

JOHANNES TRIPPS

„Denn man sieht weder Schnur noch Draht ... so dass es wie Zauberei erscheint“

Handelnde Bildwerke in Sachsen um 1500

Das Gebiet des alten Sachsens in seinen Grenzen um 1500 ist bis heute unverhältnismäßig reich an „handelnden Bildwerken“, was Luthers gemäßiger Haltung gegenüber Bildern im Allgemeinen zu verdanken ist: Hatten jene einen pädagogischen Effekt, der die Menschen zum Inhalt des Glaubens führte oder gar vor Irrglauben abschreckte, so waren sie zu belassen. Führten diese dagegen zur Idolatrie und zum Aberglauben, dann waren sie zu tilgen.¹

In den folgenden Abschnitten öffnet sich ein Kaleidoskop an spätmittelalterlicher Freude des Inszenierens, das Oskar Eberles Wort vom „mittelalterlichen Gotteshaus als Spielraum“ am besten trifft.² Es geht um bewegliche Figuren, mit denen das Geschehen des Kirchenjahres nacherlebt wurde. Über die Geschehnisse informieren detailreich Stiftungsurkunden anlässlich hoher Festtage wie zum Beispiel für Karfreitag: 1513 erfolgt eine solche Stiftung für den Meissner Dom durch Herzog

¹ JOHANNES TRIPPS, Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik, Berlin ²2000, S. 87; HARTMUT KÜHNE, Frommes Spektakel. Liturgische Inszenierungen am Ende des Mittelalters im Chemnitzer Raum, in: Uwe Fiedler/Hendrik Thoß/Enno Bünz (Hgg.), Des Himmels Fundgrube. Chemnitz und das sächsisch-böhmische Gebiet im 15. Jahrhundert, Chemnitz 2012, S. 216-233, bes. S. 216-218; JOHANNES TRIPPS, The mechanical presentations of Marian statues in the late Gothic period. This lecture was given at the Western Michigan University in Kalamazoo on Friday, 11 May 2012 in the framework of the 47th International Congress on Medieval Studies. Heidelberg: Universitätsbibliothek der Universität Heidelberg, 2012, S. 1-9, bes. S. 8-9. – Online-Ressource URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-21065, URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2012/2106>.

Zur Bilderfrage bei den Reformatoren allgemein siehe: THOMAS KAUFMANN, Die Bilderfrage im frühneuzeitlichen Luthertum, in: Peter Blickle/André Holenstein/Heinrich Richard Schmidt/Franz-Josef Sladeczek (Hgg.), Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte (Historische Zeitschrift, Beiheft 33 N.F.), München 2002, S. 407-454; CHRISTIAN RÜMELIN, Bilderverehrung im Spannungsfeld der Reformation, in: ebd., S. 195-222, bes. S. 201-208.

² OSKAR EBERLE, Das Gotteshaus als Spielraum, in: Jahrbuch des Verbandes der Renaissancegesellschaften Basel 8 (1929/30), S. 81-91.

Georg und seine Gemahlin Barbara³, 1517 eine weitere durch Kurfürst Friedrich den Weisen von Sachsen für die Allerheiligenkirche zu Wittenberg.⁴ Weitere Schilderungen enthalten *Libri Ordinarii* oder *Breviarii* (Regiebücher für den Gottesdienst) wie der 1520 im Auftrag des Bischofs Johann von Schleinitz gedruckte *Breviarius* des Domes zu Meißen oder jener 1532 im Auftrag des Kardinals Albrecht von Brandenburg verfasste *Breviarius* des Neuen Stifts zu Halle an der Saale.⁵

Den Reigen eröffnet das Weihnachtsfest. Man läutete zur Mitternachtsmesse samt Kindelwiegen. Dies konnte auch zur Frühmesse stattfinden. Die Gemeinde traf sich im Chor ihrer Kirche und wiegte zu Gesängen ein Christkind. Das wurde aus der Wiege genommen und unter den Teilnehmern herumgereicht, wobei viele es küssten. Dann kam das Kindlein in seiner Wiege auf den Hochaltar, wo das Ensemble bis zum Fest Mariä Lichtmess stehen blieb. Die Verehrung solcher Christkinder fand ursprünglich in Klöstern statt, aber unter den Franziskanern und Dominikanern wurde es den Laien als Hausandachtsbild zur rechtläubigen Erziehung angeraten. Folglich gehörte ein Kindlein samt Wiege und Kleidchen zur Ausstattung mancher Bürgerstochter.⁶ Vor diesem Hintergrund erklärt sich somit der vielerorts geübte Brauch, dass man das hauseigene Christkind samt Wiege mit in die Kirche nahm, wo dann ein kollektives Wiegen stattfand. Darüber hinaus wiegte man das Kindlein an Weihnachten auch im privaten Kreise und sang dazu.⁷

Anstatt eines Wiegenkindes wurde oft ein stehendes Christkind mit Weltkugel, mit einem Vögelchen oder mit einer Weintraube in der Hand, das einen Segensgestus machte, auf den Altar gestellt und blieb dort bis zum Fest Purificatio Mariae (Mariä Lichtmess).⁸ Viele Dom- und Stiftskirchen besaßen derer zwei: Ein Knäblein

³ Vgl. Codex diplomaticus Saxoniae regiae, II. Hauptteil, Bde. 1-3: Urkundenbuch des Hochstifts Meissen, hrsg. von Ernst Gotthelf Gersdorf, Bd. III, Leipzig 1867, S. 329, Nr. 1348.

⁴ GESINE UND JOHANNES TAUBERT, Mittelalterliche Kreuzfixe mit schwenkbaren Armen. Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 23 (1969), S. 98-99; KÜHNE, Frommes Spektakel (wie Anm. 1), S. 216-233, bes. S. 224-225.

⁵ HANS-JOACHIM KRAUSE, „Imago ascensionis“ und „Himmelloch“. Zum „Bild“-Gebrauch in der spätmittelalterlichen Liturgie, in: Friedrich Möbius/Ernst Schubert (Hgg.), Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt, Weimar 1987, S. 284-296, 351-352; DAGMAR EICHBERGER, A Renaissance Reliquary Collection in Halle, and its illustrated Inventories, in: Art Bulletin of Victoria 37 (1996), S. 19-36. Bedauerlicher Weise war zur Zeit der Drucklegung meines Beitrages die Erfurter Dissertation von Matthias Hamann zum Halleschen Heiltum noch immer nicht erschienen.

⁶ TRIPPS, Handelndes Bildwerk (wie Anm. 1), S. 80-87.

⁷ FRANK MATTHIAS KAMMEL, Katalogbeitrag: 10 Christkindwiege, in: Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter. Katalog der Ausstellung Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 31. Mai bis 8. Oktober 2000, hrsg. von G. Ulrich Großmann, Nürnberg 2000, S. 174.

⁸ MATTHIAS WENIGER, Die geschnitzten Jesuskinder der deutschen Spätgotik, in: Seelenkind. Verehrt. Verwöhnt. Verklärt. Das Jesuskind in Bayerns Frauenklöstern, Freising 2012, S. 29-35. Annelies Amberger, München, danke ich herzlich für den Katalog. STEPHAN GASSER/KATHARINA SIMON-

stand auf dem Altar für die Geistlichkeit, ein zweites auf dem für die Laien.⁹ Im Westerzgebirge und im Vogtland ist ihre liturgische Nutzung über die Reformation hinaus bis ins 18. Jahrhundert belegt.¹⁰

Christkinder, vor allem auf Kissen sitzende, kamen darüber hinaus am Tage Mariä Lichtmess zum Einsatz. In einer feierlichen Prozession brachte Maria ihr Kindlein zum Tempel, das heißt zur Kirche, wo der greise Simeon und die Prophetin Hanna auf den Erlöser trafen. Ihnen war geweihst, dass sie erst sterben durften, wenn sie den Immanuel sahen.¹¹ Die Rollen der biblischen Figuren übernahmen, wie in Augsburg oder Padua, Kleriker, in Beverley die Mitglieder der Marienbruderschaft, oder man trug, wie in Konstanz, eine Muttergottes mit abnehmbaren Kindlein zur Kirche.¹²

Die meisten „handelnden Bildwerke“ fanden jedoch zwischen Palmsonntag und Ostersonntag Verwendung. Am Palmsonntag stand die Figur eines Palmesels im Zentrum des Geschehens, mit der man vielfach von außerhalb auf die Stadt zuzog. Für Sachsen sind solche Figuren in Bautzen, Chemnitz, Dresden, Leipzig, Zittau und Zwickau dokumentiert.¹³ An der ersten Station begann die Feier mit einem Lesegottesdienst und anschließender Segnung der „Palmzweige“, meist Buchsbaum-, Wacholder- oder Weidenzweige etc. Bei der zweiten Station sang man den Hymnus „Gloria laus“. Der zelebrierende Priester warf sich vor der Figurengruppe nieder und wurde von einem anderen gemäß dem Gotteswort Matthäus 26,31 *Ich werde den Hirten schlagen, dann werden sich die Schafe der Herde zerstreuen* rituell mit einem Zweig auf den Rücken geschlagen. Die Prozessionsteilnehmer warfen ihre gesegneten Palmen nun gegen den Esel, das sogenannte „Palmenschießen“. Dann zog die Prozession samt Esel weiter zur jeweiligen Kirche – in Leipzig war es die Thomaskirche – und sang dabei den liturgischen Wechselgesang „Ingrediente Domino“. ¹⁴ Je nach Ort wurde der Verlauf der Prozession variiert. Man nahm zum Schluss die Zweige mit nach Hause, denn sie vertrieben die Unwetter, wenn man mit ihnen räucherte. Der Palmesel war vielfach anschließend als ganzjähriges Andachtsbild sichtbar; entweder er hatte in der Kirche oder auf dem Friedhof einen „Eselstall“.¹⁵

MUSCHEID/ALAIN FRETZ, *Handelnde Bildwerke*, in: Diess. (Hgg.), *Die Freiburger Skulptur des 16. Jahrhunderts. Herstellung, Funktion und Auftraggeberschaft*. Bde. 1-2, Petersberg 2011, Bd. I, S. 266-267.

