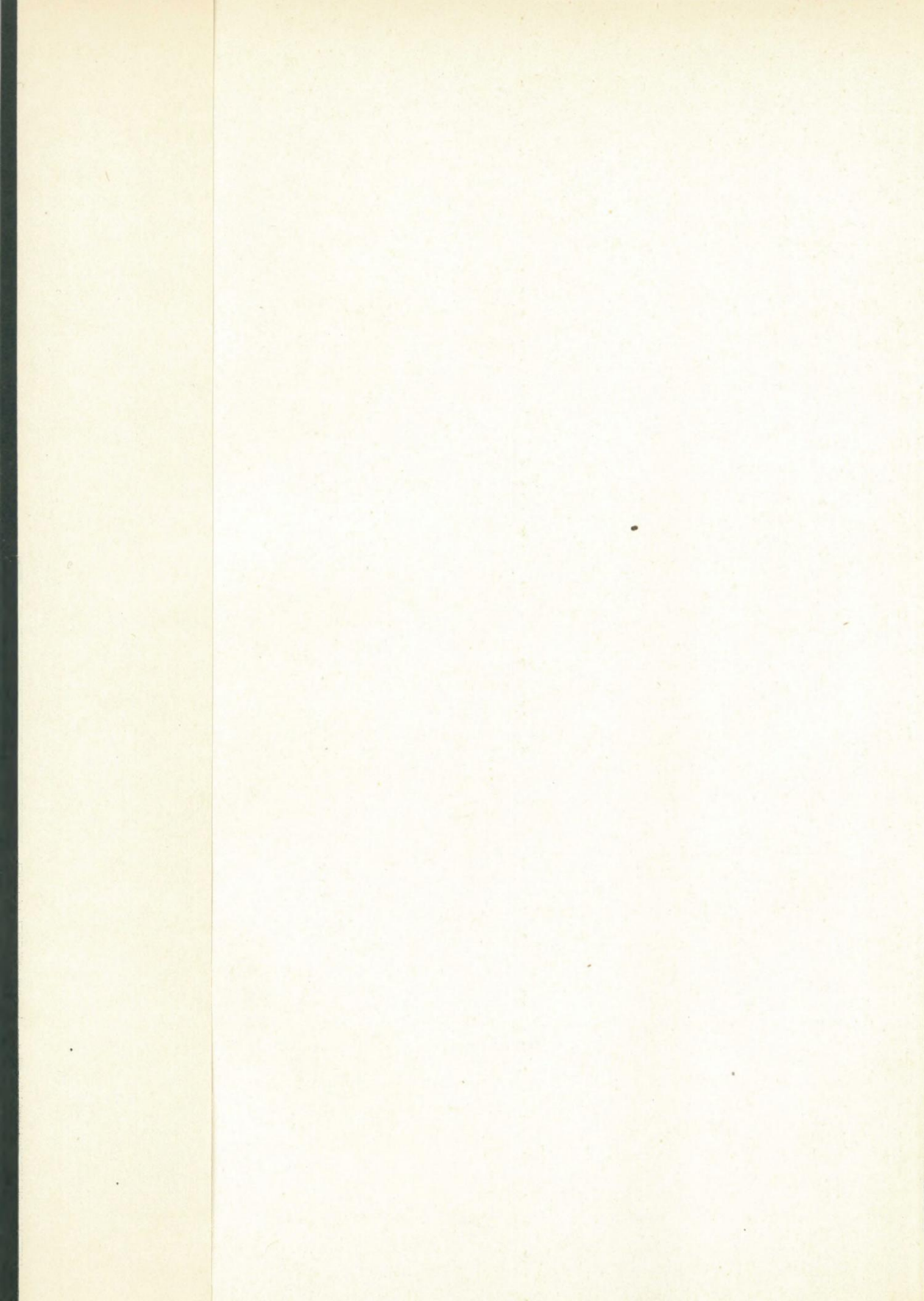


Frankenreichs
König
MARKT
STEINE



Wien 1955



Veröffentlichungen
des Österreichischen Museums für Volkskunde

Band VII

WIEN 1955
IM SELBSTVERLAG DES ÖSTERREICHISCHEN MUSEUMS FÜR VOLKSKUNDE

Neue Marksteine

Drei Abhandlungen aus dem Gebiete der überlieferungs-
gebundenen Kunst

von

Karl Spieß

WIEN 1955

IM SELBSTVERLAG DES ÖSTERREICHISCHEN MUSEUMS FÜR VOLKSKUNDE

Entwurf des Buchumschlages und Anfertigung der
Strichzeichnungen im Text: Milly Niedenführ

Neue Marksteine

Die Abbildungen sind dem Verleger zur Verfügung
gestellt worden.

Karl Zuck

KOMMISSIONSVERLAG FERDINAND BERGER, HORN, N.-Ö.

Redaktion der Veröffentlichungen:

Wien VIII., Laudongasse 19

Druck: Holzwarth & Berger, Wien I., Börseplatz 6

Inhalt

Vorwort	V
I. Die zweifache Herkunft des Lebensbaummotives in der europäischen Volkskunst	1
II. Maria im Ährenkleide	56
Verbreitung	57
Stellung des Bildes hinsichtlich der Verehrung	57
Sinerschließung	61
Die das exegetische Schrifttum auswertende Erklärung	66
Bauerntümliches Überlieferungsgut	67
Alterskette der auf das Getreide abzielenden Sinnzeichen	72
III. Das wahre Antlitz Jesu	76
Das Bild von Kamulia	77
Das Abgar-Bild	78
Das Veronika-Bild	86
Die Paneas-Legende	86
Die Veronika-Legende	86
Das Ursprungbild in Rom	89
Eine neue Wendung in der Veronika-Legende	91
Verehrung und Zustand des Bildes in Rom	94
Das Bildgut	96
Die Stellung des neuen Veronika-Bildes in Kult und Überlieferung	97
Jesus spendet selbst und unmittelbar den neuen Heilstrank für die mit ihm Verbundenen	98
Eine weibliche Gestalt fängt das aus der Seitenwunde Jesu strömende Blut auf	99
1. Das alte Veronika-Bild	102
Das neue Veronika-Bild	105
Das Antlitz Jesu im Geräteschmuck	107
2. Veronika hält das Tuch	107
3. Der Schmerzensmann	108
Volkskunst	110
Das Passions-Schweiß Tuch in Verbindung mit einem Gefäß für Weihwasser, ein Vorwurf volkstümlicher Töpfereien	113
Bildnachweis	116
Karl Spieß-Bibliographie. Verzeichnis der wissenschaftlichen Veröffentlichungen von 1910 bis 1955. Zusammengestellt von Leopold Schmidt	117
Verzeichnis der Abbildungen	123
a) Textbilder	
b) Tafelbilder	
Register	125
1. Ortsregister	125
2. Schlagwortregister	128

Vorwort

Als ich 1939 zum zweiten Male eine Einführung in meine „Bauernkunst“ zu schreiben versuchte und gerade zur Frühlingszeit auf einer Insel in Dalmatien weilte, stellte ich die dort einheimischen volkstümlichen Stickerien als Werke der überlieferungsgebundenen Kunst dem „Manne im Goldhelm“ von Rembrandt als einem Werke hochgetriebener Persönlichkeitskunst gegenüber. Als ich unlängst Jakob Burckhardts Vortrag „Rembrandt“ (gehalten am 6. 11. 1877) las, wurde es mir erst recht klar, daß dieser Künstler (1606—1669) die stürmische Steigerung in der Persönlichkeitskunst schon im 17. Jahrhunderte in einem Leben vorweg genommen hat, die notwendig zur heutigen Katastrophe in der gesamten Persönlichkeitskunst führen mußte. — Seit der Zeit, da ich vor rund 45 Jahren meine Forschungen über die unpersönliche Kunst begann, hat sich das Bild der Welt durch die „stürmische Steigerung“ auf allen Gebieten gewaltig verändert, so daß wir gegenwärtig nahe dem Chaos stehen. Es ist kein Zufall, daß sich irgend jemand, ungefähr von 1910 angefangen, ohne zunächst die Tragweite zu ermessen, mit den Kernfragen hinsichtlich des Ablaufes der Kultur und der „stürmischen Steigerung“ rein sachlich und kritisch (ohne Philosophie und „völkische Legende“) beschäftigte, denn dazu gehören eben die persönliche Stadtkunst und die überlieferungsgebundene Bauernkunst. Wie überall gibt es natürlich auch hier bemerkenswerte Übergänge. — Nun lege ich wieder einmal drei Arbeiten, die überlieferungsgebundene Kunst betreffend, vor. Sie hängen miteinander nicht zusammen, jede will für sich genommen sein. Beziehungen zueinander, die sich einstellten, waren nicht beabsichtigt. Diese mußte es geben, da es sich ja um einen großen Zusammenhang handelt.

Ich spreche zunächst meinen besonderen Dank der Museal-Abteilung des Bundesministeriums für Unterricht für die Zuwendung aus, welche die Herausgabe dieses mit Bildern ausgestatteten Buches ermöglicht hat. Ich danke Herrn Universitäts-Professor Dr. Leopold Schmidt, dem Direktor des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien, für seine äußerst liebenswürdige Unterstützung meiner Arbeiten am Museum und für die Aufnahme dieser Abhandlungen in die Reihe „Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien“, weiters Herrn Dr. Adolf Mais für seine stete Hilfsbereitschaft, ferner allen Angestellten des Museums, die alle meine Wünsche in vorbildlicher Weise erfüllt haben. Herrn Univ.-Professor Dr. Edmund Mudrak, der mir seine wissenschaftliche Hilfe selbstlos stets gewährt hat, danke ich ganz besonders. Für die künstlerische Gestaltung der Zeichnungen bin ich Fräulein Milly Niedenführ zu großem Danke verpflichtet, die keine Mühe bei oft schwierigen Wiedergaben scheute. Ich kann im Einzelnen nicht aufzählen, welches freundlichste Entgegenkommen mir in den öffentlichen Museen und wissenschaftlichen Instituten zu teil wurde; allen Vorständen und wissenschaftlichen Beamten sei an dieser Stelle mein tief gefühlter Dank ausgesprochen, denn sie haben mir die Arbeit an vielen verstreuten Stellen wesentlich erleichtert.

Wien, am 29. April 1955.

Karl (v.) Spieß.

I.

Die zweifache Herkunft des Lebensbaummotives in der europäischen Volkskunst

Jede eingehende Untersuchung der Volkskunst der europäischen Völker hat damit zu rechnen, daß diese Kunst die Volksgemeinschaft zur Voraussetzung hat, daß jeder Angehörige derselben selbsttätig Anteil nehmen kann, daß diese Kunst im Wesentlichen Zierkunst, angewandte Kunst ist, zur Ausschmückung der Festgeräte im weitesten Sinne, einschließlich von Tracht und Schmuck, dient und, abgesehen von leichten zeitbedingten Abwandlungen, durch ein erstaunliches Beharrungsvermögen ausgezeichnet ist. Diese Kunst steht in unmittelbarem Zusammenhange mit dem Feste, dessen Züge volkseigener Überlieferung angehören, die eine alte Heilsordnung mit Saggut, Brauchtum und Zeitordnung zur Grundlage haben.

Diese Verhältnisse zeitigten eine eigenartige Kunst. Die Kunst im Norden ist seit alter Zeit geometrisch, ornamental, zierend, im Süden dagegen naturgetreu abbildend. Dazwischen schiebt sich die überlieferungsgebundene Kunst, die, angeregt durch die Mittelmeerkunst, auch bildhaft gestaltet, aber nicht die unmittelbare Umwelt, sondern Dinge und Auftritte der sagtümlichen Überlieferung und diese nicht naturnahe, vielmehr möglichst in ornamentaler Anschmiegun.

Das Lebensbaummotiv in der europäischen Volkskunst ist zeitlos, der Eigenüberlieferung angepaßt, aber es reicht nicht in ganz alte Schichten hinab. Über die Herkunft des Lebensbaummotives in der Volkskunst kann nur eine geschichtliche Untersuchung auf Grund der Bildquellen und des Bedeutungswandels des Dargestellten Auskunft geben.

1.

Am Ausgange der Antike treten um 500 drei Kunstkreise in Erscheinung, der germanische, der christliche und der sasanidische Kunstkreis.

Die germanische Kunst ist ausschließlich Zierkunst, bestimmt durch rein geometrisches Flechtwerk und durch Leitgestalten, die ornamental angepaßt sind. Die vornehmlichsten Leitgestalten der Hallstattzeit, Vogel und Roß, leben wieder auf. Vor allem ist es der Vogel, der das Feld beherrscht, sei es in ganzer Gestalt — die großen und kleinen Vogelhafter sind Belege dafür —, sei es nur mit dem Kopfe oder noch mit einem Teile des Leibes dazu, in staunenswerter Abwandlung mit dem rein geometrischen Schlingwerke untrennbar verbunden.

Die christliche Kirche hat nach der Machtübernahme ein Dekorationsprogramm ausgearbeitet, das am vollendetsten in den Mosaiken der Kuppeln und Wände der Gotteshäuser niedergelegt ist, in dessen Mittelpunkt Christus als Weltenherrscher steht, der nach altorientalischem Vorbilde in den vier Weltecken gebietet, an denen nun die Künder der neuen Lehre, die Apostel, schon in früher Zeit unter dem Bilde von Tieren (Lukas der Stier,

Matthäus der Adler, Markus der Löwe) als deren Wächter ihren Platz haben. Neben der abbildenden Kunst, die weiters Maria, die Heiligen und das himmlische Gefolge, die Engel, umfaßt, wird aber auch der zierenden Kunst reichlich Raum gegeben. Die abbildende Kunst hatte am Ausgange der Antike langsam einen bemerkenswerten Wandel erfahren, indem man von der naturnahen Wiedergabe immer mehr abrückte und das Abbild, sei es Mensch, Tier, Pflanze oder lebloser Gegenstand, immer mehr vereinfachte, das Wesentliche und Kennzeichnende durch wenige Linien auszudrücken versuchte. Die Bildkunst und die Zierkunst, vorher scharf von einander geschieden, rückten nunmehr immer näher an einander heran. Die Ausschmückung des christlichen Gotteshauses durch das Mosaik zog davon großen Nutzen, Bild- und Zierkunst vereinigten sich zu einer untrennbaren Einheit und wurden Kunder christlichen Geistes mit solcher Macht wie nie mehr später. Die dabei beteiligte Zierkunst verfügte über Leitgestalten, die in größter Verkürzung Kernstücke der christlichen Heilslehre in ihrer Art zum Ausdruck brachte. Dazu gehörte das Doppelhenkelgefäß, aus dem der Weinstock mit weitgezogenen Ranken, Trauben und daran pickenden Vögeln hervorkommt. So haben sich, um nur ein Beispiel zu nennen, an den Wänden von zwei Emporefenstern in S. Vitale in Ravenna¹⁾ um 530 Bildkunst und Zierkunst zu einem einheitlichen Schmuckmantel einziger Art zusammengeschlossen (Tafelbild 1). Mit den Bildern der Evangelisten Matthäus und Markus in felsiger Landschaft ist in der Bogenfüllung jederseits ein Kantharos verbunden, aus dem ein zweistämmiger Weinrankenbaum entspringt. Dazu kommen drei Vögel, von denen einer am Rande des Gefäßes sitzt, während die beiden anderen am Boden symmetrisch angeordnet sind. Jeder der zwei Stämme strebt, geschieden von dem anderen, in S-Schlingen mit Laub und Trauben nach der Bogenmitte, an der ein Kreuz, von einem Kreuzringe umgeben, nach dem Vorbilde des vierspeichigen Rades als Himmelszeichen steht. Auf der anderen Seite sind in derselben Weise die Evangelisten Johannes und Lukas und im Bogen darüber abermals die Weinrankenbäume mit Kantharos und Vögeln wiedergegeben²⁾.

Diese Leitgruppe kommt außerhalb eines großen Dekorationssystemes auch selbständig vor, an Ziertafeln, Sarkophagen, Grabsteinen, in Geweben und im Schmucke. Von 400 an hat sie sich in volkstümlicher Prägung im ganzen römischen Reiche, im Osten wie im Westen, in den Weltstädten des Südens wie in den Provinzen des Nordens, verbreitet.

Wir betrachten die Vorderwand eines Steinsarkophages von Bordeaux³⁾ (Tafelbild 2). Sie ist dreigeteilt. Das Mittelstück dient dazu, den Toten durch das umkränzte Labarum, das Monogramm Christi, als Christen zu bezeugen. Die anschließenden Seitenteile sind in der Auszier einander gleich. Aus einem Kantharos entspringt ein zweigeteilter Weinrankenbaum mit Blättern und Früchten, dessen Aufgabe es ist, die Fläche symmetrisch zu füllen. Oben sitzen zwei Vögel, die an den Trauben picken. Wir haben eine ausgezeichnete ornamentale Leistung vor uns, die als Vorlage für Erzeugnisse jeglichen Kunsthandwerkes dienen kann, von dem in der Volkskunst geläufigen Motive kaum noch verschieden.

1) S. Bettini, Frühchristliche Malerei, Wien 1942, Tf. 72.

2) H. Glück, Die christl. Kunst des Ostens, Berlin 1933, Tf. 22.

3) L. v. Sybel, Christl. Antike, Marburg 1902, 2. Bd., Abb. 58.

Die Herkunft dieser Leitgruppe steht fest. In die Südwand von Maria Saal in Kärnten ist oberhalb des Einganges ein Relief der frühen römischen Kaiserzeit eingemauert (Tafelbild 3). Aus einem schlanken mit Reliefschmucke bedeckten Kantharos entspringt ein zweistämmiger Weinrankenbaum mit naturnahe wiedergegebenen Blättern und Trauben. Drei Vögel gehören dazu: einer fliegt herab, von den zwei Vögeln am Rande des Gefäßes wendet sich einer zur Seite, der andere pickt etwas auf. Eine kleine Schlange umringelt den Stamm. Zwei Panther, ein männlicher und ein weiblicher, bewachen, symmetrisch angeordnet, Gefäß und Baum und halten die Pranke jederseits auf ein Bockshorn. Die Panther als Tiere des Dionysos lassen über die Zuweisung dieser Leitgruppe hinsichtlich ihrer Bedeutung keinen Zweifel.

Die Darstellung auf der Seite eines pyramidenförmigen Grabaufsatzes aus dem ehemaligen Virunum auf dem Zollfelde bei Klagenfurt kommt einer ornamentalen Leitgruppe schon ganz nahe. Über einem Kantharos gewahren wir große Weinblätter und dazwischen Trauben. Zwei symmetrisch gestellte Vögel neigen sich trinkend zu dem Gefäße herab. Dieses wird von zwei Panthern in symmetrischer Anordnung behütet.

Es ist noch zu bemerken, daß der Doppelhenkelkrug mit Weinranken und Vögeln in diesem Gebiete unter den Fundstücken häufig vorkommt.

Was wir in dieser römischen Provinz antreffen, das ist im ganzen römischen Reiche zu finden, vor allem in der malerischen Dekoration der ansehnlichen Villen und Paläste von Rom bis Neapel in den Bauten bis Afrika und ostwärts⁴⁾.

Hinter dieser auffälligen Leitgruppe steht die Religion des Dionysos, die sich schon in den Zügen Alexanders des Großen, die eine Weltenwende hervorrufen, bemerkbar macht. In Makedonien wußte sich der Dionysosdienst eine angesehene Stellung zu erringen. Olympias ist eine begeisterte Bakchantin und ihr Sohn Alexander gilt auch als Sohn des Dionysos. In den Reichen der Diadochen tritt die Dionysosreligion auffallend hervor. Die Attaliden leiten ihr Geschlecht von Dionysos her und pflegen den Dionysoskult. Die Ptolemaier begünstigen die Dionysosmysterien, halten sie gleichzeitig unter Kontrolle und Ptolemaios IV. Philopater († 205) ging vielleicht mit dem Gedanken um, die Bakchosmysterien zur offiziellen Religion zu erheben⁵⁾. Julius Cäsar bringt die Dionysosmysterien, nachdem man sie 186 v. Chr. hauptsächlich wegen staatsfeindlicher Umtriebe blutig unterdrückt hatte, von Ägypten wieder nach Rom⁶⁾, offenbar im Zusammenhange mit seinem Plane eines einheitlichen Weltimperiums. Kaiser Aurelianus setzt i. J. 274 n. Chr. unter Hinzuziehung eines syrischen Baals aus der Gegend von Palmyra einen Reichs- und Weltgott ein, den Sol invictus, der gemäß der damals herrschenden Vermischung und Angleichung zugleich die Züge des Mithras und des Dionysos trägt. In dieser Gestalt erfüllter Sehnsucht verschiedener Lager begegnen einander die alten Überlieferungen vom Rausch- und Heilstranke. Mithras verspricht, nach der Vollendung der Zeit den aufgeweckten Guten einen wunderbaren Trank zu reichen, der ihnen Unsterblichkeit verleiht⁷⁾. Es ist der alte iranische Homa-Trank. Dionysos spendet

4) Fr. Cumont, Die oriental. Relig. im röm. Reiche, 3. Aufl., Leipzig 1931, S. 197.

5) Cumont, S. 193.

6) Cumont, S. 196.

7) Cumont, S. 146.

seinen Heilstrank, den Wein, für arm und reich, für alle Menschen über die Grenzen von Nation und Staat hinweg, wie dies schon in den Bakchen des Euripides ausgesprochen wird (v. 419). Wo Dionysos auf seinem Missionszuge infolge von Bodenbeschaffenheit und Klima keinen Wein anpflanzen lassen kann, dort erfindet er nach frommer Legende für die Bekehrten das Bier, den Heilstrank der Völker im Norden⁸⁾. Die alte volkseigene Überlieferung vom Biere als Heilstrank wird damit der Dionysosreligion dienstbar gemacht.

Man erkennt weiter deutlich, daß die indogermanische Überlieferung vom Lebensbaume in der Dionysosreligion in der Gestalt des Weinstockes eine zentrale Stellung einnimmt. Nach Nysa und Euboia wird der umhegte Hain, der Paradiesgarten, verlegt, in welchem der Lebensbaum in Gestalt des wunderbaren Weinstockes steht, wo das Kind Dionysos von den Nymphen aufgezogen wurde. Ein Fragment von des Sophokles Tragödie „Thyestes“⁹⁾ berichtet:

Es liegt ein Garten an Euboias Meeresstrand,
dort braucht zur Reife Bakchos Frucht nur einen Tag.
Am hellen Morgen rankt der grüne Rebenschoß.
Des Tages Mitte fördert rasch der Beeren Wuchs.
Schon zeigt die Traube Süßigkeit und färbt sich.
Alsdann am Abend wird des Wachstums ganze Frucht
herbstreif, geschnitten und der Trank des Weins gemischt.

Dieser wunderbare Rebstock stammt aus althellenischem märchenhaften Saggute, das wir nicht kennen, und hat sein Gegenstück in den Märchen, die vom „Rauschtrankraube“ handeln.

Ein sartisches Märchen¹⁰⁾ erzählt von einem großen Baume, der ohne Zweige, ohne Blätter im 40. Garten des Sultan Murab steht. Um 6 Uhr abends zeigt sich auf dem Gipfel eine Knospe, um 7 Uhr entwickeln sich die Blätter, um 9 Uhr erscheinen Blüten und um Mitternacht reift die Frucht. Um diese Stunde kommt ein fremder Vogel, der bis 3 Uhr die ganze Frucht abgefressen hat und davon fliegt.

Die auffallende Übereinstimmung hinsichtlich des Wachstumes dieses Baumes mit der Darstellung in dem Sophokles-Fragmente zeigt, daß der wunderbare Weinstock des Dionysos aus der volkstümlichen Überlieferung vom Lebensbaume stammt, die an dieser Stelle greifbar nahe ist. In den Phoinikerinnen des Euripides ist noch einmal die Rede von dem wunderbaren Weinstocke des Dionysos (v. 229 ff.). In Delphi sind zwei von Lichtglanz umspielte Berggipfel, deren einer das Zeichen des Dionysos trägt, einen Weinstock, der jeglichen Tag eine beerenstrotzende Traube reifen läßt.

Was sich sonst zyklisch, Jahr um Jahr, wiederholt, das geschieht hier innerhalb des kleinen Kreislaufes eines Tages.

Immer wieder wird Dionysos mit dem Kantharos in der einen Hand, mit einer großen Rebe in der anderen dargestellt. Der Kantharos, sein geläufigstes Zeichen, ist der Behälter des Weines, den der Gott als Befreier, als Erlöser seinen Gläubigen als Heilstrank spendet.

⁸⁾ Diodoros IV 2.

⁹⁾ Sophokles, frag. 234 N². Ähnlich läßt der dem Dionysos geweihte Weinrankenbaum in Delphi jeden Tag eine beerenstrotzende Traube reifen. Euripides, Phönix. 229 ff.

¹⁰⁾ G. Jungbauer, Märchen aus Turkestan, Nr. 4.

Es ist noch zu bemerken, daß Dionysos gelegentlich in Gestalt einer Traube abgebildet wird¹¹⁾, daß die Kelterung der Traube als Passion des Gottes aufgefaßt wird und der Wein demnach das Blut des Gottes, das heißt, er selbst ist¹²⁾.

Kantharos und Weinstock, zusammen genommen, ergeben die bereits vorgeführte, immer wieder dargestellte Leitgestalt und im dionysischen Kreise, aus dem sie kommen, haben sie die Bedeutung von Lebensbaum und Behälter besonderen Trankes, wobei sich zeigt, daß hier Beziehungen zu einer volkstümlichen altindogermanischen Schicht vom Rauschtranke bestehen.

Zu den zwei Stücken der Leitgruppe gesellen sich noch die Vögel, die in der sagtümlchen Überlieferung als die Bringer und Herbeiholer des Lebenswassers handelnd auftreten¹³⁾. Es kommen noch zwei Tiere am Fuße des Baumes als Wächter hinzu.

Es steht fest, daß die Dionysosreligion in hellenistischer und spätrömischer Zeit weiteste Verbreitung fand, besonders in den geheimen Gesellschaften auf die Gemüter der Menschen wirkte, oft nahe daran war, eine Weltreligion zu werden und gegen Ende des römischen Reiches tatsächlich Weltgeltung hatte¹⁴⁾. Diese Vorgänge liefen gleichzeitig mit dem Wachsen und Erstarken des Christentums, das sich gerade mit diesem zähesten Gegner — der alte Götterglaube brach von selbst zusammen — auseinanderzusetzen hatte. Die christliche Kirche mußte sich als etwas Neues und ganz anders Geartetes schroff ablehnend der Dionysosreligion gegenüber verhalten, doch fällt die eine Tatsache auf, daß sie die Wahrzeichen dieses Glaubens unverändert für sich in Anspruch nahm, den Weinstock und den Kantharos. Auch die dionysische Vorstellung von der Passion des Gottes in Gestalt der Traube wird übernommen. Nach einer Stelle von Clemens Alexandrinus († vor 216) ist Christus die große für uns zerdrückte Traube¹⁵⁾. Augustinus spricht dies ganz deutlich aus: *Primus botrus in torculari pressus est Christus*. Diese Vorstellung wurde ins Mittelalter hinüber gereicht, findet sich häufig in der Hymnenliteratur¹⁶⁾ und tritt uns in spätmittelalterlichen bildlichen Darstellungen von „Christus in der Kelter“¹⁷⁾ entgegen. Der Meßkelch hatte in altchristlicher Zeit häufig die Gestalt des Kantharos¹⁸⁾ und diese Gestalt reichte vereinzelt bis in die mittelalterlichen Zeiten (Doppelenkelkelch von St. Peter in Salzburg, vom Stifte Wilten in Tirol).

Eigenartig ist, daß die Mysterienverbände und das von ihnen ausströmende dionysische Wesen in Griechenland selbst zunächst geringen Anklang fanden, daß ihr Hauptverbreitungsgebiet in Makedonien, Thrakien, Kleinasien

¹¹⁾ R. Eisler, *Orph.-dionys. Mysteriengedanken in der christl. Antike*, Leipzig 1925, Tf. 17.

¹²⁾ Euripides, *Bakchen* v 284.

¹³⁾ Zeugnisse hiefür in einer noch nicht veröffentlichten größeren Arbeit „Vogel und Vogelfrau“. Einiges in meinem Artikel „Baum, bewacht“ im *Handwörterbuch des Deutschen Märchens* I 210 ff.

¹⁴⁾ Die spätantiken Zeugnisse hiefür, in Inschriften und Denkmälern der bildenden Kunst niedergelegt, liegen leider nicht gesammelt vor.

¹⁵⁾ Clem. Al., *Pädag.* II, I, 11, 2. Weiteres bei Eisler, S. 211 ff.

¹⁶⁾ J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes*, Freiburg i. B. 1924, S. 396 ff.

¹⁷⁾ Reiches Abbildungsmaterial bei A. Thomas, *Die Darstellung Christi in der Kelter*, Düsseldorf 1936.

¹⁸⁾ A. Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen der karoling. u. sächs. Kaiser*, 1. Bd. Tf. 53. Elfenbeinrelief als Buchdeckel aus dem 9.—10. Jhd. Liturgische Handlung bei Beginn der Messe; der Priester vor dem Kelche in Kantharosgestalt.

und in Unteritalien gelegen hat. Ein guter Anzeiger für das Vorhandensein der bakchischen Gemeinschaften ist der Kantharos mit der daraus entspringenden Wein- oder Efeuranke — manchmal sind beide zugleich vertreten, die eine rechts, die andere links — und den Vögeln dabei. Diese Leitgestalt tritt aber erst zu Beginn der römischen Kaiserzeit deutlich in Erscheinung und erreicht dann immer größere Häufigkeit. Man findet sie vor allem an Grabsteinen und in Mosaiken (von Pannonien bis Nordafrika).

Kärnten ist gegen Ende des 2., Anfangs des 3. Jahrhunderts eine deutlich erkennbare Dionysos-Landschaft. Das bezeugen die zahlreichen Denkmäler aus dieser Zeit, die nicht nur im Museum von Klagenfurt geborgen sind, sondern auch im Freien, in Kirchenwände eingemauert, die Zeiten gut überstehen.

Rudolf Egger hat die namhaften dionysischen Denkmäler bereits im „Führer durch die Antiken-Sammlungen des Landes-Museums in Klagenfurt (Wien 1921)“ zusammengestellt, die hauptsächlich in bakchischen Tänzerinnen, einer Statue des jugendlichen Dionysos und in einem schönen Mosaikfußboden (jetzt für 300 n. u. A. angesetzt) bestehen, und ist neuerdings dafür eingetreten¹⁹⁾, daß der Mosaikfußboden mit dem Dionysos-Liber in der Mitte, umgeben von jugendlichen männlichen Gestalten mit Trinkhorn und Flöte und im Tanzschritte schwebenden jungen Frauen, dem Versammlungsraume eines dionysischen Mysterienverbandes (collegium oder thiasus Liberi patris) angehört haben wird, dessen Aufgabe darin bestand, seinen „Brüdern und Schwestern“ die ewigen Freuden im Paradiese zu gewinnen, das in dem Mosaik durch Vögel und aufsprießende Blumen angedeutet wird.

Der Kantharos mit Weinranke und Vögeln geht über das dritte und vierte Jahrhundert hinaus, er wird, ohne daß man das immer genau unterscheiden kann, zum Kelche mit dem Blute Christi. So geschieht es, daß die Zeiten fugenlos in einander übergehen. Die bakchische Leitgestalt ist, ohne daß man es recht gemerkt hat, zur christlichen geworden, inzwischen ist aber eine ganze Welt, die Antike, unwiederbringlich eingestürzt.

Die christliche Leitgruppe „Kantharos mit Weinrankenbaum und Vögeln darauf“ ist zunächst im Südraume, ihrer Heimat, ungemein häufig anzutreffen. Man kann sie dort leicht bis ins 7. und 8. Jhd. verfolgen, dann verschwindet sie, um im 12. und 14. Jhd. in unverbrauchter Frische wieder aufzutauchen. Sooft diese Leitgruppe auch verwendet wurde, immer wieder vermag sie zu fesseln, sie behält durch die wechselnde Ausstattung und die veränderte Anordnung der einzelnen Teile zu einander, den Märchen gleich, ihre anziehende Kraft. Die Verbreitung dieses Heilszeichens erstreckte sich zunächst auf das Mittelmeergebiet, es drang auch in den Balkan ein. Der Weg nach dem Norden über die Alpen war ihm erschwert. Dort, wo besonders innige Beziehungen mit Rom bestanden, wie in England, fand die Weinranke mit den pickenden Vögeln frühzeitig Eingang. Wir beobachten sie als Zier an den steinernen Hochkreuzen vom 7. Jhd. an.

Im Norden herrschte, wie eingangs erwähnt, eine ganz anders geartete, rein linienhafte Zierkunst, mit wenigen in das Ornamentale eingeschmelzten Leitgestalten, eine sich einprägsam abhebende Kunst, die sich in Skandinavien über die Wikingerkunst (800—1100) mit Ausläufern bis 1200 erhielt.

¹⁹⁾ Carinthia I, Bd. 139, 1949, S. 178.

Mit ihr hatte sich die mit dem Christentume vordringende kirchliche Kunst auseinander zu setzen.

Der christlich umgewertete hellenistische Lebensbaum als Kantharos mit dem Weinrankenbaume und paarigen Vögeln darauf fand nördlich der Alpen keine Verbreitung, weil dort frühzeitig, seit dem 8. Jahrhunderte, der iranische Lebensbaum seinen Einzug gehalten hatte und auf allen Gebieten des Kunstschaffens, von der Stickerei auf Gewändern bis zu den Reliefs im Bogenfelde über der Eingangspforte des Gotteshauses, das Feld behauptete.

Inzwischen bereitete sich eine neue Leitgruppe im Zuge der zunehmenden Marienverehrung vor. Die Darstellungen von der Verkündigung Marias lassen sich in zwei Gruppen sondern. Die Schöpfer der Bildwerke der einen Gruppe gestalten den Vorgang ohne Beiwerk als ein Zusammentreffen Marias mit dem Verkündigungsendel, die der anderen Gruppe aber stellen zwischen den Engel und Maria den Lebensbaum im Doppelhenkelgefäße. Die Verkündigung wird im Sinne einer himmlischen Hochzeit aufgefaßt. Der Engel hat oft einen Stab in der Hand, in dem wir den Stab des Hochzeitsladers bauerntümlicher Hochzeiten erkennen und das Gewächs im Doppelhenkelgefäße ist der Hochzeitsbaum, der nun eine Blütenkrone hat, in der wir bei naturnäherer Gestaltung hauptsächlich Rosen und Lilien erkennen.

Zunächst hat es den Anschein, als läge zwischen dem Weinrankenbaume als Zeichen der Passion Christi und dem Blütenbaume als Zeichen einer himmlischen Hochzeit eine trennende Kluft. Wir haben aber christliche Überlieferungen aus früher Zeit, schon um d. J. 400, welche diese schließen.

Aus einer Schrift des Augustinus²⁰⁾ geht hervor, daß man der Ansicht war, daß Christus gestorben, da er genau 33 Jahre alt war, und zwar von dem Tage an gerechnet, da er von Maria empfangen worden war. Das Fest Maria Empfängnis am 25. März wurde bereits im 5. Jahrhunderte besonders im Osten gefeiert.

Polemios Silvius, Bischof von Sitten, stellte zwischen 435 und 455 einen Kalender zusammen, in dem der 25. März als der Todestag Christi angegeben ist²¹⁾.

In allen Ausgaben des Martyrologiums des hl. Hieronymus finden wir den 25. März als den Jahrestag der Kreuzigung Jesu verzeichnet. Das Fest der Empfängnis tritt erst in einer i. J. 772 im Kloster Weißenburg besorgten Redaktion dieses Buches hinzu. Hrabanus Maurus († 856) gibt für den 25. März an: Die Verkündigung der Menschwerdung des Herrn und die Kreuzigung unseres Herrn Jesus Christus zu Jerusalem²²⁾.

Wir sehen, daß auf Grund dieser Vorstellungen der Hochzeitsbaum Marias und der Weinrankenbaum der Passion, des Opferblutes Christi, zusammenrücken, daß sie in dieser christlichen Auslegung verschiedene Zeitstufen oder Verwandlungsformen eines Baumes, des Lebensbaumes sind.

Der Empfängnistag Marias, der 25. März, wurde in verschiedenen Ländern als Jahresbeginn²³⁾ angesetzt (Annuntiationstil, Marienjahr). In England erhielt sich dieser offizielle Jahresanfang bis zum 1. Jänner 1752. Der

²⁰⁾ De trinitate 4, c 5 (Migne P. L. XLII 894; St. Beissel, Gesch. d. Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters, Freiburg 1909, S. 54).

²¹⁾ H. Kellner, Heortologie, Freiburg i. Br. 1911, S. 260.

²²⁾ Die Ansetzung des Todestages Christi auf den 25. III. läßt auf ein Bestreben schließen, einen christlichen Jahresfestkreis mit Festen, Gedenktagen zu schaffen und von dem beweglichen jüdischen Pesachfeste loszukommen.

²³⁾ Grotefend, Taschenbuch der Zeitrechnung, Hannover 1935, S. 11 ff.

Hochzeitsbaum Mariens erhielt damit als Baum im Zeiteinschnitte, als Baum der Weltenwende eine besondere Bedeutung. Er hat sich nicht zufällig eingestellt. Die entsprechenden Vorstellungen hierfür finden wir bereits in dem Protevangelium des Jakobus²⁴⁾, dessen Entstehung für die Mitte des 2. Jhdts. angesetzt wird. Dort ist der Lebensbaum mit der Lebensquelle auf zwei Frauen, auf die Mutter Anna und Maria, ihre Tochter, verteilt (c 2—4, 11). Durchsichtig genug ist, daß die wunderbare Empfängnis der bis dahin unfruchtbaren Anna unter dem Lorbeerbaume mit dem Neste des Vogels im Wipfel im Garten vor sich geht, in den sie um die 9. Stunde, mit dem Brautkleide angetan, hinabgestiegen ist. Maria empfängt die Botschaft des Engels, das heißt, sie wird der wunderbaren Empfängnis teilhaftig, da sie mit dem Krüge an dem Brunnen Wasser schöpft. Die zweite wunderbare Empfängnis ist eine Wiederholung der ersten und Lebensbaum und Lebensquelle sind auf zwei Berichte aufgeteilt.

Der Verfasser der in griechischer Sprache niedergelegten Schrift war ein Heidenchrist und daraus erklären sich auch die auf hellenistische Überlieferung zurückgehenden, für die Ausschmückung verwendeten Züge, die ihrerseits wieder einer alten indogermanischen Grundschicht angehören.

In einem Mosaikbilde des Klosters Daphni bei Athen um 1100, wird die Verkündigung an Anna so dargestellt, daß sie vor dem sogenannten Pinienbrunnen vor sich geht, der eine Zusammenfassung von „Baum und Quelle“ ist²⁵⁾.

Die legendären Züge aus dem Marienleben, immer wieder umspielt von volkstümlicher Überlieferung, lassen es verstehen, warum in bestimmten Darstellungen von der Verkündigung Marias die Leitgestalt „Lebensbaum im Gefäße des Lebenswassers“ ein wesentliches Bestandteil der Gesamtdarstellung bildet.

In dem Reliefschmucke des Domtores von Altamura (1228—1232) fällt die Verkündigung Marias auf²⁶⁾. An der einen Seite des Tores ist der kniende Engel mit dem Botenstabe vor einem Doppelhenkelgefäße gegeben, aus dem eine Ranke mit ornamentalen Blättern entspringt, an der anderen Seite Maria. In einem Bilde des Martini Simone (Uffizien, Florenz), datiert 1338, mit dem kostbaren Rahmen zu einer wunderbaren Einheit verbunden, kommen bereits feinste Seelenregungen zum Ausdruck, aber die kennzeichnende Leitgestalt ist getreu beibehalten. Zwischen der erschreckten und sich keusch versagenden Maria auf einem kostbaren Lehnstuhle und dem knienden Engel mit einem Blätterzweige in der Hand steht ein zierlich getriebenes Doppelhenkelgefäß mit einem Gesprosse zarter Lilien.

Nördlich der Alpen finden wir eine Darstellung der Verkündigung Marias als Fresko in der Vorhalle des Gurker Domes²⁷⁾, datiert 1339—1343, wo zwischen Maria und dem Engel ein Neunsproß im Gefäße des Lebenswassers steht. Unter den Bildern der Tafel der Kartause Gaming aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts, von der sich nur eine alte Nachzeichnung (bei

²⁴⁾ E. Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen. Tübingen 1924, S. 85 ff.

²⁵⁾ Spiess, Der Brunnen der ewigen Jugend (Hommel-Festschrift 1916, S. 333, Abb. 4).

²⁶⁾ K. Isper, Kaiser Friedrich II., Leben und Werk in Italien. R. Pagenstecher, Apulien, Leipzig 1914, S. 151.

²⁷⁾ K. Ginhart-Br. Grimschitz, Der Dom zu Gurk. Wien 1930, Tf. 104.

Steperer, Commentarii) erhalten hat²⁸⁾, gibt es eine Verkündigungsszene, bei der gleichfalls ein neunsprossiger Lebensbaum aus einem Doppelhenkelgefäße entspringt.

Als Wegbereiter für den in bauerntümlichen Arbeiten erscheinenden Lebensbaum im Doppelhenkelkrüge haben vor allem Stickereien aus Frauenklöstern vom Ende des 15. Jahrhunderts zu gelten.

Aufschlußreich sind Darstellungen der Einhornjagd und des verschlossenen Gartens dieser Zeit, bei denen die Zahl der marianischen Sinnzeichen stark vermindert wird und schließlich dem Lebensbaume im Doppelhenkelgefäße die Hauptrolle zufällt. Ein Altarbehang aus weißem Leinen mit Weiß- und Gelbstickerei, eine volkstümliche klösterliche Arbeit nach 1500 (ehemals Berlin, Schloßmuseum) zeigt dies deutlich. Die Darstellung der Einhornjagd und des verschlossenen Gartens wird auf das Wesentlichste beschränkt und dies sind nach der Auffassung der Stickerin der Behälter mit dem Lebenswasser und der daraus entspringende Lebensbaum in Gestalt von zwei Ranken mit stilisierten Blüten und Blättern. Diese Ranken umschlingen zwei Gruppen, links den hornblasenden Engel mit drei Hunden, rechts das heranspringende Einhorn und die Jungfrau mit aufgelösten Haaren, die freudig die Arme geöffnet hat²⁹⁾.

Auch auf dem Boden eines Messingbeckens vom Ende des 15. Jhdts. (National-Museum, München) ist der Bildgehalt des verschlossenen Gartens verkürzt. Zwischen dem Engel und der Maria sieht man den Lebensbaum als Gesprosse mit Lilien im Doppelhenkelgefäße über dem Rücken des Einhorns³⁰⁾.

Diese Darstellungen³¹⁾ sind vereinfachte Wiedergaben des verschlossenen Gartens mit der Einhornjagd und bilden eine Verbindung zu jenen Darstellungen der Verkündigung Marias, wo das Gefäß mit dem Gesprosse von Blüten zwischen Maria und dem Engel nicht eine schmückende Beigabe, sondern als der Hochzeitsbaum ein wesentlicher Bestandteil der ganzen Darstellung ist. Alle diese Versuche von Bildgestaltung wären unmöglich, wenn nicht im Untergrunde die volkstümliche Überlieferung von Lebensbaum und Lebensquelle bei hochzeitlichem Geschehen wirksam wäre.

Die spätmittelalterlichen Darstellungen von der Verkündigung Mariens, welcher Art sie sein mögen, sind ein Prüfstein für die jeweilige Haltung des Künstlers und seines Auftraggebers, denn wir können beobachten, wie aus dem Lebensbaume im Doppelhenkelgefäße zwischen den handelnden Gestalten eine blühende Pflanze in einem Blumentopfe auf einer Bank oder dem Fensterbrette wird, wie schließlich dort, wo der Künstler für ein nüchternes, reiches Bürgertum arbeitet, selbst von einer Blume im Glase keine Spur mehr zu finden ist. In Italien wird gelegentlich, wie in dem Bilde des Cosimo Tura des 15. Jahrhunderts (Dom-Museum Ferrara), statt des Lebensbaumes zwischen den zwei Gestalten ein Architektur-Stück, eine Säule, eingesetzt, die den Fluß der Handlung auseinander reißt, aber indirekt von der erstaunlichen Zähigkeit beharrender Überlieferungskräfte Zeugnis ablegt.

²⁸⁾ J. Zykan, Neue Funde gotischer Wandmalerei in Niederösterreich (Mittlgn. d. Ges. f. vergl. Kunstf. in Wien, Bd. 5 [1952] 52).

²⁹⁾ Spieß, Markst. der Volkskunst, Bd. 2, Tf. 36, Abb. 100.

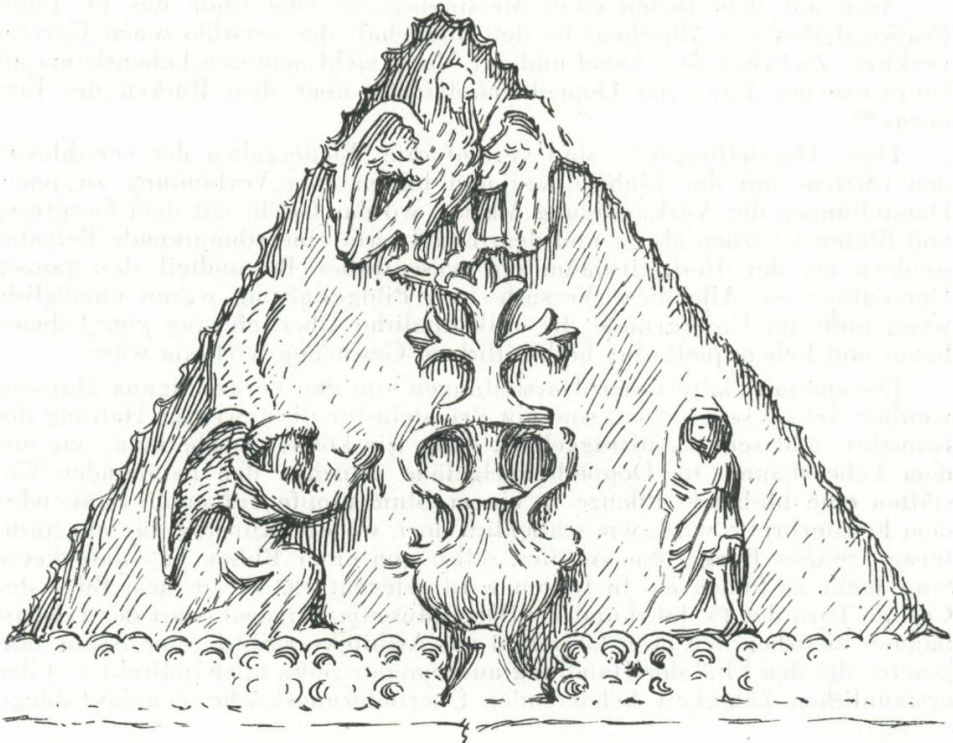
³⁰⁾ Spieß, Markst., Bd. 2, Tf. 36, Abb. 103.

³¹⁾ Dazu gehören auch zwei beschädigte Stickereien mit der Einhornjagd (nach 1500) des Nation. Museum in Kopenhagen.

Wir finden daher nebeneinander zu gleicher Zeit Darstellungen der Verkündigung Marias ohne und mit dem Lebensbaume im Lebenswassergefäße; entscheidend dabei ist, ob Künstler und Besteller noch irgendwie volkstümlicher Überlieferung verpflichtet sind oder nicht. Es brauchen nur von dem im Untergrunde fortwirkenden Gute Kräfte frei zu werden und es entstehen Werke, die das Lebensbaummotiv wieder in den Mittelpunkt stellen. Daß sich das beliebig oft und unabhängig von Zeit und Ort wiederholen kann, dafür mögen zwei Beispiele dienen.

In dem Giebelfelde eines Friedenskuß-Täfelchens³²⁾ aus vergoldetem Silber (15. Jhdt., Kirche Parraquial de Pina, Saragossa) ist eine Verkündigung dargestellt, bei der als wichtigstes Stück das Doppelhenkelgefäß mit einem Neunsprosse und einem Vogel darauf, der einem Adler ähnlicher ist als einer Taube, mächtig hervortritt, während der Engel und Maria ganz klein zur Seite stehen (Textbild 1).

Eine belgische Filetarbeit des 17. Jahrhunderts (Sammlung Iklé, St. Gallen) bringt die Verkündigung unter drei Arkadenbogen in zwei verschiedenen nach Bildkunst und Zierkunst getrennten Gruppen³³⁾ (Tafelbild 4). Links sehen wir Maria mit gefalteten Händen vor dem Betpulte, rechts den Engel mit dem Botenstabe und der erhobenen Rechten auf Maria zuschreiten.



1. Oberer Teil einer Friedenskuß-Tafel in der Kirche Parraquial, Saragossa, 15. Jhdt.

³²⁾ L'Exposition Retrospective d'Art 1910, Paris-Saragossa, Abb. 66.

³³⁾ Spieß, Marksteine, Bd. 2, S. 53; Tf. 15, Abb. 47.

Die mittlere Arkade nimmt der zierliche Doppelhenkelkrug mit einem Lilien-
gesprosse, das drei in voller Schönheit entfaltete Blüten zeigt, für sich allein
in Anspruch. Auch der Vogel fehlt nicht, der aus einer von Strahlen um-
gebenen Himmelsöffnung herabfliegt. Der Lebensbaum im Gefäße des
Lebenswassers ist hier so über die Maßen herausgestellt, daß gar kein
Zweifel über seinen Bedeutungsanspruch in den Verkündigungsdarstellun-
gen bestehen kann. Wo die ihn umkleidende volkstümliche Überlieferung
versiegt, muß er natürlich allmählich über Kümmerformen verschwinden. In
der volkstümlichen Schicht wird er jeweils frei und selbständig. Damit haben
wir den Anschluß an die deutschen Stickereien vom verschlossenen Garten
und der Einhornjagd gefunden.

Wir konnten feststellen, daß mit dem am Ende des 15. und dem Beginne
des 16. Jahrhunderts in den Faden- und Metallarbeiten eine Leitgestalt,
bestehend aus einem Doppelhenkelkrüge und einem Gesprosse von Blüten,
erscheint, welche den Lebensbaum im Gefäße des Lebenswassers bedeutet.
Diese Leitgestalt geht letzten Endes auf die bereits bekannte der helle-
nistisch-frühchristlichen Zeit zurück; es ist nur an Stelle des Weinranken-
baumes der Baum mit Blüten getreten, meist nach einem bestimmten Zahlen-
ansatze aufgebaut. Nach dieser Zeit tritt diese Leitgestalt besonders in
Fadenarbeiten recht häufig auf. Vorher ist sie im Norden nicht greifbar. In
Anbetracht der volkstümlichen Formgebung dieser Leitgestalt in den Arbei-
ten der Frauenklöster liegt es nahe, anzunehmen, daß sie von daher auf die
Erzeugnisse der Bauernkunst eingewirkt hat. Damit hätten wir einen
ungefähren Anhalt für das zeitliche Auftreten des Motives vom Doppel-
henkelkrüge mit dem Lebensbaume und den paarigen Vögeln in der Bauern-
kunst gegeben. Damit hätten wir auch eine Typenreihe der bedeutsamen
Leitgestalt gegeben, die wir von der Spätantike an ununterbrochen bis in
die Zeit um 1500 verfolgen konnten. Von dieser sind jene ornamentalen
Elemente zu scheiden, die von der italienischen Frührenaissance durch
unmittelbares Zurückgreifen auf antike Vorbilder ohne Zwischenglieder
entlehnt und in die Länder nördlich der Alpen gebracht wurden. Dazu
gehört die sogenannte „Arabeske“³⁴⁾, die als Zierat an Friesen, Pfeilern
und Sockeln in Italien vom ersten Drittel des 15. Jahrhunderts an auftritt.
Diese „Arabeske“ besteht aus plastischen Pflanzenranken, die einem „Kan-
delaber“ entspringen und in weiterem Verlaufe unvermittelt Schalen und
gedrechselte Säulenstücke enthalten. Bei diesen Wucherformen treten
gelegentlich Köpfe, Masken, Figuren, „Embleme“ der verschiedensten Art
hinzu. Als Beleg für das antike Vorbild mag ein Marmorfragment aus
Rom vom 1. Jhdt. n. Chr.³⁵⁾ gelten, für das wieder erweckte Auftreten
in Italien der Pfeilerschmuck des Altarwerkes des Giovanni Bellini in der
Frari-Kirche in Venedig vom Jahre 1488³⁶⁾. Diese „Arabeske“ fand alsbald
Aufnahme auf deutschem Boden und wir begegnen ihr an plastischen Wer-
ken, Geräten und Waffen, vor allem aber in den Ornamentstichen.

Man hat die Ansicht vertreten, das Lebensbaummotiv der bauerntüm-
lichen Stickereien gehe auf Vorlagen der Modelbücher des 16. Jhdts.³⁷⁾

³⁴⁾ Reallexikon z. Deutsch. Kunstgesch. (= RDK) Bd. 1, Sp. 895 ff.

³⁵⁾ RDK 1, 897, Abb. 1.

³⁶⁾ Woermann, Geschichte der Kunst. 1898, Bd. 2, S. 640.

³⁷⁾ Peter Quentel, Musterbuch für Ornamente und Stickmuster, Köln 1527—1529;
Joh. Sibmacher, Schön neues Modelbuch, Nürnberg 1597; Joh. Sibmacher, Neues
Modelbuch, Nürnberg 1604.

zurück, was nicht zutrifft, da mit diesen Erzeugnissen des Schrifttums bereits erstarrte Endformen den „Gebildeten“ dargebracht werden, die auf das leere Nachmachen angewiesen sind. Die alten sinnvollen Muster aber sind nicht durch Bücher, sondern immer nur von Hand zu Hand weitergegeben worden.

In der Bauernkunst ist der Lebensbaum im Gefäße des Lebenswassers ein zentrales Motiv, bedingt durch die hinter ihr stehende Überlieferungswelt, die durch Saggut und Brauchtum gegeben ist. Die eng verbundene Dreiheit von Baum, Quelle und Vogel des Saggutes wird nun nicht naturnahe, sondern in anspielerischer Verkürzung ziergemäß wiedergegeben. Dies gehört zum Wesen der überlieferungsgebundenen Kunst, in der die Bauernkunst eine Ausgangsstellung einnimmt. Für die Bezeugung der genannten Dreiheit als Kernstück des Saggutes müssen wir uns nur andeutend auf einige Belege beschränken.

Im Schwanfraumärchen: Die alte Weißbuche an einem Brunnlein, zu dem drei Tauben kommen. Vernaleken, KHM Nr. 50.

Im verbotenen Zimmer ein Rosenbaum, dabei ein Wasserbecken, zu dem drei Tauben herbeifliegen. Giese, Türk. M. Nr. 16.

Im Drei-Brüder-Märchen: der große Vogel Simurg, der emporträgt, hat sein Nest bei der Bergquelle auf einer alten Platane. Jungbauer, Märchen aus Turkestan und Tibet, Nr. 7.

Im Märchen von der Schwester mit den Goldkindern, Grimm Nr. 96: Der sprechende Vogel offenbart auf dem spielenden Baume bei dem Becken mit dem tanzenden Wasser das Geschick der Kinder und die Missetaten der zwei Schwestern ihrer Mutter. Specht, Litauische Märchen Nr. 16, 17.

Auf den Lebensbaum und die Lebensquelle des Saggutes nimmt wieder das festliche Brauchtum in Gestalt von Heilszeichen Bedacht. Wir wollen uns auf das hochzeitliche Brauchtum beschränken, wo die Züge am deutlichsten hervortreten. Volkstümliche Arbeiten geben unmittelbar Zeugnis hierfür.

Auf der Tür eines Brautschrankes aus Funkenstein bei Karlsbad ³⁸⁾ um 1750 sehen wir einen Doppelhenkelkrug, aus dem ein Dreisproß mit blühenden Rosen hervorgeht. Auf den waagrechten Ästen steht das Brautpaar in festlicher Tracht, links der Bräutigam, der ein Herz hält, rechts die Braut mit einem Ringe in der Hand. Dazu ist unten zu lesen:

In mein Herz kannst du leben
Bis ich mein Geist tu aufgeben.
Das Herz schenk ich dir zu einem Pfand
Steck an das Ringl an deine Hand.

Die waagrechten Zweige biegen mit einer Blüte nach oben ab. Von den drei Rosen am Gipfel entspringen waagrechte Zweige, die mit Blüten nach unten gekrümmt sind. So wird das Brautpaar von dem Hochzeitsbaume gleichsam umhegt.

Im wesentlichen dasselbe Bild mit reicherer Ausführung zeigt ein großer Holzmodel (etwa 90 cm hoch) in Herzgestalt mit der Jahreszahl 1777 aus dem Steirischen Volkskunde-Museum in Graz ³⁹⁾, für die Herstellung eines

³⁸⁾ Josef Hofmann, Deutsche Volkstrachten und Volksbräuche in West- und Südböhmen. Karlsbad 1932, S. 9, Abb. 7.

³⁹⁾ K. Spieß, Der Lebensbaum in der Bauernkunst (Bausteine zur Gesch., Völker- und Mythenkunde, Bd. VI, 1938, S. 93 ff., Abb. Tf. 11, Fig. 18).

besonders schönen Hochzeitsgebäckes bestimmt, zugleich ein Zeugnis für das hervorragende Können der modelschneidenden Lebzeltergesellen.

Zwischen den modisch gekleideten Brautleuten steht der Lebensbaum, der ihnen bis zur Achsel reicht. Aus einem schön getriebenen Metallgefäß mit zwei Henkeln wächst der Lebensbaum als ein aus allen Blüten bestehender Riesenstrauß hervor. Die dazu gehörigen gegenständlichen Vögel sind als schnäbelndes Paar unterhalb des Prunkgefäßes zu sehen, da ihre Stelle die Brautleute eingenommen haben.

Die Umrahmung des Feldes bildet eine Art Stachelzaun, an dessen Innenseite Blüten und Kräuter aller Art emporsprießen. Der Auftritt spielt somit im umhegten Hain, im verschlossenen Garten (*hortus conclusus*), es ist dasselbe hochzeitliche Geschehen wie im Bilde von der Einhornjagd und in dem umhegten Felde des Futterstoffes des deutschen Kaisermantels von 1133, von dem noch zu sprechen sein wird. Den umhegten Hain deutet auch das vorhergenannte Bild an.

Das Brautpaar ist am Hochzeitstage über die Alltäglichkeit hinausgehoben und es ist unbewußt noch etwas davon vorhanden, daß das Schicksal der vorbildlichen Gestalten der sagtümlichen Überlieferung sich in ähnlicher Weise an ihnen erfüllt. Das wird durch weitere Zeugnisse noch deutlicher werden.

Unsere Leitgestalt gehört zum Zierwerke und gedeiht nur in der schriftlosen, unpersönlichen zeitlosen Schicht, wo sie volle Freiheit des Gestaltens hat, wo sie Hauptsache ist, wo sie von alter Überlieferung getragen wird und diese weiterführt. Diese Voraussetzungen werden nur von der Kunst eines aufrechten und ungebrochenen Bauerntums erfüllt.

In der mittelalterlichen bürgerlichen Stadt sind Bild- und Zierkunst noch durch Überlieferungswerte miteinander verbunden, aber mit dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts setzt dort der Niedergang, begleitet von dem Verluste der Freiheiten, ein. Die Fürstenmacht erstarkt und mit ihr entsteht eine völlig anders geartete, von fremden Vorbildern beeinflusste Kunst, die vor allem in Prunkbauten ihre Erfüllung sieht. Malerei und Bildnerei nehmen dabei eine dienende Stelle ein und das Zierwerk erstarrt in veräußerlichten Formen.

Das Bürgertum in den Städten ahmt die bewunderten Vorbilder des Fürstenhofes in unzureichender Weise nach, in den Landstädten aber hält man besonders in den Fadenarbeiten noch stark am alten Erbe fest. Das zeigt zum Beispiel eine deutsche Tischdecke mit der Jahreszahl 1647, in deren Netzstickerei das Doppelhenkelgefäß mit einem daraus hervorstwachsenden Rosenbaume in feinsten Ausführung zur Darstellung gelangt⁴⁰⁾.

In Trier gestaltet im Jahre 1775 Meister Johannes Eberle am Chorgitter von St. Paulin aus Schmiedeeisen ein Doppelhenkelgefäß mit einem daraus hervorquellenden Rosenstrauche von staunenswertem leichtem Linienflusse, ein Meisterwerk, das unverkennbar noch volkstümlicher Überlieferung verpflichtet ist⁴¹⁾.

Seit dem 16. Jahrhunderte stoßen wir in Inventaren und Beschreibungen bis auf die Gegenwart immer wieder auf „Maikrüge“, das sind Gefäße, die stets als zweihenkelig angeführt werden, die, mit Blumen, dem Maien,

⁴⁰⁾ Moritz Dreger, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei, Tafelband I, Abb. 260.

⁴¹⁾ RDK 2, 938.

gefüllt, als Minnegaben und Festgeschenke in Umlauf kamen, aber auch beim festlichen Gottesdienste auf dem Altare ihren Platz hatten⁴²⁾. Die Größe dieser Maikrüge wechselte von 15—60 cm; sie waren meist aus Metall gefertigt, gaben im protestantischen Norden im 17. und 18. Jahrhunderte Veranlassung zur Ausbildung besonderer Typen, daneben aber griff man auch zu Ton, Marmor, ja sogar zum Holz, wo man künstliche Blumen einsetzte. Es gab buntbemalte winzige Nachbildungen aus Zinn⁴³⁾ als Devotionalien und dann in Fürstenhäusern höchst kostbare Maikrüge aus Gold mit Blumen aus roten, blauen und grünen Edelsteinen (Kunsthist. Museum, Wien, Augsburger Arbeit des 17. Jahrhunderts, ca. 25 cm hoch). Hier wird spürbar, wie die Überlieferung vom Lebensbaume alle Wohnstätten erfüllt, vom kaiserlichen Palaste angefangen, über die Patrizier- und Bürgerbauten bis in das Bauernhaus.

