

Die rettende Hand. Das „Lebende Kreuz“ aus der Vivariniwerkstatt als Medium von Wissensvermittlung und Glaubensinstruktion*

Rebecca Müller

Das Bedürfnis, den Tod des Gottmenschen am Kreuz nicht nur zu veranschaulichen, sondern den Gläubigen die Bedeutung der Erlösungstat für die Menschheit zu vermitteln, hat dazu geführt, daß im Bild – beginnend bereits im Frühmittelalter – die narrative Schilderung der historischen Vorgänge allegorisierend erweitert wurde. In diesem Prozeß entstanden in einem Spannungsfeld, das mit den Eckpunkten theologisches Wissen, künstlerische Kreativität und Erwartungen der Auftraggeber im Rahmen ihrer Glaubenspraxis grob markiert werden kann, neue Bildtypen der Kreuzesallegorese. Zu ihren spätmittelalterlichen Ausprägungen zählt das „Lebende Kreuz“, eine Darstellung des Kruzifixus, in der aus den Kreuzesbalken Hände herauszuwachsen scheinen, die mit spezifischen Werkzeugen agieren: Sie belohnen und strafen, retten und töten. Eingerahmt durch symmetrisch angeordnete Personifikationen und allegorische Szenen führen sie die heilgeschichtlichen Funktionen und die Wirksamkeit des Kreuzestodes vor Augen, indem sie das Kreuzesholz selbst als unmittelbar handelnd zeigen. Robert

* Für wertvolle Hinweise bin ich Lukas Bormann und Berndt Hamm sehr verbunden, für die kritische Lektüre Ralf Behrwald, Tobias Frese und Anselm Rau. Für die Einsicht in den noch ungedruckten Katalogbeitrag zur „Kreuzigung“ im John & Marble Ringling Museum of Art gilt mein Dank Virginia Brilliant, für Hinweise zur „Kreuzigung“ im Museo Correr Andrea Belliani. Besonders danke ich Petr Přibyl, der in großzügiger Weise die Untersuchung der Werke der Vivarini in Prag und die Anfertigung von Infrarotreflektographien ermöglichte. Für die Finanzierung im Rahmen des Projektes „Werkgenese im venezianischen Quattrocento. Die Malerwerkstätten der Vivarini“ geht mein Dank an die Fritz Thyssen Stiftung.

Flüglister hat in der bislang einzigen Monographie zu diesem Thema treffend das „Eigenartige dieser Bildidee“ beschrieben: Es „besteht [...] darin, daß die übersinnlichen Auswirkungen der gottmenschlichen Leidenstat, einer passiven Handlung, erst als (Wort)Abstraktionen auf einen zeichenhaften Gegenstand transferiert und die lokalisierten ‚Potenzen‘ dann wieder durch anthropomorphe Formen veranschaulicht und im Vollsinn des Wortes aktiviert werden.“¹ Als zentrale Aussage hat Achim Timmermann, dem die jüngste tiefergehende Untersuchung des Bildtyps zu verdanken ist, das Thema des im eucharistischen Opfer begründeten göttlichen Gerichts herausgearbeitet, das in der häufig wiederkehrenden Antithese von gekrönter Ecclesia und erniedrigter Synagoge eine dezidiert antijüdische und antihäretische Stoßrichtung aufweist: Eine eucharistische Allegorie mit einer „polemical message“, die durch die Hände an den vier Kreuzesenden zwar über eine symbolische, in der Abstraktion gründende Ordnung, visuell aber ganz direkt und nicht selten brutal zur Anschauung gebracht wird.²

Scheint die Definition des „Lebenden Kreuzes“ damit eindeutig, so unterscheiden sich die in diesem Zusammenhang diskutierten rund 40 Werke der Wand-, Tafel- und Buchmalerei sowie der Graphik nicht nur in der Anzahl der Hände, sondern auch in den von diesen ausgeführten Aktionen und sinnbildlichen Kontexten und damit, so wird man vermuten dürfen, auch in der Bildaussage.³ Wie eine bereits eingeführte und als bekannt vorauszusetzende Ikonographie modifiziert werden konnte, wie sich damit nicht nur Aussagen verschoben, sondern auch Bildstrategien und Erzählweisen grundsätzlich veränderten, soll im folgenden anhand einer in Prag aufbewahrten „Kreuzigung“ aus der venezianischen Malerwerkstatt der Vivarini skizziert wer-

1 R. Flüglister, *Das Lebende Kreuz: ikonographisch-ikonologische Untersuchung der Herkunft und Entwicklung einer spätmittelalterlichen Bildidee und ihrer Verwurzelung im Wort*, Einsiedeln 1964, S. 111, eine knappe Definition S. 7, s. dazu auch unten.

2 A. Timmermann, *The Avenging Crucifix: Some Observations on the Iconography of the Living Cross*, in: *Gesta* 40, 2001, S. 141–160, Zitat S. 154.

3 Flüglisters Katalog enthält 30 Exemplare, weitere nennen Timmermann (cf. Anm. 2) sowie P. Verdier, *Rez. zu Flüglister* (cf. Anm. 1), in: *Speculum* 42, 1, 1967, S. 145–149, und D. Buran, *Studien zur Wandmalerei um 1400 in der Slowakei. Die Pfarrkirche St. Jakob in Leutschau und die Pfarrkirche St. Franziskus Seraphicus in Poniky*, Weimar 2002, S. 143f. Zu einer frühen (um 1408 entstandenen) Leinwand in der Sammlung Saibene A. De Marchi, *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò del Paradiso e il suo contesto adriatico*, in: *Bollettino d'Arte* 44/45, 1987, S. 25–66, S. 47; G. Agosti (Hg.), *Altri quaranta dipinti antichi della Collezione Saibene*, Verona 2008, S. 26–33 (B. Brison), s. a. J. Cannon, *An Enigmatic Italian Panel Painting of the Crucifixion in the Národní galerie, Prague*, in: Z. Opačić/A. Timmermann (Hgg.), *Image, Memory and Devotion. Liber amicorum Paul Crossley*, Turnhout 2011, S. 157–180, S. 174, Anm. 63. – G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 2. *Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1968, S. 171, definiert den Typus explizit dahingehend, daß „mit diesem Kreuz immer die Antithese von Ekklesia und Synagoge“ verbunden ist, s. a. S. 173. Buran (s. diese Anm.), S. 144 betonte hingegen als Kritik an Flüglister zu Recht die „inhaltliche Variabilität“ des „Lebenden Kreuzes“, in der „verschiedene Varianten“ mit veränderten Aussagen bis weit in das 15. Jh. zu beobachten seien, und dies primär in Abhängigkeit von den Auftraggebern, nicht von einem „kunstgeographischen Kontext“.

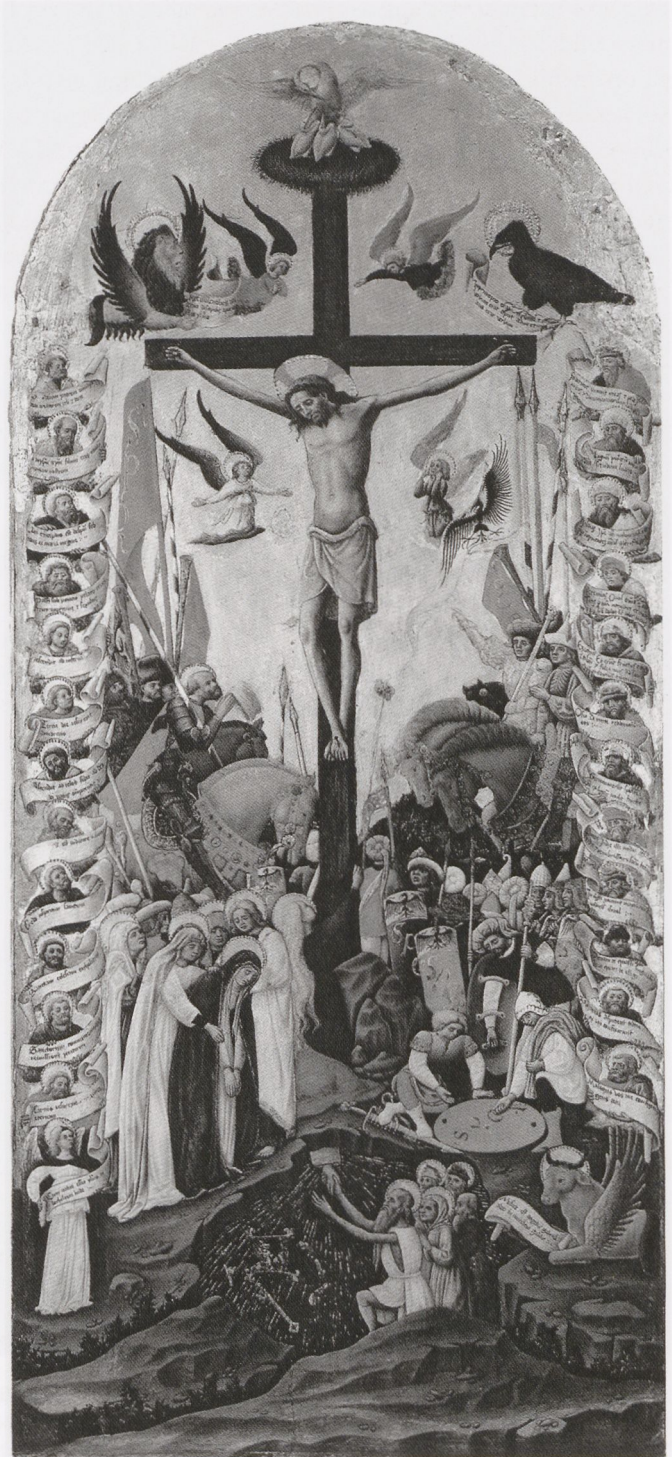


Abb. 1 Vivariniwerkstatt, Kreuzigung, Prag, Národní galerie



Abb. 2 Francesco da Venezia (?), Kreuzigung, Collection of The John and Mable Ringling Museum of Art the State Art Museum of Florida, Florida State University

den (Abb. 1).⁴ Die um 1450 entstandene Tafel, die, um auf das Kriterium der Zahl der Hände zurückzukommen, „nur“ eine, nach unten agierende Hand aufweist, figuriert unter den Katalognummern Flüglisters, da der Autor „jedes auf den Tod Christi bezogene Kreuz [...], das durch irgendwie tätige Hände, die nicht zur Gestalt des Erlösers gehören und in keinem direkten Zusammenhang mit den *arma Christi* stehen, bildhaft erweitert ist“, einbezieht, unabhängig davon, ob es dem „Normaltyp“ angehört oder „mit mehr oder weniger als vier Händen versehen“ ist. Timmermann schließt sie dagegen implizit aus: Eine wohl ebenfalls venezianische, um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstandene Tafel (Abb. 2), die eine aus dem senkrechten Balken nach oben tätige Hand, aber auch das Paar Ecclesia-Synagoge sowie das Motiv der Christus annagelnden Tugenden aufweist, beschreibt er als Experiment, bevor das „Living Cross with four acting hands emerged as distinctive subject“, und als Indiz dafür, daß der Bildtyp entstand, als in Norditalien im 3. Viertel des Trecento die Allegorie der *iustitia distributiva* mit der des Kreuzes mit einer Hand am vertikalen Balken verbunden worden sei.⁵ Das – deutlich später entstandene – Prager Gemälde wird als Version dieses Themas angemerkt, aber nicht bei den Schlußfolgerungen zum „Lebenden Kreuz“ einbezogen.⁶

Gegenüber Beiträgen, die einem als konsolidiert verstandenen Bildtyp gewidmet sind und sich auf Beispiele konzentrieren, in denen dessen „eigentliche“ Bildaussage besonders klar zum Ausdruck kommt, während ikonographisch Abweichendes noch der Entwicklung, Varianten oder bereits der Auflösung fester Formeln zugehört, soll im folgenden die Tafel der Vivarinierwerkstatt als eigenwertige Bildfindung untersucht werden. Sie ist bislang wenig beachtet worden, vielleicht, weil sie von einer als feststehend betrachteten Formel in einigem abweicht und so nicht als „typisches“ Beispiel herangezogen werden kann, vielleicht auch, weil bereits festgeschrieben wurde, daß sie nicht unter die „großen Kunstwerke“ zu zählen sei.⁷ Die Tafel wirft sowohl in ihren ikonographischen als auch textlichen Abweichungen von dem gut untersuchten „Normaltyp“ die Frage auf, wie in ihr und durch sie theologisches Wissen und Glaubensinhalte in Bild und Text vermittelt werden, welche Zugänge sich damit unterschiedlich präparierten Betrachtern anbieten und in welchem Verhältnis die beiden Medien stehen. Im Vergleich mit zwei älteren venezianischen „Kreuzigungen“ soll nach möglichen Motiven für Veränderungen nicht nur in diesem Verhältnis, sondern in den visuellen Strategien generell gefragt werden.

