) sein Beet. Er trägt wie zwei weitere seinen Namen im großen Rund seines Heiligenscheines: *S. Dominicus Fund* (ator) als Gründer des *Ordo Praedicatorum*. Dessen Devise ist am unteren Rande des (hier etwas beschnittenen) Kupferstiches zusammen mit dem Wappen von Papst, Kardinal und Bischof zu lesen als *BENEDICERE ET PRAEDICARE*. Ihm gegenüber begießt *B. Alanus de Rupe Restau*(rator) als „Seliger“ *B(eatus) Alanus de la Roche* († 1475) das Rosenkranzfeld mit dem Kleinstbilde der Annagelung Christi ans Kreuz aus seiner Kanne. Zwar weiß man von ihm, daß er das Rosenkranzgebet als „zu weltlich“ abgelehnt haben soll. Doch hinterließ er einen Marien-Psalter (*Psalterii Mariani Compendium*); weiters einen Kommentar zum Hohen Liede, aber auch einen Traktat *de miraculis S. Rosarii*.²³ Lediglich als *Reverendus* kniet über Alanus de Rupe *R. Jacobus Sprenger Restau*(rator) (um 1436; Dominikaner seit 1452, † 1495) am Beete und beschneidet den Blumenkranz. Jacob Sprenger ist hier beigezogen als der Reformator der Kölner Niederlassung seines Ordens. Hier hat er am 8. IX., (dem kirchlichen Festtag „Maria Geburt“) des Jahres 1475 die erste „Rosenkranz-Bruderschaft“ gegründet. Er hinterließ auch ein Werk *De institutione et approbatione Societatis seu Confraternitatis Ss. Rosarii*.²⁴ Keinen Namen im (auch nur wesentlich kleineren) Heiligenschein trägt oben rechts über dem Ordensgründer ein Dominikaner. Der verteilt Rosenkränze an die vor ihm kniende Gruppe von acht adelig Gekleideten.

Wesentlich für den Aussagewillen dieses Kupferstiches aus dem 17. Jahrhundert ist jedoch beidseits von Gottvater und dem Hl. Geiste das Paar Christus und Maria. Der Heiland als „Schmerzensmann“ im wallenden Mantel. Um ihn so wie um Gottvater, die Hl. Geist-Taube und die als „Himmelskönigin“ gekrönte Maria eine Strahlenfülle. Christus hat die Hände zur *ostentatio vulnerum* erhoben. Aus den Fünf Wunden strömen Bäche von Blut bis herunter zu den Beeten des „Schmerzhaften Rosenkranzes“, den seinerseits Alanus de Rupe mit Wasser begießt. Maria aber hält ihre Rechte an die offene Brust. Aus ihr entquellen in der *ostentatio uberum* die fünf Milchstrahlen als *lac Mariae* bis herunter zu den Beeten des „Freundenreichen Rosenkranzes“ vor St. Dominicus.

²² Albrecht A. Gribl, Häusliche Andacht. Gegenwart des Heiligen in Stube und Haus. Dachau (Kulturgeschichte des Dachauer Landes, Bd. 6) 1994, Bild 24, S. 35–39. Das Original im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, Inv.-Nr. HB 18656. Abgedruckt auch im Katalog der Ausstellung „500 Jahre Rosenkranz“, Köln 1975.

²³ Johann Heinrich Zedler, Großes vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste. Bd. I, Halle-Leipzig 1732, Neudruck Graz 1961, Sp. 909. – Dazu: LThK, Bd. IX, 2. Aufl. 1964, Sp. 45–49 (A. Walz-K. Hofmann).

²⁴ Johann Heinrich Zedler (wie Anm. 23), Bd. 39 = 1744 bzw. 1962, Sp. 493 (*Confraternität des Rosen-Crantzes*, wodurch er das angedrohte Unglück der Belagerung von Neuß-Köln durch Herzog Karl den Kühnen von Burgund abgewendet haben soll); LThK Bd. IX, 2. Aufl. 1964, Sp. 987 (G. Gieraths).

Hier ist also das seit dem Spätmittelalter über Renaissance und Barock so oft begegnende Bild-Schema der Szenerie mit dem Rächer-Gottvater und der *intercessio* vom Wundenweiser Christus und der Brustweiserin Maria im *Tribunal Misericordiae*²⁵ umgewandelt in ein „sprechendes“ Zeugnis für die „von oben her gesegnete, befruchtende“ Einsetzung des Rosenkranzgebetes. Die Entwicklung dieses Rosenkranzgebetes geht ja im besonderen – nach mancherlei vorangegangenen Gebetshäufungen der *invocationes* bei den Kartäusern – gerade auch wieder „um 1400“ in den Alltag der religiösen Übungen in den Klöstern der Dominikaner wie der Franziskaner ein.²⁶ So hatte um 1400 der Kartäuser Adolf von Essen († 1439) der lothringischen Herzogin Margarethe von Bayern seine Rosenkranz-Schrift, das „Rosenkertelin Unser lieben Frau“ als Gebetsanleitung übergeben.²⁷ Er hat auch zu Trier fünfzig *Ave* mit je fünfzig Betrachtungen zu einem „Rosenkranz“ vereinigt. Es kann also nicht überraschen, daß auch auf dem Kupferstich zur Geschichte des Rosenkranzes im 17. Jahrhundert der so „allgegenwärtige“ Bildgedanke „Christus als Blutquell“ Eingang gefunden hat.

Nun möge als Abschluß unserer Studie eine Wanderbegegnung mit dem „Eucharistischen Christus“ von heute stehen. Das ist so gemeint, wie sie uns eingangs in Slowenien in die Fragen der Hl. Blut-Mystik einbegleitet hatte. Aber sie stellt sich doch wieder anders in der Ausdrucksform einer gleichfalls „kündenden“ Wandmalerei. Jetzt aber geschieht dies nicht in einem Bildwerk des 15. Jahrhunderts, vielmehr in einem Erlebnis der unmittelbaren Gegenwart in meiner Heimat Steiermark.

Mit Freunden von der „Historischen Landeskommission für Steiermark“ war ich zu Ende September 1995 von Voitsberg in der Weststeiermark und seinem von riesigen Abbaumaschinen beherrschten Kohlenrevier aus ins nahe Bergbauern-Streudorf Tregist gewandert. Dort hatte ein 1921 in diesem Dorfe geborener, nunmehr als „akademischer Maler“ landauf, landab wirkender Meister Franz Weiß²⁸ eine eigene Kapelle erbauen lassen. Diese konnte er in den letztvergangenen Achtziger- und Neunziger-Jahren selber in seiner besonderen Art „religiöser Bildsprache“, wie sie heute sehr viele Bildstöcke, Nischenkapellen, Friedhofsgärten und Aufbahrungshallen schmückt, außen und innen *al fresco* bemalen. Dabei ist das in einer ganz besonderen, eindringlich wirkenden Themenstellung geschehen. Sie beruht, vom Meister selber unbekannt, oft auf Anregungen, die gelegentlich von weit her, auch aus Bayern eingeholt wurden.²⁹ Jedenfalls ist diese Tregist „Franz Weiß-Kapelle“ zu einem dem Lande „fremden“ und doch nach meinem Empfinden anheimelnden Bildwerk unserer Zeit geworden.

²⁵ Leopold Kretzenbacher, Schutz- und Bittgebärden der Gottesmutter. Zu Vorbedingungen, Auftreten und Nachleben mittelalterlicher Fürbitte-Gesten zwischen Hochkunst, Legende und Volksglauben. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-histor. Klasse, Sitzungsberichte, Jgg. 1981, 3. München 1981, bes. S. 61, 67 f., 73, 83–85, 94, 96 f. und Abbildungen 3, 4, 6–9.

²⁶ Vgl. in Auswahl: Gisling Ritz, Der Rosenkranz. Formen und Funktionen. (Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1960, S. 57–69); dieselbe, Der Rosenkranz. München 1962; Ausstellungskatalog Köln 1975: 500 Jahre Rosenkranz 1475–1975. Kunst und Frömmigkeit im Spätmittelalter und ihr Weiterleben. Robert Böck, Rosenkranzandacht und Rosenkranzbruderschaften der Barockzeit im Dachauer Land, (Amperland XXVII, 1991, S. 68–79).

²⁷ Karl Joseph Klinkhammer, Adolf von Essen und seine Werke. Der Rosenkranz in der geschichtlichen Situation seiner Entstehung und in seinem bleibenden Anliegen. Eine Quellenforschung. Frankfurt/Main 1972; Albrecht A. Gribl (wie Anm. 21) 1994, S. 35–48.

²⁸ Ernst Lasnik, Franz Weiß. Das Holzschnittwerk. Graz 1991.

²⁹ Am Hochaltar der Tregist Franz Weiß-Kapelle steht ein großes Hinterglasbild der „Maria als Knotenlöserin“, gemalt 1988 über Anregung zu diesem Thema nach einem Besuch in der Wallfahrtskirche von St. Peter am Perlach in Augsburg bei der (im 20. Jh.) die „Knotenmutter“ genannten Maria. Vgl. dazu: Ulrike Zischka, Zur sakralen und profanen Anwendung des Knotenmotivs als magisches Mittel, Symbol oder Dekor. Eine vergleichend-volkskundliche Studie. (Dissertation München 1977). (tuduv-Studien. Reihe: Kulturwissenschaften, Bd. 7), bes. S. 103–108 und Abb. 161.

An den Fuß der nördlichen Außenwand seines kleinen „Bilder-Tempels“ setzte Franz Weiß vor wenigen Jahren ein Fresko des „Ähren-Christus“ besonderer Art (Abb. 30). Wie in einem offenen Sarg liegt wachsbleich der Leichnam Christi. Sein schwarzhaarig-braunbärtiges Haupt ist von einem schlichten blaugelben Kreuznimbus umleuchtet. Es ruht auf einem roten Kopfkissen seltsam gefalteter Formgebung. Die Leibesmitte ist von einem ähnlich roten Lendentuche verhüllt. Seine Arme sind wie zur *ostentatio vulnerum* den bleichen Leib des Toten entlang ausgestreckt. Aus den nur punktuell angedeuteten fünf Wunden aber sprießen über den Rand des unten von einer Art Blumengirlande geschmückten Steinsarges hinauf fünf goldgelbe Halme. Diese wieder enden ober dem Sargrande in kräftig gemalten, kelchähnlichen Ähren. Jede von ihnen trägt aussagesicher eine große weiße Hostie mit dem Kreuzzeichen in ihr. Sind es links am Kopfende des Aufgebahrten drei und rechts von ihm zwei brennende Kerzen, die eben das „Aufgebahrtsein“ des noch offen daliegenden Toten betonen, so bekräftigt eine Inschrift zwischen den „Hostien-Ähren“ in weißen Großbuchstaben auf blauem Grunde noch das „Eucharistische“ dieses Christus-Schmerzensmannes in der Grabkufe: *DIES / IST / DAS / BROT // FÜR DAS LEBEN / DER WELT*. Die Girlande am bunteren Rande des Bildes, die sich in drei großen Bögen zwischen den beiden Kerzenständern schwingt und die mit blauen, gezackten Blüten geschmückt ist, wird man freilich kaum in einer noch so verlockenden Überinterpretation als „Weinranken“ – Stilisierung ansprechen dürfen. Freilich wäre dies bei der so eigenartigen Darstellung Christi mit den Ähren und den Hostien aus denselben Wundmalen anzunehmen.³⁰ Ein von der Mystik früherer Jahrhunderte beeinflusstes, ihr unverkennbare „verbundenes“ Gedanken-Bild aber ist auch dieser „Eucharistische Christus“ aus der Steiermark von heute.

³⁰ Es ist möglich, daß Franz Weiß die Anregung zu diesem seinen Fresko des „Eucharistischen Christus“ in seiner Treigister Kapelle von einem ganz besonderen oberösterreichisch-bayerischen Hinterglasmale, wie es in Sandl im nordöstlichen Mühlviertel im 19. Jh. in großer Anzahl gefertigt und weithin vertrieben wurde, erhalten hat. Ein solches befindet sich auch in der Sammlung Rudolf Kriß (1903–1973) des Bayerischen Nationalmuseums. Derzeit (1996) befindet es sich in seiner Zweigstelle im Herzogschloß zu Straubing. Vgl. die beiden Abbildungen im Lehrheft von Christoph Kürzeder, *Die Karwoche in Volksfrömmigkeit und Brauchtum*. Themenhaft des Museums-Pädagogischen Zentrums München zur Volkskunde, München 1995, S. 27 (SW) und als Farbbild auf der letzten Umschlagseite. Allerdings haben sich die einstigen Hinterglasmaler von Sandl offenkundig noch enger an jene „Vorbilder“ gehalten, die (auch in der darauf beruhenden etwa italienischen Hochkunst) den ursprünglich byzantinischen Typus des *ἐπιτάφιος, λίθος ἐρυσθρός* in unverkennbarer Anlehnung an Joh 20,12 mit den zwei in weißen Kleidern am Kopf- und am Fußende des ins Grab gelegten Christus adorierenden Engeln, auch in der Grabesruhe nicht „allein“ ließen mit seiner an der Türe zur Grabkammer weinenden Mutter.

Die Hl. Blut-Mystik gewinnt in der gemütsregten Zeit zwischen dem späten 13. und dem frühen 15. Jahrhundert in Wort und Bild Sonderausprägungen der *compassio Mariae sub cruce*. Nachreformatorisch wandelt sie sich deutlich und erreicht neue Höhepunkte wiederum aus dem Bild-Gedanken „Christus als Blutquell“ im Volksbarock

Sehr spät noch klingt also in den Aufzeichnungen slowenischer Volkslieder und Gebete aus dem Volksmunde im 19. und noch im ausgehenden 20. Jahrhundert „Mystisches“ um Erlöserblut, Brot und Wein an. (S. oben S. 54ff.) Die Mystik mit ihrer so oft ekstatischen Gott-Schau ist ein Ur-Phänomen der meisten Religionen. Im christlichen Abendlande gelangte sie zu entscheidender Wirkung auf Theologie und Kult. So hat sie auch unglaublich viel des zum schaubaren Bilde Gewordenen schon aus dem hohen und dem so sehr geistig und gemüthhaft erregten späten Mittelalter überliefert. Darin kehren nun Grundgedanken gerade auch aus der Passions-Meditation immer wieder. Sie berichten gerne über eigenpersönlich-individuelles, eben bildhaftes Denken über die in den Evangelien als allzunknappe geschildert empfundenen Passions-Geschehnisse. Diese werden so gerne ausgeweitet zu vielfältigen, jeweils aus persönlicher Ergriffenheit geprägten Formen, dann aber ihrerseits wieder liebevoll mit-leidend „verkündet“. Nicht nur von Mönchen und Nonnen, wohl aber besonders oft gerade durch deren *visiones* werden sie dann auch vom gläubigen „Volke“ aufgenommen. Von ihm werden sie oft und oft wiederum neu geprägt und dann „weiter getragen“. Der „Schmerzensmann“ gehört hieher und die – kirchlich sehr bewußt gesteuerte – „Gregoriusmesse“,¹ dazu der schon eingangs (s. oben S. 7) vorgeführte „Feiertags-Christus“ und sein allerdings minder häufig auf Wandmalereien aufscheinendes Gegenstück, der „Fasten-Christus“.² In der süddeutsch-bayerisch-österreichischen Barockzeit sind die vielen Einzelszenen aus dem sogenannten „Geheimen (Verborgenen) Leiden“ die gängigsten Beispiele.³ Die hier zuletzt genannten schwingen aus in eine Reihe besonderer Motivverkettungen

¹ Die „Gregoriusmesse“ ist benannt nach dem Typus der Erscheinung Christi als „Schmerzensmann“, oft in der Hostien-Elevation zur Wandlung (*transsubstantiatio*) in der Messe. Das geschieht vor dem zelebrierenden Papst Gregor I, dem Großen (P. M. 590–604) in den vor allem in der Zeit „um 1400“ so häufigen Abbildungen als Wandmalereien, Tafelgemälde u. ä. Vgl. dazu: Xaver *Barbier de Montault*, La Messe de Saint Grégoire (ou l'apparition du Christ de pitié). In: Oeuvres complètes, Bd. VI, Abteilung Devotions populaires. Paris 1892, S. 235–265; J. *Endres*, Die Darstellung der Gregoriusmesse. (Rivista di archeologia christiana, Jgg. X, Rom 1933, S. 51–70); *derselbe*, LCI II, Sonderausgabe 1994, Sp. 199–202 und LCI VI, 1994, Sp. 431–441; Alois *Thomas*, LThK, 3. Aufl. Bd. IV, 1994, Sp. 1037–1038; U. *Westfelling*, Die Messe Gregors des Großen. Köln 1982.