Die Stickmustertücher führen die behandelte Leitgestalt fort, ein Zeichen, daß man Wert auf sie legt. Es liegen drei Mustertücher vor⁴⁴⁾, aus der Zentralschweiz (1668), aus Deutschland (1657), ohne Angabe der näheren Herkunft, und aus Ostfriesland (1680). Das Gemeinsame dieser Vorlagen ist, daß der Lebensbaum — meist ein Dreisproß im Doppelhenkelgefäße — eine überlieferungsleere, konventionelle Endform ist, die unverbunden im Raume steht, genau nachgestickt werden muß und keine Abänderung verträgt. Im schroffen Gegensatze dazu steht die Leichtigkeit und die Mannigfaltigkeit der Formgebung bei den bauerntümlichen Stickereien. Sehen wir uns daraufhin die Stickereien, das Nähwerk (Gnawrik), an den Ärmelbesätzen der Frauenhemden im Egerland an⁴⁵⁾. Man muß staunen, wie hier dasselbe Motiv, der Drei- oder Neunsproß im Doppelhenkelgefäß in immer neuen Abwandlungen erscheint, so daß wir bei einer Durchmusterung einer größeren Zahl solcher Ärmelbesätze nicht auf zwei völlig gleiche Stücke stoßen. Dabei bestrebt man sich, die Fläche möglichst mit den Teilen des Motives und seinen Ausblühungen dicht zu füllen, was in prunkvoller Weise unter Zuhilfenahme mehrerer Farben geschieht. Gelegentlich werden auch die paarigen Vögel zu Seiten des Gefäßes eingesetzt⁴⁶⁾.

Durch eine ganz hervorragende Art der Gestaltung bei anderer Arbeitsweise stehen Schwäbmer Weißstickereien, Randborten von Bettüchern und Kissenbezügen, den Egerländer Ärmelbesätzen nahe⁴⁷⁾.

In einer reich ausgeführten burgenländischen Stickerei ist das Doppelhenkelgefäß kahn- oder halbmondförmig gestaltet⁴⁸⁾.

⁴²⁾ A. Haberlandt, Taschenwörterbuch der Volkskunde Österreichs, Wien 1953, S. 101; RDK I, 618 (Altarvasen).

⁴³⁾ K. Hahn, Deutsche Volkskunst, Berlin 1928, Tf. 208 (der Lebensbaum ist als 15-Sproß gestaltet).

⁴⁴⁾ Auktionskat. d. Textilsammlung. Meyer-Am Rhyn, Zürich 1923, Tf. 6, Nr. 45; Schloßmus., Berlin, In. Nr. M 3674; Vatl. Mus., Hannover, In. Nr. 6863, abgeb. S. Lehmann, Niedersächs. Stickmustertücher, Hannover 1936, Abb. 22.

⁴⁵⁾ Österr. Museum für Volkskunde, Wien; Abb.: M. Haberlandt, Österr. Volkskunst, Wien 1911, Tf. 7.

⁴⁶⁾ Die schönen alten Stickereien werden für die Zeit nach 1800 angesetzt. Die Behauptung Dr. M. Müllers, daß das Muster mit der „Vase“ erst um 1840 aufgekommen sei (J. Hofmann, Deutsche Volkstrachten etc. S. 174) und einen rein geometrischen Vorläufer mit mehreren Feldern gehabt habe, kann kaum mehr nachgeprüft werden.

⁴⁷⁾ K. Rumpf, Eine deutsche Bauernkunst, Marburg 1943, Nr. 122, 123.

⁴⁸⁾ Eisenstadt, Burgenländisches Landesmuseum.

Unsere Leitgestalt wird in der bunten Stickerei eines Bettuch-Besatzstreifens aus dem Burgenlande durch paarige Pfauen zu Seiten des Gefäßes und einen Doppelvogel (Doppeladler) auf der Spitze des Lebensbaumes vervollständigt⁴⁹⁾.

In einer Goldstickerei von den Vierlanden⁵⁰⁾ nimmt der Doppelvogel, der alles Heraldische abgestreift hat, die Mitte ein. In schönen Schwüngen schmiegen sich die gegenständigen Vögel darüber an. Gefäß, Blütenbaum und die drei Vögel füllen einen Halbkreis.

Eine bunte Stickerei an einem ungarischen Bettuche bringt gleichfalls drei Vögel um das Doppelhenkelgefäß mit nelkenartigen Blüten⁵¹⁾. Der mittlere Vogel übertrifft die beiden seitlichen bedeutend an Größe.

Ein Vogel auf dem Lebensbaume ist in der Stickerei eines hessischen Prunkhandtuches aus Ehtzell von 1823 zu sehen⁵²⁾; ein gutes Beispiel hiefür bietet auch eine Tiefschnitzerei mit bunter Wachseinlage an der Rückseite eines kleinen Spiegels aus Ungarn⁵³⁾.

Hervorgehoben zu werden verdient eine rote Seidenstickerei auf weißem Kissenbezüge aus Ungarn⁵⁴⁾, welche die drei Bestandstücke, Gefäß, Dreisproß und paarige Pfauen, ungemein schmuckreich und vorzüglich verteilt wiedergibt, wobei auf die natürlichen Größenverhältnisse gar keine Rücksicht genommen wird.

Neben der dichten Füllung der Fläche finden wir auch ein lockeres Hinstreuen. Dies ist an der Schnitzerei des Schubdeckels eines Trüherls aus Ulten in Tirol vom Jahre 1749 zu sehen⁵⁵⁾. Zwei hahnartige Vögel sitzen auf Zweigen über dem Doppelhenkelgefäße, von dem eine Ranke mit schütter verteilten Blättern und drei nelkenartigen Blüten an der Spitze ausgeht.

Ein durch Flachschnitzerei verziertes Mangelbrett mit einem Roß als Griff vom Jahre 1776 aus Schweden⁵⁶⁾, eine Minnegabe, zeigt ganz ähnliche Verhältnisse (Textbild 2). Aus dem kesselartigen Gefäße mit zwei Henkeln wächst der Lebensbaum als Neunsproß mit einer Blüte an der Spitze empor. Zu Seiten der Blüte sitzen zwei Vögel, weiter unten wieder zwei mit einem Dreisproß im Schnabel. Die Wand des Kessels ist durch einen Vogel in Treibarbeit geschmückt. Darunter stehen Braut und Bräutigam, die mit einer Hand nach dem Heiltume, dem Kessel, greifen. Zwischen ihnen sehen wir zwei schnäbelnde Vögel. Die Anlage entspricht weithin der auf dem steirischen Lebzeltmodel.

Verweilen wir noch etwas bei dem hochzeitlichen Lebensbaume, so stellt sich dem genannten schwedischen Mangelbrette eines aus dem Burgenlande⁵⁷⁾ vom Jahre 1752 zur Seite (Tafelbild 5), das folgende Anordnung aufweist. Auf einem Untersatze mit den Namensbuchstaben G M ruht das

⁴⁹⁾ Österr. Museum für Volkskunde, Wien, Abb.: M. Haberlandt, Österreichische Volkskunst, Tf. 21, Abb. 4.

⁵⁰⁾ Spieß, Der Lebensbaum in der Bauernkunst (Bausteine für Geschichte und Mythenkunde, Wien, Bd. 6 [1937], Tf. 5, Abb. 3); Vaterländisches Museum, Hannover.

⁵¹⁾ H. Th. Bossert, Ornamente der Volkskunst, Tübingen 1949, Tf. 34, Abb. 1; Kunstgewerbe-Museum Budapest.

⁵²⁾ A. Spamer, Hessische Volkskunst, Leipzig 1939, S. 69.

⁵³⁾ Bausteine, Bd. 6, Tf. 8, Abb. 10.

⁵⁴⁾ Samml. Lessner, Budapest; Bossert, Ornamente der Volkskunst, Tübingen 1949, Tf. 34, Abb. 1.

⁵⁵⁾ Tiroler Volkskunst-Museum, Innsbruck.

⁵⁶⁾ Kirchspiel Näsinge, Bohuslän; Nordisches Museum, Stockholm, Inv. Nr. 57300.

⁵⁷⁾ Österr. Museum für Volkskunde, Wien A. Haberlandt, Zur Darstellung des Lebensbaumes (Wiener Zs. f. Volksk. Bd. 43, 1938, S. 33 ff., Tf. 2, Abb. 2 b).



2. Oberer Teil eines Mangelbrettes vom Jahre 1776 aus dem Kirchspiele Näsinge, Bohuslän, Schweden; Stockholm, Nordisches Museum.

Gefäß, aus dem der Lebensbaum als Wellenranke mit Blüten und Blättern hervorkommt, endigend mit einer großen tulpenartigen Blüte. Links von dem Gefäße steht die Braut, rechts der Bräutigam. Beide langen mit der Hand nach dem Behälter⁵⁸⁾. Es ist dieselbe Geste wie bei dem vorgenannten schwedischen Mangelbrette.

⁵⁸⁾ Die Darstellung der näheren Umgebung ist nicht ganz klar: Ist ein Gehäuse gemeint, welches sich über die zwei Gestalten wölbt, oder ist es etwa der herabgesunkene Doppelhenkel des henkellosen Gefäßes?

Von Bedeutung ist eine Darstellung in einem Streifen an der Spitze. Ein Jäger jagt in einem Walde, der durch drei Bäume angedeutet wird, einem Hirsche nach. Die „Jagd nach der Hinde“ oder dem Reh nimmt bei den Brautwerbe-Zeremonien⁵⁹⁾ in manchen Gegenden einen festen Platz ein, zugleich erinnern wir uns der Darstellungen von der geistlichen Einhornjagd. Das weltliche Vorbild, die erweiterte Hirschjagd, tritt uns dann wieder in einem Wochenbettvorhange aus Mašowitz in Böhmen entgegen, mit der Braut im umhagten Haine⁶⁰⁾. Der Hochzeitsbaum im Doppelhenkelgefäße ist dabei nicht vergessen.

Volkstümliche Arbeiten aus niederdeutschen Gebieten stellen die Verbindung zwischen dem Süden und dem Norden her. Ein mit Netzstickerei geschmückter Kopfkissenbezug⁶¹⁾ aus den Vierlanden zeigt die bräutliche Szene in folgender Ausbildung. Der Lebensbaum mit weit ausladenden Ranken und drei großen Blüten in der Mitte entspringt hier nicht einem Gefäße, sondern einem Herz und nach diesem greifen die Hände des Brautpaares. An die Stelle der paarigen Vögel sind zwei gegenständige Engel getreten, die über Blüten und Gezweig des hochzeitlichen Baumes schweben.

Ein graviertes Kesselhaken⁶²⁾ aus Niedersachsen vom Jahre 1750 bietet folgendes Bild. Die Braut reicht dem Bräutigam, der vor ihr mit einem gegabelten Blütenstengel steht, in einem Becher den Trank, mit dem nach altem Brauche die Ehe geschlossen wurde⁶³⁾. Darüber aber ist ihrer beider Hochzeits- und Lebensbaum im Doppelhenkelgefäße.

Wir setzen die Untersuchungen über die Abwandlungen unserer Leitgestalt fort. Die Darstellung des Lebensbaumes als „Blumenstück“ mit den Mitteln der städtischen Malerei, wie an der Tür eines Brautkastens aus der Schweiz⁶⁴⁾ zur Rokokozeit, folgt hochschichtlichen Einflüssen, dagegen fällt die bauerntümliche Rückführung mit einem einfachen Rosendreisprosse über einem wuchtigen Kessel auf einem schwedischen bemalten Wandbehang auf⁶⁵⁾.

Bedeutungsvoll wird die Auseinandersetzung, sobald unsere Leitgestalt in ein Gebiet gerät, wo das Zierwerk vorwiegend rein geometrisch ist. An der Stickerei einer Joppe⁶⁶⁾ aus rotem Tuche von Kotar in Dalmatien beobachten wir, wie das Doppelhenkelgefäß linienhaft wird, die Zweige und die Blüten des Lebensbaumes sich in ornamentale Bestandteile auflösen. Der Vogelleib wird von kleinen Strichen umspinnen und der Schwanz besteht aus Wellenlinien.

Im wesentlichen stimmt mit dieser Stickerei die einer Joppe von Obrowac⁶⁷⁾ in Nord-Dalmatien überein. Die Blüte auf dem Hauptstamme

⁵⁹⁾ Reinsberg-Düringsfeld, Hochzeitsbuch, Leipzig 1871, S. 53.

⁶⁰⁾ Österr. Museum für Volkskunde, Wien; Spieß, Markst. d. Volksk. 2. Bd., Tf. 28, Abb. 80.

⁶¹⁾ E. Thiele, Das germanische Erbe i. d. deutschen Volkskultur, München 1939, Abb. 55.

⁶²⁾ Österr. Museum für Volkskunde, Wien; A. Haberlandt, Eine südslawische Bildstickerei west-östlicher Prägung (Wiener Zf. f. Volksk. Bd. 44, 1939, Tf. 2).

⁶³⁾ Spieß, Deutsche Volkskunde als Erschließerin deutscher Kultur, Berlin 1934, S. 208.

⁶⁴⁾ Kasten aus Appenzell von 1766; Schweizerisches Landesmuseum Zürich; Bossert, Volkskunst in Europa, Tf. 36, Abb. 10.

⁶⁵⁾ Nordisches Museum, Stockholm: Inv. Nr. 24726.

⁶⁶⁾ Österr. Museum für Volkskunde, Wien.

⁶⁷⁾ M. Kus-Nikolajev, Motiv životnog stabla, Zagreb 1930, Abb. 1 (Sonderdruck aus: Narodne starine).

ist hier ein sechsteiliges Wirbelornament. Betrachten wir die Blüte auf der erst genannten Stickerei näher, so gewahren wir, daß die rahmenden Striche gleichfalls einen rechts laufenden Wirbel bilden.

Das Auflösen unserer Leitgestalt in ein dichtes Gewirr von rein geometrischen Linienzügen kann man an dem Stickereibesatz des Prunkmantels⁶⁸⁾ einer vornehmen Frau aus Skutari (Albanien) beobachten. Der zusammengedrückte Behälter mit den Henkeln, die zu großen S-Schnörkeln geworden sind, ist noch einigermaßen zu erkennen, die darüber liegenden Vögel kaum mehr; vom Lebensbaume ist nur eine Strahlenblüte mit dem Halbmondzeichen in der Mitte übrig geblieben. Die Einzelteile sind von Linienzügen umspinnen.

Wir betrachten nun in einigen Fällen das Beharrungsvermögen unserer Leitgestalt, sobald sie von Umgestaltung ergriffen wird.

A. Das Doppelhenkelgefäß bleibt in einer Kümmerform erhalten, wenn gleich sein Dasein nicht mehr notwendig ist.

1. Der Lebensbaum wird zu einem nicht naturnahe wiedergebenen Blumenstücke, das ein Rechteck füllt. Das Doppelhenkelgefäß bleibt als kleines, kaum bemerkbares Anhängsel erhalten. Dekorative Malerei, Polnisch, Bez. Dabrowa⁶⁹⁾.

2. Der Lebensbaum wird auf der Leibung eines Kruges zu einem schräg hingelegten Blütenzweige, dessen Einzelteile rein geometrisch sind. Er fußt in einem winzigen, schief liegenden Kantharos⁷⁰⁾. Polnisch, Bez. Jaslo.

3. Zur Festtracht der deutschen Mädchen in der Iglauer Sprachinsel gehörte ein Leibchen, dessen Rückenteile mit bunt eingestickten Rosen geschmückt sind. Der Rosendreisproß in der Mitte steckt in einem nur mehr angedeuteten Gefäße mit Doppelhenkeln. Dieses ist beim Tragen des Leibchens gar nicht zu sehen, da der Rock knapp unterhalb der Rosenstengel darüber gebunden wird. Das Fortschleppen der gleichsam nur im Gerippe vorhandenen, unsichtbaren Leitgestalt ist um so merkwürdiger, als die Stickerei nicht von den Mädchen, sondern auf Bestellung im Böhmerwalde angefertigt wurde und durch naturnahe Darstellung und durch Schattenbildung aus dem bauerlichen Kreise austritt.

B. Die Leitgestalt wird auf das Wesentliche beschränkt und dient als Baustein zur Schaffung einer neuen Einheit.

Ein Hochzeitskopftuch aus der Teichgegend in Südböhmen⁷¹⁾, mit bunten Glasperlen und Goldfitter reich bestickt, zeigt in der herabhängenden Ecke eine an die Augenornamentik gemahnende Auszier. Bei näherer Betrachtung bemerkt man, daß das Schmuckfeld aus mehreren eng aneinander gelegten Einheiten zusammengesetzt ist. Jede derselben enthält, deutlich hervorgehoben, drei umsäumte Kreisflächen und ein kleines Trapez mit geschwungenen Seiten, die mit feinen Linien verbunden sind. Man erkennt unschwer, daß der auf das Äußerste verkürzte Lebensbaum im Gefäße des Lebenswassers vorliegt. Die Zwischenräume sind mit zarten Füllstücken ausgelegt und das Ganze ist leicht umrandet. Fünf dieser Einheiten gleichen einander

⁶⁸⁾ Österr. Museum für Volkskunde, Wien; Bossert, Ornamente der Volkskunst, Tf. 23, Abb. 14.

⁶⁹⁾ Eug. Frankowski, Polnische Volkskunst, Krakau 1928 (Poln.), Tf. 32.

⁷⁰⁾ Frankowski, Tf. 12.

⁷¹⁾ Österr. Museum für Volkskunde, Wien, Inv. Nr. 6514; Abb.: M. Haberlandt, Österreichische Volkskunst, Tf. 8, Abb. 3.

völlig, nur die in der Mittellinie zu oberst liegende ist reicher ausgeführt. Alle sind so miteinander verbunden, daß die Bedeutung des Einzelstückes verschwindet und eine neue ornamentale Einheit mit regelmäßig verteilten „Augen“ geschaffen wird.

Der Lebensbaum ist in einer rein geometrischen Anordnungskunst verschwunden, wirkt aber noch unsichtbar nach. Dies hervorragend gezierte Kopftuch ist für die Braut bei der Hochzeit bestimmt und wir gedenken dabei an die reich mit Backwerken in Vogelgestalt geschmückten Hochzeitsbäume von ansehnlicher Größe, die noch Mittelpunkt von Spiel, Gesang und Tanz sind ⁷²⁾).

2.

Wir haben nunmehr des dritten eingangs genannten Kunstkreises, des sasanidischen, zu gedenken. Nach dem Zusammenbruche des achamanidischen Reiches und der kurzen Regierung Alexanders des Großen wurde Persien unter der Herrschaft der Seleukiden stark hellenisiert. Seleukos (321—281 v. Chr.) allein hat 70 Städte auf iranischem Boden gegründet. Nach den parthischen Asarkiden (250—226 v. Chr.) erhielt das Reich unter den persischen Sasaniden (226—640 n. Chr.) eine machtvolle Ausgestaltung und Weltbedeutung durch die glanzvolle Erneuerung nationaler Kultur. Der Palast des Königs aller Könige mit seiner Einrichtung und prunkvollen Hofhaltung diente den Herrschern des Abendlandes zum Vorbilde und wirkte sogar auf die Ausstattung des christlichen Himmels ein ⁷³⁾. Unter Khosrau I. Anoschirwan (531—579), einem Zeitgenossen des oströmischen Kaisers Justinianus I. (527—565), wird der Höhepunkt erreicht. Am stärksten kommt die Eigenart sasanidischer Kunst an den Metallgeräten und in den Seidengeweben, die eine märchenhafte, von Künstlerhand geschaffene Kleiderpracht zur Voraussetzung haben, zum Ausdrucke. Die hellenistische Beeinflussung, bedingt durch den Gang der Geschichte, tritt gelegentlich stark zu Tage, doch wurde stets das Übernommene zu etwas durchaus Neuem gestaltet. Die sasanidische Kunst hat vor allem mit ihren kostbaren Stoffen die ganze Welt beeinflusst, das Reich überlebt und lange nachgewirkt.

Den hellenistischen Einfluß veranschaulicht die Auszier einer Metallschüssel des 6.—7. Jhdts. ⁷⁴⁾. Im Mittelfelde sprengt ein Reiter im flatternden Mantel, den Jagdspeer über dem Haupte schwingend, von einem großen Hunde begleitet, dahin. Auf die mythische Bedeutung dieser Jagd deuten die Darstellungen in den vier Medaillons des anschließenden Ringfeldes hin, die den Kampf eines heldischen Mannes mit einem Untiere zum Gegenstand haben. Der Raum zwischen den Medaillons ist mit der uns bereits vertrauten Leitgruppe gefüllt. Aus einem Krüge mit zwei Henkeln kommt der Lebensbaum mit zwei seitlichen Ranken, die unten mit einer granatapfelartigen Frucht enden, und einem Mittelaste, der in einen Dreisproß ausgeht, hervor. Zwei symmetrisch angeordnete Vögel sitzen auf den Ranken und neigen sich mit den Köpfen zu dem Rande des Henkelkruges herab ⁷⁵⁾. Der galoppierende Jäger mit dem Hunde ist eine iranische Heils-

⁷²⁾ Im Museum in Brünn sind sie in reicher Mannigfaltigkeit zu sehen.

⁷³⁾ Cumont 126, 187.

⁷⁴⁾ F. Sarre, Die Kunst des alten Persiens, Berlin 1922, Tf. 118.

⁷⁵⁾ Die Gruppe mit den Vögeln tritt zweimal auf, einmal sind an Stelle der Vögel Hasen, einmal rehartige Tiere eingesetzt. Das sind jene Tiere, die einander sinngemäß vertreten können. Vgl. Spieß, Marksteine der Volkskunst Bd. 1, S. 75, 254.

gestalt⁷⁶⁾. Deren Bedeutung wird vertieft durch die umrahmenden Bilder mit dem Kampfe gegen den dunklen Gegenspieler, bei dem es um die Gewinnung des Heilstrankes geht. Das ist bezeugtes iranisches Gedankengut. Das Gewand der künstlerischen Wiedergabe aber ist hellenistisch. Vor allem aber entspricht die Leitgruppe, bestehend aus Henkelkrug und Rankenbaum mit paarigen Vögeln, dem Wesen nach völlig jener, die wir zu derselben Zeit im christlichen Kreise kennen gelernt haben. Wir entnehmen daraus, daß über die schroffen politischen Gegensätze der beiden Großreiche hinweg ein reger Kulturaustausch mit wechselseitiger Anregung erfolgte. Was nach dem Osten gegangen ist, das kommt gelegentlich wieder zurück. Ein Beispiel hierfür ist ein Stück eines Fußbodenmosaiks aus S. Marco in Venedig⁷⁷⁾ um 1100. Die mittels Schleifen verbundenen und mit Körnern besetzten Kreisbänder bilden Felder, in denen der Doppelhenkelkrug mit dem daraus emporwachsenden frei stilisierten, schlanken, palmenartigen Rankenbaume und zwei Vögeln dabei zur Darstellung gelangt. In den Zwickeln sehen wir einen Raubvogel, der einen Hasen überfällt, in verschiedenen Stellungen. Die verknüpften Kreisbänder, die über die Flügel der Vögel gelegte Binde und das Tierkampfmotiv in dieser Ausbildung lassen deutlich sasanidischen Einfluß erkennen.

In den persischen „Vasenteppichen“, der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zugeschrieben, finden wir das Doppelhenkelgefäß. In dem Stücke des Museums für angewandte Kunst in Wien⁷⁸⁾ ist es gefüllt mit einem wunderbaren Blütenbaume, aber der Henkelkrug ist seiner Formgebung nach wahrscheinlich über den kleinen Umweg nach China wieder nach Persien zurückgekommen.

Es gibt aber noch eine zweite Gestaltung des Lebensbaum-Motives in der Volkskunst, die, auf iranischem Boden entstanden, zunächst in der sasanidischen Kunst nachweisbar ist und einen Baum zeigt, der am Grunde des Stammes einen Spalt aufweist. Dieser „gespaltene Baum“ ist der Lebensbaum, der mit Lebenswasser gefüllt ist und dieses aus dem Spalte hervorquellen läßt. Von diesem Baume wird im 7. Buche des Dinkard⁷⁹⁾ im Zusammenhange mit der Herabkunft Zarathustras berichtet: Die Erzengel lassen einen Homstamm, den „Baum“ wachsen, der mit einer rastlosen Mauer umzäunt wird. Der Homstamm hat eine Mundöffnung, aus der beständig Homsaft träufelt.

Der Text des Dinkard weist in die Zeit Schapuhar II. (309—379), in sasanidische Zeit, die inhaltlichen Elemente aber gehen den Hauptzügen nach auf die achamanidische Zeit zurück.

Der im Dinkard erwähnte Baum ist der altiranische Homa-Baum, der Gokrnam genannt, der an der Quelle Ardwisura steht und den Homa-Trank liefert, der alles heilt und unsterblich macht.

Nach dem Rigweda ist es der Ashwatha-Baum, der den Soma, den Unsterblichkeitstrank der alten Inder, hervorbringt.

In der Kaushitaki Brahmana Upanischad (1, 3) wird der vom See Ara umgebene Baum Ilpa somaträufelnder Feigenbaum genannt und nach der Shandogya Upanischad (8, 5, 3) quillt aus dem beim See Airammadiya

⁷⁶⁾ Spieß, Marksteine der Volkskunst Bd. 1, S. 102; Abb. 63.

⁷⁷⁾ M. Dreger, Die künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei 78.

⁷⁸⁾ W. Bode-E. Kühnel, Vorderasiatische Knüpftteppiche aus älterer Zeit, Leipzig 1914, S. 64, Abb. 32.

⁷⁹⁾ The sacred Book of the East, Vol. 47. Pahlavi texts part. V, E. W. West.

wachsenden Baume Soma hervor. Der Jambubaum der Buddhisten setzt alte indische Überlieferung voraus. Aus dem Baume fließt goldgelber Saft, ähnlich geschmolzener Butter. Seine Früchte heilen Krankheiten.

U. Holmberg (Harva) hat nachgewiesen, daß den Weltenbaum betreffendes altiranisches und altindisches Überlieferungsgut nach dem Norden, zu den sibirischen Völkern, gelangt ist. In einer Sage der Jakuten⁸⁰⁾ heißt es: „Am gelben Nabel der achteckigen Erde steht ein üppiger Baum mit acht Ästen. Seine Rinde und Knospen sind silbern, seine Zapfen gleichen neunbeuligen Pokalen und die Blätter sind so groß wie eine Rofshaut. Auf dem Wipfel des Baumes fließt schäumend der göttliche Saft. Wenn die Vorübergehenden davon genießen, werden die Müden erfrischt, die Hungernden gestärkt.“ In Varianten wird berichtet, daß der Weltenbaum mit silberglänzendem Saft erfüllt ist, daß der Saft aus seinen Zweigen und Zapfen quillt und jeden, der davon trinkt, stärkt und verjüngt⁸¹⁾.

Die Überlieferung vom indischen Weltenbaume ist wie so vieles andere Mythengut weit nach Osten gewandert. Bei den Dajak auf Borneo bildet ein großer See den Mittelpunkt der Seelenstadt. Auf einer runden Insel in der Mitte dieses Sees erhebt sich der Wunderbaum, dessen Stamm mit Lebenswasser gefüllt ist, der Knorren trägt, deren Genuß verjüngt⁸²⁾.

Es sei noch darauf hingewiesen, daß wir in einem deutschen Märchen⁸³⁾ dem Baume mit dem Lebenswasser in einer Ausbildung begegnen, wie er im Dinkard beschrieben wird. In diesem Märchen reitet der dritte Bruder auf den Rat einer alten Frau einen Berg hinauf. Auf dessen Gipfel steht ein Baum, auf dem ein Vogel sitzt. Der Bruder greift nach dem Vogel, und da er ihn in der Hand hat, fängt der Vogel zu sprechen an und sagt dem Helden, was er zu tun habe. Dem Rate folgend, schlägt er mit dem Schwerte einen Zweig vom Baume ab und bohrt in den Stamm ein Loch. Mit der herausrinnenden Flüssigkeit füllt er ein Fläschchen. Zu gegebener Zeit erweckt er mit dessen Inhalt seine in Stein verwandelten zwei Brüder wieder zum Leben. Die Flüssigkeit ist Lebenswasser. Das Märchen folgt gegen Ende dem Parizade-Märchen⁸⁴⁾, das persischer Herkunft ist. Der Baum ist der Homa-Baum.

Wie bereits erwähnt, hat Alexander der Große mit seinem Weltreiche den Kulturaustausch zwischen dem Vorderen Orient und dem Mittelmeerraume angebahnt. Wenn bei Vergilius in Georg. I 131 gesagt wird, daß Jupiter am Ende des goldenen Zeitalters von den Blättern der Bäume hat Honig herabträufeln lassen, und in der 4. Ekloge (v. 30) anlässlich der bevorstehenden Geburt des Erlöserkindes davon die Rede ist, daß die harten Eichen Honigtau hervorschwitzen werden, so weist dies auf die aus dem Orient zuströmenden Überlieferungen hin, denn weder bei Hellenen noch bei Römern finden sich aus alter Zeit Entsprechungen hiezu.

Die Verbindung nach dem Orient reißt für diesen Zug nicht ab. Nonnos (nach 400 n. Chr.) berichtet in seinen Dionysiaka 26, 192 ff. gelegentlich

⁸⁰⁾ U. Holmberg, Der Baum des Lebens (Annal. Acad. Scient. Fennic. Bd. XVI 3, S. 57).

⁸¹⁾ Holmberg 58, 60.

⁸²⁾ Grabowsky (Intern. Arch. f. Ethnogr., Bd. 2, S. 187).

⁸³⁾ I. W. Wolf, Deutsche Märchen und Sagen, Leipzig 1845, Nr. 27, Das Feuerschloß, S. 134 ff.

⁸⁴⁾ Das ist das bereits erwähnte Märchen von der Schwester mit den Goldkindern (Grimm, Nr. 96).

der Aufzählung der indischen Völker, die gegen Dionysos zum Kampfe antreten, von einem Wunderbaume in Areizanteia, von dessen Ästen Honig herabträufelt. Diese Eigenschaft kommt nur dem Weltenbaume zu. Nach dem bekannten Zuge später einsetzender Vervielfältigung wird aber schon vorher (v. 183 ff.) von Bäumen in dieser Wunderlande erzählt, die vom morgendlichen Nebeltau einen gelben, Honig ähnlichen Saft erzeugen, der von den Blättern tropft. Auf eine ähnliche Vervielfältigung des einen Lebensbaumes gehen auch die oben erwähnten Ausführungen Vergils zurück.

Eine Fabel des geistlichen Romanes „Barlaam und Joasaf“, dem in Syrien geborenen Johannes Damascenus (um 740) zugeschrieben, erzählt von einem Manne, der auf der Flucht von einem Einhorne in einen Brunnen (Abgrund) stürzt, sich aber noch an einem über diesem wachsenden Baume festzuhalten vermag. In seiner bedrängten Lage sieht er, wie zwei Mäuse, eine weiße und eine schwarze, unaufhörlich den Stamm benagen. Auf dem Grunde wartet mit aufgesperrtem Rachen ein greulicher Drache darauf, ihn zu verschlingen. Überdies drohen noch vier Schlangenhäupter. Indessen spürt er, daß von den Zweigen des Baumes Honig tropft. Davon genießt der Mann und vergift alle Gefahren. Nun folgt die geistliche Auslegung.

Wir wissen, woher der Zug von dem honigtropfenden Baume stammt. Die älteste für diese Fabel derzeit erreichbare Quelle enthält ihn nicht. Als solche gilt das Lalitavistara, eine Lebensgeschichte Buddhas aus dem Jahre 76 n. Chr.⁸⁵⁾ Dort kommt der Honig von einem **Bienenschwarme** in der Krone des Baumes. Die Fabel erscheint dann in Kalila und Dimna und wurde im Mittelalter in die Gesta Romanorum und in die Legenda aurea des Jakobus de Voragine aufgenommen. In beiden Sammlungen fließt der Honig von den Zweigen des Baumes herab. Die Szene wurde auch im Bilde festgehalten⁸⁶⁾. Mit viel Verständnis wird sie im Sinne überlieferungsgebundener Kunst in einem griechischen Manuskripte des Barlaam und Josaphat-Romanes aus dem 14. Jahrhundert (Nat. Bibl., Paris, cod. grec. 1128) gebracht⁸⁷⁾. Der Mann steht aufrecht in der Gabel des zweigeteilten Baumes und hat den Kopf emporgerichtet zu einem Dreisproß, aus dem Honig in seinen Mund tropft. Zwei gegenständige Vögel sitzen auf der Baumkrone. Im Dunkel der Höhle unterhalb der Wurzeln des Baumes sperrt ein Drache das Maul auf. Das alles stimmt zum Weltenbaume, der unverkennbar als Vorbild dahinter steht. Es kommen noch die von der Legende geforderten zwei Mäuse und die vier Drachen hinzu.

Es ist zu beachten, daß der in dieser Fabel deutlich erkennbare Weltenbaum einen Bedeutungswandel durch den Buddhismus erfuhr, der dahin geht, daß der Mensch durch den Honig, der die sündhafte Lust der Welt bedeutet, eingeschläfert wird, so daß er in den Rachen der Hölle fällt und ein schlimmes Ende nimmt. Es wird alles in das Gegenteil verkehrt. Aus einem kraftvollen Helden ist ein angstverfolgter Mensch geworden, der Unsterblichkeit verleihende Saft des Baumes verursacht den Tod. Der dem Lebenswasser entsprechende Saft tropft in der buddhistischen Schrift auch nicht aus dem Baume, sondern rührt von einem daselbst befindlichen **Bienenschwarme** her. Das bedeutet einen tiefen, rationalisierenden

⁸⁵⁾ Felix Liebrecht, Die Quellen zu Barlaam und Josaphat: Zur Volkskunde, Heilbronn 1879, S. 441 ff.

⁸⁶⁾ Reallex. d. Deutsch. Kunst, Bd. I, Sp. 1452 ff.

⁸⁷⁾ Abgeb. b. Strzygowski, Miniaturen des serbischen Psalters d. Münchener Bibl. (= Denkschr. d. Akad. d. Wiss. Wien, Bd. 52).

Eingriff. Dieser Zug wurde in den genannten späteren Fassungen auf Grund volkstümlichen Zuschusses wieder beseitigt und richtiggestellt. Damit aber kommt für sagtümliche Untersuchungen deutlich zum Ausdruck, daß die erreichbar älteste schriftliche Quelle durchaus nicht die ursprünglichste sein muß. So ist sie in unserem Falle in einem wichtigen Zuge entstellt, die späteren Quellen sind darin ursprünglicher.

Es überrascht nicht, daß der Persönlichkeitskünstler Benedetto Antelami bei der Darstellung des „Mannes im Baume“ in einem Bogenfelde des Baptisteriums zu Parma (begonnen 1196) wieder zum Bienenkorbe im Baume zurückgriff und dem Honig tropfendem Baume aus dem Wege ging⁸⁸⁾.

Angesichts dieser Lage ist es erstaunlich, daß es eine Gelehrsamkeit geben konnte, welche die Weltesche Yggdrasil von dem Baume aus dem Barlaam und Josaphat-Romane herleiten wollte, wogegen Jakob Grimm in seiner Deutschen Mythologie (II 666) entschiedene Stellung nahm.

Die Weltesche Yggdrasil, die immergrüne, der beste unter allen Bäumen (Grimnismol 44), gehört in den Kreis altindogermanischer Lebensbäume. In Gylfaginning 16 heißt es, daß die Menschen den Tau, der von ihr herabtriefte, Honigtau nennen und daß sich von ihm die Bienen nähren. Yggdrasil ist demnach auch ein Baum, dessen Stamm mit einer honigartigen Flüssigkeit erfüllt ist. Diese Vorstellung ist wie manch anderes Überlieferungsgut zu den Finnen gewandert, deren Volkslieder eine mesitammi, eine „Honigeiche“ kennen. Es wird gesagt⁸⁹⁾, sie habe „Honigseim auf ihren Zweigen, Met unter der Rinde, gut als Salbe für die Wunden, für die Schmerzen als heilend Wasser.“

Die Weltesche Yggdrasil steht mit den genannten Eigentümlichkeiten in engster Beziehung zur Überlieferung vom iranischen Weltenbaume. Das nimmt nicht Wunder. Je weiter die Erschließung mythenhaltiger Überlieferung vordringt, um so mehr werden wir alter Beziehungen auf diesem Gebiete zwischen dem germanischen Norden und Iran gewahr.

Wenn wir die Weltenbäume bei den verschiedenen indogermanischen Völkern und in ihren Ausstrahlungsbereichen überblicken, so finden wir, daß es nur ein Baum ist, der sich stets wiederholt. Als feststehende Beigaben fallen die zwei Vögel in der Krone des Baumes auf. Dazu kommt noch die Schlange, der Wurm oder Drache am Fuße des Baumes. Uralt ist die Überlieferung von der Schädigung des Baumes durch den Wurm an seiner Wurzel und von der Feindschaft und dem Kampfe des Vogels und der Schlange.

Die zwei Vögel sind deshalb von Wichtigkeit, weil sie in den bäuerlichen Stickerien, die sich den Lebensbaum zum Vorwurfe nehmen, immer wieder anzutreffen sind. Wir wollen sie übersichtlich nebeneinander stellen.

Indien: Zwei Vögel sitzen auf dem großen Ashwattah-Baume. Bei Nonnos Dionys. 26, 192 ff. sitzen im Wunderlande Areizantia auf dem Weltenbaume zwei Vögel, Horion und Katreus, die alles voraus wissen und mit menschlicher Stimme sprechen.

Iran: Auf dem Weltenbaume Gokrnam werden die Vögel Sena-murw und Camroš-murw genannt. Sie ergeben zusammen den Vogel Senamurgha, der alles weiß, alles übersieht, ein Zeitenvogel wie der Phoinix ist. Noch heute lebt er bei den Persern als Simurg fort und bei anderen Völkern

⁸⁸⁾ J. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes, Freiburg 1924, S. 351, Abb. 9.

⁸⁹⁾ Holmberg S. 75.

des iranischen Ausstrahlungsgebietes mit angepaßter Namensform als Samrak, Samrug, Samurag, Samrau⁹⁰⁾.

Nordgermanisch: Auf der Spitze der Weltesche sitzt der große Adler, der zwischen seinen Augen den Habicht Wedrfolnir hat (Gylfg. 16). Es sind zwei Vögel, aber der eine ist auf Kosten des anderen verkümmert; es ist das ein ähnlicher Vorgang wie in Iran. Man kann sich aber auch vorstellen, daß die zwei Vögel, die ja nach entgegengesetzten Richtungen Ausschau halten, zusammenrücken und zu einem Vogel mit zwei Köpfen verschmelzen. Der doppelköpfige Vogel, dessen lange Geschichte hier nicht erörtert werden kann, gehört zum Weltenbaume und, was wichtig ist, er erscheint auch in den bauerntümlichen Stickerereien über dem Lebensbaume. Daß er oft noch die Kleinodien des Reichsadlers trägt, der seiner Herkunft nach auch ein mythischer Vogel ist, soll uns nicht beirren. Man nimmt die Leitgestalt, wie man sie gerade zur Hand hat, und setzt sie an der passenden Stelle ein.

Nachdem wir die Bedeutung des „gespaltenen Baumes“ in Iran klargelegt, seine Beziehung zu dem Weltenbaume der verwandten indogermanischen Völker und seine weiten Ausstrahlungen zu Völkern anderer Stammeszugehörigkeit nachgewiesen haben, wollen wir seinen Darstellungen in der sasanidischen Kunst nachgehen.

Arbeiten mit dieser Leitgestalt aus früher Zeit nachzuweisen, stößt auf große Schwierigkeiten, da die Werke der angewandten Kunst auf dem Heimatboden im Zuge fortgesetzter Umstürze restlos vernichtet worden sind. Als bester Träger der Überlieferung erweist sich die Seidenweberei mit ihren Mustern. Sie hat auch nach dem Niederbruche des sasanidischen Reiches das Bildgut weiter fortgeführt und auf das Abendland damit durch lange Zeit eingewirkt. Die Leitgestalten dieser Muster sind so kennzeichnend, daß ihre Herkunft auch in Erzeugnissen auf landfernem, fremdem Boden nicht verleugnet werden kann.

Die sasanidische Leitgestalt des Lebensbaumes verbindet Baum und Quelle. Ein am Grunde verdicktes Stammstück entläßt durch einen Spalt die Quelle, so wie es alte Überlieferung berichtet. Diesen Voraussetzungen wird in der bildlichen Wiedergabe Rechnung getragen. Wir betrachten zunächst einen griechisch-ägyptischen Seidenstoff aus Antinoc des 6. Jahrhunderts⁹¹⁾, der offensichtlich eine Umgestaltung einer sasanidischen Vorlage ist. Am Grunde des verdickten Stammes ist eine Öffnung in Gestalt einer kleinen, dreiteiligen Palmette zu sehen.

Ein oströmischer Seidenstoff sasanidischen Gepräges, des 6.—7. Jahrhunderts zeigt deutlich den Spalt am verdickten Stammgrunde einer stilisierten Dattelpalme, der in symmetrischer Anordnung Löwentöter beigegeben sind, welche das Untier mit dem Speere zu Fuß erlegen⁹²⁾.

So wie der Doppelhenkelkrug mit dem Weinrankenbaume nach Iran kam, so gelangte von dort der „gespaltene Baum“ frühzeitig nach dem Mittelmeerraume. Die frühchristlichen sogenannten Baum-Sarkophage des 4. Jahrhunderts, kleinasiatisch-antiochenischer Herkunft, zeigen diese Leitgestalt mit aller Deutlichkeit. An der Vorderwand des Baum-Sarkophages

⁹⁰⁾ Als Vogel Roch in 1001 Nacht (Henning 20, 145), als Vogel Ruch in einem Ritterroman in arabischer Sprache (Bolte-Polivka, Bd. 4, S. 391).

⁹¹⁾ P. Schulze, Alte Stoffe, Berlin 1917, Abb. 18; Kunstgewerbe-Museum, Berlin.

⁹²⁾ Falke, Geschichte der Seidenweberei, S. 13, Abb. 60; Vatikan.



3. Ostiranischer Seidenstoff, 8.—9. Jhdt.,
Konstantinopel, Museum.

von Arles⁹³⁾ bilden acht Bäume mit flachen Kronen sieben arkadenartige Nischen. Die Bäume sind Vervielfältigungen des e i n e n Baumes, des Homa-Baumes, der hier weder ein Lorbeer- noch Ölbaum ist, am Fuße des Stammes aber mit voller Deutlichkeit einen schmalen, ziemlich weit hinauf reichenden Spalt zeigt und oben in der Astgabel den Vogel hat. Der Baum, der mit seinem Saft wunderbare Stärkung gewährt, Kranke heilt und Tote wieder zum Leben erweckt, bildet eine sinnvolle Umrahmung zu den Geschehnissen, die in den Feldern durch eine hellenistische Bildkunst zur Darstellung gelangen. Der bartlose Christus in Rhetorentracht wirkt durch Handauflegung (Krankenheilung) oder mit dem Stabe (Vermehrung der Brote, Verwandlung des Wassers in Wein, Totenerweckung).

Das durch den Baum angekündigte Heilsversprechen wird durch Taten zur Wirklichkeit⁹⁴⁾.

Wir wenden uns wieder den Seidenstoffen zu, Eine ganz eigenartige Stilisierung äußert sich in einem ostiranischen Seidenstoffe des 8.—9. Jahrhunderts⁹⁵⁾. Die geometrisch aufgelöste Dattelpalme (Textbild 3) läßt am verdickten Stammgrunde eine dreieckige Öffnung erkennen. Die symmetrisch gestellten Löwen haben über Vorder- und Hinterbeinen Rosetten als Gelenksbetonung.

Der byzantinische Seidenstoff von rein sasanidischem Gepräge des 8. Jahrhunderts (Tafelbild 6), bekannt als Kaiserstoff aus Mozac (Lyon), zeigt in symmetrischer Doppelung den sasanidischen König als Reiter, mit dem Speere auf einen Löwen herabstehend, der als der Vertreter des dunklen Gegenspielers zu denken ist. Zwischen den beiden Reitern steht der Weltenbaum, dessen zackige Ausnehmung am Grunde des Stammes die Öffnung deutlich erkennen läßt⁹⁶⁾.

Ein Seidenstoff des 12. Jahrhunderts aus Byzanz von der Kasel des hl. Bernhard in Brauweiler⁹⁷⁾ verrät noch durch die mit Rosetten statt der

⁹³⁾ O. Wulff, *Altchristliche Kunst*, Berlin 1914; 1, 119, Abb. 106.

⁹⁴⁾ Auf dem Baum-Sarkophag des Lateran-Museums (Wulff 120, Abb. 107) kommt die Leitgestalt des gespaltenen Baumes mit dem Vogel besonders deutlich zum Ausdruck, doch umfaßt kein zusammenhängender Gedanke die Einzelauftritte.

⁹⁵⁾ Schulze, S. 53, Abb. 46; Museum Nancy.

⁹⁶⁾ Schulze, S. 73, Abb. 61.

⁹⁷⁾ Schulze, S. 85, Abb. 73.



4. Seidendamaststoff, byzantinisch,
12. Jhdt.; Utrecht.

Schleifen verbundenen Kreisringe seine sasanidische Herkunft. Die Füllung derselben ist eine schon ganz volkstümlich gewordene Leitgruppe: die paarigen Vögel, zierlich ausgeführt, mit Bändern über den Flügeln, im Lebensbaume, der drei Blüten am Gipfel trägt und unten in einen verdickten Stamm mit einem Spalt darinnen endet. Man könnte sich die Leitgruppe in dieser Formgebung ohne weiters als bauerntümliches Stickmotiv denken und erhielte damit eine Vorlage für den anderen aus sasanidischem Gestaltungsgute stammenden Lebensbaum. Ganz ähnlich ist die Musterung des Stoffes von Utrecht (Textbild 4).

Durch weitgehende ornamentale Gestaltung fällt ein zweifarbiger Seidenstoff mit sparsamer Goldbrochierung von Palermo aus dem 12. Jahrhundert⁹⁸⁾ besonders auf. Zweiköpfige Adler haben Gazellen beim Lebensbaume gepackt, der aus einer großen blattförmigen Palmette und einem äußerst dünnen Stamme besteht, der am Grunde stark verdickt ist und im dreieckigen Baumspalte eine kleine Palmette erkennen läßt.

Durch letzteres Merkmal ist er mit dem sogenannten Sündenfallstoffe verbunden, einem der Futterstreifen des Krönungsmantels der deutschen Kaiser, der im Jahre 1133 in Palermo ungefähr gleichzeitig mit dem vorher genannten Seidenstoffe in den königlichen Werkstätten für den Normannenkönig Roger II. angefertigt wurde. Als Webgeflecht aus Gold- und bunten Seidenfäden gehört dieser Futterstreifen zu den vorzüglichsten Leistungen des Kunsthandwerkes aller Zeiten⁹⁹⁾.

Durch Flechtbänder werden drei abgetreppte, neben einander liegende Flächen gebildet¹⁰⁰⁾, die drei der Anordnung nach sehr ähnliche Darstellungen enthalten¹⁰¹⁾, an denen zunächst ein großer Baum in der Mitte mit je einer Menschengestalt zu dessen Seiten auffällt. Der Baum hat eine dreieckige Krone und an seinen waagrecht abstehenden Ästen hängen im ganzen 30 Früchte. Über dreien ragen Schlangen- oder Drachenköpfe empor, wo-

⁹⁸⁾ E. Flemming, *Textile Künste*, Berlin, S. 78.

⁹⁹⁾ A. Weixlgärtner, *Die weltliche Schatzkammer in Wien* (Jahrb. d. Kunsthistor. Sammlungen in Wien, Neue Folge, Bd. 1, 1926).

¹⁰⁰⁾ Spieß, *Marksteine der Volkskunst*, Bd. 2, Tf. 1, Abb. 5, 6.

¹⁰¹⁾ 1. Sündenfall Adams und Evas; 2. Die Verkündigung Mariens durch den Engel; 3. Ein mythischer Auftritt.

durch sie als unheilvoll bezeichnet werden. Damit wird die Zahl 30 in $27 + 3$ zerlegt, ein Zahlenansatz, der auf die Gliederung des altindogermanischen Mondmonates, der Grundlage des Festkalenders, hinweist.

Der verdickte Fuß dieses Baumes gibt Einblick in einen Hohlraum mit dreieckiger geschwungener Öffnung, in der eine kleine dreizählige Palmette in Gestalt einer heraldischen Lilie zu sehen ist. Sie ist das Zeichen des aufspringenden Wassers, das aus der Baumspalte hervorquillt. Damit ist die Leitgestalt „Lebensquelle aus dem gespaltenen Lebensbaume“ gegeben.

Die Darstellung des Mittelfeldes (Tafelbild 7) gibt folgenden Auftritt wieder: der Held tritt mit einem Dreisprosse in der Hand zum Baume, wo ihn eine weibliche Gestalt mit einem von ihm nicht gesehenen Schlangenschwanz begrüßt und ihm in der aufgehobenen Hand eine Frucht entgegenhält. Der Held ist in den umhegten Hain der Außenwelt eingedrungen, wo ihn dessen Herrin, an der noch Reste ihrer dunklen Verwandlungsgestalt zu sehen sind, erwartet hat¹⁰²). In der Höhe der Häupter dieser Menschengestalten¹⁰³ stehen seitwärts zwei Vögel. Es liegen hier zwei Leitgruppen über einander: eine mit einem mythischen Auftritte, dem Zusammentreffen des Helden mit der Zwiespältigen beim Baume, und eine zweite mit den paarigen Vögeln beim Baume, dem bekannten Motive der Bauernkunst.

Daß die heraldische Lilie im Baumspalte obiger Darstellung tatsächlich die aufspringende Quelle bedeutet, beweist das Sündenfallbild der Decke in der Michaeliskirche zu Hildesheim vom Ende des 12. Jahrhunderts, wo in dem am Fuße verdickten Baumstamme ein Spalt mit einem unverkennbaren Wasserwirbel zu sehen ist¹⁰⁴).

Weitere Beispiele für das aus dem Baumspalte hervorströmende Wasser sind eine Chorschrankenplatte von der Kathedrale von Torcello (Textbild 5) aus dem 11. Jahrhundert und eine mittelalterliche Reliefplatte von der Akropolis in Athen¹⁰⁵). Darstellungen an einer Elfenbeinbüchse der Kathedrale von Praga in Portugal aus dem 11. Jahrhunderte und an einem Bogumilensarkophag¹⁰⁶) aus Bosnien (14.—15. Jhd.) zeigen den Baumstamm an der Wurzel ähnlich wie beim Futterstoffe des Kaisermantels verdickt und lassen in dreieckiger Öffnung eine Palmette erkennen, von der wir aus dem Vergleichsstoffe wissen, daß sie das aufspringende Wasser bedeutet¹⁰⁷).

An die Seite der späten Schrankenplatten des 12.—13. Jhdts. (so in S. Marco) mit dem hellenistischen Lebensbaume sind Zierplatten vom gleichen Orte und aus derselben Zeit zu stellen, die den iranischen Lebensbaum mit der Quelle aus dem Stamme wiedergeben. Meist aus griechischem Marmor gefertigt, werden sie wohl auch aus Griechenland stammen¹⁰⁸). Der Baum trägt oben einen Pinienzapfen, Vögel picken an Weintrauben; auf dieses Motiv, dreimal wiederholt, ist eine der Zierplatten beschränkt, eine zweite zeigt überdies paarige Panther in gegenständigen Zweigen, eine

¹⁰²) Hier meldet sich die Überlieferung von der Fischjungfrau, bzw. von der iranischen Frau Welt: Spieß, Marksteine der Volkskunst, Bd. 2, S. 142 ff.

¹⁰³) Es verdient vermerkt zu werden, daß die Menschen in diesem Webgeflechte bis auf wenige Ausnahmen blonde Haare und blaue Augen haben.

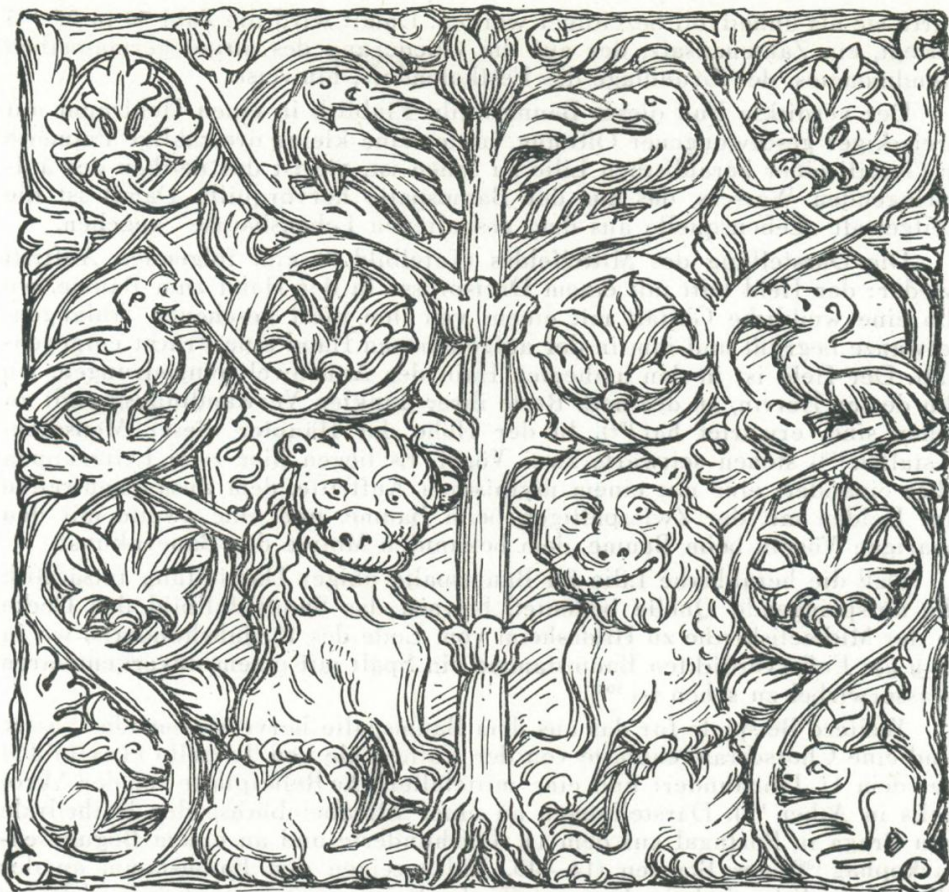
¹⁰⁴) Spieß, Markst., Bd. 2, Tf. 2, Abb. 7.

¹⁰⁵) Spieß, Markst., Bd. 2, Tf. 2, Abb. 9—10.

¹⁰⁶) Ein Abklatsch davon befindet sich im Österr. Museum für Volkskunde in Wien.

¹⁰⁷) Spieß, Markst., Bd. 2, Tf. 2, Abb. 12.

¹⁰⁸) Sie waren ehemals im Besitze des Berliner Museums.



5. Chorschränkenplatte aus der Kathedrale von Torcello, 11. Jhdt.

dritte Löwen beim Stamme, in dessen Spalt ein dreiteiliger Stern sichtbar wird ¹⁰⁹⁾.

Kehren wir wieder zu den Stoffen zurück, so führen uns zwei Seidenstoffe bis in die Zeit um 1500. Ein Seidenstoff aus Lucca von der 1. Hälfte des 14. Jhdts. ¹¹⁰⁾ zeigt in feinster, zierlichster Ausführung eine mit Lebensbäumen zwischen paarigen Vögeln und Gazellen bedeckte Fläche. Die Krone des Lebensbaumes wird zu einem spitzovalen Ornamentfelde und der verdickte Fuß des Stammes läßt in einem Spalte Zierwerk erkennen. Das spitzovale Ornamentfeld wird in alten Verzeichnissen als Pinienzapfen angeführt ¹¹¹⁾.

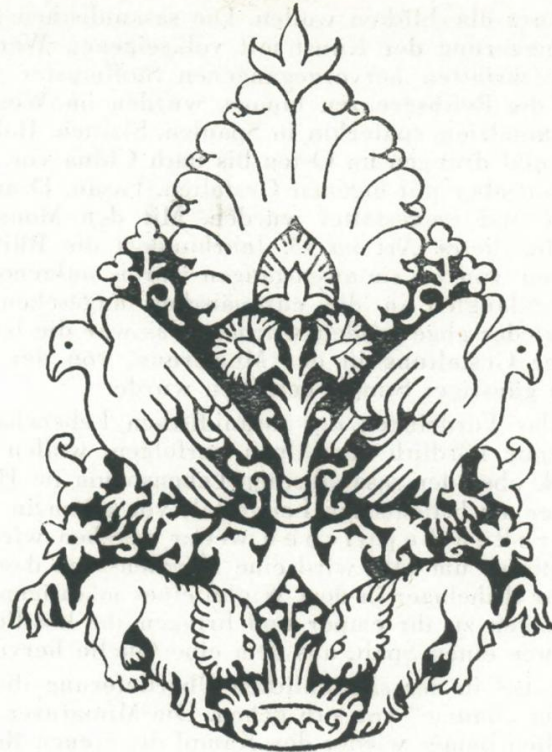
In die seltsamen geometrischen Wucherformen eines Seidenstoffes aus Spanien ¹¹²⁾ sind paarige Tiere, Löwen, mit dem Lebensbaume, dessen Fuß verdickt und gespalten ist, als Reste alter Gestaltung eingelassen.

¹⁰⁹⁾ Wulff, Museumskatal. Berlin; Altchristl. und mittelalterl. Bildwerke, Berlin 1911, Bd. II, S. 25, Nr. 1749; Bd. II, S. 25, Nr. 1746; Bd. II, S. 27, Nr. 1755.

¹¹⁰⁾ Schulze, S. 91, Abb. 79; G. S. Crefeld.

¹¹¹⁾ Schulze, S. 90.

¹¹²⁾ Schulze, S. 114, Abb. 103, G. S. Crefeld.



6. Brokatstoff aus Venedig, 2. Hälfte d. 15. Jhdts.; Düsseldorf, Kunstgewerbe-Museum

Die Musterung eines späten Brokatstoffes aus Venedig (Textbild 6) von der 2. Hälfte des 15. Jhdts. ist wegen der Vermischung von rein Ornamentalem und bildhafter Gestaltung mythischen Gehaltes bedeutsam¹¹³⁾. Der Lebensbaum zeigt hier eine große Palmettenkrone und drei Phantasieblüten in Dreiergliederung. Der Stamm ist unten stark verdickt und der knorrige Grund gespalten. Daraus kommt eine Quelle hervor und bildet ein kleines Becken., an dessen Rand ein Neunsproß und Gräser üppig gedeihen. Zwei symmetrisch gestellte Löwen trinken von dem Wasser. Unterhalb der Palmette sitzen zwei Falken mit einander abgekehrten Köpfen. In dieses Stoffmuster ist auch eine leuchtende Scheibe mit einem von ihr weit ausgehenden Strahlenkranze eingebaut, die drei Halbmonde in sich schließt, hinweisend auf älteste Vorstellung vom Zeitmaße und der Zeitordnung, unter der alles steht und vor sich geht. Was in den vorher besprochenen Stoffen nur angedeutet oder durch Zierelemente ausgedrückt war, gelegentlich durch Teile eines Gemäldes und durch plastische Werke verdeutlicht werden konnte, das ist in diesem Stoffmuster, in dem Zierhaftes und Bildhaftes unbekümmert mit einander vermischt werden, klar und einwandfrei wiedergegeben: der Quell, hervorbrechend aus dem an der Wurzel gespaltenen Baumstamme.

Die gemusterten Stoffe dieser Gruppe vom Ausgang des 15. Jahrhunderts sind der Nachklang einer großen Bewegung, der sasanidischen Renais-

¹¹³⁾ O. Falke, Geschichte der Seidenweberei, Nr. 410.

sance, die wir kurz überblicken wollen. Die sasanidischen Herrscher riefen bewußt eine Erneuerung der Kunst mit volkseigenen Werten hervor. Die aus ihren Hofwerkstätten hervorgegangenen Stoffmuster fanden Verbreitung weit über die Reichsgrenzen hinaus, wurden im Westen, zunächst in Byzanz und Alexandrien, späterhin in Spanien, Sizilien, Italien, nachgeahmt und umgeformt und drangen im Osten bis nach China vor, wo sie zunächst nachgebildet, dann aber mit eigenen Gestalten, Fasan, Drache, Kilin, Hund Fo u. a., erfüllt und umgestaltet wurden. Mit den Mongolen traten die chinesischen Stoffe dieser Art im 13. Jahrhundert die Rückwanderung an, wurden in Persien, von wo sie ausgegangen waren, aufgenommen, abermals verändert und gelangten in die europäischen angesehenen Weberwerkstätten, wo sie wieder abgewandelt wurden. Das war die letzte weltweite Welle mythischer Gestaltung in der Musterung, von der die europäische Kunstweberei in günstiger Stunde getroffen wurde.

Bevor wir das Vordringen des sasanidischen Lebensbaumes in Eigenarbeiten im Raume nördlich der Alpen verfolgen, wollen wir noch einen kurzen Überblick über den sasanidischen Lebensbaum im Heimatlande nach 1500 geben, wo er als bedeutsame Leitgestalt vor allem in den Miniaturen und den großen Teppichen weiter gegeben wird.

In einer Miniatur um 1440 wird eine Märchenszene dargestellt¹¹⁴⁾. Eine Prinzessin hat ihr Ruhelager in dem Wipfel eines mächtigen Baumes. Engelartige Wesen steigen zu ihr empor und bringen ihr köstliche Speisen. Der Baum hat am Fuße einen Spalt, aus dem eine Quelle hervorkommt.

Wir wissen, daß in der sagtümlichen Überlieferung die entscheidenden Handlungen beim „Baume“ vor sich gehen. Die Miniaturen zum Schahname des Firdousi stellen immer wieder den Kampf des treuen Rosses Raksch mit dem Löwen dar, indes sein Herr schläft. In der Miniatur von 1537 fließt zwischen dem Ruhelager Rostams und der Kampfstätte der beiden Tiere ein Bächlein, das aus dem Spalt am Fuße eines großen Baumes hervorbricht¹¹⁵⁾. Das Manuskript wurde für Schah Tahmasp ausgeführt.

Als Jüngling in erlesener Kleidung wird Schah Tahmasp in einer Miniatur dargestellt¹¹⁶⁾, wie er mit einem Buche bei einem blühenden Mandelbaume sitzt. Aus dem Baumspalt kommt eine Quelle hervor, die ein Becken füllt, in welchem sich kleine Fische tummeln.