⁹ GASSER/SIMON-MUSCHEID/FRETZ, *Handelnde Bildwerke* (wie Anm. 8), S. 266-267.

¹⁰ KÜHNE, *Frommes Spektakel* (wie Anm. 1), S. 218.

¹¹ Die Quellen erschlossen bei MARC-AEILKO ARIS, *Das Kind in der Mitte. Ein Essay*, in: *Seelenkind* (wie Anm. 8), S. 19-24.

¹² TRIPPS, *Handelndes Bildwerk* (wie Anm. 1), S. 62-66.

¹³ KÜHNE, *Frommes Spektakel* (wie Anm. 1), S. 216-233, bes. S. 219.

¹⁴ Ebd., bes. S. 219-222; CHRISTIAN VON BURG, „Das bildet vnsers Herren ab dem Esel geschlagen“. Der Palmesel in den Riten der Zerstörung, in: *Macht und Ohnmacht der Bilder* (wie Anm. 1), S. 117-141.

¹⁵ TRIPPS, *Handelndes Bildwerk* (wie Anm. 1), S. 119; GASSER/SIMON-MUSCHEID/FRETZ, *Handelnde Bildwerke* (wie Anm. 8), S. 256.

In der Nacht auf Gründonnerstag feierte man die Finstern Messe, bei der die Glocken verstummten. An ihrer Stelle rief man nun mit Holzräschen oder Rumpelbrettern zu den Feierlichkeiten bis Ostersonntag. Im Zentrum der Finstern Messe stand ein dreizehn- oder fünfzehnflämmiger Tenebrae-Leuchter. Mit dem Ende eines jeden der sieben Psalmen des Miserere löschte man zwei der Kerzen zum Zeichen des Abfalls der Apostel von Christus. Nur die letzte Kerze, die die Muttergottes symbolisierte, löschte man nicht, sondern der Priester trug sie hinter den Altar oder in die Sakristei, denn Maria war nie von ihrem Sohn abgefallen. Mit dieser Kerze entzündete man dann die Osterkerze.¹⁶ In der letzten Messe des Gründonnerstages wandelte der Priester noch zwei weitere Hostien für den Karfreitag, denn am Karfreitag feierte er die sogenannte *Missa praesantificatorum*, da die Wandlung entfiel. Der *Liber Ordinarius* des Großmünsters zu Basel, niedergeschrieben zwischen 1517 und 1526 vom Domkaplan Hieronymus Brilinger, informiert detailreich: Am Karfreitag nimmt der Priester jene beiden bereits am Gründonnerstag gewandelten Hostien. Die eine zerbricht er in drei Teile. Den dritten Teil senkt er in den Kelch „und“, wie Brilinger erläutert, „der heute nicht konsekrierte Wein wird geheiligt durch den Leib des Herrn.“ Die andere Hostie jedoch legt der Priester in einen Kelch und deckt diesen mit der Patene zu. In feierlicher Prozession trägt er anschließend den Kelch mit der Hostie ins Ostergrab.¹⁷

Ursprünglich wurde die Handlung in zwei Teilen vollzogen: Man legte ein verhülltes Kreuz vor den Hochaltar zur *Adoratio Crucis*, enthüllte dem Kruzifix die Wundmale der Füße und der Klerus wie die Gemeinde küssten diese. Dann folgte mit der Beisetzung des Kreuzes im Ostergrab die *Depositio Crucis*. Am Ostermorgen hob man zum Zeichen der Auferstehung das Kreuz aus dem Grabe, die *Elevatio Crucis*. Oftmals wurde, wie in Hof, der sogenannte Höllensturm durchgeführt. Der Geistliche zog mit den Schülern drei Mal um die Kirche und pochte jedes Mal mit jenem Kreuz an die Kirchentüre, das im Ostergrab gelegen hatte und rief den „Teufeln“, die im Innern die Kirchentüre blockieren, zu *Attolite portas principes vestras et domini portas aeternales et introibit rex gloriae*. Die Teufel riefen frech zurück *Quis est iste rex gloriae* und der Geistliche antwortete *Dominus virtutum, ipse est rex gloriae*. Beim dritten und letzten Mal gaben sich die „Teufel“ geschlagen und die Kirche wurde „gestürmt“.¹⁸

¹⁶ Ebd., S. 252-268.

¹⁷ Hieronymus Brilinger, *Ceremoniale Basilensis Episcopatus*, in: Konrad W. Hieronymus (Hg.), *Das Hochstift Basel im ausgehenden Mittelalter (Quellen und Forschungen, Im Auftrage der Historischen und Antiquarischen Gesellschaft zu Basel)*, Basel 1938, S. 99-484, hier S. 161, 164.

¹⁸ BERND NEUMANN, *Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit*, Bde. 1-2 (Münchner Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 84/85), München 1987, Bd. 1, S. 407.

Seit dem späten dreizehnten Jahrhundert sind Kruzifixe mit beweglichen Armen in der Festtagsliturgie zusätzlich nachweisbar.¹⁹ Wie stark dieses Miterleben von Tod und Auferstehung Jesu Christi als Hoffnungszeichen für die eigene Auferstehung verstanden werden, zeigt das Vermächtnis des Herzogs Georg von Sachsen und seiner Gemahlin Barbara: Beide beurkunden, geleitet von dem Gedanken, dass sie auf dieser Welt keine bleibende Stätte haben, am 23. März 1513 eine Stiftung. Mit ihr will das Herzogspaar die Menschen zu einer tieferen und andächtigen Betrachtung des Leidens und Sterbens Jesu Christi anleiten und dabei deren Fürbitte für ein seliges Ableben und für eine fröhliche Auferstehung erlangen.²⁰ Am Karfreitag wird ein großes Kreuz *cum imagine crucifixi habentis iuncturas flexibiles in scapulis* (= mit dem Bild eines Kruzifixes, welches bewegliche Gelenke in den Schultern hat) mitten im Chor aufgerichtet.²¹ Zur Vesper ziehen zwei als Engel gekleidete junge Männer zum Chor, gefolgt von zwei Kanonikern und zwei Vikaren, die die Bahre mit dem Leichentuch tragen. Dieser Trauerzug kommt aus der Sakristei und hält vor dem Kreuz. Die Kleriker ziehen dem Gekreuzigten die Nägel aus den Wunden, nehmen ihn vom Kreuz ab und entfernen die Dornenkrone. Der eine Engel birgt die vier Nägel, der andere die Dornenkrone. Hernach schlägt man den toten Herrn ins Leichentuch ein, lässt dabei sein Antlitz frei, und legt ihn auf die Bahre. Die Engel wie die Träger verharren bis zum Ende der Vesper zu Häupten und Füßen Christi. Anschließend konstituiert sich der Leichenzug, indem *Juvenes, chorales et capellani* mit brennenden Kerzen vor dem Leichnam einhergehen. Hinter diesem wird das Sakrament getragen.²² Es folgen Kanoniker und Vikare. Der Leichenkondukt tritt aus dem Chor, zieht durch dessen Umgang, dann durch die Kirche hinab zur Grablege in der Fürstenkapelle; schließlich von dort wieder zurück *usque ad solitum ecclesiae sepulchrum*, wo die Skulptur des toten Herrn zusammen mit der Hostie beigesetzt wird.²³

Eine solche Stiftung machte 1517 auch Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen für die Allerheiligenkirche zu Wittenberg: *zcu dancksagung des heylwertigen und bitteren leydens unseres lieben hern und Seligmachers. Auch zcu heyl, trost und selickeit unsers gnedigsten hern des Churfürsten zcu Sachsen ... und der ganzen*

¹⁹ TRIPPS, *Handelndes Bildwerk* (wie Anm. 1), S. 129-150, 153-154; KAMIL KOPANIA, *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture of the Latin Middle Ages*, Warschau 2010, S. 239-241.