² Leopold *Kretzenbacher*, Nachtridentinisch untergegangene Bildthemen und Sonderkulte der ‚Volksfrömmigkeit‘ in den Südost-Alpenländern. Bayerische Akademie der Wissenschaften. Phil-histor. Klasse, SBB Jahrgang 1994/1, S. 34–73 (Feiertags-Christus) und S. 74–83 (Fasten-Christus).

³ Friedrich *Zoepfl*, Das unbekannte Leiden Christi in der Frömmigkeit und Kunst des Volkes. (Volk und Volkstum. Jahrbuch für Volkskunde II, München 1937, S. 317–336 und Abb. 8–16; Leopold *Kretzenbacher*, „Christus auf dem Dreikant“. Zur Südostverbreitung eines altbayerischen Barockbildes. (Carinthia I, 148. Jgg., Klagenfurt 1958, S. 680–699, 2 Abb.); dazu: Nina *Gockerell*, Das Leiden Christi in der volkstümlichen Bilderwelt. Sammelwerk: „Hört, sehet, weint und liebt.“ Passionsspiele im alpenländischen Raum, hrsg. von Michael *Henker*, Erberhard *Dünninger* und Evamaria *Brockhoff*, München 1990 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Bd. 20/90), S. 145–156, 13 Abb. Darin als bisher erstmals vorgestellte Sondermarter *dieselbe*, Die Entkleidung Jesu auf dem am Boden liegenden Kreuz. In: Bayerisches Nationalmuseum, Jahresbericht 1992, München 1993, S. 22f. (Farbtafel: polychromiertes Relief, Ende

zu „Bildern“ wie z.B. „Christus auf dem Dreikant“⁴ im Marterkeller seines Gründonnerstag-Leidens, erweitert zu seinem kläglichen Suchen nach den ihm von den boshaften Kerkerschergen vor der Geißelung entrissenen und im Gefängnisdunkel verstreuten Kleidern.⁵ Dazu kommen noch die bildwirksam vorgestellten Qualen von Dornenkrone und Stirnwunde, von Zungendorn und Schulterwunde.⁶

Ein sehr knapp und doch so besonders aussagekräftig geformtes Malbild ist nun unser „Schmerzensmann mit Ähre und Traube“. Daß diese beiden bevorzugten und auch allgemein „verständlichen“ *symbola*, „Sinnbilder“ für die Eucharistie sind, das geht auf lange Überlieferungsreihen seit den Schrift- und Bildzeugnissen für Ähre und Traube mit ihren sehr oft bezeugten Wertschätzungen zurück.⁷

So scheint die Ähre als *signum* bereits in den antik-abendländischen, bewußt ausgesprochenen Sinnbezügen im agrarischen Kult der blonden Demeter in Eleusis angesprochen zu sein. Die eleusinischen, uns freilich trotz vieler Mühen der Religionswissenschaft weiterhin nicht voll verständlich-erfaßbaren Mysterien sahen und verehrten in ihr jedenfalls das Symbol der Göttin des lebensnotwendigen Getreides, mithin der Fruchtbarkeit, ja des „Lebens“ schlechthin. Sie ist darin als Gedanke ebenso geläufig wie als Fund von Nachbildungen in Gold etwa in der Hand der Priesterinnen oder als Prägung auf Münzen. So konnte die Ähre gut zum Symbol des naturnahen Lebens werden. Gleichmaßen aber wird sie zum Sinnbild der Wiedergeburt und der Sehnsucht nach einem höheren Leben.

Gerade hier konnte auch das frühe Christentum anknüpfen, wenn es um den Gedanken der Auferstehung geht. Die Ähre sollte und konnte eben auch den „pneumatischen Auferstehungsleib“ des Christen versinnbilden, wenn sein Glaube ihn aus dem *nudum granum* zur reifen Frucht werden läßt. So lehrt es Christus selber in seinem Gleichnis vom Wachsen des Himmelreichs aus der Ähre bei Mark 4,26–29: „Mit dem Reich Gottes ist es so, wie wenn ein Mann Samen auf seinen Acker sät; dann schläft er und steht wieder auf. Es wird Nacht und wird Tag, der Samen keimt und wächst und der Mann weiß nicht, wie. Die Erde bringt von selbst ihre Frucht, zuerst den Halm, dann die Ähre, dann das volle Korn in der Ähre ...“.

In solchem Zusammenhang konnte die Ähre als Symbol wie als Attribut auch in der religiösen Kunst des abendländischen Mittelalters Aussage bieten. Sie ist eben im Abendmahl, dem evangelischen *δεῖπνος μυστικός* das Symbol für den Leib Christi schlechthin. Es steht für ihn als „Brot des Lebens“, so wie Jesus selber es nach Joh 6,35 von sich aussprechen läßt: Ἐγὼ εἰμι ὁ ἄρτος τῆς ζωῆς: *Ego sum panis vitae*. Solcherart wächst und steht die Ähre bei uns vor allem seit dem späten Mittelalter. Oft genug begegnet sie zusammen mit der Traube als unmittelbar für sich selbst sprechendes Sinnzeichen auf liturgischen Geräten, auf Kelchen, Monstranzen, Sakramentshäuschen, auf Paramenten wie den priesterlichen Kaseln. Gerade

des 18. Jh.s, Niederbayern); *dieselbe*, als SW-Abb. 42 mit Text S. 60 in: Bilder und Zeichen der Frömmigkeit. Sammlung Rudolf Kriss, München 1995.

⁴ Elfriede Grabner, *Verborgene Volksfrömmigkeit. Christusapokryphen in Wort- und Bildzeugnissen*. Wien-Köln-Weimar 1997, bes. S. 78–82 und Abb. 21–24.

⁵ Torsten Gebhard, *Christus sucht seine Kleider. Ein Beitrag zur Ikonographie der Passion Christi*. (Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1951, München, S. 56–58, Abb. 1–4).

⁶ Michael Hartig, *Die Schulterwunde Christi. Ihre Verehrung in Wort und Bild*. (Volk und Volkstum. Jahrbuch für Volkskunde II, München 1937, S. 313–316); Leopold Kretzenbacher, *Steirische Nachklänge des Barockkultes um die Schulterwunde Christi*. (Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark, 69. Jgg., Graz 1978, S. 157–165, 1 Abb.); Konrad Köstlin, *Der Christus mit der Schulterwunde und seine Verehrung im Bistum Regensburg. Sammelwerk: 1250 Jahre Kunst und Kultur im Bistum Regensburg. Berichte und Forschungen*. München-Zürich 1989, S. 481–496.

⁷ Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. I, Stuttgart 1950, Sp. 138–140 (Ph. Rech).

hier aber konnte auch die Buchmalerei jener Zeit so klar verständlich die Mystik von Brot und Wein aussprechen.⁸

Es steht bei der Traube als eucharistischem Symbol nicht wesentlich anders als bei der Ähre. Die berühmte und dementsprechend so oft dargestellte und geistlich ausgedeutete „Kalebs-Traube“ gehört hierher. Die Kundschafter Israels haben sie nach Numeri (= 4. Buch Mosis) 13 und besonders 24 (*absciderunt palmitem cum uva sua quem portaverunt in vecte duo viri*) im Alten Testament als Sinnbild der Fruchtbarkeit und des „Lebens“ in der von ihnen erkundeten *Terra promissa* mitgebracht. So schwer war die schwellende Traube, daß zwei Männer sie tragen mußten.⁹

In ähnlicher Sinngebung lebt die Traube als Symbol eben auch im Umkreis der griechisch-römischen Kulte um Aphrodite/Venus, um Dionysos/Bacchus oder Isis. Manches freilich ist auch hier sozusagen nur formal aus dem Traditionserbe der Antike übernommen. Es wurde in ein nunmehr christliches Sinnzeichen übergeführt. Das geschah bis dorthin, wo Christus sich selber als den „Weinstock“ (ἄμπελος) sieht. Er sagt ja Joh 15,1: *Ego sum vitis vera* und ähnlich Joh 15,5: *Ego sum vitis, vos palmites* – „Ich bin der Weinstock und Ihr seid die Reben“. Christus wird denn auch verstanden als die Traube, ausgepreßt zum Erlöserblute.

Die überreiche Bildersprache des Mittelalters um Christi Blut konnte nur aus solchen Gedanken der Mystik erwachsen. Solcherart wird sie gleichsam „bild-erzählend“ unmittelbar verständlich bis hin zum alltäglich uns Umgebenden von Ähre und Traube. Das wirkt weiter noch bis zu Christus, der an einen Weinstock gekreuzigt erscheint¹⁰ (Abb. 31) oder – als „verkündend“ belehrende Buchmalerei in einer Heidelberger *Biblia pauperum* – Armenbibel.¹¹ Hier erscheint Christus im Kreuznimbus keineswegs als „Schmerzensmann“. Er steht vielmehr voll bekleidet mit rotem Mantelüberwurf auf einem weit ausladenden Rebstock-Zwiesel. Dessen Blätter und Trauben umschließen nicht weniger als achtzehn Medaillonsbilder mit Köpfen von Gestalten aus der Heilsgeschichte. Das entspricht in etwa einer „Wurzel Jesse“ (Abb. 32). In seiner Linken hält Christus ein aufgeschlagenes Buch mit rotem Schrifttext. Seine Rechte aber hält einen Kelch abwärts, daß sein Blut aus der inmitten des blauen Langkleides geöffneten Seitenwunde quillt und hinunter zum Fuß des Heilandes auf dem Zwiesel rinnt. Hier fließt es in eine Kelter. Deren Preßbaum trägt die rote Inschrift über dem „Keltertreter“ nach Isaías 63,1ff. Das Blut des „Keltertreters“ aber sammelt sich im Behälter und fließt in ein Holzgebilde, das als *Dolium* „Faß“ deutlich beschriftet ist.¹²

⁸ Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (RDK) Bd. I, Stuttgart 1937, Sp. 240–243 (Lieselotte Stauch).

⁹ LCI II, 1994, Sp. 700f.: „Kundschafter mit der Traube“; IV, Sp. 491–494; „Weinstock“, IV, Sp. 494–496 „Weintraube“ (alle von Alois Thomas).

¹⁰ Ebenda IV, Sp. 491–494. Die Variationsbreite ist groß. Vgl. dazu einen Goldprägdruck des 19. Jh.s mit dem Evangelienzitat (Joh 15,1): „Ich bin der Weinstock, Ihr seid die Reben“ (auch französisch, englisch, spanisch beigelegt) als der „mystische Weinstock“ in der Sammlung Gertrud Weinhold München-Oberschleißheim. Aus dem gleichen Boden wie das Kreuzholz wachsen beidseits des Gekreuzigten je eine braune Rebe mit großen grünen Blättern und dunkelroten Trauben daran. Abb. bei Gertrud Weinhold, *Das lebenspendende Kreuz*. Dachau 1993, S. 135.

¹¹ Karl-August Wirth, *Die Biblia pauperum im codex palatinus latinus 871 der Biblioteca Apostolica Vaticana sowie ihre Zusätze*. Mit einer kodikologischen Beschreibung der Handschrift, Mitteilungen über ihre Geschichte, Transkription der Texte sowie Erläuterungen. Zürich 1982. – Die hier angekündigten „Erläuterungen“ scheinen – 1996 – noch nicht nachgeliefert zu sein. Die Übersetzung der lateinischen Texte ins Frühneuhochdeutsche S. 43–44 von Hans Fromm. Die Hs gilt als im 2. Viertel des 14. Jh.s entstanden. Unsere Abb. 32 auf der (nicht paginierten) XXIII. Seite, fol. 14.

¹² Die in Bamberg geschriebene Hs. war 1348 nach Heidelberg gekommen. Dort hatte sie Johann Tserclaes Graf v. Tilly (1559–1632) Papst Gregor XV (P. M. 1621–1623) nach seiner Eroberung von Heidelberg (8. VII. 1623) geschenkt. Sie befindet sich in der Bibliotheca Vaticana unter der Signatur Pal. lat. 871. Die Abb. 29 farbig auf fol. 14^r (XXII. Seitenwunde Christi). Die Aufnahme an der Univ.-Bibl. Graz aus sign. HB 15/200/B 582, Februar 1996.

Damit ist für uns ein leicht erkennbarer Übergang gegeben zu einem im abendländischen Mittelalter so ganz besonders geliebten und immer wieder „belehrend-kündend“ wiederholten Bilde jenes Christus, der „einsam die Kelter des Leidens tritt“, daß der Wein zum eucharistischen Blute wird wie es das – an sich grimmige! – Keltergleichnis nach Isaia 63,1–6 „voraussieht“. Am sprechendsten im gerade vorhin in jener Heidelberger Armenbibel gelesenen Vers 3: *Torcular calcavi solus, et de gentibus non est vir mecum . . .*: „Ich allein trat die Kelter; von den Völkern war niemand dabei. Da zertrat ich sie voll Zorn, zerstampfte sie in meinem Grimm. Ihr Blut spritzte auf mein Gewand und befleckte meine Kleider . . .“ In diesem Keltertreter sieht allerdings das Abendland seit dem 12. Jahrhundert und am liebsten im hohen wie im späten Mittelalter, ja so gerne über die Barockzeit herauf „den um der Völker willen Leidenden“. ¹³ Und dies trotz der Wiederkehr des furchterregenden alttestamentlichen Bildes nach Jesaja 63,1–6 in der Geheimen Offenbarung (*Apocalypsis Joannis*) vom Sieg über das Tier und seinen Propheten (19,11–21) in solchen Worten: „Aus seinem Munde kam ein scharfes Schwert, mit ihm wird er die Völker schlagen. Und er herrscht über sie mit eisernem Zepter, und er tritt die Kelter des Weines, des rächenden Zornes Gottes, des Herrschers über die ganze Schöpfung . . .“ (Fig. 12 und Fig. 13).

Für die mittelalterlichen Christen ist die Qual der *passio* das Erlösende: beim Korn, das in der Erde „faulend sterben“ muß, ehe es wachsen und reifen darf; im Sinnbild der „geistlichen Mühle“, in der das Korn der Ähre zum Mehl für das Brot des Lebens zerrieben wird. ¹⁴ Nicht anders als bei der Traube, die „gekeltert“, d. h. „getreten“ wird bis zum Blutfluß des Weines aus ihr. (Fig. 14 u. Fig. 15).

Hier aber stellt sich notwendig die Frage, ob sich im lateinischen wie im nationalsprachlichen Mittelalter vor seiner Spätzeit des 14. Jahrhunderts ein Kontext in der hagiographischen Literatur als *adoratio crucis*, als *hymnus*, *homilia*, *sermo* finden läßt, in der die so auffallend „um 1400“ in der religiösen Kunst auftretende Blütenbenetzung der Gottesmutter unter dem Kreuze *ad verbum* begegnet. Solches Geschehen also parallel zur Vielzahl unserer aus Bayern und Baden-Württemberg, aus den Ost- und den Südost-Alpenländern und zeitgleich aus dem spätmittelalterlichen Böhmen beigebrachten Bildbeispielen, die es erwarten ließen. Hier aber ließ sich vor jenem hier ausführlich behandelten pseudo-anselmischen *Dialogus de passione Domini* (s. oben S. 36 ff.) soweit ich sehe bisher kein unmittelbar vergleichbares Wortbeispiel finden.

¹³ Alois Thomas, Die Darstellung Christi in der Kelter. Düsseldorf 1935 (Forschungen zur Volkskunde, Bd. 20/21); derselbe, LCI Bd. II, 1994, Sp. 497–504: „Christus in der Kelter“; dazu: Leopold Kretzenbacher, „Christus in der Kelter“ im Weinland Steiermark. (Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark, 64. Jgg., Graz 1970, S. 113–125). Das Thema findet sich hier auch als geistliches Lied im Erstdruck des *Catholisch Gesang-Buch . . .* von Nikolaus Beutner, Graz, bei Georg Widmanstetter 1602; Neudruck Graz 1968, Bl. 58^v–60^r: *Weingarten: oder Weinkorn Rueff* (mit Liedweise). Darinnen als Strophen 12 und 13: *Das Weinbeer dz ward brochen, hört man die Weisen sagen, So must der edle Weingartner, Den Preßbaum selber tragen. / Der Wein der vber die Preß herran, das war sein rosenfarbes Blut, Das sey vns arme Sünder, An vnsem endt so gut*, Vgl. dazu: Hans Griesmair, Das Südtiroler Weinmuseum. Bozen 1980. Darinnen: Der Wein in Kult und religiösem Brauch (S. 32 f.) und Farbtafel „Der geistliche Weingarten Christi“. Das ganz ungewöhnlich szenenreiche Bild zeigt die Apostel beim Wimmen (Traubenschnitt), die Evangelisten beim Einbringen der Maische; der „Hausvater“ holt Arbeiter in den Weinberg; er entlohnt den Ersten wie den Letzten (nach dem Gleichnis Jesu bei Matth 20,1–16); die vier lateinischen Kirchenlehrer „erklären“ die Kelter Christi (Jesaja 63,3). Die Bildmitte stellt den (übergroßen) „Schmerzensmann“ dar; dornengekrönt und blutüberströmt ist er unter Kreuz und Preßbaum in die Knie gesunken. Aus seiner Seitenwunde rinnt ein Blutstrom in einen auf dem Kelterboden vor Christus stehenden goldenen Kelch.