Eine indische Miniatur stellt den späteren Kaiser Djehangir dar, wie er den mohammedanischen Heiligen Sheikh Selim Tschishti in einem öden Felsentale trifft, wo die Bäume dürr und laublos sind. Der alte Sheikh aber sitzt bei einem mächtigen Baume, dessen Fuß gespalten ist und eine Quelle entläßt, die eine blühende Rasenfläche hervorruft. Die Ranken eines Weinstockes, der sich am Baumstamme emporgeschlungen hat, tragen reichlich Trauben. Der Herrscher ist in das Paradies in der Außenwelt gelangt¹¹⁷⁾.

Die kostbaren figuralen persischen Stoffe des 16. und 17. Jahrhunderts weisen den iranischen Lebensbaum mit dem Spalt häufig auf. Wir finden ihn in einem bunten Samtbrotat des 16. Jahrhunderts als kurzen stämmigen

¹¹⁴⁾ F. R. Martin, *The Miniature Painters of Persia*, London 1912, Tf. 57; Herat, Timuridische Schule.

¹¹⁵⁾ Martin, Tf. 129.

¹¹⁶⁾ Martin, Tf. 111, um 1540, Schule des Sultan Muhammed.

¹¹⁷⁾ Sattar Kheiri, *Indische Miniaturen der islamischen Zeit* (= *Orbis pictus*, Bd. 6), Tf. 24.

Baum mit einer breiten Krone und einem Vogel darin¹¹⁸⁾ und dann in der Musterung eines Leibrockes aus dem 17. Jahrhundert, dessen schwarzer Stoff mit bunter Seide bestickt ist¹¹⁹⁾. Ein Herrscher sitzt in freier Gartenlandschaft auf dem Throne. Zwei schlanke Zypressen zu dessen Seiten sind seine Herrschaftszeichen, sinnvolle Abbilder des iranischen Lebensbaumes. Vor dem Spalt im Fuße des Stammes liegt ein kleines Wasserbecken, in dem fünf Fische einen Vogel umkreisen.

Ein farbiger persischer Brokat des 17. Jahrhunderts mit Silber und etwas Gold¹²⁰⁾ bringt das Lebensbaummotiv mit den paarigen Vögeln schon ganz in der Art volkstümlicher Stickereien als ornamentales Muster. Die Vögel sind Pfaue, der Baum ist eine stilisierte Zypresse, deren Stamm am Grunde gegabelt ist.

Die Zweiteilung oder Dreiteilung am Grunde des Stammes, der man öfter begegnet, kann auch dahin aufgefaßt werden, daß die Wurzeln des Baumes damit gemeint sind. Von Iran bis zum germanischen Norden, die erwähnten Ausstrahlungsgebiete eingeschlossen, gibt es auch Überlieferungen, die besagen, daß die Flüssigkeit mit ihren wunderbaren Kräften aus den Wurzeln des Weltenbaumes hervorkommt.

Höhepunkt des späteren persischen Kunsthandwerkes sind die großen Teppiche, die in den Hofwerkstätten der Safiwidenschahs in der Zeit um 1500 bis 1630 hergestellt wurden. Vereinzelt chinesische Motive in diesen Teppichen erklären sich aus der Vorliebe dieser Herrscher für chinesische Kunst. Betrachten wir diese Wunderwerke an Farbenpracht und Zierat vom Standpunkte des iranischen Lebensbaummotives, so ergeben sich folgende Gruppen.

1. Der Lebensbaum wird als ein schöner Blätter- oder Blütenbaum dargestellt, der am verdickten Fuße des Stammes den Spalt für die Quelle erkennen läßt. Oben auf der Krone sind zwei einander zugekehrte Vögel in symmetrischer Anordnung gegeben. Die Darstellung des Baumes ist in den Einzelheiten (Blatt und Blüte) naturnahe, im ganzen aber, schon durch die symmetrische Anordnung, der Überlieferung verpflichtet, wozu noch besondere Merkmale (die Öffnung am Stammgrunde, die paarigen Vögel) kommen. Dieser Baum ist demnach trotz seinem Hinneigen zum Naturhaften eine deutliche Leitgestalt. Ein ausgezeichnetes Beispiel von hoher Schönheit ist ein persischer Wollteppich des Kaiser Friedrich Museums in Berlin¹²¹⁾, in dessen Feld der Blätter- und der Blütenbaum abwechselnd zwölfmal, in vier Reihen zu je drei Stücken, wiederholt werden.

2. Die Leitgestalt „gespaltener Baum mit paarigen Vögeln“ kann des Naturhaften immer mehr entkleidet, vereinfacht und linienhaft wiedergegeben werden. Das kann unter Umständen zur ornamentalen Verzerrung und schließlich zur völligen Unkenntlichkeit der ursprünglichen Bildelemente führen.

Ein unter die sogenannten armenischen Tierteppeiche eingereichter Teppich des Kaiser Friedrich Museums in Berlin¹²²⁾ gibt davon eine anschau-

¹¹⁸⁾ Sarre-Martin, Die Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst in München 1910, München 1912, Tf. 191.

¹¹⁹⁾ Lehnert, Bd. II, S. 705, Abb. 544.

¹²⁰⁾ Sarre-Martin, Ausstellungswerk, Tf. 200.

¹²¹⁾ W. Bode, Vorderasiatische Knüpftpepiche aus älterer Zeit, Leipzig 1914, S. 71, Abb. 36.

¹²²⁾ Bode, Knüpftpepiche, S. 99, Abb. 50.

liche Probe Wir beobachten eine Felderung von langgezogenen Sechsecken und in diesen abwechselnd Zierstücke, Einzeltiere oder Tiere zu zweien, und schließlich den Lebensbaum. Seine Krone ist schmal, rautenförmig und mit bienenwabenartiger Musterung bedeckt, der lange gerade Stamm läßt am verdickten Fuße eine Öffnung erkennen. Die symmetrisch angeordneten Vögel zu beiden Seiten der Baumkrone sind bereits von der ornamentalen Verzerrung betroffen und nicht mehr zu erkennen. Flatternde Bänder deuten die Schwanzfedern an.

3. Ein indopersischer Wollteppich des Museums für angewandte Kunst in Wien ¹²³⁾ veranschaulicht folgende Gestaltungsgedanken. Das Teppichfeld wird unter Aufhebung der Symmetrie für eine Gartenlandschaft eigener Art freigegeben, bei der alles in einer Ebene liegt und die relativen Größenverhältnisse sowie Perspektive unberücksichtigt bleiben. In dieser Landschaft gibt es nur Vögel: einen Pfau, Hühner, Kraniche, Rebhühner, Turteltauben, Wiedehopfe, kleine Singvögel. Die Hauptsache machen, von spärlichem Kraut- und Strauchwerke abgesehen, die Bäume aus, die alle eine Wiederholung des Lebensbaumes in verschiedener Größe und mit verschiedener Blatt- und Blütenart sind. Das Prunkstück ist der große Baum in der Mitte, von größeren Vögeln, darunter einem prächtigen Pfau, rings umgeben.

Der kleinere Baum darunter nähert sich schon etwas der Leitgestalt im Sinne der überlieferungsgebundenen Kunst. Das Gezweige ist unregelmäßig, aber die Vögel sind einigermaßen symmetrisch angeordnet. Statt des einen Vogelpaares gibt es deren drei, oben, in der Mitte und unten eines.

Bescheidene Beiträge zur überlieferungsgebundenen Kunst sind am unteren Rande zu sehen: rechts zwei gegenständige, einander zugekehrte Vögel, seltsame Nachklänge der Hallstattzeit — in der persischen Metallkunst übrigens nichts Seltenes — und links der Lebensbaum mit den paarigen Vögeln in kleiner Ausgabe, ganz bauerntümlich. Auch dieser Baum zeigt noch wie alle anderen am Fuße des Stammes einen deutlichen Spalt.

Zwischen diesem Teppichfelde und dem unter 1 angeführten besteht trotz scheinbarer völliger Verschiedenheit doch eine weitgehende Übereinstimmung. In beiden wird eine Reihe von Bäumen wiedergegeben, von denen jeder ein iranischer Weltenbaum mit seinem Zeichen ist. Im Felde des indopersischen Teppichs sind sie nicht regelmäßig nebeneinander angeordnet, sondern unregelmäßig in verschiedener Größe über eine Scheinlandschaft verstreut. Daß es in dieser nur Vögel gibt, kommt davon, daß zu der meist verwendeten und typischsten Leitgestalt vom Weltenbaume nur Vögel gehören. In dem indopersischen Teppichfelde wird nur in anderer Formgebung das wiederholt, was in dem unter 1 beschriebenen Teppichfelde, wo die Lebensbäume in Reih und Glied stehen, schon vorhanden ist.

4. Die großen persischen Tierteppiche lassen sich hinsichtlich des hier verfolgten Motives in verschiedene Gruppen sondern:

1. das ornamentale Blumenwerk hat die Oberhand, Tier und Baum treten zurück.

2. Zu Seiten des großen Schildes breiten sich Landschaften mit Tieren aus.

3. Tierkampfszenen gewinnen die Oberhand.

¹²³⁾ Bode, Knüpftteppiche, S. 89, Abb. 46.

Dafür folgen die entsprechenden Belege.

1. Der seidene Tierteppeich im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand ¹²⁴⁾.

Im ornamentalen Grunde wird ein wellenförmig gewundener Baum mit einem lang hinaufreichenden, schmalen, vom Fuße des Baumes ausgehenden Spalte symmetrisch wiederholt. Dabei sind zwei Tiger in Kampfstellung zu sehen.

2. Persischer Wollteppich, Kaiser Friedrich Museum, Berlin ¹²⁵⁾.

Eine ausgebreitete Paradieslandschaft mit Laubbäumen, Zypressen, blühenden und fruchttragenden Bäumen liegt vor. Der am Fuß gespaltene Baum erscheint in verschiedener Ausbildung. Die blühende Flur wird von Tieren belebt, von Chinas Fabeltieren, dem Phoinix, dem Kilin, dem Drachen, und von den Tieren Vorderasiens, vom Löwen bis zum Stier, Damhirsch, Hasen und Hund. Die Tiere leben einzeln, friedlich neben einander, es herrscht Paradiesesstimmung.

3. Persischer, sogenannter Polenteppich aus Seide. Residenz München ¹²⁶⁾.

Die Tierkämpfe beherrschen vordringlich das Feld. Von dem schütterten Strauchwerke heben sich die schlanken Zypressen als Lebensbäume mit deutlichem Spalte am Fuße des Stammes und dem Zeichen für das kleine Wasserbecken davor ab.

Die Bedeutsamkeit der hier verfolgten Leitgestalt äußert sich weiters darin, daß wir den sasanidischen Lebensbaum selbst in den rein geometrischen sogenannten Damaskusteppichen, allerdings angepaßt und nur sehr sparsam verwendet, feststellen können. Die Herkunft dieser Teppiche ist unbekannt (Klein-Asien oder Ägypten werden genannt) und die erhaltenen Stücke gehören dem sechzehnten Jahrhundert an. Auf Grund von Abbildungen in Gemälden altitalienischer Meister können sie bis ins fünfzehnte Jahrhundert zurückverfolgt werden. Einprägsam sind diese Teppiche durch die drei Farben, das tiefe Kirschrot als Grundton, das helle Grün und das sparsame Flachsblau, sowie durch das Kristallinische ihrer einzigartigen rein geometrischen Musterung.

In dem großen wollenen Damaskusteppich-Fragment des Museums für angewandte Kunst in Wien ¹²⁷⁾ kehrt der sasanidische Lebensbaum im inneren Teile der zwei kleineren Oktogone zwischen Deltoidzwickeln achtmal wieder. Der Lebensbaum ähnelt einem dreiarmigen Leuchter mit dreieckigem Fuße. Die geraden Seitenäste haben einen nach innen gerichteten kleinen Sproß. Der Hauptstamm endet in einer Kugel, einer stilisierten Blüte, und hat darunter zwei spiralig eingedrehte Seitensprosse. In dem darüber anschließenden, schmalen Querstreifen bildet der Lebensbaum mit abwechselnd oben und unten angesetzten Stücken eine fortlaufende Reihe. Hier ist er ein kleiner Fünfsproß mit pilzförmigen Endteilen und kurzem Stamme über einem Dreieck.

Die Merkmale, die wir an diesem Teppiche feststellten, kehren getrennt an zwei Damaskusteppichen des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin wieder. In den Oktogonen des einen Teppichs tritt der sasanidische Lebensbaum als grob stilisierte Zypresse mit gespaltenem Fuße, paarweise achtmal wieder-

¹²⁴⁾ Bode, Knüpfteppiche, S. 16, Abb. 5.

¹²⁵⁾ Bode, Knüpfteppiche, S. 27, Abb. 12.

¹²⁶⁾ Bode, Knüpfteppiche, S. 81, Abb. 42.

¹²⁷⁾ S. Troll, Altorientalische Teppiche, Wien 1951, Tf. 39.

holt auf¹²⁸⁾. In dem anderen Damaskusteppiche des genannten Museums, auffallend durch seinen ausgezeichneten einheitlichen Aufbau, liegen zu beiden Seiten des großen, von 16 kleinen Oktogonen umgebenen Mitteloktogons, breite rechteckige Felder, in welchen die größter gehaltenen Fünfsproß-Bäume in zwei Reihen gegen einander gerichtet sind¹²⁹⁾. Der dreieckige Fußteil des Baumes ist hier deutlicher gestaltet und läßt eine Öffnung in der Mitte erkennen.

In dem großen seidenen Damaskusteppich des Wiener Museums ist der sasanidische Lebensbaum nur bei genauerer Nachschau in den zwei gebrochenen Oktogonen beigegebenen Füllfeldern recht verstreut in der Gestalt eines dreiarmligen Leuchters mit dreieckigem Fuße zu entdecken¹³⁰⁾.

Ein dritter Damaskusteppich am gleichen Orte hat den sasanidischen Lebensbaum, in zwei Reihen angeordnet, in den Borten der Umrahmung.

Die kleinasiatischen Teppiche mit geometrischer Musterung enthalten den sasanidischen Lebensbaum in noch gedrängterer Verkürzung. Die erlesene große Raute eines kleinasiatischen Wollteppichs¹³¹⁾ mit sogenanntem Holbeinmuster¹³²⁾ begleiten kleine, dreiteilige Lebensbäume, die kaum mehr einen Stamm, nur noch einen knospenartigen Endteil und zwei gekrümmte Seitensprosse über einem Dreiecke erkennen lassen. In der Randborte wird diese Kurzform in eckig gebrochener Herrichtung für ein fortlaufendes Muster verwendet.

Die Bedeutung dieser Leitgestalt kann man daraus ermessen, daß sie in der Teppichkunst bald der Natur angenähert, bald wieder in einer ornamentalen Umformung und Verkürzung, die nur durch den Reihenvergleich verständlich gemacht werden kann, mit einer erstaunlichen Beharrlichkeit über die Zeiten hinweggereicht wurde.

Es ist begreiflich, daß an der Stelle, wo die beiden Kunstströme am stärksten aufeinander einwirkten, in Konstantinopel, mitunter auch die beiden Baum-Heilszeichen auf einem Denkmale nebeneinander vorkommen konnten.

Auf der Stirnwand eines Sarkophages¹³³⁾ aus dem 7. Jahrhundert (Textbild 7) sehen wir in der Mitte ein mächtiges Doppelhenkelgefäß, aus dem ein Weinrankenbaum seine Zweige nach oben und unten entsendet. Ein Kreuz über der Öffnung deutet an, daß es sich um den christlichen Lebenstrank handelt.

In den Feldern links und rechts kommt der sasanidische Lebensbaum mit dem verdickten Stammesgrunde für die Lebensquelle samt den paarigen Vögeln zur Darstellung. Volkstümliche Kunst stellt die Leitgestalten nahe verwandter Überlieferung unbekümmert nebeneinander. Der Sarkophag wurde später als Brunnentrog verwendet und die Öffnung für den Auslauf wurde durch die Laibung des Doppelhenkelgefäßes geschlagen. Unsere Abbildung weist den ursprünglichen Befund auf.

¹²⁸⁾ Bode, Vorderasiatische Knüpfteppiche, S. 142, Abb. 83.

¹²⁹⁾ Bode, ebendort, S. 140, Abb. 81.

¹³⁰⁾ Troll, Altorientalische Teppiche, Tf. 39.

¹³¹⁾ Bode, ebendort, S. 135, Abb. 78.

¹³²⁾ Der Musterung nach könnte der Teppich auf Grund von Vergleichsstücken auf Gemälden bereits dem 15. Jhd. angehören. Bode, S. 37.

¹³³⁾ Mendel, Catalogue des Sculptures, Musée Ottoman. Constantinopel 1904. Bd. III, S. 529, Nr. 1320.



7. Stirnwand eines Sarkophages, 7. Jhdt.; Konstantinopel, Museum.

Ein als Reliquiar verwendetes Elfenbeinkästchen¹³⁴⁾, das auch in Byzanz seine Heimat haben mag und dem 9. Jahrhunderte zugeschrieben wird, läßt auf dem Deckel einen reich ausgestatteten Lebensbaum mit typischer Rankenführung erkennen. Zu oberst picken zwei Vögel an Trauben. Darunter jagt ein Hund einen Hasen, dann folgen zwei Vögel mit nach hinten gedrehten Köpfen und zu unterst springt eine erschreckte Hinde einem Löwen davon. Der Stamm des Baumes ist am Fuße verdickt, aber ein deutlicher Spalt ist nicht zu sehen.

Unter diesem reich bewegten Baume breitet sich, von ihm säuberlich getrennt, der hellenistische Lebensbaum aus; von seinem Kantharos gehen Ranken mit großen Blüten nach beiden Seiten ab.

Zwei Werke mögen das Nebeneinander der zwei Arten des Lebensbaumes, des hellenistischen und des iranischen, im alten Mischgebiete veranschaulichen. Sie können irgendwo im Mittelmeerraum und seinen nächsten Hinterländern geschaffen worden sein. Wie der Herkunftsort unbekannt ist, so auch die Zeit ihrer Entstehung. Man schwankt in der Zeitangabe zwischen dem zwölften und dem vierzehnten Jahrhundert.

1. Geschnittene Elfenbeinplatte des Museo nazionale in Florenz¹³⁵⁾.

Aus einem getriebenen Doppelhenkelgefäße kommen seitwärts zwei Weinranken mit stilisierten Blättern und Trauben hervor, in der Mitte ein Baum mit palmenartiger Krone. In den zwei zu Kreisen geschlungenen Weinranken sind zwei gegenständige Greifen mit Vogelköpfen und gebänderten Flügeln zu sehen, deren Schultergelenke durch eine Rosette hervorgehoben werden. Nahe verwandt ist das Steinrelief an der Außenseite von S. Marco¹³⁶⁾, wo statt des Baumes mit einer Palmenkrone ein gerader glatter Stamm eingesetzt ist, der in eine Art Pinienzapfen ausgeht. Der linke Greif hat einen der kleinen Rauschtrankdiebe, einen Vogel, erhascht und hält die Pranke darauf.

2. Eine in Gelb, Tintenbraun und Gold bemalte Elfenbeinplatte eines Kästchens¹³⁷⁾.

¹³⁴⁾ A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen der karolingischen und sächsischen Kaiser, Berlin 1914, Bd. 1, Nr. 95.

¹³⁵⁾ Lehnert, Bd. 2, S. 640, Abb. 520.

¹³⁶⁾ Spieß, Markst., Bd. 1, Tf. 13, Abb. 38.

¹³⁷⁾ Sarre-Martin, Ausstellungswerk III, Tf. 255.

In der Mitte einer Kreisumrahmung steht ein Baum mit breiter Krone und Blattwerk am Stamme, dessen Fuß verdickt ist und einen breiten Spalt sehen läßt. Zwei hasenartige Tiere mit langen Ohren, symmetrisch gestellt, springen mit einem Blätterbüschel im Maule nach entgegengesetzten Seiten davon. Der Hase ist als Bringer des Lebenskrautes und des Lebenswassers bekannt und wird schließlich, wie die ihm in diesen Belangen verwandten Tiere, als Soma-Behälter (Rauschtrankbehälter) gedacht¹³⁸).

Von den zwei Strömen, die den sasanidischen Lebensbaum von Byzanz aus weiterführen, geht einer nach Mittel- und Westeuropa, ein zweiter über Osteuropa (Rußland) nach Norden. Ein bedeutsamer Beleg für den zweiten Weg der Verbreitung ist eine kleine Prunkaxt (h 15 cm, l 6,5 cm) von Wladimir-Susdal (der genaue Fundort ist nicht bekannt), im historischen Museum von Moskau verwahrt¹³⁹). Die Axt zählt zu den Hammeräxten, da über dem scheibenartigen Schaftlochteile das zylinderförmige Hammerstück aufgesetzt ist. Die ganze Axt ist mit Gold, Silber und schwarzem Email belegt und wurde wahrscheinlich in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts in einer Wikinger-Werkstätte um Wladimir-Susdal hergestellt, das in enger Verbindung mit Kiew stand (Tafelbild 8).

Auf der einen Seite der Axtwange ist der iranische Lebensbaum mit verdicktem Stammgrunde und zwei Spalten darin dargestellt, dessen Krone in dem spitz zulaufenden Felde durch palmettenartige Stücke nur angedeutet ist. Die zwei einander zugekehrten Vögel sind nur mit einem Teile ihres Leibes wiedergegeben und ihr Gefieder durch hellere und dunklere Streifen von Silber und Gold angedeutet. Eigenartig ist das Hervorheben des Halsteiles durch ein Querband und einen Kreis darunter.

Das sasanidische Lebensbaum-Motiv mit Vögeln¹⁴⁰) kommt auf Schmuckstücken der Edelschmiede-Kunst, eingeritzt oder graviert, auf südrussischen oder mittlerrussischen Emailarbeiten vor¹⁴¹), wandert mit Hängestücken nach dem Norden und findet sich an den Waffen und Orbändern der Wikinger (Funde von Gotland, Öland, Ösel, Kurland, Ostpreußen; nordisch-baltische Erzeugnisse der dortigen Wikinger-Kolonien, im 11. Jahrhunderte entstanden).

Auf der anderen Seite der Axtwange ist ein schlangenartiges, gewundenes Tier gegeben, dessen Hals einen zackigen Kamm (Mähne) trägt¹⁴²). Die eine Hälfte des Leibes ist mit einem Treppennmuster bedeckt, die andere zurückgebogene und herablaufende Hälfte läßt oben eine Ranke abzweigen, die sich teilt. Die längere hinauf strebende Ranke bildet mit dem gebogenen Stücke des Leibes eine Art Flechtknoten. Die Rankenenden mit Halbpalmetten benehmen sich wie Pflanzenranken.

Das Auffallende aber ist, daß der Leib dieses schlangen-drachenartigen Tieres unterhalb des Halses von einem Schwerte durchbohrt wird.

¹³⁸) Spieß, Markt., Bd. 1, S. 247, 261. Auf einem Peruginer Gewebe des 15. Jhdts. sehen wir den Hasen beim Lebensbaume gleicher Herkunft, vom Hunde gestellt, W. Bombe, Alte Peruginer Gebildwebereien (Zs. Der Cicerone, Bd. 6, 1914, Abb. 10 d. Sonderdruckes).

¹³⁹) P. Paulsen, Axt und Kreuz, Berlin 1939, S. 107.

¹⁴⁰) Paulsen, S. 110.

¹⁴¹) A. Gusčín, Monuments de l'art industriel de l'ancienne Russie X—XIII siecles. Moscou-Leningrad 1936, Tf. XIV.

¹⁴²) Jüngerer Jellingstil des 11. Jahrhunderts, das Jellingtier des 10. Jhdts. trägt ganz allgemein einen Nackenzopf. Paulsen, S. 111.

Die Darstellungen auf den zwei Seiten der Axtwange sind auf einander abgestimmt und ergänzen einander. Auf der einen Seite sehen wir den Lebensbaum iranischer Prägung mit den paarigen Vögeln, von denen wir wissen, daß sie Bringer des Lebenswassers, der Lebensspeise sind, auf der anderen Seite den Schlangen-Drachen, den Schädiger des Baumes, den Feind der Vögel, der mit dem Schwerte zur Strecke gebracht wird. So ist der Lebensbaum zum Mittelpunkt einer dramatischen Handlung geworden. Die menschliche Gestalt fehlt, aber das Geschehen gehört unverkennbar der nordischen Heldensage an. Auf den Runensteinen von Ramsundberg¹⁴³⁾ (Södermanland, Schweden, 11. Jhd.) wird der langgestreckte Leib des Schlangendrachen gleichfalls von einem Schwert durchstoßen, hier von Siegfried geführt. Dazu kommt in linienhafter, aber bildhafter Ausführung ein dreiwurziger Baum mit zwei Vögeln und dem angebundenen Rosse (Grani). Wir können das Motiv des mit dem Schwerte durchbohrten Schlangendrachen bis nach Norwegen verfolgen. Auf einem Steinbruchstücke von Tanberg (Ringerike, Norwegen) ist ein in einen Knoten verflochtener Schlangendrache zu sehen, dessen Leib unterhalb des Kopfes von einem Schwerte durchstoßen wird¹⁴⁴⁾.

Das Beisammensein des iranischen Lebensbaumes mit dem Drachenbild vom Siegfried-Brunhild-Stoffe erinnert daran, daß dieses Saggut hier rund 200 Jahre vor dem Nibelungenliede (1220) auftaucht. Der Stoff des Nibelungenliedes erscheint in fränkischer Ausstattung und ist in dieser nach dem Norden (Lieder der Edda) gelangt. Die vorher erwähnten Bildzeugnisse lassen schließen, daß derselbe durch Varianten auffallende Stoff in einer flüssigeren und kürzeren Form, ähnlich den Eddaliedern, in dem Bereiche von Norwegen über das Baltikum bis nach Mittelrußland bei den Tafelrunden der Wikinger-Häuptlinge viel früher erklingen sein wird. In Rußland¹⁴⁵⁾ haben sich bis heute Märchen erhalten, die zu diesem Gestaltenkreise gehören. Es wurde nachgewiesen¹⁴⁶⁾, daß sie in Beziehung zu spätiranischem Saggute stehen, daß die Siegfried-Gestalt aber darüber hinaus zu einer Anknüpfung an die altiranische sagtümliche Überlieferung von Rostahm und Krsaspa führt. Im Zeichen einer alten Verbindung mit Iran erhält der Lebensbaum auf der Wange der Wikinger-Axt als ein Bild des Homabaumes über eine formale Herleitung hinaus vertiefte Bedeutung.

Wir gehen nun dem zweiten von Byzanz ausgehenden, nach Westeuropa gerichteten Strome nach, der die Anregung dafür bringt, den iranischen Lebensbaum als Vorbild in Eigenarbeiten einzusetzen, die hauptsächlich als Gewebe, Metallarbeiten, Buchmalereien und als Steinplastik, selten als Schnitzerei in Erscheinung treten.

Zuvor wollen wir noch einer K u r z f o r m des iranischen Lebensbaumes, auf die wir bei den Damaskus-Teppichen gestoßen sind, gedenken, für die ein griechisches Perikopen-Buch im Besitze der Nationalbibliothek in Wien (Suppl. Graec. 128) aufschlußreich ist. Das in Quartformat auf Pergament geschriebene Manuskript wird für das 11.—12. Jahrhundert angesetzt¹⁴⁷⁾ und dürfte in einem der Athos-Klöster nach einer stadt-byzantinischen Vorlage

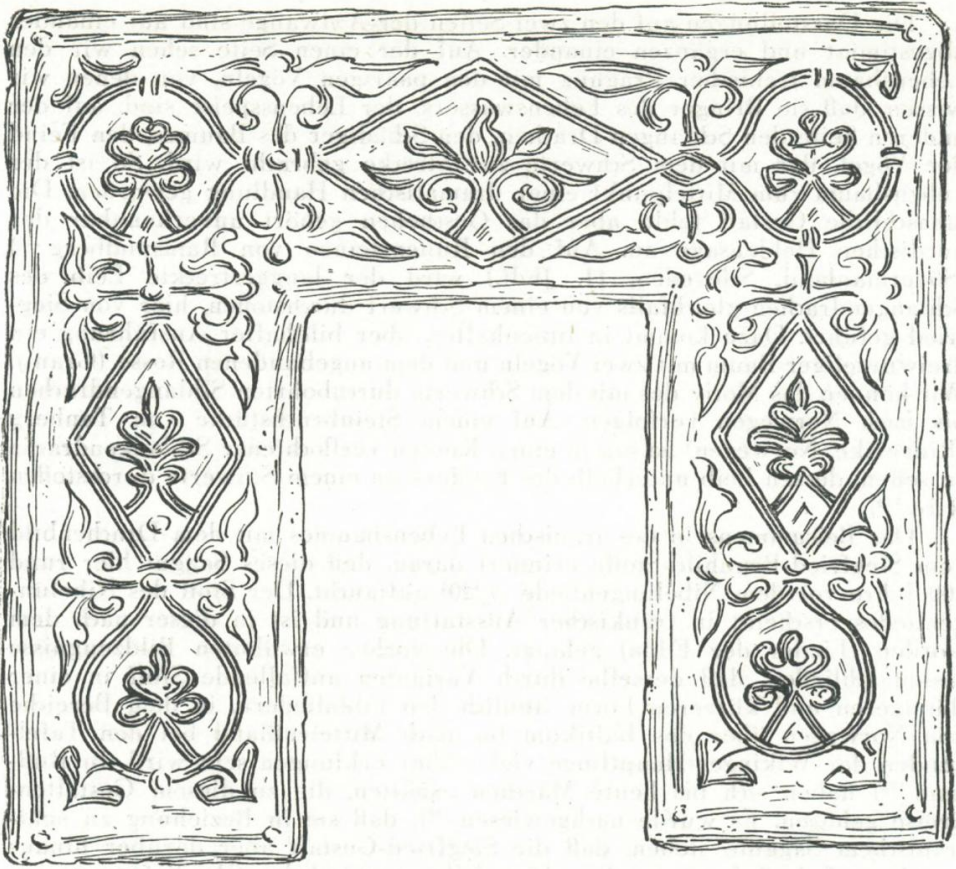
¹⁴³⁾ W. Schultz, Altgermanische Kunst, Abb. 231.

¹⁴⁴⁾ Paulsen, S. 112.

¹⁴⁵⁾ A. Löwis of Menar, Die Brünhildsage in Rußland, Leipzig 1923.

¹⁴⁶⁾ E. Mudrak, Die deutsche Heldensage, Berlin 1939, S. 210 ff.

¹⁴⁷⁾ Buberl-Gerstinger, Die byzantinischen Handschr. der National-Bibliothek in Wien, Leipzig 1935, Bd. 2, S. 43.



8. Ziertor für den Anfang des Johannes-Evangeliums eines griechischen Perikopenbuchs, 11.—12. Jhdt.; Wien, National-Bibliothek, Suppl. Graec. 128.

aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts unter der Einwirkung volkstümlichen Ausdruckes kopiert worden sein. Die Reihenfolge der Evangelisten ist, wie im Osten um diese Zeit üblich: Johannes, Matthaios, Lukas, Markos. Jedem Evangelisten ist in dieser Handschrift auf dem linken Blatte ein Bild in ganzer Gestalt zugewiesen, auf dem rechten beginnt der zweireihige Text mit einem rechteckigen Ziertor (Textbild 8). In einem Goldgrund sind zwei rautenförmige Felder, welche die Mitte jedes der drei Teile einnehmen, und anschließend vier kreisrunde eingelassen. Ihre Flächen werden von je einer Kurzform des iranischen Lebensbaumes gefüllt, der in den Rauten als Siebensproß, in den Kreisen als Fünfsproß erscheint. Die Blätter sind grün oder blau. Sorgfältig ist bei allen Baumformen der Spalt am Grunde des Stammes mit roter Farbe gefüllt und dadurch besonders deutlich hervorgehoben.

Bei dem Vergleiche der Ziertore der vier Evangelienanfänge ergibt sich folgende sehr bemerkenswerte Tatsache. Die Kurzform des iranischen Lebensbaumes kommt als Zierelement nur im Schmucktore des Johannes-evangeliums vor, die Zierelemente der drei anderen Tore sind gewöhnliche

Pflanzenranken. Das kann kein Zufall sein. Der Buchmaler hat in feiner Einfühlung zum Ausdrucke gebracht, daß Lebensbaum (Weinstock) und Lebenswasser nur im Johannes-Evangelium eine auffallende Rolle spielen¹⁴⁸⁾.

Die sasanidische Form des Lebensbaumes gelangte durch Stoffe aus dem Südraume frühzeitig in die Gebiete nördlich der Alpen. Zunächst waren es sasanidische Gewebereste, die als Umhüllung von Reliquien, Knochenresten von Heiligen dienten, dann eingeführte prunkvolle Stoffe, für kirchliche und fürstliche Gewänder bestimmt.

Seit Karl dem Großen (Harun al Raschid) bestand ein direktes Einwirken der auf sasanidische Vorbilder zurückgehenden Erzeugnisse eines hochstehenden Kunsthandwerkes im Morgenlande oder auf dem Umwege über Byzanz auf das einheimische Kunsthandwerk. Hierzu trugen die Heiraten mit byzantinischen Prinzessinnen bei. Otto II. war mit Theophano und drei Babenberger, Heinrich II. (1141—46), Leopold VI. (1195—1230) und Friedrich II. (1230—1246), mit byzantinischen Prinzessinnen vermählt. Besonders stark aber wurde die Beeinflussung durch „morgenländische“ Kunst während der Kreuzzüge gefördert, wobei den Mustern kostbarer Stoffe ein hervorragender Anteil zufällt.

Wir können deren Einwirken besonders an den Stickereien der Frauenklöster beobachten. Die Leinenstickerei eines Altartuches aus dem 10. Jahrhundert, in dem Reliquienschreine des hl. Servatius zu Maastricht vorgefunden¹⁴⁹⁾, zeigt unter Arkaden den einfach gehaltenen sasanidischen Lebensbaum mit verdicktem Stammesgrunde und einer Öffnung darin. Er steht zwischen zwei mit den Köpfen einander zugekehrten stilisierten Vögeln, deren Hinterleib in einen gekrümmten Schwanz ausgeht. Es sind Greife vom Vogeltyp.

In den gewebten Borten eines Korporalekästchens des Klosters Ebstorf (12.—13. Jahrhundert) ist der sasanidische Lebensbaum wieder ganz einfach gestaltet. Über einem dreieckigen Stammesgrunde erhebt sich der Baum mit wenigen dicken Seitensprossen. An der Spitze des Baumes sind zwei kleine weiße Vögel mit schwarzen Augen in symmetrischer Stellung zu sehen¹⁵⁰⁾.

Eine mit Doppeldurchbruchstickerei verzierte Weißleinendecke des 13. Jahrhunderts (Textbild 9) aus dem Kloster Altenberg a. d. Lahn¹⁵¹⁾ zeigt verschiedene Kurzformen des sasanidischen Lebensbaumes mit gabelig gespaltenem Stamme am Grunde. Auffallend sind jene Bäume, deren Äste und Seitenäste durch Hakenbildung rein geometrisch gestaltet werden. Dies ist sehr bemerkenswert, da es durch die bestehende einheimische Hakenornamentik veranlaßt wird: das Neue wird mit den Mitteln aus Eigenbesitz, das ist in diesem Falle mit rein geometrischer Ornamentik gestaltet.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß der Stammesgrund beim sasanidischen Lebensbaume dreiteilig, gabelig oder wurzelartig dreiteilig sein kann.

In dem Gösser Ornate¹⁵²⁾, um 1240 entstanden, ist uns eines der hervorragendsten frühen Stickerei-Denkmalen erhalten. Dieser Ornat stellte ein hohes Heiltum dar. Er wurde durch Jahrhunderte nur einmal im Jahre

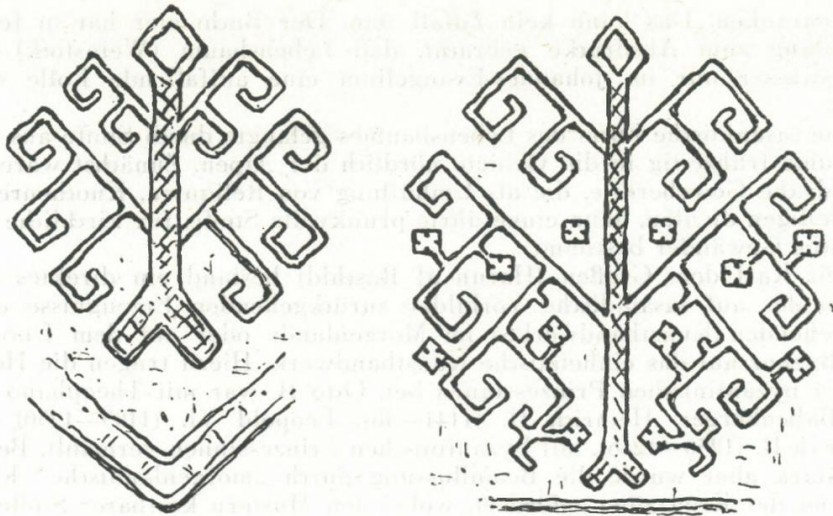
¹⁴⁸⁾ Joh. 7, 38; 15, 1; 4, 10.

¹⁴⁹⁾ O. v. Schorn, Textilkunst, Leipzig 1885, S. 147, Abb. 67.

¹⁵⁰⁾ Schuette, Bd. II, Tf. 19.

¹⁵¹⁾ K. Rumpf, Eine deutsche Bauernkunst, Marburg 1943, Abb. 119.

¹⁵²⁾ Verwahrt im Museum für angewandte Kunst in Wien.



9. Stilisierung des iranischen Lebensbaumes auf Grund alter Hakenornamentik auf einer Doppeldurchbruch-Stickerei einer Weißleindecke aus dem Kloster Altenberg a. d. Lahn, 13. Jhdt.

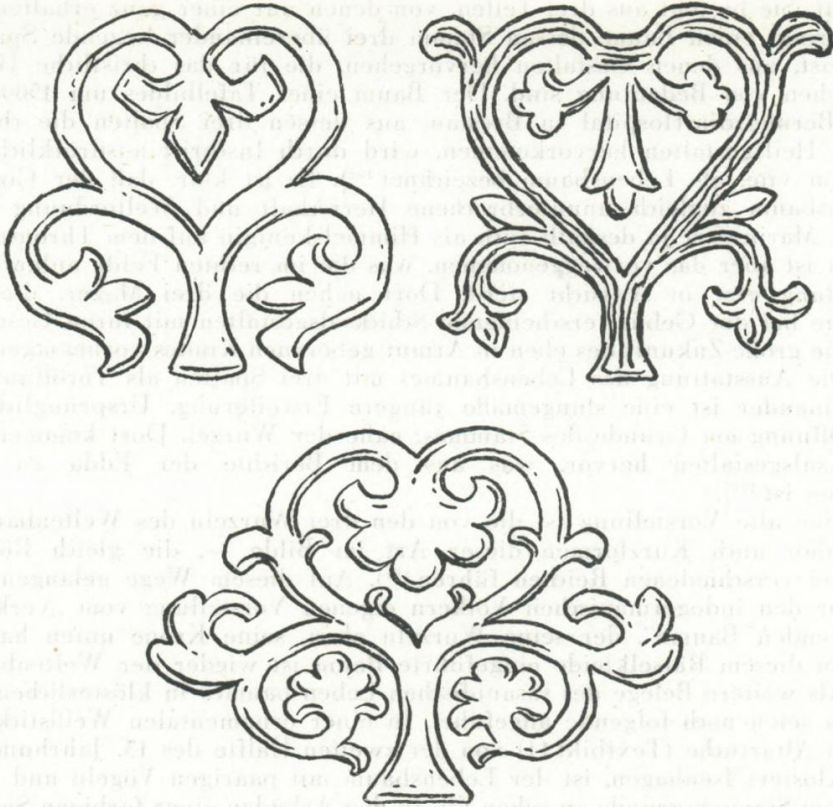
angelegt, u. zw. am Gedenktage der Stifterin¹⁵³⁾, am 7. September, „bei der Stifterin Strüzelweih“, an welchem Tage die Weihe des Brotes und auch des Käses in Göß erfolgte¹⁵⁴⁾. Wir sehen, wie tief dieser Ornat mit dem Volksbrauche verbunden war.

Wir unterscheiden an den Stücken des Ornates bei der Ausschmückung der Flächen eine einheimische volkstümliche Schicht mit bunter alteuropäischer Hakenornamentik, für welche die Nonnen, adelige Landestöchter, so schwierig die Verflechtung im Muster auch war, keine Vorzeichnung brauchten, und eine Bildschicht mit christlichen Heilsgestalten, für die als etwas Fremdes und Neues eine Vorzeichnung notwendig war. Den sasanidischen Lebensbaum finden wir im Pluviale, in der Dalmatika und im Antependium. Im Pluviale ist der Lebensbaum herzförmig gestaltet, hat zwei seitliche Abzweigungen und einen verdickten Fußteil. In dieser Kurzform (Textbild 10) erscheint er ganz allein in einem der Felder, die den Fabeltieren orientalischer Prägung gewidmet sind. In der Dalmatika tritt der Baum in einer Zwickelfüllung auf, wieder in einer anderen Formgebung, mit geradem Stamme, vier kurzen Seitenästen und verdicktem Fuße. Im Antependium kommt der sasanidische Lebensbaum dreimal vor: in einem kleinen angeschnittenen Kreisfelde in der Kurzform mit dreieckigem Fuße zwischen zwei roten Hirschen; dann abermals in einer Kurzform in Verbindung mit einem Hirsche und einem jagenden Hunde in einem Zwickelfelde und schließlich im Kreisfelde der Hauptdarstellung¹⁵⁵⁾, die

¹⁵³⁾ Das Gösser Nonnenstift wurde um 1000 von der Witwe des Grafen Aribo IV., namens Adula, gestiftet; die erste Äbtissin war ihre Tochter Kunigunde. Den Ornat ließ die Äbtissin Kunigunde (von 1239—69) anfertigen. Nach der ersten Äbtissin mit dem Namen Kunigunde führte nur mehr die Vorgenannte diesen Namen.

¹⁵⁴⁾ M. Dreger, Der Gösser Ornat (Kunst und Kunsthandwerk, Bd. 11, 1908, S. 651).

¹⁵⁵⁾ Spieß, Markst., Bd. 2, Tf. 35, Abb. 99.



10. Spielformen des iranischen Lebensbaumes: 1. von einer Mitra des Domschatzes von St. Emmeran zu Regensburg um 1100; 2. aus einem Felde des Pluviale des Gösser Ornates um 1240; Wien, Museum für angewandte Kunst; 3. Zierstück auf der Schmuckseite zum Beginne des Markus-Evangeliums im Codex aureus, 870 für Karl den Kahlen angefertigt; München, Staatsbibliothek.

näheres Eingehen erfordert. Maria sitzt mit dem Kinde auf einem Thronessel, auf dessen Lehne zwei einander zugekehrte Vögel gegeben sind. Rechts vom Beschauer steht ein Lebensbaum als Herrschaftszeichen, den wir in dieser Aufgabe von Persien und dann als Ableger von Byzanz kennen¹⁵⁶⁾. In dem Mittelfeld ist die Stickerei an manchen Stellen ausgefallen, von dem Lebensbaume ist nur die Vorzeichnung, auch diese nicht vollständig, erhalten. Dieser Baum ist ornamental gestaltet und hat auf dem Gipfel, wie es sich gehört, einen Vogel. Es fällt auf, daß der Stamm zwei übereinander liegende Spalten aufweist, vom Fuße des Baumes sind nur schwache Andeutungen erhalten.

Der Baum mit übereinander liegenden Spalten im Stamme kommt in der überlieferungsgebundenen Kunst wiederholt vor. Die nächste Entsprechung zur Gösser Gestaltung finden wir in der Flachschnitzerei des linken Torflügels des Gurker Domes¹⁵⁷⁾ vom Ende des 12. Jahrhunderts, die sowohl räumlich als zeitlich von dem Gösser Antependium nicht allzuweit

¹⁵⁶⁾ Spieß, Markst., Bd. 2, S. 36 ff.

¹⁵⁷⁾ Spieß, Markst., Bd. 2, S. 257, Tf. 75, Abb. 213.

absteht. Sie besteht aus drei Teilen, von denen nur einer ganz erhalten ist, und bringt einen Baum, dessen Stamm drei übereinander liegende Spalten aufweist, aus denen Gestalten hervorgehen, die für das christliche Heilsgeschehen von Bedeutung sind. Der Baum eines Tafelbildes um 1500 aus dem Bernhardin-Hospital in Breslau, aus dessen drei Spalten die christlichen Heilsgestalten hervorkommen, wird durch Inschrift ausdrücklich als *Lignum vite*, als Lebensbaum bezeichnet¹⁵⁸). Es ist klar, daß der Gösser-Lebensbaum zugleich ununterbrochene Herrschaft und Weltordnung verbürgt. Maria sitzt ja deshalb auch als Himmelskönigin auf dem Thronessel. Damit ist aber das vorweggenommen, was die im rechten Felde anlaufende Handlung erst in Aussicht stellt. Dort nahen die drei Mager, die als richtige bei der Geburt erscheinende Schicksalsgestalten mit ihren Geschenken die große Zukunft des eben in Armut geborenen Kindes vorhersagen¹⁵⁹).

Die Ausstattung des Lebensbaumes mit drei Spalten als Toröffnungen übereinander ist eine sinngemäße jüngere Erweiterung. Ursprünglich ist die Öffnung am Grunde des Stammes, nahe der Wurzel. Dort kommen die Schicksalsgestalten hervor, was aus dem Berichte der Edda zu entnehmen ist¹⁶⁰).

Eine alte Vorstellung ist die von den drei Wurzeln des Weltenbaumes — daher auch Kurzformen dieser Art im Bilde —, die gleich Röhren zu drei verschiedenen Reichen führen¹⁶¹). Auf diesem Wege gelangen wir zu der den indogermanischen Völkern eigenen Vorstellung vom „verkehrt wachsenden Baume“, der seine Wurzeln oben, seine Krone unten hat¹⁶²). Der in diesem Rätselkleide eingeführte Baum ist wieder der Weltenbaum.

Als weitere Belege des sasanidischen Lebensbaumes in klösterlichen Arbeiten seien noch folgende angeführt. In einer ornamentalen Weißstickerei, einem Altartuche (Textbild 11) von der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts des Klosters Isenhagen, ist der Lebensbaum mit paarigen Vögeln und dreieckigem Stammesgrunde zu sehen¹⁶³). In den Arkaden einer farbigen Seidenstickerei des 14. Jahrhunderts (Altartuch des Klosters Drübeck) steht der am Grunde gabelig gespaltene Lebensbaum, in den zwei Nachbararkaden von zwei symmetrisch angeordneten Hasen oder vogelartigen, zweibeinigen Drachengestalten begleitet¹⁶⁴).

Ein Tischlaken vom Anfange des 14. Jahrhunderts (weiße, ornamentale Leinenstickerei, Ostschweiz) ist mit 9 abgestumpften Quadraten bestickt, in denen neben dem Osterlamme mit der Fahne in der Mitte und Tieren (Einhorn, Hirsch, Pfau) auch eine deutliche Kurzform des sasanidischen Lebensbaumes mit dreieckigem Stammesgrunde zu sehen ist, dessen sechs Äste je mit einem Dreiblätte enden¹⁶⁵). Zwei Bäume erweisen sich als Umformungen nach dem Vorbilde des christlichen Kreuzes.

Von einem ausdrucksstarken Antependium von Sarnen (Tiere und Bäume sind weiß, der Grund bei den Tieren rot, bei den Bäumen grün) vom ersten

¹⁵⁸) Spieß, *Der Baum als Tor zum Jenseits* (Die hohe Straße, Breslau 1938, Bd. I, S. 208 ff.); *Städt. Kunstsammlungen Breslau*.

¹⁵⁹) Spieß, *Marktst.*, Bd. 1, S. 77 f.

¹⁶⁰) *Völuspa* 20; *Gylfag.* 15.

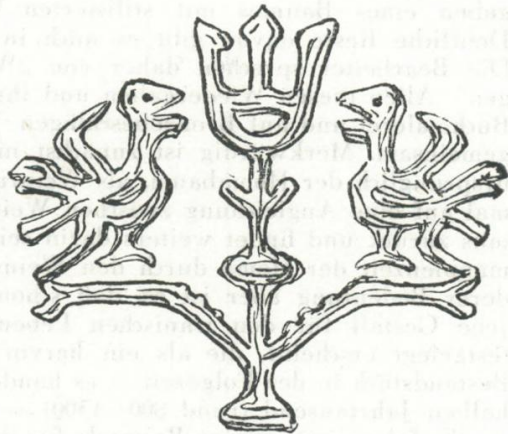
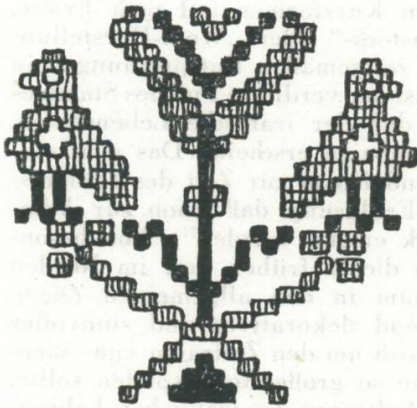
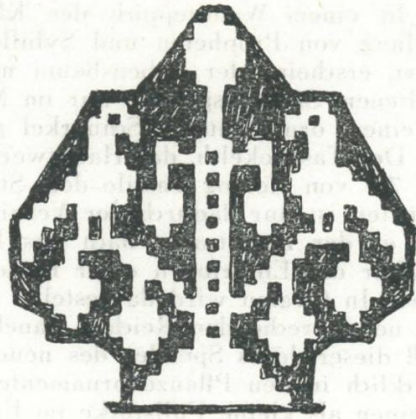
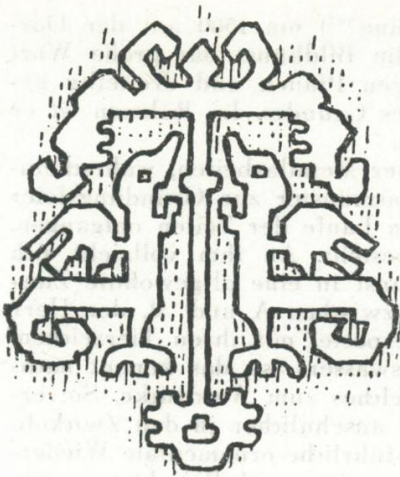
¹⁶¹) *Grimmism.* 3; *Gylfag.* 15.

¹⁶²) Spieß, *Marktst.*, Bd. 2, S. 5, 20.

¹⁶³) *Schuetten*, Bd. 2, Tf. 27.

¹⁶⁴) *Schuetten*, Bd. 2, Tf. 38.

¹⁶⁵) *Textilsammlg. J. Meyer-Am Rhyn, Versteig.-Kat.* 1923, Zürich, Tf. 18, Abb. 125.



11. Vier bis in die Volkskunst reichende Kurzformen des iranischen Lebensbaumes, der Musterung entnommen: 1. Leinstickerei eines Altartuches im Reliquienschreine des hl. Servatius zu Maastricht, 10. Jhdt.; 2. von einem Altartuche aus der zweiten Hälfte des 13. Jhdts., Weißstickerei, Kloster Isenhagen; 3. Stickerei von einem Schmuckhandtuche v. J. 1832, Amt Frederiksborg, Nordseeland, Dänemark; Kopenhagen, Dänisches National-Museum; 4. Seidenstickerei auf einem Kissen, 18. Jhdt., Griechische Inseln; Athen, Privatsammlung.

Drittel des 14. Jahrhunderts (Tafelbild 9), das in der Mitte das Lamm Gottes, umgeben von den Evangelisten-Symbolen, und die Verkündigungsszene mit Maria und dem Engel enthält, kommen für uns die Seitenteile in Betracht, deren jeder zwölf weiß umrandete Achtecke aufweist, die mit Tiergestalten (Hirsch und Wappenlöwe) und zwei Kurzformen des sasanidischen Lebensbaumes (jeder dreimal wiederholt) gefüllt sind. Der Baum geht am Fuße in ein Dreieck aus und die eine Art trägt nur Blätter, die andere nur Blüten mit zwei Vogelpaaren¹⁶⁶⁾.

¹⁶⁶⁾ Katal. d. Textilsammlg. Iklé im Museum von St. Gallen v. J. 1908, Nr. 1197 mit Abb. Stickerei in Leinenzwirn und farbiger Seide auf zweifädiger Leinwand. Die Zusammenstellung von Jesu Empfängnis und Jesu Passionsgestalt ist nach dem auf S. 7 ff. Gesagten durchaus verständlich.

In einem Wandteppich des Klosters Lüne¹⁶⁷⁾ um 1500 mit der Darstellung von Propheten und Sybillen, wo die Bildkunst das große Wort führt, erscheint der Lebensbaum mit paarigen Pfauen und dreiteilig gespaltenem Stammesgrunde nur im Muster des Grundes. Im Rahmen ist er zu einem ornamentalen Schnörkel geworden.

Der Tassilokelch, das Hauptwerk erlesener Metallarbeiten, wahrscheinlich 777 von Herzog Tassilo dem Stifte Kremsmünster zur Gründungsfeier gestiftet, ist nur dadurch der Vernichtung im Laufe der Zeiten entgangen, daß er der Hauptsache nach aus Kupfer besteht. An ihm vollzieht sich sichtbar das Eindringen einer frühen Bildkunst in eine altgewohnte Zierkunst. In Ovalen wird dargestellt: Christus zwischen Λ und Ω , der Herr des neuanbrechenden Reiches, daneben die Apostel mit ihren Tierzeichen. Daß dieser Jesus Spender des neuen Lebenswassers ist, das kommt nachdrücklich in den Pflanzenornamenten des Kelches zum Ausdruck. Sie erscheinen als kleine Füllstücke im Friese und ansehnlicher in den Zwickeln der Cuppa¹⁶⁸⁾. Unter letzteren finden wir ausführliche ornamentale Wiedergaben eines Baumes mit stilisierten Weintrauben und Weinblättern¹⁶⁹⁾. Deutliche Reste davon gibt es auch in den Kurzformen auf dem Friese. Die Bearbeiter sprechen daher von „Weinstock-“ oder „Wein-Darstellungen“. Allen diesen Wiedergaben und ihren zeitgemäßen Entsprechungen in Buchmalerei und auf Bronzebeschlägen¹⁷⁰⁾ ist der verdickte Fuß des Stammes gemeinsam. Merkwürdig ist zunächst nur, daß der iranische Lebensbaum, ursprünglich der Homabaum, als Weinrankenbaum erscheint. Das geht einmal auf eine Angleichung zwischen Wein und Homa zur Zeit des Hellenismus zurück und findet weiters darin seine Erklärung, daß schon zur Achamanidenzeit der Homa durch den Weinstock ersetzt wurde¹⁷¹⁾. Von besonderer Bedeutung aber ist es, daß schon in dieser frühen Zeit im Norden jene Gestalt für den iranischen Lebensbaum in den allgemeinen Zügen festgelegt erscheint, die als ein hervorragend dekoratives und sinnvolles Bestandteil in der Folgezeit — es handelt sich um den Zeitraum von einem halben Jahrtausend (rund 800—1300) — eine so große Rolle spielen sollte.

Es folgen noch einige Beispiele für das Auftreten des iranischen Lebensbaumes in frühen Metallarbeiten nördlich der Alpen. Das Dreiecksfeld eines Reliquiars¹⁷²⁾ aus dem Domschatz zu Chur (fränkisch-alemanisch, 8. Jhdt.) wird durch einen Lebensbaum mit Früchten gefüllt, an welchen zwei große gegenständige Vögel picken. Der Stamm ist gespalten. Auf der vorderen Grundfläche eines Bursareliquiars¹⁷³⁾ von Sitten (Wallis) vor 799 erscheint die Kurzform des sasanidischen Lebensbaumes in Treiarbeit. Er ist palmettenartig gestaltet und ein Loch im Fuße des Stammes angedeutet. Vogelkopffartige Bildungen, wie sie an germanischen Haften vorkommen, fallen als Ausläufer der unteren Palmetten auf.

An der Schmalseite des Andreas-Tragaltares des Erzbischofs Egbert (975—993) macht sich der sasanidische Lebensbaum als eines der vielen in

¹⁶⁷⁾ Schuette, Bd. 1, Tf. 43.

¹⁶⁸⁾ Dann noch in den oberen Feldern des Nodus und in einem Zwickel zwischen den Medaillons des Fußes.

¹⁶⁹⁾ G. Haseloff, *Der Tassilokelch*, München 1951, S. 7, Abb. 5.

¹⁷⁰⁾ Ebenda, S. 5, Abb. 3; S. 51, Abb. 37; S. 52, Abb. 38; S. 53, Abb. 39.

¹⁷¹⁾ O. G. v. Wesendonk, *Das Weltbild der Iranier*, S. 133.

¹⁷²⁾ J. Gantner, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Frauenfeld 1936, Bd. I, S. 62, Abb. 39.

¹⁷³⁾ RDK, Bd. 3, Sp. 234.

Goldblech durchbrochen ausgeschnittenen Zierstücke bemerkbar¹⁷⁴⁾. Paarige Vögel, auf kurzen Zweigen sitzend, picken an der Krone des Baumes.

Die Rückseite eines Scheibenreliquiars von der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in der Schatzkammer der Stiftskirche zu Frittlar¹⁷⁵⁾ ist auf der Rückseite mit einem Rankenbaume geschmückt, der sich zweimal gabelig teilt. Der Spalt am Fuße des Baumes, in dem ein spitzes Dreiblatt sichtbar wird, ist besonders deutlich wiedergegeben. Zwei gegenständige Phantasie-Tiere werden von den Hauptranken umspannt.

Schließlich ist auf ein unlängst bekannt gewordenenes Aquamanile in Gestalt eines Vogelgreifen^{176a)} zu verweisen, der auf seinem Rücken einen Menschen trägt, der sich an den Ohren des Tieres festhält. Der Kopf des Tieres ist im ganzen genommen der eines Vogels, doch sehen wir im geöffneten Schnabel Zahnreihen wie bei einem Reptil. Ein Haarbüschel unter dem Schnabel und angedeutete Haare an den Wangen erinnern an den Vogel mit Bart und Ohren der Gefäße^{176b)} des Goldschatzes von Nagy Szt. Miklos. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kommt in Betracht, daß dieser an seiner Oberfläche ornamental verzierte Vogelgreif an der Brust einen sogleich erkennbaren iranischen Lebensbaum trägt, der mit seinen Ranken der üblichen Formgebung entspricht. Er wird in etwas vereinfachter Ausführung an den Schulterteilen der Flügel wiederholt.

Das Lebensbaum-Motiv in breiter Ausführung an bevorzugter Stelle hat hier seine Berechtigung, denn aus dem reichen Vergleichsstoffe, zu dem als nächst verwandte Stücke die eben genannten Darstellungen auf den Goldgefäßen von Nagy Szt. Miklos gehören, wissen wir, daß die Fahrt mit dem Vogel^{176c)} um die Gewinnung des kostbaren Gutes geht, zu dem die Früchte des Lebensbaumes oder das aus dem Baume hervorquellende Lebenswasser gehören.

Es wird angegeben, daß dieses Aquamanile aus der Werkstatt des Hildesheimer Taufbeckens stammt und dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts angehört. Wie dem auch sei, wir wissen es heute, daß diese Leitgestalt in der vorliegenden Prägung letzten Endes aus iranischer Überlieferung stammt und einen gesicherten Bedeutungshintergrund hat. Erstaunlich ist die Beharrlichkeit, mit der alte Leitgestalten weiter gereicht werden, mag auch bei einer Neuverwendung der alte Bedeutungsgehalt geschwunden sein oder eine Neuauslegung erfahren haben.

Ein kleines Schöpf- und Trinkgefäß aus Bronze im Museum Ferdinandum^{176d)} in Innsbruck reiht sich an, an dessen kahnförmigem Gefäßteile ein gerader, dann gebogener Griff ansetzt, der mit einem ornamentalen Greifenkopfe endet. Die Gefäßlaibung ist mit einem breiten Flechtbande geziert, bedeutsam aber ist das Ornament, welches das Dreiecksfeld an der

¹⁷⁴⁾ A. Schardt, *Kunst d. Mittelalters in Deutschland*, Berlin 1941, S. 187.

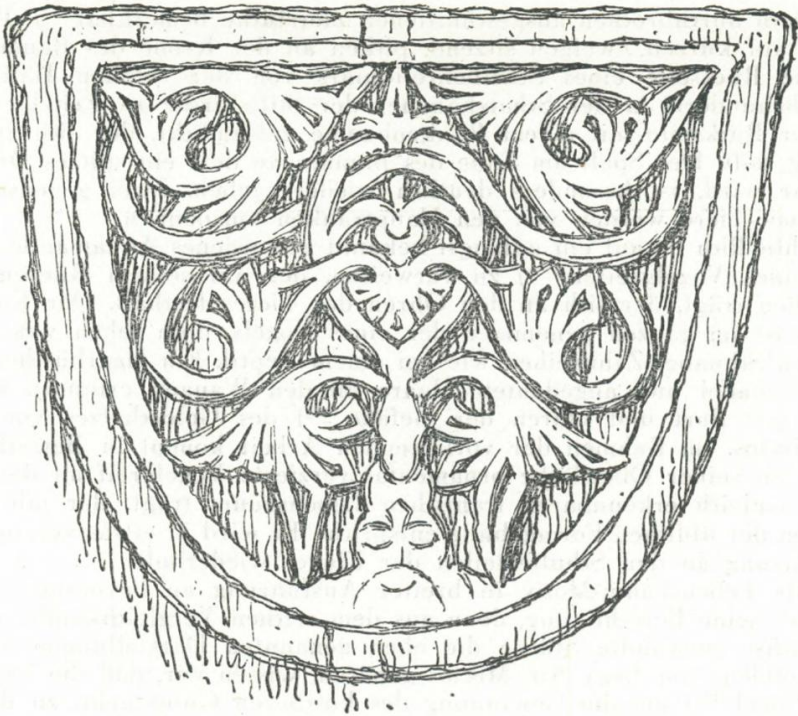
¹⁷⁵⁾ Aus Kupfer, graviert, mit Vergoldung und Braunfirnis, RDK Bd. 2, Sp 1107

^{176a)} in der Sammlung Dr. Oskar Reinhart, Winterthur. Abbildung in: *Atlantis*, 1955, Heft 3, S. 129.