4 Mit „Werkstatt“ ist die Organisationsform gemeint, die die Meister einschließt, keine (abwertende) Zuweisung an (vermeintlich weniger bemittelte) Mitarbeiter. In dem anzunehmenden Entstehungszeitraum zwischen 1445 und 1450 sind die meisten signierten Tafeln der Werkstatt von Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini gemeinsam signiert. Die von jeweils nur einem Meister signierten Gemälde – das Polyptychon in Poreč („1440 ANTHONIUS DE MURIANO PINXIT HOC O[pus]“) und ein „hl. Hieronymus“ in Baltimore („ICCCC – 44° adi otto luio iohanes pinxit“) – bieten keine ausreichende Grundlage für eine Händescheidung, wie sie seit ihrer Bekanntwerdung auch für die Prager Tafel unternommen wurde (vgl. etwa M. Meiss, *Italian Primitives at Konopište*, in: *The Art Bulletin* 28, 1946, S. 1–16, S. 16: Die Tafel „has the rich warm colors of Antonio“ – diese ohnehin wenig präzise Charakterisierung paßt auch auf den „Hieronymus“ und die gemeinsam signierten Werke). Vgl. zu der Tafel auch Anm. 8.

5 Flüglister (cf. Anm. 1), S. 7 (Zitat); Timmermann (cf. Anm. 2), S. 143, S. 149.

6 Timmermann (cf. Anm. 2), S. 158, Anm. 39.

7 Dies betonte bereits Flüglister (cf. Anm. 1), S. 133, Anm. 75.

Der Gekreuzigte, frei vor den Goldgrund gesetzt und überproportional groß aus der Menge ragend, dominiert das mit zahlreichen Personen und detailliert gegebenen Realien angefüllte Gemälde.⁸ Das schmale, dabei annähernd ein Meter hohe Format unterstreicht die Dominanz des hohen Kreuzes auf diesem „volkreichen Kalvarienberg“. Den Toten umfliegen Engel in Gesten der Trauer. Während unten zur Rechten des Kreuzes die bis auf die Gottesmutter hell gewandete Gruppe der Heiligen – die drei Marien, Johannes, die in Ohnmacht gesunkene Maria und die den Kreuzesstamm umarmende Magdalena – den Blick auf sich zieht, kontrastiert zu dieser Trauerszenerie das unbekümmerte Würfelspiel der Soldaten gegenüber. Dahinter scharren sich zu beiden Seiten in Tracht und Bewaffnung reich variierte Fußsoldaten und weiteres Volk. Die Menge wird von prächtig ausgestatteten Reitern überragt, unter denen auf der Seite der Heiligen der bekehrte Longinus auszumachen ist (Taf. 11), ihm gegenüber der erkennende Hauptmann. Grün schimmert Blattwerk einer als Hügel angedeuteten Landschaft über den Köpfen des Fußvolkes. Ansonsten beherrschen in der Kreuzigungsszene die Farbkontraste von Gelb, Rot und Blau das Kolorit, das sich bunt vom Goldgrund absetzt.

Das Kreuz bekrönt das Nest des die Jungen mit seinem Blut nährenden Pelikans. Unten lebt und handelt das Kreuz (Taf. 12): In Verlängerung des Kreuzesstammes wird unter dem Felsboden eine rot gewandete Hand sichtbar, deren goldene Strahlen durch die Schwärze einer Höhle dringen. Sie ergreift die Rechte eines mageren Greises, wohl Adam, der, gefolgt von der gleichfalls gealterten, grau gewandeten Eva, aus dem Dunkel emporsteigt. Zwei weitere, wie diese durch Heiligenscheine ausgezeichnete Männer mit Prophetenhüten in der Art phrygischer Mützen lassen sich nicht näher identifizieren. In diesen *limbus patrum* hat ein weißbärtiger Mann in schlichtem grünen Gewand und ohne Nimbus Aufnahme gefunden. Seine Identität bleibt rätselhaft; am ehesten ist Flüglistler zu folgen, der hier den Stifter vermutet.⁹ Thomas F.

8 Tempera auf Holz, 95,5x44,5 cm; Prag, Národní galerie inv. no. O 11892. Das rundbogig abschließende Tafelbild ist, abgesehen von einigen abgeriebenen Stellen, vor allem im Bereich des Goldgrundes und der Inschriftenbänder, gut erhalten. Der noch erkennbare Verlauf des heute fehlenden Rahmens läßt einen leichten Einzug auf der Höhe des Bogenansatzes erkennen, die Malfläche scheint oben aber rund begrenzt gewesen zu sein. Die wichtigsten Überlegungen zu dem Werk bei Flüglistler (cf. Anm. 1), S. 38f., H. Hlaváčková, *Paintings by the Vivarinis in the National Gallery*, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague* 1, 1991, S. 11–19, S. 17–19, sowie in: *Italian painting c. 1330–1550*. 1. National Gallery in Prague; 2. *Collections in the Czech Republic. Illustrated summary catalogue*, Prag 2008, S. 202f. (P. Příbyl).

9 Flüglistler (cf. Anm. 1), S. 39. Die aus der Vorhölle Erretteten in der Bildtradition des *descensus Christi* sind nicht immer sicher zu identifizieren, es sei denn, sie sind besonders ausgezeichnet wie der „Gute Schächer“ durch das Kreuz oder Adam und Eva durch ihre – in Italien seit dem Ende des 14. Jh.s üblich werdende – Nacktheit (s. T.F. Worthen, *The Harrowing of Hell in the Art of the Italian Renaissance*. Diss. University of Iowa 1981, 2 Bde., Ann Arbor 1982, S. 106f.). Letztere werden oft als Alte dargestellt, weshalb die entsprechende Deutung auf dem Prager Bild naheliegt. Gekrönte, wohl die Könige David und Salomo, werden ebenfalls häufig gezeigt (vgl. die Giovanni Baronzio zugeschriebene „Höllenfahrt“ der Berliner Gemäldegalerie). Nimbierter Figuren finden sich neben solchen, die keinen Heiligenschein tragen (in vielen Fällen trägt nur Johannes der Täufer einen Nimbus, die Stammeltern dagegen keinen), auch eine Differenzierung der Nimbenform kommt vor, bei der Adam und Eva als reuevolle, aber nicht heilige Alte einen Polygonnimbus o.ä. tragen, vgl. Beispiele bei G. Coor, *Bemerkungen zu einem ungewöhnlichen italienischen Triptychon*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 2, 1962, S. 152–171, S. 156f. – Lukas Bormann machte mich darauf aufmerksam, daß die Heiligenscheine Adams und Evas insofern ihre Berechtigung haben, als beide einer apokryphen Überlieferung zufolge bereits zu Lebzeiten Buße für ihre Sünden geleistet hatten. – Ungewöhnlich bleibt, daß nur eine einzige Person (und dabei nicht Eva, vgl. die

Worthen zufolge handelt es sich im italienischen Kontext um das erste bekannte Stifterbildnis unter den Gerechten der Vorhölle,¹⁰ worauf im Kontext der Bildtraditionen zurückzukommen ist. An die bei der Höllenfahrt Christi zertrümmerte Pforte der Vorhölle erinnern die verstreut sichtbar werdenden Beschläge, Türangeln und der Schlüssel.

Kreuzigung und Vorhölle werden zur Rechten des Kruzifixus von zwölf Apostelbüsten, links von ebensovielen Propheten gerahmt. Die Eckpunkte bilden die Evangelistensymbole, denen wie den Büsten Schriftbänder zugeordnet sind. Das Potential von Schriftbändern, das im 15. Jahrhundert vor allem im Zusammenhang mit Signaturen ausgespielt wurde, nämlich den Konflikt von Bild und Schrift durch einen innerbildlichen Träger zu lösen oder doch abzuschwächen, bleibt hier ungenutzt. Die Bildrealität des Geschehens auf dem Kalvarienberg stößt im Gegenteil unvermittelt an einen Rahmen aus flatternden Banderolen. Dieser ist visuell so kompakt, daß er an den Schaft einer gedrehten Säule erinnert¹¹ und damit überspielt, daß die Apostel keinen innerbildlichen Ort haben, diesen in ihrer Körperabbreviatur der Büste auch

erwähnte „Höllenfahrt“ in Berlin) sich in dieser Weise von den anderen unterscheidet, so daß eine Sonderstellung für sie anzunehmen ist. Der Mann trägt ein schlicht gegürtetes grünes Gewand, das keinen Hinweis etwa auf eine Ordenszugehörigkeit gibt. Die Wiedergabe als Greis ohne eine Verortung im Diesseits durch zeitgenössische Tracht u.ä. läßt sich durch das Bildthema erklären. Die 2015 angefertigten Infrarotreflektographien geben keinen Hinweis darauf, daß die Figur mit mehr Sorgfalt als die anderen, etwa einer Porträtaufnahme folgend, angelegt worden wäre. Teile des Gewandes sind großflächig opaker als andere und lassen an eine Übermalung der Schulter- und Brustpartie zu einem unbekanntes Zeitpunkt denken (Kamera: Opus Osiris). Die auf der Detailabbildung sichtbare dunkelbraune, sehr feine Konturierung und Strichelung etwa der Barthaare über dem Gewand könnten meines Erachtens auf eine ältere Restaurierung zurückgehen. – Die Darstellung des Stifters in Descensusbildern wird für die folgenden Jahrzehnte in mehreren Fällen vermutet (Cosimo de Medici auf dem Bronzerelief Donatello der Kanzel in San Lorenzo, Florenz, s. Worthen [s. diese Anm.], S. 132; M.-O. Loerke, Höllenfahrt Christi und Anastasis. Ein Bildmotiv im Abendland und im christlichen Osten, Diss. Regensburg 2003, S. 111; Selbstportrait des Künstlers in Riccios Höllenfahrtreliefs am Paduaner Osterleuchters sowie im Louvre, Loerke, S. 120; Worthen, S. 196; Auftraggeber (?) auf Bazaccos Hochaltarbild der Kathedrale von Castelfranco, Loerke, S. 132, Worthen, S. 259; m.E. besonders überzeugend für einen Bronzetondo nach Raffael aus S. Maria della Pace [Agostino Chigi], s. Loerke, S. 124f., Worthen, S. 211f., sowie bereits in einer Tradition stehend Tintoretto's Gemälde der Cappella Maggiore in San Cassiano, Loerke, S. 151; Worthen, S. 282). – Auszuschließen ist die von Hlaváčková (cf. Anm. 8), S. 18, vorgeschlagene Identifikation als Judas „contingent on the notion of the complete and general redemption of all of mankind through Christ's sacrifice“. Soweit ich sehe, gibt es keinen Vergleich dazu, ebenso wenig findet sich in den theologischen Schriften zur Höllenfahrt ein Hinweis (in dem von der Autorin genannten Parallelbeispiel verbleibt die Person gerade in der Hölle). Judas – als Gegenbild etwa zu Magdalena – ist der nicht-reuige Sünder, der sich nicht nur der *avaritia*, sondern mit seinem Selbstmord auch der Verzweiflung hingibt und daher keinen Ort unter den zu Errettenden in der Vorhölle hat, einer der „Anti-Heiligen“ (so E. Dorn, Der sündige Heilige in der Legende des Mittelalters, München 1967, S. 137–141. S. zu bildlichen Darstellungen I. Westerhoff-Sebald, Der moralisierte Judas: mittelalterliche Legende, Typologie, Allegorie im Bild, in: Aachener Kunstblätter 61, 1995/97, S. 85–156; J. Robson, Judas and the Franciscans: Perfidy Pictured in Lorenzetti's Passion Cycle at Assisi, in: The Art Bulletin 86, 2004, S. 31–57, S. 32f. zu Judas als warnendem Beispiel und Gegenbild zu Maria Magdalena). Im sog. Bartholomäusevangelium bzw. einer koptischen Version dazu verbleiben allein Judas, Kain und Herodes nach der Befreiung der Kinder Adams in der Hölle (vgl. W. Schneemelcher [Hg.], Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, Bd. 1 Evangelien, Tübingen 1990, S. 439, der Hinweis bei C.E. Laufer, Hell's Destruction. An Exploration of Christ's Descent to the Dead, Farnham 2013, S. 40).