¹⁴ Leopold Kretzenbacher, Voraussetzungen und Erscheinungsformen von Bild- und Wortzeugnissen zum mystischen Thema der „Geistlichen Mühle“. (Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1980/81, München 1981, S. 55–75 und Abb. 28–31); nicht bei A. Thomas im LCI III, Sp. 297–299.

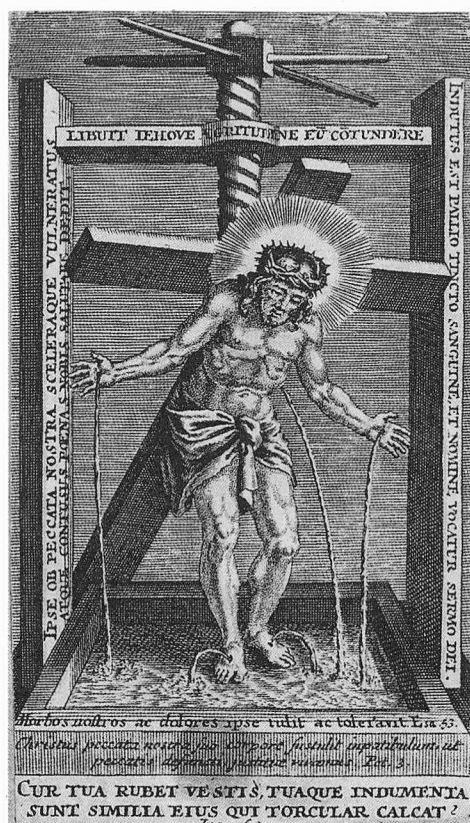


Fig. 12: Kupferstich (17. oder 18. Jh.) unbekannter Herkunft mit Christus als „Keltretreter-Blutquell“ unter dem Kreuzholz als „Preßbaum“.



Fig. 13: Christus in der Kelter als Blutquell mit Kreuz als Preßbaum und den arma Christi nach Jesaia 63,3. Französischer Kupferstich nach P. de Mallery (1571 – nach 1635) und J. Messenger († 1649).

Wohl wissen wir spätestens seit Wilhelm Pinder (1878–1947), daß eine wesentliche Grundvoraussetzung für das Entstehen der Pietà als „Vesperbild“ der trauernden Gottesmutter mit dem blutigen Leichnam ihres Göttlichen Sohnes die literarisch reich vorhandene Gattung der „Marienklage“, des *planctus ante nescia*, abgegeben hatte.¹⁵ Auch Erwin Panofsky (1892–1968) vermag in seiner weit ausgreifenden Studie über die *Imago Pietatis*, also über den Typus des „Schmerzensmannes“ und dazu noch in seinem Verhältnis zur *Maria Mediatrix* mit der Schau auf den Begriff „Andachtsbild“ kein einziges Beispiel aus unserem Motivenbereich der Hl. Blut-Mystik im Zusammenhang mit der Gottesmutter als Zeugin der Kreuzigung Christi beizubringen.¹⁶

¹⁵ Wilhelm Pinder, *Die dichterische Wurzel der Pietà*. (Repertorium für Kunstwissenschaft XIII. Bd., 1920, S. 145 ff.); Neudruck derselbe, *Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907–1935*, hrg. v. Leo Bruhne, Leipzig 1938, S. 29–49; derselbe, *Die Pietà*. Leipzig 1923. Zum literarischen Typus „Marienklage“ vgl. (in Auswahl): *Deutsches Literatur-Lexikon*, hrg. von Heinz Rupp (Mittelalter) und Carl Ludwig Lang (Neuzeit); Bd. II, 3. Auflage Bern 1986, Sp. 432–441; Wolfgang Stammer – Karl Langosch, *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasser-Lexikon*, Bd. 6, Berlin-New York 1987, Sp. 7–10.

¹⁶ Erwin Panofsky, „*Imago Pietatis*“. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmannes“ und der „*Maria Mediatrix*“. In: *Festschrift für Max Friedländer zum 60. Geburtstag*. Leipzig 1927, S. 261–308. – Das gilt auch für: Gert von der Osten, *Der Schmerzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300–1600*. (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 7) Berlin 1935.



Fig. 14: Christus als Blutquell auf einem „Osterbeichte-Zeugnis 1741“ in Graz.

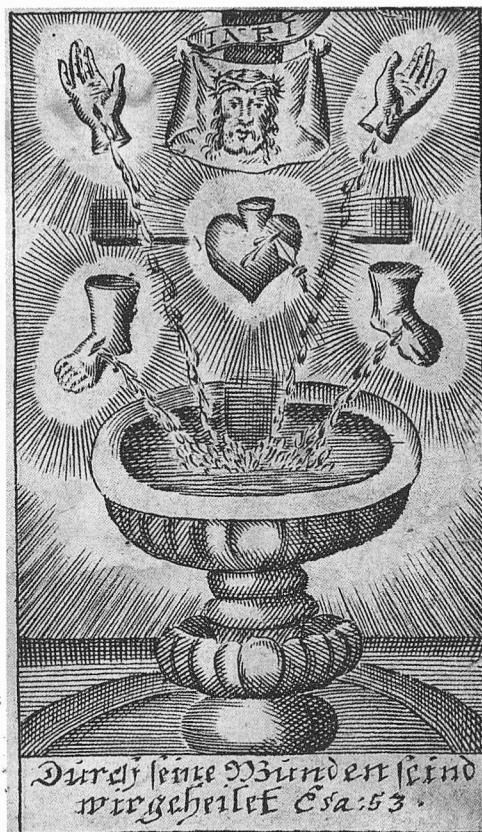


Fig. 15: Kleines Andachtsbild „Fünf Wunden Christi“ als „Blutquell“ mit Zitat von Jesaja 53,5.

Soweit wir sehen, bleibt auch das *Stabat Mater dolorosa / Juxta crucem lacrimosa / Dum pendebat Filius . . .*, also jene Sequenz des 13. Jahrhunderts, die man – wenn auch nicht voll gesichert – Jacopone da Todi (um 1230–1306) zuschreibt, ohne klare Wortprägung eines Motives der Blutbenetzung vom *Crucifixus* her.¹⁷

Ein gewisser Realismus in der Darstellung des grausigen Geschehens der *Passio Christi* ist freilich kaum vermeidbar. Er sollte und konnte auch den Hörer wie den Leser ebenso erregen wie den Bildbetrachter. Er wollte ihn wohl immer hinführen zu einer meditativ-vertieften Schau auf das so sehr „Blutige“ im menschlichen Erlöserleiden der Gottheit. (Abb. 33) Solches Betonen des Grausam-Grellen, den Betrachter Bedrückenden sollte immer zu einer Art *com-passio* führen. Das aber steigert sich nicht nur in der „kündenden“ Bildkunst, sondern eben auch im dichterisch geprägten Wortbericht über die *passio*.

So begegnet das auch in der großen Versdichtung vom „Marienleben“, das der – wohl aus Mittelfranken stammende – Kartäuser Bruder Philipp um die Wende des 13. zum 14. Jahrhundert, jedenfalls vor 1316 mit seinem Abgang in die Kartause Mauer bei Wien, in der ältesten auf dem Gebiete des damaligen Deutschen Reiches im Jahre 1164 gegründeten Kartause Seitz (slowenisch Žiče) bei Gonobitz (Slovenske Konjice) in der historischen Untersteiermark geschrieben hatte. Es sind nicht weniger als 10131 deutsche Verse, überliefert

¹⁷ Die 17. Strophe dieser (zwanzigstrophigen) Sequenz wird man nicht im Sinne jener Bildmotive „um 1400“ überinterpretieren dürfen: *Fac me plagis vulnerari, / Fac me cruce inebriari / Et cruore Filii.* Deutsch bei Anselm Schott, Das vollständige römische Meßbuch. Freiburg i. B., Ausgabe 1958, S. 826 f.

in vielen, auch in buchmalend illustrierten Handschriften. Seine Quelle war wie für manch ein anderes „Marienleben“ des deutschen Mittelalters eine *Vita beatae Mariae Virginis et Salvatoris metrica*, die im ausgehenden 12. oder zu Beginn des 13. Jahrhunderts vermutlich in Istrien oder in Friaul entstanden war. Auch Bruder Philipp der Kartäuser wollte in seiner nachmals in sehr vielen Handschriften über das ganze deutsche Sprachgebiet verbreiteten Nachdichtung auf das „Blutige“ in der *Passio Domini* nicht verzichten. Das spricht sich z.B. in solchen Versen aus: ¹⁸beim Anbinden Christi an die Geißelsäule V. 8560–63: . . . wart dô an ein seil gebunden / sô harte daz die hende begunden / geswellen und die vinger schrinden (bersten, aufspringen)/ bluot ouch ûz den nageln dringen. Geißelt wird Christus (V. 8565–69) sô hart daz sînes lîbes hûz / zebrochen wart, daz sîeze bluot / allen sînen lîp begôz / und an dem rûke ze tal vlôz. V. 8571f.: . . . geslagen, daz die bluotegen striemen / allen sînen lîp beviengen. Auch die Kreuzannagelung mußte Maria mit grôzem smerzen mitansehen dô sî weinend zuo im gienc. V. 8629–31: durch vîeze und ouch durch hend sî sluogen / nagel michel unde grôz, / daz bêdenthallen bluot ûz vlôz. Doch eine Blutbenetzung bei dieser Kreuzigung, wie sie als Motiv freilich fast um ein Jahrhundert später so plötzlich und in der Bildgestaltung bald auch wieder weggelassen auftaucht, kennt Bruder Philipp der Kartäuser in seinem alt-untersteirischen „Marienleben“ nicht.

Eine „Blutbenetzung“ Mariens unter dem Kreuze ist mir auch sonst nirgends in der so überreichen Textfülle etwa der „Passionsspiele“ zwischen Spätmittelalter und Gegenwart als Wortprägung begegnet, so sehr ich mich selber mit dieser Gattung geistlicher Dichtung befaßt habe.¹⁹ Auch die reich entfaltete Hagiographie der im Tridentinum tiefgreifend gewandelten, von der „Gegenreformation“ geprägten Rom-Kirche nimmt, soweit ich sehe, dieses spezielle Spätmittelalter-Motiv der Bildkunst „um 1400“ nicht auf. Dabei spielt doch der im Frühmittelalter beginnende, im Barock besonders hoch aufgeblühte Kult der Fünf Wunden Christi²⁰ eine sehr bedeutende Rolle. Die Hl. Blut-Mystik läßt eben in Wort und Bild bewegend zur *com-passio* ein. Das aber bleibt ein Hauptanliegen gerade auch der *visiones, revelationes* zumal der klösterlichen, gerne „nach außen wirkenden“ Mystik in der Vielzahl der weiblichen, aber auch der männlichen Vertreter. Daß hier die „Seitenwunde Christi“ in der *meditatio* ein Besonderes nach dem Evangeliumvers Joh 19,34 schon bei den frühen Kirchenlehrern wurde, daß sie gerühmt wurde als die „Pforte des Lebens, aus der die Sakramente fließen“, als die „Öffnung als Eingang zum Paradies“, besonders gerne als „Entstehungsort der Kirche“ wie anfangs bei Johannes Chrysostomus (um 344–407),²¹ das konnte und mußte sich auch in der Wortverkündigung wie im Bildgestalten auswirken.

Man muß hier beifügen, daß das weltweit für alle katholischen Kleriker seit dem Tridentinum und seinem ersten nach ihm 1568 unter Pius V (P. M. 1559–1565) gedruckten *Breviarium Romanum* bis nach dem II. Vaticanum „verbindlich“ bleibende „Stunden-Gebet-Buch“ im Kalender auch ein eigenes Fest der „Fünf Wunden Christi“ für den Freitag nach dem

¹⁸ Die Zitate aus: Heinrich Rückert, Bruder Philipps des Carthäusers Marienleben. Quedlinburg – Leipzig 1853 (XXXIV. Bd. der Bibliothek der Deutschen National-Literatur). Neudruck 1966. Zu dieser Dichtung (philologische und literarhistorische Untersuchungen) vgl. Guenter Asseburg, Bruder Philipps Marienleben. Diss. (ungedruckt) Hamburg 1964.

¹⁹ Vgl. in Auswahl: Leopold Kretzenbacher, Passionsbrauch und Christi-Leiden-Spiel in den Südost-Alpenländern. Salzburg 1952; derselbe, Mürtzaler Passion. Steirische Barocktexte zum Einort- und Bewegungsdrama der Karwoche. Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-histor. Klasse, Sitzungsberichte, 501. Bd., Wien 1988.

²⁰ LCI Bd. IV, Sonderausgabe 1994, Sp. 540–542 (E. Sauer).

²¹ Johannes Chrysostomus, In Matthaeum homilia 88 = PG 58, Sp. 776: „Du aber überlege gründlich, wie Er sich der Verbrechen jener bedient hat zu unserem Heil: nach den (Ihm geschlagenen) Wunden flossen daraus die Quellen des Heiles: Μετὰ γὰρ τὴν πληγὴν αἱ πληγαὶ τῆς σωτηρίας ἡμῶν ἐκείθεν ἀνέβλυσαν.“

3. Fastensonntag vorsah. Es ist textlich²² erfüllt von Stundengebeten, von Antiphonen, Lektionen, Psalmversen, Zitaten aus den Evangelien, den Schriften der Kirchenlehrer und den Hymnen, aufgeteilt für dieses *festum duplex* für die Oktave bis zum Freitag nach dem 4. Fastensonntag mit der Bezeichnung als das Fest des „Kostbarsten Blutes“ (*Pretiosissimi Sanguinis D. N. J. C.*). Hierin ist die Seitenwunde Christi mehrfach so ganz besonders hervorgehoben als der „Ursprung der Kirche“, übrigens in Vergleich gesetzt zur Rippe Adams als dem Ursprung Evas.²³ Maria aber wird nur einmal in den Gebeten zur Vesper am Freitag nach dem 3. Fastensonntag genannt als Antiphon, also im liturgischen Wechselgesang zum *Magnificat*: „Während der Gekreuzigte eingeborene Sohn Gottes von allen verspottet wurde, hat ihn seine Mutter, die Jungfrau Maria als den wahren Gott und Menschen schmerzempfindend verehrt“.²⁴ Von einer Blutbenetzung ist hier im ganzen langen Text nicht die Rede.