²⁰ Vgl. CDS (wie Anm. 3), S. 329, Nr. 1348.

²¹ Vgl. ebd., S. 331.

²² Das um 1490 niedergeschriebene Prozessionale des Florentiner Domes erwähnt ebenfalls eine Bahre, welche ... *in Processione Vener[di]s Santi* ... mitgeführt wurde; siehe TAUBERT, *Kruzifixe mit schwenkbaren Armen* (wie Anm. 4), S. 101.

²³ CDS (wie Anm. 3), S. 331.

Christenheit ...²⁴ Ein Ausschuss, bestehend aus dem kurfürstlichen Amtmann, dem Propst von Allerheiligen, dem Rektor der Universität und dem städtischen Magistrat, wählte eine Schar von 14 Männern aus, bestehend aus Hausarmen der Stadt, Bettelstudenten und bedürftigen Schülern. Die Vierzehn bekamen neue Kleider und ein Almosen. So angetan, nahmen sie an den Feierlichkeiten des Karfreitags, des Karstages und der Osternacht im Allerheiligenstift teil. Am Gründonnerstag richtete man ein Kreuz vor dem Kreuzaltar der Stiftskirche auf, an dem das Kruzifix mit beweglichen Armen hing.

Vor der Vesper des Karfreitages schlüpfen vier Kapläne des Stiftes in der Sakristei in Judenkleider. Während dessen lehnte der Küster zwei Leitern an den Querbalken des Kreuzes und stellte eine Bahre bereit. Die 14 neueingekleideten Armen zogen gemeinsam mit den vier Kaplänen zum Kreuzaltar. Zwei der Kapläne kletterten die Leitern hinauf und nahmen in den Rollen des Nikodemus und Joseph von Arimathäa den Herrn vom Kreuze ab. Sie legten ihn auf die Bahre und die vier Kapläne trugen den toten Herrn in den Chor, begleitet von den 14 Armen mit großen Kerzen in Händen. Dort stand das Ostergrab. Dem Zug hatte sich die Stiftsgeistlichkeit angeschlossen. Dann senkte man den Leib des Herrn ins Ostergrab. Es war aus Holz und konnte auseinander genommen werden. Das Grab muss eindrucksvoll gewesen sein, denn es diente Erzbischof Albrecht von Brandenburg als Vorbild für jenes, das er der Hallenser Stiftskirche stiftete. Von Karfreitag bis zu Beginn der Osterfeier illuminierten 36 Wachslichter das Wittenberger Grab. Des Weiteren schützten es vier „Schregen“, auf die insgesamt 22 Wachslichter gesteckt waren. Hinzu kamen die auf separate Messingleuchter gesteckten 14 Wachskerzen jener neueingekleideten Armen. Letztere nahmen gemeinsam mit der Stiftsgeistlichkeit nach der Karfreitagsvesper noch an vier weiteren Prozessionen zum Ostergrab teil. Dort sangen die Chorschüler beständig Psalmen, was der Praxis des „Vierzigstündigen Gebetes“ entsprach, das die gesamte Zeit der Grabesruhe Christi ausfüllte. Dieses Singen der Schüler war überall der Brauch.²⁵

Trotz des Kultes mit dem Bilde wird ein Kelch mit der Hostie mitgetragen und gemeinsam mit dem Kruzifix mit schwenkbaren Armen im Grabe beigesetzt. Oft haben diese Gräber sogar eine Konsole oder Nische für den Kelch mit dem Leib des Herrn. Chemnitz und Zwickau besitzen bis heute gewaltige Ostergräber, die auf Rollen geschoben werden können. Für Wittenberg und Halle sind sie archivalisch überliefert.²⁶

²⁴ Zitiert nach TAUBERT, Kruzifixe mit schwenkbaren Armen (wie Anm. 4), S. 98-99.

²⁵ Zum gesamten Sachverhalt siehe KÜHNE, Frommes Spektakel (wie Anm. 1), S. 224-226.

²⁶ Ebd.; TRIPPS, Handelndes Bildwerk (wie Anm. 1), S. 131.

Solche Kruzifixe mit beweglichen Armen blieben in Großkochberg und in Blankenhain (jetzt Jena, Stadtmuseum) erhalten; ihr Realitätsgrad ist mit Hilfe von Perücken gesteigert.²⁷ Was das naturalistische Aussehen dieser Kruzifixe betrifft, kannte das Spätmittelalter scheinbar keine Grenzen: Das Zisterzienserkloster von Boxley in Kent besaß ein berühmtes bewegliches Kruzifix, welches infolge einer ausgeklügelten Mechanik mit dem Kopf nickte, seine Augen rollte, den Bart schüttelte und den Körper krümmte. Haar und Bart waren offensichtlich Echthaarperücken. 1538 ließ es der Bischof von Rochester, John Hilsey, als Abusus zu London auf dem Kirchhof von St. Paul's Cross vor aller Augen demontieren, zermalmen und verbrennen.²⁸ Ein diesem Kruzifix nahekommendes „Wunderwerk“ hat sich in der Stadtkirche St. Nikolai zu Döbeln erhalten (Abb. 1-3 = Bildtafel XXX). Von ihm geht die Kunde, es sei aus dem Döbelner Benediktinerinnenkloster in die Stadtkirche gelangt. Doch darf es nach Annegret Michel und Andreas Schulze wohl als sicher gelten, dass die Figur von Anfang an für die Stadtkirche bestimmt gewesen sei.²⁹ Dieses Kruzifix kann infolge lederner Gelenke nahezu sämtliche Gliedmaße einschließlich des Kopfes bewegen, blutete aus der Seitenwunde und hatte Perücken für Haar und Bart. Darüber hinaus ein textiles Lententuch. Der Grund für diesen Realismus könnte in folgenden Fakten liegen:

Die dramenartigen Szenen, welche Liturgie und handelndes Bildwerk boten, führten vielfach dazu, dass derartige Kruzifixe in Mysterienspiele integriert wurden.

²⁷ MARKUS LEO MOCK, Katalogbeitrag: 6.4.5 „Kruzifix mit beweglichen Armen“ in: Hartmut Kühne/Enno Bünz/Thomas T. Müller (Hgg.), *Alltag und Frömmigkeit am Vorabend der Reformation in Mitteleutschland*. Katalog zur Ausstellung „Umsonst ist der Tod“. Mühlhäuser Museen, Museum am Lindenbühl (28. September 2013 bis 13. April 2014), Stadtgeschichtliches Museum Leipzig (28. Mai 2014 bis 7. September 2014), Kulturhistorisches Museum Magdeburg (7. November 2014 bis 15. Februar 2015), Petersberg 2013, S. 294-297; PETER KNÜVENER, Katalogbeitrag: 6.4.6 „Kruzifix mit beweglichen Armen (Fragment)“, in: ebd., S. 297.

²⁸ TRIPPS, *Handelndes Bildwerk* (wie Anm. 1), S. 154-155, 176. Die Quellen zum Kruzifix aus Boxley kritisch zusammengestellt bei SUSANNE ZEUNERT, *Luther und die Bilder*. Martin Luthers Stellung zu Kult- und Wallfahrtsbildern unter besonderer Berücksichtigung seiner Tischreden. Arbeit zur Erlangung des Grades eines Magister Artium an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Philosophische Fakultät, Institut für Europäische Kunstgeschichte, 2006, S. 54-64. Desgleichen KOPANIA, *Animated Sculptures* (wie Anm. 19), S. 181-182, 202-207, mit Überblick über die Forschungsliteratur. Zum sog. Rood of Grace in Boxley und dessen Kontext siehe MARGARET ASTON, *Cross and Crucifix in the English Reformation*, in: *Macht und Ohnmacht der Bilder* (wie Anm. 1), S. 253-272.

²⁹ ANDREAS SCHULZE, *Der sogenannte Mirakelmann aus Döbeln in Sachsen*. Eine bewegliche Christusfigur der Spätgotik, in: Ulrich Schießl/Renate Kühnen (Hgg.), *Polychrome Skulptur in Europa*. Technologie, Konservierung, Restaurierung. Beiträge der Tagung (11.-13. November 1999) an der Hochschule für Bildende Künste Dresden, Dresden 1999, S. 126-132; ANNEGRET MICHEL/ANDREAS SCHULZE, *Konservierung und Restaurierung einer beweglichen Christusfigur der Spätgotik aus der Nicolaikirche zu Döbeln/Sachsen*, in: *Die Denkmalpflege* 58 (2000), S. 41-44. Zur Beschädigung während der Flutkatastrophe: N.N., *Aus dem Kasten geschleudert*, in: *Monumente*. Magazin für Denkmalkultur in Deutschland 12 (Dezember 2002), No. 11/12, S. 15.