¹⁰ Worthen (cf. Anm. 9), S. 113 („This is the first time that a north Italian artist has added the donor to the souls in limbo“; die Einschränkung auf Norditalien bleibt unerklärt).

¹¹ Diese Assoziation bei Meiss (cf. Anm. 4), S. 16.

nicht haben können.¹² Der Schnitt wird überbrückt durch die Blicke auf den Gekreuzigten und durch die Büsten und Kreuzigungsszenerie verbindenden Farbkontraste von Rot, Blau und Gelb.

Die Texte der Apostel ergeben von oben gelesen das apostolische Glaubensbekenntnis in der seit dem 7. Jahrhundert dokumentierten Version.¹³ Wie die Propheten ihnen gegenüber sind sie als Autoren dessen zu verstehen, was auf den Spruchbändern geschrieben steht: Spätestens seit dem frühen 5. Jahrhundert galten die Gesandten Christi als Urheber des ältesten Glaubensbekenntnisses, des *Credo*. Sie hätten es an Pfingsten gesprochen, indem jeder, vom Heiligen Geist erfüllt, einen kurzen Passus beitrug.¹⁴ Daß gerade vor der Mitte des 15. Jahrhunderts in Italien Zweifel einsetzten über den apostolischen Ursprung des Textes, schlug sich zunächst nicht in den bildlichen Darstellungen nieder.¹⁵ Die Zuordnung der einzelnen Abschnitte und damit die Reihenfolge der Apostel variierten erheblich, auch verglichen mit den Apostelreihen des Neuen Testaments. Dies verwundert nicht, da weder die Namen der „Zwölf“ noch die Untergliederung des Textes autoritativ gesetzt waren.¹⁶ Lediglich die erste Stelle war für Petrus reserviert, meist folgt ihm Andreas.¹⁷ Der Maler der Prager Tafel hat die Männer im Sinne einer *varietas* differenziert dargestellt, sich offensichtlich aber nicht darum bemüht, die einzelnen Apostel spezifisch zu kennzeichnen. Hana Hlaváčková hat in einer ersten Transkription und

12 Unter einigen Büsten werden schmale Wolkenbänke sichtbar, die, will man sie nicht als bloße Konventionen ansehen, zeigen, daß dies als bildlogisches Problem bewußt war.

13 1. (Petrus) „[Cre]d[ō] in deum patrem omnipo[tent]em creatorem celi et terre“; 2. (Paulus?) „[E]t in ihesum xristum filium eius unicum / [Do]minum nostrum“; 3. „Qui conceptus est de spiritu sancto / [na]tus ex Maria Virgine“; 4. (Andreas?) „passus sub pontio pilato cruci/fixus mortuus et sepultus“; 5. „descendit ad inferna“; 6. „Tertia die resurrexit / a mortuis“; 7. „[as]cendit ad caelos sedet ad dex/[teram] dei patris omnipotentis“; 8. „[in]de ventur[us] est iudicare vivos [et mortuos]“; 9. „Credo in spiritum sanctum“; 10. „Sanctam ecclesiam catholicam“; 11. „Sanctorum communionem[?] / remissionem peccatorum“; 12. „Carnis resurexio[nem], vitam eternam“. Lesung nach dem heutigen Zustand (die Infrarotreflektographien weisen nicht auf Änderungen hin); aufgelöste Abkürzungen und Ergänzungen nach P. Hünermann (Hg.), Heinrich Denzinger, Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen, Freiburg u.a. 2014, S. 30 (Römische Taufordnung). – In den ältesten Bekenntnistexten fehlt die Aussage zur Fahrt in die Vorhölle überwiegend (der früheste nichtarianische ist der von Rufin um 404 zitierte, vgl. ebd., S. 25).

14 Tyrannius Rufinus, *Expositio Symboli*, CChr.SL 20, S. 134, vgl. J.D. Gordon, *The Articles of the Creed and the Apostles*, in: *Speculum* 40, 1965, S. 634–640; J.N.D. Kelly, *Altchristliche Glaubensbekenntnisse. Geschichte und Theologie*, Göttingen 1972, bes. S. 9–12. Eine umfassende Diskussion des Ursprungs und der Überlieferung des *Credo* bietet L.H. Westra, *The Apostles' Creed Origin, History, and some early Commentaries*, Turnhout 2002; die Forschungsgeschichte zum apostolischen Ursprung des *Credo* zeichnet insbesondere M. Vinzent, *Der Ursprung des Apostolikums im Urteil der kritischen Forschung*, Göttingen 2006, nach, hier bes. S. 22–56 zum 15. und 16. Jh.

15 P. Lacroix/A. Renon, *Apôtres et prophètes au Credo. Un thème iconographique entre le rayonnement et l'oubli*, in: *Pensée, image et communication en Europe médiévale. À propos des stalles de Saint-Claude, Besançon 1993*, S. 83–99, S. 92.

16 B.-G. Guyot, *L'attribution des articles de foi aux apôtres dans la littérature pastorale latine des XIIIe–XIVe siècles*, in: *Pensée* (cf. Anm. 15), S. 179–184.

17 Die Verbindung mit den einzelnen Aposteln untersuchte C. Bühler, *The Apostles and the Creed*, in: *Speculum* 28, 1953, S. 335–359, der zwischen eine pseudo-augustinischen Text und solchen des 16. Jh.s nicht weniger als 16 Varianten ausmachte. Zur Reihenfolge in bildlichen Darstellungen S.B. Simor, „I believe“: *Images of the Credo from Charlemagne to Luther*, 2 Bde., Diss. New York University 1996, Bd. 1, bes. S. 88.

Analyse der Texte an zweiter Stelle Paulus gesehen. Man wird für den bärtigen Mann mit kahler Stirn eine Identifikation mit Andreas nicht ausschließen, aber sein Aussehen spricht mit Blick auf die Darstellung dieses Heiligen im Venedig des Quattrocento tatsächlich eher für den an dieser Stelle seltenen „Apostel der Heiden“.¹⁸ Dieser gehörte freilich bei der Ausgießung des Heiligen Geistes noch nicht zum Apostelkollegium. Daß er dennoch unter die Urheber des Credo an zweiter Stelle aufgenommen werden konnte, verdankte er der für die Entwicklung der Apostelikonographie im Westen einflußreichen Liste, die sich im Meßkanon des *Sacramentarium Gelasianum* und späteren Sakramentaren findet und den nachberufenen Matthias zugunsten von Paulus ausschloß.¹⁹

Das Problem, wie ein Glaubensbekenntnis *darzustellen* wäre, wurde eindringlich von Clemens-Carl Härle formuliert: „Come può la pittura [...] esprimere la professione della fede, cioè come può far vedere un evento linguistico la cui realtà sta unicamente nell'atto della sua preferazione e che è, in questo senso, qualcosa che per definizione non si può vedere?“²⁰ Am weitesten häufigsten wurde das Credo in das Medium Bild übertragen, indem der Text auf gemalten Schriftbändern als „sign of speech“ im Bild Aufnahme fand – das geschriebene Wort samt des jeweils Sprechenden zog man hier narrativen oder diagrammatischen Darstellungen vor.²¹ Man mag dies als Eingeständnis der Grenzen der Malerei sehen, aber das Credo erhielt gleichwohl auch auf diese Weise, auf einer Schriftrolle in der Hand der – vermeintlichen – Autoren und damit diesen „in den Mund gelegt“,²² ein Potential jenseits einer unmittelbaren Lektüre. Da die Zwölferzahl in Verbindung mit Christus die Apostel identifizierte und jene gemeinschaftlich

18 Grundsätzlich kann die Paulusikonographie variieren, s. Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 8, Rom u.a. 1976, s.v. Paulus, S. 127–147 (M. Lechner), S. 131. Vgl. aber etwa das von Antonio Vivarini und Giovanni d'Alemagna signierte, um 1448 entstandene Polyptychon für die Abtei Praglia bei Padua (heute Mailand, Brera; vgl. Pinacoteca di Brera. Scuola veneta, Mailand 1990, S. 140–145 [P. Humfrey]) und das ebenfalls dieser Werkstatt zugeschriebene Ursulinenretabel in Brescia (G. Agosti u.a. [Hgg.], Ausst.Kat. Vincenzo Foppa, Mailand 2003, S. S. 84 [E. Bianchi]), die ihn beide mit kahler Stirn, braunen Seitenhaaren und langem zweigeteilten Bart zeigen.

19 LCI (cf. Anm. 18), Bd. 1, Rom u.a. 1968, s.v. Apostel, S. 150–173 (J. Myslivec), S. 151; J.A. Jungmann, *Missarum sollemnia* eine genetische Erklärung der Römischen Messe, Bd. 2 Opfermesse, Freiburg ⁵1962, S. 219; s.a. R. Ligtenberg, *Het Symbolum apostolicum in de ikonografie der Middeleuwen*, in: *Het Gildeboek: tijdschrift voor kerkelijke kunst* 1929, S. 9–34, S. 18f. In der Darstellung wäre Andreas dann an der ihm alternativ zukommenden vierten Stelle zu erwarten, und der hier gezeigte Greis mit grauem vollen Haar paßt tatsächlich besser zu der gängigen Ikonographie dieses Heiligen. S. auch die bei Simor (cf. Anm. 17), S. 88, Anm. 381, genannten Beispiele.

20 C.-C. Härle, *Credo: la pittura fra immagine e scrittura*, in: *ders., Ai limiti dell'immagine*, Macerata 2005, 175–197.

21 Letztere blieben weitaus seltener, s. Simor (cf. Anm. 17), *passim*; zu der erwähnten Übertragung in das Bild bes. S. 38f. – Die Frage, wie eine ganz dem sprachlichen Ausdruck zugehörige Aussage wie das Glaubensbekenntnis in die Malerei übertragen werden kann, diskutiert Härle (cf. Anm. 20). Der Charakter des Glaubensbekenntnisses als Sprechakt führt Härle mit Blick auf die Umsetzung in die bildende Kunst zu der Feststellung: „Si potrebbe addirittura dire che il valore performativo de testo richiede che esso sia pronunciato quasi a occhi chiusi, rendendo la sua trasposizione in immagine non solo superflua, ma perfino pericolosa“ (S. 181). Zu Schrift im Bild grundlegend M. Schapiro, *Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language*, New York 1996, das Zitat S. 118. Zu Schriftrollen in ihren unterschiedlichen Funktionsweisen A.R. Flett, *The Significance of Text Scrolls: Towards a Descriptive Terminology*, in: M.M. Manion/B.J. Muir (Hgg.), *Medieval Texts and Images. Studies of Manuscripts from the Middle Ages*, Chur 1991, S. 43–53. S. a. die folgenden Anm.