Das bleibt nun – soweit mein Überblick reicht – in der gesamten dem *Breviarium Romanum* parallellaufenden Barockhagiographie der gerade im Süddeutsch-Österreichischen so reich und vielfältig auf uns gekommenen Predigt- und Erbauungsliteratur so. Es gilt vor allem für den wohl fruchtbarsten und auch am weitesten „ins Volk“ wirkenden unter ihnen, für den Kapuzinerpater (seit 1653) Martin von Cochem (1634–1712). Der hatte von 1682–1685 als Missionar am Rhein gewirkt, war durch lange Wanderjahre Visitator der Niederlassungen seines – bekanntermaßen immer ganz besonders „volksverbundenen“ – Ordens in Bayern, in Österreich und in Böhmen. Die wichtigste unter etwa siebzig Schriften zur mittelalterlichen Mystik und zur seelsorgerisch wirkenden Erbauung im Rahmen der auch noch für die Ausprägung eines süddeutschen „Volksbarock“ so bedeutsamen „Inneren Mission“ wurde sein „Leben und Leiden Christi“, Frankfurt am Main 1677. Das bis in unsere Zeit immer wieder nachgedruckte Werk wird ab der 4. Auflage zu München und in Frankfurt/M 1681 in zwei Bänden als „Das Große Leben Christi“ zum schlechthin „zeitkennzeichnenden“ Werk seiner Gattung.²⁵

Auf nicht weniger als 458 Seiten schildert Martin von Cochem allein die Leidensgeschichte Christi. Im Stil eines äußersten Realismus stellt er die an sich grausamen Szenen der *passio Domini* dem Leser so vor, wie er sie als Prediger eindringlich genug seinen Hörern vorgetragen haben mochte. Dabei versäumt er es in der so weit verbreiteten Folge der vielen Druckfassungen nicht, seine Quellen in der Hagiographie auch zu nennen. Es ist eine er-

²² *Breviarium Romanum* ex decreto SS. Concilii Tridentini restitutum S. Pii V. Pontificis Maximi jussu editum, Clementis VIII., Urbani VIII. et Leonis XIII. auctoritate recognitum. Editio decima post typicam. Pars verna, Ratisbonae, Romae et Neo Eboraci . . . MDCCIC. S. 328–343: *Feria Sexta post Dominicam, III. Quadragesimi: Ss. Quinque Vulnerum Domini Nostri Jesu Christi. (als festum Duplex maius).*

²³ Hier S. 339: *Ex latere igitur suo Christus aedificavit Ecclesiam, sicut de latere Adam ejus conjux Heva prolata est.*

²⁴ Ebenda S. 328: *Dum in cruce penderet unigenitus Dei Filius, et ab omnibus subsannaretur, mater ejus Virgo Maria Iesum verum Deum et hominem condolens venerabatur.*

²⁵ Die Druckgeschichte dieses Werkes, das Martin von Cochem selber immer wieder „übersehen, verbessert und vergrößert“ hat, ist mit den verschiedenen Druckorten und Offizinen nicht leicht überschaubar. Der Titel von 1681 München lautet:

Das Grosse Leben Christi Oder Außführliche, Andächtige Und Bewegliche Beschreibung deß Lebens und Leydens unsers Herrn Jesu Christi, unserer glorwürdigsten Mutter Mariae. Sambt aller Ihrer befreundeten, als nemlich S. Annä, und ihrer Mutter: S. Josephs und Joachims: S. Johannis Baptisten und Evangelisten: S. Stephans und S. Jacobs: S. Magdalenä und Marthä: S. Nikodem und Josephs von Arimathea. Erster Theil . . . Anjetzo mit 74 Kupffern geziert, vielen Gebettern vermehrt, und in Quarto zum erstenmahl aufgelegt. Authore P. Martino Cochem, Ord. Capuc . . . München, in Verlegung Johann Wagners und Johann Hermann von Gelder. Gedruckt bey Sebastian Rauch. Im Jahr Christi 1681.

Später wurde dieses Werk „fast dauernd“ gedruckt bei Caspar Bencard in Frankfurt (Main), zu Augsburg und Dillingen, aus dessen Offizin auch viele andere Werke des Martin von Cochem kommen. – Zur Geschichte dieser Drucklegungen vgl. Hans Stahl, P. Martin von Cochem und das „Leben Christi“. Ein Beitrag zur Geschichte der religiösen Volksliteratur. Bonn 1909, bes. 40–45.

staunliche Vielzahl von Quellen im lateinischen Schrifttum vor allem der Theologie und der Mystik des ganzen Mittelalters. Martin von Cochem, der stets wandernde Visitator, Prediger und Erbauungsschriftsteller zitiert Theologen wie Bonaventura (1217/18–1274) und Johannes (Carlerius de) Gerson (1363–1429). Er holt sein Wissen als belehrend-kündender Exeget aus den Bibelkommentaren wie aus dem Schrifttum der für das Geistesleben nicht nur des Mittelalters so sehr bedeutenden Mystikerinnen Birgitta von Schweden (1302/03–1373), der Mechthild von Hackeborn (1241–1299), deren *Liber spiritualis gratiae* ihre Mitschwester Gertrud die Große (1256–1302) im Kloster von Helfta (bei Eisleben in Thüringen) nachschrieb und übersetzte, ehe sie ihre eigenen Visionen lateinisch niederschrieb als den *Legatus divinae pietatis* und die *Exercitia spiritualia*. Alle diese und viele weitere von Martin von Cochem für sein Hauptwerk, „Das Große Leben Christi“ herangezogenen Schriften erweisen ihn als einen auch gelehrten Schriftsteller.²⁶ So kann es – noch dazu im ausgehenden 17. Jahrhundert mit seiner immer noch gräßlichen Justiz und deren Kerker- und Folter-„Strafen“ – nicht ausbleiben, daß viele Schilderungen in der *passio Christi* äußerst „blutig“ erscheinen müssen. Solcherart eben auch jene der Geschehnisse auf Golgotha im Lanzenstich der Seitenwunde und der hier eingeschobenen Gebete etwa „... zu Ehren deß Wassers . . . deß Bluts, so auß der Seythen Christi geflossen ist“.²⁷ Hier heißt es vom Blick, den Maria auf ihren toten Sohn am Kreuze richten hatte müssen:²⁸ *Wie mög aber der zarten Jungfrawen zu Muth gewesen seyn, als sie diese grausame Unthat an dem Leib ihres lieben Kinds sahe vollbringen. Ohn zweiffel stieß jhr diese erschrockliche Lantz ein so tieffe Wund ins Hertz, daß jhr für Schmerzen ohnmächtig wurde. Dann nach laut der Offenbahrung: Als die ängstige Mutter dises sahe, da erzittert sie gewaltiglich mit einem bitterm Seufftzer: also daß man auß jhrem Angesicht vnnd Gebärden wol abnehmen kondt, daß jhr Seel mit einem spitzigen Schwerdt des Schmerzens durchdrungen wurde . . .*

Hier aber an dieser Stelle wird von Martin ein leiser Zusammenklang mit den Traditionen einer Hl. Blut-Mystik eingebracht: *Als aber die grimmige Schaar hinweg war, da tratt die trawrige Mutter zum Creutz, bettete an das hochheiligste Blut vnd schöpfte dieselbige von dem Felsen auff so gut als sie möchte: verwahrts jhr Lebtage mit höchster Ehrerbietung, vnnd vor jhrem Tode verehrt sie es dem H. Johanni. Welches jetzund zu Venedig in S. Marx Kirchen andächtiglich bewahrt wird.*²⁹ Überschwänglich im Barock-Stil klingt denn auch fast jede Zeile im wenig später eingefügten Gebett zum verwundeten Herzen Christi.³⁰

Schon in diesem „Gebet zum verwundeten Herzen Christi“ wählt Martin von Cochem übersteigert anmutende Worte der Barock-Devotion. So z.B. ihrer „tiefsten Demut“ und der „höchsten Reverenz“, mit der er Maria die Seitenwunde Christi anbeten läßt: *Im Namen aller Engeln vnnd Menschen grüsse ich dich: vnd im Namen aller Creaturen ehre vnnd preyse ich dich. O du allerredleste Wund in dem hochwürdigsten Leichnamb meines HErrn JEsu Christi, mit schuldigster Ehrerbietung trette ich zu dir, vnd mit hertzlichster Lieb gib ich dir einen andächtigen Kuß. Mit*

²⁶ Die Quellen- und Stellennachweise, wie sie Martin von Cochem, knapp zwar, aber zuverlässig, angibt, aufschlüsselt bei Hans Stahl (S. Anm. 25) S. 46–177.

²⁷ Martin von Cochem, *Das Große Leben Christi*, 146. Kapitel, S. 872–874.

²⁸ Ebenda S. 874.

²⁹ Ebenda S. 874; Martin v. Cochem verweist nur in der Ausgabe München 1681 auf dieses Zitat: Franciscus Quaresimus, *Historia theologica et moralis Terrae Sanctae Elucidatio* (Antwerpen 1639 in 2 Bden), Tom. I, lib. 3, c. 43; Den 2. Teil des Zitates bringt eine (leider titellose) spätere Ausgabe seines „Großen Lebens Christi“ mit dem Hinweis auf: Jacob Greter, *Syntagma de imaginibus non manufactis*, Ingolstadt 1622, lib. I, de cruce, c. 9. Freundlicher Hinweis meiner Kollegin Frau Univ.-Prof. Dr. Elfriede Grabner, Graz (Juni 1996).

³⁰ Ebenda S. 875 f. Man darf hier gewiß auf die Bedeutung der Mystikerin Gertrud von Helfta verweisen. Sie hatte ja so wesentliche Grundlagen zur spätmittelalterlich durch die Kölner Kartäuser und die Gesellschaft Jesu geförderte und im Barock durch die Visionen der Mystikerin Maria Margarete Alacoque (1647–1690) sozusagen durchgesetzte Herz Jesu-Verehrung voraus eingebracht. Vgl. LCI II, 1994, Sp. 250–254 (A. Walzer).

meinen Leftzen berühre ich dich. O du allermildeste Wund, wie ist dein Geschmack so süß, vnd dein Geruch so lieblich. Dein Safft erquicket die Hertzen, vnnd dein Krafft stärcket sie Seelen . . .

Das aber steigert sich im Folge-Kapitel (147) *Wie Christus vom Creutz abgenommen wurde* zu seiner – allerdings erheblich anderen Art als wir ihr im Spätmittelalter bei den Kunstwerken „um 1400“ begegnet waren – Realistik der Hl. Blut-Mystik. Maria steht verzweifelt bei Einbruch der Dunkelheit unterm Gekreuzigten. Sie hat nicht die Kraft und findet zuerst keinen Helfer, der mit ihr den Leib Christi abnehmen könnte, Pilatus überhaupt um die Erlaubnis dazu fragen würde. Es ist die seit dem Mittelalter so genannte *Stabat Mater* – Situation bei Martin von Cochem in dieser Wort- und Handlungshingabe: *Immittels stunde sie neben dem Creutz, vnnd sahe gar bewöglich jhren todten Sohn an. Ach wie gerne hätte sie jhn in jhre Armben genommen, vnnd vermöchts nit. Drumb vmfieng sie vilmahl das H. Creutz vnd küste disen H. Baum, daran die Frucht deß Lebens hieng. Sie küste auch vilmahl die Erd, so mit dem H. Blut Christi besprengt war: vnd färbte also jhre Leftzen vnnd Wangen mit dem rosenfarben Safft. für Mattigkeit setzt sie sich auch bißweilen vnder den edlen Baum, vnnd sprach mit der Braut im Hohen=Lied: Vnder dem Schatten dessen, den ich verlangte, bin ich gesessen, vnd seine Frucht nit süß, sonder bitter meinem Mund.*³¹

Es ist nicht jene „Blutbenetzung“ wie wir sie im Strahl aus der Seitenwunde des Gekreuzigten gezielt auf Mariens Haupt in jenen Glasgemälden „um 1400“ in den Ostalpenländern kennen lernen durften. Es ist auch nicht jene, wie wir sie in den gleichen Traditionsräumen als Blutstropfen bei dieser und jener Pietà als Zeichen der *compassio* auf den Kopfschleiern und Schultertüchern der trauernden Gottesmutter aufzeigen konnten. So wenig auch wie bei den im Anschluß daran herangezogenen böhmischen Gemälden der gleichen Zeit, die dann allerdings bald nach 1400 auch die „Hl. Frauen“ auf Golgotha und vor allem Maria Magdalena „blutbenetzt“ zeigen. (S. o. S. 42). An die aus Martin von Cochem als einem unter vielen Barockhagiographen gezogenen Stellen könnte man keinerlei – übrigens ja nirgends „dokumentierbare“ – Gedanken zur Frage „Maria als *corredemptrix* – Mit-Erlöserin“ schließen. Das weitet sich ja schon auf einem Gemälde der Kreuzigung im Werk des Meisters des Raigerner Altares (aus Rajhrad in Böhmen) nach 1415 eben auf Magdalena aus. Da scheut sich auch Martin von Cochem im ausgehenden 17. Jahrhundert nicht, die „begnadigte Sünderin“ in solcher Leid-Erregtheit zu schildern, wenn auch sie sich wie Maria auf die Erde unterm *Crucifixus* wirft: . . . *weil sie in jhrem Layd kein Rath wuste, drumb knyete sie vnder das Creutz, vmbfieng dasselbige mit beyden Armben, vnd vergosse so vil bewögliche Zähren, daß die Erd vnder jhr naß wurde. Sie legt sich auch gar auff die Erden, vnd küste ohn Vnderlaß den Boden, der mit dem rosenfarben Blut Christi ware befeuchtet worden.* Das übersteigt hier auch noch das im Barock Übliche, wenn Magdalena Christus anredet als *O mein allerliebster Meister . . . , O mein außerwählter Schatz . . . O mein liebster Schatz, laß mich nur sterben, dann ohn dich ist mir vnmöglich zu leben . . . Von diesem deinem Creutz gehe ich nicht hinweg, bis du mich zu dir nemenst: dann ich will tausendmahl lieber sterben, als ohn dich noch einen Tag leben.*

Hier fährt aber auch der Barock-Hagiograph Martin selber in dieser damals also keineswegs als Sprach-Ekstase empfundenen Ausdrucksweise fort. Er „antwortet“ gleichsam der verzweifelten Magdalena solcherart. *O Verliebte Gesponß Christi, H. Magdalena, gedenck mit was für Bitterkeit deines Hertzens du vnder dem Baum deß heiligen Creutzes knyetest, vnd mit was für jnniglicher Lieb zu denselben vmfiengst vnd küstest.* Martin will sich dieser Magdalena verbinden: *Dann der am Creutz hangende JEsus ist eben so wol mein Schatz, als der deine. Drumb will ich mich*

³¹ Martin von Cochem wandelt hier einen Vers aus dem Hohen Liede, heute gezählt als 2, 3, etwas im Inhalt ab. Die deutsche Einheitsübersetzung lautet: „In seinem Schatten begehre ich zu sitzen. Wie süß schmeckt seine Frucht meinem Gaumen“.

im Geist vnder das H. Creutz nidenwerffen, vnd zugleich mit dir dasselbige küssen vnd vmbfangen . . .³² Es bleibt für Martin von Cochem in diesem 147. Kapitel seines „Großen Lebens Christi“ nicht bei der „Marienklage“ und dem Exaltiertsein der Magdalena. Auch die Frauen, die nach Matth 27,54 bei der Kreuzigung anwesend waren und „von weitem zusehen“, stimmen in die Totenklage ein: *Dem Exempel Magdalena folgten auch die Gottseelige Weiber vnnnd beklagten die verstorbene Leich mit vnsäglichem Layd.*

Martin läßt als sichtlich selbst „bewegter“ Schilderer von Mariens Not vor der Ankunft des Helfers Joseph von Arimathia und seiner Begleitung die Gottesmutter sich verzweifelt plagen, den Leib ihres Sohnes am Kreuzholz zu umfassen: . . . sie *beehrte ihren Geliebten zu vmbfangen; aber sie kondts nit . . . Da wurde sie endlich durch Vnermessenheit der Schmerzen so gar vndertrucket, daß sie ohnmächtig zu Boden fiel.* Noch einmal läßt der barocke Schilderer der *compassio Mariae* die einst im späten Mittelalter so besonders vertraute Mystik des Hl. Blutes nachleuchten: *Sie ware gantz todtbläich in ihrem Angesicht: allein der Mund vnnnd die Wangen waren mit dem Blut Christi gefärbt. Sie küßte vilmahl die Erd, so mit dem Blut Christi besprängt war, vnd vmbfienge für Lieb den Baum daran die Frucht des Lebens hienge. O schwäre Marter! O bittere Seufftzer.* –

Es ist bei anderen Barockhagiographen des bayerisch-österreichischen Raumes – und dementsprechend bei so manchem Prediger und Erbauungsschriftsteller nichtdeutscher Zunge in den gegenreformierten, „volksbarock“ sich gebenden Landschaften des südlichen und des südöstlichen Mitteleuropa – nicht wesentlich anders. Die Schilderungen der Qualen Christi und jener des Mit-Leidens seiner Mutter sind auf einander bezogen und fast durchaus auch sprachlich „übersteigert“.