So geschah es 1448 in Perugia. Am Karfreitag schleppte dort Christus, dargestellt vom Barbier Eliseo de Cristofano, von der Kirche San Lorenzo aus das Kreuz in einem weiten Bogen durch die Stadt und wieder zur genannten Kirche zurück. Beim anschließend vor der Fassade von San Lorenzo aufgeführten Mysterienspiel aber wurde ein Kruzifix mit beweglichen Armen verwendet. Man kreuzigte es und die „Drei Marien“ und „Johannes“ klagten laut; danach nahm man es ab, legte es in den Schoß der „Gottesmutter“, die ihren Sohn, gleich einem lebendigen Vesperbild, heftig betrauerte. Zum Schluss setzten Nikodemus und Joseph von Arimathäa den Heiland bei. Alles geschah, wie der Chronist an mehreren Stellen hervorhebt, unter vielfachem Wehklagen und Weinen der Peruginer Bevölkerung.³⁰ Wahrscheinlich haben wir in jenem Kruzifix in Döbeln eine solche Figur vor uns, die nach der Abnahme vom Kreuz dem Darsteller der Gottesmutter zur Trauer in den Schoß gelegt wurde. Nimmt man das Bildwerk nämlich in den Schoß, dann fällt ihm – ganz wie bei Vesperbildern üblich – der Kopf ins Genick und die Beine klappen zu Boden. (Abb. 1-3 = Bildtafel XXX) Das Döbeler Kruzifix besitzt ein 150 Jahre älteres Gegenstück im Berliner Bode-Museum. Jenes stammt aus Lucca und wurde um 1360/70 in der Werkstatt des Nino Pisano geschaffen.³¹

Das Döbeler Kruzifix kann jedoch noch mehr, denn es verfügt über zwei weitere Besonderheiten: Stach man es in seine Seitenwunde, so quoll Blut (Wein?) heraus; im Rücken der Figur ist bis heute das Fach für den Behälter erhalten.³² Des Weiteren ist es ein nacktes Kruzifix, das heißt sein Lententuch war aus Stoff (Abb. 3 = Bildtafel XXX).³³ Den Grund für beide Phänomene erhellen Textquellen: Im *Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini* (1. Hälfte 13. Jahrhundert) erzählt die Muttergottes dem Anselm die Leidensgeschichte:³⁴ Maria erfährt im

³⁰ Zum Text siehe PETER MEREDITH/JOHN E. TAILBY (Hgg.), *The Staging of Religious Drama in Europe in the Later Middle Ages: Texts and Documents in English Translation* (Early Drama, Art, and Music Monograph Series 4), Kalamazoo (Michigan) 1983, S. 248-249.

³¹ Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, Inv. Nr. 33; siehe VOLKER EHLICH, *Der konstruktive Aufbau zweier italienischer Holzkruzifixe aus dem Bestand der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin. Ergebnisse einer Untersuchung*, in: *Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken* 4 (1989), S. 99-101. Die Datierung und stilkritische Zuweisung nach MARGRIT LISNER, *Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento* (Italienische Forschungen 3. Folge, Bd. 4), München 1970, S. 25, Abb. 40, 42.

³² ANDREAS SCHULZE, *Der sogenannte „Mirakelmann“ aus der Döbeler Nicolaikirche – eine bewegliche Christusfigur der Spätgotik*, in: *Sächsische Heimatblätter* 4/5 (2002), S. 242-247.

³³ Das Lententuch ist heute aus versteifter Leinwand gearbeitet, was meines Erachtens auf eine falsch verstandene Ergänzung aus späterer Zeit hinweist; siehe FRANK SCHMIDT, *Katalogbeitrag 2.50 „Kruzifix mit schwenkbaren Armen, sog. Mirakelmann“*, in: *Judith Oexle/Markus Bauer/Marius Winzeler* (Hgg.), *Zeit und Ewigkeit. 128 Tage in St. Marienstern. Ausstellungskatalog Zisterzienserinnenkloster St. Marienstern* (13. Juni 1998–18. Okt. 1998), Halle (Saale) 1998, S. 130.

³⁴ THEODOR MEIER, *Die Gestalt Mariens im geistlichen Schauspiel des deutschen Mittelalters* (Philologische Studien und Quellen), Berlin 1959, S. 166; ERICH WIMMER, *Maria im Leid. Die Mater dolorosa ins-*

Hause ihrer Schwester, der Mutter des Johannes, von der Gefangennahme Jesu. Daraufhin eilt sie zunächst zum Hause des Annas, dann zu Herodes, zu Pilatus und zu Kaiphas. Dies in der Hoffnung, der Sohn werde freigelassen. Am Kreuzweg schließlich trifft sie auf den geschundenen und verurteilten Herrn, der zum Zeichen der völligen Erniedrigung gezwungen ist, das Kreuz nackt zu schleppen. Maria bindet ihm in ihrer Not ihren eigenen Schleier um und wird dabei ganz vom Blut des Sohnes benetzt.³⁵

Dieses Motiv nimmt dann in den *Meditationes Vitae Christi* des Johannes de Caulibus breiten Raum ein.³⁶ Christus wird völlig entblößt ans Kreuz geschlagen und die Gottesmutter gibt ihren Schleier hin, um die Blöße des Sohnes zu bedecken.³⁷ Mitreißend detailreich schildert die *Vita Beate Virginis Mariae et Salvatoris rhythmica* den Schmerz Mariens: Sie klagt, rauft ihre Haare, schlägt sich auf die Brust und kratzt sich mit den Fingernägeln die Wangen auf. Die Soldaten behandeln sie unwürdig und jagen sie dauernd vom Kreuz weg. Als sie bei der Kreuzigung die Blöße ihres Sohnes sieht, löst sie ihren Schleier und bittet Maria Magdalena, einen der Soldaten zu erweichen, ihn ihrem Sohn doch umzubinden.³⁸ In der Bordesholmer Marienklage, in der Frankfurter Dirigierrolle, in den Schauspieltexten zu Heidelberg, Alsfeld und Eger schlingt die Gottesmutter selbst ihren Schleier um die Hüften Christi, um so dessen Blöße zu bedecken.³⁹

Bei den Kreuzabnahmen zu Bordesholm und Frankfurt wird die heilsgeschichtliche Bedeutung des Schleiers *expressis verbis* hervorgehoben: Die Jungfrau bittet Johannes, er möge ihr denselben zurückholen, weil in das Tuch Blut des Gottessohnes geflossen sei, das noch vielen Menschen zum Trost gereichen werde; ihre

besondere in der deutschen Literatur und Frömmigkeit des Mittelalters, Diss. Phil. Würzburg 1968, S. 18; ELISABETH REINERS-ERNST, Das freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pietà-Vorstellung, München 1939, S. 16-19.

³⁵ MEIER, Gestalt Mariens (wie Anm. 34), S. 167. ... *nudaverunt Jesum unicum filium meum totaliter vestibis suis, et ego exanimis facta fui; tamen velamen capitis mei accipiens circumligavi lumbis suis* ...; vgl. WIMMER, Maria im Leid (wie Anm. 34), S. 32.

³⁶ MEIER, Gestalt Mariens (wie Anm. 34), S. 170-171. *Spoliatus autem et nudus est coram tota multitudine nunc tertia vice. Renovantur fracturae, propter pannos ad carnem applicatos et adhaerentes. Nunc respicit mater filii sui sic corpus tractari: dolore mentis affligitur: et supra modum tristatur cum rubore: quod eum videt totaliter nudum: quod nec femoralia dimiserunt ei. Accelerat mater et approximat filio et amplexatur et cingit eum velo capitis sui*; vgl. WIMMER, Maria im Leid (wie Anm. 34), S. 33.

³⁷ RICHARD C. TREXLER, Habiller et Déshabiller les Images: Esquisse d'une Analyse, in: Françoise Dunand u. a. (Hgg.), *L'Image et la Production du Sacre. Actes du Colloque de Strasbourg (20.-21. Januar 1988)* organisé par le Centre d'Histoire des Religions de l'Université de Strasbourg II, Groupe „Theorie et Pratique de l'Image Culturelle“, Paris 1991, S. 202-203, 205-206.

³⁸ REINERS-ERNST, Freudvolles Vesperbild (wie Anm. 34), S. 19-20; MEIER, Gestalt Mariens (wie Anm. 34), S. 168-169; WIMMER, Maria im Leid (wie Anm. 34), S. 36, Anm. 1.

³⁹ Ebd., S. 34-35.

letzten Verse enthalten die Fürbitte, es möchten alle, die mit ihr getrauert haben, die Frucht der frommen *Compassio*, nämlich das Ewige Leben, erhalten.⁴⁰

Die Marienleben bereichern das Motiv um eine Szene: Maria überreicht Maria Magdalena den Schleier mit der Bitte, sie möge einen der Soldaten erweichen, ihn dem Sohne umzubinden. Doch Maria Magdalena will das nicht dulden und gibt ihren eigenen Schleier.⁴¹

All die aufgezählten Texte erklären völlig einsichtig die Gestaltung des Döbelner Kruzifixes als Aktfigur: Als Mittelpunkt der Karfreitagsoffizien, beziehungsweise der dramatischen Marienklagen, benötigte man die Figur nackt, um ihr dabei im Verlauf der Handlung den Schleier der Gottesmutter umbinden zu können. Zum einen um, wie es die Texte berichten, dadurch die Schmach der Nacktheit zu tilgen. Zum andern, weil in den Schleier jenes Blut floss, aus dem das Heil der Menschheit entspringe.