22 Zu Inschriften und Schriftrollen in Bildern als Sprechakten M. Camille, „The book of signs“: writing and visual difference in Gothic manuscript illumination, in: *Word & image* 1 (1985), S. 133–148, bes. S. 143.

nur mit diesem Text verbunden sind, dürfte auch dem Schriftkundigen beim Blick auf die Tafel klar gewesen sein, was die Banderolen präsentieren. Die Autorität seiner Urheber verbürgte für den Inhalt, jene der Schrift unterstrich den Stellenwert des Gesagten.²³ Dies zumal, als das apostolische Glaubensbekenntnis zusammen mit dem *Pater noster* und dem *Ave Maria* ein grundlegender Text der Glaubensvermittlung war. Der als Predigt Augustins verbreitete *sermo de symbolo* lobt es als „simplex, breve, plenum; ut simplicitas consulat audientium rusticitati, brevitatis memoriae, plenitudo doctrinae“.²⁴ Das Credo war im Spätmittelalter fester Bestandteil der Messe, sollte aber auch unabhängig davon täglich gesprochen und memoriert werden. Vermutlich lernte es auch die Mehrzahl der Laien auf Latein.²⁵ Allerdings gibt es offenbar keine Quellen zum Einsatz von Bildern in diesem Prozeß des Lernens und ständigen Memorierens. Die auf den Betrachter ausgerichteten Texte der Apostel spiegeln in derartigen Darstellungen des Credo den performativen Akt des Sprechens, und es liegt nahe, daß das Credo vor den Gemälden gesprochen wurde – bei der Lektüre der Texte oder auswendig anlässlich des Betrachtens der Apostel und ihrer (gemalten) Texte.²⁶ Wie bildliche Umsetzungen des Credo aber konkret in der Didaxe „funktionierten“, wissen wir nicht.²⁷

In Verbindung mit der Kreuzigung wurde das Credo in der skizzierten Form offenbar seit dem 14. Jahrhundert zunächst in Florenz und Siena wiedergegeben,²⁸ eine Kombination, die aber vereinzelt blieb, was überrascht, können beide – Glaubensbekenntnis und Kruzifixus – doch als Essenz mittelalterlicher Christologie verstanden werden. Nur in wenigen spätmittelalterlichen Kreuzesallegorien, so der hier betrachteten Tafel, ergänzt das Credo Bildmotive des „Baumes des Lebens“, des „Baumkreuzes“ oder des „Lebenden Kreuzes“.²⁹

Der Bezug des Apostelcredo auf eine Prophetenreihe, wie er auf der Prager Tafel durch die Parallelisierung unmittelbar hergestellt ist, war hingegen als Ausdruck einer auf beiden Testamenten aufbauenden Heilsgeschichte seit dem Hochmittelalter ganz verbreitet und wird für das 15. Jahrhundert auch in religiösen Spielen faßbar.³⁰ Um den typologischen Bezug zu unter-

23 Vgl. grundlegend zur Bedeutung von Schrift A. Petrucci, *Armado, La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Turin 1986. Zur Funktion von Credobildern u.a. R. Mastacchi, *Note sulla raffigurazione del Credo apostolico nell'arte italiana*, in: *Fides imaginem quaerens: studia ofiarowane księdzu profesorowi Ryszardowi Knapińskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Lublin 2011, S. 31–50, S. 49.

24 PL 40, *Sermo CCXLI De Symbolo*, col. 2190. Zum Stellenwert des Credo in der Glaubenspraxis von Laien, aber auch im monastischen Leben J.-C. Schmitt, *Du bon usage du „Credo“*, in: A. Vauchez (Hg.), *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIe au XV siècle*, Rom 1981, S. 337–361; F. Boespflug, *Autour de la traduction picturale du Credo au Moyen Age (XIIe–Xe siècle)*, in: P. de Clerck/E. Palazzo (Hgg.), *Rituels. Mélanges offerts au Père Gy, O.P.*, Paris 1990, S. 55–84; Simor (cf. Anm. 17), bes. S. 15–33.

25 Zur Frage der Sprache bes. Schmitt (cf. Anm. 24), S. 348–352.

26 Zur Unterscheidung von internem und externem Leser von Schrift in Bildern Schapiro (cf. Anm. 21), S. 131.

27 Dies betonte F. Boespflug, *Symboles de foi et âpotres au Credo. Quelques réflexions sur leurs fonctions respectives*, in: *Pensée* (cf. Anm. 15), S. 257–262, S. 259f.

28 Simor (wie Anm. 17), S. 110f.; zu monumentalen französischen Werken Lacroix/Renon (cf. Anm. 15), S. 94.

29 Simor (wie Anm. 17), S. 192–195.

30 Simor (wie Anm. 17), bes. S. 122–127; zu Spielen K. Künste, *Ikongraphie der christlichen Kunst. Prinzipienlehre, Hilfsmotive, Offenbarungstatsachen*, 2 Bde., Freiburg 1928, Bd. 1, S. 183. Allerdings wäre zu präzisieren, in welchem Ausmaß die Gegenüberstellung in den szenischen Aufführungen realisiert wurde und ob es regionale Schwerpunkte gab.

streichen, sind dabei oft Prophetensprüche gewählt, die sich auf die einzelnen Abschnitte des *Credo* beziehen, und entsprechend gibt es Apostel/Propheten-Kombinationen, die besonders häufig sind.³¹ Diesen geläufigen Konstellationen folgt das „Lebende Kreuz“ der Vivariniwerkstatt nicht, und aus den Untersuchungen von Françoise Gay zur Verwendung von Zitaten in sonstigen Prophetendarstellungen (i.e. ohne *Credo*) und im Vergleich zu liturgischen Texten läßt sich folgern, daß die Zitate der Prager Tafel (mit Ausnahme der Zacchariasstelle) generell wenig eingesetzt sind.³² Folgende Texte sind hier, von oben beginnend und die Namen der Autoren meist voranstellend, mit den Büsten verbunden: 1. „David / foderunt manus meas et pedes / meos et dinumeraverunt omnia ossa / mea“ (Ps. 21, 17f.); 2. „Moises / Lignum pulchrum visu et / ad vescendum suave“ (Gen 2,9); 3. „Jisaias Ipse autem vulneratus est / propter iniquitates nostras attritus est propter scelera“ (Jes 53,5); 4. „Jeremias O vos omnes qui tran/sitis per viam attendite et videte / si est doror sicut dolor meus“ (Klagelieder 1, 12); 5. „Ezechiel Et erunt fructus eius / in cibum et folia eius ad sanitat(em)/ (sic) et medicinam“ (Ez 47,12); 6. „Osee de morte reddimam / eos“ (Hos 13, 14); 7. „Johel / Germinaverunt speciosa / deserti quia lignum attulit fructum“ (Joel 2, 22); 8. „Amos In die illa occidet [sol in me]/ridie et tenebresscere faciam terram“ (Am 8, 9); 9. „Miche/as In virga percutient maxillam / iudicis israel“ (Micha 5, 1); 10. „Ponam te quasi (sic) sig(?)nacu/lum quare te ellegi (sic)“ (Haggai 2, 24); 11. „Zacharias aspiciet ad me / quem confixerunt“ (Zach 12, 10); 12. „Malachias vos me configitis gens tota“ (Mal 3, 9). Wie bereits Hlaváčková unterstrich, beziehen sich diese Texte auf das Kreuz und die Erlösung durch die Kreuzestat, auf den Baum und seine Frucht; sie identifizieren „Christ’s Cross with the Tree of Life, although pictorially, the motive is not treated at all“.³³ Die Texte nehmen in ihrer Gesamtheit weit stärker auf die Kreuzigung Bezug als die üblicherweise mit dem *Credo* verbundenen Prophetien, und zwar besonders auf die Litteralebene des Geschehens.³⁴ Gleichzeitig erweitern sie die Kreuzesallegorie um ein Motiv, dem des fruchtbringenden Holzes und des *arbor vitae* beziehungsweise *lignum vitae*, das zwar nicht unmittelbar dargestellt ist, aber mit der Entstehung des „Lebenden Kreuzes“ als Bildtyp eng verbunden ist und sich in einigen Werken auch mit diesem durchdringt. Beide Bildfindungen konnten als Ergänzungen verstanden werden, wie die einander gegenübergestellten Fresken von Baumkreuz und „Lebendem

31 Einen Überblick über häufige Kombinationen bietet J.J.M. Timmers, *Symboliek en iconographie der Christelijke Kunst, Roermond-Maaseik 1947*, S. 575–578. S.a. F. Gay, *Le choix des textes des Prophètes face aux Apôtres au Credo*, in: *Pensée* (cf. Anm. 15), S. 185–192. Das Zachariaszitat der Prager Tafel ist häufig gewählt (aber anders als dort der entsprechenden Stelle im *Credo* zugeordnet). R. Mastacchi, *L’iconografia tipologica del Credo in alcuni cicli italiani*, in: *Arte Cristiana* 96 (2008), S. 449–458, S. 452f.; ders., *Note sulla raffigurazione del Credo* (cf. Anm. 22), S. 42 (speziell zur Wandmalerei).

32 Von den auf dem Gemälde zitierten Passus nennt Gay (cf. Anm. 31) S. 187 lediglich Hoseas 13,14 („peu cité par les Pères de l’Église et une seule fois dans la liturgie“).

33 Hlaváčková (cf. Anm. 8), S. 19.

34 Den Hinweis auf die drei Sinnebenen und ihre unterschiedliche Gewichtung, die gerade im Vergleich mit dem im Zusammenhang des *Credo* üblichen Prophetenworten auffällt (sechs Sprüche beziehen sich auf das Geschehen der Passion, drei auf das fruchtbringende Holz, weitere drei auf die soteriologische Auslegung der Kreuzigung) verdanke ich Berndt Hamm. – An dieser Stelle können nicht alle Prophetensprüche, die mit vergleichbaren Kreuzesallegorien verbunden sind, auf Überschneidungen überprüft werden. Eine stichprobenartige Durchsicht ergibt, daß sich auf der komplexen, im späten 14. Jh. in Italien entstandenen Kreuzigung in Prag (inv. O11888) die Zitate von David und Amos wiederfinden (Transkription bei Cannon [cf. Anm. 3], S. 178f.).