So z.B. bei einem P. Don Stephan Skuorz, der sich in einem Erbauungsbuche voll von Gebeten zum Leiden Christi als „Regulirter Priester des Heiligen Apostels Pauli, in der Kaiserlichen Pfarrkirchen bey S. Michael in Wien“ vorstellt für sein zu Wien 1728 gedrucktes Werk *Die Seufftzende / Turtel=Taub / Nach ihrem Gefangenen Geliebten; / Das ist: / Einige schöne und sehr nutzliche Ge=/better, vom Leiden unsers Heilands / CHRISTI JESU . . .*³³ Auch hier, wie in manchem volksbarocken geistlichen Liede der Slowenen, will Maria *auch mit ihrem Sohn sterben.* Unmittelbar darauf klingt auch hier der Evangelienvers Luk 2,35 an: *O du schwaches mütterliches Hertz, was Noht stehest du aus! das scharfe Simeonis Schwert hat dich heut so*

³² Solche Ausdrucksweise – im Jahre 1681! – reicht schon nahe an die gelegentlich erwogene, kirchlicherseits immer zurückgewiesene Meinung, Christus sei für diese Magdalena mehr gewesen als nur der Verzeihende, der Sinn für ihre Reue und für ihre „Liebe“ zu ihm gehabt habe. In der Mitte unseres 20. Jahrhunderts hatte diese „Auffassung“ ja zu dem zuerst von der griechisch-orthodoxen Kirche schärfstens verurteilten, auf ihren „Index“ gesetzten Roman von Nikos Kazantzakis (1882–1957) „Die letzte Versuchung“ (Ο τελευταίος πειρασμός), Athen o.J., deutsche Ausgabe Berlin 1952) geführt. Die fast weltweite Aufregung darüber, daß dieser Roman vor wenigen Jahren auch verfilmt wurde, wird noch in Erinnerung sein. Ähnliches gilt für die gleichfalls umstrittene Plastik von Auguste Rodin, auf der die nackte Magdalena leidenschaftlich den Gekreuzigten umfängt (Paris, Musée Rodin, 1894).

³³ Der volle Titel dieses wenig bekannten barocken Erbauungsbuches nach dem Exemplar in der Bibliothek des Steirischen Volkskundemuseums zu Graz, Inv.-Nr. 27.316:

Die Seufftzende / Turtel=Taub / Nach ihrem / Gefangenen Geliebten: / Das ist: / Einige schöne und sehr nutzliche Ge=/better, vom Leiden unsers Heilands / CHRISTI JESU. / Und Mitleiden seiner wehrtesten Mutter / MARIA, / Durch die ganze *Passion*, von Anfang / als Christus seiner liebsten Mutter sein Leiden / offenbarte, sich bei ihr beurlaubend, bis zu dem Ende / seines Leidens, als er gen Himmel gefahren. / Mit zugesetzten schönen Tag=Zeiten, auserlesenen / Litaneyen, kräftigen Morgen= und Abend=Beicht= / Communion= und Meß=Gebettern, sieben Buß=Psalmen, einer / neuen Heiligen Wochen für die Arme Seelen in dem Fege=/feuer, und 25. Kupfern gezieret. / Durch P. Don STEPHANUM SKUORCZ, Regulierten / Priester des Heiligen Apostels Pauli, in der Kaiser= / lichen Pfarr=Kirchen bey S. Michael in Wien. Zu sonderlichem Trost und Erquickung einer frommen / Seelen verfertigt. / Cum Gratia et Privilegio Sac. Caes. Majest. / Wien, gedruckt bey Joh. Peter v. Ghelen, der Röm. Kaiserl. König. / cathol. Majestät Hof=Buchdruckern, 1728.

oft verwundet, und jetztund will es dich gar umbringen . . . Auf dieses „Gebett zu Maria unter dem Creutz“ folgen zwei weitere „Gebetter, zu Ehren des Bluts, und des Wässers, so aus der Seiten Christi geflossen“. Später auch noch „Ein weiteres schönes Gebett zu Maria unter dem Creutz“ und eines „zu unser lieben Frau vor einem Vesper-Bild“. Darin sind besonders innige Worte an Maria gerichtet, die ihren blutigen, eben vom Kreuze genommenen Sohn, dem Beter vor Augen führt: . . . *Seyd gegrüst ihr zarte Händ Mariae, die ihr die Wunden Christi so sänftiglich berühret habet; Seye gegrüst du seufzender Mund Mariae, der du den todten Leib Christi geküsst hast . . . Du küssetest seine bleiche Wangen, und Mund, seine zugeschlossene Augen, sein durchstochenes mit Dörner-Cron gecröntes Haupt, und eröffnete Seiten.* Das geht in dieser Art von äußerstem Realismus der Leidensschilderung seitenweise so fort. Es läßt auch seit dem Hochmittelalter textbelegte und bildbekannte Motive einfließen wie etwa jene der *ostentatio vulnerum* und Mariens *ostentatio uberum*, wie sie an sich als *intercessio* beim Richter-Gottvater im *Tribunal misericordiae* als Bildkonzeption so häufig ab dem Mittelalter begegnen: *O himelischer Vatter, wie sollest du mir dann armen Sünder vor diesem Gnaden-Thron deine Gnad versagen können, also so viele Zeichen der Liebe gegen mir zusammen kommen: Der Sohn zeigt dir seine Wunden, und Blut: (Abb. 32) Die Mutter zeigt dir ihre Brüst, und Milch . . .* Aber eine „Blutbenetzung“ wird in keinem dieser Gebete erwähnt. Sie bleibt Eigenart des späten Mittelalters.

Abbildungsverzeichnis

Tafelbilder

- Abb. 1: Eucharistischer Christus mit Ähre und Traube als „Blutquell“. Fresko zu St. Peter – Bistrica ob Sotli, SO-Slowenien, histor. Untersteiermark; datiert mit 1470.
Aufn.: Univ.-Prof. Dr. Elfriede Grabner, Graz, 1992.
- Abb. 2: Fresko eines „Blutquell-Christus“ des kärntischen Meisters Johannes von Laibach, Janez Ljubljanski, zu Visoko pod Kureščem in Krain (Slowenien); datiert mit 1443.
Aufn.: wie Abb. 1.
- Abb. 3: Eucharistischer „Schmerzensmann“ mit Ähre und Weinrebe aus den Wundmalen und Blutstrahlen in den Hostienkelch. Chorwand der St. Michaelskirche zu Mengeš (Mannsburg) in Krain (Slowenien). Werkstatt des Johannes von Laibach, Janez Ljubljanski, um 1462.
Aufn.: wie Abb. 1 u. 2.
- Abb. 4: Der „Schmerzensmann“ mit Ähre und Traubenrebe als Wandmalerei der Zeit um 1470 in der Maria-Himmelfahrt-Wallfahrtskirche im See von Bled (Veldes), Krain, Slowenien.
Nach Katalog „Gotik in Slowenien“, Ljubljana 1995, Nr. 158.
- Abb. 5: Christus zwischen Ähre und Traube, Fresko in der Filialkirche Tessendorf/Klagenfurt, Kärnten, um 1450.
Foto Peter Puch, Klagenfurt, Neg.-Nr. 663/3.
- Abb. 6: Stein-Epitaph für Paul Straus († 1469) mit Christus zwischen Ähre und Traube. Im Stadtmuseum Nördlingen, Bayern.
Aufn.: Stadtmuseum Nördlingen 1995.
- Abb. 7: Der „Eucharistische Christus“ als „Schmerzensmann“ zwischen Ähre und Traube. Süddeutsche Buchmalerei, Mitte des 15. Jh.s. Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 118, fol. 22^v. Beuron, Kunstverlag, Nr. 4459, Beuron, Bildpostkarte.
- Abb. 8: Christus nährt mit seinem Blute elf Schafe (*animulae*). Ölbild des 18. Jh.s zu Maria Buch bei Judenburg, Steiermark.
Aufn. wie Abb. 1–3.
- Abb. 9: Christus als Blutquell in der Dreifaltigkeit mit Maria und Joseph nährt die „Schäflein“. Ölbild des 18. Jh.s in Maria Buch bei Judenburg, Steiermark.
Aufn. wie Abb. 1–3 und 8.
- Abb. 10: Kreuzigung aus dem „Handexemplar“ von Otfried's von Weißenburg „Evangelienbuch“, geschrieben zwischen 863 und 871. Codex Vindobonensis 2687, Österr. Nationalbibliothek Wien. Blut rinnt vom Crucifixus auf Maria und Johannes. Zwei Blutstrahlen aus den Wunden der Füße in ein Doppelhenkel-Gefäß.
Aufn. Univ.-Bibliothek Graz 1995.
- Abb. 11: Glasmalerei um 1400 in der Apsis der ehemaligen Cistercienser-Stiftskirche zu Viktring, Kärnten. Blutstrahl aus der Seitenwunde des Gekreuzigten auf das Haupt der Gottesmutter.
Nach Farbbild im „Jahrbuch der Diözese Gurk (Klagenfurt)“ 1992.
- Abb. 12: Christus als „Schmerzensmann“ mit Blutkelch. Holzstatuette aus Kitzbühel, Tirol, um 1500.
Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, Inv.-Nr. 19994. Photo Meyer KG Wien VI.
- Abb. 13: Maria mit blutbeflecktem Kopfschleier und Schultertuch. Vesperbild um 1400 in der Abteikirche St. Daniel zu Celje, Štajerska, Slowenien.
Photo: Simotisk, Ljubljana.
- Abb. 14: Das „Admonter Große Vesperbild um 1400“, aus Salzburg, dzt. im Steiermärkischen Landesmuseum Joanneum zu Graz, Inv.-Nr. P 39 der Alten Galerie.
Aufn.: Univ.-Prof. Dr. Kurt Woisetschläger, Graz.
- Abb. 15: Vesperbild aus Seeon, Obb., salzburgisch um 1400, Maria mit dem blutbenetzten Kopftuch (*peplum cruentatum*) im Bayerischen Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 970.
Aufn. Bayerisches Nationalmuseum, München 1996.
- Abb. 16: Die „Wopfinger Pietà“ (aus Wopfung in Niederösterreich) im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Wien; Holzkulptur um 1420/30.

- Nach Aufn. im Katalog dieser Sammlung von Waltraud Kuba-Hauk und Arthur Saliger, Wien 1987, Farbtafel 240.
- Abb. 17: Fresko zu Vitanje (Weitenstein) Štajerska, Slowenien, um 1460. Nach der Simeons-Prophetie (Luk 2,30 f. u. 35) trifft Maria ein Schwert in die Seele.
Aufn. wie Abb. 1–3, 8 und 9.
- Abb. 18: „Kreuzigung“-Gemälde aus Hohenfurth, O. Cist. in Süd-Böhmen, „frühestens um 1350/55“ mit Christi Blutstrahl auf das weiße *linteum*-Überkleid der Gottesmutter. Prag, National-Galerie Inv.-Nr. DO 2089–2097 (Zyklus).
Aufn. Univ.-Bibliothek Graz nach A. Matejček, Gotische Malerei in Böhmen. Prag 1939, Farbtafel 14.
- Abb. 19: Eine weitere „Kreuzigung“ aus Stift Hohenfurth, O. Cist., „um 1400“.
Aufn.: UB Graz aus A. Matejček, wie Abb. 18.
- Abb. 20: Detail aus Abb. 19; Maria hält Christus am Kreuze ihr von seinem Blute benetztes Tuch (*peplum cruentatum*) entgegen.
Aufn. UB Graz wie Abb. 18 und 19.
- Abb. 21: Maria mit dem blutbenetzten Kopf- und Schultertuch auf dem Kreuzigungs-Gemälde aus Schloß Pähl bei Weilheim, Obb., „um 1400“, im Bayerischen Nationalmuseum München, Inv.-Nr. MA 2377, „aus Bayern oder Böhmen“.
Nach Farb-Postkarte des Bayerischen Nationalmuseums. Photo: Walter Haberland.
- Abb. 22: Kreuzigung auf dem Mittelstück des sogenannten „Reininghaus-Altars“ in Prag, 1. Viertel des 15. Jh.s.
Aufn. UB Graz wie Abb. 18 und 19.
- Abb. 23: Maria allein mit blutbenetztem *peplum* auf dem Gablege-Gemälde des Meisters des „Wittingauer Altars“ (čech. Treboň), „nach 1380“.
Aufn. UB Graz wie Abb. 18, 19, 22.
- Abb. 24: Christus als „Schmerzensmann“ – „Blutquell“ und Hostienspender über dem *limbus purgatorii*. Tafelgemälde des ausgehenden 15. Jh.s „vom Niederrhein“ im Erzbischöflichen Diözesan-Museum zu Köln.
Nach dortigem, nicht näher bezeichnetem Postkarten-Bilde.
- Abb. 25: Rumänische Hinterglas-Ikone des frühen 19. Jh.s mit dem „Weinreben-Christus“ (rumän. *Isus cu vița*) aus Siebenbürgen. Sammlung Gertrud Weinhold, Inv.-Nr. 1842 im Alten Schloß Schleißheim bei München.
Aufn.: Bayerisches Nationalmuseum München 1995.
- Abb. 26: Polnisches Schnitzbild nach dem rumänischen Typus des „Weinreben-Christus“ von Jan Skoczylas (geb. 1935) in der Sammlung Gertrud Weinhold, Inv.-Nr. GW 1963, München-Schleißheim.
Aufn. wie Abb. 25.
- Abb. 27: Mittelstück einer barocken Kasel des „Gurker Ornates“ im Diözesanmuseum Klagenfurt, Aufn. Dr. E. Mahlknecht, Dia im Diözesanarchiv Klagenfurt.
- Abb. 28: Geschnitzte Chorgestühl-Wange im St. Bartholomaeus-Dom zu Frankfurt a. M., datiert mit 1352.
Aufn. nach Farbbild-Postkarte aus dem Kunstverlag Michel und Co., Frankfurt/M.
- Abb. 29: Ölgemälde (18. Jh. ?) mit den im „Weingarten des Herm“ gekreuzigten 23 Franziskaner-Mönchen zu Nazarje, Štajerska, Slowenien. Christus als Gekreuzigter begießt als „Blutquell“ den geistlichen Weingarten.
Farbaufnahme von Frau Prof. Elfriede Grabner, Graz (wie Abb. 1, 2, 3, 8, 9, 17).
- Abb. 30: Fresko von Franz Weiß um 1990 an der nördlichen Außenwand der Dorfkapelle von Tregist bei Voitsberg, Weststeiermark. Aus den Fünf Wunden des Gablege-Christus wachsen Ähren mit Hostien als „Brot des Lebens“.
Farbaufnahme von Univ.-Prof. Dr. Günther Jontes, Leoben, 1995.
- Abb. 31: Christus, am Weinrebstock gekreuzigt, als eucharistischer „Blutquell“. Andachtsbild, Farbdruck Wien 1901.
Privat-Sammlung Prof. Elfriede Grabner, Graz.
- Abb. 32: Christus als „Blutquell“ im Zwiesel über der Kelter seines Leidens. Heidelberger Armenbibel des 14. Jh.s im vaticanischen cod. pal. 871.
Aufn. UB Graz 1996
- Abb. 33: „Christus als Blutquell“. Bäuerliche Schnitzerei (16./17. Jh.) aus Grillham im oberösterreichischen Innviertel. Sammlung Rudolf Kriss am Bayerischen Nationalmuseum. Inv.-Nr. Kr K 205. (Holzgeschnitzt, farbig gefaßt).
Aufn.: Bayerisches Nationalmuseum, 1995.
- Abb. 34: Buchmalerei des 14. Jh.s „Maria fängt Christi Blut auf“. In einer Handschrift des *Compendium historiae in genealogia Christi* von Petrus von Poitiers (um 1130–1205); Bildkarte der Staatsbibliothek Berlin von 1987.