^{176b)} Spieß, *Marksteine der Volkskunst*, I. Bd., S. 197 ff., Abb. Tf. 4.

^{176c)} Spieß, *Die Fahrt mit dem Vogel* (*Das Antiquariat*, 7. Jahrg., 1951, Festschrift für W. Krieg, S. 44). Dasselbst auch die 1936 gefundene Silberschüssel von Tscherdyn (Abb. 2), auf der die „Auffahrt mit dem Vogel“ mit dem „Schnuß nach dem Vogel“ verbunden ist, und eine Sgraffito-Schale aus der Provinz Masenderan der 10. Jhdts. als Zeugnis für das lange Nachleben dieser bedeutsamen Leitgestalt.

^{176d)} Tirol, *Natur, Kunst, Volk, Leben*, 2. Folge, Heft 12—13, 1930, abgeb. auf S. 33, als Orientalischer Tauflöffel bezeichnet.

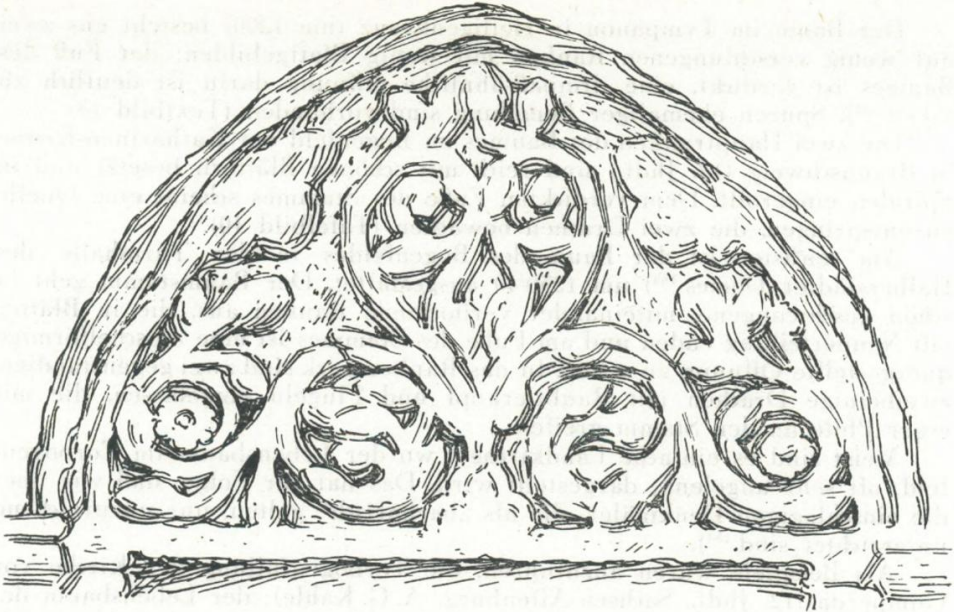


12. Holzkapitell der Stabkirche von Urnaes in Norwegen, um 1100.

Wurzel des Griffes füllt: es ist der iranische Lebensbaum in starker Verkürzung, bei der aber der Spalt am Stammesgrunde deutlich ausgebildet ist. Bei eingehender Prüfung ergibt sich eine nahe Beziehung zu dem vorangehenden Aquamanile. Von dem Greifenvogel ist nur der Greifenkopf erhalten und als Zierstück das Lebensbaum-Motiv, die wichtigsten Stücke, beweisend, daß sie zusammengehören. Das Gefäß erinnert in seiner kahnförmigen Gestalt mit dem Griffen an die bauertümlichen geschnitzten Holzgefäße ^{175e} im Raume Skandinavien-Rußland, mit denen aus einem großen Gefäße ähnlicher Gestalt (meist waren es Vogelgefäße) zur Festzeit das hierfür eigens bereitete Getränk (Met, Bier, Kwass) als Heilstrank herausgeschöpft und dann daraus getrunken wurde. Es setzt dies eine Festgemeinschaft voraus, bei der noch die Überlieferung vom Vogel (Vogelgreif) als Rauschtrank-Bringer geläufig war. — Das Bronzegefäß des Ferdinandeums weist nach Osteuropa und ist ein spätmittelalterliches Stück aus einer gehobenen Schicht, die, wenn auch in weiterem Abstände, der Überlieferung immerhin noch verpflichtet war.

Auch die Buchmalerei liefert Belege für unsere Leitgestalt. In dem im Jahre 870 für Karl den Kahlen angefertigten Codex aureus (München, cod. lat. 14,000) wird der iranische Lebensbaum wiederholt als ornamentale Füllung angewendet; er erscheint auf dem Titelblatte des Matthäus-Evangeliums mit dem Löwen in den zwei Dreiecken in einer Ausbildung, die

^{175e}) Spieß, Deutsche Volkskunst, Berlin 1940, S. 42 ff., Abb. 48.



13. Tympanon der Kirche von Heiligenkreuz (Nied.-Österr.), um 1200.

schon die Füllung für ein Tympanon abgeben könnte¹⁷⁶). In dem Evangelienbuche¹⁷⁷) der Äbtissin Uta von Niedermünster (1002—1025) finden wir den iranischen Lebensbaum wiederholt als Füllsel in den Zwickeln¹⁷⁸). Wir stoßen für dieses Motiv auf eine große Gemeinsamkeit, die Buchmalerei, Stickerei und Plastik umfaßt. Gleichgültig ob es sich um die Auszier eines kaiserlichen Mantels handelt (Bamberg, im Auftrage Giselas, der Schwester Kaiser Heinrichs II., angefertigt) oder die Stickerei auf einer Mitra, stets taucht im 11. Jahrhundert dieselbe Leitgestalt des Baumes in schwungvoller ornamentaler Ausformung auf¹⁷⁹). Um 1100 treffen wir auf einen reich ausgeführten Baum mit zierlichen Schwüngen, der auch das Quellzeichen im verdickten Stammesgrunde aufweist, als Schnitzwerk auf einem Holzkapitell der Stabkirche von Urnaes¹⁸⁰) in Norwegen (Textbild 12).

Im 12. Jahrhunderte tauchen dann die iranischen Lebensbäume in ähnlicher, eigenartiger Formgebung auf den Steinkapitellen auf (Gurk) und füllen gegen Ende des 12. Jahrhunderts und darüber hinaus das Bogenfeld über dem Tor. Darstellungen dieser Art und an diesem Platze reichen vom Norden Deutschlands bis nach dem Süden, bis nach Österreich (Heiligenkreuz). Der iranische Lebensbaum hat eine wichtige Stelle am Gotteshause errungen, am Eingange; der alte volkseigene Lebensbaum ist in einem neuen Gewande unter Bedeutungswandel gleichsam neu wieder auf-
erstanden¹⁸¹).

¹⁷⁶) H. Hieber, Die Miniatur d. früh. Mittelalters, 1912, Abb. 56.

¹⁷⁷) München, Staatsbibliothek, cod. lat. 13.601.

¹⁷⁸) Beissel, Mittelalt. Marienverehrung i. Deutschl., S. 171, Abb. 71; H. Swarzenski, Vorgotische Miniaturen, Abb. 43.

¹⁷⁹) Bock, Liturg. Gewänder, 1, 165, Tf. IV; 2. Bd., Tf. 23, Abb. 2.

¹⁸⁰) K. Ginhart, Das christliche Kapitell, Wien 1923, Tf. VII, Abb. 41.

¹⁸¹) Die Kunstgeschichte führt den Lebensbaum im Bogenfelde unter „Rankentympanon“, s. RDK, Bd. 2, Sp. 1004.

Der Baum im Tympanon in Heiligenkreuz (um 1200) besteht aus zwei nur wenig verschlungenen Ranken mit wenig Blattgebilden; der Fuß des Baumes ist verdickt, eine dreipaß-ähnliche Öffnung darin ist deutlich zu sehen¹⁸²⁾. Spuren ehemaliger Bemalung sind vorhanden (Textbild 13).

Die zwei Hauptranken des Baumes im Bogenfeld der Katharinen-Kirche in Braunschweig (12. Jhdt.) sind reich mit schönen Blättern besetzt und in Spiralen eingerollt. Dem verdickten Fuße des Stammes scheint eine Quelle zu entspringen, die zwei Drachen bewachen (Tafelbild 10).

Am reichsten ist der Baum des Bogenfeldes in der Turmhalle des Halberstädter Domes¹⁸³⁾ um 1230/40 ausgestattet. Der Baumstamm geht in schön geschwungene, miteinander verflochtene Ranken aus, die in Blätter mit Neunerteilung enden und am Fuße des Stammes ist eine muschelförmige quergestellte Öffnung zu sehen. In das Rankenwerk sind zwei gegenständige, zweibeinige Drachen mit Raubtierkopf und Flügeln eingelassen, die mit einer Pfote an den Stamm greifen.

Meist sind es einfache Landkirchen, wo der Lebensbaum im Torbogenfeld, oft sehr ungenau, dargestellt wird. Das hat zur Folge, daß wir über die einschlägigen Denkmäler, die als „barbarisch“ gelten, nur unzureichend unterrichtet sind¹⁸⁴⁾.

Als Beispiele wären anzuführen, die Torbogenfüllung der Kirche von Gumperda (12. Jhdt., Sachsen-Altenburg, A. G. Kahle): der Lebensbaum der linken Hälfte ist ein Neunsproß und hat am verdickten Stammesgrunde zwei Öffnungen¹⁸⁵⁾ und dann die zwei ganz einfachen durch einen Pfeiler getrennten Lebensbäume mit nur vier Seitensprossen und breitem Spalte am Stammesgrunde des Torbogens von Altenmarkt¹⁸⁶⁾ in Niederbayern des 12. Jhdts. Der Torbogen der normannischen Kirche von High-Ercall (England, 12. Jhdt.) wird zur Gänze vom Lebensbaume ausgefüllt, der am Fuße den Spalt deutlich erkennen läßt¹⁸⁷⁾.

Die romanischen Taufsteine sind häufig mit dem Lebensbaume unter Arkaden geschmückt. Die Rückbildung des Baumes ist hier oft bis zu einem sehr stark verkürztem Sinnzeichen fortgeschritten, wie bei dem Taufsteine von Biburg in der Oberpfalz¹⁸⁸⁾. Der Lebensbaum ist nur mehr ein Dreiblatt mit eingerollten Seitenblättern und einem Knopf darunter, worauf gleich der gespaltene Stamm folgt. Die Ansätze zu dieser Gestaltung sind schon in dem linken der zwei Bäume des Türbogens von Aue-Aysdorf (Sachsen, Kr. Zeitz) aus dem 11. Jahrhunderte zu finden, der am Stammgrunde gegabelt ist¹⁸⁹⁾.

Der gespaltene Baum steht mit volkstümlicher Überlieferung unmittelbar in Verbindung. Er ist das Tor, aus dem die Kinder kommen und durch das die Toten in die andere Welt gehen¹⁹⁰⁾. An diese Vorstellung knüpfen

¹⁸²⁾ Das Motiv des am Fuße gespaltenen Baumes findet sich auch in einer der bemalten Scheiben des Kreuzganges.

¹⁸³⁾ RDK, Bd. 2, Sp. 1003, Abb. 7.

¹⁸⁴⁾ Nur für die romanischen Torbogen des normannischen Englands liegt eine Veröffentlichung vor: C. E. Keyser, A List of Norman Tympana of Great Britain, London 1927.

¹⁸⁵⁾ R. Bauerreiss, Arbor Vitae, München 1938, S. 22.

¹⁸⁶⁾ Bauerreiss, Tf. hinter S. 8.

¹⁸⁷⁾ Bauerreiss, S. 70.

¹⁸⁸⁾ Bauerreiss, Tafel hinter S. 48.

¹⁸⁹⁾ Bauerreiss, S. 21.

¹⁹⁰⁾ Spieß, Marksteine, Bd. 2, S. 243 ff.

alte Grabsteine an. Ein mittelalterlicher Grabstein aus Westergötland¹⁹¹⁾ zeigt einen ornamentalen Baum, der nach einer im Volke verwurzelten Zahlenrhythmik aufgebaut ist. Wir zählen jederseits neun Stiele mit einem dreilappigen Blatte und acht Knöpfe (Knospen) am Stamme. An die Stelle des neunten an der Spitze ist ein Tatzenkreuz als christlicher Sinngeber getreten. Der knorrig verdickte Fuß des Stammes hat in der Mitte ein Loch für das Hervortreten der Quelle¹⁹²⁾.

Eine Gruppe spätromanischer Grabsteine, die man von Bayern bis Kärnten verfolgen kann, ist derselben Vorstellung unterstellt. Vom Baume ist nur mehr der Stamm übrig geblieben, der das Kreuz trägt. Der eine von zwei Grabsteinen in der Halle vor dem Südportal der Kirche von Viktring in Kärnten, ohne Beischrift um 1200, ist deshalb von besonderer Bedeutung, weil aus dem Kreuze heraldische Lilien und Ranken mit stilisierten Blättern hervorsprossen, wodurch die Zugehörigkeit zum Lebensbaume deutlich zum Ausdruck kommt. Auch die paarigen Vögel fehlen nicht, die aus Raumgründen am Fuße des Stammes Platz nehmen müssen. Der Fuß ist halbkreisförmig ausgeweitet und zeigt eine gewölbte Öffnung. Auf dem Grabsteine aus Ispër (Nieder-Öst.) mit einem Radkreuze als Endigung¹⁹³⁾ ist in dieser Öffnung, ähnlich wie bei dem Baume des Sündenfallstoffes (S. 27), die Quelle durch eine heraldische Lilie angezeigt und auf dem Grabsteine im sogenannten Guttenberghofe in Würzburg¹⁹⁴⁾ durch eine palmettenartige Bildung.

Es fällt bei diesen Grabsteinen die Erweiterung des Stammfußes zu einem Halbkreise auf, und das hat Anlaß zu der Vermutung gegeben, daß damit ein Berg gemeint sei, auf dem der Lebensbaum zuweilen dargestellt wird. Das trifft hier nicht zu, denn es ist eine Öffnung (dafür spricht schon der doppelte Kontur) gegeben, das Tor im Baume, durch das man, hier der Tote, in die andere Welt gelangt (ähnliche Grabsteine in Stillfried von 1304 und in Bad Fischau, Nieder-Öst.).

Die halbkreisförmige Verdickung am Fuße des Stammes finden wir schon bei einer Darstellung des Codex Vigilanus im Escorial aus dem 9. Jahrhundert¹⁹⁵⁾. Ein Stamm mit einer Palmette an der Spitze und wenigen Akanthus-Halblättern, streng symmetrisch angeordnet, erweitert sich am Fuße zu einem Halbkreise, der mit einer fünfteiligen Halbrossette gefüllt ist, welche der heraldischen Lilie an dieser Stelle entspricht. Diesem Gebilde haben die spanischen Miniaturisten, so oft es auftritt, die Beischrift „arbor“ gegeben; es ist für sie der Inbegriff aller Bäume, der Lebensbaum. Seine sasanidische Herkunft steht fest und damit seine ursprüngliche Bedeutung.

Der Grabstein einer Dominikanerin vom Jahre 1291 in Regensburg zeigt am Fuße des Stammes einen durch Knickung erweiterten Spitzbogen und kommt damit der Gestaltung des Baumfußes bei dem Sündenfallstoffe und

¹⁹¹⁾ Spieß, Marksteine, Bd. 2, Tf. 12, Abb. 38.

¹⁹²⁾ Damit ist zu vergleichen ein altfränkischer Grabstein von Gleuel mit einer ähnlichen Baum-Kreuzform und Öffnung im verdickten Fuße des Stammes. Das Provinzial-Museum in Bonn. Heft II: Die römisch-fränkischen Skulpturen 1917, Tf. 38/2.

¹⁹³⁾ Bauerreiss, S. 83.

¹⁹⁴⁾ Bauerreiss, Tf. hinter S. 88.

¹⁹⁵⁾ A. Riegl, Stilfragen, Berlin 1893, S. 320, Abb. 176.

dem Bogumilen-Sarkophag nahe. An dem Stamme dieses Grabsteines und an dem eines Abtes¹⁹⁶⁾ in Regensburg (12.—13. Jahrhundert) sind knopfartige Ansätze zu sehen, wie wir sie an dem Grabsteine von Westergötland gefunden haben.

Der zweite Grabstein von Viktring von der Mitte des 13. Jahrhunderts ist ganz flächenhaft gehalten. Über einem Doppelhalbbogen erhebt sich der flache Stamm, an dem der Wappenschild befestigt ist. Oben trägt der Stamm ein Radkreuz. Drei kleine Dreisprosse, „heraldische Lilien“, auf Scheitel und oberen Schildrand verteilt, sind die einzige bedeutsame Zier. Rahmen und Kreisring nehmen die Inschrift auf, der wir die Namen zweier toter Brüder, Heidenreich und Albert von Hallegg, entnehmen. Dimut, die Gattin, hat den Stein gesetzt¹⁹⁷⁾.

Zwei Fadenarbeiten, zu denen wir zurückkehren, mögen den Übergang zu den volkstümlichen Werken bilden. Das Verkündigungsmotiv einer genähten Altarspitze¹⁹⁸⁾ des 16. Jahrhunderts (Tafelbild 11) bildet mit dem Lebensbaume iranischer Herkunft ein Gegenstück zu der bereits genannten belgischen Filetarbeit. Auch hier spielt sich der Auftritt in drei Feldern ab und dem „Baume“ zwischen Maria am Betpulte und dem mit der Blüte herannahenden Engel ist ein eigenes umhөгtes Feld zugewiesen. Der Lebensbaum ist hier eine knorrige Eiche mit Blättern und Früchten und der am Grunde verdickte Stamm zeigt zwei Öffnungen. Zwei einander zugekehrte Vögel an dieser Stelle ergänzen die Leitgestalt, die uns in ihrer Bedeutsamkeit mächtig entgegentritt.

Eine in farbiger Seide ausgeführte Stickerei des 15. Jahrhunderts bringt den Lebensbaum mit Blüten und dreieckigem Fuße schon so, wie wir ihn in den volkstümlichen Arbeiten der jüngsten Zeit antreffen¹⁹⁹⁾. Zwei Reihen dieses Baumes übereinander bilden das Mittelfeld, der Rand wird von dem gereihten Osterlamme mit der Fahne auf einer Seite, auf der andern von einer in Winkelzügen gelegten Borte mit Hakenornamentik, also wieder von einem uralten Relikte, gebildet.

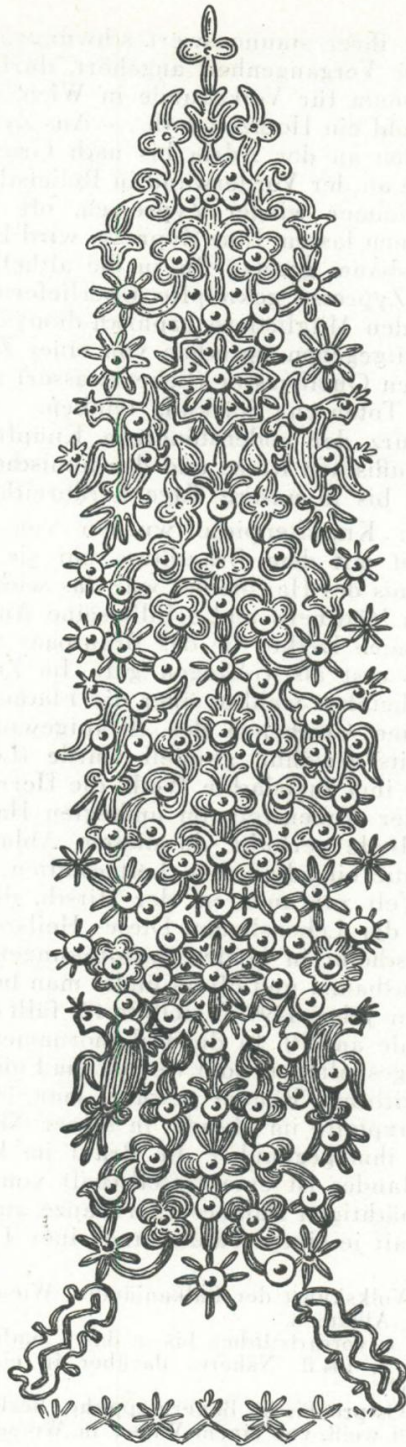
Bevor wir uns dem Norden zuwenden, sei noch eines volkstümlichen Werkes aus der südlichen Adria-Landschaft gedacht, das sich stark einem rein geometrischen Kreise nähert, dabei aber durch sein völlig unbekümmertes Gestalten bezaubert. Auf einem Leinenkopftuche (Textbild 14) ist mit schmalen Goldlitzen ein wunderbarer Baum aufgenäht, der, aus größeren und kleineren Blütensternen und Blattschnörkeln zusammengesetzt, sich schlank erhebt und oben spitz zuläuft. Der Stamm zeigt unten eine Öffnung, die durch das Fehlen von Zierat angedeutet ist. Drei Paare seltsamer Goldvögel mit dreiteiligem Schopfe fliegen eben an das Gezweige des Baumes heran. Gemeint ist wohl den Umrissen nach eine Zypresse, aber durch die rein geometrischen Elemente, verstärkt durch kreisrunde vergoldete Metallplättchen mit roten Korallenkörnern in der Mitte, kommt das Besondere kraftvoll zum Ausdruck — es ist unverkennbar der Lebensbaum iranischer Prägung.

¹⁹⁶⁾ Beide Grabsteine bei Bauerreiss auf Tf. bei S. 88.

¹⁹⁷⁾ Hic germanorum requiescunt ossa duorum Heidenricus et Albertus de Heilac. Dimodis uxor sua.

¹⁹⁸⁾ Kat. d. Iklé-Sammlg. Nr. 704. Die Gestalten Marias und des Engels gehören gewendet, da sie die Gesichter voneinander abkehren.

¹⁹⁹⁾ Kat. d. Iklé-Sammlg. Nr. 113.



14. Kunstvolle Zier eines albanischen
Leinenkopftuches; Wien, Österrei-
chisches Museum für Volkskunde.

Die Arbeit, die mit ihrer staunenswert schwungvollen und dabei genauen Durchführung der Vergangenheit angehört, dürfte albanischer Herkunft sein. (Österr. Museum für Volkskunde in Wien, In. Nr. 50,453.)

Dies Kopftuch ist wohl ein Hochzeitstuch. — Aus Zypressenholz wurden in den Küstenlandschaften an der Adria bis nach Griechenland die Hochzeitstruhen gefertigt, die an der Vorderwand in Reliefschnitzerei in mannigfachen Abwandlungen immer wieder Zypressen, oft mit dem Spalt am Stammgrunde²⁰⁰), erkennen lassen. Eine Zypresse wird bei der Geburt eines Mädchens als ihr Lebensbaum gesetzt. Bis in die althellenische Vergangenheit reicht die an die Zypresse geknüpfte Überlieferung. Die Inschriften goldener Täfelchen²⁰¹), den Mitgliedern orphisch-dionysischer Verbände als „Totenpaß“ ins Grab mitgegeben, sprechen von einer Zypresse in der Jenseitswelt und dem kühlen Quellwasser (Lebenswasser) an ihrem Fuße, von dem die ankommenden Toten zur Stärkung trinken.

Wir haben noch kurz der bodenständigen Knüpftteppiche im Norden zu gedenken, der ostpreußischen Kotze und der finnischen und schwedischen Rya, die aus alter Zeit bis in unsere Tage herabreichen.

Die Ostpreußischen Knüpftteppiche wurden von Bauern hergestellt und ihre Verbundenheit mit dem Brauchtum hat sie bis in unsere Zeit erhalten. Dieses Erzeugnis des Hausfleißes war das wichtigste Ausstattungsstück des heiratsfähigen Mädchens und erfüllt seine Aufgabe als Hochzeitsdecke, als jene gemeinsame Decke, die das Brautpaar umfing, wodurch die Ehe nach altem Rechte erst als vollzogen galt. Im Zusammenhang damit stehen die einzelnen, scheinbar wahllos über die Fläche verstreuten Motive, die zu dem dramatischen Geschehen des „Brautgewinnens“ gehören, das ursprünglich, wie bereits erwähnt, gespielt wurde (Leich) und darin besteht, daß der Held das ihm zuge dachte Weib, die Herrin vom Lebensbaum und Lebensquelle, in der Außenwelt, im umhegten Haine, gewinnt, wohin sie ihn als gehörnte Hinde verlockt. Zu diesem Ablaufe, einem richtigen „Brautlaufe“, gehören die eingeknüpften Leitgestalten: der Torbau als der Übergang von einer Welt zur anderen, der Hirsch, die weibliche Gestalt, das vereinte Paar und der Lebensbaum. Dieses Heilszeichen, das oft allein das Mittelfeld füllt, erscheint in beiden Ausprägungen, als iranischer und als hellenistischer Lebensbaum, und öfters findet man beide in einem Stücke.

Eine Wolldecke vom Jahre 1799 (Tafelbild 12) fällt durch ihre Musterung und besondere Merkmale auf²⁰²). In die Hakenornamentik des Hauptfeldes sind Lebensbäume mit gespaltenem oder verdicktem Fuße eingelassen. In den Zwischenräumen der seitlichen Ränder gewahrt man, öfters wiederholt, den Bräutigam mit der Kurzpfeife im Munde, in seiner Nähe einen Hund, und auf der anderen Seite ihm gegenüber die Braut im kegelförmigen Rocke. Entlang des unteren Randes ist eine Gesellschaft von Burschen und Mädchen unterhalb eines mächtigen Baumes zum Tanze angetreten. Wir zählen von rechts fünf Paare mit je einem Tänzer und einer Tänzerin, die einander

²⁰⁰) A. Haberlandt, Volkskunst der Balkanländer, Wien 1919, S. 62, Abb. 35, 3. Truhenwand aus Kavaja, Albanien.

²⁰¹) Sie reichen vom 4. vorchristlichen bis in das 2. nachchristliche Jahrhundert. O. Kern, Fragm. Orph. S. 104 ff. Näheres darüber in einer noch ungedruckten Arbeit „Dionysosreligion“.

²⁰²) Konrad Hahm, Ostpreußische Bauerteppiche, Berlin 1937, Tf. 34; Doppelgewebe, dunkelbraun und weiß, von einem Weber in Worschynnen i. Kr. Treuburg hergestellt.

an den Händen halten; am Ende steht ein Bursche allein und daneben ein Hirsch. Wird als Hochzeitstanz ein Leich von der gehörnten Hinde aufgeführt? Dann gäbe es zum Schlusse sechs Paare von Tänzern. Es läßt sich nicht alles bis aufs letzte auslegen, aber das Entscheidende liegt darin, daß wir über den Überlieferungsbereich, der hier anklingt, genau unterrichtet sind.

Nach dem Abbildungsmaterial der Tafelwerke²⁰³⁾ ist der sasanidische Lebensbaum in Ostpreußen dreimal so häufig als der hellenistische, desgleichen das gleichzeitige Vorkommen beider Gestalten in einem Stücke. Ähnlich ist es in Finnland, bei einem Fehlen beider Gestalten in einem Stücke. In Schweden dagegen ist der hellenistische Lebensbaum fünfmal so häufig als der andere, während beide Gestalten in einem Stücke nur einmal festgestellt wurden (Tafelbild 13).

Historisch betrachtet, erreichte der sasanidische Lebensbaum den Norden früher als der hellenistische. Der später erscheinende hellenistische Lebensbaum verdrängt dann den sasanidischen in volks- und bauerntümlichen Arbeiten. Das geschah bei den Knüpftteppichen in Schweden, in Ostpreußen und Finnland dagegen stieß sein Eindringen auf stärkeren Widerstand.

Die schleswig-holsteinschen Beiderwandgewebe, aus Leinen und Wolle hergestellt, bilden durch ihre bäuerlich-groben Muster eine auffallende Gruppe. Die Muster leiten sich zum großen Teile von denen der alten, bereits genannten Seidenstoffe her, sind aber in volkstümlicher Art umgeformt. So erklärt es sich, daß in den rein ornamentalen, aber auch in den figuralen Mustern der Lebensbaum beider Arten, der sasanidische, wie auch der hellenistische, immer wiederkehrt und einen wesentlichen Anteil hat²⁰⁴⁾.

Zum Schluß einige Belege für den sasanidischen Lebensbaum in volks- und bauerntümlichen Arbeiten, der Auszier von Geweben entnommen und nach folgenden auffallenden Kennzeichen geordnet.

1. Dreieck am Fuße des Stammes: Baum mit vierbeinigen Tieren und Vögeln, Spitzenstickerei, Borte von einem bunten Seidentuche, Sizilien; Baum mit paarigen Vögeln, bestickte Handtuchborte, Kaluga, Rußland; Löwen beim Baume, Spitzeneinfassung von einem Bettvorhange, Böhmen²⁰⁵⁾.

Kurzformen des Baumes: verschiedene Spielformen mit und ohne paarige Vögel in einer bunten Seidenstickerei von den griechischen Inseln; Baum mit drei Vögeln auf 3 Ästen, Kelim, Balkan; der Baum zwischen Pfauen oder paarigen Vögeln auf dem Zweige, in dänischen Schmuckhandtüchern, datiert 1832 und 1818, gelegentlich sind auch beide, der hellenistische und der iranische Lebensbaum auf einem Tuche²⁰⁶⁾.

In Perugia blühte vom 14.—16. Jahrhundert eine Gebildweberei²⁰⁷⁾ volkstümlicher Meister, aus deren Händen die „tavoglie perugine“ hervorgingen, das sind Altar- und Tischtücher, Hand- und Umschlagtücher aus

²⁰³⁾ U. T. Sirelius, Finlands ryor, Helsingfors 1924, V. Sylwan, Svenska ryor, Stockholm 1934; K. Hahn, Ostpreußische Bauernteppiche.

²⁰⁴⁾ E. Sauer mann, Schleswigsche Beiderwandwebereien, Frankfurt a. M. 1909; D. Klein, Beiderwand-Studien (Jahrbuch für historische Volkskunde 1934, S. 221).

²⁰⁵⁾ Die Zitate nach den Sondernummern der Zeitschrift Studio über Peasant Art nach den einzelnen Ländern werden abgekürzt wiedergegeben. St. Italy Nr. 148, St. Russia Nr. 87, St. Austria Nr. 295.

²⁰⁶⁾ Bossert, Ornamente der Volkskunst 1949, Tf. 20, Abb. 8; Tf. 21, Abb. 5; Tf. 5, Abb. 7, 13; Tf. 5, Abb. 7.

²⁰⁷⁾ W. Bombe, Alte Peruginer Gebildwebereien (Der Cicerone, VI. Bd., 1914).

grobem weißem Leinen mit baumwollenen blauen Ornamentstreifen. Diese Erzeugnisse fanden weite Verbreitung, im Süden bis Palermo, im Norden bis nach Venedig und Verona und weit über das italienische Sprachgebiet hinaus. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich jene Gewebe, welche als Muster den Lebensbaum mit den zu ihm gehörigen Vögeln und anderen Tieren enthielten. Als Vorlage diente immer nur der iranische Lebensbaum, da die angewendete Musterung ein volkstümlicher Niederschlag der weit kunstvolleren Seidengewebe war. Diese Volkstümlichkeit bedingte die weite Verbreitung dieser Gebildwebereien und ihr langes Nachleben in der Heimat und in weit entfernten Gebieten. Zeugnis hierfür sind eine Stickerei von Assisi, ein neu hergestelltes blauweißes Handtuch von Perugia, gewebte Tiroler Borten und ein handgewebter Wandbehang mit Lebensbaum, paarigen Vögeln und Hirschen, ganz unter Peruginer Einfluß stehend, aus der Umgebung von Hermannstadt in Siebenbürgen²⁰⁸⁾.

2. Ein auf die Spitze gestelltes Quadrat am Stammgrunde: Baum mit paarigen Vögeln, Filet-Spitze Sardinien; quadratisch umrahmte Kurzform des Lebensbaumes in der genähten Spitze einer Decke von Småland in Schweden²⁰⁹⁾.

3. Loch oder Spalt im Fuße des Stammes: Baum mit paarigen Rindern, zunächst als Leitgestalt, dann in einem Auftritte mit menschlichen Figuren (Opferung Isaaks), Spitzenborte von einem Taufteuche, Mähren; Kurzform des iranischen Lebensbaumes zwischen paarigen Vögeln, lombardische Reliefspitze²¹⁰⁾; Baum mit paarigen Hirschen und einem Vogel auf dem Rücken, Kreuzstickmuster aus Siebenbürgen²¹¹⁾ (Tafelbild 14).

4. In der Höhlung am Fuße des Stammes ist ein der heraldischen Lilie entsprechendes Zeichen zu sehen: Baum mit paarigen Vögeln, zwei Teppiche, Sardinien; Spitzenstickerei in farbiger Seide an einem Bettvorhange, Nischni Nowgorod²¹²⁾.

Wir dürfen uns nicht verleiten lassen, jeden Lebensbaum, der aus einem Dreiecke, Trapeze, Rechtecke oder dgl. emporwächst, in die Gruppe der sasanidischen Lebensbäume einzureihen. Die Leitgestalt „Lebensbaum im Doppelhenkelgefäße“ erfuhr mancherlei Abwandlungen. Die bekannteste ist die, daß an die Stelle des Gefäßes ein Herz trat (Einfluß des Herz-Jesu-Kultes). Daran reihen sich Verkümmierungen und Verarmungen des Baumes mit Trapezen, geschwungenen Rechtecken, Dreiecken, ferner mit Kreisen, Halbkreisen und Segmenten an der Ursprungsstelle, die alle in einer Typenreihe liegen, die vom Lebensbaume im Doppelhenkelgefäße ihren Ausgang genommen hat²¹³⁾.

Zusammenfassung. Um 500 treten in zwei verschiedenen Kulturbereichen zwei verschiedene Gestaltungen des Lebensbaumes auf. Im spätrömischen Mittelmeerraume ist der Lebensbaum zunächst ein Weinrankenbaum im Doppelhenkelgefäße, auf ein hellenistisches Vorbild aus dem dionysischen Kreise zurückgehend, im sasanidischen ein ornamentaler Baum mit einem Spalt oder einer Öffnung am Fuße des Stammes. Zum Lebensbaume gehören

²⁰⁸⁾ St. Italy Nr. 171, Nr. 196; St. Austria Nr. 774.

²⁰⁹⁾ St. Italy Nr. 160; St. Sweden Nr. 457.

²¹⁰⁾ St. Austria Nr. 350; St. Italy Nr. 179.

²¹¹⁾ Ehemals im Museum für deutsche Volkskunde, Berlin.

²¹²⁾ St. Italy Nr. 225, 226; St. Russia Nr. 68.

²¹³⁾ K. Rumpf, Eine deutsche Bauernkunst, Marburg 1943, Übersichtsblatt auf

die paarigen Vögel in seinem Gezweige und die Wächter am Fuße. Zur wesenhaften Leitgestalt wird der Baum beiderlei Gestaltung dadurch, daß er letzthin auf altindogermanische Überlieferung vom Lebensbaume zurückgeht, die in Saggut und Brauchtum bis in die bäuerliche Schicht unserer Tage reicht.

In die Länder nördlich der Alpen gelangt der sasanidische Lebensbaum schon frühzeitig, im 9. und 10. Jahrhunderte, durch byzantinische Vermittlung. Träger der Leitgestalt sind feine Metallarbeiten, vor allem aber kostbare Seidenstoffe mit erlesenen Mustern. In den Arbeiten der Frauenklöster, in Webereien, Wirkereien und besonders in den hervorragenden Stickereien taucht neben der bildhaften Darstellung der sasanidische Lebensbaum in der zierenden Ausschmückung auf. Durch eingehende Untersuchung konnte festgestellt werden, daß der neue Formenschatz auf ein bodenständiges rein geometrisches Zierwerk mit Hakenzügen stieß, wie es in Fadenarbeiten heute noch in gewissen Gebieten des nordöstlichen, östlichen und südöstlichen Europas anzutreffen ist. Von den Frauenklöstern gelangte dann der sasanidische Lebensbaum in die volks- und bauerntümlichen Stickereien.

Der hellenistische Lebensbaum drang später in die Gebiete nördlich der Alpen vor. Er wird erst gegen das Ende des 15. Jahrhunderts recht greifbar. Dann aber verdrängt er den sasanidischen Lebensbaum, so daß in herrschaftlichen und bürgerlichen Stickereien vom 16. Jahrhundert an, dann aber in bauerntümlichen, die wir nach Jahreszahlen nicht weit zurückverfolgen können, das Blütengesprosse aus dem Doppelhenkelkrüge die vordringliche Leitgestalt für den Lebensbaum wird.

Betrachten wir die Abfolge der Musterungen der kostbaren Stoffe in der Hochschicht, so können wir feststellen, daß die mit alter Überlieferung verbundenen Muster, enthaltend den Lebensbaum mit den Tieren, nur bis ungefähr 1500 reichen, daß bis dahin immer noch ein gewisses Wissen um die Werte und eine Freude an ihnen mitschwingt, daß aber von da ab völlig andere Muster einsetzen, die mit alter Überlieferung nichts mehr zu tun haben. Dem gegenüber müssen wir feststellen, daß für den Lebensbaum und seine Ausstattung erst in der unpersönlichen Bauernkunst die rechte Zeit gekommen ist, wo er in unübersehbaren, reizvollen Spielformen immer wieder neu geformt wird. Und das geschieht, weil er immer noch benötigt wird. Die Hochzeitsfeier, um nur ein Beispiel anzuführen, hat uns das auf das Anschaulichste gezeigt.

Die Frage nach dem Alter des Lebensbaummotives in der Kunst überhaupt liegt außerhalb des hier gesteckten Rahmens und soll einer eigenen Untersuchung vorbehalten bleiben.

Korrekturzusatz

Zu Seite 45. Die Kugelflasche von Nagy Szt. Miklos mit Darstellungen in vier Kreisfeldern, von Jos. Hampel mit Nr. 2 bezeichnet (Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn, Bd. I, Tf. 290—294; Bd. II, 402 ff.), zeigt in den Zwickelfeldern oben und unten Kurzformen des sasanidischen Lebensbaumes. Die vom „Vogel“ emporgetragene weibliche Gestalt in einem der Kreisfelder (Tf. 293; Spieß, Marksteine der Volkskunst, Bd. I, S. 285, Tf. 4) hält in den Händen eine weitere Verkürzung dieses Baumes, worauf schon Hampel (Bd. II, S. 407) hingewiesen hat. Die engen Beziehungen zwischen dem Aquamanile und der genannten Kugelflasche des Schatzfundes hinsichtlich des Vorstellungsgehaltes werden dadurch besonders deutlich.

Nachtrag hiezu siehe Seite 122

II.

„ Maria im Ährenkleide

Eine eigenartige Darstellung der heiligen Maria taucht kurz nach 1400 auf süddeutschem Boden auf und findet rasch Verbreitung. Die jugendliche Maria trägt ein schlichtes, dunkelblaues Kleid, in der Leibesmitte von einem Gürtel umfaßt, von dem ein langes Riemenstück hinabfällt. Der Halsausschnitt ist mit einem goldenen Flammenkranz geziert und dieselben gewellten Flammen bilden den Ärmelbesatz. Über das Kleid sind goldene Ähren gestreut, wonach diese Darstellung den Namen „Maria im Ährenkleid“ erhielt. Auffallend ist das reiche, lange blonde Haar, das frei den Rücken hinabfällt, gelegentlich fast bis zum Boden¹⁾. Oft drängt es so weit vor, als wollte ein Haarmantel die Gestalt umschließen.

Träger dieser eigenartigen Darstellung sind Ölbilder, meist Holztafelbilder, seltener plastische Werke, Freskomalereien, Miniaturen, dann Zeichnungen und Holzschnitte. Meisternamen fehlen²⁾, wir bewegen uns auf dem Boden überlieferungsgebundener Kunst. Dafür zeugt auch das Aufkommen dieser Darstellung, das im Dunkel liegt. Wir werden darauf noch zurückkommen, aber zunächst sei so viel gesagt, daß die Ähren-Muttergottes bäuerlichen Boden zur Voraussetzung hat. In der mittelalterlichen Stadt beschränkter Umfanges, die noch Ackerbürger innerhalb ihrer Mauern umschließt, wird sie entstanden und verehrt worden sein. Dieses Verhältnis hält an, auch nachdem die Kunst, in einseitiger Hochführung von großen Persönlichkeitskünstlern getragen, zu dem Fürstenhofe abgewandert ist. In der kleinstädtischen Stadt lebt der Ackerbürger mit der ihm eigenen, von volkstümlicher Überlieferung durchtränkten Frömmigkeit weiter.

Frühzeitig wird sich auch die feudale Schicht, die ebenfalls auf Überlieferung hält, der Ähren-Muttergottes angenommen haben und gelegentlich wird diese zur Schutzherrin eines Geschlechtes. Auf Bildern wird dann dargestellt, wie dessen Vertreter sich für ihre Person und für ihre Nachkommen in den Schutz der Ähren-Muttergottes begeben. So Philipp der Gute von Burgund, Stifter des Ordens vom goldenen Vliese (1429), auf einem Bilde um 1450, dann ein Vertreter des steirischen Geschlechtes der Herzheimer auf einem Bilde aus derselben Zeit. Das Bürgertum folgt nach. Auf dem Bilde der Ähren-Muttergottes mit dem ausgebreiteten Mantel in der Frauenkirche zu München (um 1500) erwähnt die Familie Sänftl, das Ehepaar samt zahlreichen Kindern und Verwandten, die sie Muttergottes als Schutzherrin.

In Straßengel im Murtales wird die Ähren-Muttergottes als Helferin in Geburtsnöten angerufen, dann ist sie wieder Geleiterin des Gestorbenen.

¹⁾ Tafelbild des 15. Jhdts., aus Brixen stammend, jetzt im Klerikalseminar in Freising, abgeb. bei H. Semper, Michael und Friedrich Pacher, ihr Kreis und ihre Nachfolger, Esslingen 1911, S. 163, Abb. 59.

²⁾ Die geringen Ausnahmen kommen gar nicht in Betracht.

So erscheint sie denn auf Grabdenkmälern (Epitaphien), wie auf dem gemalten in der Stadtkirche zu Röhild vom Jahre 1482 und auf dem holzgeschnitzten des Friedrich Gerung vom Ende des 15. Jahrhunderts. jetzt im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg³⁾.

Verbreitung

Die größte Dichte des Vorkommens liegt in dem durch die Flüsse Isar—Donau—Salzach umschlossenen bayrisch-österreichischen Raume. Im Osten schließt eine schütterere Gruppe an mit Schlägl, Unterhaid, Budweis (mit Ableger nach Brünn). Linz, Imbach (bei Krems), Asparn a. d. Zaya. Ferner sind zu nennen: ein schütterer Raum nördlich der Donau (Nürnberg, Bamberg, Röhild), weiters sind anzugeben die Tiroler Gruppe auf der Linie Innsbruck—Sterzing—Brixen (mit Neustift bei Brixen); ein Gebiet an der Mur mit Leoben, Straßengel, Graz, Köflach; eine schlesische Gruppe mit Breslau, Glogau, Hochkirch.

Streulinge sind das Bild in Weimar (Schloßmuseum), ein Tafelbild aus der Werkstatt des L. Cranach v. J. 1518; das Bild von Soest (Zur Wiese)⁴⁾; das Bild von Hinrik Funhof (um 1480) aus dem Magdalenenkloster in Hamburg (jetzt in der Kunsthalle) und das Tafelbild im Museum der Stadt Freiburg i. d. Schweiz, das Ritter Hans von Laufen, genannt Keit, 1516 für die Kirche gestiftet hat. Die verstreuten, vereinzelter Bilder stehen vielleicht in irgend einem Zusammenhange mit der weiten Verbreitung der graphischen Blätter, von denen nur ein geringer Rest auf uns gekommen ist⁵⁾.

Wir dürfen wohl annehmen, daß in dem Gebiete des reichsten Vorkommens der Ähren-Muttergottes zwischen Isar und Salzach diese Darstellung auch erstmalig aufgekomen sein wird. Ihre Blütezeit fällt in das 15.—18. Jahrhundert, dann folgt eine rasche Abnahme. Auch innerhalb der angeführten Zeit gibt es wie bei einer Wellenlinie Höhen und Tiefen. Das Kartenbild aus der Zeit der größten Verbreitung wird geschlossener und umfassender ausgesehen haben. Wir können es aber nicht ergänzen, da uns die Unterlagen hiezu fehlen.

Heute zählen wir einschließlich der graphischen Blätter nur mehr rund 80 Bilder der Ähren-Muttergottes. Die Zahl ist sicher größer, da eine restlose Erfassung aus verschiedenen Gründen nicht möglich ist.

Stellung des Bildes hinsichtlich der Verehrung

Das Bild der Ähren-Muttergottes als Heiltum einer Familie oder Talschaft wurde im Hause, in der Kapelle oder in der Kirche verwahrt. Manche Bilder erlangten eine besondere Bedeutung, sie wurden zu Gnadenbildern, zu denen Wallfahrten gingen. Die Pilger brachten Votivgaben und nahmen Wallfahrtsandenken mit, Abbildungen des Gnadenbildes auf kleinen An-

³⁾ Edwin Redslob, Die fränkischen Epitaphien des 14. und 15. Jahrhunderts, München 1907, S. 57.

⁴⁾ Vgl. Harald Busch, Meister des Nordens. Die Altniederdeutsche Malerei, 1450—1550, Hamburg 1943, Abb. 245 auf S. 230.

⁵⁾ Holzschnitte: süddeutsch, um 1460 und 1500; aus der Schweiz um 1465; niederländisch um 1470. Abbildungen bei R. Berliner, Zur Sinndeutung der Ährenmadonna (Die Christliche Kunst, München 1930).

dachtsbildern⁶⁾ oder auf geprägten Medaillen, oft auch plastische Wiedergaben (man denke an die vielen Nachbildungen der schwarzen Muttergottes von Altötting in allen Größen). Wallfahrtsandenken sind von den beiden berühmten Eckpfeilern der gegenwärtigen Verbreitungskarte der Ähren-Muttergottes bekannt, von Maria auf dem Bogenberge an der Donau bei Straubing und von Maria auf dem Straßengelberge bei Judendorf in Steiermark⁷⁾. Eine zarte Wachsboiserie (zirka $\frac{1}{2}$ bis 1 mm dicke Wachsschicht) unter Glassturz (13,8 cm hoch) aus der Mitte des 19. Jahrhunderts befindet sich im Besitze des Herrn E. Scheifinger in Graz⁸⁾. Die Figur Marias ist nur 7,5 cm hoch und doch erkennt man die dunkelbraunen Augen und sieht die blonden Haare in feinsten Wachsfäden („Fadennudeln“) bis zur Körpermitte hinabfallen. Die Ähren sind auf blauem Mantel mit länglichen Goldflecken nur angedeutet. Weiße Zacken zieren den Halsausschnitt und die Ärmelbesätze. Maria steht in einer grünen Wiese, wo zwei weiße und eine rote Wachsblume mit Blättern einen Rosenhag andeuten. Ein mit „Hl. Maria Straßengel“ bedruckter Papierstreifen bezeugt, daß wir es tatsächlich mit einer plastischen Nachbildung des bemalten Wallfahrtsbildes zu tun haben.

Ein Wallfahrtsandenken wird auch die kleine Tonplastik (42 cm hoch) des Linzer Landes-Museum⁹⁾ sein, die dem Befunde nach durch einen Model geformt worden ist (Tafelbild 15). Sie stammt aus der Sammlung Pachinger und ist deshalb besonders wertvoll, weil sie eine unverkennbare volksnahe Schöpfung eines Töpfers ist, der stark am Relief haftet.

Der Kopf der Maria mit seiner hohen Stirn weist in der Ausgestaltung noch deutlich ganz primitive Züge auf. Augenbrauenbögen und Nase bilden in einem Schwunge die Hauptsache des Gesichtes. Die dunkelbraunen Augen sind tief eingesenkt, die zart angedeuteten Ohren zu tief hinabgerückt. Der schmale Mund, durch zwei Striche angedeutet, liegt ganz nahe dem spitzen Kinn. Das braune gescheitelte Haar ist mit Sorgfalt behandelt und fällt in breitem Flusse den Rücken hinab. Die Hände sind an der Brust zum Gebete gefaltet. Die Gestalt ist im Gegensatze zur Gotik, der auch die späteren Bilder folgen, breit und kurz. Eine Angleichung an die Volkstracht zeigt sich darin, daß die Leibmitte durch den Gürtel stark zusammen geschnürt wird und der obere Teil des Gewandes nach dem Vorbilde eines Leibchens mit Vorstecker gestaltet ist.

Alle Merkmale der Ähren-Muttergottes sind da: die Haartracht, die blaue Farbe des Kleides, die Flammenzungen als Kragen am Halsausschnitte

⁶⁾ Kleine Andachtsbildchen von Orten, wo ein Bild der Maria im Ährenkleide das Gnadenbild ist, sind bekannt von: Maria Straßengel (18.—20. Jhdt.); Salzburg, St. Peter (neuere Andachtsbilder); Innsbruck, Reglhauskirche (Andachtsbilder des 18. Jhds., Sammlung Hohenegg); Maria Sorg bei Salzburg (Farbstich des 18. Jhrhds., größte Seltenheit, in der Sammlung des Klosters Nonnberg, dort auch neuere Andachtsbilder). Hinsichtlich einiger dieser Angaben bin ich Herrn Prof. Gustav Gugitz zu Dank verpflichtet. Von Maria am Bogenberge bei Straubing gibt es seit dem 17. Jhdt. Wallfahrtsbildchen von berühmten Stechern. A. Spamer, Das kleine Andachtsbild, S. 183, Tf. 48.

⁷⁾ Das Hauptfest daselbst wird am 8. September, am Ende des Frauendreifigers, gefeiert.

⁸⁾ Für die genaue Aufnahme bin ich Herrn Dr. Sepp Walter zu größtem Danke verpflichtet.

⁹⁾ Ich wurde auf diese Tonplastik anlässlich der Ausstellung „Der Bauernkalender, seine Lostage und Heiligen“ im Linzer Landes-Museum 1954 aufmerksam und spreche an dieser Stelle Herrn Dr. Franz Lipp, dem Leiter der Volkskundlichen Abteilung dieses Museums, für nähere Auskünfte meinen herzlichsten Dank aus.

und als Besatz der Ärmel, der Gürtel mit dem bis zum Boden hinabhängenden Riemenstücke — letztere Merkzeichen sind an dieser Plastik vergoldet —, schließlich die über das Kleid verstreuten goldenen Ähren. Diese sind als bäuerliches Sinnzeichen übergroß und mit je 7 kugelrunden Körnern symmetrisch aufgebaut. Dadurch erinnern sie an den als 9- oder 7-Sproß gestalteten Lebensbaum volkstümlicher Herkunft. Die Ähre wird, groß gesehen, nachdrücklichst herausgehoben; dem bäuerlichen Künstler ist die Ähre etwas sehr Wichtiges und, wenn man tiefer blickt, etwas Heiliges. Daß er die Ähre bei der nicht naturhaften Wiedergabe, ohne sich dessen recht bewußt zu werden, nach Art eines Lebensbaumes gestaltete, können wir im Hinblick darauf gut verstehen.

Nun möchten wir gerne wissen, woher die Tonplastik stammt, wie alt sie ist. Auf einem Zettel im Hohlraume der Figur ist von Pachingers Hand vermerkt: „Gnadenbild Maria im Ährenkleid bei dem St. Petersstifte (Peterskirche) in Salzburg. Tonmodellierung eines Landtöpfers um 1650.“ Im Inventarverzeichnis Pachingers wird die Figur als Werk eines Linzer Töpfers angegeben.

Es verlohnt sich, an dieser Stelle über die Art der Wiedergabe der Ähren zu sprechen, da deren Kenntnis gelegentlich die Zuordnung gewisser Bilder erleichtern könnte. Bei genauer Prüfung haben wir zwei verschiedene Gruppen zu unterscheiden: die erste umfaßt die naturnahe dargestellten Ähren, die zweite die stilisierten Ähren.

I. Naturnahe dargestellte Ähren. Maria-Waasenkirche in Leoben a. d. Mur, 17. Jahrhundert.

II. Stilisierte Ähren.

1 a Ähren nur angedeutet, lange Striche mit einigen Körnern daran. Soest, Zur Wiese, 15. Jahrhundert.

1 b Ähren mit Grannen, aus spitzen Winkeln aufgebaut. Feldkirchen, B. A. Wasserburg, 1550, Bayern.

1 c Sehr lange, aber schmale Ähren, zweireihig mit ungefähr 50 Körnern, in geringer Anzahl. Tafelbild, 15. Jahrhundert, Stiftungsgalerie St. Florian, Ober-Öst.

2. Flächenfüllende Ähren, mit Strukturandeutung im Inneren.

a Die Ähre als Doppel-Spitzoval; Mantel-Muttergottes in der Frauenkirche in München um 1500.

b Blattartige Ähre mit Stiel; Freising, Klerikalseminar, Ende des 15. Jahrhunderts, Schweizer Holzschnitt um 1465, Berliner, a. O.; mit Grannen daran, Süddeutscher Holzschnitt um 1460, Berliner, a. O.

c Blattartig ohne Stil. Niederländischer Holzschnitt um 1470, Berliner, a. O.

d Blattartig, mit Übergang zur naturnahen Darstellung. Zell am See, Salzburg, Friedhofkapelle, 17. Jahrhundert.

III. Kolbenartige Ähren, bestehend aus 3 Reihen von Körnern nebeneinander; oft ist ein bestimmter Zahlenansatz bei den Körnern feststellbar.

3 Reihen von je 5 Körnern, Statue um 1500 in der Franziskanerkirche in Berchtesgaden; 3 Reihen von 5—7 Körnern, Stadt Salzburg; St. Peter, Franziskanerkirche; Maria Sorg; auf einem kleinen Bilde im Besitze von Frau v. Watteck; 3 Reihen von je 10 Körnern, Schwaz, Franziskanerkirche, 15. Jahrhundert; die Körner der mittleren Reihe sind kleiner, Fränkisch um 1450, München, Nationalmuseum.

IV. Die Ähren sind zweigartig.

a Die schmalen Teilstücke sind dicht gedrängt. Köflach, um 1470.

b Runde Körner an Stielen sind in geringer Anzahl symmetrisch mit der Ährenachse verbunden.

Neunsprosse auf dem Salzburgerischen Tafelbilde um 1475, Nationalmuseum in München; Neunsprosse mit begrannnten Körnern, Stift Schlägl, Mitte des 15. Jahrhunderts.

Aus dieser kurzen Übersicht ergibt sich, daß die Tonplastik des Linzer Museums hinsichtlich der Gestaltung der Ährenzier den zwei zuletzt genannten Bildern am nächsten kommt.

Es ist gut möglich, daß ein volkstümlicher Töpfer aus Linz oder aus dessen Umgebung die Tonfigur nach einem Model und demnach in mehreren Stücken hergestellt hat. Nicht alle der vielen Wiedergaben des Gnadenbildes von Alt-Ötting werden am Orte selbst entstanden sein. Vielleicht ist auch die Frage, welches Gnadenbild hiezu die Veranlassung gegeben hat, ob es das von St. Peter in Salzburg oder das von Schlägl war, nicht von so großer Bedeutung. Auf eine genaue Wiedergabe kam es ja nicht an. Auch das ist nichts Besonderes, daß ein Tafelbild in eine Plastik umgesetzt wird. Dem sind wir bereits bei der Wachs-Nachbildung des Tafelbildes von Straßengel begegnet. Somit kommen wir dahin, daß beide Angaben Pachingers einander nicht zu widersprechen brauchen und daß sie wahrscheinlich das Richtige treffen.

Es ist nun einmal so, daß sich richtige Werke der Volkskunst bis zu einem hohen Grade der örtlichen und zeitlichen Einordnung widersetzen, da diese städtischen Zangen nicht an sie heranreichen. Immer aber wird uns die Tonfigur des Linzer Museums ein äußerst wertvoller Besitz bleiben, weil sie uns an die Überlieferung, die hinter dieser Gestalt steht, am nächsten heranführt.

Dem schlichten Werke der Volkskunst sei eine Arbeit aus feudalem Kreise gegenübergestellt, die anlässlich der Schau von Darstellungen der heiligen Maria im Kunsthistorischen Museum zu Wien im Jahre 1954 zu Tage kam. Das Bild der Ähren-Muttergottes befindet sich in einem Klappaltärchen¹⁰⁾, das Karl der Kühne von Burgund als Feldaltar gebrauchte und das eine flämische Arbeit um 1450 ist (Tafelbild 16).

Die Szene spielt in einem Kapellenraume mit Säulen, vor einem Purpurbehang mit Sternen. Der Herzog Philipp der Gute von Burgund, geschmückt mit dem Orden des Goldenen Vlieses, kniet vor Maria, welche mit großem Goldnimbus und gefalteten Händen aufrecht dasteht. Es fallen die blauen Augen und die hellblonden Haare auf, die aufgelöst bis über die Oberarme hinabfallen. Goldene Flammenzungen säumen den Halsausschnitt und den Ärmelbesatz. Das hellblaue Kleid ist eng anliegend, nur unten bei den Füßen reich gefaltet und als Ausnahme ist auch der untere Rand des Kleides mit Flammenzungen versehen. Die goldenen Ähren werden von Körnern in geringer Zahl aufgebaut, die nur auf einer Seite deutlich zu sehen sind. Bei einigen der Ähren kann man eine Neunzahl der Körner beobachten. Der schlichte Ledergürtel ist zu einem fürstlichen Schmuckstücke geworden mit einem Besatz von Goldzierat und Edelsteinen und einer zweiteiligen kostbaren Schließe, von der ein Riemenstück mit

¹⁰⁾ Es war zugleich Gebetbuch. Österr. Nat. Bibl. Cod. 1800, fol. 13^{vo}.

dreiteiligem Anhänger hinabfällt. Dieser Prunkgürtel legt sich wie ein Hochzeitsgürtel nach damaligem Brauche über den Unterleib.

In dem anschließenden Gebete wird wie üblich auf Maria als Tempeljungfrau und ihr Bild im Dome zu Mailand verwiesen ¹¹⁾.

Kürzlich wurde eine spätgotische Schnitzfigur der Maria im Ährenkleide (1,24 m hoch) aus Nieder-Österreich bekannt, die in Asparn a. d. Zaya im Heimatmuseum verwahrt wird (Tafelbild 17). Die Flammenzier an Brust und Unterarmen fehlt, ebenso das vorne lang herabfallende Riemenstück des Gürtels. Reich gelocktes Haar, braun wie die Augen, fällt besonders am Rücken lang herab, wo es in vier dünnere nebeneinander liegende Strähne angeordnet ist und in zwei dickere gegen die Achseln zu; zwei dünnere Strähne gehen geringelt auf die Brust herab. Ein einfacher goldener Reif schmückt das Haar an der Stirne. Das bergblaue Kleid reicht bis zum Boden, wo die Spitze eines Goldschuhes sichtbar wird. Der Brustteil des Kleides ist in einem breiten Streifen bis zum schmalen goldenen Gürtel herab ausgeschnitten. Darunter liegt ein Leibchen mit reicher netzartiger Goldzier. Das Kleid ist mit großen goldenen Ähren geziert, so daß verhältnismäßig wenige erfordert werden. So reicht für den Oberärmel eine einzige Ähre aus. Die Ähren sind ursprüngliche Zier, was daraus hervorgeht, daß sie mit dem Gold des Untergewandes ein zusammenhängendes Schmuckelement bilden. Ihre Struktur zeigt gesteigerte Eigenart. Ein gegitterter spindelartiger Körper wird in schmalen Abstände von einem Kontur umzogen, der Träger der wegstehenden Grannen ist. Stilisierte Halmstücke sitzen an den kurzen Stielen der Ähren. Die Schnitzfigur wird für die Zeit um 1500 anzusetzen sein.

Sinnerschließung

Die eigenartige Wiedergabe Marias in einem mit Ähren geschmückten Kleide wurde durch Beischriften auf Bildern und Holzschnitten hinsichtlich Herkunft und Bedeutung zu beglaubigen versucht.

Hinsichtlich der Herkunft lauten die Angaben der Bildbeischriften recht verschieden. Auf dem Holzschnitte der Münchener graphischen Sammlung ist zu lesen: und also ist sy gemalt in dem tum (Dom) czu maylandt. Auf dem Bilde des Stiftes Schlägl heißt es: auch ist sy in ainer stadt haist Osanna also gemalt und leit in Mayland. Auf dem Bilde (15. Jhd.) des Museums in Salzburg sagt die Beischrift: vn also ist sie in lamparten in der stat Olana vn in stat zu mailand. Hier werden z w e i Orte genannt, so wie in der Beischrift des Bildes in der Pfarrkirche in Sterzing: ist si gemalt in Lainpatden zu Zscham vnd in dem Thum zu Maillandt. Ein kleines Andachtsbild von der Budweiser Ähren-Muttergottes ¹²⁾ gibt an, das Bild sei aus dem Städtchen Benna im Piemontesischen gekommen.

¹¹⁾ In der Erhöhung des Einbandes, der die Form eines Diptychons hat, sind zwei Miniaturen angebracht: 1. Der Gekreuzigte zwischen Gottvater und dem hl. Geist in Menschengestalt mit Flügeln und dem Kreuznimbus, beide legen eine Hand an das Kreuz. Im Ausstellungskataloge von H. Aurenhammer, S. 57 zu Nr. 62 wird der hl. Geist irrtümlich als „Engel“ bezeichnet. Diese Darstellung der Trinität ist zwar selten, aber doch gut bezeugt, vgl. W. Molsdorf, Christl. Symbolik d. mittelalterlichen Kunst, Leipzig 1926, S. 7 und Abb. Tf. 1, Kupferstich von dem niederländischen „Meister der Berliner Passion“, Mitte des 15. Jhdts. Dieser Stich stammt also aus derselben Zeit und demselben Kunstbereiche wie das Klappaltärchen. 2. Christus läßt Maria durch einen Engel krönen.

¹²⁾ Kaltenbäck, Mariensagen, S. 102.