Kreuz“ des Giovanni da Modena in San Petronio von 1421/22 zeigen.³⁵ Auch wenn damit der Bezug zum apostolischen *Credo* eher schwach ist – das Zacchariaszitat etwa steht gerade nicht an vierter Stelle –,³⁶ wird man die Beziehung als eine typologische bezeichnen, kündigen doch die Passus aus dem Alten Testament das an, was dargestellt ist; das Dargestellte wiederum wird explizit im *Credo* erwähnt (Kreuzigung, Vorhölle) und ist die Grundlage der im *Credo* enthaltenen Glaubensessenz. Die Zusammengehörigkeit einer *concordia veteris et novi testamentii* wird visuell unterstrichen, indem auch die Apostel Schriftbänder tragen, und nicht, wie es häufig gerade in Abgrenzung zu den Propheten geschieht, Codices.³⁷

Auch die Schriftbänder, die den Evangelistensymbolen zugeordnet sind, enthalten nicht das zu Erwartende, nämlich jeweils das Incipit der Frohen Botschaft. Beginnend mit dem Adler des Johannes, vom Betrachter aus oben rechts, (damit nicht der üblichen Leserichtung entsprechend) lauten ihre Aufschriften: „In principio erat verbum et / verbum erat apud deum et / deus erat verbum“ (Joh 1,1); „Missus est angelus gabriel a deo in civitatem Galilee“ (Luk 1, 26); „Cum natus esset yhesus in / bethleem iude“ (Matt 2, 1); „Recumbentibus un/decim discipulis apparuit illis yhesus“ (Mk 16, 14). Die Texte wurden offenkundig ausgewählt als Teil der *visuellen* Strategie, da ihre Position im Bild sinnstiftend ist: In der genannten Reihenfolge markieren sie die Höhepunkte der Heilsgeschichte in ihrer historischen Abfolge: Der Anfang im Logos (vgl. 1. Moses 1,1), die Verkündigung der Menschwerdung, die Menschwerdung und die Wahrheit der Auferstehung.³⁸ Überlegt man, wie die Planung für das Gemälde abgelaufen sein mag, so wird man den Ausgangspunkt für diese Positionierung in den beiden Zwölferreihen suchen, deren jeweiliger Ort im Bild aufgrund der Wertigkeit der Seiten von vornherein festlag. Denn beide Reihen sind inhaltlich durch die Evangelistentexte eingeklammert: Auf den „Anfang“ – den ansonsten oft ein entsprechendes Prophetenzitat als Pendant zur Aussage Petri markiert, etwa mit Jer 51, 15 – folgen König David, Moses, und dann die Schriftpropheten, schließlich die Verkündigung; *sub gratia* steht die Seite rechts von Christus mit den Büsten und Glaubenssätzen jener, denen der Auferstandene dem Markuszitat zufolge erschien.³⁹ Die von Hlaváčková betonte vertikale Achse als Mittel der visuellen Scheidung – auf der Seite der Propheten ist der noch nicht bekehrte Hauptmann gezeigt, außerdem die Vertreter des Alten Testaments in der Vorhölle – ist mit einer visuellen Ordnung verschränkt, die zwischen oben und unten unterscheidet: Die beiden Evangelienausschnitte oberhalb des Kreuzes thematisieren himmlisches Geschehen, die auf dem Felsenberg positionierten irdisches.⁴⁰ Diese Differenzierung ist dadurch unterstrichen, daß letztere präzise Ortsangaben beinhalten, die, da als bekannt vorauszusetzen, für das unmittelbare Verständnis unnötig sind. Möglicherweise ist unabhängig von den Evangelienstellen

35 U.a. Flüglistner (cf. Anm. 1), S. 112; Timmermann (cf. Anm. 2), bes. 145f., ausführlich, auch zur Datierung, P. Bensi/M.R. Montiani Bensi, *L'iconografia della croce vivente*, in: Musei Ferraresi (1984), S. 161–182.

36 Vgl. zu dessen üblichen Bezug zum *Credo* G. Dahan, *Réflexions sur l'exégèse des livres prophétiques à la fin du moyen âge*, in: *Pensée* (cf. Anm. 15), S. 193–198, S. 196.

37 Vgl. zu der gängigen Unterscheidung LCI (cf. Anm. 18), Bd. 4, Rom u.a. 1972, s.v. Typologie, S. 395–403 (P. Bloch), S. 395; Simor (cf. Anm. 17), S. 145.

38 Diesen Zusammenhang erkannte Hlaváčková (cf. Anm. 8), S. 19.

39 So Hlaváčková (cf. Anm. 8), S. 19.

40 Diesen Hinweis verdanke ich Lukas Bormann.

in der Position der vier Wesen auch deren bereits frühmittelalterliche christologische Deutung in der Zuordnung zu vier Hauptereignissen der Vita Jesu mitgedacht: Siegreiche Auferstehung und Himmelfahrt zu Löwe und Adler (oben), Inkarnation und Opfertod zu Mensch und Stier (unten).⁴¹ Überhaupt ist die markante Präsenz der Evangelistensymbole auffallend, denn im Bildtyp des „Lebenden Kreuzes“ erscheinen sie üblicherweise nur in Form des Tetramorphs als Reittier der Ecclesia.⁴² Auf diese Tradition wird hier sicher nicht verwiesen.⁴³ Ob der Hinweis auf die vierfache Heilstat (Menschwerdung etc.) überwiegt, oder hier das Bild der Evangelienharmonie mit der Kreuzigung verbunden wird, wie es Ursula Nilgen andeutet, muß offen bleiben.⁴⁴

Versucht man, das Verhältnis von Bild und Text in der Prager Tafel konzise zu beschreiben, so wird man weniger allgemein von einer Verschränkung sprechen, sondern präzisieren können, daß die bildliche Darstellung auch inhaltlich in einen Rahmen von Text verspannt ist. Diesem „Textrahmen“ kommt insofern eine Unabhängigkeit zu, als er in der Allegorisierung über das Bild hinausgeht. In der oben nachvollzogenen Abfolge, beginnend mit dem Logos im Anfang und endend in der Auferstehung, besitzt er eine eigene Dynamik, jene einer Kreisbewegung, die sich mit dem Lesen (oder Hören) der Texte einstellt. Eine Lektüre beginnt sinnvollerweise bei dem Johannesadler, aber einen bildlichen Hinweis gibt es darauf nicht.

Die Prager Tafel kann in einem Kontext von mehreren allegorisierenden, im Format vergleichbaren Kreuzigungsdarstellungen des 14. oder frühen 15. Jahrhunderts gesehen werden, für die eine Entstehung in Venedig oder im Veneto plausibel ist. Keine stimmt in den Motiven gänzlich mit der anderen überein, Vieles – die agierenden Hände, Ecclesia und Synagoge, Propheten und Apostel – wird wiederholt, aber in abgewandelten Konstellationen, einige erhalten einen besonderen, etwa mariologischen Akzent. Die allegorisierenden Komponenten scheinen entsprechend den Wünschen der Auftraggeber nach dem Baukastenprinzip frei verfügbar gewesen zu sein. Allen gemeinsam sind der umfangreiche Einsatz von Schriftbändern mit lateinischen Aufschriften, damit Rezeptionsvorgaben und ein Modus der Betrachtersprache, die zumindest einen Hinweis auf einen vergleichbaren Bildgebrauch geben, auch wenn dieser nicht konkret benannt werden kann. Da einige der Werke erst in jüngerer Zeit bekannt wurden und bei Flüglister keinen Eingang fanden, wurde die Werkgruppe bislang nicht zusammenhängend diskutiert.⁴⁵ Dies ist auch an dieser Stelle nicht zu leisten, vielmehr soll die „Kreuzigung“ der Vivarini als spätester bekannter Vertreter dieser Gruppe vor der Folie zweier älterer Tafeln charakterisiert werden, die eine ähnliche Konstellation von „Lebendem Kreuz“ und rahmenden Schriftrollenträgern bieten.

41 LCI (cf. Anm. 18), Bd. 1, Rom u.a. 1968, s.v. Evangelisten, Sp. 695–714, Sp. 703 (U. Nilgen).

42 Im Zusammenhang des „Lebenden Kreuzes“ erscheinen die Vier Wesen offenbar sonst nur auf dem Fresko in St. Johann am Steinfels.

43 Vgl. die Diskussion unten, in der betont wird, wie weit die Hinweise auf die Kreuzigung als Grundlage der Ecclesia und den Triumph der Kirche im Vergleich zu älteren Darstellungen zurückgenommen sind.

44 Vgl. Nilgen (cf. Anm. 40), Sp. 703.

45 Bei Flüglister unerwähnt bleiben die Tafel der Slg. Saibene und die des Ringling Museum, vgl. Anm. 3, und Anm. 46.

Die bereits eingangs erwähnte, im Format ähnliche, aber nicht ganz so hohe Tafel im Ringling Museum of Art (Abb. 2) zeigt weit weniger Bildpersonal als das Prager Werk. Sie erweitert die Golgathaszene um die inschriftlich benannten Personifikationen von Tugenden, die Christus an das Kreuz heften und ihn mit Dornen bekrönen, um das als Gegensatz inszenierte Paar triumphierende Ecclesia und vom Kreuz abgewandte Synagoge, sowie einen Diakon während der Messe, in dessen Kelch das Blut aus der Seitenwunde spritzt.⁴⁶ Eine weitere Blutbahn tropft in eine schmale Öffnung unterhalb des Felsens bis zur Bildunterseite, die Insassen dieser Vorhölle (?) sind jedoch nicht gezeigt. Oben geht das bekrönende Pelikannest in eine hochgereckte Hand über, die mit einem Schlüssel zu der Tür des blauen Himmelszeltes weist. Von den Bildrändern her ragen zwölf Ranken mit Blattkelchen in die Szenerie, in denen die Büsten lebhaft agierender Propheten erscheinen. Ihre Spruchbänder sind zum Kreuz hin entrollt und überschneiden teilweise die Umrisse der Protagonisten. Die Aufschriften sind so abgerieben, daß auch im Katalog der Sammlung keine Lesung unternommen wird.⁴⁷ Eine weitere Schriftrolle im Bild, deren Inschrift offenbar modern übergegangen ist, dürfte Longinus zuzuordnen sein.⁴⁸ Die in der jüngeren Literatur Francesco da Venezia zugewiesene und um 1360 datierte Tafel gilt je nach Definition als Vorläufer oder frühester Vertreter des „Lebenden Kreuzes“.

Rund vier Jahrzehnt später entstand die „Kreuzigung“ im Museo Correr (Abb. 3). Die Tafel ist ähnlich hoch, aber annähernd doppelt so breit wie jene der Vivarini und steht in ihrem Figuren- und Detailreichtum dieser nicht nach.⁴⁹ Unter dem Kreuz drängen sich Trauernde, Philister, Berittene und würfelspielende Soldaten sowie der hl. Benedikt und eine Nonne. Sieben Tugendpersonifikationen sind dabei, Christus anzunageln, ihm die Dornenkrone auf-

46 Tempera auf Holz, 83,2x48,3cm; der Originalrahmen fehlt, die Tafel ist leicht spitzbogig mit einem kräftigen Einzug auf Höhe der Kreuzesarme; Sarasota, The John & Marble Ringling Museum of Art, SN1 (non vidi). Das Gemälde wurde mehrfach erwähnt (u.a. Timmermann [cf. Anm. 2], S. 149, zur Zuschreibung C. Guarnieri, *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, in: *Saggi e memorie di storia dell'arte* 30 (2006), S. 1–131, S. 30f.), aber nicht vertieft diskutiert. Um so mehr danke ich der Kuratorin Virginia Brilliant dafür, daß ich ihren Katalogeintrag dazu einsehen durfte, der in dem neuen Sammlungskatalog erscheinen wird. – Die Tugenden sind mit in den Goldgrund gravierten Inschriften als Gehorsam, Mitleid, Barmherzigkeit und Demut bezeichnet (s. Brilliant ebd.). Zu dem Thema (ohne Erwähnung des Gemäldes im Ringling Museum) s. H. Kraft, *Die Bildallegorie der Kreuzigung Christi durch die Tugenden*, Frankfurt 1976, bes. S. 86–89 im Kontext des „Lebenden Kreuzes“ (hier S. 88 die irrige Angabe, Ecclesia und Synagoge befänden sich auch auf der Prager Tafel der Vivariniwerkstatt).

47 Vgl. die vorangehende Anm.

48 Brilliant (cf. Anm. 46) zufolge lautet die Inschrift heute verderbt VERE AILI I US DEI EUM, sie nimmt an, daß es sich ursprünglich um Mt 14,33, die Erkenntnis der Apostel auf dem See Genezareth („Vere Filius Dei es“), handelte. Da die Schriftrolle aber Longinus zugeordnet werden kann, der hinter dem trauernden Evangelisten steht, erscheint es plausibel, von Mt 27,54 („Vere Filius Dei erat iste“) beziehungsweise Mk 15,39 („Vere hic homo Filius Dei erat“) als ursprünglicher Aufschrift auszugehen.