Das Blut Christi wurde aber noch auf ganz andere Weise durch Bildwerke inszeniert. 1548 war die evangelisch gewordene Reichsstadt Schwäbisch Hall Kaiser Karl V. unterlegen und der pochte auf die Rückkehr zum katholischen Glauben. Die Spanier, welche die Stadt besetzt hatten, feierten den Tag des heiligen Jakobus *in sanct Michels pfarrkirchen zu Hall mit orgeln, figuritten, lauffendem feurwerckh und brunnen bei dem predingstuel zugericht, ein crucifix, dem aus den funff wunden rotter wein sprang*. So überliefert es der altgläubig gebliebene Chronist Widmann.⁴²

Das heißt, die Sieger hatten bei der Kanzel in Sankt Michael einen Brunnen aufgebaut, auf dessen Spitze ein Kruzifix prangte, aus dessen Wundmalen Rotwein quoll. Es handelt sich um nichts anderes als um die Wiederaufnahme der spätmittelalterliche Vorstellung der „fons pietatis“, also jener allegorischen Darstellung, welche die Erlösung der Menschheit mit Hilfe eines Brunnens darstellt. So verwendet Ludolf von Sachsen (gest. 1366) den Begriff „fontes Salvatoris“ für die Wunden Christi und das „Minnebüchlein“ des Heinrich Seuse (gest. 1366) beschreibt das blutende Haupt und die Wundmale Christi als lebendigen Brunnen und Quell der Gnade.⁴³

⁴⁰ MEIER, Gestalt Mariens (wie Anm. 34), S. 177-179. Bordesholm besaß sowohl eine Reliquie vom Heiligen Kreuz als auch eine weitere vom Schleier Mariens. Das Bordesholmer Spiel wurde seit 1475-76 bis zur Reformation am Karfreitag als Teil des Gottesdienstes im Chor der Kirche aufgeführt oder im Freien davor. Kleriker stellten es in niederdeutschen Versen und lateinischen Hymnen dar; siehe dazu HORST APPUHN, Der Bordesholmer Altar und die anderen Werke von Hans Brüggemann, Königstein/Taunus 1983, S. 28. Zur Frankfurter Dirigierrolle siehe WIMMER, Maria im Leid (wie Anm. 34), S. 35.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 34.

⁴² CHRISTOPH WEISMANN, Die Michaelskirche seit der Reformation, in: Historischer Verein für Württembergisch Franken/Evangelischen Gesamtkirchenbezirk Schwäbisch Hall/Hällisch-Fränkisches Museum Schwäbisch Hall (Hgg.), St. Michael in Schwäbisch Hall, Künzelsau 2006, S. 47-76, hier S. 58.

⁴³ JOHANNES TRIPPS, „ein crucifix, dem aus den funff wunden rotter wein sprang“: Die Inszenierung von Christusfiguren in Spätgotik und Frührenaissance, in: Eckhard Leuschner/Mark R. Hesslinger (Hgg.), Das Bild Gottes in Judentum, Christentum und Islam. Vom Alten Testament bis zum Karikaturenstreit, Petersberg 2009, S. 117-127.

Die „fons pietatis“ war auch den Evangelischen eine keineswegs fremd gewordene Vorstellung, wenn es darum ging, die Spendung des Altarsakramentes in beiderlei Gestalt zu veranschaulichen. Das verdeutlicht ein zwischen 1551 und 1575 entstandener Holzschnitt aus der Cranach-Nachfolge (Abb. 4): Hier sehen wir einen Weinstock, dessen rebenschwere Ranken zwei Brunnenbecken tragen; die Brunnenspitze bekrönt ein Kreuzifix, aus dessen Wunden Blut bzw. Wein „springt“, genau wie Widmann es beschreibt. Der Brunnen steht auf einer Altarmensa, vor der Johannes Hus an Kurfürst Friedrich von Sachsen und Martin Luther an Kurfürst Johann von Sachsen das Abendmahl in beiderlei Gestalt austeilen.⁴⁴



Abb. 4: Meister der Cranachnachfolge, Austeilung des Abendmahles durch Martin Luther und Jan Hus an Mitglieder des ernestinsischen Fürstenhauses. Holzschnitt (entst. zw. 1551 und 1575).

⁴⁴ TRIPPS, Inszenierung von Christusfiguren (wie Anm. 43), S. 124.

Wenn bislang kein Kreuzifix bekannt ist, das Hinweise auf eine einstige Funktion als Brunnenfigur gibt, so ist es bei Schmerzensmännern dagegen der Fall, denn auch der Schmerzensmann vereinigt in sich die eucharistischen Gedanken über Christi Opfertod als Quelle des Ewigen Lebens infolge von dessen Passion, Tod und Auferstehung.⁴⁵ Ideen, die es geradezu nahelegen, in Szene gesetzt zu werden. Zwei Beispiele: Im zweiten Band seiner *Notitia Abbatiarum Ordinis Cisterciensis per Orbem Universum* (Köln 1640), beschreibt Gasparus Jongelinus einen Brunnen im Südquerhaus der Zisterzienserkirche zu Altenberg; über dem Brunnenbecken stünde die Figur eines Salvators, aus dessen Wunden Wasser hervorquellte; der Brunnen stünde zwischen der Tür zur Sakristei und dem Podest der Treppe zum Schlafsaal: *Ex loco meridionali ascenditur ad dormitorium et intrantur in sacristia, in medio loco stat fons pulcherrimus, ex vulneribus Salvatoris emittens limpidissimas aquae.*⁴⁶ Der Brunnen, unter Abt Theodericus (1264–1276) errichtet, wurde 1803 beseitigt.⁴⁷ Im Zisterzienserkloster Schulpforta blieb jedoch eine solche Brunnenfigur aus der Zeit um 1480 erhalten (Abb. 5 und 6 = Bildtafel XXXI): Sie ist aus Bronze, innen kalkverkrustet, und hat eine Höhe von 86 cm; sie war mit größter Wahrscheinlichkeit im dortigen Brunnenhaus aufgestellt. Ihre Wundmale sind perforiert und geben eine eindruckliche Vorstellung davon, wie man sich den für Altenberg beschriebenen Sachverhalt vorstellen muss.⁴⁸

Doch zurück zu den Osterriten: Am Ostersonntag in aller Frühe nimmt man dann aus dem Ostergrab eine Figur, die dort bereits gelegen hat: die Figur des Auferstandenen, die zum Zeichen der Auferstehung auf den Hochaltar gestellt wird, wo sie bis zum Fest Christi Himmelfahrt verbleibt. Vielerorts war eine Gesellenprozession üblich, in der das Bildwerk durch die Stadt getragen wurde.⁴⁹

Was dann am Himmelfahrtstage vor sich ging, berichtet eindrucksvoll der *Liber Ordinarius* des Neuen Stifts zu Halle.⁵⁰ 1532 im Auftrag des Kardinals Albrecht von Brandenburg verfasst, ist seine Schilderung in ihrer Ausführlichkeit einmalig und

⁴⁵ ANDREA ZIMMERMANN, Jesus Christus als „Schmerzensmann“ in hoch- und spätmittelalterlichen Darstellungen der bildenden Kunst. Eine Analyse ihres Sinngehalts, Online-Ressource Halle (Saale), Univ. Diss., 1997, S. 459, 465, 468, 478, 490, 498 (<http://sundoc.bibliothek.uni-halle.de/dissonline/97/98H110/prom.pdf> <http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=960722440>)

⁴⁶ Sämtliche Angaben nach ANNE REUTER-RAUTENBERG, Mittelalterliche Brunnen in Deutschland, Diss. Phil. Freiburg/Breisgau, Bamberg 1965, S. 277; MARION JAKLIN LATK, Die Inszenierung der spätmittelalterlichen Messfeierlichkeiten mit „blutenden“ Christusfiguren, in: Das Münster 57/3 (2004), S. 209-216, hier S. 210 mit weiterführender Literatur. TRIPPS, Inszenierung von Christusfiguren (wie Anm. 43), S. 117-127.

⁴⁷ REUTER-RAUTENBERG, Mittelalterliche Brunnen (wie Anm. 46), S. 277.

⁴⁸ LATK, „Blutende Christusfiguren“ (wie Anm. 46), S. 211-212; TRIPPS, Inszenierung von Christusfiguren (wie Anm. 43), S. 124-125.

⁴⁹ TRIPPS, Handelndes Bildwerk (wie Anm. 1), S. 166.