Figuren im Text

- Fig. 1: Christus zwischen Ähren und Trauben. Buchmalerei aus dem Furtmeyer-Missale von 1481. Bayerische Staatsbibliothek München, sign. clm 15710, fol. 76r.
- Fig. 2: Aus dem *Speculum humanae salvationis*, Hs. um 1325, *Codex Cremifanensis* (Kremsmünster, OÖ) Nr. 243, fol. 25.
- Fig. 3: Christi Hl. Blut im Weinfäß der Kirche zur Gnadenspendung für Geistliche und Weltliche. Holzschnitt im *Psalterium Beatae Mariae Virginis*, gedruckt zu Zinna (Potsdam) 1492.
Nach Alois Thomas, Die Darstellung Christi in der Kelter, Düsseldorf 1936, Abb. 32.
- Fig. 4: *Isus cu vița* = Christus der Weinstock. Hinterglas-Ikone aus dem siebenbürgischen Altlande (Oltenien), Mitte des 19. Jh.s
Aus: R. Fabritius-E. Haustein-Bartsch-F. Ullrich, Rumänische Hinterglas-Ikonen. Ausstellungskatalog Vestisches Museum, Recklinghausen 1992, Nr. 33, S. 58.
- Fig. 5: Der „Eucharistische Christus zwischen Ähren und Trauben“, als „mystisch“ empfundener, den rumänischen Typus *Isus cu vița* (Fig. 3 und Abb. 25) eigenwillig verändernder „Weinreben-Christus“ nach Joh 15,5 in unserer Gegenwart. Steirischer Holzschnitt von Franz Weiß, gewidmet als „Neujahrsblatt 1990“.
- Fig. 6: Holzschnitt im *Psalterium BMV* von Nitzschewitz, Ende des 15. Jh.s. Aus Christi Seitenwunde wachsen Reben mit Trauben. Darüber Jesus als Knabe in der Kelter des Leidens.
Nach Alois Thomas, wie Fig. 2, Abb. 34.
- Fig. 7: Christus als Weinstock (Joh 15,1) am Baumkreuz mit 11 Aposteln und 4 Evangelisten im Weinlaub.
Sammlung Gertrud Weinhold, Schleißheim. (Originalgröße).
- Fig. 8: Christus als Blutquell mit dornengekröntem „Herz Jesu“. Kleines Andachtsbild (10,7 × 7,3 cm) in der Sammlung G. Weinhold, Schleißheim.
- Fig. 9: Evangelischer Tauf-(Falt-)Brief: Christus als *Fons vitae*. Kupferstich von Johann Gottfried Böck/Augsburg, ausgefüllt im Hohenlohischen 1793 für Johann Michael Wanderer (nur eine Hälfte).
Nach Martin Scharfe, Evangelische Andachtsbilder. Stuttgart 1968, Abb. 110.
- Fig. 10: Holzschnitt um 1530: Jan Hus und Martin Luther reichen das Abendmahl *sub utraque specie* vor einem Altar mit der Weinrebe und dem Gekreuzigten als Blutquell im obersten Brunnenbecken. Holzschnitt im Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Museen Berlin, Inv.-Nr. 4+.
- Fig. 11: Christus als Blutquell und Maria mit ihrer Milch begießen die von Dominikanern betreuten Rosenkranz-„Beete“. Kupferstich des 17. Jh.s im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, Inv.-Nr. HB 18656.
- Fig. 12: Christus als „Keltertreter – Blutquell“ unter dem Kreuzholz als „Preßbaum“. Kupferstich (17. oder 18. Jh.) unbekannter Herkunft. Sammlung Rudolf Kriss, Inv.-Nr. des Bayerischen Nationalmuseums Kr H 826.
- Fig. 13: Christus als „Keltertreter-Blutquell“ mit dem Kreuz als „Preßbaum“ nach Jesaja 63,3, vermehrt um die *arma Christi*. Französischer Kupferstich nach P. de Mallery (1571 – nach 1635) und J. Messenger († 1649). Sammlung Rudolf Kriss (wie Fig. 12), Inv.-Nr. 827.
- Fig. 14: Christus als Blutquell auf einem Osterbeichte-Zeugnis 1741 in Graz. Sammlung Rudolf Kriss (wie Fig. 12 und 13), Inv.-Nr. Kr H 1376.
- Fig. 15: Kleines Andachtsbild „Fünf Wunden Christi“ als „Blutquell“ mit Zitat von Jesaja 53,5.
Aufnahmen für Fig. 12–15 Bayerisches Nationalmuseum München.

Personenregister

- Adolph von Essen 93
Agaprios Landos 28 f.
Alanus de Rupe 92
Adonis 20
Andreas, hl. 12, 54
Angelomus von Luxueil 53
Anselm von Canterbury und Ps.- Anselm 37–42, 49, 58–60, 98
Aphrodite 97
Augustinus, hl. 28, 82
- Bacchus 97
Bartholomaeus, hl. 13
Berengar von Tours 27 f.
Berliner, Rudolf 8
Berhard von Clairvaux, hl. 23, 29
Bernhardin von Siena, hl. 13
Birgitta von Schweden, hl. 52, 103
Böhnke, Ingeborg 50
Bonaventura 103
- Caf, Oroslov 60
Caesarius von Heisterbach 29
Calixtus III, Papst 26
Calvin, Jean 33, 51
Capestran, Johannes 26
Cartoian, Nicolae 76
Cevc, Emilijan 44
Cioranescu, Alexander 70
Claudia Procla 72
- Dalmatin, Jurij 62
Demeter 96
Dismas 71
Dominicus, hl. 92
Dominikaner 92 f.
Duc de Berry 36
Duccio di Buoninsegna 46
Dyonisos 97
- Eva von Lüttich 27
- Florian, hl. 8
Franz von Assisi, hl. 83
Franziskaner 62, 93
Freuensfeld, Joseph 57
Frid, Johannes (1 u. 2) 90
Friedrich III, Kaiser 85
Friedrich von Villach 9, 11 f., 14, 51
- Fulbert 27
Furtmeyr, Berthold 16–18
- Gaster, Moses 70 f.
Gerson, Johannes 103
Gertrud von Helfta 103
Gesmas/Gestas, Schächer 71
Gockerell, Nina 44, 59
Grabner, Elfriede 24, 34, 103
Grafenauer, Ivan 61
- Heinrich VII, Kaiser 47
Herlin, Friedrich 16
Hugo von St. Cher 27
Hunyadi, Johannes 26
Hus, Jan 89
- Isidorus von Sevilla 28, 82
Isis 97
- Jacobus de Voragine 26, 46
Jacopone da Todi 52, 100
Jesuiten 62
Johannes XXII, Papst 27
Johannes Chrysostomus 101
Johannes von Laibach = Janez Ljubljanski 11 f.
Johannes Scotus Eri(u)gena 28
Johannes der Täufer 13
Joseph, Nährvater Christi 24
Joseph II, Kaiser 62
Joseph von Arimathea 49, 105
Juliane von Lüttich 22
- Kapuziner 62
Karl IV, Kaiser 44–50, 58
Kartäuser 93
Kopten 75
Kroaten 61
Kumer, Zmaga 59 f.
- Lamberg Sigismund (Žiga) 9 f.
Lanfranc 28 f.
Lollarden 90
Longinus 65, 71 f., 74, 85
Lothar I, Kaiser 53
Luther, Martin 33 f., 89 f.
- Magdalena, Maria 43, 48 f., 104 f.
Margaretha, hl. 51
Margarethe von Bayern 93

- Martin von Cochem 102–105
 Martinitz, Bernhard Ignaz Graf 45
 Mechthild von Hackeborn 103
 Michael, hl. 9
 Molsdorf, Wilhelm 16
 Müntzer, Thomas 51

 Nikolaus, hl. 8

 Origenes 72 f.
 Osmanen 47
 Otfried von Weißenburg 31

 Panofsky, Erwin 99
 Paschasius Radbertus 73
 Petrus von Poitiers 50
 Philipp, Bruder – d. Kartäuser 100 f.
 Pilatus und Frau des Pilatus 69 ff.
 Pinder, Wilhelm 99
 Pius V, Papst 34, 101
 Procula, Prokla (Frau des Pilatus) 72 f., 75

 Razkolniki 77
 Rathramus von Corbie 28
 Reichmann-Endres, Elisabeth 13, 30, 36 f., 79
 Reinprecht, Abt 32
 Robert von Lüttich 27
 Roth, Paul Werner 27

 Schächer 71
 Scharfe, Martin 87
 Šašelj, Ivan 57
 Schönleben Ludwig 61
 Štrekelj, Karel 56 ff.

 Scriba, Stadtpfarrer 17–20
 Sibila, Reformationszeit 46, 90
 Simeon, Hohepriester und Prophet 39–41, 54
 Simon von Taisten 14
 Skoczylas, Jan 67
 Skuorz, Stephan 105 f.
 Slowenen 36, 44
 Sprenger, Jacobus 92
 Stelè, France 9
 Stephaton 65, 71, 85
 Stöbl, Marianne 50, 65, 69
 Straus, Paul 16

 Thomas (Artula) von Villach 12 f.
 Thomas, Alois 20
 Trapp, Oswald Graf- 14
 Truber, Trubar, Primus/Primož 62
 Tschechen 59

 Urban IV, Papst 27
 Urban V, Papst 45

 Venus 97
 Veronika 14
 Visconti, Valentina – d'Orléans 36

 Weinhold, Gertrud 50, 65
 Weiß, Franz 79, 80, 93 f.
 Wick, Johannes 90
 Wiclif, John 90
 Wilczek, Karl, Graf- 35
 Wolbert, OP 32 f.

 Zwingli, Ulrich 33, 51

Ortsregister

Aachen 46
Adlešiče, Krain 57
Admont 34
Ål im Halltal 32
Alba Julia (ehem. Karlsburg) 67
Angers 28
Athos 28, 77
Avranches 28

Baden Württemberg 16–20, 56, 98
Bayern 16–20, 23, 44, 56, 86, 98
Bela Krajina (Weißkrain) 57
Belgrad 26
Berlin 50
Bled (ehem. Veldes) 9
Böhmen 34, 42 f., 48–50, 98
Botosani (Rumänien) 77
Brasov (Kronstadt) 64, 66
Brixen (Südtirol) 9
Brünn 50
Bulgarien 65
Byzanz 25, 76

Canterbury 28
Celje (Cilli), 35
Chartres 27 f.
Cluj (Klausenburg) 64, 66
Corbie (Corvey) 73

Deutsch Griffen 11, 22
Dolensko (Unterkrain) 8

Ephesus 33
Ekeby (Schweden) 52
Eleusis 96

Forsa (Schweden) 51
Fosses (Belgien) 27
Fram (ehem. Frauheim) 58, 60
Frankfurt/Main 82
Friesach (Kärnten) 32 f.
Freudental 88

Gherla (Siebenbürgen) 66
Görz 7
Gonobitz (Slovenske Konjice) 100
Gorenjsko (Oberkrain) 9
Gradiska 7
Graz 49, 61
Gurk/Gurktal 11, 79

Hackås (Schweden) 89
Heilbronn 17
Hohenfurth (Vyšebrod) 42–44, 51, 58
Hradschin 45, 50

Ig (Krain) 8
Innerösterreich 63, 68, 85

Judenburg 24

Kärnten 7, 12, 23, 30, 33, 47, 51, 56
Kanaltal 61
Karlstein 45 f., 48 f.
Karpaten 77
Kitzbühel 32
Kiel 44
Klagenfurt 13, 30, 79
Klausenburg (Cluj) 64, 66
Köln 50, 53 f., 92
Konstantinopel 33, 46
Krain 7–9, 59
Kreuzenstein (Niederösterreich) 35
Kronstadt (Brasov) 64, 66
Kurešček (Berg in Krain) 8

Lavant, Bistum 47
Laibach (Ljubljana) 9
Lepanto/Naupaktos 34
Lüttich 27, 32
Lungau (Salzburg) 14

Maihingen 19 f.
Mannsburg (Mengeš, Krain) 9
Marburg/Drau (Maribor) 47
Maria Buch (Steiermark) 24
Mariapfarr 14
Maribor (Marburg/Drau) 47, 58
Mengeš (Mannsburg) 9, 12, 22
Millstatt 51
Moldava (Provinz, Rumänien) 71
Mühlberg 90
München 17, 44, 49

Naklo 59
Naupaktos/Lepanto 34
Nazarje 83
Neustift (Mähren) 43
Nicola (Rumänien) 64 f.
Nitzschewitz 84
Nördlingen 16–20

- Norwegen 32
 Nürnberg 48

 Obermauern (Osttirol) 11, 14, 22
 Oltenien 64
 Ormož (ehem. Friedau) 57
 Orvieto 32
 Osttirol 10f., 15, 56

 Pähl bei Weilheim 44, 51
 Paris 28
 Plön (Holstein) 50
 Prag 43, 45–48, 50, 58
 Prekmurje (ehem. Übermurgebiet, Slowenien) 62
 Pruth 77

 Raab (Fluß) 58
 Rom 26, 28, 44, 47, 50, 75
 Rumänien 64, 80

 Salzburg 14
 St. Andrä im Lavanttal 47
 St. Erhard in der Breitenau 31, 34, 51
 St. Peter-Bistrica ob Sotli 7–9, 14, 17, 22
 St. Stephan bei Niedertrixen 11, 13, 22
 Secon 34
 Seitz (Žiže, Kartause) 100
 Siebenbürgen 64, 66, 68
 Skandinavien 51 ff.
 Slovenske Konjice (ehem. Gonobitz) 100
 Slowenien 7, 9, 39, 56–63
 Sotla 7
 Steiermark 7, 11, 23, 33, 47, 94
 Stetten im Remstal 87 f.
 Svete Gore (Kroatien) 7

 Svetinje 57
 Štajerska 7
 Scheii (Rumänien) 66
 Schleißheim 65

 Tabor (Slowenien) 25 f.
 Tarvis 11 f.
 Tessendorf 13, 22
 Thörl-Maglern 11 f., 22
 Transsylvanien/Siebenbürgen 64, 68
 Treboň (ehem. Wittingau) 49
 Tregist (Steiermark) 93
 Trient (Ort, Konzil) 33, 62, 81
 Trier 45–47, 93

 Upplande (Schweden) 51 ff.

 Venedig 28, 47
 Venezia Giulia 60
 Vercelli 28
 Viktring 30–34, 51
 Visoko pod Kureščem (Krain) 8 f., 22
 Vitanje (ehem. Weitenstein) 39
 Voitsberg 93

 Wien 26, 35 f., 105
 Wiener Neustadt 9, 31, 33 f., 51
 Wimpfen im Tale 16 f., 19 f.
 Wittingau/Teboň 49
 Wolfsberg (Kärntner Lavanttal) 33
 Wopfung (Niederösterreich) 36
 Württemberg 63

 Žiže (ehem. Seitz, Kartause) 100

Sachregister

- Ablaß bei Reliquienanweisung 45 f.
Acta Pilati 7, 73 f.
advocata gratiae, Maria als – 34
Ähre 7 f., 13, 96
Ähren-Christus 54
Agnus Dei 13
Andachtsbild 7, 25 f., 63, 86, 99
Apokryphen 38, 41, 68 f., 70, 73 f., 76 f.
arma Christi 15, 79, 85 f.
Asasel (Sündenbock) 32
assumptio (Mariae) 46, 55
Auge Gottes 83
Aussaat von Jesu Blut 56 f.
auxiliatrix Maria 34
- Biblia pauperum, Heidelberger – 97 f.
Blutquell, Christus als – 11, 14 f., 24 f., 30–33, 52, 56 f.,
63, 81–84, 87, 89 f., 93
- colinde 77 ff.
compassio Mariae 35, 37–42, 60 f., 95–106
corporale 32
corredemptrix, Maria als – 49, 61, 104
- deesis (Fürbitte) 24
Dogmen, Marien- 33 f.
Dialogus in passione Domini 37 ff., 58–60, 98
- elevatio (der Hostie) 60
Erbärmدمann 25
Eucharistie-Christus 7, 10–14, 17, 22–29, 79
- Fasten-Christus 82, 95
Fegefeuer-purgatorium 52, 54 f., 57
Feiertags-Christus 7, 81, 95
festum corporis Christi (Fronleichnam) 23–26
Fest des kostbaren Blutes Christi 102
Folk-Lore 78
Fons vitae 89
Fronleichnam 23 f., 26 f., 61
Fünf Wunden (Christi)-Kult 101 f.
- Gegenreformation 62 f., 101
gentilitas 73
Gregoriusmesse 53, 95
- Hagiosoritissa (Ikone) 50
Heldendichtung 62
Hemma-Ornat 79
Herzogswerkstatt(Wien) 30 f., 33
- Hinterglasbilder 64 ff., 68
Hirt, Christus als Guter – 24, 68 f.
Hohes Lied 52 f.
Holzschnitte 64 f., 85
hypopsia (dunkle Vorahnung) 79
- imago pietatis 25, 94
imitatio Christi 83
intercessio Mariae 106
invocationes 22, 34, 37
Isus cu vița 64–78, 85
- Jordantaufe 15
- Kalebs-Traube 97
Kelter, Christus in der – 79, 97, 99
Kreuznimbus 8, 12, 15 f.
- lac Mariae 92
Lebendes Kreuz 12
Legenda aurea 29, 46
Legende 26–30, 32, 76
Leiden, Geheimes – Christi 95 f.
limbus purgatorii 54
Litaneien 20
Liturgikon 26
- Mahnbilder 7, 81
mandylion 15
mântuitorul 76 f.
maphorion 3, 31, 34, 43, 46, 50
Marienklage 39, 41, 59, 99
Marienleben (Dichtung) 100 f.
Mariologie 34, 49
Mater dolorosa 36, 60
Mater ecclesiae 34
mediatrix gratiarum, Maria – 34, 37
meditatio 22
metamorphosis 24
Misericordia Domini 25
Missale, Furtmeyr – 16–18
Missale, Olmützer – 50
Mühle, geistliche – 98
Mystik 27, 36
- Nicodemus-Evangelium 70 f., 74 f., 76
- Offenbarung, Geheime – 98
opus servile 7
ostensio reliquiarum 45