49 Tempera auf Holz, 102x82 cm; Venedig, Museo Correr (inv. no. 1023). Die Ikonographie diskutieren Flüglistler (cf. Anm. 1), S. 105–109, Kraft (cf. Anm. 46), S. 86–94, S. 149, Bensi/Montiani Bensi (cf. Anm. 35) S. 167, und Cannon (cf. Anm. 3), S. 169–171. G. Mariacher, *Il Museo Correr di Venezia: Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Venedig 1957, S. 169f., schrieb das Werk einem „pittore veneto“ vom Beginn des 15. Jhs. zu, eine andere (vgl. Verdier [cf. Anm. 3] mit einer Lokalisierung der Provenienz in Bologna) oder engere Eingrenzung (s. die Literaturdiskussion bei Mariacher ebd. sowie M. Lucco, Padova, in: ders. [Hg.], *La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, Bd. 1, Mailand 1989, S. 80–101, S. 97, Anm 23, mit einer Zuschreibung an Federico Tedesco) scheint mir nicht begründet.



Abb. 3 Venezianischer (?) Meister, Kreuzigung, Venedig, Museo Correr

zudrücken und die Seite aufzustecken.⁵⁰ Eine gekrönte, weiß gekleidete Justitia mit Lanze und Schwamm steht frontal neben dem Kreuz, hinter ihr krümmt sich die blinde Synagoge. Die Blutstrahlen aus Christi Seitenwunde spenden Eucharistie und Taufe. Die liturgischen Handlungen werden ausführlicher gezeigt: Ein Priester zelebriert die Messe, ein Bischof hält eine Fahne – das Gegenbild zur zerbrochenen Fahne der Synagoge –; daneben führt ein Kleriker die Taufe durch. Auch dieses Kreuz bringt als „lebendig“ Funktionen des Kreuzestodes übertragen zur Anschauung. Die Hand des rechten Balkens segnet, die des linken hält einen Stab zur Züchtigung.⁵¹ Eine weitere ergreift unten am Kreuzesstamm das Handgelenk eines Greises, der mit anderen hoffnungsvoll im Gebetsgestus Knienden die Errettung erwartet, darunter Johannes der Täufer. Nicht weniger als dreizehn Spruchbänder sind in der Szene einzelnen Figuren oder Gruppen zugeordnet. Es handelt sich um Zitate aus den Evangelien, die situativ gewählt sind, und aus dem Alten Testament, besonders den Psalmen, dem Buch Job und den Klageliedern, die sich unmittelbar als Verweis auf das historische Geschehen verstehen lassen.⁵² Weitere bieten sich für eine eucharistische Allegorese an.⁵³ Der Stifterin sind die bittenden Worte des Guten Schächers aus dem Lukasevangelium beige geschrieben.⁵⁴ Die 28 Büsten der Evangelisten, Apostel und Propheten sind hier in einen schlichten Maßwerkrahmen in Pastiglia gesetzt, aus dem sie wie aus Nischen heraus schauen. Die Apostel tragen Schriftbänder mit dem *Credo*. Die Texte der Propheten sind nur noch ausschnitthaft lesbar, stimmen aber auch in der Reihenfolge nicht mit jenen der Prager Tafel überein.⁵⁵ Die Evangelisten sind mit offenen Codices an ihren Tischen gezeigt, die aber keine sichtbaren Texte tragen – die Präsenz der Bücher, die im Gegensatz zu den Schriftrollen der anderen Rahmenfiguren stehen, genügt offenbar, um ihre Bedeutung zu unterstreichen.⁵⁶

Zunächst fällt ins Auge, daß auf der Prager Tafel zugunsten eines kohärenten Bildraums keine Spruchbänder in das Golgathageschehen aufgenommen wurden, der mediale Bruch zwischen Schrift und Bild also vermieden wurde, ohne daß gänzlich auf die Schriftträger verzichtet worden wäre. Ein *horror vacui* bleibt greifbar, wenn der Maler die aufgerollten Bänder durch weitere Realien, etwa Standarten und Lanzen ersetzte. Unabhängig davon ist das

50 Sie sind benannt als „Justitia“ (s.u.), „Stabilitas“, „Amor“, „Caritas“, „Pietas“, „Humilitas“ und „Discretio“, vgl. die ausführliche Beschreibung bei Flüglister (s. vorangehende Anm.).

51 Flüglister (cf. Anm. 1), S. 106 spricht von einem „Pfeil (Spitze nicht mehr erkennbar)“, zu dem es Parallelen gibt, allerdings scheint mir die Handhaltung für einen nach unten gestoßenen Pfeil nicht geeignet.

52 Eine vollständige Transkription bietet Flüglister S. 107f., hier siehe auch die folgenden Zitate.

53 Unter dem linken Arm des Gekreuzigten: „Torcular calcavi solus et no(n) est de gentibus vir megum“ (Jes. 63,3); Schriftband des Bischofs: „Laverunt stolas suas in sanguine agni“ (Apok 7,14). So wohl auch das Hohelied-Zitat bei Maria („Sicut malus inter ligna silvarum sic dilectus meus inter filios/ sub umbra illius quem desideraveram sedi et fructus eius dulcis guturi“ [Hohelied 2, 3]), zu dem Ambrosius die Süße des Apfels auf den Gekreuzigten – die Frucht am Baum – bezieht, den die Ecclesia genießt (Exposition Psalmi 188; CSEL 62, S. 86, S. 90), vgl. E. Guldan, Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv, Graz/Köln 1966, S. 110. Trotz der im Laufe des Mittelalters verstärkten mariologischen Auslegung des Hohelieds legt der Kontext dies hier nahe; Guldan zieht offenbar (S. 137) eine Deutung im Rahmen der Maria-Eva-Thematik vor.

54 „Memento mei, domine, dum veneris in regnum tuum“ (Lk 23,42).

55 So steht etwa König David an 2. Stelle. Zum Credo auf der Tafel im Correr R. Mastacchi, *Il Credo nell'arte cristiana italiana*, Siena 2007, S. 43, S. 156.

56 Vgl. die in Anm. 21 und 22 genannte Literatur.

Gewicht der bildlichen allegorischen Verweise in ihrer weitgehend schematischen Anordnung, wie sie Timmermann als „deliberately unsubtle visual rhetoric“ beschreibt,⁵⁷ zurückgenommen zugunsten einer stärker narrativen Auffassung des Themas, wie sie bereits in der Verortung in einer zumindest angedeuteten Landschaft angelegt ist. Geblieben sind der Pelikan und eine Hand des „Lebenden Kreuzes“, beide jeweils „oben“ respektive „unten“ positioniert und damit trotz der Vorhöllenszene das Zentrum, den Gekreuzigten und die auf ihn bezogenen Personen, nicht unmittelbar berührend. An die Stelle der vielschichtigen, antithetisch strukturierten Allegorisierung ist jedoch nicht ein schlichtes Mehr an Bildpersonal getreten, sondern eine andere Form der Narration, die an die Ikonographie trecentesker Kreuzigungen anknüpft. Die Haltungen der Dargestellten gegenüber dem Gekreuzigten sind differenzierter, und dies nicht primär im Sinne eines veristischeren mimischen Vokabulars. Anstelle der Engel mit pathetischen Trauergesten und der innig den Kreuzesstamm umarmenden Maria Magdalena mit leuchtend blondem Haar, wie sie bereits auf den Kreuzigungstafeln Paolo Venezianos vorkommen, befanden sich in den älteren „Lebenden Kreuzen“ allegorische Figuren. Ein anderer Heiliger mit „gebrochener“ Biographie ist neu akzentuiert. Longinus ist in seiner *conversio* nicht durch das Zitat Mk 15,39 (den Ausspruch des bekennenden Hauptmanns) gekennzeichnet, sondern bereits als Heiliger in anbetender Haltung, der respektvoll seine Kopfbedeckung abgenommen hat und sich mit seiner bereits erfolgten Rückkehr zu Gott eine hervorgehobene Position zur Rechten Christi verdient hat.⁵⁸ Zahlreiche italienische Quellen spinnen die Vita des Longinus vom grausamen Soldaten zum Heiligen aus,⁵⁹ in den bildlichen Wiedergaben überwiegt jedoch sein Stellenwert als Mann mit der Lanze, der Blut und Wasser zum Fließen bringt. In der Prager Tafeln sind damit nicht nur die Andachtsmomente im Bild differenziert und intensiviert. Die beiden sündigen Heiligen, zumal Maria Magdalena als Büsserin par excellence, führen die Möglichkeit der Gottesnähe derer vor Augen, die Reue zeigen. Diese Bildstrategie war bereits lange tradiert,⁶⁰ zuvor aber offenbar nicht mit dem „Lebenden Kreuz“ verbunden worden.

Die in diesem Kontext ungewöhnlich ausführliche, generell aber der Tradition der dunklen, jedoch nicht schreckenserfüllten Vorhöllen des Trecento folgende Schilderung der Errettung aus dem *limbus patrum* durch das „aktive“ Kreuz dürfte die Zeitgenossen in ähnlicher

57 Timmermann (cf. Anm. 2), S. 146.

58 Zu den typischen „Stufen“ sündiger Heiliger s. Dorn (cf. Anm. 9), S. 121–130, zu Longinus S. 90–93.

59 Zu den apokryphen Quellen zu Longinus, seiner Heiligkeit etc. A.A. Iannucci, *The Gospel of Nicodemus in Medieval Italian Literature: A Preliminary Assessment*, in: Z. Izydorczyk (Hg.), *The Medieval Gospel of Nicodemus. Texts, Intertexts, and Contexts in Western Europe*, Tempe 1997, S. 165–205, S. 172f. – In Altichieros Kreuzigungsfresko (Padua, Oratorio di San Giorgio) ist Longinus bereits an dieser Stelle gezeigt, noch ohne Heiligenschein und weniger von der übrigen Reitergruppe abgesetzt, so daß seine Beziehung zum Gekreuzigten weniger privilegiert ist (L. Baggio u.a. [Hgg.], *Altichiero da Zevio nell'oratorio di San Giorgio. Il restauro degli affreschi*, Padua 1999, tav. XXV. Eine „Kreuzigung“ aus dem Umkreis des Paolo Veneziano (1,09x0,60m, Athen, Benaki Museum, s. F. Pedrocco, *Paolo Veneziano*, Mailand 2003, S. 209, o. Abb.) zeigt an dieser Stelle einen anbetenden Reiter ohne Heiligenschein, vermutlich der Centurio Kornelius, denn gegenüber, also auf der Seite der Schergen, befindet sich ein mit einem Heiligenschein versehener Reiter, bei dem es sich um Longinus handeln dürfte.

60 Zu der entsprechenden Legendentradition zu Maria Magdalena konzise Dorn (cf. Anm. 9), S. 54–58; einen Überblick über die jüngere Forschung und die unterschiedlichen „Rollen“ der Heiligen bieten die beiden Herausgeber im Vorwort des Bandes: P.V. Loewen/R. Waugh (Hgg.), *Mary Magdalene in Medieval Culture. Conflicted Roles*, New York/London 2014, bes. S. 1–17.