⁵⁰ EICHBERGER, Reliquary Collection (wie Anm. 5), S. 19-36.

gibt einen vollständigen Einblick in jene Riten, die in der Spätgotik allgemein üblich waren. Die Breite des Berichts liegt darin begründet, dass Kardinal Albrecht seinen damals schon legendären Reliquienschatz, das Hallesche Heiltum, in den Mittelpunkt des Geschehens stellte. Dementsprechend hatte ein Goldschmied die Festvorbereitungen zu überwachen. Ihm oblag es die Silberfigur des Auferstandenen in der zur Auffahrt notwendigen Mandorla zu befestigen (Abb. 7).⁵¹ Quellen, auch solche die über das Geschehen in einfacheren Kirchen berichten, die ihrerseits Holzfiguren des himmelwärts fahrenden Salvators verwendeten, nennen die jeweilige Mandorla entweder „Regenbogen“ wie in Zwickau oder „Yris“ wie in Halle.⁵²

Nach der Non (um 15.00 Uhr) fand eine festliche Prozession mit den 14 großen Silberplastiken des Heiltums statt, die durch Kirche und Kreuzgang zog. Vorneweg trugen Dechant und Kantor die Figur des Salvators. Sie schritten unter einem goldenen Himmel, den vier Edle bzw. vier Söhne aus Familien des Stadtpatriziats trugen. Ihnen folgte, ebenfalls unter einem Baldachin, der Probst mit der Plastik Mariens. Die Domherren und Vikare trugen die Silberfiguren der Apostel. Ziel der Prozession war das zentrale Joch im Langhaus, dessen Gewölbe einen großen Schlussring, das bereits beschriebene „Himmelloch“ besitzt. Unter dem „Loch“ stand ein Schemel, der mit rotem Samt verhüllt war. Hier wurde die Salvatorfigur niedergesetzt. Beim Schemel befand sich ein Tisch, in dessen Mitte die Figur Mariens stand, umgeben von den halbkreisförmig angeordneten Silberplastiken der Apostel.

Nach Hymnen und dem *Benedictus* heben Dechant und Kantor den Salvator in die Höhe und stimmen das *Ascendo ad patrem meum et patrem vestrum* an. Der Chor antwortet mit *Deum meum et deum vestrum alleluja. Tubicines vel fistulatores Civitatis*, die über dem Gewölbe im Dachstuhl stehen, lassen Festmusik durch das „Himmelloch“ herschallen. Während dessen wird der Salvator dreimal umgetragen und kniefällig verehrt. Dann schweben zwei Engelchen mit Kerzen in Händen vom Gewölbe hernieder, um den Herrn abzuholen. Ganz im Gedanken des Abschieds Jesu von den Aposteln und Jüngern küsst der Probst das Wundmal des rechten Fußes der Figur und alle Prälaten, Chorherrn und Vikare tun es ihm gleich.

⁵¹ TRIPPS, Handelndes Bildwerk (wie Anm. 1), S. 125-127; KRAUSE, »Imago ascensionis« (wie Anm. 5), S. 289-296, 351-352.

⁵² Inventar der Paramente, Ornate etc. der Domkirche zu Köln an der Spree, 13. Juni 1599: *1 Wagen, 4 Engel und der Regenbögen zur Himmelfahrt, vñnd noch 1 klein Regenboegen, darunter der Heilige geist herunter geforen.*; zitiert nach NIKOLAUS MÜLLER, Die Gründung und der erste Zustand der Domkirche zum hl. Kreuz in Köln-Berlin und das Neue Stift in Halle a. S., in: Jahrbuch für Berlin-Brandenburgische Kirchengeschichte 2/3 (1905), S. 230; Rechnungseintrag von 1444 der Marienkirche zu Zwickau: [...] *Item 3 gr. 4 heller vor den regenbogen dor ynnen vnñfir herre czu hymmel fert*[...]; zitiert nach KRAUSE, »Imago ascensionis« (wie Anm. 5), S. 281-353, hier S. 311, Anm. 120. Dagegen wird in Halle die Mandorla als „Iris“ bezeichnet, siehe ebd., S. 293. YVONNE HOFFMANN, Festtagsgeschehen und Formgenese in den Gewölben der Spätgotik, Mannheim 2008, S. 66-69, 117-121.

Anschließend binden zwei Prälaten die Mandorla mit dem in ihr stehenden Salvator an Stricken fest, wobei die Figur nach Osten blickt. Nun erklingt Musik aus dem Gewölbe und der Herr fährt auf, einen Engel zu Füßen und einen zu Häupten. Probst, Dechant, Kantor und Scholasticus spannen einen goldenen Teppich aus, damit die Figur, so sie falle, keinen Schaden erleide. Die Sorge war berechtigt: 1433 wurde im Augustiner-Chorherrenstift Bernried Probst Ulrich III. Maisterlin vom während der Auffahrt herabstürzenden Salvator erschlagen.⁵³ Der Teppich wird solange gehalten, bis der Salvator durch das „Himmelloch“ entschwunden ist. Dann fallen Oblaten, anderen Ortes auch Rosen, Lilien und andere Blumen herab, die die Gaben des Heiligen Geistes versinnbildlichen.⁵⁴ Eine große Pauke ertönt, um das Donnern der Auffahrt zu simulieren. Vielfach stürzte anschließend aus demselben Loch die Figur eines brennenden Teufels ins Kirchenschiff hinab. Er symbolisierte die Überwindung des Bösen beziehungsweise des Todes durch Christus.⁵⁵ Zum Schluss singen Knaben mit besonders hellen, hohen Stimmen vom „Himmelloch“ herab die Antiphon *Viri Galilei, quid aspicitis in celum, hic Jesus qui assumptus est a vobis in celum, sic veniet alleluia*. Während der anschließenden Gesänge kehrt die Prozession in den Chor zurück. Hernach wird, nach dem Löschen aller Kerzen, dem Volk gepredigt. Ein solches Ensemble, bestehend aus Himmelfahrtschristus, Mandorla und Engelchen, die herabschweben und dann den Salvator in den „Himmel“ geleiten, besitzt das Heilig-Kreuz Münster zu Schwäbisch Gmünd,⁵⁶ für Zwickau ist es archivalisch verbürgt und in Chemnitz-Ebersdorf blieben außer dem Auffahrts-

⁵³ Siehe KRAUSE, „Imago ascensionis“ (wie Anm. 5), S. 299, Anm. 85. 1786 erschlägt in Purgstall (Österreich) der herabstürzende Salvator den Mesner; siehe HANS RUEDI WEBER, Die Umsetzung der Himmelfahrt Christi in zeichenhafte Liturgie (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte 76), Bern u.a. 1987, S. 103-104.

⁵⁴ Während die Hostien die Anwesenheit Christi in Brotgestalt unter den Menschen bis ans Ende der Zeit symbolisieren; siehe NEIL C. BROOKS, Eine liturgisch-dramatische Himmelfahrtsfeier, in: Zeitschrift für dt. Altertum 62 (1925), S. 91-96, bes. S. 96.

⁵⁵ Beschluss des Augsburger Domkapitels von 1525: *Ist beschlossen, am Auffahrtstag Inn der Non die Bildnous des Brynnenden tewfels herab zu werfen, dißer Irrung lewff halb vmblassen [...]*; zitiert nach JÖRG RASMUSSEN, Bildersturm und Restauratio, in: Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock, Bd. III: Beiträge, Augsburg 1981, S. 97, 109, Anm. 27. Im 1360 niedergeschriebenen Breviarius des St. Castulusstiftes zu Moosburg heißt es am Ende der Riten zu Christi Himmelfahrt: *Et cavendum est ne strepitus et turpitude ymaginis dyaboli cum abhominacionibus ignis sulphuris et piceis seu aquarum coloribus permixtarum ceterisque irreverenciis et parlamentis cuiusquam condicionis per sanctam matrem ecclesiam prohibitis huic devocioni admisceatur [...]*; zitiert nach BROOKS, Liturgisch-dramatische Himmelfahrtsfeier (wie Anm. 54), S. 96. 1583 Burghausen, Anschaffung eines ausgestopften Teufels aus Zwilch; 1600 Altenerding: *2 Schill. 12 Pfen. um ein Tuech zum Auffahrt-Teufel und umb ein Pumperpret*; 1611 Verbot des Herzogs Maximilian für ganz Bayern einen Teufel während den Ascensio-Feierlichkeit herabzuwerfen; vor 1800 noch Nachricht aus der Münchner Frauenkirche über den Gebrauch eines Teufels zu Ascensio Domini; siehe WEBER, Himmelfahrt Christi (wie Anm. 53), S. 119-121.

⁵⁶ TRIPPS, Handelndes Bildwerk (wie Anm. 1), S. 153, 166 f., 205, 213 f.

christus wahrscheinlich auch zwei zugehörige Engelchen erhalten.⁵⁷ Dank Kardinal Albrechts Frömmigkeit kann das Aussehen der Hallenser Plastik nachgewiesen werden (Abb. 7), denn Albrecht ließ das von ihm gesammelte Hallesche Heiltum inventarisieren und jedes Stück illustrieren. Alle Stücke werden dann anschließend im Breviarium gemäß ihrer liturgischen Funktion aufgezählt.