Die Angaben sind recht seltsam, doch wird in allen mit Ausnahme zweier Mailand als Stadt des Ursprungsbildes genannt. Hier schien eine Spur für eine historische Erforschung vorzuliegen. Joh. Graus und Diego Sant' Ambrogio¹³⁾ haben sie aufgegriffen und andere sind gefolgt. In alten Archivalen wird einer kleinen deutschen Gemeinde gehörende silberne Gnadenstatue der Maria in dem Dome zu Mailand erwähnt, die den Angaben zufolge eine Sternenzier (Sternkleid oder Sternkrone) besaß. Von einem Ährenschmucke des Gewandes wird nichts erwähnt. Diese Statue geriet beim Neubau des Domes (ab 1386) in Verlust und wurde, wieder nach Archivberichten, viel später (1464) durch ein Tafelbild und nachher wieder durch eine Statue um 1480 ersetzt. Auch diese Werke sind verschwunden. Mit einer nicht gefestigten historischen Verknüpfung wurde dann eine im Depot des Domes aufgefundene Statue mit Zöpfen und mit einem Stoffmuster, das Sterne und Ähren enthält, aber nicht über das Gewand verstreute, eigens aufgetragene Ähren, mit der zuvor genannten unbekanntnen Statue und damit letzthin mit der ebenfalls unbekanntnen alten silbernen Statue der deutschen Gemeinde im Dome zu Mailand in Verbindung gebracht.

Wie flüchtig hier vorgegangen wurde, zeigt sich u. a. darin, daß die im Depot aufgefundene Statue weitaus verschieden ist von dem Darstellungstyp der Ähren-Muttergottes und einer Zeit angehört, da die fest geprägten Bilder der Maria im Ährenkleide nördlich der Alpen seit langem verbreitet waren. Man wollte ferner die Herzogin Katharina Visconti († 1404) als die Schöpferin des Ährenkleides erweisen, aber auch diese Behauptung hat sich als unrichtig herausgestellt.

Aus der geschichtlichen Betrachtung ergibt sich, daß ein Bild einer Ähren-Muttergottes bei einer deutschen Gemeinde in Mailand vor 1400 nicht nachzuweisen ist. Wäre dies der Fall gewesen, dann müßten es die Deutschen aus der Heimat mitgebracht haben, da weder in Mailand noch in dessen Umgebung um diese Zeit von Italienern stammende Bilder dieser Art bekannt sind.

Maria im Ährenkleide ist bei allem, was sie betrifft und mit ihr zusammenhängt, von Überlieferung umspinnen, die fern der geschichtlichen Welt liegt und daher völlig anders gewertet werden muß. Die Stadt Mailand ist demnach in den vorgenannten Beischriften der Bilder nicht ein auf der Landkarte feststellbarer geographischer Begriff, vielmehr nur ein Ort, der in weiter Ferne liegt. Die Städte Osanna und Olana, die es gar nicht gibt, entsprechen daher dem vermeinten Zwecke schon viel besser. Die Stadt Mailand bezeichnet hier die Außenwelt, aus der das Bild der Ähren-Muttergottes als kostbares Gut, als Gnadengeschenk zu uns gekommen ist. Diese Vorstellung findet sich in der Herkunftsangabe hoch verehrter Gnadenbilder oft noch mit einem Wunder verbunden, wenn z. B. gesagt wird, das Bild sei aus weiter Ferne auf einem Flusse stromaufwärts herangeschwommen. So lesen wir von dem auch heute noch sehr verehrten Schnitzbilde der hl. Kummernus zu Neufahrn¹⁴⁾ auf einer Holztafel (17. Jhdt.) im städtischen Museum zu Wasserburg a. Inn: Obwohl sie Zu Stainperg In Hollandt begraben Ist doch Ir Bildnus so Ir der vatter Zugedehntus Machen lassen

¹³⁾ Joh. Graus (Kirchenschmuck, 35. Bd., 1904 und 36. Bd. 1905). Diego Sant' Ambrogio in *Arte e storia* XXIII nr. 4 und in *Revista delle storiche*, Pavia 1904, fasc. 2.

¹⁴⁾ Schnürer-Ritz, St. Kummernis und Volto Santo, Düsseldorf 1934, S. 279, Anm. 6.

wunderbarlich auf der Iser in das Landts Bayrn gen Neufahrn khomben ... Wir sehen, daß der ganzen Anlage nach die Stadt Stainperg (Steenbergen) in Holland hier der Stadt Mailand im Lampartischen dort entspricht.

Die Versuche, das Ursprungsbild für Mailand in Anspruch zu nehmen, mußten scheitern, da sich etwas Nithistorisches nicht auf historischem Wege erweisen läßt.

Auch die Angaben der Beischriften hinsichtlich der Bedeutung des Dargestellten vermögen nicht zu befriedigen, wonach es das Bild unserer lieben Frau sei, als sie in dem Tempel war, ehe sie St. Josef vermählt ward.

Überprüft man die Bilder der Ahren-Muttergottes genau auf Einzelheiten, so kommt man zu dem Ergebnisse, daß die Darstellung ein besonders wichtiges Ereignis aus dem Leben der hl. Jungfrau wiedergeben will. Daß es die wunderbare Empfängnis des Gottessohnes ist, dafür spricht eine Reihe von gewichtigen Gründen.

1. Flammenzungen an Hals und Händen erinnern daran, daß Maria Jesus als die wahre Sonne, den Ursprung allen Lichtes, in ihrem Schoße empfangen habe. Sie ist die vom himmlischen Glanze Erfüllte. Dieses mit den Flammenstrahlen angedeutete überirdische Ereignis kommt noch viel deutlicher in einem frühen Holzschnitte (um 1470) zum Ausdruck¹⁵⁾ (Tafelbild 18). Inmitten eines schwarzen Kreisrundes ist das zarte Jesuskind mit aufgehobener Linken zu sehen — ein aus der Holzschnittechnik erklärbares Versehen. Innerhalb der Einfassung dieses Kreisrundes läuft eine Inschrift, die von dem Lichte berichtet, das nun in der Finsternis leuchtet¹⁶⁾. Vom Rande der Scheibe gehen neben vielen feinen Lichtstrahlen 12 mächtige wellenförmige Flammenbündel aus, zwischen denen am Rande je zwei Sterne eingesetzt sind. Ein Inschriftband¹⁷⁾ schließt die Scheibe nach außen ab. Darin wird ausgesprochen, daß Jesus geboren wird und daß diese Geburt für Himmel, Erde und Hölle ein Wunder ist. Über diesem Kreisrund ist eine Krone und auf deren Reifen sind die Buchstaben V. E. R. B. V. N. C. A. R. E. zu lesen, was wohl heißen soll: Das Wort ist Fleisch geworden¹⁸⁾. Die mit zwei Blüten geschmückte Krone ist offenkundig die Brautkrone Mariens. Damit wäre alles durch Sinnzeichen ausgedrückt. Nun ist aber noch unten, gleichsam am Rande, schlicht und einfach die Verkündigung dargestellt: links der Engel mit einem Blütenzweige in der linken Hand, rechts die überraschte Maria vor dem Betpulte. Zwischen beiden sind die Worte des Engels zu lesen: A V E . M A R I A . G R A T I A . P L E N A . (Gegrüßt seist du Maria, voll der Gnaden!)

Das ganze Blatt wird von der sinnbildhaften Darstellung des Geheimnisses der Menschwerdung des Gottessohnes beherrscht und dabei fällt den geschwungenen Flammenbündeln ein besonders auffälliger Anteil zu.

Ein Bild Mariens mit den beschriebenen Flammenzungen allein würde dem nach schon genügen, um das übernatürliche Empfangen der Jungfrau auszudrücken. Die Ahrenzier träte dann nur als ein dieses Ereignis verstärkendes Sinnzeichen hinzu. Nun haben wir tatsächlich als einen Beweis

¹⁵⁾ Versteigerungskatalog der Sammlung W. L. Schreiber, Wien 1909 bei Gilhofer und Ranschburg, Tf. 19 zu Nr. 57, 350 × 260 mm, norditalienischer Herkunft.

¹⁶⁾ LV CX . LVC ET . INTE . NEBRIS . ET . INTENE BREIA.

¹⁷⁾ I . NOMINE . IEXV . GIENVS . FLETATVR . CELESTIVM . TERES . I . ETIN . FERNORVM.

¹⁸⁾ Verbum caro factum est. Joh. I, 14.

dafür einen Holzschnitt¹⁹⁾ um 1450, der alle Merkmale der Ähren-Muttergottes aufweist, bei dem aber die Ähren fehlen.

2. In dem aus Brixen stammenden Bilde zu Freising (15. Jhd.) steht die Ähren-Muttergottes vor einer großen Mandorla, in der Engelköpfechen sichtbar sind. Der Himmel hat sich für ein wunderbares Ereignis geöffnet. Zu Füßen Marias liegt eine blühende Wiese. Das zuletzt genannte Motiv kehrt in zahlreichen Bildern²⁰⁾ wieder, auch dort, wo eine goldene Tapete oder Architektur, eine Nische, den Hintergrund bildet, und besagt: Die Jungfrau Maria wird himmlischer Gnade zuteil und allenthalben beginnt es zu blühen, ein Weltenfrühling ist angebrochen²¹⁾.

3. Es ist ferner zu beachten, daß auf manchen Bildern der Ähren-Muttergottes drei Engel als eine Gruppe für sich erscheinen: Tafelbild des Meisters vom Mondsee, Ende des 15. Jhdts.²²⁾; der Abt von Mondsee, Benedikt Eck (1465—1469), kniet im Prunkornat vor der ihm erscheinenden überlebensgroßen Maria im Ährenkleide, hinter der drei Engel schräg den Raum hinauffliegen. — Fränkisches Tafelbild um 1430²³⁾; drei Engel übereinander werden in der rechten Bogenöffnung sichtbar. — Schweizer Holzschnitt um 1465²⁴⁾; drei Engel übereinander, links hinter Maria.

Mit dieser Gruppe von drei Engeln wird der bedeutsamste Einschnitt im christlichen Heil- und Weltgeschehen hervorgehoben und es sind hier besonders volkstümliche Einflüsse, denen wir schon wiederholt begegnet sind, wirksam. Die drei Himmelsboten gemahnen an die drei Schicksalsgestalten der sagtümlichen Überlieferung, die der Braut beistehen und bei ihrer Hochzeit erscheinen²⁵⁾. Die Gruppe der drei Engel ist auch in Verkündigungsbildern desselben Raumes und derselben Zeit anzutreffen, z. B. in dem Bilde eines österreichischen Meisters²⁶⁾ um 1500 (Wien, Kunsthist. Mus.).

4. In diesem Zusammenhange ist das Werkstatt-Bild des Lukas Cranach von 1518 (Weimar, Schloßmuseum) zu erwähnen, Maria, deren aufgelöste, gelockte Haare einen besonders breiten Haarschmuck bilden, steht im Ährenkleide²⁷⁾ mit gefalteten Händen vor einem Betpulte. Von diesem fällt ein Schleiertuch zum Boden hinab und darauf steht ein großes kelchartiges Gefäß, aus dem ein Gesproß mit drei Blüten hervorgeht. Die Bedeutung dieses Gefäßes ergibt sich aus folgender Erwägung. Nach 1300 erscheint

¹⁹⁾ Heitz, Einblattdrucke, Bd. 61, Tf. 4, Straßburg, Landesbibliothek, Abgeb. b. Berliner, a. O., S. 99.

²⁰⁾ Salzburg, Arbeit von 1475, München, Nat. Mus.; Stift Schlägl; Sterzing, um 1500, Maria mit breitem und langem, fast bis zum Boden hinabreichenden Haarmantel; Feldkirchen, B. A. Wasserburg, datiert 1550, Maria in einer Rundbogen-Nische; Miniatur des Malers Jos. Kastner, um 1520 (Kirchenschmuck, Bd. 36, 1905, Abb. S. 219); Holzschnitt von 1460, Graph. Sammlg. München.

²¹⁾ Was während der Empfängnis des Kindes an besonderen Wundern geschieht, das wiederholt sich bei dessen Geburt.

²²⁾ Wien, Kunsthist. Mus., Nr. 1811.

²³⁾ München, Nat. Mus. Abgeb. Berliner, a. O., S. 107.

²⁴⁾ Abgeb. Berliner, a. O., S. 101.

²⁵⁾ Spieß-Mudrak, Deutsche Märchen — Deutsche Welt. Berlin 1939, S. 102. Die Schicksalsschwester.

²⁶⁾ Spieß, Marksteine, 2. Bd., S. 55, Bild 48 auf Tf. 15.

²⁷⁾ Das Kleid ist schon von städtischer Mode beeinflusst. Das Leibchen ist tief ausgeschnitten und das Hemd weist mit seiner strahlenartigen Verzierung noch auf die ursprüngliche Halsumsäumung mit Flammenzungen hin. Abgeb. Berliner, a. O., S. 111.

nördlich der Alpen in vielen Bildern von der Verkündigung Mariens zwischen dem Engel und der Jungfrau ein Doppelhenkelgefäß mit einem Blütenproß, einem Sinnzeichen, das seinen Ursprung in der Spätantike hat und den Lebensbaum im Gefäße des Lebenswassers bedeutet. Dessen sinnvolle Verwendung bei den Verkündigungsbildern geht auf Nachrichten des um diese Zeit viel gelesenen apokryphen Protevangeliums des Jakobus zurück²⁸⁾.

Wenden wir diese Erkenntnis auf das Weimarer Bild an, so ergibt sich, daß es durch den Blütenproß im besonderen Gefäße mit den Bildern von der überirdischen Empfängnis Mariens in Verbindung steht.

5. Wir haben aber schließlich ein Bild von der Ähren-Muttergottes, dessen Umschrift seine Bedeutung klar ausdrückt (Tafelbild 19). Die Gedenktafel der Familie Wüstehube aus der Pfarrkirche zu Neumarkt v. J. 1491²⁹⁾ gibt im schmalen Hauptteile die Ähren-Muttergottes mit allen Kennzeichen (Ährenkleid mit großen, dreireihigen kolbenförmigen Ähren; Flammenzungen; Haarmantel) wieder und darunter auf einem schmalen Querteile das Stifterehepaar mit seinen Kindern. Vor dem Goldhintergrunde halten zwei Engel ein Gewebe mit gotischem Muster. Maria steht auf der Himmelswiese. Sie hat die Botschaft des Engels vernommen. Ihre zum Gebete gefalteten Hände fahren erschreckt auseinander und schicken sich zu einer Abwehrgeste an, doch ihre Augen blicken ergeben zu Boden und die Umschrift des Bildes gibt ihre Antwort wieder: *Ecce ancilla Domini fiat michi secundum verbum tuom.* (Sieh, ich bin eine Magd des Herrn, mir geschehe nach deinem Worte. Lucas 1, 38.)

Oberhalb der Stifterfamilie ist zu lesen: *O Domina mea adiuuare me und darunter: Graciam tuam — 1491 — largire A I E M C.*

6. Unter Dürers beschwingten Einfällen für die Randzeichnungen des Gebetbuches Maximilians I. findet sich auch Maria im Ährenkleide, ein Beleg dafür, wie volkstümlich und bekannt diese Gestalt damals war. Auf dem breiten Kelche einer großen Blüte steht Maria, deren Ährenkleid mit Zackenzier zum Brautkleide geworden, denn sie schmückt ein schmaler Brautkranz und ein Brautgürtel mit Gold- und Edelsteinbeslag. Ein leichter Windhauch spielt mit ihrem gekräuselten, aufgelösten, tief herabhängenden Goldhaar. Über das von einem strahlenden Lichtschein umflossene Haupt hält ein Engel die wunderbare himmlische Krone. Das ist aber ein Zeichen dafür, daß Maria, die bräutlich geschmückte, bereits empfangen hat, denn die herrliche Himmelskrone halten die Engel sonst nur über die Gottesmutter mit dem Kinde. Eine Reihe von Bildern dieser Art, von einem Meister gelegentlich oft wiederholt, geht von den frühen kölnischen Meistern um 1400 zu Schongauer, Dürer, Albrecht Altdorfer, Jörg Breu u. a.³⁰⁾. Schließlich ist die Krone mit der Inschrift über dem Kreisrund des unter 1

²⁸⁾ Näheres hierüber in: Die zweifache Herkunft des Lebensbaummotives in der europäischen Volkskunst, S. 7 ff.

²⁹⁾ Breslau, Museum, In. Nr. 4431. Höhe 2,215 m, abgeb. in „Schlesischer Kultur-spiegel“, Breslau 1935, S. 64.

³⁰⁾ Maria i. Rosenhag, Blaue Bücher, S. 9, Köln. Meister um 1410; J. Baum, Martin Schongauer, Wien 1948, Abb. 10, 145, 147, 180, 199. Albr. Dürer: Blaue Bücher, Alte Deutsche Holzschnitte, S. 41, 62. E. Heidrich, Die Alt-Deutsche Malerei, Jena 1919, Abb. 153, Alb. Altdorfer, Maria auf einer Wolke mit dem Jesusknaben im Kreise von vielen Engeln; Zwei Engel halten die Krone der Himmelskönigin über sie; Abb. 177. Jörg Breu, Maria mit zwei heiligen Jungfrauen im verschlossenen Garten mit dem Kinde; über sie halten zwei Engeln die prächtige Krone.

angeführten Holzschnittes ein Beweis für die Bedeutung der von den Engeln über Maria gehaltenen Krone, die nur der Gottesmutter gebührt.

Überblicken wir noch einmal alles, so kommen wir zu dem Schlusse, daß die Behauptungen, das Ursprungsbild der Ähren-Muttergottes stamme aus Mailand und stelle Maria als Tempeljungfrau dar, nicht zu halten sind.

Die das exegetische Schrifttum auswertende Erklärung

R. Berliner ging, von den bisherigen Untersuchungen über die Ähren-Muttergottes unbefriedigt, von der richtigen Annahme aus: Ist das Ährenkleid der Maria sinnbehaftet, dann müssen Glaubensschriften darüber Auskunft geben können. Es war ihm klar, daß man diese Nachschau nicht in der hl. Schrift halten dürfte, sondern daß in diesem Falle einzig die Exegese weiter helfen könnte. Berliner sieht in der Maria der genannten Bilder die Hervorbringerin der Ähren und stellt sich die Frage, ob für Maria sinnbildliche Ausdrücke nachzuweisen wären, in welchen sie als Feld (*ager, campus*) bezeichnet wird. Sein Nachforschen in den exegetischen Schriften brachte reiche Ernte und führte zu neuer Erkenntnis. Maria, als ein noch nicht bepflühtes, nicht bestelltes Feld gedacht, ist bei griechischen Kirchenvätern vom 3. Jahrhunderte an zu belegen (Beispiele vom 3. Jahrhunderte bis zum 9. Jahrhunderte) und ebenso bei lateinischen Exegeten von Venantius Fortunatus († um 600) angefangen über Jakobus des Voragine († wahrscheinlich 1298) bis zu Dionysius dem Kartäuser († 1471), womit wir in historischer Abfolge bis in die Zeit gelangen, in der die Bilder von der Ährenmadonna geläufig werden. Als schönste Stelle sei genannt: (*Maria campus*) *ibi enim crevit frumenti illius pretiosi granum, quo pascenter aves et animalia, angeli scilicet et fideles simplices in sacramento altaris....* (Albert d. Gr., † 1280, *Mariale*; bei Berliner S. 108).

Mit diesen Untersuchungen wurde die Erkenntnis der Ähren-Muttergottes um ein gutes Stück weiter gebracht. Die Ergebnisse sind, kurz zusammengefaßt, folgende.

1. Die Zeugnisse des exegetischen Schrifttums sind letzthin mittelmeerländischer Herkunft. 2. Wir haben eine zeitliche Abfolge vom 3. Jahrhunderte bis in das späte 15. Jahrhunderte vor uns, die schließlich auf deutschen Boden führt und bis in die Barockzeit und darüber hinaus reicht. In deutschen Kirchenliedern des 15. Jahrhunderts ist Maria die „fruchtbare ern“, die das „weissenkörnli“, Christus, geboren hat und ein Erbauungsbuch³¹⁾ mit dem Titel „Marianischer Gnadenhimmel mit 12 Sternen geziert...“, Augsburg 1795, bringt folgende Stellen: „Sey gegrüßet, o Maria! du gesegnetes Erdreich! das uns den Heiland getragen —“; „du fruchtbarer Acker“; „Ein feld, das Gott gebenedeyt —“; „du reines und unbeflecktes Erdreich, dessen gebenedeyte Frucht das Heil der ganzen Welt hervorgebracht hat.“ 3. Wir haben es nicht mit bloßen schmückenden, in der Schreibstube ausgenommenen Vergleichsbildern zu tun. Diese Zeugnisse entstammen letzten Endes einer sehr alten bauerntümlichen Grundüberlieferung. 4. Die aus dem Süden gekommenen Zeugnisse eines christlichen Schrifttumes fanden im Norden, auf deutschem Boden in volkstümlichen Kreisen einen willkommenen Anklang. Der Boden war hiefür vorbereitet durch das ländliche Brauchtum.

³¹⁾ Erwin Richter, Die drei Ähren — ein seltenes silbernes Fruchtbarkeitsvotiv (Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1953, S. 83 f.).

Bauerntümliches Überlieferungsgut

Eine besondere Rolle spielt die letzte Garbe, die bei der Ernte, beim Schnitte gebunden wird. Hiefür liegen umfangreiche Stoffsammlungen vor. Sie wird die Alte und die Braut genannt. Als der Alten kommen ihr Namen wie die große Mutter, Großmutter, Kornmutter, Ährenmoar, als der Braut die Namen Jungfer, Kranzjungfer, Ährenkönigin, Hafer-, Weizenbraut zu³²⁾. An dieser Stelle sei vermerkt, daß die Ähren-Muttergottes von Zell am See im Volke unter dem Namen „Weizenfrau“ bekannt ist³³⁾.

Die Halme der letzten Garbe werden zuweilen zu einer Puppe zusammengebunden, die mit Laub und Feldblumen geschmückt wird³⁴⁾. Oft wird die Schnitterin in die letzte Garbe eingewickelt. Sie erscheint damit als die Trägerin der Fruchtbarkeit und soll einen guten Feldertrag im neuen Jahr verbürgen³⁵⁾. Die letzte Garbe kann aber auch auf einige Halme zusammenschrumpfen. Wir haben Überlieferungen, wonach das ganze Feld abgeschnitten wird und nur einige Halme stehen gelassen werden, die dann zusammengefaßt als etwas Besonderes aufbewahrt werden. Neben der letzten, der Glücksgarbe, stehen dann als gleichwertig Glückshalme, das Glückshempfel, 3×3 oder schließlich nur 3 Ähren, wobei 3 Ähren aus einem Halme besonders geschätzt werden³⁶⁾.

Die 3 schönsten Ähren werden im Pinzgau an die Tür des Hauses gehetzt; sie werden unter das Dach gebracht oder hinter das Kruzifix im Herrgottswinkel gesteckt. In den Ruhnächten, an denen der Bauer Heu und Stall mit Weihwasser besprengt, dienen sie als Weihwasserwedel (Weihbrunn-Wadei). Der aufgebahrte Tote wird mit den in eine Schale mit Weihwasser getauchten 3 Ähren besprengt und am Grabe sieht man wieder die 3 Ähren in einem kleinen Weihwasserbecken³⁷⁾. — Die Körner der ausgedroschenen Garbe sind mit besonderen Kräften ausgestattet. Aus dem daraus gewonnenen Mehle wird Brot gebacken, das als Heilsbrot in hohem Ansehen steht.

Der Werdegang vom Schneiden der Getreidehalme über das Ausdreschen der Körner bis zum Gemahlenen, dem Mehle, dem Kneten des Teiges und dem Backen im Ofen wird auf Grund alter Überlieferung als die „Qual des Kornes“, als eine Art Passion angesehen³⁸⁾. F. Liebrecht und R. Eisler haben auf das Alter dieser Überlieferung hingewiesen, die bereits in vorchristlichen Hochformen eine Rolle spielte³⁹⁾.

Um die letzte Garbe spielen Brauchtümer, welche an die bei den Hochzeitsfeierlichkeiten gemahnen (Brautlauf, Zerschlagen von Töpfen, Abtanzen eines Kranzes) und wir finden, daß z. B. in Mecklenburg zugleich mit der Erntefeier Hochzeiten verbunden waren⁴⁰⁾. Ähnliches finden wir bei den Slawen. In Kostroma setzt man das Brautpaar auf Korngarben und das

³²⁾ Sartori, Sitte u. Brauch, Bd. II, S. 88.

³³⁾ Graus (Kirchenschmuck, Bd. 35, 1904, S. 14).

³⁴⁾ Sartori, Sitte u. Brauch, Bd. II, S. 83.

³⁵⁾ Sartori, ebendort, Bd. II, S. 87.

³⁶⁾ M. Höfler, Der Frauendreißiger, aus Zeitschrift für österreichische Volkskunde, 18. Jhg., S. 7 ff.).

³⁷⁾ M. Andree-Eysn, Volkskundl. a. d. bayr.-österr. Alpengebiete, Braunschweig 1910, S. 103.

³⁸⁾ Bolte-Polívka, Anmerkgn. zu den KHM der Brüder Grimm, 1, 222, Anm. 1.

³⁹⁾ Liebrecht, Zur Volkskunde, S. 251 ff.; Eisler, Orph.-dionys. Mysteriengedanken in der christlichen Antike, Leipzig 1925, S. 235 ff.

⁴⁰⁾ Bartsch, Sagen und Gebräuche aus Mecklenburg, Bd. II, S. 304.

Brautbett besteht aus 27 Garben. Man findet auch mancherorts bei den Südslawen die Sitte, daß der Braut bei Betreten ihres neuen Heimes von der Schwiegermutter eine Garbe dargereicht wird, die sie löst und deren Halme sie auf den Boden von Stube und Gang streut⁴¹⁾. — Es ist eine alte und weit verbreitete Sitte, daß die Braut bei der Hochzeit mit Getreidekörnern überschüttet wird⁴²⁾. Dieser Brauch reicht bis in die Stadt, nur treten an die Stelle der Getreidekörner, z. B. im alten Wien, die „Hochzeitskügerln“, das sind kleine Zuckerkügelchen in verschiedenen Farben, deren Kern aber eine Frucht (Koriander) ist.

Wir haben hier noch eine oberbayrische, in Silberstickerei ausgeführte Riegelhaube⁴³⁾ anzuschließen, die dort, wo wir sonst häufig das Lebensbaum-Motiv mit einem Dreisproß antreffen, drei silberne Ähren aufweist. Man kann diese als die drei zur letzten Garbe gehörigen Ähren auffassen, welche der Trägerin als ein Heilszeichen Fruchtbarkeit verheißen.

Hinter diesen volkstümlichen Zeugnissen steht eine uralte Fruchtbarkeitsgestalt, Jungfrau und Mutter zugleich, deren Zeichen Acker, Garbe, Ähre, Getreidekörner sind, die so bedeutsam sind, daß sie zugleich ein Bild ihrer selbst sind.

Die angeführten, auf Maria, die Muttergottes bezogene Stellen des exegetischen Schrifttumes stimmen überraschend mit den Zeugnissen bauern-tümlichen Brauchtumes überein. Beide Quellen hängen von einander nicht ab, sie gehen unabhängig nebeneinander her. Sie stammen aus derselben Wurzel und gehen auf dieselbe Fruchtbarkeitsgestalt, auf eine Magna mater, eine Mutter Erde zurück, die altmittelmeerländischer Herkunft ist.

Das Mittelalter kannte nur ein einziges großes Drama, das der Erlösung der Menschheit durch ihren Heiland galt, das die ganze Zeitspanne seit dem Sündenfalle umfaßte und das mit Empfängnis, Geburt und Passion des Erlösers in den Jahreskreis eingebaut war. Sobald des Volkes Stimme sich vernehmlich machte, trat volkseigenes Überlieferungsgut an die Heilsgestalten heran, mit denen man auf vertrautem Fuße lebte und deren Erdendasein man über das in der Heiligen Schrift Überlieferte hinaus mit frommem Sinne auszugestalten suchte. Beispiele hiefür sind die geistliche Einhornjagd und der Hortus conclusus, die Sippe Christi mit den drei Marien, die Wassertauche Christi bei der Cedron-Brücke, das Schweiß-tuch der Veronika bei der Kreuztragung Christi, der heilige Weinberg mit der Kelter Christi, der Blutbrunnen Christi als Heilsquelle, die schmerzhaftige Muttergottes (Pietà), der Schmerzensmann, die Schutzmantelmadonna.

Im späten Mittelalter zur Zeit der höchsten Blüte der Marienverehrung, gaben die zwei Überlieferungsstränge, das geistliche Schrifttum und das bäuerliche Brauchtum, die Unterlage für das Entstehen einer bildhaften Darstellung der Ähren-Muttergottes. Wir können nicht genau angeben, wo und wann diese entstand, wir können auch keinen Meister als Schöpfer dieses Bildes namhaft machen. Dies sind untrügliche Zeichen dafür, daß die Darstellung der Ähren-Muttergottes einem eigenen Kunstbereiche angehört, daß sie eine Leitgestalt im Sinne der überlieferungsgebundenen Kunst ist. Wir haben erfahren, daß die bäuerlichen Bräuche bei der Ernte

⁴¹⁾ E. Schneeweis, Die Weihnachtsbräuche der Serbokroaten, Wien 1925, S. 214.

⁴²⁾ L. v. Schroeder, Die Hochzeitsbräuche der Esten, Berlin 1888, S. 112 f.

⁴³⁾ Sammlg. Dr. K. Nowotny, Wien. E. Richter, Die drei Ähren, ein seltenes silbernes Fruchtbarkeitsvotiv (Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde, 1953, S. 88, Abb. 22).

und bei den Hochzeitsfeierlichkeiten manche bedeutsamen Übereinstimmungen aufweisen. Was durch die Flammenzungen um Hals und Hände auf dem Kleide Mariens bereits angedeutet ist, das wird durch die Ährenzier verstärkt, so daß auch diese ein Sinnzeichen für das wunderbare Empfangen des Gottessohnes ist ⁴⁴⁾.

Weisen die Ähren bei dieser Leitgestalt auf die Garbe, so finden wir wirkliche Garben als Zeichen der Erfüllung auf Bildwerken von der Geburt Christi ⁴⁵⁾, sowohl auf einem Bilde der Hochkunst mit volkstümlichen Einschlägen (Anbetung der Hirten von Hugo van der Goes, Florenz, Uffizien) als auch auf einem dem Volksboden unmittelbar entwachsenen farbig gefaßten Holzrelief aus Friesach in Kärnten (16. Jhdt., Wien, Museum für Volkskunde).

Im Oberelsaß, westlich von Kolmar, im Bereiche der Gemeinde Amerschweier, gibt es eine Marienwallfahrt „Drei Ähren“ (als Ursprungsjahr wird 1491 angegeben). In der Legende erscheint Maria am Tage der Kreuzerhöhung (5. Mai), also noch lange vor der Fruchtreife, einem Schmiede mit drei schweren, frischen Kornähren an einem Halme. In Kirchenthal, einem vielbesuchten Wallfahrtsorte im Pinzgau (als Ursprungsjahr wird 1693 angegeben), sollen im Winter drei Ähren hervorgesprossen sein, die Maria nun in der Hand hält ⁴⁶⁾.

Es lag nahe, daß das Motiv der drei Ähren, dem wir auch im Brauchtum begegnet sind, an Marien-Gnadenorten Anlaß zu Votiven gab, mit denen sich um Leibesfrucht bittende Frauen verlobten. Erwin Richter hat in der bereits genannten Arbeit ein solches Ex voto aus dem bayrischen Paargau, aus zwei Silberblechstücken auf schwarzem Samte bestehend, erstmalig bekannt gemacht und dessen Bedeutung eingehend klargelegt. Eine Frau in bäuerlicher Tracht kniet mit gefalteten Händen auf einem mit Fliesen belegten Boden (erstes Stück). Vor ihr steht, um etliches größer als die kniende Frau (13,3 cm hoch), das Heilszeichen, drei reife, strotzende Weizenähren an einem Halme (zweites Stück). Dieses seltene Silbervotiv dürfte um 1820 entstanden sein. Welchem Marienorte es galt, wissen wir nicht.

Maria in der Erwartung auf einem Ölbilde aus Traunstein ^{46a)} schließt den Kreis. Die Begnadete hat die Hände über dem hohen, gesegneten Leibe

⁴⁴⁾ Auch Berliner ist bei der Untersuchung der Aussprüche des exegetischen Schrifttums zu demselben Ergebnisse gekommen. „Also Maria als die jungfräulich Gottes Sohn Empfangende, das ist m. E. der Hauptsinn des Ährenkleides: das Empfangen und Erzeugen außerhalb der Naturgesetze.“ a. O., S. 108.

⁴⁵⁾ Abbildungen bei Spiess, Maria im Ährenkleide (Bayerischer Heimatschutz, 1932, Abb. 27, 30).

⁴⁶⁾ Richter, a. O., 85 ff. Olle Källström berichtet in zwei Arbeiten (Medeltida Silverax från svenska och finska kyrkor, Stockholm 1936; Axmadonnan in: Från stenålder till rokokko, Lund 1937), daß es in Schweden und Finnland silberne Kornähren gab, die als Votivgaben für gute Ernte und Fruchtbarkeit dem nicht kanonisierten heiligen Erik, der Züge des Gottes Fro (Freyr), an sich gezogen, und auch der Muttergottes für Feldertrag und glückliche Geburt dargebracht wurden. Erhalten hat sich eine große silberne Ähre (175 g schwer), die in einer Urkunde von 1553 erwähnt wird. Sie war auf dem Liebfrauen-Altar der Kirche Stora Tuna in Dalarna und genöß so große Verehrung, daß sie der Ablieferung und Einschmelzung entging. Källström meint, die silbernen Ähren Schwedens und Finnlands seien den Nachbarländern unbekannt. Nun kennen wir sie aber aus Bayern. — Den Hinweis auf diese Arbeiten fand ich in einer ungedruckten Dissertation (Graz 1949) von Maria Perše, Maria im Ährenkleide, S. 26.

^{46a)} Spiess, Maria im Ährenkleide, Abb. 29.

gefaltet. Zu ihren Füßen sind auf dem Boden des Gemaches Getreidekörner ausgestreut. Sechs weiße Tauben picken nach ihnen. Die Vollendung des Heilsgeschehens ist vorweggenommen. Die Körner sind bereits aus den Ähren gelöst und die Auserwählten nehmen die neue Heilsspeise auf. Das Bild ist um 1700 anzusetzen und gehört der überlieferungsgetreuen altbürgerlichen Schicht an.

Auch die Berichte von der „Qual des Kornes“ wurden unter Bedeutungswandel dem christlichen Gedankengute dienstbar gemacht. Das Vaterunser des Johann von Krolewitz (13. Jhd.) ist ein Beispiel hierfür und derselbe Gedanke wird dann als „Hostienmühle“ zur Zeit, da die Ähren-Muttergottes ihre stärkste Verbreitung hatte, in Bildwerken weiter geführt. Hier wird Christus, als Korn gedacht, in der Mühle, die von den Evangelisten oder den Aposteln bedient wird, zermahlen, und in Verkürzung des weiteren Vorganges fällt unten schon das Heilsbrot, die Hostien, heraus⁴⁷⁾. Oft erscheint auf derselben Bildfläche die Verkündigung Mariens⁴⁸⁾, also das, wovon wir ausgegangen sind, die Garbe, die die himmlischen Ähren bringt.

Wir verstehen auf Grund der vorgebrachten Zeugnisse die Ähren auf Mariens Kleide dahin, daß diese sich vornehmlich auf das übernatürliche Empfangen, dann aber auch auf das Wachsen des Kindes im Leibe der Mutter beziehen und schließlich auch der Mutter mit dem Kinde zukommen. Eine Reihe von Bildwerken bestätigt dies. Schließlich sei darauf verwiesen, daß das Mittelalter keine absolut starren Typen kennt, daß sich überall, wie beim volkstümlichen Erzählgute, Bereitschaft zu Übergängen findet.

Neueste Untersuchungen⁴⁹⁾ des Gnadenbildes vom Bogenberge haben ergeben, daß die einmal schwer beschädigte Statue (aus weißem Sandstein) zur Barockzeit mit einem neuen Oberkörper versehen wurde. Der untere Teil gehört den Merkmalen nach dem Ende des 13. Jahrhunderts an. Die Ährenzier auf dem Mantel reicht also nicht hinter die Barockzeit zurück. Sie ist aber heute noch deutlich zu sehen und besteht aus großen, langbegrannnten und kurzgestielten Ähren, ziemlich naturnahe ausgeführt. Dieser Befund entspricht der Beschreibung des 17. Jahrhunderts⁵⁰⁾. Der hochschwängere Leib zeigt eine viereckige Vertiefung, in welcher bei der unbedeckten Figur, durch kleine Andachtsbilder bezeugt, das Jesuskind aufrecht stand. Jetzt ist das Steinbild mit einem goldbestickten Kleide und Mantel verhüllt. Von diesem Gnadenbilde gibt es zahlreiche plastische Nachbildungen als Wallfahrtsandenken⁵¹⁾. Eine Elfenbeinstatue vom Anfange des 17. Jhdts. (Sammlung Kriss) gibt die Ähren auf dem Mantel besonders deutlich wieder⁵²⁾.

Ein Beispiel dafür, daß auch die Muttergottes mit dem Kinde die Ährenzier haben kann, ist das kleine gotische Schnitzbild in der Kirche des

⁴⁷⁾ W. Molsdorf, Christliche Symbolik, Leipzig 1926, Nr. 1045. K. Künstle, Ikonographie d. christlichen Kunst, Freiburg i. B. 1928, S. 193.

⁴⁸⁾ So auf einem Relief des Hochaltars von Triebsee, H. Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstialtertümer in Deutschland, Abb. 460, S. 545.

⁴⁹⁾ Herr Hauptkonservator Dr. Torsten Gebhard hat mir deren Ergebnisse in liebenswürdigster Weise in einem Schreiben v. 17. Februar 1955 mitgeteilt und Fotos beigelegt, wofür ich ihm an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank ausspreche.

⁵⁰⁾ Balthasar Regler schreibt 1679: „der Mantel roth, darein guldine Waitzen-Eär eingetragen.“ Rudolf Kriss, Die Muttergottes v. Bogenberg und ihre Nachbildungen (Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1951, S. 59 ff.).

⁵¹⁾ Kriss, a. O., S. 60.

⁵²⁾ Kriss, a. O., Abb. 37.

hl. Geistspitales in Wasserburg a. Inn. Auf dem Kleide, das zum größten Teile durch einen Mantel verdeckt wird, sind deutlich geschwungene goldene Ähren zu sehen.

Ein Bild⁵³⁾ aus dem Besitze der steirischen Familie der Herzheimer zeigt die Muttergottes mit dem Kinde auf einem Throne vor einer goldenen Mandorla. Der Mantel ist mit schmalen, zweigartigen goldenen Ähren (mit 15 Körnern) geziert. Der Ausstellungskatalog „Gotik in Österreich“ v. J. 1926 (Nr. 34) vermerkt zu diesem Bilde (damals noch im Bestande der Sammlung Dr. Figdor-Walz, jetzt der Österr. Galerie einverleibt), die Ähren wären anscheinend im 17. Jhd. aufgemalt worden. Als Begründung wird angegeben: „um die Madonna dem auch in Steiermark sehr verbreiteten Typus der Ähren-Madonna (Maria als Tempeljungfrau, daher stets ohne Kind und stets stehend) anzugleichen“. Auf Grund unserer heutigen Kenntnis wissen wir, daß die Berufung auf die „Tempeljungfrau“ nicht stimmt und daß auch ein festgelegter Typ nicht so starr war, daß er keine Abänderung vertragen hätte. Das beweist ja gerade dieses Bild. Sind nun die Ähren wirklich zur Barockzeit genau im Stile von der Mitte des 15. Jhdts. dazu gemalt worden, so bedeutet das nur für den Kunsthistoriker, der auf dem ursprünglichen Zustande des Bildes besteht, eine Entstellung, nicht aber für den Kulturhistoriker und den Volkskunder im Besondern, denn für beide ist es tatsächlich eine Ähren-Muttergottes, erwachsen aus volkstümlicher Frömmigkeit, ganz gleichgültig, wann die Ähren aufgemalt wurden.

Zu den Madonnen mit Kind gehört auch die Schutzmantel-Muttergottes, die Mutter aller (mater omnium), die ganz deutlich eine Magna mater ist. Das Kind fehlt bei den Schutzmantelbildern dort, wo Maria selbst den Mantel mit beiden Händen weit ausspreiten muß. Sie tut es auch auf dem Schutzmantelbild in der Frauenkirche zu München, doch ist der Mantel so weit, daß ihr noch zwei Engel dabei helfen müssen. Maria ist nicht als zarte Jungfrau, vielmehr in schöner reifer Mütterlichkeit wiedergegeben. Von dem jungfräulichen Haarmantel fallen lange Ringelwellen auch nach vorne auf Teile des Mantels. Der Halsausschnitt des Kleides ist mit einem breiten Bande geziert, nicht mit Flammenzungen, die sich ja, wie bereits erwähnt, auf die übernatürliche Empfängnis beziehen, aber das Kleid schmücken sehr große goldene Ähren. Das Bild⁵⁴⁾ ist von hoher Schönheit

Tv quae sola potes Aeterni Numinis iram
Flectere virgineo nos tege Diva sinu.

und die volkstümliche Frömmigkeit des späten Mittelalters kommt darin zu ergreifendem Ausdruck.

Bescheidener, aber nicht minder eindrucksvoll finden wir dasselbe Motiv auf einer südwestdeutschen Glasmalerei (Tafelbild 20) vom Anfange des 16. Jahrhunderts (Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum) ausgeführt^{54a)}. Von dem zarten Rankenwerke des Hintergrundes hebt sich die Gestalt Marias kräftig ab, die nicht mehr den schlanken gotischen Linien-schwung erreicht. Das blaue, leicht gegürtete, bis zum Boden reichende Kleid bildet dort ein Faltengewoge. Große gelbe Getreideähren mit einer dunklen Umrahmung zieren in auffallender Weise die großen Flächen und

⁵³⁾ Fichtenholz, 98 × 101 cm, Steirischer Meister um 1450.

⁵⁴⁾ Es ist aufgebaut auf dem unten aufgezeichneten Spruche:

^{54a)} Für die Übermittlung des Fotos sage ich Herrn Dr. Fleischhauer am Württembergischen Landesmuseum meinen herzlichsten Dank.

die Ärmel. Maria spannt den von einer großen Rosette zusammengehaltenen weißen Mantel weit aus. Darunter sieht man kniend ihr zur Rechten die Geistlichkeit mit dem Papste an der Spitze, ihr zur Linken das weltliche Gefolge, angeführt vom Kaiser. Die Spätzeit dieser Scheibe kündigt sich in der mit zeichnerischen Mitteln erstrebten räumlichen Tiefenwirkung aus, ausgedrückt durch die unzählbaren Kopfplatten ihrer Verehrer. Man erkennt noch über dem Mantelrande ein Stück von der Brustzierborte des Kleides. Die Flammenstrahlen fehlen daran und an den Ärmeln. Maria ist bereits Mutter und als Mutter Jesu trägt sie die Himmelskrone, unter der das reiche weizenblonde Haar hervorquillt, das, vom Winde erfaßt, sich mit Lockenwellen zu einem breiten Haarmantel entfaltet. Ein Sternennimbus umrahmt das frauliche Gesicht der Himmelskönigin, die uns als die gütige, alle Leiden verstehende Mutter entgegentritt.

Alterskette der auf das Getreide abzielenden Sinnzeichen

Begeben wir uns in das Mittelmeergebiet des 5. Jhdts. v. d. Zr., so treffen wir bei den Hellenen auf eine Kultur, bei der die Verehrung der Helden der Vorzeit im Vordergrund steht, wofür die hohe Wertschätzung der Epen Homers und die Aufführung der Tragödien zur Festzeit Zeugnis ablegen. Daneben aber gibt es eine Göttin, die in eine Zeit zurückreicht, da es noch keine hellenischen Stämme auf dem Boden Griechenlands gegeben hat, die, mit einem geheimnisvollen Kulte umgeben, eine Mutter Erde ist — Demeter. Als deutliche Zeichen ihres Wesens haben bildliche Darstellungen von ihr oft ein Büschel von drei Ähren in einer der Hände oder in beiden. Es ist sogar eine Votivgabe, bestehend aus drei goldenen Ähren an einem Halme, auf uns gekommen, die von Syrakus stammt und dem 3. oder 4. Jhd. v. d. Ztr. angehört⁵⁵). Die Ähren sind in diesem Falle naturnahe wiedergegeben — nicht symmetrisch-ornamental angeordnet wie auf dem bayrischen Silber-Votive. Wir haben Nachricht von einem Brauchtume bei einer Mysterienfeier dieser Göttin, wo eine besondere Getreide-Ähre, ihr Abschneiden und Entkörnen eine bedeutsame Rolle gespielt haben, somit eine Ähre im Mittelpunkt einer Handlung stand⁵⁶).

Schreiten wir noch weiter zurück, etwa bis in die Mitte des 3. Jahrtausends v. d. Ztr., und betrachten wir die Bodenfunde, die bei Ausgrabungen im ganzen Bereiche des Mittelmeeres und der angrenzenden Länder gemacht wurden, so fallen unter diesen einfach ausgeführte plastische Darstellungen einer weiblichen Gestalt auf, die einander sehr ähnlich sind und

⁵⁵) Sammlg. James Loeb, München-Murau. Richter a. O. Abb. 23. Die drei goldenen Ähren dürften sich nach „Atlantis“ 27 (1955) 108 bereits in Amerika, im Besitze von Dr. J. W. Hambuechen in Huntington, Long Island befinden. Auf einem Terrakotta-Relief des 2. Jhdts. v. Chr. Demeter-Ceres mit Büscheln zu je drei Ähren in den Händen, Sammlg. Kirchner, Rom, Abb. 24. E. A. Stückelbergs Behauptung, Ceres oder eine andere ihr verwandte weibliche Gestalt erscheine auf einer Münze Trajans in einem mit Ähren geschmückten Kleide (Schweiz. Arch. f. Volksk. 13 (1909) 209 ff.) ist unrichtig und zu streichen. (A. Spamer zitiert ohne Nachprüfung diesen Aufsatz in seinem Buche „Das kleine Andachtsbild“ S. 50, Anmkg. 3.) Bei der Münze, die Stückelberg vergrößert abbildet, muß es sich um Korrosionserscheinungen handeln, die diesen Eindruck erwecken. Weder in dem reichen in Betracht kommenden Münzenmaterial der Münzensammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien gibt es eine Trajan-Münze, die Ähren auf dem Gewande der genannten weiblichen Gestalt aufwies, noch wurde eine solche in der einschlägigen Fachliteratur beschrieben.

⁵⁶) Hippolytos 5, 8; W. F. Otto, Dionysos, Frankfurt a. Main 1939, S. 93.

als weibliche Idole in Fachschriften bekannt sind⁵⁷⁾. Höchst auffallend ist, daß an den Fundstellen oft eine sehr große Zahl solcher weiblicher Idole gefunden wurden, aber keine männlichen Figuren (z. B. in Butmir in Bosnien und in Jablanica und Gradac in Serbien), oder die Zahl der männlichen Figuren war ganz verschwindend klein gegenüber den weiblichen. Wir wollen nun die weiblichen Idole einer großen handkeramischen Gruppe betrachten, die sich vom östlichen Ober-Österreich über Südmähren, Schlesien, Ostgalizien, Rumänien bis an den Dnjestr und Dnjepr erstreckt⁵⁸⁾. Nördlich von diesem Gebiete gibt es diese so kennzeichnenden Bildwerke nicht. Die aus Ton gebildeten weiblichen Figuren sind nackt, stehend. Der Kopf ist oft nur eine knopfartige Bildung, die Arme sind nur zwei Stümpfe. Der Oberleib ist fast schlank, die Brüste sind durch eigene Auflagen deutlich herausgestellt, nicht allzu groß, auf eine schmale Leibesmitte folgt ein übermäßig entwickelter Gesäßteil mit riesig dicken Oberschenkeln, die in verhältnismäßig dünne Unterschenkel übergehen. Die Beine sind eng beisammen, der weibliche Geschlechtsteil kommt hier nicht zur Darstellung, der bei anderen Gruppen im Rahmen eines Dreieckes, des sogenannten Geschlechtsdreieckes, deutlich hervorgehoben wird. Die Oberfläche des Körpers, besonders die Hinterbacken werden durch eingeritzte, gerade, gebogene, spiralige Schmucklinien geziert.

Von größter Bedeutung sind die Ergebnisse der jüngst ausgegrabenen Siedlung Luka-Vrubleveckaja⁵⁹⁾ am Dnjestr. Hier wurden weibliche Idole der oben angeführten Ausbildung gefunden, die Abdrücke von Weizenkörnern, unregelmäßig über die Oberfläche des Körpers verteilt, aufweisen. Durch Röntgen-Untersuchung konnte festgestellt werden, daß im Innern der Tonmasse Weizenkörner vorhanden sind. Es wurden demnach in die für die Herstellung der Idole bestimmte Tonmasse Weizenkörner eingeknetet. Ferner konnte bei einer Bildgruppe von auffällig porösem Aussehen nachgewiesen werden, daß dem Tonteige primitiv grob gemahlene Mehl beigemischt worden war. Von den 260 Tonfigürchen der ältesten dieser Siedlungen waren 10 Wiedergaben von Tieren, 248 Frauenstatuetten vom Tripoljetypus und nur 2 Figürchen männlichen Geschlechtes. Die weiblichen Idole zeigen die Folgen absichtlicher Zerstörung, offenbar beim Herannahen des Feindes durchgeführt. Ihnen fehlten der Kopf, die Arme und die Unterschenkel.

Die Bedeutung dieser Funde am Dnjestr kann hinsichtlich ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung nicht hoch genug eingeschätzt werden. Erst durch diese Fundstücke wurde der endgiltige Beweis dafür erbracht, daß die neolithischen weiblichen Idole auffälliger Prägung nun tatsächlich eine Fruchtbarkeitsgestalt darstellen, die mit Kornähren zu tun und deren Körner zum Zeichnen und zur Auszier hat, und daß diese Gestalt im Mittelmeerraum und den anhangenden Gebieten sehr alt ist. Sie ist die Trägerin einer

⁵⁷⁾ Übersicht in M. Ebert, Reallexikon der Vorgeschichte, unter „Idol“ S. 29 ff.

⁵⁸⁾ Hoernes-Menghin, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. Wien 1925, S. 284—316.

⁵⁹⁾ S. N. Bibikov, Poselenie Luka-Vrubleveckaja na Dnestre: Materialy Issledovanija po archeologii CSSSR, Bd. 38, Moskau-Leningrad 1953. Franz Hančar, Die Elemente des Himmels (Sonne und Regen) in Kunst- und Kulturgeschichtlicher Zeit (Mittlgn. der urgeschichtlichen Arbeitsgemeinschaft in der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, 4. Bd., Heft 6, 1953, S. 13 ff.). Für die Einsichtnahme in Bibikovs Arbeit danke ich Herrn Prof. Dr. Hančar an dieser Stelle herzlichst.

besonderen Kulturschicht, die sich deutlich von anderen abhebt. Wir kennen dieses weibliche Wesen als den Inbegriff aller Fruchtbarkeit, als die große Mutter, die sich selbst immer wieder verjüngt, die wieder Jungfrau wird, die unentwegt gebiert und das Erzeugte wieder verschlingt, des Lebens und des Todes große Herrin. Neben dieser Ewigen ist der Mann als der zufällige Befruchter etwas Vergängliches, von geringer Bedeutung. Die Mutter hat das Vorrecht. Joh. Jak. Bachofen hat als erster mit genialem Blicke diese für den damaligen Historiker zu tief liegende und zu verborgene Schicht richtig erkannt⁶⁰). Ackerbau- und Gartenwirtschaft sind die Grundlagen dieses alten Gesittungskreises, in dem mütterrechtliche Verhältnisse zu Hause sind.

Völker kommen und gehen, durchdringen einander. An gewissen Mittelpunkten, Städten, wächst die Kultur rasch. Reiche entstehen und Reiche verfallen wieder. Diese weibliche Fruchtbarkeitsgestalt aber bleibt, weiß sich neuen Verhältnissen, wo der Mann das Vorrecht hat, anzupassen. Wir finden sie in der hellenischen Demeter, in der vorderasiatischen Kybele, in der Ishtar des Zweistromlandes und in der ägyptischen Isis.

Die Geschichte der alten Welt gipfelt in der prunkvollen Weltherrschaft der Römer. Am Ende von viel menschlicher Macht und Herrlichkeit scheint es, als wollte alles wieder von Neuem beginnen. Aus den besiegten Ländern des Orients kommen die mütterlichen Gottheiten, vor allem Kybele und Isis, und gewinnen mit ihrem teils öffentlichen, teils geheimen Kulte die Herzen der armen Unterdrückten. Die Isis-Verehrung ist überall in dem Riesenreiche der Römer zur Kaiserzeit zu finden und dringt bis nach Britannien vor⁶¹).

Schon zur Zeit der Ptolemaier ist in Ägypten in der Hochschicht eine Gestirnsreligion entstanden, die alles Geschehen schicksalhaft an die geheimnisvollen Bewegungen der Planeten unter Vorherrschaft der Sonne knüpft⁶²). Nun werden die wichtigsten Gestalten neuer Frömmigkeit und alter Überlieferung an den Sternenhimmel versetzt. Im Zuge der Verstirnungen setzt der Babylonier Teukros (1. Jhd. n. Chr.) Isis mit dem Horusknaben und mit Ähren in der Hand als Sternbild der Jungfrau an den Himmel⁶³). In

⁶⁰) Hauptwerke: Versuch über die Gräbersymbolik der Alten, Basel 1859. Das Mutterrecht, Stuttgart 1861; Die Sage von Tanaquil, Heidelberg 1870. Dem von Bachofen vorgetragenen einfachen Aufstiege des herrschenden Weibes aus dem Ursumpfe hetärischer Vermischung zu ganz anders gearteten Kulturschichten vermögen wir nicht zuzustimmen, aber wir können auch heute noch viel aus der gewaltigen Fülle des von ihm quellenmäßig vorgelegten und zu neuen Problemen anreizenden Stoffes lernen.

⁶¹) Auch in der damaligen Vermischung (Synkretismus) hält Isis Kornähren in der Hand, als Isis-Sothis, auf einem Hunde reitend (Relief), als Isis-Panthea (Münze), als Isis-Tyche trägt sie Ähren auf dem Kopfputze (Statuette). Abbildungen in: H. Haas, Bilderatlas zur Religionsgeschichte, 9.—11. Liefg. Die Religionen in der Umwelt des Urchristentums, Nr. 29, 36, 31. Es sei nur kurz angedeutet, daß im alten Ägypten zwei Schichten erkennbar sind, eine ältere, vordynastische, matriachale, wonach Isis die Herrin des Kornes ist, und eine jüngere, historische, patriarchalische, wonach Osiris der Getreidegott, der Gott des Wachstums ist. In dem Sinne werden aus Erde mit Getreidekörnern vermischte Bilder von Osiris gemacht, so daß dann aus seinem Leibe die Getreidehalme sprießen (Bilder bei Roscher, Mythol. Lex. unter „Usire“, Sp. 133). Man vergleiche damit die matriachalen Idole vom Dnjestr (S. 73). — Brot und Wein, erst Demeter und Dionysos, dann ihre Gaben (Euripides, Die Bakchen v 274 ff.), fanden ihre Fortsetzung in der Ährenmuttergottes und in dem gekelerten Christus.

⁶²) H. Gressmann, Die hellenistische Gestirnsreligion, Leipzig 1925, S. 28.

⁶³) Fr. Boll, Sphaera, Leipzig 1903, S. 210.

einer über das Persische (v. J. 542 n. Chr.) gegangenen arabischen Bearbeitung (vom 9. Jhd.) des Teukros durch Abu Ma'sar ist in dieser Stelle die Jungfrau mit zwei Ähren anscheinend noch immer Isis, aber das Kind heißt Jesus. In der Miniatur einer Handschrift aus der Vatikanischen Bibliothek (cod. Pal. lat. 1066, fol 243) wurde Maria, das Kind stillend, mit einem Bündel von 6 Ähren in der Hand, für das Sternbild der Jungfrau eingesetzt⁶⁴). Kurt Rathe⁶⁵) versuchte nachzuweisen, daß die Darstellung der Maria im Ährenkleide von dem Bildgehalte dieser Miniatur ihren Ausgang genommen hätte, wobei die Herzogin Katharina Visconti als Urheberin der Ährenzier — eine unrichtige Behauptung — und die astrologisch durchtränkte Weltanschauung ihres Hofes eine vermittelnde Rolle gespielt hätten (Sinnerschließung auf Grund der spätantiken Gestirnreligion).

Es ist klar, daß wir es hier mit dem Endausläufer einer einst mächtigen Vorstellungswelt zu tun haben und daß die an einen bestimmten Platz am Himmel gesetzte Jungfrau Maria nur ein Bildzeichen ist, von dem das Aufkommen eines neuen Darstellungstypus volkstümlicher Frömmigkeit nicht seinen Ausgang nehmen konnte, ganz abgesehen davon, daß die Ähren in der Hand und die als Zier eines Kleides etwas ganz Verschiedenes sind.

Bei unserer Rückschau, die bis in die Mitte des 3. Jahrtausends v. d. Ztr., in nicht vom Lichte der Geschichte erhellte Räume ging, konnten wir eine weibliche Fruchtbarkeitsgestalt, eine Mutter Erde (Magna mater), mit den Zeichen der Getreidefrucht feststellen, deren Verbreitungsgebiet den Mittelmeerraum und die anhangenden Gebiete umfaßte. In geschichtlichen Zeiten steigt diese Gestalt zu einer hoch angesehenen Göttin auf. Sie tritt dann wieder hinter andere verehrte Gestalten zurück, um zu gegebener Zeit, wie in der römischen Kaiserzeit, wieder mächtig vorzudringen. Sie ist nicht neu entstanden, sie hat inzwischen unbeachtet in der vom Lichte der Geschichte nicht getroffenen volkstümlichen Überlieferungswelt weiter gelebt. Wir können dabei das Spiel zweier ganz verschiedener Kräfte beobachten. Die Geschichte mit ihren schriftlichen Festlegungen, den „Quellen“, gibt viel Rätsel auf, bricht oft jäh ab, hat viele Löcher, beginnt irgendwo wieder von neuem. Die Überlieferung geht, nicht greifbar und nicht sichtbar, unentwegt und ungeboren weiter und reicht ihr Gut zu gegebener Zeit der Geschichte dar, die dem Alten eine neue Auslegung gibt.

So kam es denn auch, daß lezthin aus volkstümlicher Überlieferung die Sinnzeichen ländlicher Feldbestellung und Fruchtbarkeit, die Ähren, an die Bildgestaltung der Heiligen Maria herangetragen wurden, einzig allein aus der großen Liebe zu ihr und ohne Beeinträchtigung kirchlicher Lehren.

⁶⁴) Fr. Boll, Aus der Offenbarung Johannis, Stoicheia 1, 4; Tf. 8, 17; ders., Stern Glaube und Sterne deutung, Berlin 1919, S. 50, Abb. 7.

⁶⁵) Ein unbeschriebener Einblattdruck und das Thema der Ährenmadonna: (Mitt. der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Beilage der „Graphische Künste“, Wien 1922).

III.

Das Wahre Antlitz Jesu

Wir kennen sie alle, die rührende Gestalt, die aus dem Hause heraustritt, um ihr neues Linnen abzuliefern, dabei den unter dem Kreuze zusammenbrechenden Heiland erblickt, sogleich hinzueilt und ihm das Tuch reicht, mit dem er Schweiß und Blut abtrocknet. Wir sehen, wie sie dann das Tuch entfaltet, in das Jesus sein Schmerzensantlitz abgedrückt hat. Sie ist uns allen vertraut, die rührende Gestalt — Veronika.

Mancher wird das Evangelienbuch zur Hand genommen haben, um die Geschichte von der Veronika nachzulesen, und zu seiner großen Enttäuschung wird er nicht einmal ihren Namen darin gefunden haben.

Die Episode mit Veronika führt zu einem alten Legendenkreise von dem auf wunderbare Art entstandenen Abbilde des Wahren Antlitzes Jesu¹⁾.

Der Stifter des Christentums hat nichts aufgeschrieben und gab auch seinen Jüngern keinen Auftrag etwas durch die Schrift festzuhalten. Seine Lehre erging an einfache, unbedeutende Leute und wurde von Mund zu Mund weiter gegeben. Weder sein Äußeres noch seine Familienverhältnisse fanden Beachtung, wofür Paulus ein gewichtiger Zeuge ist. Daraus ergibt sich schon, daß zur Zeit, da Jesus auf Erden wandelte, kein Bildnis von ihm angefertigt wurde und im zeitgenössischen Schrifttume auch nicht aufscheint. Erst vom zweiten Jahrhundert an wird auch das Äußere des Heilands Gegenstand von Streitfragen bei den christlichen Schriftstellern²⁾. Man beruft sich dabei bezeichnender Weise auf Stellen des Alten Testaments. Justinus der Märtyrer, Clemens von Alexandrien, Tertullianus behaupten, gestützt auf eine Stelle bei Jesaias (52, 14), Jesus sei klein, häßlich und von niederem Ansehen gewesen. Johannes Chrysostomus und Hieronymus dagegen vertreten im Hinblick auf Psalm 45, 3 die Ansicht, Jesus sei voll der größten Holdseligkeit gewesen, er habe im Gesichte und in den Augen etwas Himmlisches gehabt, aus dem der Glanz der Gottheit geleuchtet habe. Die Stelle bei Jesaias bezöge sich auf die Mißhandlungen bei seiner Marter und Kreuzigung. Nun kommt noch hinzu, daß die frühen christlichen Gemeinden, unter Wortführung des Tertullianus, Bildhauer und Maler als die Vertreter eines schändlichen Gewerbes betrachten. Wer der Kunst nicht entsagt, wird nicht zur Taufe zugelassen, und gebannt wird, wer die Kunst nachher noch ausübt. Es wirkt hier noch deutlich das stets befolgte Bildverbot im Alten Testamente (2 Mos. 20, 4) nach. Diese Einstellung ändert sich mit der Machtübernahme der christlichen Kirche nach 313, die nun große Aufträge in Bauten und Kunstwerken zu vergeben hat. Die gewaltige christ-

¹⁾ Hauptwerke: Wilhelm Grimm, Die Sage vom Ursprung der Christusbilder (Kleinere Schriften Bd. III, S. 138—199, Berlin 1883); K. Pearson, Die Fronica, Straßburg 1887; E. v. Dobschütz, Christusbilder (= Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristl. Literatur NF, 3. Bd., Leipzig 1899).