Weise angesprochen haben.⁶¹ Zunächst ist zu überlegen, weshalb gerade und ausschließlich die untere Hand des „Lebenden Kreuzes“ in der Prager Tafel aufgegriffen ist, und zwar nicht in der häufigeren Form als den Hammer zum Brechen der Tore umgreifend. Nach Flüglisters geschah dies „deshalb, weil sie ihm [dem Maler] ermöglichte, den ebenfalls historisch aufgefaßten Descensus auf kleinstem Raum und ohne Verdoppelung Christi in überzeugender Weise darzustellen“.⁶² Diese Argumentation von der künstlerischen Umsetzung und ihrem rezeptionsästhetischen Anspruch her dürfte das Richtige treffen (wenngleich der im Bild eingenommene Raum im Vergleich zu anderen „Lebenden Kreuzen“ eher bemerkenswert groß ist), – um so mehr, als damit eine Festlegung zur „anthropologischen Verfassung des Descensus-Christus“ umgangen wurde –,⁶³ läßt sich aber noch weiter führen. Es dürfte kein Zufall sein, daß bei den beiden „Kreuzigungen“, die „nur“ eine Hand aus dem Kreuz wachsen lassen, diese aus dem vertikalen Balken nach oben beziehungsweise nach unten agieren. Diese beiden Richtungen sind in mehreren stauologischen Auslegungen der vier Dimensionen, die Petrus in Eph 3,18 nennt („[...] auf daß ihr begreifen möget mit allen Heiligen, welches da sei die Breite und die Länge und die Tiefe und die Höhe“) angesprochen: Als die Erstreckung des Kreuzes nach unten mit dem Aufbrechen der Hölle, die nach oben mit der Öffnung des Himmels.⁶⁴ Beides ließ sich im Gegensatz zu den – auch stärkeren Variationen unterworfenen – Deutungen der seitlichen Ausdehnung des Kreuzes anschaulich in die traditionelle Ikonographie der Kreuzigung einbinden, indem man die agierenden Hände aus dem „Lebenden Kreuz“ übernahm. Die agierende, Adams Rechte ergreifende Hand entspricht einer erzählenden Quelle, dem verbreiteten apokryphen Nikodemusevangelium („[Der] König der Herrlichkeit [streckte] seine rechte Hand aus, ergriff den Urvater Adam und richtete ihn auf [...] und sprach [...] ich erwecke euch alle wieder durch das Holz des Kreuzes“).⁶⁵ In einer der lateinischen Versionen wird die Hand (bzw.

61 Loerke (cf. Anm. 9), bes. S. 84, S. 90.

62 Flüglisters (cf. Anm. 1), S. 129f.

63 „Der Descensusartikel war kein Gegenstand der großen christologischen Kontroversen der altkirchlichen Konzilien. Die Theologie befaßte sich aber intensiv mit der anthropologischen Verfassung des Descensus-Christus als eines leiblich-seelisch konstituierten Menschen, der wesenseins mit der göttlichen Natur ist. Weitere Erörterungen betreffen die Dauer und den genauen Beginn des Unterweltaufenthaltes Jesu, sodann die bis in die Gegenwart immer wieder erörterte Streitfrage nach der Reichweite der Unterwelterlösung“, so M. Herzog einleitend in: Das Jenseits in der schwäbischen Spätreformation. Ein Beitrag zur Konfessionalisierung des ‚Descensus ad inferos‘ mit besonderer Berücksichtigung des Augsburger Höllenfahrtstreits (1564–1581), in: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 2001, S. 1–30, S. 2; eine Zusammenfassung der Diskussionen bei Laufer (cf. Anm. 9), S. 44–52.

64 Flüglisters (cf. Anm. 1), S. 184–215 hat eine Vielzahl von Kommentaren zusammengestellt, um sie auf einen möglichen Bezug auf das „Lebende Kreuz“ hin zu untersuchen. S. 214 das Zitat aus der Vita Jesu Christi des Ludolf von Sachsen: „In quatuor etiam brachiis crucis, notantur quatuor inter praecipua crucis beneficia: signat enim pars superior, januae coelestis apertionem; inferior, inferni destructionem [...]“ (Ludolphus de Saxonia, Vita Jesu Christi e quatuor evangelis et scriptoribus orthodoxis concinnata, Paris/Rom 1865, S. 656, pars II, cap. 63). Eine Kenntnis gerade dieses Traktats, das in Italien im Gegensatz zum deutschsprachigen Raum offenbar wenig rezipiert wurde (s. T.A. Kemper, Die Kreuzigung Christi. Motivgeschichtliche Studien zu lateinischen und deutschen Passionstraktaten des Spätmittelalters, Tübingen 2006, S. 140), kann für die Auftraggeber der Vivarini nicht postuliert werden.

65 Zitiert nach der Übersetzung in Schneemelcher (cf. Anm. 9), S. 417. Zur Verbreitung und Übersetzung dieser Apokryphe in Italien Iannucci (cf. Anm. 59).

die Hände) weiter hervorgehoben, wenn Adam sagt: „Ecce manus quae plasmaverunt me“. Die Bildidee, die nahelegte, dies vermittelt durch das aktive Leidensholz darzustellen, steht meines Erachtens aber eindeutig in der Tradition des „Lebenden Kreuzes“. Insofern läßt sich die Hand nicht lediglich als Abbréviation für die Person Christi beschreiben, sondern sie dürfte wie jene in anderen „Lebenden Kreuzen“ über den Weg der Allegorese verstanden worden sein. Im Kontext der Prager Tafel läßt sich eine weitere Überlegung anschließen. Das Apostelcredo enthält den Satz: „und er stieg hinab in das Reich der Toten“. Daß Christus *in persona* die Höllentore sprengte und die Menschen aus der Vorhölle befreite, kommt in der Bibel nicht vor, hier ist von einem Beben die Rede, in welchem sich die Gräber der Heiligen öffnen (vgl. Mt 27, 52).⁶⁶ Das aktive Handeln Christi wurde in der breiten Schilderung wiederum des Nikodemusevangeliums vermittelt, aber auch über bildliche Wiedergaben des Vorgangs.⁶⁷ Es überzeugt, wenn Dorothee Böhm das Identifikationspotential dieser Darstellungen betont: „Der Betrachter wird anhand des positiven Schicksals der alttestamentlichen Frommen in seiner eigenen Heilshoffnung bestärkt“. ⁶⁸ Sollte es sich bei der unnimbierten Gestalt hinter Eva um den Stifter handeln, erhalte dieser Aspekt noch zusätzlich Gewicht, sah sich doch der Auftraggeber und privilegierte Betrachter selbst der Rettung durch das Kreuz nahe und bot sich, augenscheinlich legitimiert durch seine Buße und der Erlösung von den Sündenstrafen, die ihm bei den Gerechten zu sein erlaubt, wiederum als Modell für die Zeitgenossen an. Diese Bildstrategie wird erst seit dem beginnenden 15. Jahrhundert häufiger greifbar,⁶⁹ und um so mehr wäre ein so frühes Stifterbildnis in diesem Kontext als bewußte Wahl des Auftraggebers zu verstehen. Die Vorhöllenszene erweist auch, daß der Maler es verstand, eine sinnbildliche Aussage nicht nur in einer additiven Bildstruktur, sondern auch in einem stärker deskriptiven, erzählenden und damit veranschaulichenden Modus vorzutragen. Die Typologie von Maria als neuer Eva ist in Kreuzesallegorien häufig aufgenommen in dem Gegensatzpaar beider Frauen, die durch Attribute und Inschriften in ihrer heilsgeschichtlichen Funktion vorgestellt sind. So ist in Giovanni da Modenas um 1420 entstandenem Bologneser „Kreuzesbaum“ Eva die Inschrift zugeordnet „per esum vanum destrui(tur) genus humanu(m) / vos moriemini qui(a) clausi ianu(m) celi“, der Figur Mariens „resero nu(nc) (a)et(h)era q(u)e(m) vobis clauserat eva / per filium meum salvabo quenlibet (sic)

66 Die Ausdeutungsmöglichkeiten betont W. Beinert, Inkamatorischer Radikalismus: Die Ausgestaltung der Descensus-Lehre im Abendland, in: M. Herzog (Hg.), Höllen-Fahrten: Geschichte und Aktualität eines Mythos, Stuttgart 2006, S. 53–86.

67 N. Henkel, Inszenierte Höllenfahrt. Der „Descensus ad inferos“ im geistlichen „Drama“ des Mittelalters, in: Herzog (cf. Anm. 66), S. 87–108. Henkel zufolge mußte die „Botschaft von der Höllenfahrt Christi [...] außerhalb des professionellen und hochspezialisierten theologischen Diskurses an die Laien vermittelt werden“ (S. 107). Dies geschah durch das Nikodemusevangelium und darauf basierende bildliche, auch szenische Umsetzungen. Über mehrere Seiten wird der Descensus in Nikodemusevangelium ausgebreitet, s. Schneemelcher (cf. Anm. 9), S. 414–418. Die Lichtstrahlen auf der Prager Tafel dürften direkt oder indirekt auf diesen Text zurückgehen, ebd. S. 414, ebenso die Tore und Beschläge, ebd. S. 416.

68 D. Böhm, Von der Höllenfahrt Christi zu den Topo-Analysen des modernen Subjektgehäuses. Die Darstellung des Descensus Christi und ihr Nachleben in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Herzog (cf. Anm. 66), S. 151.

69 Vgl. die in Anm. 9 genannten Beispiele.

reum“.⁷⁰ Beide stehen sich ohne Blickkontakt und durch den Baum getrennt gegenüber. Auf der Prager Tafel ist dieser Zusammenhang – genauer: die Aussage Mariens der Errettung – allein bildlich umgesetzt. Beide Motive – Ohnmacht Mariens, Errettung aus dem *limbus patrum* – sind aufeinander ausgerichtet, so daß Eva und den anderen Gerechten im Angesicht Mariens durch das Kreuz die Pforte, jene der Hölle, geöffnet wird.

Viele der genannten Aspekte einer zunehmend narrativen Bildsprache und einer auf das historische Geschehen gerichteten Bildrealität, wie sie hier im Zuge der Verbindung des „Lebenden Kreuzes“ mit dem Bildtyp des „volkreichen Kalvarienbergs“ umgesetzt wurden, überraschen für die die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts kaum. Eine Verallgemeinerung oder Verwässerungen des theologischen Konzeptes geht damit nicht einher, erwiesen sich doch die Texte als sorgfältig ausgewählt und positioniert; sie gehen an einigen Stellen in ihren Aussagen über die gemalten Inhalte hinaus. Damit stellt sich die Frage, ob sich mit den Veränderungen auch inhaltliche Verschiebungen gegenüber den beiden älteren Kreuzesallegorien ergeben. Zweierlei fällt hier auf. Es fehlen die Allegorien des Meßopfers beziehungsweise dessen liturgische Darstellung. Kein Blutstrahl wird zur Quelle, die Hinweise auf den Zusammenhang von Kreuzigung und Eucharistie, auf die eucharistischen Gaben sind zurückgenommen. Dies ist zu bemerken auch im Vergleich zu den beiden anderen frühen „Kreuzigungen“ der Vivarinierwerkstatt in der Cà d’oro und in Ravenna, auf denen das Blut durch die Engel sorgsam aufgefangen wird. Christus ist tot, aber es ist nicht primär der geschundene Leib, der visualisiert wird, sondern die heilbringende Wirkung dieses Todes. Longinus hat die Lanze bereits über die Schulter gelegt und ist zum reuig Anbetenden und Heiligen geworden. Der Pelikan dürfte in diesem Zusammenhang primär sinnbildhaft für Christi Tod in der Perspektive der Auferstehungshoffnung zu lesen sein, zumindest wird ein besonderer eucharistischer Akzent nicht deutlich.⁷¹ Außerdem fällt auf, daß der Gegensatz (nicht nur: die Gegenüberstellung) zwischen Ecclesia und Synagoge und seine antijüdische Stoßrichtung, wie sie Timmermann für zahlreiche „Lebende Kreuze“ darlegen konnte,⁷² nicht ersetzt oder abgeschwächt aufgegriffen wurde, etwa durch als solche gekennzeichnete Juden unter dem Kreuz, sondern ganz wegfällt. Diese Zurücknahme judenfeindlicher Programmatik läßt sich nicht aus historischen Veränderungen ableiten.⁷³ Wenn die Vertreter des Alten Testaments durch das Kreuz errettet werden und ihnen allen wie auch Longinus bereits der Heiligenschein zuteil wird – auf der Tafel im Museo Correr etwa ist lediglich der Täufer so ausgezeichnet –, wenn auch der Stifter in einem durchaus neuen Gedankensprung und später mehrfach aufgegriffenen Konzept in der Vorhölle aufgenommen

70 Zitiert nach Flüglistner (cf. Anm. 1), S. 27, zu Wiederholungen des Textes in anderen „Lebenden Kreuzen“ S. 168–175, hier auch Überlegungen zum Ursprung des Bildtyps.