- ostentatio uberum 92, 106
- ostentatio vulnerum 8, 16 f., 54, 93 f., 106
- Paradosis Pilati 70 f., 75 f.
- pelicioara 77
- Pelikan 82
- peplum cruentatum 31, 39–51, 58 f.
- Physiologus 82
- Pietà 99, 104
- Pietismus 86 f.
- Pitié de Nostre Seigneur 25
- planctus ante nescia (Marienklage) 99
- poesie pastorale 24
- Professio fidei Tridentina 55
- Psalterium BMV 84
- purgatorium (Fegefeuer) 52, 54 f., 57
- redemptrix, corredemptrix, Maria als „Mit-Erlöserin“ 37
- regina coelorum 34
- Reliquien (Prag, Trier) 45–48
- Reliquienverehrung 50
- Reliquienweisung (ostensio), Prag, 45 f., 48 f.
- Rettung der Sünder, griech. Erbauungsschrift 28
- revelationes 52
- Rosenkranz 91–93
- Sakramentenlehre 25–29
- Schmerzensmann 7 f., 11, 14, 25–29, 54, 77, 89, 92, 94 f., 99
- Schwert-Prophetie des Simeon 39–41, 54, 105 f.
- Seitenwunde Christi 101 f.
- Silberlinge, dreißig – 15
- Sonntagsruhe 7
- theotokos 83
- transfiguratio-Verklärung 24–28
- transsubstantiatio-Wandlung 12, 19, 30, 32, 54, 60, 78, 90
- Traube, Traubensegnung 22, 26, 97
- Tribunal misericordiae 93, 106
- Tridentinum (Konzil) 54 f., 101
- Vaterunser, Goldenes 57
- Verklärung Christi, transfiguratio 24–26
- vice, Fegefeuer bei den Slowenen 57
- vir dolorum 9, 11, 25
- visio 23
- Volksbarock 24, 69, 81, 95–106
- Volkslied, geistliches – 56–63, 82
- Volksschauspiel 23, 69
- vulgus in populo 36 f.
- Weinfaß mit Christi Blut 52 f.
- Weinrebe 7, 13
- Weinreben-Christus, Isus cu vița 64–78
- Weinsegnung 22
- Weinstock, Christus der wahre – 71, 86
- Wunden, Fünf – Christi 7 f.
- Zlati Očenaš – Goldenes Vaterunser der Slowenen 51

TAFELN



Abb. 1: Eucharistischer Christus, Fresko zu St. Peter-Bistrica ob Sotli, Slowenien.

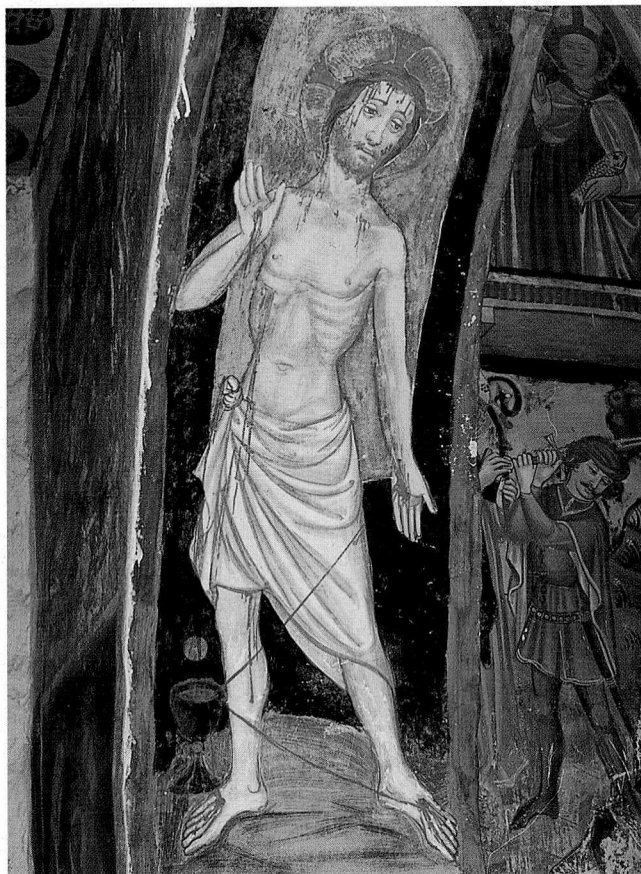


Abb. 2: Blutquell-Christus, Visoko pod Kureščem, Slowenien, Fresko 1443.

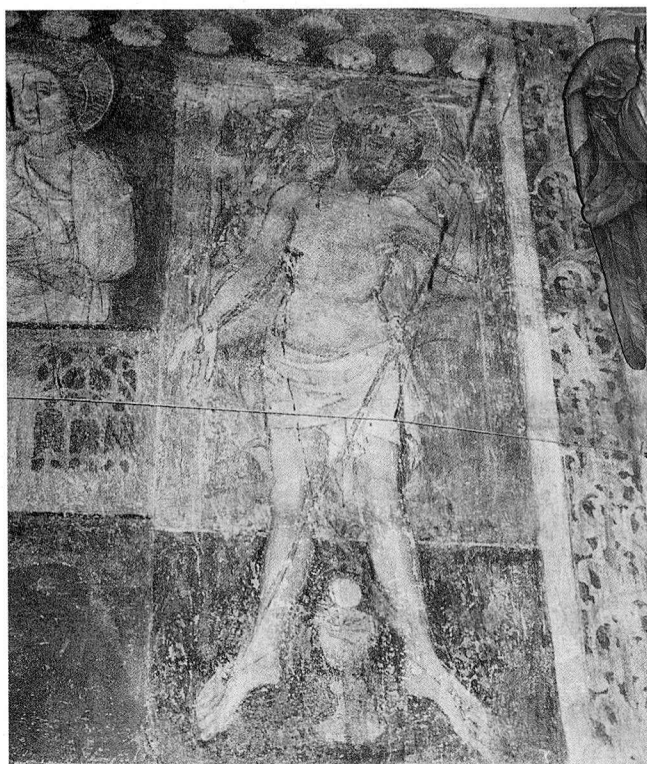


Abb. 3: Schmerzensmann mit Ähre und Traube, Mengeš, Krain, Fresko um 1462.



Abb. 4: Typus wie Abb. 3: Bled in Krain, Seekirche, Fresko um 1470.



Abb. 5: Christus zwischen Ähre und Traube, Fresko um 1450, Tessendorf, Kärnten.

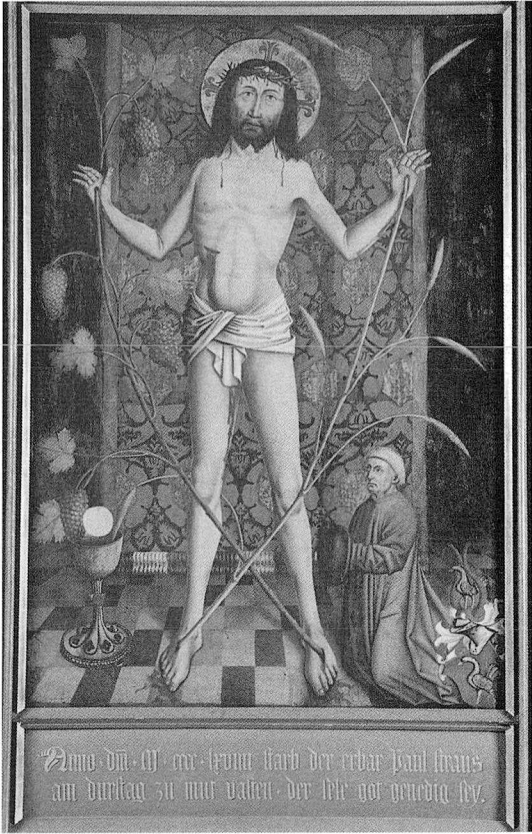


Abb. 6: Stein Epitaph für Paul Straus (†1469) im Stadtmuseum Nördlingen.



Abb. 7: Süddeutsche Buchmalerei, Mitte 15. Jh. Staatsbibliothek München.



Abb. 8: Christus als Blutquell nährt die Schafe. Ölbild, 18. Jh. Zu Maria Buch, Steiermark.



Abb. 9: Dreifaltigkeit mit Christus als Blutquell, Ölbild, 18. Jh. Maria Buch, Steiermark.

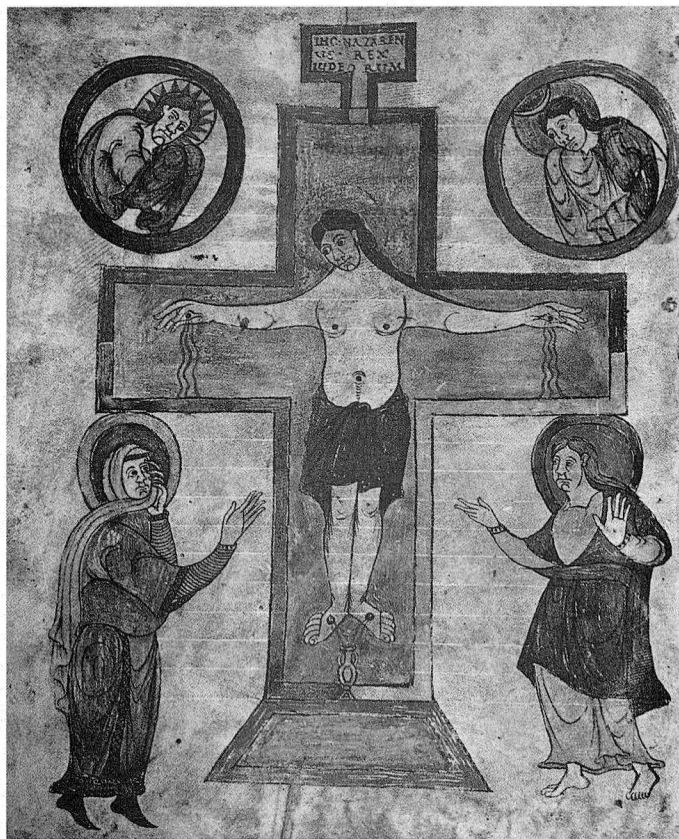


Abb. 10: Kreuzigung bei Otfried v. Weissenburg „Evangelienbuch“, geschrieben zwischen 863–871.

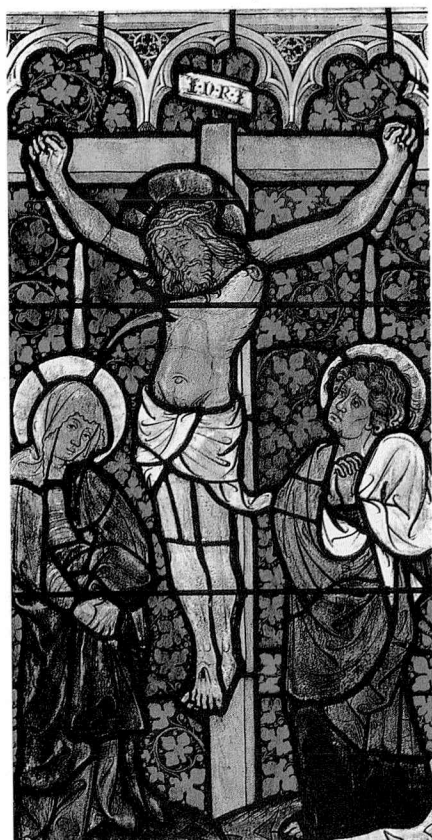


Abb. 11: Glasmalerei um 1400, Stiftskirche zu Viktring, Kärnten.



Abb. 12: Schmerzensmann mit Blutkelch, Holzstatuette aus Kitzbühel, Tirol, um 1500.

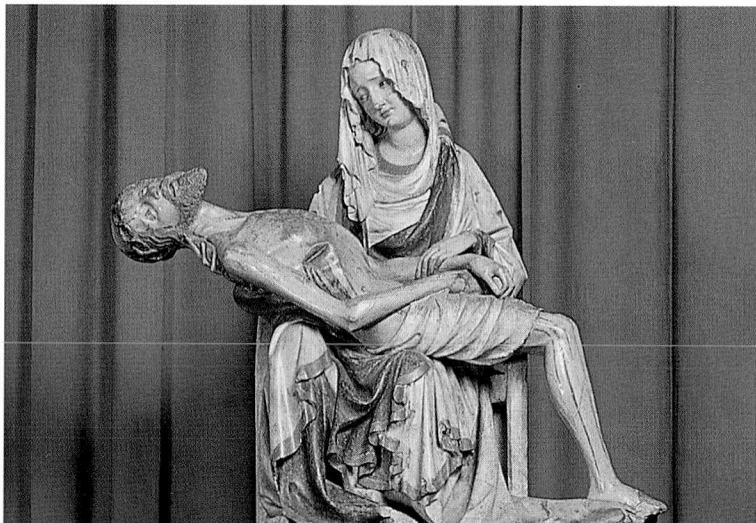


Abb. 13: Maria mit blutbeflecktem
Kopfschleier, Celje, Slowenien, um 1400.



Abb. 14: Das „Admonter Große Vesperbild“,
um 1400, Graz, Joanneum.



Abb. 15: Vesperbild aus Seeon,
salzburgisch um 1400. Bayer.Nationalmuseum.



Abb. 16: Die „Wopfinger Pietà“, Holzskulptur um 1420/30. Wien, Diözesanmuseum.



Abb. 17: Fresko zu Vitanje (einst Weitenein), um 1460, Slowenien, mit Simeons-Prophetie.

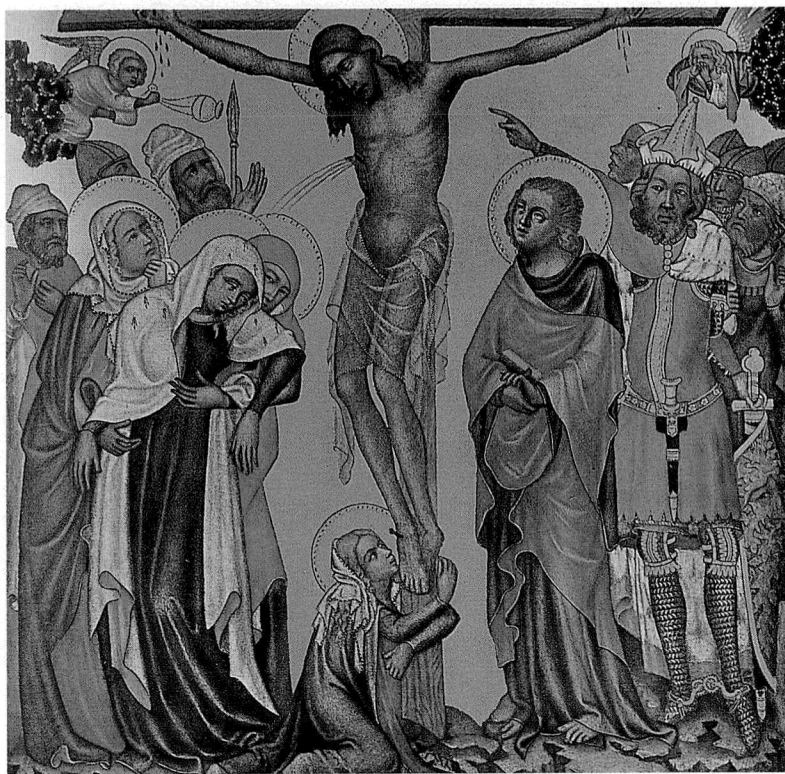


Abb. 18: Kreuzigung aus Stift Hohenfurth, Südböhmen; Gemälde frühestens 1350/55.



Abb. 19: Eine weitere Kreuzigung aus Hohenfurth, Ölbild um 1400.



Abb. 20: Maria hält dem Gekreuzigten das blutbenetzte Tuch entgegen. Teilstück aus Abb. 19.



Abb. 21: Ein Gegenstück zu Abb. 20: Gemälde aus Schloß Pähl bei Weilheim, um 1400, Bayerisches Nationalmuseum.