²⁾ Grimm, S. 174 ff.

liche Bewegung verfügt über die besten Künstler und eine neue Kunst ist herangewachsen, die von der illusionistischen Darstellung abrückt, die durch die Ausdruckskraft der Linie bei Zurückstellung der zufälligen Einzelheiten, durch das Ornamentale mit den Sinnzeichen der Ewigkeit gekennzeichnet ist. Die Mosaikkunst liefert einen Schmuckmantel für den Innenraum der heiligen Stätten, bei dem Zierkunst und Bildkunst zu einem untrennbaren Ganzen verwoben sind, und damit wird das christliche Programm dem Gläubigen in einer künstlerischen Größe vor Augen geführt, die in dieser Geschlossenheit nie mehr erreicht worden ist. Das Innere der Grabkirche der Galla Placidia und der Kirche von San Vitale in Ravenna sind Beispiele dafür.

Nun wird Jesus Christus immer wieder dargestellt, aber ein einheitlicher Typ ist nicht vorhanden. Deutlich hebt sich in der frühen Zeit ein hellenistischer Typ von einem orientalischen ab. Der erste ist vertreten durch den lehrenden bartlosen Jesus in der Toga. Einem antiken Rhetor gleich, an Sarkophagen, in Goldgläsern bartlos, mit langen Locken, und selbst als Pantokrator, als Weltenherrscher, ist er im Mosaik von S. Vitale bartlos, gelockt. Nach dem orientalischen Typ wird Christus mit dunkler Hautfarbe und mit Bart dargestellt, aber auch da gibt es Verschiedenheiten. Während es in Konstantinopel Sitte ist, Christus mit blondem Barte wiederzugeben, malt man diesen in Jerusalem schwarz³⁾

Das Verlangen nach einem Abbilde des Wahren Antlitzes Jesu tritt erst im 6. Jahrhunderte auf und findet im kappadokisch-syrischen Gebiete seine Erfüllung. Das Bild mußte zur Zeit, da Jesus noch auf Erden wandelte, auf wunderbare Art entstanden und mit wunderbaren Kräften begabt sein. Eine Anknüpfung an die berühmten antiken Götterbilder, die vom Himmel herabgekommen waren (diipetai), wie das trojische Palladion, die Artemis Tauropolos, die Artemis von Ephesos und andere, war unmöglich⁴⁾. Das christliche Bild, das Wahre Antlitz Jesu, ist dadurch gekennzeichnet, daß es nicht von Menschenhand gefertigt ist (acheiropoiete). Aus dem genannten Gebiete sind zwei Bilder dieser Art bekannt geworden, und zwar deshalb, weil sie wegen ihrer wunderbaren Entstehung und Kraftwirkung den Weg in die Reichshauptstadt Konstantinopel fanden und daselbst in das Schrifttum eingegangen sind. Das ältere ist das Bild von Kamulia, das jüngere das Abgar-Bild.

Das Bild von Kamulia

Von dem Bilde von Kamulia (Kamuliana), einer kappadokischen Ansiedlung nordwestlich von der Hauptstadt Kaisareia-Mazaka, gibt es zwei Legenden⁵⁾. Die ältere berichtet, daß eine heidnische Frau namens Hypatia, die an Christus nur glauben kann, wenn sie ihn sieht, im Quellbecken ihres Gartens ein auf Leinwand gemaltes Bild gefunden habe, das sie sogleich —warum wird nicht gesagt— als das Bild Jesu erkennt. Die wunderbaren Eigenschaften dieses Bildes treten sogleich damit in Erscheinung, daß das aus dem Wasser gehobene Bild trocken ist und daß es, in das Gewand der Frau gehüllt, daselbst einen getreuen Abdruck hinterläßt (Motiv der Vielfältigkeit).

³⁾ Dobschütz, S. 297**.

⁴⁾ Dobschütz, S. 1 ff.

⁵⁾ Dobschütz, S. 40 ff.

Bemerkenswert in dieser Legende ist der Zug, daß das Bild auf wunderbare Weise in das Quellbecken gekommen ist. Das erinnert an die antiken wunderbaren Götterbilder, die als vom Himmel gefallen gelten.

Nach der jüngeren Legende erscheint Jesus der Bassa (als Christin Aquilina genannt), der Frau des heidnischen Präфекten von Kamulia, die im Herzen Christin ist, als Pantokrator, von himmlischen Heerscharen umgeben, in ihrer Kammer. Er wäscht sich in einem unberührten, mit Wasser gefüllten Glasgefäße das Gesicht und trocknet es mit einem weißen Tuche ab. Auf dem Tuche findet die Frau einen wunderbaren Abdruck des Antlitzes Jesu. Die Handlung spielt zur Zeit der Christenverfolgungen unter Kaiser Diokletianus. Vor ihrem Tode vermauert die Frau heimlich das Tuch mit dem Antlitze Jesu samt einem Berichte über das Wunder und einer brennenden Lampe in einer Nische. Der Bischof Gregor von Kamulia gräbt zur Zeit des Kaisers Theodosius I. nach und findet alles unversehrt, das Tuch, den Bericht und die noch brennende Lampe.

In dieser Legende ist das Bildnis vom Antlitze Jesu bereits ganz deutlich ein nicht von Menschenhand gefertigtes Werk (acheiropoiete), durch den Abdruck des Gesichtes Jesu wunderbar entstanden. Dieses Bild wird von Kamulia nach Kaisareia-Mazaka gebracht und nach einiger Zeit, im Jahre 574, nach Konstantinopel übergeführt. Dort erhält es die Bedeutung eines Reichspalladions. Es heilt Kranke und verleiht den Sieg. Von dem Kaiser Heraklios (610—640) wird es in den Perserkriegen bei den kämpfenden Truppen mitgeführt, dann verschwindet es völlig in den geschichtlichen Quellen.

Bezeichnend ist, daß es zu dieser Zeit in Kappadokien schon eine ganze Gruppe von Vervielfältigungen dieses Bildes gibt, die bis Melitene (Nonnenkloster) im Osten reicht.

Das Abgar-Bild

Für die ganze das Wahre Antlitz Jesu betreffende Frage ist das Abgar-Bild von größter Bedeutung. Abgar IX. bar Ma'nu (179—214), Herrscher über das kleine Fürstentum Edessa ⁶⁾ in Mesopotamien, das lange Zeit eine Art Pufferstaat zwischen dem römischen Reich und dem Partherreich war, trat zum Christentum über. Bald entstand die Legende, wonach das Christentum Edessas auf die Zeit der Apostel zurückgehen sollte. Ein Ahnherr der Fürsten Abgar IX., Abgar V. Ukama (d. h. Schwarze), der mit kurzer Unterbrechung von 7—50 n. d. Z. herrschte, sollte mit Jesus unmittelbare Beziehungen angeknüpft haben. Über diesen Abgar V. gibt es eine große Anzahl von Legenden-Varianten aus verschiedenen Ländern und aus verschiedenen Zeiten.

Wir folgen zunächst der Legende ⁷⁾ bei Eusebius († 340). Der unheilbar kranke König von Edessa, Abgar, hört von Jesu Wundertaten und richtet einen Brief an ihn, er möge zu ihm kommen und ihn gesund machen. Jesus antwortet in einem selbst geschriebenen Briefe, er könne nicht kommen, da

⁶⁾ Der Name Edessa rührt von Seleukos I. (einem Makedonen) her und ist der Name einer makedonischen Stadt. Die Stadt hieß Urhāi (gräzisiert Orrhoe), war Sitz uralter syrischer Kultur und Religion und liegt am Daizan, einem Nebenflusse des Euphrat, in einer wasserreichen Ebene. Der heutige Name der Stadt ist Urfa (arab. Umbildung).

⁷⁾ Eusebius, hist. eccl. 1, 13, daselbst die Briefe Abgars und Jesu in Übersetzung aus dem Syrischen.

er das vollbringen müsse, weshalb er gesandt worden sei. Nach seiner Himmelfahrt wird einer seiner Jünger kommen und den König heilen. Thomas sendet dann den Apostel Thaddäus nach Edessa, der zunächst bei einem Juden Tobias einkehrt, Kranke heilt und Wunder verrichtet. Abgar verlangt, den Fremden aus Jerusalem zu sehen. Als Thaddäus eintritt, leuchtet von seinem Antlitze ein starker Glanz dem Abgar entgegen, den nur dieser allein sieht. Thaddäus gibt sich als der von Jesus Abgesandte aus und verspricht dem Könige, soferne er nur glaube, die Erfüllung aller seiner Wünsche, Abgar bekräftigt seinen Glauben an Jesus damit, daß er die Juden vernichtet hätte, wenn er nicht von den Römern daran verhindert worden wäre. Hierauf heilt Thaddäus den Abgar durch Handauflegung.

In der *Doctrina Addai* ⁸⁾, einer der ältesten syrischen Bearbeitungen der Legende vom Ende des 4. Jahrhunderts, schickt Abgar den Boten Hannan an Jesus, der zugleich Maler ist und ein Bildnis Jesu malt, das er seinem Auftraggeber bringt. Dieses ist ein natürliches Abbild ohne Wunderkräfte.

Bei Euagrius († 593) erscheint bereits „das gottgemachte Bild, das Menschenhände nicht gefertigt hatten, vielmehr Christus, der Gott, der es dem Abgarus, da dieser ihn zu sehen begehrte, gesandt hatte“. Edessa wird 544 von den Persern unter Führung des Kosru I. Nuschirwan belagert und in höchster Not wird das wunderbare Bild Jesu in den Minengang gebracht, den die Verteidiger Edessas gegen den vorgetriebenen Wall der Perser gegraben haben. Das hochheilige Bild wird mit Wasser bespült und dieses wird auf die Hölzer gespritzt, die sofort Feuer fangen und in einem riesigen Brande das Werk der Perser vernichten. Ruhmlos muß Kosru abziehen. Über die näheren Umstände der Herkunft dieses wunderbaren Bildes berichtet diese Quelle nichts ⁹⁾.

Auch in einem anderen Berichte von der persischen Belagerung vom Jahre 544, in der Festpredigt des Konstantinus Porphyrogenitus ¹⁰⁾, wird über die Entstehung des Bildes nichts gesagt ¹¹⁾. Als sich die Stadt Edessa in höchster Not befindet, erfährt der Bischof Eulalios des Nachts von einer übermenschlichen Frauengestalt, daß über dem Stadttore ein nicht von Menschenhänden gemachtes Christusbild vermauert sei. Er läßt nachgraben, findet das Bild unversehrt, davor eine brennende Lampe und auf dem zum Schutze vorgesetzten Ziegel das Bild Jesu wunderbar abgedrückt (Motiv der Vervielfältigung). Von diesem Bilde geht dann ein gewaltiger Wind aus, der das die Stadt bedrohende Feuer auf die Feinde selbst zurückwirft.

Als historische Erwähnung des Abgar-Bildes kommt in Betracht eine Äußerung von Leo, dem Lektor der Kirche von Konstantinopel, zur Zeit der 2. nikaiischen Kirchenversammlung v. J. 787 ¹²⁾, er habe in Edessa ein nicht von Menschenhänden gemachtes Bild gesehen, dann die Wegführung (Translation) des Bildes von Edessa nach Konstantinopel i. J. 944, die das ganze Reich in Erregung versetzte. Gleich bei der Überfahrt über den Euphrat geschieht ein Wunder: Das Schiff mit dem hohen Klerus und dem Bilde treibt ohne Ruder und ohne Steuer von selbst dem gegenüber liegenden Ufer zu ¹³⁾.

⁸⁾ Dobschütz, S. 113.

⁹⁾ Dobschütz, S. 108.

¹⁰⁾ Dobschütz, Beilage II B, S. 39** ff.

¹¹⁾ Dobschütz, S. 110 ff.

¹²⁾ Grimm, S. 168.

¹³⁾ Dobschütz, S. 157.

Wichtig ist, daß in Edessa bis zum 6. Jahrhunderte von einem wunderbaren Abbilde Jesu nichts bekannt ist. In der älteren Legende steht der Brief, das Antwortschreiben Jesu auf den Brief Abgars, im Mittelpunkte. Der „eigenhändige“ Brief Jesu ist zunächst das Palladion der Stadt, die dadurch unüberwindlich wird. Naht der Feind, so wird der Brief vom Tore aus gezeigt und vorgelesen, worauf die feindlichen Scharen die Flucht ergreifen. Abschriften des Briefes wirken als Talisman für Städte, Häuser und Personen. Bei Ausgrabungen hat man unter der Schwelle von Häusern den Brief Jesu gefunden (in Ephesus und in Gurdja in Nord-Kleinasien) und daneben stehen die Abschriften auf Papyrus und Pergament als Talisman für Personen. Als wirksamer Schutz geht der in alle Sprachen und Dialekte übertragene Brief Jesu durch die Jahrhunderte. Noch im 18. Jahrhunderte wurde er in England unter die Schwelle von Bauernhäusern gelegt¹⁴⁾.

In Edessa gab es Griechen, Syrer, Araber, Perser, Armenier und Vertreter von drei christlichen Bekenntnissen, Angehörige der griechischen Reichskirche, Monophysiten und Nestorianer. Der Ursprung der Bildlegende in Edessa ist in griechischen Kreisen zu suchen; die Syrer beachtetten sie kaum und auch die Armenier waren ihr abgeneigt, das Bild schien ihnen nicht wunderbar entstanden zu sein.

In den Thaddäus-Akten¹⁵⁾ finden wir zuerst, daß Jesus sein Bild selbst wunderbar herstellt und es dem Boten mitgibt. Das Bild heilt den König, noch bevor Thaddäus nach Edessa kommt, der Abgar tauft und das Christentum befestigt.

Der Brief tritt im weiteren Verlaufe der Legenden-Gestaltung immer mehr in den Hintergrund. Erst war der Brief das Unterpfand für die Sicherheit der Stadt, jetzt ist das wunderbar entstandene Bild Jesu zum Palladion der Reichshauptstadt geworden.

Konstantinus Porphyrogenitus teilt in seiner, wahrscheinlich von Hoftheologen verfaßten Festpredigt zum ersten Jahrestage der Translation des Bildes von Edessa nach Konstantinopel am 16. August des Jahres 945 zwei abweichende Fassungen des Euagrius mit.

1. Abgar von Edessa, von Gicht und Aussatz gequält, hat von dem Wirken Jesu vernommen. Er schickt seinen Diener Ananias mit einem Briefe zu Jesus und trägt dem Boten auf, ein Bild von Jesus zu malen, falls der Eingeladene nicht zu ihm nach Edessa kommen wolle. Ananias trifft Jesus, das Volk im Freien lehrend, an. Er steigt auf einen Felsen und beginnt Jesus zu malen. Jesus beobachtet dies und läßt den Ananias zu sich bescheiden. Er überreicht dem Abgesandten das eigenhändige Antwortschreiben und weiß auch von dem zweiten Auftrage seines Herrn. Da wäscht Jesus sein Antlitz mit Wasser und drückt auf das dargereichte Handtuch beim Abtrocknen ein Bild von seinem Antlitze ab. — Auf der Heimreise übernachtet Ananias außerhalb der Stadt Hierapolis und verbirgt das kostbare Tuch in einem Haufen frisch gemachter Ziegel. Um Mitternacht bemerken die Einwohner der Stadt ein diesen Platz umkreisendes Feuer. Sie forschen Ananias aus und finden gemäß seiner Angabe das in den Ziegeln verborgene Heiligtum. Zu ihrem Erstaunen aber entdecken sie auf einem nahe gelegenen Ziegel ein zweites göttliches Bildnis, das durch die Einwirkung des Feuers

¹⁴⁾ E. v. Dobschütz, Das Christusbild Abgars (Monatsschr. f. Gottesdienst und kirchl. Kunst, Bd. 14, 1909, S. 266).

¹⁵⁾ Dobschütz, S. 121 ff.

entstanden ist (Motiv der Vervielfältigung). Die Einwohner nehmen das Bildnis auf dem Ziegel für sich in Anspruch und lassen den Ananias weiterziehen, so daß er wohlbehalten bei seinem Herrn eintrifft.

2. In dem Antwortschreiben Jesu wird in vielen Legenden-Fassungen darauf hingewiesen, daß der Heiland der Einladung, nach Edessa zu kommen, nicht folgen könne, da er seinen Auftrag erfüllen müsse. Damit ist das nahe Bevorstehen seiner Passion angedeutet.

In der anderen abweichenden Fassung des Euagrius ist ein Hauptzug der Handlung bereits in die Passion selbst hineingestellt. Als Jesus den Weg zum Kreuzestode angstvoll geht und der Schweiß in blutigen Tropfen über seine Augen rinnt, nimmt er von einem seiner Jünger ein Stück Leinwand, und indem er sich abwischt, wird sein göttliches Antlitz darauf abgedrückt. — Thomas bewahrt das Tuch. Nachdem Jesus in den Himmel aufgefahren, übergibt er es, wie ihm befohlen, dem Thaddäus, der dieses nicht von Menschenhänden gemalte Bild¹⁶⁾ dem Abgar bringen soll, damit erfüllt werde, was ihm der Herr in seinem Briefe verheißen habe. Thaddäus weilt in Edessa zunächst bei einem Juden Tobias und heilt Kranke durch Anrufung Jesu. Als Abgar, der auch hier an zwei Krankheiten, Lähmung und Aussatz, leidet, davon vernimmt, läßt er ihn vor sich bringen. Thaddäus erhebt, indem er sich nähert, das Bildnis auf seine Stirne, und da er eintritt, geht ein so leuchtender Glanz von seinem Antlitze aus, daß Abgar diesen nicht ertragen kann, ohne an die Lähmung seiner Glieder zu denken, erschreckt aufspringt und dem Apostel entgegen geht. Er nimmt das Tuch, legt es auf sein Haupt und seine Glieder und fühlt sich sogleich gestärkt. Der Aussatz fängt an zu schwinden, nur auf der Stirne bleiben Spuren zurück. Als Thaddäus ihn im Christentume unterwiesen und in Jesu Namen die Hände aufgelegt hat, schwindet die Krankheit immer mehr, und als Abgar endlich getauft ist, erhält er völlige Gesundheit und Reinheit zurück. Sogar die kleinen Spuren des Aussatzes auf der Stirne verschwinden. Abgar wird nur durch die römische Oberherrschaft abgehalten, die Juden zu bekriegen.

Die Heilung des kranken Königs durch das Wunderbild hat in allen Legenden-Varianten seine Bereitschaft zum christlichen Glauben zur Voraussetzung. — Die zwei zuletzt vorgelegten Fassungen sind dadurch bemerkenswert, daß der Herrscher an zwei Krankheiten leidet und daß die eine völlig durch das wunderbare Bild geheilt wird, die Reste der anderen aber erst durch das sakramentale Taufwasser verschwinden.

Das wunderbare Bild Jesu, das, wie sich später ergeben wird, immer nur das Antlitz, d. h. den Kopf, ohne jeden Ansatz des Halses, wiedergibt, kommt nach den Legenden dadurch zustande, daß der Heiland sein mit Wasser befeuchtetes oder mit Schweiß oder mit Blut bedecktes Gesicht auf ein Tuch abdrückt. Ein Bild dieser Art wurde von den Griechen als Mandy-lion (arabisch mindil = Handtuch) bezeichnet, sie alle werden im Gegensatze zu denen aus anderem Stoffe Tuchbilder genannt.

Auffallend ist der Vorgang der Vervielfältigung des wunderbar entstandenen Urbildes, dem wir überall begegnen. Den Abdruck auf das Gewand der Finderin des Bildes, der ganz unbeabsichtigt erfolgt, enthält schon die ältere Legende des Bildes vom Kamulia (S. 77). In späterer Zeit unter Konstantinus Porphyrogenitus erfolgt ein Abdruck auf die Bitte eines Mannes dadurch, daß eine gleich große Leinwand über das Urbild gelegt wird, auf

¹⁶⁾ τὴν ἀχειρόγραφον ἐκμύρωσιν

welcher dann das Antlitz Jesu in größter Vollkommenheit erscheint, allerdings nur für den Bittsteller allein sichtbar ¹⁷⁾.

Meist erfolgt eine Nachbildung des Urbildes dadurch, daß dieses, um es vor Wärme- oder Feuereinwirkung zu schützen, zwischen Ziegel gestellt, auf einem der Ziegel oder mehreren einen genauen Abdruck hinterläßt. Eine Vervielfältigung des wunderbaren Bildnisses dieser Art wurde Keramidion genannt.

Die Frage der wunderbaren Vervielfältigungen des einen Wahren Abbildes in der Legende ist nicht einfach zu beantworten. Es können von Künstlern hergestellte Kopien des einen hochverehrten Bildes sein, welches die Legende als wunderbar entstanden angibt. Für das richtige Verständnis ist zu beachten, daß der reale Vorgang dabei nicht von Bedeutung ist, weil die auf Heilsverlangen eingestellte Frömmigkeit auf einer anderen Ebene liegt, der materielle Bestand des Bildes, ja selbst seine Ähnlichkeit mit dem Ursprungsbilde dabei völlig gleichgültig ist. Die als wunderbare Vervielfältigungen angegebenen Bilder können zum Teil auch ursprünglich selbständige Bilder gewesen sein, die zugunsten des einen, in die Hauptstadt gelangten, zu wunderbaren Abdrücken dieses einen im Sinne einer Vervielfältigung herabgedrückt worden waren.

Es treten gelegentlich Züge auf, die zum Haupte im Brunnen, zum wunderbaren Tranke, zur wunderbaren Flüssigkeit führen, die alter Überlieferung angehören und für späterhin wichtig sind.

Nach der älteren Legende von Kamulia lag das Haupt Jesu auf dem Bilde in dem Quellbecken eines Gartens (Paradeisos) und wird von einer heidnischen Frau namens Hypatia gehoben. Zufolge einer lateinisch-armenischen Fassung der Abgar-Legende (Mitte des 13. Jhdts.) ist der Gesandte Ananias mit seinen Begleitern auf der Rückreise schon ganz in die Nähe von Edessa gekommen. Nur mehr eine Meile ist die Stadt entfernt. Da vernehmen sie plötzlich den Lärm bewaffneter Scharen zu hören und in der Angst vor einem Überfalle werfen sie das heilige Bildnis mit dem Antlitze Jesu und zwei heilige Bildziegel, vor der Stadt Hierapolis wunderbar vom Originale entstanden, aus Angst in einen Brunnen. Unter großer Prunkentfaltung werden die Heiligtümer alsbald heimgeholt. Das Tuchbild mit dem Antlitze Jesu wird trocken aus dem Brunnen heraufgebracht und dazu noch ein Bildziegel, der zweite aber wird im Brunnen zurückgelassen. Durch diesen erhält das Wasser eine wunderbare, heilende Kraft und macht bis auf den heutigen Tag Kranke aller Art gesund ¹⁸⁾.

Eine Kulthandlung führt die Vorstellung, von dem Wahren Haupte Jesu heilkräftige Flüssigkeit zu gewinnen, weiter fort und wird auf die Zeit bezogen, da das Abgar-Bild noch in Edessa in der Hauptkirche Hagia Sophia war und dort in einem goldenen Schreine aufbewahrt wurde. Byzantinische Quellen berichten über kultische Gebräuche mit diesem Bilde, und mag man auch deren Glaubwürdigkeit in Frage stellen, so ist doch der geschilderte Vorgang an und für sich von Bedeutung. Zu Mittfasten betritt der Metropolit allein, ähnlich dem Hohen Priester im Alten Testamente, das Skeuophylakion, die Sakristei, öffnet den Schrein und fährt mit einem noch unberührten, aber wassergetränkten Schwamme über das Bild. Von diesem Wasser wird dem Volke mitgeteilt, das damit seine Augen bestreicht ¹⁹⁾.

¹⁷⁾ Grimm, S. 171.

¹⁸⁾ Dobschütz, Beilage IV, Text c 9—13.

¹⁹⁾ Dobschütz, S. 145.

Das Bild ruht immer in dem Schreine hinter verschlossenen Türen, die nur an zwei Tagen zur Fastenzeit geöffnet werden, um dem Volke die Möglichkeit des Anblickes zu gewähren. Aber dann wird es wohl in einer Hülle eingeschlossen gewesen sein, denn das Bild soll ein verborgenes Heiligtum bleiben, das seine Wunderkraft dem verehrenden Volke spendet, ohne sich seinen Blicken zu enthüllen.

In welchem Maße die volkstümliche Frömmigkeit trotz dem von den Priestern auf die Spitze getriebenen Verborgensein des Bildes bei diesem Heiligtume beteiligt war, wissen wir mangels von Berichten nicht. Manchmal aber taucht ein verirrter Absprenghing in den schriftlichen Quellen auf, der dorthin weist. So berichtet eine zufällig überlieferte Mitteilung von dem mythischen Gestaltswandel, der sich innerhalb einer bestimmten Frist in festgelegten Zeitabschnitten vollzieht. Am Passatage ereignete sich in der Kirche von Edessa das Wunderbare, daß das verehrte Bild zu bestimmten Stunden Jesus in verschiedenen Lebensaltern zeigte: um 6 Uhr früh als Kind, um 9 Uhr als Knaben, um 12 Uhr als Jüngling, um 3 Uhr in der Fülle des Mannesalters, befähigt die Passion anzutreten²⁰⁾.

Die Beziehung des Lebenskreises auf den Zeitkreis, zunächst den des Tages, dann den des Jahres²¹⁾, ergibt mit den 12 Tierkreiszeichen und den 4 Jahreszeiten ein Weltbild, das man in Byzanz gekannt hat und das uns in dem Handbuche des Mönches Dionysos für griechische Kirchenmaler aus dem 15. Jahrhundert erhalten ist²²⁾.

Im Hinblick auf die Vorgänge an dem heiligen Bilde überrascht es, das größte Drama im Weltgeschehen im Nachklange ältester Überlieferung mit dem Kalender in Verbindung gesetzt zu sehen.

Das hl. Mandyllion wurde in der Kirche des Kaiserpalastes verwahrt, es schützte das Reich, die Hauptstadt, den Kaiser und die Familie. Eine lateinische Heiligtumsbeschreibung vom Ende des 12. Jahrhunderts erwähnt das „Handtuch mit dem Christusbilde“. Der Erzbischof Antonius von Nowgorod kommt anlässlich seines Besuches in der Reichshauptstadt im Jahre 1200 auf das Tuch und zwei Keramidien (Ziegel) zu sprechen. Als die Lateiner im 4. Kreuzzuge Konstantinopel eroberten (i. J. 1204), fielen bei der Plünderung eine ungeheure Menge von Kostbarkeiten und Reliquien, darunter auch das Abgar-Bild, in ihre Hand. Was mit dem Abgar-Bilde wirklich geschah, darüber fehlen sichere Nachrichten. Wir sehen nur, daß verschiedene Stellen im Westen von nun ab Anspruch auf das Bild erheben. Balduin II. versetzt infolge Geldmangels bei den Venezianern aus der Beute Kostbarkeiten und darunter auch das hl. Mandyllion. Von den Venezianern kauft der französische König Ludwig IX. der Heilige das hl. Bild, vereint es mit seiner großen Reliquiensammlung, für die er einen Reliquienschein größten Ausmaßes, die Sainte Chapelle, in Paris erbauen läßt (1252). Deren Inhalt geht in der großen Revolution 1792 zugrunde.

Der Anspruch Roms auf den Besitz des Abgar-Bildes ist mit Sicherheit bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts zu verfolgen. Wie das vorgewiesene

²⁰⁾ S. Dobschütz, S. 133**, nach dem älteren lateinischen Abgar-Texte einer Handschrift des 14. Jhdts., die dem Inhalte nach auf das 12. Jhd. zurückgeführt werden kann.

²¹⁾ Der ursprüngliche Zeitkreis des Mondes kommt nach Übernahme des geschichtlichen Zeitmaßes, des Jahres, nicht mehr in Betracht.

²²⁾ Spieß, Marksteine der Volkskunde, Bd. I, S. 109, Abb. 75.

Bild aber wirklich dahin gelangt ist, darüber fehlt jede Tradition. Kurz nach der Mitte des 13. Jahrhunderts teilt Vinzenz von Beauvais eine Version mit, wonach das Abgar-Bild von Edessa gar nicht nach Konstantinopel, sondern nach Jerusalem und von da nach Rom gekommen sei²³⁾. Bemerkenswert ist, daß dies um dieselbe Zeit geschieht, da man in Paris der Überzeugung ist, das echte Abgar-Bild zu besitzen. — Eine Zeit lang wird das Bild in der Kapelle Maria ad praesepe im Vatikan als das Abgar-Bild ausgegeben, hernach aber löst man die Abgar-Legende von dem Bilde des Vatikans zugunsten des Veronika-Bildes und überträgt sie auf das Bild in der Kirche San Silvestro in capite.

Auch Genua tritt auf den Plan mit dem Anspruche, das echte Abgar-Bild zu besitzen; das geschieht aber recht spät. Der in der Machtpolitik seiner Stadt sehr gewandte Lionardo Montaldo behauptete, ohne es zu beweisen, daß er das echte Mandylion von Byzanz besäße, und vermachte es der Kirche S. Bartolomeo degli Armeni in Genua, wohin es nach seinem Tode (1384) kam.

Wie sieht das Abgar-Bild in Wirklichkeit aus? Von den drei als echt angegebenen Bildern sind nur zwei erhalten, das eine in Rom und das zweite in Genua. Bei der alten Gepflogenheit, das hl. Bild unter sicherem Verschluff und unzugänglich zu erhalten und an den hohen Festtagen dem Volke aus großer Entfernung zu zeigen, kam es vor allem auf die wunderbare von dem Bilde ausgehende Gnadenwirkung an, denn die Beschaffenheit des Bildes und die tatsächliche Ähnlichkeit bedeutete wenig. — Das Bild in Rom in der Kirche S. Silvestro in capite²⁴⁾ soll so stark verblaßt sein, daß von ihm nur mehr einige Farbflecken übrig geblieben sind. Die angeblichen Kopien, von Zeichnern und Malern in früher oder später Zeit²⁵⁾ ausgeführt, sind wertlos, da den Künstlern jener Zeit der Begriff einer getreuen Nachbildung unbekannt war und sie auch nicht in der Lage waren, eine solche mit Muße durchzuführen; dennoch aber hat sich unter byzantinischem Kunsteinflusse ein Typus vom Wahren Antlitze Jesu des Abgar-Bildes entwickelt, der sehr beachtlich und höchst eindrucksvoll ist. Das Antlitz sollte zugleich die Göttlichkeit des Menschen andeuten und darum sind alle Züge gesteigert. Die Stirn ist schmal und übermäßig hoch, die Nase sehr lang. Die großen Augen sind weit geöffnet und voll Ausdruckskraft. Das dunkle Haar fließt entlang des Gesichtes herab und verbindet sich unten mit dem meist zweigeteilten Barte. Auf keinem Bilde ist der Hals auch nur angedeutet, stets ist es nur das Antlitz, das Haupt allein, das wir zu sehen bekommen. Wir bemerken keine Spur von Schmerz an den Zügen, im Gegenteile völlige Ruhe und Klarheit. Drei goldene, aus Zierraten gebildete Kreuzflammen kommen über dem Haupte und zu dessen Seiten hervor. Das Antlitz wird oft von kurzen, zarten Lichtstrahlen eingefasst. Die Umschrift lautet bei allen Bildern dieser Gestaltung gleich und bestätigt sie als eine Kopie des Abgar-Bildes in Rom: *Imago salvatoris nostri Jesu Christi ad imitationem eius quam misit Abagaro quae Romae habetur in monasterio Sancti Silvestri*. W. Grimm hat ein vornehmes Bild dieser Art aus Eigenbesitz (Tafelbild 21) seiner Arbeit vorangesetzt, ähnlich war der Beschreibung nach das im Be-

²³⁾ Dobschütz, S. 189.

²⁴⁾ Seit 1870 im Vatikan.

²⁵⁾ Matthew Paris, *Historia maior*, fol. 49 v, um 1250 (Cambridge, Corpus Christi College), Abb. im RDK, Bd. I, S. 734; Zeichnungen von Heaphy, *Burlington Magazine* 1904, Sept.

sitze Brentanos befindliche, und eines aus dem Museum zu Trier bildet Dobschütz ab²⁶⁾. Näheres über diesen Typ ließe sich durch Vergleichsreihen erst dann feststellen, wenn das einschlägige Bildgut der Ostkirche reicher zur Verfügung stünde.

Über das Abgar-Bild von Genua sind wir durch ein Foto²⁷⁾ besser unterrichtet. Das Antlitz zeigt recht derbe und unfreundliche Züge. Die Stirn ist niedrig, die Nase breit und nicht allzu lang. Der Bart in Verbindung mit den lang herabfallenden Haaren scheint ungeteilt zu sein, soweit sich das bei dem dreizipfeligen Ausschnitte der im Osten üblichen Metallblech-Überdeckung des Bildes feststellen läßt.

Von diesem Bilde gibt es eine im Besitze des Königs von England befindliche Nachbildung in der Kapelle des Buckingham-Palastes in London, die der spätbyzantinische Maler Emmanuel Tzanne um 1640 angefertigt hat²⁸⁾. Diese zeigt deutlich, was man damals unter einer „Kopie“ verstand. Der ausdruckslose Kopf ist auf ein gefaltetes, mit Mustern der damaligen Zeit geschmücktes Tuch gemalt, während das Genueser Bild doch ein Tafelbild ist, gemäß den Quellen, wonach das Tuch lang schon auf eine Holzplatte aufgespannt worden war. — Wie es bei den Heiligtum-Bildern üblich, ist das Bild von einer Reihe von kleinen Emailbildchen (10 Stück) entlang des Rahmens umgeben, welche in einzelnen Auftritten den Hergang bei der wunderbaren Entstehung des Bildes und der Heilswirkung bei seinem Eintreffen schildern.

Eine Moskauer Handschrift v. J. 1063 stellt schon früh die Erwerbung des kostbaren Gutes in vier Bildern dar. Auf dem vierten Bilde bringt der Bote eiligen Schrittes seinem kranken Herrn das Wunderbild.

Ein Fund aus Ägypten brachte eine Schriftrolle aus dem 12. Jahrhundert zu Tage²⁹⁾, auf welcher der Text der Abgar-Legende in Verbindung mit bildlichen Darstellungen zu Zaubierzwecken verwendet wurde, was die magischen Buchstaben am oberen Ende beweisen. Den Bildern fällt offenbar die Aufgabe zu, die schützende Kraft der Schrift zu verstärken. So wurde, ähnlich wie der Abgar-Brief, auch das Abgar-Bild dem Zauberglauben dienstbar gemacht.

Fassen wir am Schlusse kurz zusammen, so unterscheiden wir zwei verschiedene Fassungen der Abgar-Legende. In der ersten steht der von Jesus selbst geschriebene Brief im Mittelpunkte, der zu einem Schutzzeichen für die Stadt Edessa wird, in der zweiten jüngeren tritt an die Stelle des Briefes der auf wunderbare Weise entstandene Abdruck des Antlitzes Jesu auf ein Tuch, das durch den Rückfall der Nachkommen in das Heidentum in Vergessenheit gerät, in einer Zeit der höchsten feindlichen Bedrohung Edessas (544) aber wieder aufgefunden wird und nun zum Palladion der Stadt wird. Dadurch nimmt die Legende Fühlung mit der Geschichte und weiter dadurch, daß das wunderbare Bild 400 Jahre später, im Jahre 944, nach Byzanz übergeführt wird und daselbst bis zur Einnahme der Stadt durch die Lateiner im Jahre 1203 zum Palladion für den kaiserlichen Palast, für die Stadt und das ganze Reich wird.

²⁶⁾ E. v. Dobschütz, Das Christusbild Abgars (Monatsschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst, Bd. 14, 1909, S. 268, Abb. 3).

²⁷⁾ Dobschütz, a. O., Abb. 1.

²⁸⁾ Dobschütz, a. O., S. 269, Abb. 2.

²⁹⁾ Dobschütz, a. O., S. 272.

Das Veronika-Bild

Die lateinische Kirche kam erst spät zu einem Bilde von ähnlicher Bedeutung. Es ist dies das Veronika-Bild, aber in Rom wußte man bis zum Anfange des 12. Jahrhunderts weder von einem Bilde dieser Art noch von einer Legende etwas.

Eine ursprüngliche selbständige Veronika-Legende, die auf ein bekanntes römisches Heiligtum Bezug nähme, gibt es nicht. Die Veronika-Gestalt erscheint zunächst als Nebenfigur in einem Erzählgute mit anderen Zielen.

Wie unklar die Verhältnisse liegen, ist daraus zu entnehmen, daß man die völlig anders geartete Legende von einer Frau aus Paneas mit der Überlieferung von Veronika in Verbindung zu bringen suchte.

Die Paneas-Legende

In Paneas, Kaisareia Philippi an der Jordanquelle³⁰⁾, hat eine reiche Frau, die von Jesus vom Blutflusse geheilt worden ist, vor ihrem Hause aus Dankbarkeit ein Bildwerk aus Bronze errichten lassen, das sie knieend vor der Statue des Heilands darstellt. „Zu seinen Füßen wächst an dem Sockel eine fremdartige Pflanze, die bis an den Saum des metallenen Mantels hinaufgeht und ein Heilmittel gegen mancherlei Krankheit ist.“ So berichtet Eusebius (hist. eccl. VII 18), der vermerkt, daß er die Bildgruppe selbst gesehen habe. Spätere Fassungen dieser Legende nennen die zunächst namenlose Frau Berenike oder Beronike. Die Denkmalsgruppe steht nun nicht mehr vor dem Hause der Frau, sondern auf dem Brunnenplatze. Während man bei Eusebius wohl annehmen muß, daß die emporrankende Pflanze dem Denkmale selbst angehört, wird nicht viel später, um 400, erzählt³¹⁾, daß aus dem Boden ein Kraut neuer, bisher unbekannter Art emporwachse, welches, sobald es den Gewandsaum der Heilandfigur erreicht hat, die Kraft erhält, alle Krankheiten zu vertreiben, alle Schwächen des Körpers zu beseitigen. — Dieses Denkmal soll dann vom Kaiser Julianus dem Abtrünnigen zerstört, der Kopf der Jesus-Statue aber gerettet worden sein. Die an dieser Stelle errichtete Statue des Kaisers wird vom Blitze zerschmettert, der des Kaisers Haupt zu Boden wirft.

Sehen wir ab von der historischen Unmöglichkeit der Errichtung eines Denkmals von der beschriebenen Art zur Zeit Jesu oder kurz nachher, das nur ein natürliches Abbild Jesu wäre, ferner von den verschiedenen Deutungen, welche dieses Denkmal erfahren (z. B. die dankbare Provinz kniet vor dem römischen Imperator), so ist es nur die Gestalt einer vom Blutflusse wunderbar geheilten Frau, später Beronike genannt, die den Anlaß gab, diesen Legendenkreis mit dem der Veronika in Verbindung zu bringen. Bemerkenswert bleibt nur die mit besonderer Heilkraft ausgestattete, an der Jesus-Statue emporwachsende Pflanze unbekannter Art — eine Art Lebensbaum.

Die Veronika-Legende

Die folgenden Überlieferungen von Veronika sind als Episode in Legendenkreise eingebaut, in denen von der Bestrafung des Pilatus und der Bekriegung der Juden, als der am Tode Jesu Schuldigen, erzählt wird, sowie von der Zerstörung Jerusalems.

³⁰⁾ Dobschütz, S. 197 ff.

³¹⁾ Rufinus, hist. eccl. VII 14, Dobschütz, S. 256*, Nr. 9.

Ältere Vorstufen dieser Legenden, die bis in das 8. Jahrhundert zurückreichen, sind: 1. Cura sanitatis Tiberii (Maßnahmen für die Heilung des Tiberius), 2. Vindicta Salvatoris (Vergeltung für den Tod des Heilandes). In völlig unhistorischer Weise treten hier nach dem Tode Jesu als römischer Kaiser Tiberius und als dessen Mitkönige Titus und Vespasianus auf. Tiberius leidet an einer unheilbaren Krankheit und diese wird schließlich durch ein Bild Jesu geheilt, das Veronika, welche der Abgesandte des Tiberius in Jerusalem kennen gelernt, nach Rom gebracht hat.

Das Bild ist aber nach der zuerst angeführten Legende ein natürliches, von einem Maler angefertigtes, und auch in der zweiten Legende wird zunächst nichts von einer übernatürlichen Entstehung des Bildes erwähnt.

In der Mitte des 11. Jahrhunderts erscheint in Oberdeutschland eine Schrift, die Lateinische Pilatusprosa³²⁾, in der Veronika mit ihrem Bilde mehr Anteil gewinnt. Es folgt eine kurze Inhaltsangabe dieser merkwürdigen Erzählung.

1. Pilatus ist der Sohn des Königs Tyrus von Mainz, den dieser, als er einst im Babenberger-Walde jagte, mit Pila, der Tochter des Müllers Atus, zeugte. Nach der Pila und deren Vater Atus wird er Pilatus genannt! Unbändig ist der Bastard, er tötet den legitimen Sohn des Königs und als Geisel zu Rom ersticht er den Sohn des französischen Königs Paynus. Zur Strafe wird er als Statthalter nach der Insel Pontos gesandt, wo er die Barbaren bändigt und Ordnung schafft. Von Herodes nach Palästina berufen, erringt er die Gunst des Volkes und erhält von den Römern Judäa als Lehen. Nach der Hinrichtung Jesu will er sich vor Tiberius rechtfertigen und sendet einen Boten nach Rom.

2. Der Abgesandte wird nach Galicien in Spanien verschlagen, wo Vespasianus als Statthalter des Tiberius herrscht. Vespasianus leidet an Würmern in der Nase (a vespis dicebatur Vespasianus). Der Bote des Pilatus erzählt von den Heilwundern Jesu. Vespasianus bekennt seinen Glauben, daß Jesus auch ihn heilen könne. Sogleich fallen die Würmer zur Erde und Vespasianus beschließt, mit des Tiberius Erlaubnis den Tod Jesu an den Juden zu rächen.

3. Inzwischen hat der an Aussatz leidende Kaiser Tiberius von den wunderbaren Heilungen Jesu erfahren. Er schickt seinen Vertrauten Volusian zu Pilatus mit dem Auftrage, daß er ihm diesen Arzt sende. Volusian erfährt von der ehrwürdigen Matrone Veronika, daß Jesus von Pilatus gekreuzigt worden ist. Die Frau besitzt ein Tuch mit einem wunderbar entstandenen Bilde Jesu. Sie verehrte den Heiland und ging mit der Leinwand zu einem Maler, da begegnete ihr Jesus und drückte sein Antlitz auf das Tuch ab. Der Anblick dieses Bildes könnte den Kaiser heilen, aber das Tuch ist ihr nicht feil. Da nimmt Volusian Veronika mit ihrem Bilde auf sein Schiff und fährt nach Rom. Durch den Anblick des Bildes wird der Kaiser gesund.

4. Der Kaiser befiehlt, den Pilatus gefesselt vor ihn zu bringen. Da trifft Vespasianus ein und erklärt, Pilatus müsse eines schimpflichen Todes sterben. Pilatus kommt dem Vollzug der Strafe durch Selbstmord zuvor. Sein Leich-

³²⁾ Dobschütz, S. 230 ff. u. S. 278*, Nr. 8.

nam wird in den Tiber geworfen, aber da böse Geister eine Überschwemmung hervorrufen, wird er herausgeholt und in Vienne in die Rhone geworfen. Hier wiederholt sich das Gleiche und ebenso geschieht es in Lausanne, bis der Leichnam endlich in einem Bergsee in den Alpen versenkt wird.

Diese Legende ist dadurch merkwürdig, daß an Pilatus volkstümliche Überlieferung herangebracht wird, die am Anfange und am Schlusse besonders hervortritt. Es ist zunächst die Überlieferung vom Glückskinde³³⁾ (Reichsgründersage), das hier ein Unglückskind³⁴⁾ ist. Ähnlich wie in der Sage von der Geburt Karls des Großen nach der Weihenstéphaner Chronik bei Aventin³⁵⁾ greift die schicksalsmäßige Bestimmung schon bei der Zeugung des Kindes in einer Mühle im Walde ein. Eigenartig ist der Schluß, der von der Vorstellung beherrscht ist, daß der Leiche des Verworfenen nirgends Ruhe gewährt wird³⁶⁾.

Wie ersichtlich, ist die Hauptgestalt der Legende Pilatus. Der Veronika fällt nur eine bescheidene Nebenrolle zu. Es gibt sehr viele ähnliche Legendenfassungen des 12. und 13. Jahrhunderts, die von der lateinischen Pilatusprosa abhängig sind. Am bekanntesten ist die Fassung in der *Legenda Aurea* (2). Es seien einige die Veronika betreffenden Züge aus diesem Legendengute hervorgehoben. Die Frau wird überall Veronika genannt, nur in dem lateinischen Gedichte des 13. Jahrhunderts³⁷⁾ hat sie keinen Namen. Über die Art, wie das Bild entstanden ist, wird in der angelsächsischen Erzählung des 12. Jahrhunderts³⁸⁾ und in der Kaiserchronik³⁸⁾ nichts gesagt. Von einem „abgedrückten Bilde“ Jesu sprechen Marianus Scotus und das Lateinische Gedicht des 13. Jahrhunderts³⁹⁾. In der Veronika des Wilden Mannes (Werner vom Niederrhein) von der Mitte des 12. Jahrhunderts ist die Entstehung des Bildes besonders ausführlich behandelt⁴⁰⁾. Veronika bringt ein Tuch zu Meister Lucas, der darauf ein Bild Jesu malt, aber er kann die Züge des Heilandes auf dem Bilde nicht in voller Ähnlichkeit zum Ausdruck bringen. Dreimal versucht er es, als aber auch das dritte Bild nicht entspricht, erklärt Jesus das vergebliche Bemühen: nur im Himmel, woher er gesandt, sei sein Antlitz bekannt. Als er Gast bei Veronika ist, wäscht er vor dem Mahle sein Gesicht und trocknet es mit einem Tuche, auf dem dann ein vollkommen ähnliches Bild entsteht.

Die vielen Legenden mit ihren Varianten sind so sehr auf die Bestrafung des Pilatus und auf die Vergeltung an den Juden wegen des Kreuzestodes Jesu eingestellt, daß am Schlusse überhaupt nicht oder nur sehr vage darüber berichtet wird, was mit Veronika und ihrem Bilde geschieht. Es wird offenbar angenommen, daß sie mit ihrem Bilde, von dem sie sich nicht trennen will, nach Jerusalem zurückkehrt, nachdem das Bild seine Aufgabe, den Kaiser zu heilen und ihn zu bekehren, erfüllt hat.

³³⁾ Spiess-Mudrak, *Deutsche Märchen*, deutsche Welt, Berlin 1939, S. 385 ff.

³⁴⁾ So wie Judas in der Legende (*Legenda aurea*, deutsch von R. Benz, Jena 1925, Bd. I, S. 278), die überdies Züge aus der Ödipussage aufgenommen hat.

³⁵⁾ Spiess-Mudrak, a. O., S. 178 ff.

³⁶⁾ Nach Schweizer Sagen ist Pilatus wie der Ewige Jude verurteilt, ruhelos umherzuwandeln, wobei er gelegentlich die Gestalt eines Rosses annimmt. Rochholz, *Schweizer Sagen aus dem Aargau*, Bd. 2, S. 23, Nr. 252; Bd. 2, S. 306, Nr. 489.

³⁷⁾ Grimm, S. 148.

³⁸⁾ Grimm, S. 141, 144.

³⁹⁾ Grimm, S. 143, 148.

⁴⁰⁾ Grimm, S. 145.

Etwas sehr Wichtiges fehlt also, daß das Bild in Rom als ein großes Heiligtum für alle späteren Zeiten zur Geltung kommt.

Daß Autoren einer späteren Zeit in ihren Chroniken und Geschichtswerken ⁴¹⁾ die Veronika-Legende durch einen kurzen Verweis mit dem ihnen bereits bekannten heiligen Antlitze in Rom verbinden, ist für die ursprüngliche Legende ohne Belang. Manchmal läßt man seine Phantasie spielen, um eine nicht vorhandene Kontinuität zu schaffen, wie Jakobus Philippus Foresta, Bergomensis († 1520), der in seiner „Geschichte vom Anfange der Welt bis 1482“ berichtet ⁴²⁾, daß Veronika mit ihrem Bilde in Rom blieb, im regen Verkehre mit den Aposteln Petrus und Paulus stand und das ihr so teure Bild des Wahren Antlitzes Jesu dem Papste Clemens für seine Kirche nach ihrem Tode vermachte, wo es bis auf den heutigen Tag verblieben ist.

Heben wir die Veronika betreffenden Züge aus der anderen Zwecken dienenden Legende hervor, so ergibt sich folgendes Bild:

1. Der römische Kaiser ist schwer krank. Er hört von einem Wundermanne in Judäa, der alle Krankheiten zu heilen vermag und sendet einen Boten dahin.

2. Der Bote erfährt dort, daß die Juden den Wundermann Jesus gekreuzigt haben. Er macht die Bekanntschaft mit Veronika, die ein Bild Jesu, einen Abdruck seines Antlitzes in ein Tuch, besitzt, von dem wunderbare Kräfte ausgehen.

3. Der Bote will das Tuch durch Kauf erwerben. Veronika kann sich von dem Tuche nicht trennen, doch ist sie bereit, dem Boten mit ihrem Bilde nach Rom zu folgen und vor dem Kaiser zu erscheinen.

4. der römische Kaiser wird durch die Einwirkung des Bildes sogleich gesund.

Diese Legende weist weitgehende Übereinstimmung mit der Abgar-Legende auf. Auffallend ist ferner, daß hier wie dort in den älteren Fassungen das Bild Jesu ein natürliches, von einem Maler angefertigtes ist. Die Veronika-Legende aber führt geschichtliche Personen als gleichzeitig ein, die zu verschiedenen Zeiten gelebt haben und mit ihrem Gegeben im Widerspruche zu den Gegebenheiten ihrer Zeit stehen; schon dadurch erweist sie sich, abgesehen von ihrem späteren Auftreten, als abgeleitet und jünger.

Wilhelm Grimm kam bereits zu dem Schlusse, daß die Veronika-Legende die in andere Verhältnisse übertragene Abgar-Legende ist ⁴³⁾.

Das Ursprungbild in Rom

Die Veronika-Legende berichtet nichts davon, daß sich ein auf wunderbare Weise entstandenes Abbild des Antlitzes Jesu in Rom befände. Erst aus dem 12. Jahrhunderte haben wir Belege dafür, daß es in Rom in der Peterskirche eine hoch verehrte Reliquie dieser Art gibt, deren Herkunft aber unbekannt ist. In der alten Peterskirche wurde sie in der der Muttergottes geweihten Kapelle verwahrt und nachher in der neuen Peterskirche

⁴¹⁾ Sächsische Weltchronik von 1248, Dobschütz, S. 295*; Matthäus von Westminster, Flores historiarum (1307), Dobschütz, S. 305*; Düringische Chronik von 1421 des Johann Rothe aus Kreuzburg († 1434), Dobschütz, S. 318*.

⁴²⁾ Dobschütz, S. 329*.

⁴³⁾ Ernst v. Dobschütz weist in seiner umfassenden, auf großer Stoffkenntnis aufgebauten Arbeit darauf hin, daß die Übereinstimmung beider Legenden noch viel weiter gehe, als W. Grimm ahnen konnte (S. 290).

in der Kapelle des Veronika-Pfeilers geborgen. Die zwei ältesten Zeugnisse aus dem 12. Jahrhundert, die sich auf diese Reliquie beziehen, rühren von zwei Kanonikern der Peterskirche her. Das eine im Ordo Romanus XI 8 stammt von Benediktus⁴⁴⁾, der unter Cölestin II. (1143—1144) schrieb, das andere von Petrus Mallius⁴⁵⁾ steht in dessen Beschreibung der vatikanischen Basilika, die, ungefähr um die Mitte des 12. Jahrhunderts verfaßt, dem Papste Alexander III. (1159—1181) überreicht wurde. Beide sprechen übereinstimmend von einem Sudarium (Schweißtüche) Christi, genannt Veronica. Der zweite Gewährsmann fügt hinzu, daß es jenes Schweißtüch Christi sei, in das der Heiland vor der Passion den Schweiß, der wie Blutstropfen herabgeronnen, darin abgewischt habe. Von einem Schweiß, der wie Blutstropfen herabrann, berichtet nur Lukas (22, 44), und das geschah, als Jesus in der Nacht vor dem Beginne seiner Leiden in Gethsemane war. Durch diese, dem Worte sudarium folgende Erläuterung wird eine Unklarheit geschaffen, denn das Sudarium von Gethsemane kann nicht zugleich die „Veronica“ sein.

Joseph Wilpert⁴⁶⁾ meint, man habe offenbar kurz nach der Zeit der eben genannten Zeugnisse bei einer Ausbesserung der Reliquie entdeckt, daß von einem Bilde nichts mehr zu sehen war, und habe dem Schweißtüche ein Bild vom Antlitze Jesu neu aufgelegt. So konnte nun im Jahre 1191 der Papst Cölestin III. (1191—1198) dem französischen Könige Philipp II. (1180—1223) bei seinem Besuche in Rom jenes Linnen zeigen, dem Jesus Christus, den Beschauern noch sichtbar, sein Antlitz aufdrückte und das Veronica genannt wird nach dem Namen der Frau, der das Tuch gehörte⁴⁷⁾.

Über die Art dieses Bildes gibt es keinen Zweifel. Es kann nur eine Kopie des Abgar-Bildes gewesen sein, denn Rom verfügte zu dieser Zeit über keine eigene Art der Darstellung, es stand in dieser Hinsicht in Abhängigkeit von Byzanz, das für das Wahre Antlitz Jesu einen unveränderlichen Typ geschaffen hatte, der, wie wir noch sehen werden, mit einem erstaunlichen Beharrungsvermögen noch lange nachwirkte. Im Bereiche der römischen Kirche haben wir es aber gewöhnlich mit Veronika-Bildern zu tun, letzten Endes jedoch entscheidet bei Bildern vom byzantinischen Typ nur die Beischrift, ob ein Veronika- oder ein Abgar-Bild gemeint ist⁴⁸⁾.

⁴⁴⁾ Dobschütz, S. 283*, 1143 Benedictus, Ordo Rom. XI 8 postea vadit ad sudarium Christi quod vocatur Veronica et incensat . . .

⁴⁵⁾ Dobschütz, S. 285*, 1160 Petrus Mallius, Hist. basil. vatic. antiquae. c CXXV Oratorium sanctae dei genetricis Virginis Mariae, quod vocatur Veronica, ubi sine dubio est sudarium Christi, in quo ante passionem suam sanctissimam faciem, ut a nostris maioribus accepimus, extersit, quando sudor eius factus est sicut guttae sanguinis decurrentis in terram. c XXXVII Es brennen 10 Lampen ante Veronicam, die noctuque.

⁴⁶⁾ J. Wilpert. Die röm. Mos. u. Malereien, 2. Bd., S. 1124.

⁴⁷⁾ De gestis Henrici II et Riccardi I in Mon. Germ. hist. Script., XXVII, 131: Et ostendit (Celestinus papa) regi Francie (Filippo) et suis capita apostolorum Petri et Pauli et veronicam, id est pannum quendam linteum, quem Jesus Christus vultui suo inpressit; in quo pressura illa ita manifeste appareat usque in hodiernum diem acsi vultus Jesu Christi esset, et dicitur veronica, quia mulier, cuius pannus erat, dicebatur Veronica. (Wilpert meint, die Worte vom Blutschweiß sind lediglich zur ausschmückenden Beschreibung herangezogen.)

⁴⁸⁾ Die älteste Bezeichnung für das wunderbare Jesusbild in Rom ist sudarium, dann treten die Bezeichnungen effigies, vultus effigies, vultus imago, facies et figura, vera effigies, schließlich v(V)eronica, f(F)ronica auf. Die Herleitung des Namens Veronica von vera ikon, im 17. Jhd. aufgebracht (Papebroch), ist in jeder Hinsicht unrichtig, erfreut sich aber auch heute noch großer Beliebtheit. Veronika ist nichts anderes als das griechische Bere(o)nike.

Eine neue Wendung in der Veronika-Legende

Gegen Ende des 12. Jahrhunderts bereitet sich eine neue Art gesteigerter Frömmigkeitsbetätigung vor. Bernhard von Clairvaux (1090—1153) löst mit seiner Forderung, die Leidensgeschichte Jesu mit allen Einzelheiten in den Mittelpunkt der Andacht zu setzen, eine große religiöse Bewegung aus, die lange nachwirkt und bis in die untersten Schichten des Volkes dringt. Der Gläubige sollte bei seiner Gebetsübung alle Marterszenen, die sich, von den Verhören angefangen, bei dem Leidenswege nach der Richtstätte und bei der Kreuzigung abspielten, selbst miterleben, wobei das vergossene Blut Jesu zur erschaute Wirklichkeit werden sollte. Es ist bezeichnend, daß eine aus der Schule Bernhards von Clairvaux gedichtete, an das Haupt Jesu gerichtete Hymne gleichsam den Mittelpunkt der neuen Bewegung bildet:

Salve, caput cruentatum,
Totum spinis coronatum,
Conquassatum, vulneratum,
Arundine sic verberatum,
Facies sputis illita.

Der Verfasser der deutschen Nachbildung „O Haupt voll Blut und Wunden“ ist Arnulf von Löwen und später im 17. Jahrhundert Paul Gerhardt.

Der von Bernhard von Clairvaux ausgelöste Frömmigkeitsantrieb ist auch für das hl. Bild in Rom von Bedeutung geworden. Innocenz III. (1198 bis 1216) verfaßte im Jahre 1216 in der Vorahnung seines baldigen Todes ein Gebet und gewährte jedem, der dieses vor dem hl. Bilde spräche, einen Ablass von 10 Tagen. Man konnte des Ablasses auch dadurch teilhaftig werden, daß man die Andacht vor einer mit dem Originalbilde berührten Kopie verrichtete. Dadurch erhielt die Verehrung des Veronika-Bildes in Rom einen Aufschwung, der sich auf das ganze Abendland erstreckte. Nun gingen Pilgerzüge von überall her nach Rom zu dem hl. Bilde, wofür die bis in das 13. Jahrhundert zurückreichenden, auf Hut und Mantel gehefteten kleinen, metallenen Wallfahrtsabzeichen mit dem hl. Antlitze Zeugnis ablegen. Eine Reihe von Päpsten⁴⁹⁾ gewährte fortlaufend Ablässe für die vor dem Bilde verrichtete Andacht der Gläubigen. Erst im Verlaufe des 16. Jahrhunderts verliert diese heilige Reliquie in Rom ihre ganz große Bedeutung.

Der stürmische Verehrungs-Einsatz für dieses Bild in Rom verlangte aus den oben angeführten Gründen eine nähere Beziehung zur Leidensgeschichte. Bislang erfolgte der wunderbare Abdruck des hl. Antlitzes auf das Tuch nach der Legende zu einer Zeit, da der Heiland noch ungestört auf Erden wandelte, also vor der Passion. Die öfter genannte Festpredigt des Konstantinus Porphyrogenetus erwähnt bereits eine Legenden-Variante zum Abgar-Bilde, wonach Jesus auf seinem Leidenswege nach Golgatha sein mit blutigem Schweiß bedecktes Antlitz auf ein Stück Leinwand abdrückt, das ihm einer seiner Jünger reicht. Im Westen aber finden wir die Einbeziehung der Bildentstehung in die Leidensgeschichte erst um 1300 in der legenden-

⁴⁹⁾ Honorius III. (1216—1227), Innocenz IV. (1243—1254), Johann XXII. (1316—1334), Clemens VI. (1342—1352), Gregor XI. (1370—1378), Sixtus IV. (1471—1482), Julius II. (1503—1513). Bei Pearson, S. 69 ff.

reichen biblischen Geschichte des Franzosen Roger von Argenteuil⁵⁰). Danach begegnet Veronika, die das Tuch abliefern will, dem Heilande, da er zur Richtstätte geführt wird und das Kreuz unter Schmerzen trägt. Von Mitleid ergriffen, reicht sie ihm das Tuch, damit er sein von Schweiß und Blut entstelltes Gesicht abwische. Zum Danke gibt Jesus es mit dem Abdrucke seiner Züge zurück und sagt Veronika, sie möge es wohl bewahren, da es noch manchem Kranken Heilung bringen werde.

Die kleine in den Gang zum Richtplatze eingesetzte Szene ist von tiefer Wirkung, denn sie verbreitet über die abschreckenden Züge ausgesuchter Unmenschlichkeit das milde Licht mitfühlenden Erbarmens. Sie ist so unvergeßlich, daß mit ihr eine neue Legende beginnt, in der Veronika nicht mehr eine Nebenfigur, sondern die Hauptgestalt ist. Rasch kam diese Legende überallhin und ihre Verbreitung wurde durch die Pilgerfahrten nach dem heiligen Lande und die Passionsspiele begünstigt.

Man war weit fortgeschritten in der Zuteilung der biblischen Vorgänge an bestimmte Örtlichkeiten im heiligen Lande, besonderes Augenmerk aber war auf den Kalvarienberg und den Schmerzensweg (Via dolorosa) dorthin gerichtet. Alles, was man suchte, fand man; da durfte auch das Haus der Veronika nicht fehlen. Es lag an der Via dolorosa, gegenüber dem Hause des reichen Mannes, der des Lazarus nicht achtete. Von da war Veronika dem Heilande entgegen geeilt. Nach dem Jahre 1435 ist die Lage des Hauses der Veronika in allen Pilgerbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts vermerkt, die den Pilgern als Wegweiser und Erklärer für alle Denkwürdigkeiten im heiligen Lande dienten. In den Passionsspielen erscheint die Veronika-Szene um 1450 in Frankreich, England und Deutschland.