Abb. 7: Abbildung des Salvators des Halleschen Heiltums (nach 1525 und vor 1530). Deckfarben auf Pergament. Aschaffenburg, Schloßbibliothek, Man. 14, fol. 97r.

⁵⁷ KRAUSE, „Imago ascensionis“ (wie Anm. 5), S. 316-321; KÜHNE, Frommes Spektakel (wie Anm. 1), S. 222, 226-229 mit Abb. 135.

Einfachere Kirchen besaßen Auffahrtsfiguren mit einer Eisenschlaufe in der Kalotte zum Annesteln des Seiles, so zum Beispiel die Figuren aus St. Michaelis zu Hirschfeld,⁵⁸ aus Greifendorf (Leisnig, Museum Burg Mildenstein)⁵⁹, aus Reinsfeld (Eisenach, Thüringen-Museum)⁶⁰ und aus Eythra (Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum).⁶¹

Zwar verzichtete man in nachreformatorischer Zeit auf das Hochziehen einer Christusfigur, aber am Ostertag stellt man stets die Figur des Auferstandenen auf den Altar, wie aus der Stiftung eines solchen Bildes im Jahre 1748 durch den Bergmann Hans Süße in Eibenstock ersichtlich ist.⁶²

Auf den Himmelfahrtstag folgte Pfingsten. Auch hier sei – um der Lebendigkeit willen – eine zeitgenössische Quelle zitiert, nämlich die zu Zeiten der Reformation entstandenen Schilderungen der Bräuche an der Pfarrkirche zu Biberach an der Riß in Oberschwaben. Hier schwebte die Figur der Taube hernieder, von Kerzen umgeben oder mit Girlanden geschmückt. Hernach fielen brennende Wergbällchen vom „Himmel“, desgleichen Wasser, Oblaten und Blumen: [...] *Nach essens umb die Zwelffe so hat man ein Nohn geleut mit der grossen glockhen und den ein Non gesungen und georglet und den Hayligen Gaist Abergeben [herabgelassen]. Ist ein Hüpscher Hayliger Gaist gesein, versilberet in eim geföslin, ist voller brünnender Liechter gesein, und der haylig Gaist voller oblaten gehanget [...] den Hayligen Gaist hat man zue dem Loch im Chor Abher geben; send uff dem Chor oben beim Loch ettlich Schuolerlin gesein, haben droben gesungen und den die Schuoler unden auch. Sendt auch unden gestanden zwen helffer in rothen Sametin Chormänttel, die haben den Heyligen Gaist empfangen und In uff den Chor Altar Tragen [...] Im Himmel so hat man feür aber geworffen, wasser darauff geschütt, und oblaten. Send allweg vil Leüth und Kind im Chor gesein.*⁶³

In ähnlicher Weise inszenierte man die Himmelfahrt Mariens am 15. August. Und wieder ist es der 1532 im Auftrag des Kardinals Albrecht von Brandenburg verfasste *Liber Ordinarius* von Halle, der den Ablauf exakt beschreibt. Mit Kerzen und Fahnen zog man in feierlicher Prozession durch die Kirche und deren Umgebung (Kreuzgang?). Währenddessen wurden Responsorien aus dem Offizium des Tages gesungen. Darüber hinaus trug man eine Bahre mit sich, um den Wirklichkeitsgrad des Geschehens zu unterstreichen.

⁵⁸ FRIEDRICH STAEMMLER, Katalogbeitrag 6.4.10 „Auferstehungsbild aus Hirschfeld“, in: *Alltag und Frömmigkeit* (wie Anm. 27), S. 302.

⁵⁹ DERS., Katalogbeitrag 6.4.11 „Auferstehungsbild aus Greifendorf“, in: ebd., S. 302-303.

⁶⁰ DERS., Katalogbeitrag 6.4.12 „Auferstehungsbild aus Reinsfeld“, in: ebd., S. 303.

⁶¹ ULRIKE DURA: Katalogbeitrag 6.4.13 „Auferstehungsbild aus Eythra(?)“, in: ebd., S. 304.

⁶² KÜHNE, *Frommes Spektakel* (wie Anm. 1), S. 229.

⁶³ Zitiert nach ANTON SCHILLING (Hg.), *Die religiösen und kirchlichen Zustände der ehem. Reichsstadt Biberach an der Riß unmittelbar vor Einführung der Reformation*, geschildert von einem Zeitgenossen, in: *Freiburger Diözesanarchiv* 19 (1887), S. 139.

Die Prozession hielt auf ihrem Rückweg vor dem Chor. Dort stand auf einem rotverbrämtem Schemel das Bild Mariens unter einem Tabernaculum. Unter dem Gesang der Antiphon *Assumpta est Maria in Coelum* und *Quae est ipsa, quae progreditur* schwebte die Figur ins Gewölbe und verschwand durch den Schlussring. Währenddessen fielen Blumen und grünes Laub aus dem Schlussring hinab ins Kirchenschiff.⁶⁴ Dank Kardinal Albrechts Frömmigkeit kann das Aussehen der Plastik nachgewiesen werden, denn Albrecht ließ das von ihm gesammelte Heiltum inventarisieren und jedes Stück illustrieren. Alle Stücke werden anschließend im Breviarium gemäß ihrer liturgischen Funktion aufgezählt. So auch die Silberfigur der Assunta, die während der Feierlichkeiten von *Decanus et Cantor* [...] *diligenter* an Stricken festgebunden und hernach während des Gesangs genannter Antiphone ins Gewölbe hochgezogen wurde (Abb. 8).⁶⁵

Denselben Brauch bezeugen die Agenden für den Dom in Schwerin für 1370 (ca.) und 1521.⁶⁶ Zu Valenciennes, Cherbourg und Dieppe hing im Gewölbe eine Paradiesessphera mit Gottvater, Engeln und dem Heiligen Geist. Unten in der Kirche war das Grab der Gottesmutter aufgebaut. Man zog das Bildwerk Mariens ins Gewölbe hoch, nachdem zuvor Engel vom „Paradies“ herab der Assunta entgegen geschwebt waren. Auf halbem Wege kam eine Figur des Heiligen Geistes mit einer Krone im Schnabel der auffahrenden Gruppe entgegen und krönte die Gottesmutter, bevor sie schließlich in der Paradiesessphera ankam.⁶⁷ Grognet, der das Fest zu Dieppe beschreibt, berichtet fasziniert, dass die Engel vom „Paradies“ herabschweben, um die Gottesmutter abzuholen. Alles sei so kunstvoll und wunderbar gemacht, dass es an Zauberei grenze, denn man sehe weder Schnur noch Draht.⁶⁸

⁶⁴ TRIPPS, *Handelndes Bildwerk* (wie Anm. 1), S. 206.

⁶⁵ Ebd., S. 191-192.

⁶⁶ Mecklenburgisches Urkundenbuch, Bd. 16, 1366–1370, hrsg. vom Verein für Mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde, Schwerin 1893, Nr. 10128, S. 642 und 652; ALBERT SCHÖNFELDER, *Die Agende der Diözese Schwerin von 1521* (Liturgische Bibliothek II), Paderborn 1906, S. XXII.

⁶⁷ Siehe STEPHAN BEISSEL, *Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert in Deutschland*, Freiburg 1910, S. 385 f; ANNE MARIE BINCTIN, *Paradis de Cherbourg et Mariologie*, in: Maria Chiabò/Federico Doglio/Marina Maymone (Hgg.), *Atti del IV Colloquio della Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval*, 10.–15. Juli 1983, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Viterbo 1984, S. 581-588.

⁶⁸ „A la grant Nostre-Dame d'aoust/Et met-on sus le grant autel/L'ymaige Nostre-Dame, tel/Qu'il représente son saint corps./Et les anges en mains accors/Descendent de ce paradis/Et l'emportent aux benedictz/A bien parler c'est si grant chose/Qu'aultre chose dire n'en ose./Car à celluy bel edifice/Ne veoyt-on corde d'artifice/Ne fil d'archal aucunement./Mais sont pourtraictz les monuments/Si subtilement en pratique/Qu'il semble que soit art magique.“; PIERRE GROGNET (geb. um 1460, gest. 1540) beschreibt das Fest zu Dieppe in seinem »Blason et Louenge des Singularitez et Excellences de la Bonne Ville de Dieppe«; publiziert in DOMINIQUE MARTIN MÉON (Hg.), *Blasons, poésies anciennes des XV et XVIes siècles extraites de différents auteurs imprimés et manuscrits*, Paris 1809, S. 366-368. Anette Philipp und Dieter Klein (Universitätsbibliothek Heidelberg) danke ich herzlich für das Eruiieren der Quelle. BEISSEL, *Verehrung Marias* (wie Anm. 67), S. 386, Anm. 1.



Abb. 8: Abbildung der Marienhimmelfahrtsfigur des Halleschen Heiltums (nach 1525 und vor 1530).
Deckfarben auf Pergament. Aschaffenburg, Schloßbibliothek, Man. 14, fol. 161r.