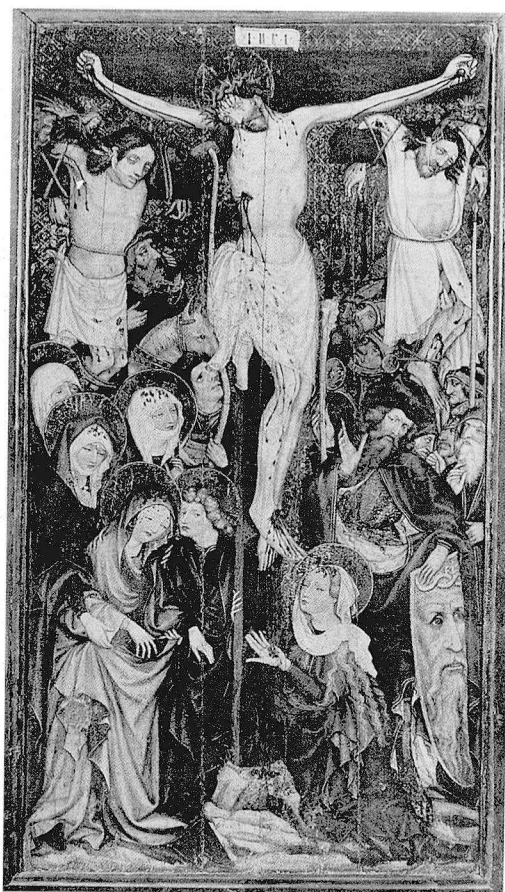


Abb. 22: Die Kreuzigung auf dem „Reininghaus-Altar“, Böhmen, 1. V. 15. Jh.

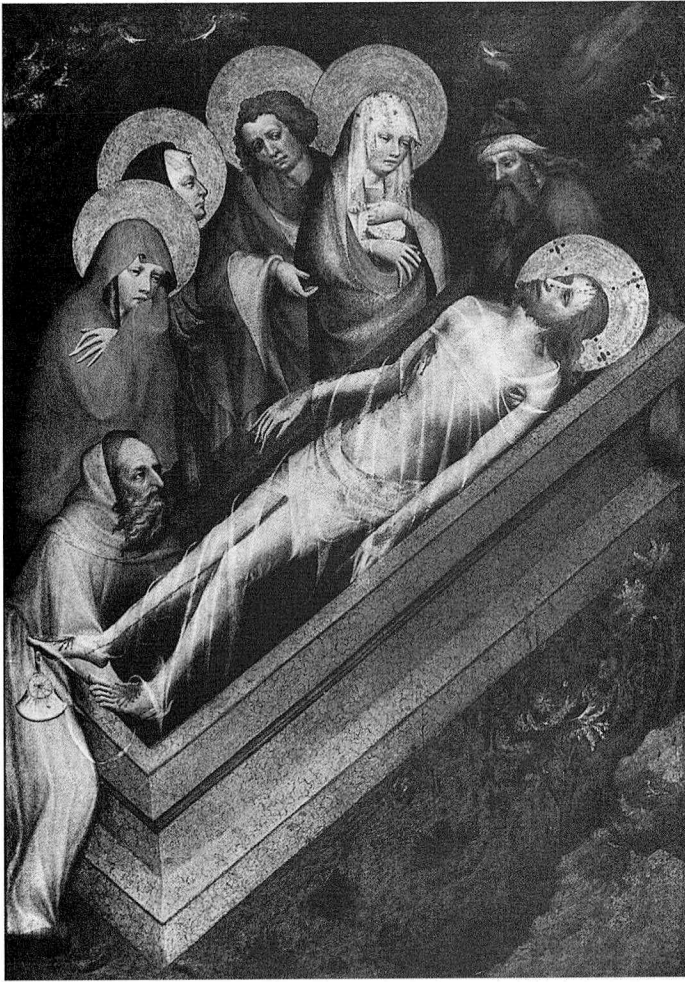


Abb. 23: Grablegung des Meisters des „Wittingauer Altares“ (Treboň, Böhmen), nach 1380.

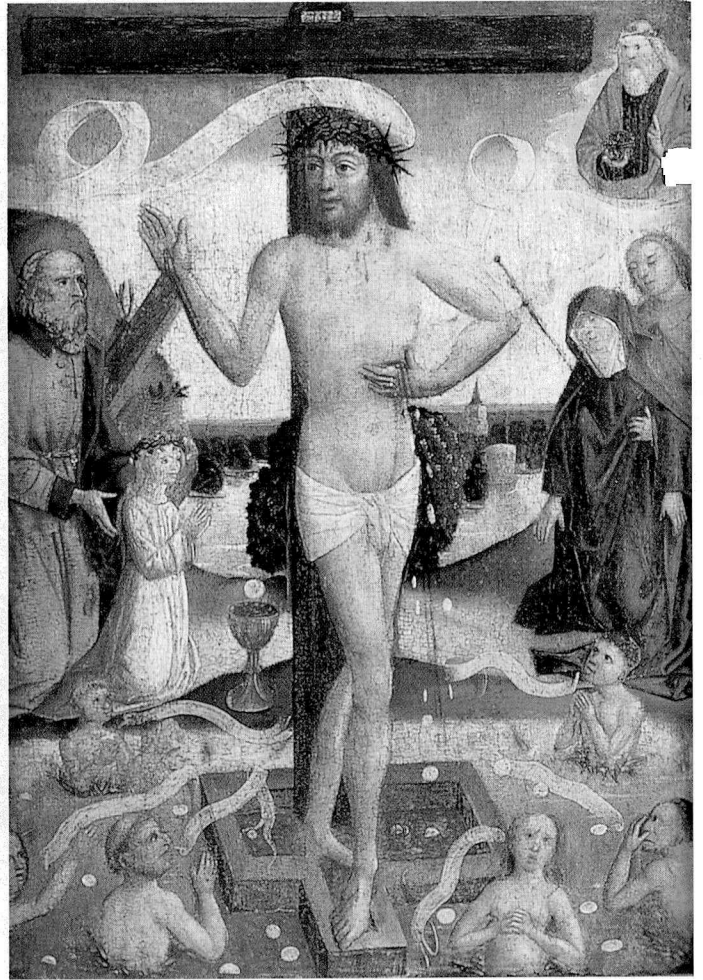


Abb. 24: Der Schmerzensmann als Blutquell und Hostienspender über dem *limbus purgatorii*. Tafelbild, Ende des 15. Jh.s, „niederrheinisch“, Köln, Diözesanmuseum.

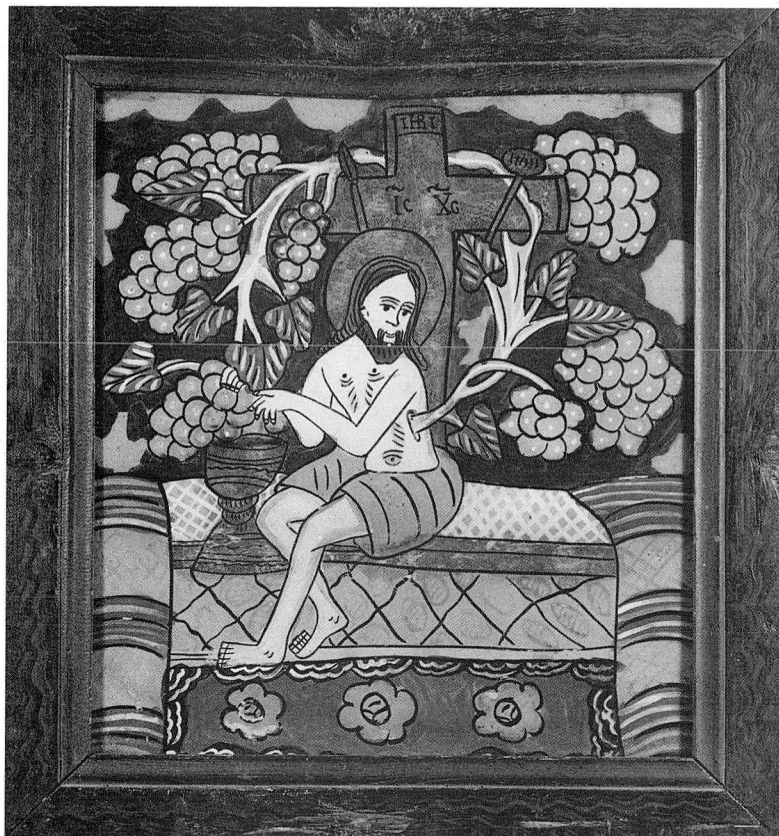


Abb. 25: Rumänische Hinterglas-Ikone, frühes 19. Jh. Mit dem „Weinreben-Christus“ (*Isus cu viță*), Siebenbürgen.

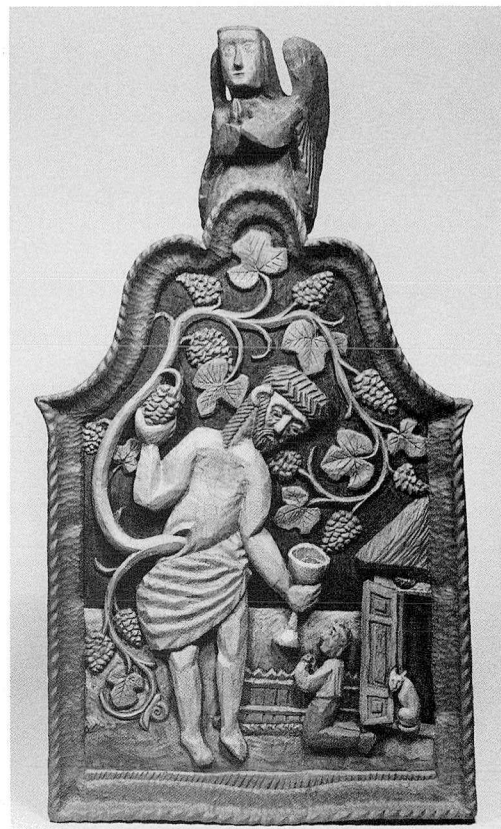


Abb. 26: Polnische Nachschnitzerei von Jan Skoczylas (geb. 1935), Slg. Weinhold, München, Schleißheim.



Abb. 27: Der Jesusknabe mit dem Kreuz preßt eine Traube über dem Eucharistiekelch. Mittelstück einer Barockkassel, Klagenfurt, Diözesanmuseum.



Abb. 28: Geschnittene Chorgestühl-Wange, 1352, Dom zu Frankfurt/Main.

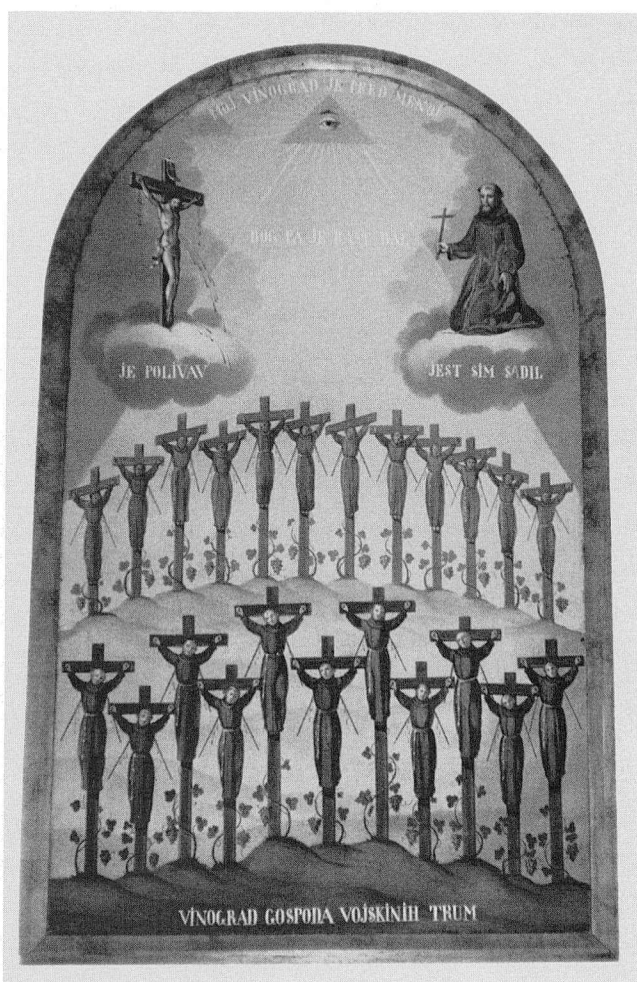


Abb. 29: Der Weingarten des Herrn mit 23 gekreuzigten Franziskanern. Ölbild zu Nazarje, Slowenien.

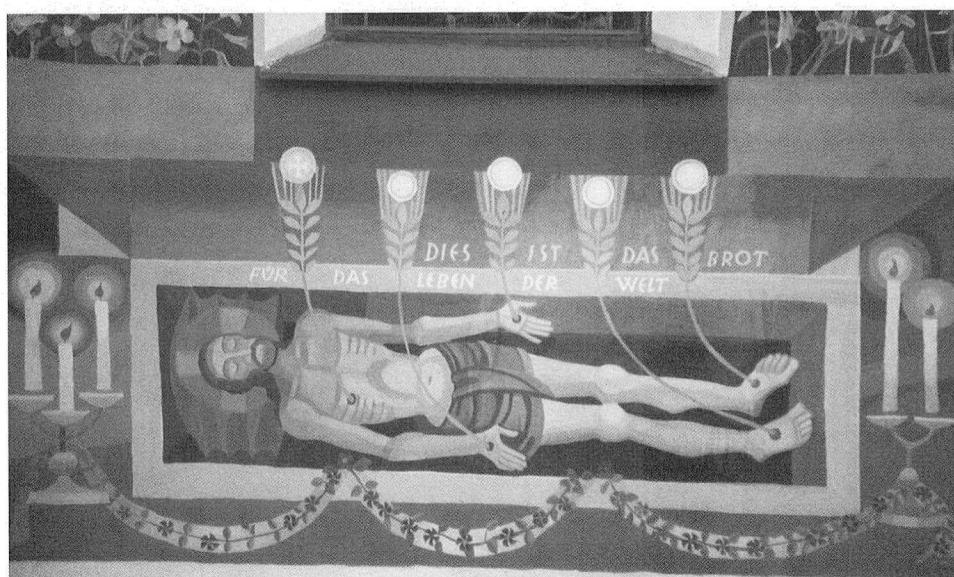


Abb. 30: Außenwandfresko der Dorfkapelle zu Tregist, Steiermark, von Franz Weiß, um 1900.

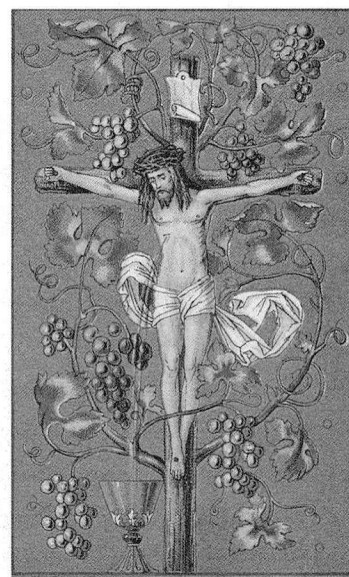


Abb. 31: Christus als Blutquell, an den Weinstock gekreuzigt. Farbiges Andachtsbild Wien 1901.



Abb. 32: Christus als Blutquell im Zwiesel über der Kelter seines Leidens. Heidelberger Armenbild des 14. Jh.s im *codex palatinus* 871, Vatikan.



Abb. 33: Christus als Blutquell. Bäuerliche Schnitzerei aus Grillham, Oberösterreich, 16./17. Jh. Sammlung Rudolf Kriss, Bayerisches Nationalmuseum.

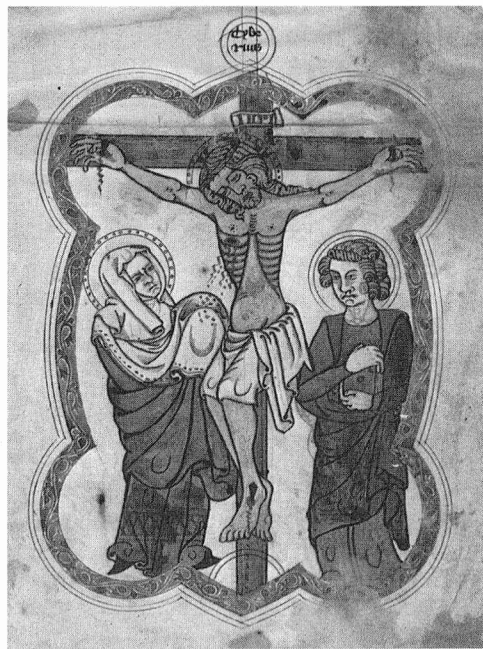


Abb. 34: Maria fängt Christi Blut mit ihrem *peplum* auf. Buchmalerei in einer Handschrift (14. Jh.) der *Genealogia Christi* des Petrus von Poitiers, Staatsbibliothek Berlin.

ISSN 0005-710X
ISBN 3 7696 0109 2