71 Der sich die Brust öffnende Pelikan wurde mit der Seitenwunde Christi verbunden (vgl. G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*. Bd. 2. Die Passion Jesu Christi, Gütersloh 1968, S. 148f.), aber diese Auslegung findet in dem vorliegenden Werk keine Ergänzung oder Entsprechung.

72 Dazu ausführlich Timmermann (cf. Anm. 2), passim.

73 Von Seiten vor allem der Frati minori wurde in Predigten eine antijüdische Haltung in der Bevölkerung geschaffen und befördert, s. P.C. Ioly Zorattini, *Gli ebrei a Venezia, Padova e Verona*, in: G. Arnaldi/M. Pastore Stocchi (Hgg.), *Storia della cultura veneta. Dal primo quattrocento al concilio di Trento*. Bd. 3, 1., Vicenza 1980, S. 537–576, bes. S. 540f.

wurde, dann ist der Akzent dieser Kreuzigungsallegorie hin zur Hoffnung auf Erlösung und Auferstehung für alle Bekennenden und Bereuenden verschoben, wie es bereits die Figur der Maria Magdalena nahe legt. Hierzu passen die inschriftlich zitierten Passus, die in einer Lektüre entsprechend dem Uhrzeigersinn die Heilsgeschichte nachvollziehen und an das Ende den im Kreise seiner Jünger erscheinenden auferstandenen Christus setzen. Diese Aussage wird nicht trotz des Charakters als „Lebendes Kreuz“ erreicht, sondern indem das dafür konstituierende Motiv des handelnden Kreuzes (und seine Aussage) verwendet sind. Wenn Flüglistler schreibt, das Werk sei ein Beispiel dafür, daß das „Lebende Kreuz oder Teile aus ihm zu bloßen Komponenten einer anderen Bildidee degradier(t)“ werden konnten,⁷⁴ kann dem nur mit der Einschränkung zugestimmt werden, daß es sich um ein für diese „andere Bildidee“ wichtiges Element handelt, die in der zentralen Aussage – der Erlösung allein durch das Kreuz – mit jener des „Lebenden Kreuzes“ übereinstimmt. Daher erscheint es sinnvoll, die Tafel diesem Bildtypus zuzuordnen (wie dies Flüglistler durch die Aufnahme in seinen Katalog auch tut), aber gleichzeitig dessen vielseitiges Potential zu unterstreichen, das sich nicht in antijüdischer Polemik erschöpft.

Wer die Kreuzigungstafel bei der Vivariniwerkstatt in Auftrag gegeben hat, bleibt im Dunkeln, da sich über die unnimbierte Figur im *limbus patrum*, etwa aus der Frisur oder dem Gewand, keine weitergehenden Hinweise ergeben.⁷⁵ Für die Überlegung, ob derartige Kreuzigungsallegorien vor allem für den Kontext von Frauenklöstern entstanden – einige der Tafeln zeigen Nonnen als Stifterinnen –⁷⁶ bietet dieses Werk keinen Anhaltspunkt. An den verlockenden Gedanken Joanna Cannons, die oben beschriebene Tafel im Museo Correr, für die es vage Hinweise auf eine Provenienz aus dem Benediktinerinnenkloster San Zaccaria gibt, hätte als direktes Vorbild für die später von der Vivariniwerkstatt ebenfalls für dieses Kloster angefertigte gedient,⁷⁷ wird man daher nicht anknüpfen können. Eine lohnende übergreifende Studie müßte die Rolle Venedigs und des Veneto als Produktionsort und vor allem Rezeptionskontext berücksichtigen, denn es fällt auf, daß auch für die an dieser Stelle nur angesprochenen Werke auf stilkritischer Grundlage oder aufgrund der Provenienz eine Entstehung in Venedig angenommen wurde.⁷⁸

74 Flüglistler (cf. Anm. 1), S. 129.

75 Der Mann trägt ein einfach gegürtetes Gewand ohne Kopfbedeckung, das – dies dürfte eine bewußte Wahl gewesen sein – weder über den Stand noch über sonstige Zugehörigkeiten Auskunft gibt. Darin unterscheidet er sich von den anderen Personen in dieser Vorhölle, bei denen zumindest der Status durch den Heiligenschein und die Prophetenmützen anschaulich gemacht ist.

76 Die oben besprochene Tafel im Museo Correr zeigt eine Nonne als Stifterin. Das Werk wird in der Literatur als aus San Zaccaria kommend behandelt (etwa Cannon [cf. Anm. 3], S. 174, Anm. 63), allerdings bleibt der entsprechende Eintrag im Sammlungskatalog, auf den dies zurückgeht, vage („una nota d’inventario fa presumere che in origine si trovasse nel monastero di S. Zaccaria, ma non ne abbiamo conferma nelle Guide“, Mariacher [cf. Anm. 48], S. 169f.).

77 S. die voranstehende Anm.

78 Zu Teodoro Correr und Tommaso degli Obizzi, auf deren Ankäufe die jeweils zwei Tafeln mit Kreuzigungsallegorien im Museo Correr und in der Prager Národní galerie zurückgehen, s. Cannon (cf. Anm. 3), S. 174. Meiss (cf. Anm. 4), S. 16, spricht von einer „combination of the Crucifixion with biblical and dogmatic elements, characteristic of the Veneto“, ohne dies zu konkretisieren.

Wollte sich ein Auftraggeber einen Zugang auch zu den allein über die Texte vermittelten Inhalten eröffnen, mußte er lese- und lateinkundig sein – oder es mußte ihm jemand mit diesen Fähigkeiten zur Verfügung stehen. Allein die Präsenz von Schrift und lateinischer Sprache erlaubt keine dezidierte Trennlinie zwischen *litteratus* und *illiteratus* als Rezipienten, zumal bei alltäglich präsenten Texten wie dem *Credo*.⁷⁹ Um den größeren Kontext, etwa die Entstehung für einen bestimmten Orden, benennen zu können, fehlen spezifische programmatische Inhalte. Zwei Prophetensprüche stimmen mit denen überein, die die ebenfalls in Prag bewahrte Kreuzesallegorie mit der Verbildlichung von Bonaventuras *Lignum vitae* zeigt, auf das man auch jene drei zum fruchtbringenden Holz beziehen könnte, aber es sind solche, die unmittelbar das Golgathageschehen prophezeien, also wenig spezifisch sind.⁸⁰ Bereits Flüglistler hatte Überlegungen abgelehnt, denen zufolge die Tafeln des „Lebenden Kreuzes“ grundsätzlich mit Franziskanerklöstern zu verbinden seien, und die wenigen bekannten Stifter(innen)bildnisse unterstreichen dies.⁸¹ Der besondere Stellenwert und die Ubiquität des *Credo* in der Glaubenspraxis machen es zudem schwierig, die Tafel in einem liturgischen oder paraliturgischen Zusammenhang zu verorten und ihren Gebrauch näher zu beschreiben.⁸²

Festzuhalten bleibt, daß die Prager Tafel im Bild primär den Heilstod und seine unmittelbare Auswirkung schildert und hier besonders die Hoffnung auf Auferstehung der Reuigen und Büßenden. Für allegorische Auslegungen hält sie dagegen vergleichsweise wenig bereit, ebensowenig Kommentare zu kirchenpolitischen Auseinandersetzungen.⁸³

Das Bild machte seinen Betrachtern anschaulich, daß mit dem Kreuz die Zuwendung zu Gott, die Reue und die Buße zur Erlösung führt. Es dürfte eine Memorierung des bereits bekannten, als Glaubensbekenntnis grundlegenden *Credo* erlaubt haben und ist darin als eine Vorgabe für die Frömmigkeitspraxis zu verstehen.⁸⁴ Der heilgeschichtliche Rahmen und die Bedeutung des Kreuzestodes darin – auch verstanden als bildrhetorisches Schema – erschließt

79 Gegen eine entsprechende Simplifizierung richtet sich F.H. Bäuml, *Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy*, in: *Speculum* 55, 1980, S. 237–265, S. 239 und *passim*. Den aktuellen Forschungsstand zu verschiedenen Rezeptionsmöglichkeiten von Schrift gegenüber der häufigen Gleichsetzung von Präsenz von Schrift, Sichtbarkeit und Lesbarkeit bieten die Beiträge des Sammelbandes T. Frese/W.E. Keil/K. Krüger (Hgg.) *Verborgenes, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz*, Berlin 2014.

80 Es handelt sich um Ps 22, 17 sowie um Am 8, 9, vgl. Cannon (cf. Anm. 3), S. 178f. – Zum „Lebensbaum“ als „spiritual property“ des Franziskanerordens R. Hatfield, *The Tree of Life and the Holy Cross: Franciscan Spirituality in the Trecento and the Quattrocento*, in: T. Verdon/J. Henderson (Hgg.), *Christianity and the Renaissance*, Syracuse 1990, S. 132–160, Zitat S. 133; zu unterschiedlichen Betrachterkreisen und ihrem Bildgebrauch bes. anhand der Wandmalerei zuletzt R. Preisinger, *Lignum vitae. Zum Verhältnis materieller Bilder und mentaler Bildpraxis im Mittelalter*, Paderborn 2014.

81 Flüglistler (cf. Anm. 1), S. 10; s. *Bensi/Montiani Bensi* (cf. Anm. 35), S. 171, „La Croce Vivente [...] appare nella sua disponibilità ad adattarsi a contesti e committenze diverse (non appare legato a nessun ordine religioso in particolare)“.

82 Lacroix/Renon (cf. Anm. 15) umreißen die Verbreitung des *Credos*; unter mehreren Milieus nennen sie die Höfe und die Bewegung der *devotion moderna*.

83 Buran (cf. Anm. 4), S. 145–148, konnte dies für andere „Lebende Kreuze“ plausibel machen.

84 Boespflug, *Symboles de foi* (cf. Anm. 27), S. 259f. äußert sich skeptisch zu der Funktion einer visuellen Lehre durch das so präsentierte *Credo* und sieht weniger einzelne Glaubenssätze vermittelt als den Glauben an die Apostel und ihre Nachfolge in der Kirche. Dem ist grundsätzlich zuzustimmen, allerdings ist auf der Prager Tafel gerade nicht die Kirche als Institution angesprochen (s.o.).

sich gänzlich jedoch erst im Verständnis der Texte.⁸⁵ Sollte die Lektüre all dies über das bildlich Gezeigte hinaus eröffnen und als mnemotechnisches Medium wirken, war eine bestimmte, aus dem Blickwinkel des Rezipienten voraussetzungsreiche Leseabfolge einzuhalten – erst das Verständnis der Einzeltexte erlaubte, ihre sinnstiftende Reihenfolge zu erkennen.⁸⁶ Dann konnte das Potential dieser „Kreuzigung“ in der Vermittlung von theologischem Wissen und in der Glaubensinstruktion ausgespielt werden.

85 Wie komplex sich das Problem des Bild-Text-Verhältnisses mit Blick auf die Rezeption darstellen kann, zeigt am Beispiel der älteren Prager Tafel (vgl. Anm. 34) Cannon (cf. Anm. 3), S. 167 mit dem Hinweis, daß die Darstellung nach Bonaventura für ein Lernen des Textes nicht besonders hilfreich wäre, da die Früchte und Zweige teilweise fehlerhaft zugeordnet sind. Sie schließt: Entweder kannte der Betrachter den Text sehr gut, oder die „meditation on the text was not the main purpose of the object“.

86 Die meisten „Lebenden Kreuze“ mit ihren oft drastischen und zumindest aus heutiger Perspektive eindeutig erscheinenden Bildern verlangten dagegen Timmermann (cf. Anm. 2), S. 142, zufolge „probably [...] the least theological erudition“ unter den Kreuzesallegorien.