Besonders prächtig verbildlichte 1501 Meister Colmet del Bosc das Assumptionsgeschehen für die Kirche Nôtre-Dame in Rabastens (Tarn). Die Figur Mariens wurde in eine Engelsgloriole gestellt, welche vor einer großen Sonne angebracht war. Als während des Höhepunktes der Messe die Gottesmutter in ihrer Gloriole auffuhr, begannen sich die Engel und die Sonnenscheibe in die jeweils entgegengesetzte Richtung zu drehen.⁶⁹

Diese Freude am Spiel mit den Figuren konnte aber auch in Aggression umschlagen, wenn die Figur des Heiligen nicht das tat, was von ihm erwartet wurde. So bewirteten oder bestrafte die Winzer Figuren ihres Schutzpatrons, des hl. Urban. War die Lese glücklich von Statten gegangen und der Wein gut geraten, so trug man Figuren des Heiligen in Prozessionen um. Beim anschließenden Festmahl der Winzer saß die Heiligenfigur oben an der Tafel. War die Lese dagegen schlecht verlaufen und der Wein nicht geraten, so machte man eine große Spottprozession an deren Ende die Heiligenfigur im Dreck landete.⁷⁰ Für Sachsen ist bislang kein derartiger Brauch nachgewiesen, deshalb sei die vorliegende Publikation zum Anlass genommen, den Blick künftiger Forschung dafür zu schärfen: Es scheint nämlich nicht allein die Figur eines Urbans verwendet worden zu sein. So geschah es im evangelisch gewordenen Kleinbottwar (Landkreis Ludwigsburg, Baden-Württemberg), dass ein zweckentfremdeter Grabchristus ans Nordfenster des Kirchturmes gestellt wurde, damit er auf die Weinstöcke blicke und sie beschütze (Abb. 9 = Bildtafel XXXI). Erfroren sie dennoch, warf man den „Urban“, wie ihn die Bevölkerung nannte, zur Strafe die Stiege im Turm hinunter; der schwerbeschädigte Grabchristus belegt, wie schonungslos die Bestrafung des Bildwerks vollzogen wurde.⁷¹

Was es ins Sachsen dagegen gab, waren bewegliche Marienfiguren bzw. Marienfiguren mit beweglichem Kindlein, was mit Hilfe von Schnüren bewerkstelligt wurde.

⁶⁹ TRIPPS, Handelndes Bildwerk (wie Anm. 1), S. 194-195.

⁷⁰ CHRISTIAN VON BURG, Katalogbeitrag: 92 Hl. Urban, in: Cécile Dupeux/Peter Jezler/Jean Wirth (Hgg.), in Zusammenarbeit mit Gabriele Keck/Christian von Burg/Susan Marti, Bildersturm, Wahnsinn oder Gottes Wille. Katalog der Ausstellung Bernisches Historisches Museum, Bern, und Musée de l'Œuvre de Notre-Dame, Strasbourg, München 2000, S. 243; PATRICK J. GEARY, La coercion des saints dans la pratique religieuse médiévale, in: Pierre Bøglioni (Hg.), La culture populaire au Moyen Age, Montreal 1979, S. 147-161; PATRICK J. GEARY, L'humiliation des Saints, in: Annales 34 (1979), S. 27-42; PATRICK J. GEARY, Humiliation of Saints, in: Stephen Wilson (Hg.), Saints and their Cults: Studies in Religious Sociology, Folklore and History, Cambridge u.a. 1983, S. 123-140.

⁷¹ Sämtliche Informationen enthält ein Bestandsverzeichnis der Objekte der Kleinbottwarer Kirche, welches Pfarrer Dr. Straub verfasste (dat. Winnenden, 12.12.1976) und an Herrn Heimatpfleger Hans Dietl, Steinheim (Murr), sandte. Dr. Straub barg die Figur 1962 auf dem Dachboden der Kleinbottwarer Kirche. Hans Dietl, Steinheim (Murr), sei herzlich für sämtliche Informationen gedankt; ebenso für die Erlaubnis, sie hier zu publizieren.

Nachrichten hierfür sind aus Eilenburg und Eisenach erhalten.⁷² Dagegen überlebten mehrere Exemplare in Klempenow und in der Zips, deren Seilzugmechanismus bis heute intakt ist: in Rießdorf (Ruskinocce; um 1320–30. Bratislava Slovenská Národná Galéria), Toppertz (Toporc; Toporec; um 1320–30. Budapest, Nationalgalerie), Neusandetz (Újszandec; Nowy Sącz; um 1330–40. Margarethenkirche) und Pudlein (Podolin, Podolinec; um 1350–60. Kirche Mariä Himmelfahrt).⁷³ Für den Hochaltar Bernt Notkes im Dom zu Lübeck, welcher 1696 abgebrochen wurde, lässt sich ein weiteres, obgleich verlorenes Beispiel nachweisen. Mit folgender Schilderung aus Luthers Tischreden, der das Bildwerk aus der Franziskanerkirche St. Paul zu Eisenach beschreibt, sei darum der vorliegende Beitrag beschlossen:⁷⁴

Der Kurfürst zu Sachsen, Herzog Johann Friedrich ... hat ein Bilde im Bauern Aufruhr 1525 bekommen, welch[e]s er noch hat. Das hab ich gesehen, nämlich Maria mit ihrem Kinde. Wenn ein Reicher ist kommen, und dafür gebetet, so hat sich das Kind zur Mutter gewandt, als wollt er den Sünder nicht ansehen, drum sollt er Fürbitte und Hülfe bei der Mutter Maria suchen. Hat er aber viel ins Kloster gegeben, so hat sichs zu ihm wieder gewandt; hat er aber noch mehr verheißen, so hat sich das Kind freundlich erzeigt und mit ausgestrecktem Arm ein Creuz über ihn gemacht Es ist aber hohl gewest innwendig, und mit Schlossen und Schnüren also zugericht. Dahinter ist allzeit ein Schalk gewest, der die Schüre gezogen hat, und die Leute vexirt und betrogen, so daß sie ihm sein Liedlin haben müssen singen. Wollten aber die Pfaffen, daß sich das Kindlin gegen einem ungnädig erzeigen, so kehrets einem gar den Rücken zu. Ein solch Bild hat der König von Engeland auch gefunden und dem Volke geweist, und danach zerbrochen. Es wäre aber gut, dass man solch Ding aufhübe, damit unser Nachkommen könnten sehen, was die Papisten für Leute sind gewest, denn sie wollen kein Wasser getrübt haben, sie damit zu überweisen. Dies Bilde hat Fürst Wolf von Anhalt in der Bauern Aufruhr bekommen und dem Kurfürsten zu Sachsen geschankt.

Luther spricht sich also für den Erhalt solcher Bilder als Warnung aus. Dies passt zur Inschrift der 1688 am Heiligen Grab in der Jakobikirche in Chemnitz angebrachten Tafel, dass dieses Grab Christi, das „Kohorten des Papstes“ einst verehrt hatten, heute nur noch geduldet würde, denn es stellt der ungebildeten Herde die heiligen Lehren vor Augen, während die Lehre Martin Luthers ertönt.⁷⁵

⁷² BIRGIT FRANKE, Mittelalterliche Wallfahrt in Sachsen. Ein Arbeitsbericht, in: Arbeits- und Forschungsberichte zur sächsischen Bodendenkmalpflege 44 (2002), S. 105-116.

⁷³ GYÖNGYI TÖRÖK, Die Madonna von Toppertz, um 1320–30, in der ungarischen Nationalgalerie und das Phänomen der beweglichen Christkinder, in: Annales de la Galerie Nationale Hongroise – A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 2005–2007 (2008), S. 76-87. Ein herzliches Dankeschön geht an Zoltán Gyalóky, Krakau, für den Hinweis auf diese Publikation.

⁷⁴ TRIPPS, The mechanical presentations of Marian statues (wie Anm. 1), S. 4-7.

⁷⁵ KÜHNE, Frommes Spektakel (wie Anm. 1), S. 216.

Johannes Tripps (S. 715-734)

Abb. 1: Kruzifix mit beweglichen Gliedmaßen (um 1515).
Döbeln, St. Nikolai.



Abb. 2: Döbelner Kruzifix vom
Kreuz abgenommen, Vorderseite.
Döbeln, St. Nikolai.



Abb. 3: Döbelner Kruzifix
vom Kreuz abgenommen, Rückseite.
Döbeln, St. Nikolai



Abb. 5: Brunnenfigur eines Schmerzensmannes, Bronze (um 1480). Schulpforta, ehem. Zisterzienserkloster, Bibliothek.



Abb. 9: Grabchristus (um 1515). Kleinbottwar, St. Georg.



Abb. 6: Schulpfortaer Schmerzensmann (um 1480), Unteransicht der Standfläche. Schulpforta, ehem. Zisterzienserkloster, Bibliothek.