In den französischen Passionsspielen reicht Veronika Jesu aus Mitleid das Tuch. Im Passionsspiele von Eger geschieht dies auch aus Erbarmen über das entstellte Antlitz, aber bei dem Hinreichen des Tüchleins wird doch ein Erinnerungszeichen (lez) erwartet⁵¹). In den anderen deutschen Passionsspielen naht sich Veronika Jesu mit dem Tuche und bittet ihn um ein Andenken und erhält dann den Abdruck seines Antlitzes zur Leze⁵²). In dem Passionsspiele von Donaueschingen ist die ganze Szene schon recht veräußert⁵³). Veronika reicht dem Salvator ein weißes Tüchlein und spricht:

⁵⁰) Dobschütz, Nr. 56, S. 304*. In der Chanson de geste vom Ende des 12. Jhdts. und in den romanischen Prosabearbeitungen des 13. Jhdts. wird die Entstehung des Bildes an das Kreuz verlegt. Veronika ist aussätzig, wagte es früher nicht, sich Jesus zu nähern; erst da er am Kreuze hängt, kommt sie heran und Maria, die Mutter Jesu, berührt mit dem Kopftuche Veronikas das Antlitz ihres Sohnes. Veronika bestreicht sich damit und wird geheilt. Dobschütz, Nr. 24 und 28, S. 287* u. 290*. Diese Legendenfassung fand keinen Anklang. In einer Pilatus-Geschichte des Robert von Boron, Joseph d'Arimathie, v. J. 1183 aber haben wir bereits die richtige Vorstufe der späteren Veronika-Legende, wo von einer Frau Verrine in Jerusalem erzählt wird, die ein Tuch besitze, in das Jesus sein Antlitz abgedrückt, da man ihn zum Richtplatze geführt habe. Dobschütz, Nr. 26, S. 289*.

⁵¹) Fronleichnamsspiel von Eger, herausgegeben von G. Milchsack, v 5868--97.

⁵²) So geschieht es auch in dem Haller Passion (v 1073 ff.) und dem Brixener Passion (v 2403 ff.), während Veronika im Sterzinger Passion (v 2034 ff.) Jesu helfen will, die Marter zu tragen, allerdings ist hier von einer Darreichung des Tuches und von einem abgedruckten Bilde keine Rede. J. E. Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol, Graz 1897, S. 323, 403, 131.

⁵³) F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters, Bd. II, S. 311, v 3151 ff.

O Jhesus liebster herre min,
mus ich von dir gescheiden sin,
so bit ich dich doch umb ein gab,
da mit ich din gedechtniß hab,
die bildung von diner angesicht,
das ich din herre vergesse nicht.

Und da mit nimpt der Salvator daz wiss tuoch von Veronica und truckt das in daz angesicht und buetet ir das wider. an dissem tuoch sol ein Veronica gemalet sein, und den kert sich Veronica zering umb gegen den luten zoegt inen dis zeichen und spricht —: (sie weist auf das eben geschene Wunder hin).

In den volkstümlichen Passionsspielen Steiermarks und Kärntens, die auf das Augsburgener Passionsspiel von St. Ulrich und Afra des 15. Jahrhunderts zurückgehen, ist die Anteilnahme Veronikas weit herzlicher. In dem Triebener „Leiden Christi“ tritt Veronika tief bewegt an Jesus heran. Sie möchte ihm gerne helfen, wenn sie nur dürfte, und da sie ihm nichts anderes erzeigen kann, weist sie ihm das Schweiß Tuch, auf daß er damit sein blutiges Angesicht trockne⁵⁴).

In dem „Spiel vom Leiden und Sterben Christi“ von St. Georgen ob Murau gibt Veronika, angesichts des von Mißhandlungen entstellten und blutenden Antlitzes von Mitleid erfüllt, dem Heilande nach seinem dritten Falle das Schweiß Tuch⁵⁵). In beiden Stellen wird des auf dem Schweiß Tuche abgedruckten Antlitzes Jesu keine Erwähnung getan. Es wird dies als bekannt vorausgesetzt.

In dem Spiele vom Leiden und Sterben Christi aus Sörg in Kärnten⁵⁶), das in mancher Hinsicht noch alte, ursprüngliche Züge aufweist, geht der Auftritt nach dem dritten Falle unter dem Kreuze vor sich und unverkennbar wird auch hier aus Anteilnahme und Liebe das Schweiß Tuch für den bestimmten Zweck gereicht. Das andere, nur unbestimmt angedeutet, geht nebenher.

Veronika: Geschicht dir kein Lieb mit unserer Klag',
ein' kleine Bitt' mir nicht versag':
Trückne dein heiliges Angesicht,
das so erbarmlich zuegericht,
und weihe diese Leinwat ein;
was darein behangt soll dein Liebspfand sein.

Christus: Ich nimm es an und willig darein.
O Welt, dies soll dein Spiegel sein!
Das Kontrefe hast du gemalet,
die Farben werden nie bezahlet.

Der letzte Teil des Glantaler „Leiden Christi“⁵⁷) wurde im Freien gespielt. Der Zug nach Golgatha ging in die frühlingjunge Landschaft, wobei die Zuschauer Mitspieler wurden. Nach dem ersten Fall unter dem

⁵⁴) Anton Schlossar, Deutsche Volksschauspiele, Halle 1891, Bd. I, S. 225, v 1515 ff.

⁵⁵) Leopold Kretzenbacher, Passionsbrauch und Christi-Leidenspiel, Salzburg 1952, S. 122.

⁵⁶) Georg Graber, Das Kärntner Spiel vom Leiden und Sterben Christi, Wien 1925, S. 111.

⁵⁷) Schlossar, Deutsche Volksschauspiele, Bd. II, S. 269 ff.; Graber, Passionspiel aus Köstenberg, Graz 1937.

Kreuze reicht Veronika voller Mitleid, ohne jeden Wunsch das Tuch zum Abtrocknen von Blut und Schweiß. Wie ist sie erstaunt, bei der Rückgabe darauf das Angesicht des verehrten und geliebten Meisters zu erblicken⁵⁸⁾! Er spricht: Dies geb ich zum Geschenke dir,
weil du mich nicht vergessen.
Da du groß Liebe tragst zu mir,
dein Lohn bleibt unermessen.

Man hat an den rohen Szenen in den Passionsspielen, an den Martern Jesu Anstoß genommen, durch die sein ganzer mit Wunden und Blut bedeckter Körper einen grauenhaften Anblick bietet. Besonders die Entstellung des Gesichtes wird ausführlich beschrieben. Es ist das aber weder mit einem Hang zur Grausamkeit noch mit dem Selbsterleben von Folterung und Kriegsgreuel in jener Zeit zu erklären. Die überall anzutreffende Blutrünstigkeit in Spiel und Bild geht von einer stürmischen und aufgewühlten Frömmigkeit aus, die alle vorgezeigten Leiden und Qualen auf das tiefste mitzerleben antreibt unter der Vorstellung, daß das vergossene Blut Jesu jener Trank ist, der den verschlossenen Himmel aufschließt und zum gemeinsamen Mahle in der himmlischen Landschaft führt. Van Eyck hat dieses verklarte Endziel in dem Mittelbilde seines Genter Altares in einmaliger großartiger Gestaltung gezeigt.

So geschah es denn, daß Veronika aus der Hilfsfigur einer Legende zu einem vertrauten fraulichen Wesen edler Art wurde. Es währte nicht lange, dann wurde sie eine Heilige; ihr Tag ist der 4. Februar. Sie erhielt auch ein Amt als Patronin der Maler und Veronika wurde ein beliebter Taufname.

Verehrung und Zustand des Bildes in Rom

Die für den Osten kennzeichnende Vervielfältigung des wunderbaren Bildes fehlt dem Westen. Verhältnismäßig spät (1390) wird gelegentlich ein *velum triplicatum* erwähnt, dem seine ausgedachte und gelehrte Herkunft offensichtlich anhaftet. Es wird berichtet, Veronika sei auf dem Wege zum Maler Jesu begegnet und habe ihm ein dreifach zusammen gelegtes Gewebe gereicht, auf das der Herr sein Gesicht abdrückte. Weil das Gewebe sehr dünn war, seien auch auf den zwei darunter liegenden Teilen Abbilder seines Antlitzes entstanden⁵⁹⁾. Man erkennt, daß dieser Legendenzug deshalb eingesetzt wurde, um auch andere außerhalb Roms befindliche Veronika-Bilder als Originale ausgeben zu können. Der Papst hatte i. J. 1376 dem Bischof Nikolaus von Biedma in Jaën (Spanien) eine Kopie des Veronika-Bildes geschenkt, die hohes Ansehen und große Verehrung im Volke erlangte, nur zweimal im Jahre, am Karfreitag und zu Mariä Himmelfahrt, öffentlich gezeigt wurde und nachträglich mit Berufung auf das *velum triplicatum* als ein schon zur Zeit der Apostel nach Spanien gelangtes Ursprungsbild anerkannt wurde. Für die naive Volksfrömmigkeit, die keine Geschichtlichkeit kennt, war dies allerdings nicht notwendig, denn sie sieht stets nur das wahre Bild.

⁵⁸⁾ Schlossar, a. O., S. 349, v 253 ff.; Graber, S. 130. Die Wirkung dieses Auftritts wird dadurch beeinträchtigt, daß Veronika, die sonst nur als stumme Gestalt unter den Frauen erscheint, noch dreimal in Worten ihre Anteilnahme bekundet und zwar nach dem dritten und vierten Falle Jesu unter dem Kreuze und unter dem Kreuze auf Golgatha (v. 2385, v. 2441, v. 2742).

⁵⁹⁾ Dobschütz, S. 312*, Nr. 70.

Die geistliche Schatzkammer in der Hofburg in Wien verwahrt ein Veronika-Tuch aus dem Besitze der fürstlichen Familie Savelli in Rom. Nach dem Tode des Fürsten Giulio Savelli, des Letzten seines Stammes, verehrte dessen Witwe das Veronika-Tuch dem Kaiser Karl VI. i. J. 1720, von dem es 1721 der geistlichen Schatzkammer übergeben wurde. Das Veronika-Tuch befand sich durch Jahrhunderte im Besitze der fürstlichen Familie Savelli in Rom, nachdem es, der Überlieferung nach, durch Volusian Savelli, welcher im Dienste des Kaisers Tiberius gestanden hatte, von Palästina nach Rom gebracht worden war⁶⁰). Wir kennen den Namen Volusian bereits aus der Lateinischen Pilatus-Prosa (S. 87). Danach wäre dieses Tuch das ursprüngliche Veronika-Tuch, das aber in der Peterskirche in Rom verwahrt wird. Man behelft sich mit der Berufung auf das *velum triplicatum*, dessen einer Abdruck es ist⁶¹). Die Reliquie wird nach byzantinischer Art von vier vergoldeten Kupferplatten entlang des Gesichtsumrisses umkleidet. Auf dem dünnen Gewebe sind viele braune Tupfen und Flecke zu sehen, die, in einiger Entfernung betrachtet, vage ein Antlitz von dem bekannten byzantinischen Typ erkennen lassen.

Es gibt auch ein kleines Andachtsbild⁶²) des 18. Jahrhunderts zu diesem Veronika-Bilde, das wieder deutlich zeigt, daß die vermeintliche Kopie mit dem Originale gar nichts gemein hat.

Das Veronika-Bild in Rom stand unter dem Schutze der Domherren von St. Peter, ruhte in einem verschlossenen Schreine, vor dem 10 Lampen Tag und Nacht brannten und war unzugänglich. Als der römische Kaiser Friedrich III. i. J. 1452 das Bild sehen wollte, wurde er zur Besichtigung nur unter der Bedingung zugelassen, daß er zum Kanonikus von St. Peter ernannt werde und die Tracht eines Domherren anlege. In Zeiten großer Gefahr wurde das Bild in die Engelsburg gebracht.

Die öffentliche Vorzeigung des Bildes (*ostensio*) erfolgte an bestimmten Tagen der Karwoche, am Himmelfahrtstage und am Feste des Namen Jesu. — In besonders feierlicher Weise geht die Vorzeigung des Bildes in der neuen Peterskirche am Veronika-Pfeiler vor sich, wo eine 5 m hohe Marmorstatue der Veronika, ein Werk des Francesco Mochi von Montevarchi (1586 bis 1646) steht. Der ganze Klerus von St. Peter hält in feierlicher Prozession seinen Einzug. Auf einem 16 m hohen Balkon zeigt ein Kanonikus, von zwei Priestern assistiert, zuerst die hl. Lanze, dann ein Kreuz und zuletzt das Veronika-Bild, eine gerahmte silberne Platte, in deren Mitte die Andächtigen einen dunklen Kopf zu sehen vermeinen.

Da das Veronika-Bild infolge seiner Unzugänglichkeit mit dem Schleier des Geheimnisvollen umgeben war, stellte sich das Verlangen ein, es aus der

⁶⁰) Arpad Weixlgärtner, Führer durch die geistliche Schatzkammer.

⁶¹) Ferd. Zenner, Die k. k. geistliche Schatzkammer, Wien 1856, S. 33 ff. Dieses Veronika-Tuch genoß in Rom hohe Verehrung, selbst von Päpsten. Die fürstliche Familie Savelli ließ das Tuch in den letzten Tagen der Karwoche alljährlich zur allgemeinen Verehrung ausstellen. Zenner berichtet weiter: „Man will die Beobachtung gemacht haben, daß es bei Gelegenheit dieser Ausstellung des Gründonnerstag auf den Karsamstag gefärbter und röter als sonst erschien.“ Dieser Farbwechsel des Bildes gehört mit dem erwähnten Gestaltswandel des Bildes in Edessa (S. 83) zu einem bekannten Überlieferungsbestand. Für den Hinweis auf Zenners Büchlein, sowie für die Möglichkeit einer genauen Besichtigung des Veronika-Bildes in der Schatzkammer sage ich an dieser Stelle Herrn Dr. Hermann Fillitz meinen herzlichsten Dank.

⁶²) Österr. Museum für Volkskunde, Graphik-Sammlung, Die kleinen Andachtsbilder, Fasc. Wien I, Nr. 13975 A.

Nähe zu besehen. Es sind dann auch Bilder, bzw. Skizzen, bekannt geworden, die von Personen herrühren, die eine Erlaubnis für die eingehende Besichtigung erhalten hatten. Diese Erzeugnisse sind alle unbrauchbar, da die betreffenden Urheber, wie schon bei dem Abgar-Bilde erwähnt, nicht in der Lage waren, eine getreue Kopie anzufertigen.

Erst vom Ende des 19. und dem Beginne des 20. Jahrhunderts liegen einwandfreie Berichte über das Bild vor. Msgr. de Waal sah das Bild⁶³⁾ Ende der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts in einem neueren Rahmen mit dem Wappen Gregor XVI. (um 1840). Nach seinem Berichte liegt unter dem Glase eine alte Platte aus vergoldetem Metall, über die ein Netz von ganz feinen Silberfäden gespannt ist. Aus der Platte ist der Umriss des hl. Antlitzes herausgeschnitten, doch bleiben Teile von der Platte bedeckt. Bart und Haar sind unten in drei Spitzen geteilt und von dunkelbrauner Farbe. Dieselbe Farbe ist etwa zwei Finger breit über der Stirne zu bemerken, woraus man annehmen möchte, daß es Haare sind. Ein unregelmäßiger Fleck von derselben Farbe liegt unter der linken Wange. Von Augen, Nase, Mund und Bart um den Mund ist nichts zu sehen. Der Grund ist gelblich wie altes Papier, das lange im Feuchten gelegen hat; ob er Leinwand oder ein Seidengewebe oder ein anderer Stoff ist, konnte nicht festgestellt werden, teils wegen des hohen Alters, teils wegen des darüber liegenden Netzes aus Silberfäden.

Man merkt es dieser Beschreibung an, daß de Waal trotz Behinderung sich dennoch bemühte, etwas zu sehen, daß er aber zugleich zugeben muß, daß von einem Bilde eigentlich gar nichts vorhanden ist.

Josef Wilpert⁶⁴⁾ untersuchte mit Erlaubnis des Papstes Pius X. das Bild eingehend, etwa um das Jahr 1910. Er hob die verschiedenen Schichten ab, darunter drei Kristallplatten, und fand zu unterst ein Stück Stoff von heller, durch das Alter etwas vergilbter Farbe mit zwei schwachen, ungleich großen, rostbraunen Flecken, welche miteinander zusammenhängen.

Wilpert nimmt an, daß dieses Gewebe das in den ältesten Quellen genannte Sudarium (Schweiß Tuch) sei und nur den bescheidenen Teil der kostbar gefaßten Reliquie darstelle, die beim Aufstande „Sacco di Roma“ i. J. 1527 der Plünderung zum Opfer fiel und in den Wirtshäusern Roms feilgeboten wurde⁶⁵⁾.

Das Bildgut

Die nicht von Menschenhänden gefertigten Bilder vom Wahren Antlitze Jesu, deren wunderbare Vervielfältigungen und deren besonders wertvolle Kopien wurden bereits besprochen. Nun soll zunächst eine Übersicht über die Veronika-Bilder, die stets in die Frömmigkeitsübung einbezogen wurden, geboten werden. Es liegen zwei verschiedene Bildtypen vom Wahren Antlitze vor: 1. das alte Veronika-Bild nach der alten Legende, auf byzantinischen Einfluß zurückgehend, ohne Dornenkrone; 2. das neue Veronika-Bild nach der neuen Legende (1300) mit Dornenkrone und Blutstropfen, zunächst noch vom byzantinischen Gesichtstyp beeinflusst.

⁶³⁾ de Waal in *Dissertazioni der päpstl. Akad.* 2, Ser. V, 1894.

⁶⁴⁾ Jos. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien d. 4.—13. Jhdts.*, Bd. II, S. 1123 ff.

⁶⁵⁾ Ludwig v. Pastor, *Die Geschichte der Päpste*, Bd. IV, 2, S. 281.

Wir unterscheiden demnach verschiedene Gruppen des Veronika-Bildes:

1. Das Antlitz Jesu auf dem Tuche allein. Diese Darstellung tritt nicht nur als Bild für sich auf, sondern findet auch Verwendung für die Zier liturgischer Geräte und Einrichtungsstücke.

2. Das Tuch mit dem Antlitze Jesu wird von Veronika gehalten. Gelegentlich kommen auch die Apostel Petrus und Paulus hinzu oder diese halten das Tuch.

3. Das Veronika-Bild in Verbindung mit dem „Schmerzensmann“, der „Gregor-Messe“, den Passionswerkzeugen (arma Christi) und den „Fünf Wunden Christi“.

Die Stellung des neuen Veronika-Bildes in Kult und Überlieferung

Dieses weit verbreitete Andachtsbild hat Fühlung mit den Leitgestalten der Passion Jesu genommen. Die Haupttypen gehen von alter Zeit herauf, erfahren zu gewissen Zeiten eine Veränderung, werden zu reichen Gruppen ausgebaut, dann wieder vereinfacht, neue, von gleicher Bedeutung getragene wachsen hinzu. Entscheidend ist der Grundgedanke, der alle diese Bilder durchzieht: Das am Kreuze vergossene Blut Jesu bedeutet einen tiefen Einschnitt in der Heilsgeschichte der Menschheit; es ist der neue Trank, der die Gläubigen unter einem neuen Gesetze bei einem heiligen Mahle (Eucharistie) für ewiges Heil miteinander verbindet.

Bei den Passionsspielen fiel das Verweilen bei der ausführlichen Beschreibung der blutenden Wunden Jesu auf und wir können denselben Zug im Bildgute feststellen. Als Beispiele mögen eine Kreuzigung in einer Handschrift⁶⁶⁾ aus dem Kloster St. Nikolaus in undis um 1445 und der Schmerzensmann eines farbigen Holzschnittes⁶⁷⁾ vom Ende des 15. Jahrhunderts dienen. Das Blut strömt in diesen Bildern nicht nur aus den fünf Wunden, sondern läuft aus ungezählten kleinen Wunden in dünnen Strömen, vom Kopfe angefangen, über den ganzen Körper herab.

Die Sprache dieser Quellen läßt es verstehen, daß das Erlöserblut an sich Gegenstand der Verehrung wird, die an hoch geschätzte Reliquien anknüpft⁶⁸⁾. Ein altes Zentrum der Verehrung des Heiligen Blutes ist Mantua, bereits zur Zeit Karls des Großen. Als dann während der Kreuzzüge christliche Ritter auszogen, den Gral zu suchen, jenen Kelch, in dem Josef von Arimathia das heilige Blut aufgefangen haben soll, hat sich die Zahl der hl. Blut-Reliquien vermehrt. Sie galten als überaus kostbare Schätze und waren meist nur im Besitze hochfürstlicher Personen, die sie dann dem Haus- und Lieblingskloster übergaben. Blutreliquien als fürstliche Geschenke finden wir z. B. in folgenden Klöstern: Reichenau (bereits 923), Weingarten (1094), Marienfließ (um 1120), Weißenau (gespendet von Rudolf von Habsburg 1283). Diese Stätten wurden das Ziel von Wallfahrten, die besonders zur Barockzeit blühten und bis auf den heutigen Tag reichen, und ihre Verbundenheit mit volkstümlichem Brauche zeigt sich darin, daß mancherorts an besonderen Festtagen feierliche Blutritte stattfinden⁶⁹⁾.

⁶⁶⁾ Staatsbibliothek Berlin, ms. germ. quart. 22, Kanonbild Bl. 2: Beschreibendes Verzeichnis der Handschriften d. preuß. Staatsbibl., Leipzig 1928, Bd. V, 51.

⁶⁷⁾ Schreiber 915.

⁶⁸⁾ RDK, Bd. II, Sp. 947, Hl. Blut.

⁶⁹⁾ Daneben gibt es bescheidenere Wallfahrtsorte zum hl. Blute, in Österreich 6, davon 3 in Kärnten, Heiligenblut, Maria Rain und Ortenburg, 2 in Tirol, Georgenberg und Stams, und in Ob.-Österr. Pfarrkirchen. G. Gugitz, Das kleine Andachtsbild, Wien 1950, S. 71.

Der Heiland ist der vom Erlöserblute, vom neuen Lebenstranke Erfüllte, das ist die tragende Idee der im Folgenden vorgeführten und mit einander verflochtenen Leitgestalten. Wir sehen, wie zwar die Ausführung und die Anordnung im Verlaufe der Zeit wechselt, wie aber die Grundvorstellung dieselbe bleibt. Daher können wir auch Denkmäler verschiedener Zeiten, aber gleichen Gehaltes neben einander stellen. In die theologische Literatur, welche die jeweiligen Gedankenkreise wiederspiegelt, ist jederzeit, aber niemals recht greifbar, auch etwas von volkstümlicher Überlieferung eingesickert.

Jesus spendet selbst und unmittelbar den neuen Heilstrank für die mit ihm Verbundenen

Byzantinische Goldemailplatte, 9. Jhdt., Reiche Kapelle zu München ⁷⁰⁾. Aus der Brustwunde des Gekreuzigten spritzt Blut im Bogen hervor, das in einem darunter stehenden Doppelhenkelgefäße (Kantharos) gesammelt wird. Vier Engel bewegen sich oberhalb des Kreuzes, unten stehen links zwei trauernde Marien, rechts Johannes und der bekehrte Hauptmann. Im Hügel, auf dem das Kreuz aufgerichtet, ist der Schädel Adams zu sehen; unterhalb des Kreuzes sind drei Soldaten mit dem ungenähten Rocke des Herrn beschäftigt.

Einfacher ist das gemalte Kreuzigungsbild in einem Evangelienbuche ^{70a)} des 9. Jahrhunderts. Jesus hängt an einem breiten Kreuze, an dem nur Maria und Josef stehen. Sein Blut strömt nur aus den Hand- und Fußwunden, die große Seitenwunde fehlt. Während das Blut aus den Händen verrinnt, sammelt sich das aus den Füßen in einem darunter stehenden Doppelhenkelgefäße.

Holzschnitt um 1430, Ablassbrief, aus der Sammlung Weigel ⁷¹⁾.

Jesus, der Schmerzensmann mit der Dornenkrone, aus vielen Wunden blutend, steht, umgeben von den Passionswerkzeugen, vor dem Kreuze und läßt das aus der Seitenwunde hervorquellende Blut in einen Kelch rinnen, den er mit der rechten Hand hält. Mit der linken Hand weist er mit bedeutungsvollem Blicke nach dem Gefäße.

Der Schmerzensmann aus Dürers Kupferstich-Passion (B 3, 1509). Der aus den Banden befreite Schmerzensmann steht vor der mit Stricken umwundenen Säule. Er hält Rute und Geißel an sich gedrückt. Aus der Brustwunde spritzt das Blut zwei Andächtigen, einer Frau und einem Manne, entgegen. Durch ein großes Bogenfenster blickt man auf Golgatha mit den drei leeren Kreuzen.

Das Jesuskind mit dem Krüglein, bemalter Holzschnitt um 1460—80, vielleicht aus Regensburg ⁷²⁾, Schreiber 826. Die Sendung kündigt sich schon in der Kindheit an. Das Jesuskind mit dem Kreuznimbus sitzt auf einem

⁷⁰⁾ Gute Wiedergabe in: G. Lehnert, *Illustr. Gesch. d. Kunstgew.*, 1. Bd., Farbtafel bei S. 184.

^{70a)} Otfried von Weissenburg im Elsaß, Wien, Nat. Bibl. Cod. 2687 (theol. 345), um 868, fol. 153 v. A. Goldschmidt, *die Deutsche Buchmalerei I*, Tf. 62.

⁷¹⁾ Spieß, *Marksteine der Volkskunst*, 1. Bd., Tf. 28.

⁷²⁾ Abgebildet bei Henri Bouchot, *Les deux cents incunabels xylographiques du Départ. des Estampes*, Paris 1903, Tf. 81, Nr. 150.

Brokatkissen und hält mit der rechten Hand einen kleinen Krug. Über seinem Kopfe sagt ein hufeisenförmiges Spruchband:

Ich habe dz krügel in min hät
gluck heil iuch gesät.

Eine weibliche Gestalt fängt das aus der Seitenwunde Jesu strömende Blut auf

Ihre Aufgabe ist es, den neuen Heilstrank der mit Jesu verbundenen Mahlgemeinschaft mitzuteilen. Sie heißt Ecclesia und trägt die Kreuzfahne, die Standarte der christlichen Gemeinde.

Bild einer Handschrift des Hohen Liedes, Reichenauer Arbeit ⁷³⁾ des 10. Jhdts. Dieses Bild drückt in einer Art Vision den Sinn des eucharistischen Mahles am deutlichsten aus. Am Kreuze hängt Jesus in langer Tunika. Aus der Seitenwunde strömt das Blut. Ecclesia hat es in einem großen, breiten Becher aufgefangen und eilt damit zu den auf einem gewundenen Wolkenbände in langer Kette Emporsteigenden, die unten die Taufe empfangen und nach dem Heilstranke im Becher Verlangen tragen.

In den Bildwerken, vorzüglich den Elfenbeinschnitzereien auf Buchdeckeln und den Miniaturen vom 9. bis ins 13. Jahrhundert, sehen wir bei den Kreuzigungsbildern Ecclesia zum Kreuze herantreten und das aus der Seitenwunde (in der rechten Brust oder Achsel) hervorquellende Blut in einem Kelche auffangen. Vorausgegangen ist der Lanzenstich des Longinus ⁷⁴⁾. Gegenspielerin der Ecclesia ist auf der anderen Seite die Synagoge, die betrübt erkennt, daß ihre Aufgabe zu Ende gegangen ist. Auf die weitere Anordnung der Gestalten bei der Kreuzigungsszene kommt es hier nicht an. Deren Zahl kann jeweils anschwellen, dann wieder auf Maria und Johannes beschränkt werden.

Gelegentlich wird das Erlöserblut auch unmittelbar übermittelt. Das vom Kreuze herabrinnde Blut Jesu ist in das Grab Adams am Fuße des Kreuzes eingedrungen und hat das Gestein gesprengt. Adam ist aus dem Grabe erstanden und fängt als erster der Menschen den neuen Heilstrank in einem Kelche auf. Als Beleg hiefür diene die Kreuzigungsgruppe in Wechselburg ⁷⁵⁾, aus Holz geschnitzt, 13. Jhd.

Späterhin sind es Engel, die das Blut Christi aus den vier Wundstellen in Kelchen auffangen. Zu dieser Darstellung leitet ein Blatt des Breviariums der hl. Elisabeth in Cividale (13. Jhd.) hinüber, wo zwei Engel fast senkrecht hinabfliegen und in Gefäßen das Blut des Herrn sammeln. Von den Kreuzigungsdarstellungen Giottos, von 1300 an, setzt sich die Leitgruppe der das Blut in Kelchen bergenden Engel durch und reicht über die Gotik hinaus bis in die Werke der Volkskunst ⁷⁶⁾.

Das Kreuz, an das der Heiland geheftet ist, erhält schon im Hinblick auf Adams Schädel an dessen Fuße die Bedeutung eines Baumes, des neuen

⁷³⁾ H. Swarzenski, Vorgotische Miniaturen, Langewiesche 1931, S. 30.

⁷⁴⁾ Im 15. Jhd. finden wir in Bildern bestimmter Kunstkreise zwei Berittene, den blinden Longinus und seinen Knappen, von denen der Lanzenstich so vorgenommen wird, daß die Lanze des Blinden von seinem Helfer nach dem Ziele gelenkt wird. Näher kann hierauf an diesem Orte nicht eingegangen werden.

⁷⁵⁾ Künstle, Ikonographie d. christl. Kunst, Bd. I, S. 460, Abb. 237.

⁷⁶⁾ Spieß, Bauernkunst, 1943, S. 394, Abb. 172.

Lebensbaumes, eine Vorstellung, die von der altchristlichen Zeit heraufzieht⁷⁷⁾, in verschiedenen Abwandlungen immer wieder gestaltet wird und in dem Kreuz- und Lebensbaume des Pacino de Buonaguida um 1300 (Florenz, Akademie) wohl den mächtigsten Ausdruck gefunden hat⁷⁸⁾. Volkstümliche Überlieferung fließt soweit ein, daß auch die Schlange am Fuße des Baumes und der Vogel mit seinem Neste an der Spitze unter Bedeutungswandel zur Darstellung gelangen⁷⁹⁾.

Eine Miniatur eines Missale in Hildesheim von der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts⁸⁰⁾ zeigt Jesus in einem Weinrankenbaume gekreuzigt. An der Spitze ist das Nest des Pelikans. Ecclesia fängt in einem Becher das Blut auf. In einer durch die Weinranken gebildeten Rundung kommt eine Kelterszene zur Wiedergabe. Die ganze Darstellung führt zu der schon bei Augustinus nachzuweisenden Vorstellung, daß Jesus eine Traube ist, die zu unserem Heile gekeltert werden muß. Bereits im 12. Jahrhundert auftretende Darstellungen führen dann diesen Gedanken im Bilde „Christus in der Kelter“ weiter aus und erlangen mit mannigfachen Abwandlungen gegen Ende des Mittelalters weiteste Verbreitung. Die Einbildungskraft treibt seltsame Blüten. Ein Holzschnitt im Novum beatae Mariae virginis psalterium zu Zinna, um 1493, zeigt Folgendes: Das Kreuz mit dem Heilande steht auf einem Weinfasse, in das die Blutströme des Gekreuzigten fließen. Aus zwei Spundlöchern spritzen Weinstrahlen empor, die sich auf Mönche und herannahende Andächtige ergießen⁸¹⁾. Diese Realistik wurde noch weiter getrieben. In der Kirche zu Schulpforte⁸²⁾ gibt es eine Bronzestatue des Schmerzensmannes (um 1520 entstanden), die als Gießgefäß gedient hat. An den Wundmalen sind Röhrenendigungen, aus denen Rotwein floß, der das hl. Blut vorstellen sollte.

Der Hauptgedanke aller dieser Zeugnisse, daß der Gekreuzigte der von einem besonderen Tranke Erfüllte ist, konnte in solchem Maße nur anwachsen, weil verwandte volkstümliche Überlieferung in reichem Maße einsickerte.

Nun ist nicht nur der ganze Leib, sondern auch sein wesentlichster Teil, der Kopf, Behälter besonderen Trankes. So gilt denn auch das Haupt Jesu als Spender und Gefäß des Erlöserblutes. Da auch hier vornehmlich bei Werken der überlieferungsgebundenen Kunst volkstümliches Überlieferungsgut in erstaunlichem Maße wirksam wird, müssen wir auf die Stellung des Kopfes hinsichtlich dieser näher eingehen. Wir schalten die magischen Vorstellungen von der ausstrahlenden Kraftwirkung des dem Feinde abgeschlagenen Kopfes aus und unterziehen das für uns in Betracht kommende mythische Gut indogermanischer Völker einer näheren Unter-

77) R. Bauerreiss, *Arbor vitae*, München 1938, S. 4 ff.

78) Spieß, *Marksteine*, Bd. 2, Tf. 19, Abb. 60.

79) Die Schlange mit Raubtierkopf oder der geflügelte zweibeinige Drache vom 9.—13. Jhd., weiters der Pelikan im Neste mit seinen 3 Jungen an der Spitze des Kreuzes, dem Engel als vogelartige Wesen vorausgegangen sind.

80) A. Thomas, *Die Darstellung Christi in der Kelter*, Düsseldorf 1936, Tf. 6, Abb. 12.

81) Thomas, a. a. O., Tf. 16, Abb. 32.

82) *Inv. Prov. Sachsen*, Bd. 2, S. 126; *RDK*, Bd. II, Sp. 953.

suchung, zunächst hellenischer, dann germanischer und schließlich keltischer Stämme.

Kleomenes hatte zum vertrauten Freunde den Archonides, dem er versprach, er wolle sich, sobald er die Staatsführung übernehme, an seinen Kopf wenden. Als er zur Regierung kam, tötete er seinen Freund, schnitt ihm den Kopf ab und legte diesen in ein Gefäß mit Honig. So oft er nun ein Unternehmen vorhatte, bückte er sich über das Gefäß und erklärte, was er zu tun im Sinne hätte. So, sagte er, breche er seinen Eid nicht, da er sich ja mit des Archonides Kopf berate⁸³).

Das Haupt des von den Weibern zerrissenen Orpheus schwimmt vom Odrysenland nach Lesbos, wo es in einer Erdspalte weissagt⁸⁴).

Der weise Ase Mimir ist als Geisel bei den Vanen. Diese töten ihn und senden das Haupt den Asen. Odin bestreicht das abgeschlagene Haupt des Mimir mit Kräutern von der Art, daß es nicht faulen kann. — Unter einer der drei Wurzeln Yggdrasils, der Weltesche, liegt der Brunnen Mimirs. In diesem liegt sein Haupt und dorthin kommt Odin und holt sich Rat von dem sprechenden Haupte⁸⁵). — Als Variante dazu: Odin hat die Runen erdacht, berauscht von dem Tranke aus Mimirs Kopf⁸⁶).

In der Saga von Thorstein Hofkraft wird von dem großen Trinkhorne, Grim der Gute genannt, erzählt⁸⁷). „Das ist ein großes Kleinod des Königs Geirrod, des Herrn der Außenwelt, aber voll Zauberei und mit Gold beschlagen. Es ist nämlich ein Menschenkopf an der Trinkhornspitze mit Fleisch und Mund und der spricht mit den Leuten und sagt Dinge voraus, die noch nicht eingetreten sind, auch drohende Gefahr weiß er vorher.“

Stellen wir das, was wir von der bruchstückhaften, aber immerhin deutlich erkennbaren Überlieferung von Mimirs Haupt wissen, gegenüber, so finden wir die wesenhaften Züge in dem Trinkhorne „Grim der Gute“ vereint.

In der keltischen Überlieferung, im Mabinogion⁸⁸), sind die wesentlichen Züge wie hinter einem Schleier noch zu erkennen. In dem großen Vernichtungskampfe der Waliser gegen die Iren, der wegen eines schönen Weibes, der Branwen, entbrannt ist, wird Bran der Gesegnete von einer vergifteten Lanzenspitze am Fuße verwundet. Er befiehlt den sieben übrig gebliebenen Helden, ihm den Kopf abzuschneiden, diesen gut zu bewahren und auf ihrer Fahrt mitzuführen. Unter dem Schutze des Kopfes halten die sieben Recken ein sieben Jahre währendes Gastmahl des heiligen Hauptes, bei dem die drei Vögel der Rhiannon singen, und danach ein 80 Jahre währendes Gastmahl. Bei diesem Mahle herrscht Überfluß an Speise und Trank. Die Teilnehmer erhalten sich frisch und keiner altert.

Wir sehen, daß in allen diesen Zeugnissen das Haupt Behälter besonderen Trankes oder Spender weisen Wissens und Mittelpunkt einer Mahlgemeinschaft ist.

⁸³) Aelian. h. v. 12, 8.

⁸⁴) Roscher, Mythol. Lex., Orpheus 1093.

⁸⁵) Zugrunde liegen: Snorris Heimskringla I, Nr. 4 (Thule 14), Gylfaginning 15 (Gering, Die Edda, S. 309), Völuspa 46 (Gering, S. 12).

⁸⁶) Sigdrifumól 13.

⁸⁷) H. u. I. Naumann, Isländische Volksmärchen, Jena 1923, S. 25.

⁸⁸) Die vier Zweige des Mabinogi, Leipzig 1914, S. 64 ff.



15. Zwei Pilgerzeichen mit dem Wahren Antlitze Jesu vom Schweißstuche der Veronika in Rom, Italien, 13. Jhdt.

1. Das alte Veronika-Bild

Diesen Typus bieten alte Pilger- und Wallfahrer-Abzeichen aus Italien (Textbild 15) des 13. und 14. Jahrhunderts, aus Blei oder Zinn, meist gegossen. Sie wurden aus dem Schwemmsande der Seine bei Paris, der Sambre bei Namur und der Weser bei Bremen gebaggert⁸⁹⁾. Das Antlitz Jesu zeigt den byzantinischen Typ mit hoher Stirn und langer Nase und ist zur Gänze von einem kreisrunden Kreuznimbus umgeben, dessen Rand mit einer Perlenkette geziert ist. Zwei seilartige Haarsträhne umrahmen das Gesicht, der Bart ist meist ungeteilt. Das Antlitz mit großen geöffneten Augen ist durch Linienzüge mehr zeichnerisch als plastisch gearbeitet. Manche Abzeichen lassen über der Mitte der Stirn einen Haarknoten erkennen, der uns in anderen und späteren Darstellungen des Antlitzes Jesu als Stirnlocke begegnet. Diese Pilger-Abzeichen, 3,6–4,6 cm im Durchmesser, sind am Rande mit Ösen versehen, so daß sie als Anhänger getragen, an den Pilgerstab befestigt, auf die Kleidung oder die Kopfbedeckung aufgenäht werden konnten.

Ein Steinrelief von Wolkersdorf (Nied.-Österreich), wahrscheinlich ein alter Altaraufsatz, früher an der Friedhofsmauer, jetzt in der Pfarrkirche, zeigt denselben Typus des Antlitzes Jesu, wie wir ihn auf den alten Pilgerabzeichen fanden. Das Bildwerk, für die Mitte des 14. Jahrhunderts angesetzt, besteht aus drei Teilen. Links ist Christus am Ölberg, rechts die Jesus-Johannesgruppe gegeben. In dem quadratischen Mittelteil tragen drei

⁸⁹⁾ E. Moses, Der Schmuck der Sammlung W. Clemens, Kunstgew. Mus. d. Stadt Köln, S. 37, Abb. 73–76; E. Grohne, Bremische Boden- und Baggerfunde: Jahresschrift des Focke-Museums, Bremen 1929, S. 95, Abb. 31, 11; S. 99, Abb. 32, 6.

Engel das von einem kreisförmigen Kreuz-Nimbus umrahmte Antlitz Jesu. Wir haben wieder den schmalen und sehr langen Kopf vor uns, um den ein zusammenhangender seilartiger Haarwulst halbmondförmig gelegt ist. Der Bart ist ungeteilt. Wie bei den Darstellungen der Seitenteile ist auch hier alles auf das Spiel der Linien bei Vernachlässigung des Plastischen und der Einzelheiten eingestellt. Die Flügel der Engel sind mit dünnen Stielen an ihren Leib angesetzt.

Hart in der Linienführung ist das gemalte Antlitz Jesu auf dem Schweiß-
tuche über einer Darstellung des Schmerzensmannes. Es gehört der Rück-
seite eines Reliquien- und Flügelaltärrchens an und ist eine nürnbergische
Arbeit um 1350⁹⁰⁾.

Berühmt geworden als besonderes Heiligtum ist das Wahre Antlitz
Jesu im St. Veit-Dome in Prag^{90a)}, das ganz den byzantinischen Typ zeigt.
Der Kinnbart ist gespalten, lange Lockensträhne tief herabfallend, unten
quastenartig erweitert, kennzeichnen das Bild. Von dem Kopfe, der ohne
Schweiß Tuch wiedergegeben ist, und auf Goldgrund ruht, gehen entlang der
ganzen Umgrenzung Lichtstrahlen aus. — Es gibt eine recht bezeichnende
Legende zu diesem Bild, wonach Karl IV. durch Tommaso da Modena im
Jahre 1368 eine Kopie nach dem in Rom verwahrten Veronika-Bilde habe
anfertigen lassen. Dann habe er die Kopie statt des Originalen zurück-
gegeben, so daß das in Prag befindliche Bild das echte Veronika-Bild
sei. Auf dem Rahmen aus Lindenholz sind links die Heiligen Veit, Adalbert
und Ludmilla, rechts Wenzel, Prokop und Sigismund dargestellt.

Die Datierung des Bildes ist verschieden. Es wird für die Mitte, die
zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts angesetzt und zuletzt für die Zeit
nach 1400.

Es folgen zwei Darstellungen des Wahren Antlitzes Jesu vom byzan-
tinischen Typ auf dem Schweiß tuche aus dem böhmisch-mährischen Raume,
bemerkenswert dadurch, daß sie sich auf der Rückseite von Mutter-
gottes-Bildern befinden.

1. Das Antlitz Jesu ist schmal und langgestreckt, umgeben von langen
Lockenringeln, der Bart geteilt (breiter, zackiger Kreuznimbus). Die Dar-
stellung ist auf der Rückseite eines Muttergottesbildes der Thomas-Kirche
in Brünn^{90b)}. Das Bild wird für das erste Viertel des 15. Jahrhunderts
angesetzt.

2. Das Antlitz Jesu ist breiter geworden, der Bart ungeteilt. Schmale,
weit ausschwingende Lockenringeln, ornamentaler vierteiliger Kreuznimbus.
Das Tuch liegt auf grüner Bildfläche, der Untergrund ist rot. Es ist eine
ziemlich rohe Arbeit, die im Gegensatze zu der edlen und reinen Auf-
fassung der Gestalten der Vorderseite steht. Auf der Vorderseite ist die
Muttergottes dargestellt, die von acht heiligen Frauen^{90c)} umgeben ist,
die auf den Rahmen gemalt sind^{90d)}. Das südböhmische Bild, für
den Anfang des 15. Jahrhunderts angesetzt, wird auch dem 3. Viertel

⁹⁰⁾ E. Lutze u. E. Wiegand, Die Gemälde des 13.—16. Jhdts. (Kataloge des
german. Nat. Mus. zu Nürnberg), Leipzig 1937, Abb. 3.

^{90a)} Kiefernholz, Leinwandüberzug, Kreidegrund, Tempera; h = 62, b = 50,5 cm.
A. Matejček, Gotische Malerei in Böhmen, Prag 1939, S. 135, Abb. 143.

^{90b)} Lindenholz, Leinwandüberzug, Kreidegrund, Tempera; 43,5 × 30,5 cm. Das
Bild ist im Landesmuseum zu Brünn. Matejček, S. 152, Abb. 190.

^{90c)} Spieß, Marksteine der Volkskunst, 1. Bd., S. 150, Abb. 5 auf Tf. 2.

^{90d)} Lindenholz, mit Leinwand überzogen, Kreidegrund, Tempera; 33,5 × 26,5 cm.
Matejček, S. 199, Abb. 270.

des 15. Jahrhunderts zugeschrieben und ist im Besitze des Kunsthistorischen Museums in Wien.

Das als westfälisch bezeichnete Tafelbild des Berliner Museums⁹¹⁾ um 1400, welches das Antlitz Jesu in einer breiten Goldmandorla allein ohne Schweifstuch darstellt, zeigt, wie sehr bereits die Darstellungsmittel gesteigert sind. Die Maler können schon wirkliche Bildnisse schaffen und der unbekannte Künstler legt ein ernstes und hoheitsvolles Bild des Heilands vor. Das Göttliche in Jesu sucht er durch besondere, außergewöhnliche Maße auszudrücken; der byzantinische Typ wird offenkundig, aber dennoch ist es das belebte Bildnis eines Menschen. Das dunkle Haar liegt hufeisenförmig mit Endlocken um das Haupt, eine ganz kleine Stirnlocke wird sichtbar. Der Bart, nur an den Backenrändern und am Kinn angesetzt, ist zweigeteilt. Je drei kleine Engel in Blütenranken und Sternen beleben die vier freien Eckfelder.

Im Osten von Deutschland sind die Bilder des Antlitzes Jesu, die das Schweifstuch zum Rahmen nehmen, im Kirchengute reichlicher nachzuweisen. Als Beispiele mögen dienen: ein auf Goldgrund gemaltes Bild aus der Magdalenenkirche⁹²⁾ in Breslau um 1400; ein Bild aus der Barbarakirche⁹³⁾ in Breslau um 1450; aus derselben Zeit das Bild vom Schweifstuche, das an einem Kreuze hängt⁹⁴⁾ und bereits den Dornengekrönten zeigt. Gemeinsam ist allen die Abhängigkeit vom byzantinischen, hieratischen Typ.

Nach 1400 führen die Holzschnitte das Thema fort, volkstümlich, aber mit unerhörter Meisterschaft. Das Wunder steht am Anfange dieser Kunst. Merkwürdig ist nur, daß die Darstellungen vom Haupte auf dem Schweifstuche überwiegend nach dem alten Vorbilde weiter gehen, indessen doch die Neue Veronika-Legende kurz nach 1300 die Glaubenswelt erobert hatte. Von 14 herausgegriffenen, frühen, zeitlich nicht sehr verschiedenen Holzschnitten (von der Mitte des 15. Jhdts. bis gegen dessen Ende) mit dem Schweifstuchbilde haben nur 6 die Dornenkrone⁹⁵⁾, während diese bei den anderen⁹⁶⁾ fehlt. Es mag sein, daß das Schweifstuch-Bild in St. Peter in Rom mit seinem großen, durch die Wallfahrer ausgeübten Einflusse dazwischen kam, denn dieses konnte ja keine Dornenkrone haben.

Wir beobachten, wie schon Jan van Eyck die starre Überlieferung durchbricht und aus dem byzantinischen erdachten Antlitze ein „Portrait“, ein Brustbild schafft⁹⁷⁾. Die Entstehungszeit dieses Bildes ist auf dem Rahmen genau angegeben: 31. Januar 1438. Der byzantinische Typ schlägt noch deutlich vor, aber die Gesichtszüge sind gemildert und der Heiland wird den Verehrern menschlich nahe gerückt. In reichen Locken fällt das Haar auf die Schulter. Der Wirklichkeitssinn des Künstlers läßt einzelne Härchen sich vom Scheitel lösen und auf Stirn und Schläfen vordringen.

⁹¹⁾ RDK, Bd. I, Sp. 736.

⁹²⁾ Braune u. Wiese, Schlesische Malerei und Plastik, Tf. 169, Nr. 170.

⁹³⁾ A. O., Tf. 202, Nr. 183.

⁹⁴⁾ A. O., Tf. 199, Nr. 181.

⁹⁵⁾ Mit Dornenkrone: Heitz, Einblattdrucke d. 15. Jhdts.: Bd. 10, Nr. 15, 16; Bd. 13, Nr. 9; Bd. 23, Nr. 6; Bd. 33, Nr. 17; Schreiber 760.

⁹⁶⁾ Ohne Dornenkrone: Heitz, Einblattdrucke: Bd. 7, Nr. 3; Bd. 70, Nr. 30; Haberditzl, Einblattdrucke d. 15. Jhdts. d. Hofbibl. zu Wien, Nr. 83; (mit Blutropfen die folgenden) Heitz, Einblattdrucke: Bd. 11, Nr. 1; Bd. 31, 2, 1, Nr. 71; Bd. 38, Nr. 27; Haberditzl Nr. 82, Nr. 84.

⁹⁷⁾ K. Pfister, Van Eyck, München 1922, Abb. 60, Berlin, Kaiser Friedr. Mus., 51 × 39 cm. Inschrift des Rahmens: Via, veritas, Vita. Primus et novissimus.

An ein altherwürdiges Vorbild sollen die Buchstaben A und Ω, sowie I (Initium) und F (Finis) auf dem Bildgrunde gemahnen, desgleichen der aus zierlichen gotischen Schnörkeln bestehende, mit feinem Goldpinsel aufgetragene Kreuznimbus. Der Gewandsaum des Halsausschnittes trägt die Inschrift „REX REGUM“. Dieses Christusbild muß sich eines besonderen Rufes erfreut haben, denn es sind drei alte Kopien (in der Akademie zu Brügge, in der Alten Pinakothek zu München und im englischen Privatbesitz) vorhanden. Mit seinen Gesichtszügen ist es Vorbild für die niederländischen Christusdarstellungen der Folgezeit geworden.

Das neue Veronika-Bild

Entsprechend der neuen Legende, in der Veronika dem Heilande beim Tragen des Kreuzes das Tuch reicht, muß es auch Darstellungen des Schweiß-tuches mit dem dornengekrönten und blutigen Antlitze Jesu geben, wobei allerdings zu bedenken ist, daß es für diese Wiedergabe keine alte, heilige Reliquie als Vorlage gab. Wir wählen zwei einander sehr ähnliche Bilder aus der Kölner Malerschule um 1400, die dem Meister der hl. Veronika zugeschrieben werden. Die lieblich jugendliche Veronika hält das große Schweiß-tuch, weit ausgespannt, den Beschauern entgegen. Das Schweiß-tuch des einen Bildes (Nat. Gal. London) zeigt ein Antlitz Jesu von strengem byzantinischen Typ (winzige Haarlocke an der Stirn), umgeben von einem großen Nimbus⁹⁸⁾ (Tafelbild 22), das des anderen (München, Alte Pinakothek) ein Antlitz Jesu vom gleichen Typ, aber mit einer Dornenkrone mit vielen spitzen Stacheln gekrönt⁹⁹⁾. Blutropfen rinnen die Stirne hinab. Auffallend ist, daß das Antlitz Jesu beide Male im Vergleiche zu dem Veronikas fast doppelt so groß ist. Das Münchener Bild hat in den unteren Ecken je eine Gruppe von drei reizenden kleinen Engeln, von denen je einer erstaunt zum Schweiß-tuche emporblickt.

Aus dieser Gegenüberstellung entnehmen wir: auf dem Schweiß-tuche soll doch ein natürlicher Gesichts-Abdruck des kreuztragenden Jesus sein, aber nur das eine Bild weist die Dornenkrone auf, das andere nicht. Gemeinsam ist beiden der strenge byzantinische Typ und die übermäßige Größe. Eine Vorlage für ein dornengekröntes Antlitz Jesu auf dem Passions-Schweiß-tuche der Veronika wäre demnach schon um 1400 vorhanden. Auffallend ist es, daß man sich dennoch nicht von der alten Vorlage trennen mag. Es ist nicht allein das Beharrungsvermögen in Dingen der Überlieferung, welche das bewirkt, der Hauptgrund wird wohl der sein, daß es für das Bild des Passions-Schweiß-tuches keine auf Jesus unmittelbar zurückführbare hochheilige Reliquie, daß es eben nur eine einzige Reliquie, die in Rom, gab, die infolge ihres Alters für die neue Veronika-Legende und ihr Passions-Schweiß-tuch keinen Anhalt bot. Wir müssen aber anderseits wieder betonen, daß das Mittelalter nicht so doktrinär war, wie man gewöhnlich glaubt, daß gelegentlich auch einander Widersprechendes nebeneinander sein konnte. So gehen eben verschiedene Darstellungen von dem Wahren Antlitze Jesu auf dem Schweiß-tuche das ganze 15. Jahrhundert bis ins 16. unbekümmert nebeneinander her. Wie schon erwähnt, haben die volkstümlichen Holzschnittmeister des 15. Jahrhunderts beide Typen auf ihren Schweiß-tuch-Bildern gebracht, das Antlitz Jesu ohne eine und

⁹⁸⁾ Pearson, Tf. 4.

⁹⁹⁾ E. Heidrich, Die altdeutsche Malerei, Jena 1909, Abb. 2.

das mit einer Dornenkrone. Sie haben sich des öfteren auch von dem byzantinischen Typ freigemacht und haben versucht, das Antlitz Jesu unter Benützung von Köpfen ihrer Umwelt nach ihrer Meinung in schlichter Art zu gestalten. Im Hinblick darauf fällt es wieder auf, daß ein Meister von so hohem Können wie Martin Schongauer in vorgerückter Zeit, um 1480, von diesen Fragen unberührt bleibt. In seinem Stiche „Kreuztragung“ (B 16) erhält Veronika von Jesus, dem Dornengekrönten, das Schweiß Tuch mit seinem Gesichtsabdrucke zurück, aber von einer Dornenkrone ist nichts zu sehen¹⁰⁰). Dasselbe gilt für den Stich desselben Meisters (B 66), die Veronika mit dem weit ausgespannten Tuche¹⁰¹). Der Kopf Jesu ohne Dornenkrone, stark vom byzantinischen Typ beeinflusst, ist ungefähr dreimal so groß als der Veronikas.

Für das fromme Gemüt Albrecht Dürers war nach seinem Ausspruche das Leiden Christi als das größte Geschehnis auf der Erde der vornehmlichste Auftrag der Kunst. Zwei Vorstufen für die Passion beschäftigten ihn Jahre hindurch: die seelische Erschütterung Jesu am Ölberge und dessen Begegnung mit Veronika. Wie Veronika mit dem Tuche dem Heilande bei der Kreuztragung naht, das stellt er dar in der großen Holzschnitt-Passion, in der kleinen Holzschnitt-Passion und in der Kupferstich-Passion. Es ist jedesmal eine ergreifende Augenblicksszene, aus der Wirklichkeit herausgegriffen. Sie verträgt keine von den Passionsspielen hergenommene Theatralik. Jesus kehrt sein Antlitz mit schmerzhaftem Ausdrucke der Veronika zu, die dem Beschauer den Rücken zeigt. Daß ein menschliches Wesen aus Erbarmen dem Herrn naht, wo alle seiner Umgebung ihn mit roher Gewalt bedrohen, das ist der Sinn dieser Darstellung, im Gegensatze zu den Bildern anderer, wo Veronika, dem Beschauer zugekehrt, das bereits gebrauchte Tuch mit dem Antlitze Jesu ausgespannt herzeigt.

Dem miterlebenden Künstler Dürer kam es aber vor allem darauf an, das Antlitz Jesu darzustellen. Das konnte nur auf dem Schweiß tuche geschehen. Und nun rang er darum, die Züge Jesu nach Überwindung des überlieferten hieratischen Typus, der noch in dem eingeschobenen Bilde der kleinen Holzschnitt-Passion nachklingt, nach seiner inneren Schau wiederzugeben. Die entscheidende Schöpfung ist der Kupferstich von 1513, von Dürer selbst Veronika genannt, wo zwei große schwebende Engel voll himmlischer Herrlichkeit das ausgespannte Schweiß tuch halten¹⁰²). Das blutende, dornengekrönte Antlitz Jesu ist aus einer deutschen Umwelt erwachsen und stellt den Tapferen dar, der, von Leiden erschüttert, den ihm zugefallenen Auftrag bis zum bitteren Ende erfüllt. Es scheint, als wären auch Züge von des Künstlers eigenem Angesichte mit eingeflossen. Damit hat Dürer einen Christus-Typ geschaffen, der lange auf deutschem Boden und darüber hinaus nachwirkt. In einer Randzeichnung¹⁰³) für das Gebetbuch des Kaisers Maximilian I. (1515) ist dieses Antlitz auf dem von zwei kindlichen Engeln gehaltenen Tuche etwas leidender, aber voll Zuversicht. Als Vision erscheinen in der Eisenradierung von 1516 die Passionswerkzeuge¹⁰⁴). Kleine Engel halten sie, aber sie verschwinden fast vor dem

¹⁰⁰) Julius Baum, Martin Schongauer, Wien 1948, 16 × 11 cm, Abb. 36.

¹⁰¹) Derselbe, 9 × 6 cm, Abb. 67.

¹⁰²) Wilhelm Waetzoldt, Dürer und seine Zeit (Phaidon-Ausg.), Abb. 115.

¹⁰³) Kurt Pfister, Albrecht Dürer, Wien 1928, Abb. S. 47.

¹⁰⁴) Waetzoldt, a. O., Abb. 116.

großen Engel über ihnen, der das im Sturme flatternde Schweiß Tuch hält. Sicher umrissen ist das neue Antlitz Jesu auch da zu erkennen.

Die Veronika läßt den Meister nicht mehr los. Als er sich im Juli 1520 mit seiner Frau auf eine längere Reise nach den Niederlanden begibt, nimmt er unter anderem auch den Stich von 1513 in mehreren Stücken mit und aus den Tagebucheintragungen entnehmen wir, daß er die Veronika öfter als Geschenk gibt. Auch eine gemalte Veronika wird bei dieser Gelegenheit erwähnt. Immer ist das Antlitz Jesu gemeint. Im Winter 1520/21 malt er in der Fremde, um der inneren Vereinsamung Herr zu werden, das ihm vorschwebende Bild. So lesen wir in der Tagebucheintragung¹⁰⁵⁾ vom 1. Januar 1521: „Ich habe ein gutes Veronica-Angesicht von Öl Farben gemacht —“ „darnach habe ich S. Fronica von Öl Farben gemalt, ist besser denn das vorig.“ Diese Bilder sind wohl für immer verschwunden.

Das Antlitz Jesu im Geräteschmuck

Im späten Mittelalter, meist im 15. Jahrhundert, wird das hl. Antlitz gelegentlich an liturgischen Geräten, Kleidungsstücken und Vorrichtungen angebracht, die unmittelbar oder entfernt in Verbindung mit dem hl. Mahle (Eucharistie) stehen. Es erscheint auf dem Boden des Meßkelches¹⁰⁶⁾, der Patene¹⁰⁷⁾, an Sakramentshäuschen¹⁰⁸⁾, an Meßgewändern¹⁰⁹⁾, an der Bursa¹¹⁰⁾, an Hostien-Eisen, die zur Prägung der bildhaften Hostien dienen. In allen diesen Fällen der Ausschmückung wurde das alte Veronika-Bild ohne Dornenkrone herangezogen.

2. Veronika hält das Tuch

Wir sahen, daß bereits kurz nach 1400 von zwei Bildern des genannten Vorwurfes eines die Dornenkrone an dem heiligen Antlitze aufwies, das andere nicht. Man sollte erwarten, daß gerade bei diesem Auftritte, wo Veronika den eben erfolgten Abdruck des Antlitzes Jesu zeigt, die Dornenkrone auf dem Schweiß Tuchbilde durchwegs wiedergegeben sein müßte. Das ist aber nicht der Fall. Die Beharrungskraft eines alten durch eine hochverehrte Reliquie gegebenen Bildes ist so stark, daß auch hier entgegen einem natürlichen Geschehnisse nicht das geschaute Bild, sondern das altüberlieferte Bild zur Wiedergabe gelangt. Eine aus dem bei Pearson zusammengestellten Bildgute gewonnene Zusammenfassung soll zahlenmäßig einen beiläufigen Durchschnitt veranschaulichen. Von einer Anzahl herausgegriffener Bilder „Veronika hält das Schweiß Tuch“ sind 46 (14. Jhdt. 2, 15. Jhdt. 37, 16. Jhdt. 7) ohne Dornenkrone und nur 18 (14. Jhdt. 0, 15. Jhdt. 6, 16. Jhdt. 12) mit Dornenkrone. Zeitlich ist gegen den Ausgang hin immerhin eine Zunahme der Bilder mit Dornenkrone zu beobachten.

¹⁰⁵⁾ Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, Halle 1893, S. 148, 149.

¹⁰⁶⁾ Pearson, S. 46.

¹⁰⁷⁾ J. Braun, Das christl. Altargerät, München 1932, S. 236.

¹⁰⁸⁾ Johannesberg, Unterfranken, um 1470; R. Bauerreiss, Pie Jesu, München 1931, S. 16; St. Peter i. Bochum um 1460: Inv. Westfalen, Bochum-Stadt, Tf. 6.

¹⁰⁹⁾ Mannowsky, Der Danziger Paramenten-Schatz, Berlin 1931, ff. 4. Bd., Tf. 143, Nr. 218, aufgenähte Reliefstickerei in farbiger Seide und Silberlahn-Gold.

¹¹⁰⁾ Auf der Bursa des Meßgerätes der Gregor-Messe in Dürers Holzschnitt v. Jahre 1511. Hier hat der Kopf Jesu aus begrifflichen Gründen ausnahmsweise eine Dornenkrone.

Wir dürfen uns nicht wundern, warum gerade dies unzähligmale wiederholt wurde: Veronika spreitet das Tuch aus. Das ist heilige Handlung, mit dem Antlitze Jesu als Unterpfand eine Heilsverheißung für alle Zukunft.

Den naiven Meistern gestaltet es sich unter ihren Händen zu einem Wunder. Das Tuch ist gewachsen und auch das Haupt darauf, es ist dreibis viermal größer als ein gewöhnlicher Menschenkopf und führt seine stumme Sprache besonders eindringlich (Tafelbild 23).

Memling, in seinen Bildern noch stark der Überlieferung verhaftet, ist doch bereits der naturnahen Darstellung mit Ausweitung des Hintergrundes und landschaftlicher Gestaltung ergeben. Auf dem rechten Außenflügel der noch mit dem alten Schlosse versperrbaren Flügel des Altares vom Johannes-Hospital in Brügge sitzt Veronika mit turbanartigem Kopfputze in einer Hügellandschaft mit weiter Fernsicht und einem mächtigen Baume in der Nähe. Sie hält das Schweißtuch ausgespannt, die Geste ist feierlich, und nun sind es die andächtigen Beschauer vor dem Altare, an die sie sich wendet. Das Altarwerk stammt aus dem Jahre 1479, aber das Antlitz Jesu auf dem Schweißtuche zeigt noch den byzantinischen Typ, die Dornenkrone fehlt.

Es überrascht, daß gelegentlich die Apostel Petrus und Paulus das Tuch mit dem Antlitze Jesu¹¹¹⁾ halten¹¹²⁾. Wie ein Übergang ist es, wann zwar Veronika das Tuch ausspannt, vor ihr aber die zwei Apostel stehn oder knien.

Erklärungen, die an der Oberfläche bleiben, befriedigen nicht, wie etwa die, daß Veronika mit den beiden Aposteln in Rom in lebhaftem Gedankenaustausche gestanden hätte, oder die, daß sich in der Peterskirche in Rom, der Verwahrungsstätte des Tuches, die Gräber der beiden Apostel befänden.

Die beiden Apostel mit dem Schweißtuche setzen eine alte Leitgruppe, die wir unter dem Namen *Traditio legis* aus altchristlicher Zeit¹¹³⁾ kennen, in neuer Gestaltung fort. Dort übergibt Christus der Weltenherrscher in paradiesischer Landschaft mit dem Vogel Phönix, dem Kündler der neuen Zeit, den zwei Aposteln sein Gesetz (Schriftenrolle: *Dominus legem dat*), hier ist das Haupt Jesu das Unterpfand einer neuen, die Welt umfassenden Gemeinde.

3. Der Schmerzensmann

Man kann unter diesem Titel verschiedene Darstellungen zusammenfassen. Zwei heben sich besonders ab. Da ist es Jesus, der Erwachte, der die Fesseln oder das verschlossene Felsengrab gesprengt hat und mit noch blutenden Wunden erscheint. Vom „Schmerzensmann an der Säule“ wurde bereits gesprochen (S. 98). Mehr noch gewinnt der sich aus der Grabkufe erhebende Schmerzensmann an Verbreitung. Die Darstellungen, gemalt oder in Stein gehauen, sind oft dem Gedenken der Toten gewidmet, sind Grab-

¹¹¹⁾ Von 16 herausgegriffenen Bildern dieser Leitgestalt haben 11 keine Dornenkrone (15. Jhdt. 8, 16. Jhdt. 3) und nur 5 eine Dornenkrone (15. Jhdt. 1, 16. Jhdt. 5).

¹¹²⁾ Siehe Pearson, Bildverzeichnis, Nr. 36, 38, 46, 48, 52, 100, 135 a, 143.

¹¹³⁾ Spieß, *Der Wettstreit der Bäume im Hinblick auf Literatur und Überlieferung* (Wiener Zf. f. Volksk., Bd. 34, 1929, S. 119. Wandmalerei von Grotta Ferrata, 4. Jhdt.; Mosaik von Cosma e Damiano, Rom, 6. Jhdt.; Wilpert, a. O. Als Spätling erscheint dieselbe Leitgruppe im Tympanon der Kirche von Andlau, Niederrhein, 12. Jhdt. Dasselbst auch der Vogel im Baume. Abbildung bei Aubert, *L'art français à l'époque romane* 1929, Bd. I, Tf. 21.

tafeln. Wie bei der Reise des Toten einer bestimmten Mysteriengemeinschaft in der Antike geht es auch hier um dessen Stärkung auf dem beschwerlichen Wege voller Gefahren. Die kurze Inschrift zu einem in Stein eingeritzten Schmerzensmanne in Erfurt¹¹⁴⁾ um 1360 sagt dies deutlich:

Christ geruche zo labine
di sele der begrabine amen

Die einfachste Anordnung des oft wiederholten Vorwurfes bietet das 95 cm hohe Relief von Sossau bei Straubing¹¹⁵⁾ um 1480. Der dornen-gekrönte Jesus hat sich mit seinem Leibe aus der Grabkufe erhoben. Seine Augen sind nur halb geöffnet. Er weist mit der Rechten nach seiner Seitenwunde. Die linke Hand ist erhoben und kehrt die Innenfläche dem Beschauer zu. Der Unterleib ist am Rande der Grabkufe mit einem stilisierten Wolkengekrause umgeben. Davor hängt das Schweiß Tuch der Veronika als Heilszeichen herab. Das Antlitz darauf zeigt keine Dornenkrone. Zu Seiten Jesu sehen wir je einen Engel, unten an der Grabkufe die knienden Gestalten eines Papstes und eines Bischofs.

Erweitert wird dieser Vorwurf bei anderen Darstellungen dadurch, daß zu Seiten Jesu als beistehende Gestalten Maria und Johannes (Einwirkung der Marienklage) treten (Rymensnider-Epitaph im Germ. Nat. Mus. in Nürnberg, gemalt, um 1420)¹¹⁶⁾, ferner Heilige (Katharina und Barbara im Epitaph der Moritz-Kapelle zu Nürnberg, Relief v. J. 1422)¹¹⁷⁾. Bei dem zuerst genannten Epitaph umkleidet das Veronika-Tuch die Grabkufe, bei letzterem hängt es eindrucksvoll lang herab. An der Wand der Grabkufe knien die Stifter.

Für den Gesichtstypus Jesu sind besonders in den Epitaphien oft gute Gesichtstypen der Umwelt als Vorbild entnommen, gelegentlich ungenau, aber mit einer gewissen Tiefe heimatlich geformt. Das Antlitz Jesu auf dem Schweiß tuche zeigt in diesem Umkreise niemals die Dornenkrone. Die volkstümlichen Relieftafeln lassen auch hier derbere Umweltszüge erkennen, während die gemalten Tafeln, die gelegentlich eine hohe künstlerische Stufe erreichen (z. B. das Rymensnider-Epitaph), das Antlitz vom streng byzantinischen Typ bewahren.

Die hier verfolgte Darstellung des Schmerzensmannes läßt eine Neigung, zu anderen Leitgruppen¹¹⁸⁾ hinüberzuführen, erkennen, besonders zur Darstellung der Gregor-Messe. Eine Andeutung nach dieser Richtung hin konnten wir bei dem Relief von Sossau wahrnehmen, wo an der Wand der Grabkufe das Bild eines Papstes auf der einen Seite, das eines Bischofs auf der anderen Seite zu sehen ist.

Die „Gregor-Messe“ ist eine Weiterführung des „Schmerzensmannes“. Es wird dabei von der Annahme ausgegangen, daß der gelehrte und mächtige Papst Gregor der Große einmal Zweifel hinsichtlich der Verwandlung

¹¹⁴⁾ St. Peterskirche, außen am Südostturm. Gert von der Osten, Der Schmerzensmann, Berlin 1935, Tf. XVII, 32. Der Schmerzensmann steht hier mit Geißel und Rute vor dem Kreuz.

¹¹⁵⁾ G. v. d. Osten, a. O., Tf. LVII, Abb. 111; R. Bauerreiss, Pie Jesu, Abb. 112.

¹¹⁶⁾ Abgeb. RDK, Bd. I, Sp. 741.

¹¹⁷⁾ E. Redslöb, Die fränk. Epitaphien im 14. u. 15. Jhd. (Mittlgn. a. d. Germ. Nat. Mus. Nürnberg 1907, Tf. II, hinter S. 16).

¹¹⁸⁾ R. Bauerreiss hat bereits a. O. auf die Übergänge zu folgenden Leitgruppen hingewiesen: Auferstehung (S. 31), Gnadenstuhl (S. 34), Sebastian-Motiv (S. 37). Thomas (Christus in der Kelter, S. 181) macht auf den wichtigen Übergang zum Motive „Christus in der Kelter“ aufmerksam.

beim Meßopfer gehabt habe. Da taucht Jesus, der blutende Schmerzensmann, aus der Grabkufe vor seinen Augen auf und der Auftritt wird in aller Realistik dann oft so weiter geführt, daß die abgehärmte Gestalt vor seinen Meßkelch tritt und aus allen fünf Hauptwunden Blutstrahlen in das Gefäß springen läßt. Der Kern des Auftrittes ist die überwältigende und erschütternde Macht des Erlöserblutes, gleichgültig ob nun das Erlebnis in der Zurückgezogenheit erfolgt oder in Anwesenheit eines großen Gefolges kirchlicher Würdenträger vor sich geht wie auf dem Bilde des Bernt Notke in der Marienkirche zu Lübeck¹¹⁹⁾. Der Altar ist gewöhnlich mit den Wiedergaben der Passionswerkzeuge behängt, darunter befindet sich auch das Schweiß Tuch der Veronika. Auch auf dem Lübecker-Bilde ist es zu sehen, nach byzantinischer Vorlage maskenhaft vereinfacht. Dieses Gemälde war wahrscheinlich als Epitaph für die Kapelle der Familie der Greverade gedacht, deren Wappen auf der Kasel des vorn links knieenden Geistlichen und auf dem Rahmen festgehalten ist; auch dieses Bild sollte somit dem Totengedenken dienen. Seine Entstehungszeit fällt in die Jahre zwischen 1480 und 1504.

Die Zahl der Darstellungen der Gregor-Messe ist in ihrer Mannigfaltigkeit kaum zu übersehen, so beliebt war dieser Vorwurf. Besonders die Einblatt-Drucke des 15. Jahrhunderts legen davon beredtes Zeugnis ab¹²⁰⁾.

Die „arma Christi, ons heren wapenen“, mit dem Passions-Schweiß tuche zusammen in den frühen Holzschnitten wiedergegeben, finden eine denkmalmäßige Darstellung an einer freistehenden Holzsäule (nach 1500 entstanden) in einer Kapelle des Braunschweiger Domes¹²¹⁾. Die Säule endet oben mit einem großen Vogel, einem Hahne, und ist bedeckt mit den aus dem Holze in Hochrelief herausgeschnitzten Passionswerkzeugen. Auf einem Untersatze stehend, entfaltet sogar Veronika selbst das Schweiß tuch mit einem Antlitze Jesu, das fünfmal so groß als ihres ist.

Die „fünf Wunden“, ein Gegenstand der frühen Graphik, kommen gelegentlich auch auf Hinterglasbildern zur Darstellung. Eigenartig ist ihre Wiedergabe auf einem sehr volkstümlichen slowakischen Hinterglasbilde¹²²⁾. Ein leeres Kreuz steht in einem riesigen Becher. Im Kreise herum, in der Luft schwebend, sind die Arme und Füße Jesu verteilt und an dem Kreuzestamm ist sein von Dornen umflochtenes Herz geheftet. Alles aber wird zur Seite gedrängt durch das mächtige Heilandshaupt des Schweiß tuches am Kreuzende. Auch dieses scheint hier Blut zu spenden, das zusammen mit dem aus den anderen Wundmalen in den großen Kelch rinnt. Mit diesem Bilde sind wir bei der Volkskunst angelangt.

Volkskunst

Übergänge zur Volkskunst werden am Ausgange des Mittelalters durch das gepflegte Handwerk gelegt. Wir greifen ein Beispiel heraus, das aus der volkstümlichen Töpferei stammt. Um 1500 wird die Grabenfront des

¹¹⁹⁾ Auf Eichenholz gemalt, 250 × 357 cm. Es verbrannte bei einem englischen Fliegerangriff am 28./29. März 1942. Abgeb. bei W. Paatz, Bernt Notke, Wien 1944, Abb. 100.

¹²⁰⁾ Schreiber, Handbuch der Holzschnitte, Nr. 1456, das Schweiß tuch mit dem hl. Antlitz hängt an der Vorderwand der Grabkufe herab, bei Nr. 1465 an der Vorderseite des Altares.

¹²¹⁾ O. Doering, Braunschweig, Leipzig 1905, Abb. 73.

¹²²⁾ K. Sourek, Kunst in der Slovakei, Melantrich 1939, Nr. 1178, Hinterglasbild um 1800, Nat. Mus. Turz.

ehemaligen Paulinenklosters in Leipzig mit Majolikaplatten verkleidet. Unter diesen sind einige, die das dornengekrönte Antlitz Jesu^{122a)} mit gotischem Dreiblatt-Nimbus im Relief zeigen (35 × 49 cm). Das Antlitz Jesu wurde der Umwelt angepaßt und weist Züge auf, wie sie im Alltag üblich, breites Gesicht und breite Nase. Der Kinnbart ist schwach zweigeteilt, nur die langen herabfallenden dünnen Lockensträhne sind geblieben. Die Platten sind mit *salvator* oder *ihesus* bezeichnet. Platten von dieser Verkleidung sind in verschiedene Museen gekommen^{122b)}.

Ein elfeckiges bogenförmiges Baustück aus Ton, nicht glasiert, im Stadtmuseum von Lindau (42 × 8,5 cm), zeigt ein Antlitz Jesu ohne Schweißtuch mit strahlenförmigem Kreuznimbus, das durch seine besondere Breite und kurze Nase auffällt. Der Künstler nennt sich in einer Inschrift: „Das Werk hat gemacht mayster Bolajj wolft 1515“.

Das mittelalterliche Bildgut des Heilsgeschehens und die dazu gehörige Überlieferung wurden von den kleinbürgerlichen und bäuerlichen Kreisen übernommen und weiter geführt.

Pearson¹²³⁾ schreibt i. J. 1886, es gäbe in einem Zimmer des Gasthauses Lütz im Stubaitale ein Bild vom Wahren Antlitze Jesu, byzantinischer Prägung ohne Dornenkrone, auf einem frei hangenden Schweißtuche dargestellt. In Tirol wären solche Bilder sehr verbreitet. Heute ist das nicht mehr der Fall¹²⁴⁾. Die Bilder vom hl. Antlitze sind recht selten geworden¹²⁵⁾. Häufig werden besonders im bäuerlichen Bereiche die Waffen Christi¹²⁶⁾ dargestellt, wobei das Passions-Schweißtuch mit dem Antlitze Christi nicht vergessen wird. Veronika mit dem Tuche finden wir auf Hinterglasbildern¹²⁷⁾ und volkstümlichen kleinen Andachtsbildern.

Eine kaum vorstellbare Bedeutung hat die „Wahre Länge Christi“ im Volksbrauche erlangt, aber auch das „Wahre Antlitz Jesu“ hat den Weg dahin gefunden. Man hat münzenartige Stücke aus Lehm (Durchmesser ungefähr 3,5 cm) mit einem kleinen, kugeligen Ansatz rot gebrannt, die auf der Vorderseite das Antlitz Jesu, auf der Rückseite einen Totenkopf zeigen. Ein unberührtes Mädchen kindlichen Alters muß einen dünnen Faden spinnen, der an dem kleinen Ansatz des Tonbildes befestigt wird. Hält man nun das Tonbild an dem Faden gleich einem Lote vor dem Bette eines Schwerkranken und dreht es, so erfährt man dessen Los: er wird gesund,

^{122a)} Walter Stengel, Studien zur Geschichte der Deutschen Renaissance-Fayencen (Anzeiger des Germ. Nat. Mus. in Nürnberg, 1911, S. 21 ff.).

^{122b)} Dresden (Porzellan-Sammlung), Leipzig (Kunstgewerbemuseum), Wiesbaden (Sammlung A. Demmin).

¹²³⁾ Pearson, Die Fronica, zu Nr. 172 der Bildaufzählung.

¹²⁴⁾ Nach gütiger brieflicher Mitteilung von Herrn Dr. Josef Ringler, Direktor des Tiroler Volkskunst-Museums in Innsbruck.

¹²⁵⁾ Das Schweißtuch-Bild ohne Dornenkrone mit Blutropfen auf einem kleinen Andachtsbilde, A. Spamer, Das kleine Andachtsbild, München 1930, Tf. 179; Antlitz Jesu mit Dornenkrone auf einem Hinterglasbilde, Murnau, Heinrich Buchner, Hinterglasmalerei in der Böhmerwald-Landschaft und Südbayern, München 1936, Abb. 94.

¹²⁶⁾ Sammlg. „Deutsche Volkskunst“: Baden, Nr. 170, Holzschnitzerei; Bayern, Nr. 199, Papiermasse mit Holzschnitzerei; Westfalen, Nr. 163, Tonrelief; E. Meyer-Heisig, Deutsche Volkskunst, München 1954, Abb. 101, Schnitzerei in Verbindung mit dem Vesperbild.

¹²⁷⁾ Sammlg. alter Hinterglasbilder, Galerie H. Hermann, Stuttgart 1948, Buchers; H. W. Keiser, Die deutsche Hinterglasmalerei, München 1937, Tf. 87 c, schlesisch; Tiroler Volkskunst-Museum in Innsbruck, Sandbild; Österr. Museum für Volkskunde, Wien, Inv. Nr. 27,171, slowakisch. Bezeichnend ist, daß bei allen diesen Stücken das Antlitz Jesu im $\frac{3}{4}$ -Profil gegeben ist.

wenn sich das Christusbild ihm zuwendet; er stirbt, wenn der Totenkopf ihm gegenüber zu stehen kommt. — Ein solches „Wendehaupt“ erhielt ich 1931 von Hugo v. Preen, dem unvergeßlichen Begründer des Heimatmuseums in Braunau am Inn, in dessen Umgebung der angeführte Brauch damals noch geläufig war. — Es ist zu vermerken, daß aus Bayern stattlich ausgeführte Rosenkränze bekannt sind, die an der Dreiwegstelle ein aus Bein geschnittenes kleines Schweiß Tuch-Bild aufweisen, seltener ein „Wendehaupt“ mit dem Antlitze Jesu auf der Vorder- und einem Totenkopfe auf der Rückseite (in den Sammlungen R. Krifz und E. Richter). — Als wichtige Erkenntnis müssen wir buchen, daß sich der Doppelkopf mit gegensätzlichen Gesichtern, sowie wir volkstümlichen Boden betreten, als eine bekannte alte Leitgestalt ungerufen von selbst einstellt.

Bevor wir die Untersuchung einer Gruppe volkstümlicher Bildtöpfereien beginnen, seien zum besseren Verständnisse einige Betrachtungen vorausgeschickt.

In Konstantinopel zeigt man um die Mitte des 12. Jahrhunderts in der kaiserlichen Kapelle das Kreuz Christi, die heilige Lanze und eine Kristallschale mit dem Blute Christi¹²⁸⁾. In Rom wurden und werden noch in der Karwoche das Kreuz, die hl. Lanze und das Passions-Schweiß Tuch der Veronika der andächtigen Menge vorgewiesen. Es entsprechen in dieser Reihe die Kristallschüssel mit dem Blute Christi und das Haupt Jesu einander. Die Beziehungen des hl. Hauptes zum Heilsbrunnen sind uns im Laufe dieser Untersuchungen bereits öfter begegnet. Nach der älteren Legende des Bildes von Kamulia wird das Bild des hl. Antlitzes in einem Quellbecken gefunden. Das hl. Haupt ruhte im Quellwasser. — Das Haupt Jesu, auf einem Ziegelsteine wunderbar entstanden, liegt in einem Brunnen (S. 82) und bewirkt, daß dessen Wasser heilkräftig wird. — Der Metropolit wischt zu Mittfasten mit einem feuchten Schwamme über das in der kirchlichen Schatzkammer zu Edessa befindliche Bild vom Wahren Antlitze Jesu hin. Die ausgedrückte Flüssigkeit wird zu Wunderheilungen verwendet. Diese Vorstellung erscheint weiter fortgeführt bei einem volkstümlich gearbeiteten Aspergil, das aus der Slowakei bekannt geworden ist¹²⁹⁾. Es ist aus Blech gehämmert, gepreßt und stellt das Haupt Jesu ohne Dornenkrone dar, aus dem die Andächtigen mit Weihwasser besprengt werden.

Nach der Legende von Walldürn¹³⁰⁾ hat der Priester Heinrich Otto i. J. 1408 bei der Messe das heilige Blut aus dem Kelche auf das darunter liegende Linnen (Corporale) verschüttet. Auf kleinen Andachts- und Ex-voto-Bildern¹³¹⁾, die sich auf dieses Geschehen beziehen, sieht man, wie jede der elf kleinen Bahnen des verschütteten hl. Blutes mit einem Haupte Christi endet. Darnach erscheint hier der Kopf des Heilandes als Spender des eucharistischen Heilstrankes.

Diese eigenartigen Vorstellungen in Verbindung mit den im Vorhergehenden angeführten mythischen Überlieferungen verwandter Völker lassen uns die folgenden volkstümlichen Bildtöpfereien und ihre nach einer bestimmten Richtung hin drängende Ausdruckskraft erst richtig verstehen. Es ist alte, auf dem ganzen hier verfolgten Wege immer wieder auftauchende

¹²⁸⁾ Konrad Burdach, *Der Gral*, Stuttgart 1938, S. 388 ff.

¹²⁹⁾ *Kunst in der Slowakei*, Nr. 1166, Liptauer Museum in Rosenberg.

¹³⁰⁾ Bauerreiss, a. O., S. 52.

¹³¹⁾ Spieß, *Marksteine*, Bd. 1, Tf. 27, Abb. 86.

und im Wesen gleichlaufende Überlieferung, die sie umspielt. Durch sie wird auch klar, was wir sonst nicht recht fassen können, die Gestalt der Veronika als Heilsvermittlerin.

Das Passions-Schweiß Tuch in Verbindung mit einem Gefäße für Weihwasser, ein Vorwurf volkstümlicher Töpfereien

I. Veronika hält das Tuch, das die Vorderseite für einen Behälter für Weihwasser abgibt.

a Drei zusammengehörige volkstümliche Majolika-Töpfereien, mährisch-slowakischer Herkunft, vom Anfange des 19. Jahrhunderts, im Besitze des Österr. Museums für Volkskunde (Tafelbilder 24—26).

1. Veronika, den Kopf mit einem Tuche bedeckt, hält sitzend das Passions-Schweiß Tuch vor sich, hinter dem der Behälter für Weihwasser liegt. Das Antlitz Jesu mit angedeuteter Dornenkrone nimmt fast den ganzen Raum des Tuches ein und ist mit schwacher Erhebung der Nase leicht plastisch gestaltet. Das Gesicht der Veronika ist kaum geformt, nur die Nase hervorgehoben. Die Augen und der Mund sind mit dunkelbraunen Strichen nur angedeutet. Das gilt auch für die zwei folgenden Stücke. Als Halsschmuck dient wie bei den folgenden Stücken ein Kreuz an einer Kette. Der Rock ist mit einem braunen Muster geziert, das aus acht Tupfen besteht, die kreisförmig um einen in der Mitte angeordnet sind.

Eine aus dem Rocke hervorschauende Fußspitze ist abgebrochen, die zweite bereits vor dem Brande, denn die Bruchstelle wird von der Glasur überdeckt.

Farben: Weiß (Fleischteile), Gelb (Schultertuch, Rock), Hellblau (Leibchen), Dunkelblau (Schultertuch), Grün (Kopftuch), Braun (Striche der Zeichnung, der Gesichter, des Halsschmuckes, des Stoffmusters). 18 cm hoch; Töpfermarke K K 1837; Inv. Nr. 37.416.

2. Veronika mit unbedecktem Kopfe, aufrecht, hält hier schon ein kesselartiges Gefäß, das zugleich ein Kopf ist, denn von dem Schweiß Tuche ist nichts mehr vorhanden. Das Antlitz Jesu mit angedeuteter Dornenkrone ist um die Mundgegend plastischer geworden. Dornenkrone, Schnurr- und Backenbart sind durch Striche angedeutet. Eine vorschauende Fußspitze Veronikas ist abgebrochen, die zweite schwer beschädigt.

Farben: Weiß (Fleischteile), Blau (Leibchen), Gelb (Schultertuch rechts, Rock links), Grün (Schultertuch links, Rock rechts), Braun (Haare, Striche für die Zeichnung der Gesichter, Halsschmuck, Strichpaare als Muster des Rockes). 23,5 cm hoch, Inv. Nr. 34.184.

3. Veronika mit unbedecktem Kopfe, aufrecht, hält ein kesselförmiges Gefäß, das zugleich ein Kopf ist, der nichts mehr von den kennzeichnenden Zügen Jesu hat. Das Gesicht, ganz glatt, ohne Bart, ist noch plastischer geworden (Wangen, unter der Stirne vertieft liegende Augen), hat statt der Dornenkrone ein Band mit Gittermuster. Sichtlich herrschen volkstümliche Kräfte stark vor. Eine vorschauende Fußspitze ist abgebrochen.

Farben: Weiß (Fleischteile), Blau (Rock), Grün (Umhängtuch), Braun (Haare, Striche für die Zeichnung der Gesichter, des Halsschmuckes). 22,5 cm hoch, Inv. Nr. 27.861.

Vergleichsstücke: Der Zufall will es, daß die drei stark volkstümlichen Stücke des Museums sich zu einer Reihe fügen, in der zum Ausdruck kommt,

wie das Tuch der Veronika völlig verschwindet und der Kopf Jesu zu einem Gefäße wird.

Die vier folgenden Vergleichsstücke aus demselben großen Töpferbereiche zeigen etwas ganz anderes: das Tuch der Veronika bleibt in seiner Größe erhalten und das Antlitz Jesu darauf ist nur eine Zeichnung (3, 4) oder es erhebt sich mit der Nase nur andeutungsweise zum Relief (1, 2). Mit dem Tuche wird dahinter ein schmaler, flacher, taschenartiger Behälter für das Weihwasser gebildet.

Veronika kniet auf einer Wolkenbank (1, 2) oder auf einem Rokoko-schnörkel (3, 4). Die zwei Stücke aus der ehemaligen Sammlung Walcher von Molthein nähern sich dem gepflegten Kunstgewerbe (1, 3), während die zwei anderen Erzeugnisse urwüchsige Volkskunst sind (2, 4).

1. Versteigerungskatalog v. J. 1917 der Sammlung Alfred Walcher von Molthein, Nr. 60, Weihbrunn in Gestalt der auf einer Wolke knieenden Veronika. Farben: Grün, Ockergelb, Blau. Marke Stampfen 1760 und Fayencemaler-Marke G. H., Höhe 26,5 cm; ganz ähnlich Nr. 61, Marke Stampfen 1801, Höhe 26,5 cm.

2. Šourek, Die Kunst der Slowakei, Nr. 1098, Weihbrunn. Veronika kniet mit dem Tuche auf einer Wolkenbank, slowakisch, um 1790.

3. Versteigerungskatalog der Moltheim-Sammlung, Nr. 57, Weihbrunn, Veronika kniet mit dem Tuche auf einem mit einem Rosenzweige gezierten Rokoko-Schnörkel. Das gezeichnete Antlitz Jesu auf dem Tuche hat keine Dornenkrone. Hellgraue, rosenrote Bemalung (Wischau?), um 1800, Höhe 28,5 cm.

4. K. Černohorský, Moravska lidová keramika, Prag o. J., Nr. 179. Veronika in nonnenähnlicher Tracht kniet auf einem Rokoko-Schnörkel mit der Bezeichnung: S. Veronika. Ann(o) 1821, Wischau, Höhe 23 cm.

b Diese Veronika weicht von den drei eingangs genannten Stücken beträchtlich ab (Tafelbild 27). Der symmetrische Aufbau ist verlassen. Veronika hält das hier reichlich große Tuch bei einer schreitenden Bewegung nach rechts und dem entspricht als Gegenlinie ein Stück des nach links flatternden Schultertuches. Das zierliche Köpfchen ist plastisch gut durchgearbeitet, vielleicht ein Abdruck mittels Modells. Um eine neue Wirkung zu erzielen, wurden Stellen ohne Glasur belassen und nachträglich mit Ölfarben bemalt. Dazu gehören der Kopf, die Haare (braun), die unbedeckten Körperteile, das wenig erhobene Antlitz Jesu, mit vielen Blutstropfen reichlich bemalt, das Kopftuch (hellgrün), das Schultertuch (rot). Glasiert ist nur das Kleid (weiß), ein Rosenzweigmuster wurde nachträglich darauf gemalt. Der Weihwasser-Behälter hinter dem Schweifstuche ist flach zusammengedrückt. Die zwei hervor schauenden Fußspitzen sind abgebrochen.

Diese Töpferarbeit ist nicht mehr so urfrisch wie die vorhergehenden. Sie will bereits „Kunstgewerbe“ sein.

22,5 cm hoch, Töpfermarke I V. Inv. Nr. 11.272 des Österr. Mus. f. Volksk. in Wien; stammt aus der Sammlung von Luise v. Gußmann.

Über die Herkunft dieser ehemals im niederösterreichischen (Stampfen), mährischen und slowakischen Raume verbreiteten Leitgestalt können wir derzeit mangels eines ausreichenden Vergleichsstoffes nichts aussagen. Das älteste gegenwärtig zur Verfügung stehende Vergleichsstück ist eine Porzellan-Relieffigur aus der Wiener Porzellan-Manufaktur des C. J. Du Paquier aus der Zeit 1725–35 im Besitze des Österr. Museums für ange-

wandte Kunst in Wien, Höhe 21,5 cm, Inv. Nr. Ker. 6.308. Veronika hält das Passionsschweiß Tuch mit dem dornengekrönten Antlitze Jesu, hinter dem der flache taschenartige Behälter für Weihwasser liegt, nach rechts hin. Auffällig ist ihr derbes Matronengesicht. Das Kopftuch ist violett gesäumt, darunter liegen braune Haare. Die Stirnbinde ist blau, das Schultertuch violett gesäumt. Das braungemusterte Hemd wird im Brustausschnitte des tunikaartigen weiten weißen Gewandes sichtbar, das mit Blütenzweigen (ziegelrot, violett, grün) gemustert ist und ein violettes Ärmelfutter hat. Das Antlitz Jesu liegt dem Tuche im seichten Flachrelief auf. Die Haare und der starke Bart sind grau, gewisse Stellen des Gesichtes sind violett übergangen. Die unteren Gewandfalten lassen erkennen, daß die Beine abgelenkt sind und dafür zeugt auch die Lage der hervorschauenden Fußspitzen, die bei diesem Stücke weggebrochen, aber bei dem gleichen Stücke in englischem Privatbesitze¹³²⁾ erhalten sind. Sie sind nach unten gerichtet. Die Bewegung der Gestalt wäre demnach schwebend wie die eines Engels, es wird aber doch versucht, die Vorstellung des Knieens hervorzurufen. Der volkstümliche Eindruck, den dieses Porzellan-Relief hinterläßt, wird durch dieses Merkmal noch verstärkt. Es ist kennzeichnend für die ganze hier in Betracht gezogene Majolikagruppe, daß die Bewegung der Gestalt unklar bleibt. C. Schirek erwähnt in seinem Buche über die Majolika-Manufaktur in Holitsch¹³³⁾, daß in den Akten von 1756—1760 „Veronika-Weihbrunnkessel“ als Erzeugnisse genannt werden und er beschreibt dann, daß Veronika, nach rechts oder nach links gewendet, halb schwebend, halb knieend dargestellt wurde. Es liegt also eine alte unsichere Stellung der Beine vor, mit der schon der Former bei Du Paquier zu rechnen hatte. Die volkstümlichen Töpfermeister der drei eingangs erwähnten Stücke übernahmen gleichfalls diese Beinstellung, aber da sie das Passionsschweiß Tuch in die Mitte rückten, brachten sie eine sitzende (1) oder eine stehende (2, 3) Stellung zustande, deren Unvollkommenheit dem nachwirkenden alten Vorbilde zuzuschreiben ist. Der Meister, der das Schweiß Tuch auf der rechten Seite beließ (b 1), „versuchte eine schreitende Stellung“¹³⁴⁾.

II a Ein großer Engel hält ähnlich wie Veronika das Tuch ausgespannt; statt des Antlitzes Jesu liegt aber ein Weihwasserkessel daran, der mit der Aufschrift IHS, dem Kreuzzeichen und den drei Nägeln an das eigentlich Dazugehörige erinnert (Tafelbild 28).

Farben: Weiß (Untergrund), Blau (Flügel, Schrift), Braun (Kontur). Höhe 15,7 cm, Mähren, Inv. Nr. 4.829 des Österr. Mus. f. Volksk.

Ein ganz ähnliches Stück ist abgebildet bei Černohorský, a. O., Nr. 175, Höhe 19 cm, aus Modrá (Modern).

b Engelköpfcchen mit ausgespannten Flügeln, von dem das entfaltete Tuch mit dem Haupte Jesu (Dornenkrone, Flachrelief) ausgeht, welches den Be-

¹³²⁾ J. F. Hayward, Viennense Porcelain of the Du Paquier Period, London 1952, Tf. 64 b.

¹³³⁾ C. Schirek, Die Majolika-Geschirrfabrik in Holitsch, Brünn 1905, S. 246.

¹³⁴⁾ Das Österr. Museum für angewandte Kunst in Wien verwahrt noch eine zweite Veronika dieser Art aus der Manufaktur von Du Paquier, Inv. Nr. Ker. 6127. Diese Porzellanfigur mit jugendfrischem Gesichtchen hält das Schweiß Tuch auch nach rechts hin, hat aber durchaus weiße Glasur, übertrieben reiche Gewandfaltung nach antikem Vorbilde und ist bereits ein Werk der Hochkunst. Die Gestalt nimmt hinsichtlich der Beinstellung eine richtige sitzende Haltung ein.

hälter für Weihwasser bildet. Schweiz 17. Jhd., Höhe 17,5 cm. Katalog der Molthein-Sammlung, Nr. 134.

III Bruchstück. Gefaltetes Schweiß Tuch mit dem Kopfe Jesu (Dornenkrone) im Hochrelief (ca. 4 cm vorstehend). Dieser Kopf bildet den Behälter für Weihwasser. Links ist noch eine Hand vorhanden, die den Bausch des Tuches hält. Fraglich ist, zu welchem Vorwurfe (Veronika oder Engel als Schweiß Tuchhälter) dieses Bruchstück gehört. (Glasurstellen sind noch zu sehen. Über das Christushaupt (unglasiert) wurde mit Ölfarbe gemalt: die Hautfarbe ist grünlich. Braune Lockenhaare reichen bis zur Mundhöhe, der braune Kinnbart ist gespalten. Das rechte Auge ist fast geschlossen, das linke geöffnet. Die Nase ist kurz und breit, die Backenknochen sind auffallend stark hervorgehoben, das Gesicht ist breit.

Höhe 13,5 cm, im Dorotheum in Wien erworben, Inv. Nr. 26.281 d. Österr. Mus. f. Volksk. in Wien.

IV Das Haupt Christi mit breiter geflochtener Dornenkrone und geschlossenen Augen bildet allein den geräumigen Behälter für Weihwasser (Tafelbild 29). Die Reste des nicht mehr kenntlichen Schweiß Tuches sind ornamental verziert und enden über dem Kopfe mit Bauschen. Oberhalb des Kopfes ist das mit Dornen umflochtene und flammende Herz Jesu, von dem Strahlen ausgehen, zwischen zwei Rokoko-Ohrmuscheln gegeben.

Kröniger Majolika (Landshut), 18. Jhd. Glasurfarben: Hell- und Dunkelbraun, Gelb. Sammlung Richter, Wasserburg am Inn.

Anhang: Schließlich sind zwei im Besitze des Österr. Mus. f. Volksk. in Wien befindliche Majolika-Stücke mit dem Passionsschweiß Tuche kurz zu erwähnen, die keine Weihwasserbehälter sind.

1. Aufsatzkachel, 20 cm hoch, in Salzburg erworben, Inv. Nr. 24.562, Zwei Engel halten das Tuch, Flachrelief. Glasurfarben: Weiß, Grün, Braun.

2. Aufsatzkachel, aus Südtirol, Höhe 17,5 cm, Inv. Nr. 21.971. Aus der Leitgruppe „Zwei Engel halten das Tuch“ ist ein dekoratives Zierstück mit zwei Putti und einem umsäumten kreisrunden Gesichte geworden, dessen Bedeutung geschwunden ist. Flachrelief, Glasurfarben: Weiß, Blau, Gelb, Grün, Hell- und Dunkelbraun.

Nachtrag

Erst bei der Umbruchkorrektur sind mir die Titel der Arbeiten von Friedrich Gerke: Das heilige Antlitz, 1940, und Das heilige Antlitz in der spätantiken Grabmalerei, 1944, bekannt geworden. Die Arbeiten selbst bleiben mir leider trotz allen Bemühungen unzugänglich.

Bildnachweis

Textbilder: Die Vorlagen für die Zeichnungen sind in den jeweiligen Anmerkungen angegeben. Für Abb. 2 diente ein Photo des Nordischen Museums in Stockholm, für Abb. 13 eine eigene Aufnahme.

Tafelbilder: Die Vorlagen hiefür sind zum Teil aus den jeweiligen Anmerkungen zu entnehmen, im besonderen sind zu nennen: 1, S. Bettini, Frühchristl. Malerei, Fr. Deutike, Wien 1942, Tf. 72; 14, K. Hahn, Ostpreußische Bauernteppiche, Diederichs-Verlag, Jena 1937, Tf. 34; 15, V. Sylwan, Svenska Ryor, Stockholm 1934, Tf. 59; 17, Photo des Oberösterr. Landesmuseums, Linz; die Lichtbildstellen folgender Anstalten: 18, National-Bibliothek in Wien; 19, Bundesdenkmalamt; 21, Kunsthistor. Museum, Wien; 5—7, 26—30, Österr. Museum f. Volkskunde; 3, Dr. Gero Zenker; 4, 12, 31, eigene Aufnahmen.

Karl Spieß — Bibliographie

Verzeichnis der wissenschaftlichen Veröffentlichungen von 1910 bis 1955

Zusammengestellt von Leopold Schmidt

- 1910
1. Prähistorie und Mythos.
(Programm des Staats-Obergymnasiums in Wiener-Neustadt, 1910. 29 Seiten)
- 1911
2. Der Mythos als Grundlage der Bauernkunst.
(Programm des Staats-Obergymnasiums in Wiener-Neustadt, 1911. 28 Seiten)
- 1913
3. Die kulturgeschichtliche Bedeutung von Tierdarstellungen.
(Mit 12 Abbildungen)
(XXVIII. Jahresbericht des k. k. Elisabeth-Gymnasiums, Wien 1913. S. 1—36)
- 1914
4. Die Überlieferung im Kunstschaffen.
(Mit 12 Abbildungen)
(Mitra. Monatsschrift für vergleichende Mythenforschung. Bd. I, Wien und Leipzig 1914, Nr. 1, Sp. 5—14)
 5. Die Behälter des Unsterblichkeitstrankes.
(Mit 39 Abbildungen)
(Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft, Bd. XLIV, Wien 1914, S. 17—43)
 6. Anfrage (bezüglich Vogelgefäße).
(Mitra. Monatsschrift für vergleichende Mythenforschung. Bd. I, Wien und Leipzig 1914, Nr. 5, Sp. 145—146)
 7. Trinitätsdarstellungen mit dem Dreigesichte.
(Mit Abbildungen auf Tafeln XV—XVI und 15 Textbildern)
(Werke der Volkskunst, Bd. II, Wien 1914, S. 28—51)
 8. Die Kröte, ein Bild der Gebärmutter.
(Mitra. Monatsschrift für vergleichende Mythenforschung. Bd. I, Wien und Leipzig 1914, Nr. 8, Sp. 209—219)
(Mit 11 Abbildungen)
- 1915
9. Persönliche und unpersönliche Kunst.
(Mit 36 Abbildungen)
(Korrespondenz-Blatt der deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, Bd. XLVI, Nr. 1/4, Jan./April 1915, S. 1—20)
- 1916
10. Der Brunnen der Ewigen Jugend.
(Mit 8 Abbildungen)
(Mitteilungen der Vorderasiatischen Gesellschaft, 1916 = Hommel-Festschrift, S. 328—341)
- 1922
11. Die deutschen Balladen von Wassermanns Braut und Wassermanns Frau.
(Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, Braunschweig 1922, S. 1—16)
- 1923
12. Monatsbaum, Jahresbaum, Weltenbaum.
(Wiener Zeitschrift für Volkskunde, Bd. XXVIII, Wien 1923, S. 17—23, 37—43, 49—55, 65—71)

1925

13. Bauernkunst, ihre Art und ihr Sinn. Grundlinien einer Geschichte der un-
persönlichen Kunst.
1. Auflage mit 296 Seiten, 149 Abbildungen.
Wien 1925, Österreichischer Bundesverlag
2. Auflage mit 338 Seiten, 183 Abbildungen.
Berlin 1943, Verlag Herbert Stubenrauch.

1926

14. Der Mythos als eine der Grundlagen der Bauernkunst.
(Mit 4 Textabbildungen und 12 Abb. auf Tafel 9—12)
(Jahrbuch für historische Volkskunde, Bd. II, Berlin 1926, S. 88—109)
15. Der Bamkraxler, ein altes Brauchtum in der Großstadt.
(Monatshefte für deutsche Erziehung, Bd. IV, Wien 1926, S. 169—176)
16. Das deutsche Bauernhaus.
(Mit VIII Abbildungen und 22 Figuren)
(Lesebuch für österreichische Mittelschulen, Bd. IV, Die deutschen Volksstämme
und das Auslandsdeutschum. Herausgegeben von Rudolf Standenat. Wien 1926.
S. 56—70)

1927

17. Ein alter Hochzeitsbrauch im Salzkammergut im Lichte mythischer Überlieferung.
(Wiener Zeitschrift für Volkskunde, Bd. XXXII, Wien 1927, S. 67—73)
18. Volkskunst und vergleichende Mythenforschung.
(Hessische Blätter für Volkskunde, Bd. XXVI, Gießen 1927, S. 191—193)
19. Rez.: Kaarle Krohn, Die folkloristische Arbeitsmethode.
(Wiener Zeitschrift für Volkskunde, Bd. XXXII, Wien 1927, S. 58 f.)

1928

20. Rez.: Rudolf Berliner, Denkmäler der Krippenkunst.
(Wiener Zeitschrift für Volkskunde, Bd. XXXIII, Wien 1928, S. 77 f.)

1929

21. Der Wettstreit der Bäume in Hinblick auf Literatur und Überlieferung.
(Wiener Zeitschrift für Volkskunde, Bd. XXXIV, Wien 1929, S. 113—121)
22. Das Zahlenlied.
(Das deutsche Volkslied, Bd. XXXI, Wien 1929, S. 85—90)
23. Die Glöckchen in mündlicher und bildlicher Überlieferung.
(Mit 5 Abbildungen)
(Bayerischer Heimatschutz, Bd. XXV, München 1929, S. 44—53)

1930

24. Rez.: Rudolf Kriß. Das Gebärmuttervotiv.
(Wiener Zeitschrift für Volkskunde, Bd. XXXV, Wien 1930, S. 17 f.)

1931

25. Die drei Stimmen des Ulinger.
(Das deutsche Volkslied, Bd. XXXIII, Wien 1931, S. 117—121)
26. Maria im Ährenkleide.
(Mit 4 Abbildungen)
(Bayerischer Heimatschutz, Bd. XXVIII, München 1932, S. 29—38)
27. Reiter und Roß als Gefäß.
(Mit 18 Abbildungen)
(Mannus, Bd. XXIII, Leipzig 1931, S. 104—145)
28. Rez.: O. A. Erich, Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst.
(Wiener Zeitschrift für Volkskunde, Bd. XXXVI, Wien 1931, S. 104 f.)
29. Rez.: Ferdinand Bork, Die Geschichte des Weltbildes.
(Bausteine zur Geschichte, Völker- und Mythenkunde, Bd. I, Wien 1931 S. 57 f.)
30. Rez.: Konrad Hahm, Deutsche Volkskunst.
(Bausteine zur Geschichte, Völker- und Mythenkunde, Bd. I, Wien 1931, S. 58 f.)

1932

31. Der Leich vom Ulinger.
(Das deutsche Volkslied, Bd. XXXIV, Wien 1932, S. 86—88, 98—100)
32. Neunfinger.
(Bausteine zur Geschichte, Völker- und Mythenkunde, Bd. II, Wien 1932, S. 12—17)

33. Der Ring von Strobjehnen und sein Bilderkreis.
(Mit 3 Abbildungen)
(Mannus, Bd. XXIV, Leipzig 1932, S. 304—316)
34. Das angelsächsische Runenkästchen (Die Seite mit der Hos-Inschrift).
(Festschrift f. Strzygowsky z. 70. Geburtstag, Klagenfurt 1932, mit 5 Bildern, S. 160—168)
35. Rez.: Vorträge der Bibliothek Warburg 1928—29. Leipzig 1930.
(Bausteine zur Geschichte, Völker- und Mythenkunde, Bd. II, Wien 1932, S. 29—31)

1933

36. Der goldene Zweig.
(Bausteine zur Geschichte, Völker- und Mythenkunde, Bd. III, Wien 1933, S. 81—85)
37. Das arische Fest.
(Bausteine zur Geschichte, Völker- und Mythenkunde, Bd. III, Wien 1933, S. 1—64)
38. Mythisches im homerischen Hymnus an Aphrodite.
(Bausteine zur Geschichte, Völker- und Mythenkunde, Bd. III, Wien 1933, S. 85—90)
39. Art. Baum bewacht.
(Handwörterbuch des deutschen Märchens, Bd. I, Berlin und Leipzig 1930/33, S. 207—216)
40. Rez.: W. Ewald, Die rheinischen Schützengesellschaften.
(Bausteine zur Geschichte, Völker- und Mythenkunde, Bd. III, Wien 1933, S. 110 f.)

1934

41. Grundlinien einer Formen- und Gestaltenkunde der Gebildbrote.
(Abbildungen auf Tafel 63—66)
(Jahrbuch für historische Volkskunde, Bd. III/IV, Berlin 1934, S. 391—416)
42. Deutsche Volkskunde als Erschließerin deutscher Kultur.
268 Seiten, 18 Bildtafeln.
Berlin 1934, Verlag Herbert Stubenrauch.

1935

43. Volkskunde und Vorgeschichte.
(Hochschule und Ausland, 1935)
44. Die Sonne bringt es an den Tag.
(Rasse, 1935)
45. Dürers „Melancholie“.
(Völkische Kultur, 1935)

1937

46. Marksteine der Volkskunst.
Bd. I (= Jahrbuch für historische Volkskunde, Bd. V/VI)
270 Seiten, 80 Tafeln, 221 Abbildungen.
Berlin 1937, Verlag Herbert Stubenrauch.
Bd. II (= Jahrbuch für historische Volkskunde, Bd. VIII/IX)
XVI + 310 Seiten, 246 Abbildungen und 88 Tafeln, 1 Porträt.
Berlin 1942, Verlag Herbert Stubenrauch.
47. Die heilige Kümmernis.
(Mit 10 Abbildungen)
(Österreichische Rundschau, Bd. III, Wien 1937, S. 219—227)
48. Einführung (in die neue Folge der „Bausteine“)
(Bausteine zur Geschichte, Völker- und Mythenkunde, Bd. VI, Wien 1937, S. 1 f.)
49. Ich stand auf hohem Berge . . .
(Mit 6 Abbildungen)
(Der Norden. Monatsschrift der Nordischen Gesellschaft. Bd. XIV, Dresden 1937, Nr. 10, S. 492—497)
50. Die schwarze Maria. Die Umformung alten Volksgutes.
(Mit 8 Abbildungen)
(Rheinische Blätter, Bd. IV, Köln 1937, S. 35—46)
51. Sonnwendzeit.
(Volkstum und Heimat, 1937)
52. Rez.: Eduard Hollerbach, Leitgestalten der Volkskunst im indogermanischen Bereich.
(Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Bd. LXVII, 1937 S. 235)

53. Deutsche Volkskunde — Deutsche Bildung — Deutsche Erneuerung.
(Spieß und Mudrak, Deutsche Volkskunde als politische Wissenschaft. Zwei Aufsätze. Berlin 1938, Verlag Herbert Stubenrauch. S. 11—20)
- 53a. Gleichzeitig erschienen in:
(Geist der Zeit, Wesen und Gestalt der Völker. Organ des deutschen akademischen Austauschdienstes, Bd. XVI, Berlin 1938, H. 6, S. 379—388)
54. Der Lebensbaum in der Bauernkunst.
(Mit 20 Abbildungen)
(Bausteine zur Geschichte, Völker- und Mythenkunde, Bd. VI, Wien 1938, S. 93—112)
55. Der Baum als Tor zum Jenseits.
(Mit 4 Abbildungen)
(Die Hohe Straße. Schlesische Jahrbücher für deutsche Art und Kunst im Ost-
raum. Bd. I, Breslau 1938, S. 209—219)
56. Totenbretter. Zeugnis volkseigener Weltanschauung in Österreich.
(Mit 7 Abbildungen)
(Germanenerbe, Bd. III, Leipzig 1938, S. 148—155)
57. Rez.: H. H. Schöll, Die drei Ewigen.
(Bausteine zur Geschichte, Völker- und Mythenkunde, Bd. VI, Wien 1938,
S. 142—144)
58. Rez.: O. A. Erich und R. Beitzl, Wörterbuch der deutschen Volkskunde.
(Bausteine zur Geschichte, Völker- und Mythenkunde, Bd. VI, Wien 1938, S. 144 f.)
59. Rez.: Matthes Ziegler, Die Frau im Märchen.
(Bausteine zur Geschichte, Völker- und Mythenkunde, Bd. VI, Wien 1938,
S. 145—146)
60. Rez.: Josef Hanika, Sudetendeutsche Volkstrachten Bd. I.
(Bausteine zur Geschichte, Völker- und Mythenkunde, Bd. VI, Wien 1938, S. 146 f.)

1939

61. Spieß und Edmund Mudrak, Deutsche Märchen — Deutsche Welt.
Zeugnisse nordischer Weltanschauung in volkstümlicher Überlieferung.
525 Seiten. Berlin 1939, Verlag Herbert Stubenrauch.
62. Zum Lebensbaum.
(Deutsche Volkskunde, Bd. I, München 1939, S. 20—23)
63. Der Osterhase.
64. Rez.: Edmund Mudrak, Deutsche Heldensage (= Jahrbuch für historische Volks-
kunde, Bd. VII).
(Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Bd. LXIX, 1939, S. 240)
65. Rez.: Waldmar Liungman, Traditionswanderungen Euphrat—Rhein (II. Teil).
(Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Bd. LXIX, 1939, S. 240 f.)

1940

66. Deutsche Volkskunst.
(= Stubenrauchs deutsche Grundrisse. Die schwerze Reihe, Bd. 3/4). 61 Seiten,
64 Abbildungen.
Berlin 1940, Verlag Herbert Stubenrauch.
67. Der Baumkraxler.
(Deutsche Volkskunde, Bd. II, München 1940, S. 80—85)
68. Die Krötenfrau.
(Mit 15 Abbildungen)
(Germanenerbe. Monatsschrift für deutsche Vorgeschichte, Bd. V, Berlin 1940,
S. 115—122)
69. Art. Abschlagen der Ferse.
(Handwörterbuch des deutschen Märchens, Bd. II, Berlin und Leipzig 1934/40,
S. 92—104)
70. Art. Feuer.
(Handwörterbuch des deutschen Märchens, Bd. II, Berlin und Leipzig 1934/40,
S. 108—120)
71. Art. Geschlechtswechsel.
(Handwörterbuch des deutschen Märchens, Bd. II, Berlin und Leipzig 1934/40,
S. 570—588)
72. Art. Glöckchen.
(Handwörterbuch des deutschen Märchens, Bd. II, Berlin und Leipzig 1934/40,
S. 633—636)

73. Arteigene Erbgüter als Grundlage einer deutschen Volkskunde.
(Zeitschrift für deutsche Bildung, Bd. XVII, Heft 3/4)
74. Rez.: Karl Haiding, Kinderspiel und Volksüberlieferung.
(Deutsche Volkskunde, Bd. II, München 1940, S. 167)
75. Rez.: Konrad Burdach, Der Gral, Forschungen über seinen Ursprung und seinen Zusammenhang mit der Longinusgeschichte.
(Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Bd. LXX, 1940, S. 366 f.)

1941

76. Die Sage von der Fisch- oder Schlangengjungfrau.
Wiener Zeitschrift für Volkskunde, Bd. XLVI, Wien 1941, S. 31—42)
77. Das Hochkastelhaus südlich des Wechsels und der Pretulalpe.
(Mit 56 Abbildungen)
(Deutsche Volkskunde, Bd. III, München 1941, S. 115—148)
78. Der Ring von Strobjehnen — ein Denkmal überlieferungsgebundener Kunst.
(Mit 6 Abbildungen)
(Mannus, Bd. XXXIII, Leipzig 1941, S. 348—357)
79. Rez.: Ellli Zenker-Starzacher, Eine deutsche Märchenerzählerin aus Ungarn.
(Deutsche Volkskunde, Bd. III, München 1941, S. 212 f.)
80. Rez.: H. Fehrlé, Die Eligiussage.
(Deutsche Volkskunde, Bd. III, München 1941, S. 215 f.)
81. Rez.: Martin Wähler, Thüringische Volkskunde.
(Deutsche Volkskunde, Bd. III, München 1941, S. 217)

1943

82. Mythologie als Wissenschaft.
(Deutsche Volkskunde, Bd. V, München 1943, S. 25—29)
83. Die Stellung des nordischen Menschen zum Tode.
(Mit 6 Abbildungen)
(Deutsche Volkskunde, Bd. V, München 1943, S. 191—204)
84. Volkskunde als Voraussetzung deutscher Lebens- und Zukunftsgestaltung.
(Sigrune, vereinigt mit Nordische Stimmen. Zeitschrift für nordisches Wesen und Gewissen, Bd. 10/12, Erfurt 1943, F. 1, S. 5—6)
85. Rez.: Adolf Spamer, Deutsche Volkskunst, Sachsen.
(Deutsche Volkskunde, Bd. V, München 1943, S. 166)

1944

86. Das Mahl im Hochzeitsbrauch.
(Mit 7 Abbildungen)
(Deutsche Volkskunde, Bd. VI, München 1944, S. 15—35)
87. Das Krötenmotiv im Zwertler Kreise.
(Mit 5 Abbildungen)
(Waldviertler Heimat. Beilage zur Donauwacht, Krems, F. 2, Februar 1944, S. 9—11)
88. Gemeinsame Volkskunst aus gemeinsamer Gedankenwelt. (Mit Bildern.)
(Weihnachts-Sonderausgabe der „Illustrierten Zeitung“ Leipzig 1944, „Der europäische Mensch“)

1946

89. Rez.: Max Mell, Alpenländisches Märchenbuch, Volksmärchen aus Österreich, Wien 1946.
(Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, N. S., Bd. II, Wien 1948, S. 93—97)

1948

90. Graphische Weihnachts- und Neujahrswünsche des 15. Jahrhunderts.
(Mit 5 Abbildungen)
(Das Antiquariat, Bd. IV, Wien 1948, Nr. 23/24, S. 2—4)

1950

91. Rez.: Willibald Kirfel, Die dreiköpfige Gottheit.
(Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, N. S., Bd. IV, Wien 1950, S. 196 f.)

1951

92. Zwei neu aufgedeckte Volto Santo-Kümmernis-Fresken im Rahmen der Kümmernisfrage.
(Mit 5 Abbildungen)
(Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, N. S., Bd. V, Wien 1951, S. 9—24, 124—142)

93. Die Fahrt mit dem Vogel.
(Mit 4 Abbildungen)
(Das Antiquariat, Bd. VII, Wien 1951, S. 44—46)
94. Rez.: Gertrud Weismantel, Rof und Reiter.
(Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, N. S., Bd. V, Wien 1951, S. 83 f.)
1952
95. Rez.: Otto Lauffer, Frau Minne.
(Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, N. S., Bd. VI, Wien 1952, S. 78 f.)
96. Rez.: Paul Zaunert, Deutsches Märchenbuch.
(Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, N. S., Bd. VI, Wien 1952, S. 85 f.)
1953
97. Die Museen als Lehrmeister.
(Mitteilungsblatt der Museen Österreichs, Bd. II, Wien 1953, S. 48)
98. Rez.: Renate Jaques, Mittelalterlicher Textildruck am Rhein.
(Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, N. S., Bd. VII, Wien 1953, S. 83)
1954
99. Jedermann. Überlieferungsmäßige Grundlagen des Spieles vom Kampf um die Seele des Sterbenden.
(Mit 1 Abbildung)
(Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes, Bd. III, Wien 1954, S. 120—149)
100. Rez.: Leopold Kretzenbacher, Weihnachtskrippen in Steiermark.
(Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, N. S., Bd. VIII, Wien 1954, S. 85 f.)
1955
101. Der goldene Zweig in der Aeneis.
(Hessische Blätter für Volkskunde, Bd. XLV, Gießen 1955, S. 63—70)
102. Die Stammsage des altmakedonischen Königshauses.
(Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, N. S., Bd. IX, Wien 1955, S. 18—24
und
103. Neue Marksteine. Drei Abhandlungen aus dem Gebiete der Überlieferungsgebundenen Kunst, Wien 1955.
(= Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde, Bd. VII)

Nachtrag

Über die Silberscheibe von Anarcs und ein kleines Zierstück von Halas (beide aus Ungarn, Hampel I, 701, 726) gelangen wir aus der vagen Zeit des Schatzes von Nagy Szt. Miklos zu der silbernen Halskette aus Värby in Schweden (v. Jenny, Die Kunst der Germanen im frühen Mittelalter, 1940, Tf. 124), für das 10. Jahrhundert angesetzt, die auch durch einen großen Schatzfund wieder ans Licht gebracht wurde. Die Glieder der Kette zeigen im Relief den sasanidischen Lebensbaum gleichen Aufbaues in anderer Formgebung. Damit ist der Anschluß an den Baum auf dem Holzkapitell der Stabkirche von Urnaes (Textbild 12, S. 46) in Norwegen gegeben, der auf dem Westwege nach dem Norden gekommen ist.

Verzeichnis der Abbildungen

a) Textbilder

1. Oberer Teil einer Friedenskuß-Tafel in der Kirche Parraquial, Saragossa, 15. Jahrhundert (S. 10).
2. Oberer Teil eines Mangelbrettes vom Jahre 1776 aus dem Kirchspiel Näsing, Bohuslän, Schweden; Stockholm, Nordisches Museum (S. 16).
3. Ostiranischer Seidenstoff, 8.—9. Jahrhundert. Konstantinopel, Museum (S. 25).
4. Seidendamaststoff, byzantinisch, 12. Jahrhundert; Utrecht (S. 26).
5. Chorschränkeplatte aus der Kathedrale von Torcello, 11. Jahrhundert (S. 28).
6. Brokatstoff aus Venedig, zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts. Düsseldorf, Kunstgewerbe-Museum (S. 29).
7. Stirnwand eines Sarkophages, 7. Jahrhundert. Konstantinopel, Museum (S. 35).
8. Zierort für den Anfang des Johannes-Evangeliums eines griechischen Perikopenbuchs, 11.—12. Jahrhundert. Wien, Nationalbibliothek, Suppl. Graec. 128 (S. 38).
9. Stilisierung des iranischen Lebensbaumes auf Grund alter Hakenornamentik auf einer Doppeldurchbruch-Stickerei einer Weißleindecke aus dem Kloster Altenberg a. d. Lahn, 13. Jahrhundert (S. 40).
10. Spielformen des iranischen Lebensbaumes:
 1. Von einer Mitra des Domschatzes von St. Emmeran zu Regensburg, um 1100.
 2. Zierstück zum Beginn des Markus-Evangeliums im Codex Aureus, 870, für Karl den Kahlen angefertigt. München, Staatsbibliothek.
 3. Zierstück aus einem Felde des Pluviales des Gösser Ornates, um 1240. Wien, Museum für angewandte Kunst (S. 41).
11. Vier bis in die Volkskunst reichende Kurzformen des iranischen Lebensbaumes, der Musterung entnommen:
 1. Leinstickerei eines Altartuches im Reliquienschreine des hl. Servatius zu Maastricht, 10. Jahrhundert.
 2. Von einem Altartuch aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, Weißstickerei, Kloster Isenhagen.
 3. Stickerei von einem Schmuckhandtuche vom Jahre 1832, Amt Frederiksborg, Nordseeland, Dänemark. Kopenhagen, Dänisches Nationalmuseum.
 4. Seidenstickerei auf einem Kissen, 18. Jahrhundert, Griechische Inseln. Athen, Privatsammlung (S. 43).
12. Holzkapitell der Stabkirche von Urnaes in Norwegen, um 1100 (S. 46).
13. Tympanon der Kirche von Heiligenkreuz (Niederösterreich), um 1200 (S. 47).
14. Kunstvolle Zier eines albanischen Leinenkopftuches. Wien, Österreichisches Museum für Volkskunde (S. 51).
15. Zwei Pilgerzeichen mit dem Wahren Antlitze Jesu vom Schweißstuche der Veronika in Rom. Italien, 13. Jahrhundert (S. 102).

b) Tafelbilder

1. San Vitale, rechtes Emporefenster. Ravenna um 530 (Taf. I).
2. Frühchristlicher Sarkophag, 5.—6. Jahrhundert. Bordeaux (Taf. I).
3. Römisches Relief, Ende des 2. Jahrhunderts, eingemauert über dem Südeingang der Pfarrkirche von Maria Saal, Kärnten (Taf. II).
4. Filetarbeit, Belgien, 17. Jahrhundert. Sammlung Iklé im Gewerbemuseum St. Gallen, Schweiz (Taf. II).
5. Mangelbrett aus dem Burgenland vom Jahre 1752. Österreichisches Museum für Volkskunde in Wien (Taf. IV).
6. Sasanidischer Seidenstoff, 8. Jahrhundert, Byzanz, sogenannter Kaiserstoff aus Mozac, Lyon (Taf. III).
7. Teilstück eines Futterstoffes des Krönungsmantels der deutschen Kaiser, Palermo 1133. Wien, Weltliche Schatzkammer (Taf. III).
8. Wikingerprunkast von Wladimir-Ssusdal, 11. Jahrhundert. Moskau, Historisches Museum (Taf. IV).

9. Antependium von Sarnen, Schweiz, erstes Drittel des 14. Jahrhunderts. Sammlung Iklé im Gewerbemuseum von St. Gallen, Schweiz (Taf. V).
10. Tympanon der Katharinenkirche in Braunschweig, 12. Jahrhundert (Taf. V).
11. Genähte Altarspitze, 16. Jahrhundert. Sammlung Iklé im Gewerbemuseum St. Gallen, Schweiz (Taf. VI).
12. Ostpreußische Brautdecke vom Jahre 1799, Doppelgewebe, aus Worschgynen, Kreis Treuburg (Taf. VII).
13. Schwedische Rya, erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, Angermanland (Taf. VII).
14. Siebenbürgische Kreuzstichstickerei, rot auf weißem Leinen, 19. Jahrhundert. Ehemaliges Museum für deutsche Volkskunde, Berlin (Taf. VI).
15. Maria im Ährenkleide, Tonplastik, Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum (Taf. VIII).
16. Maria im Ährenkleid, in einem Klappaltärchen, flämisch, um 1450. Wien, Österreichische Nationalbibliothek (Taf. VIII).
17. a und b: Maria im Ährenkleide, gefaßte Schnitzfigur, um 1500, Vorder- und Rückseite. Asparn an der Zaya, Niederösterreich. Heimatmuseum Asparn a. d. Z. (Taf. IX).
18. Holzschnitt Verkündigung an Maria, um 1470, norditalienisch (Taf. X).
19. Gemaltes Epitaph der Familie Wüsthube aus der Pfarrkirche zu Neumarkt in Schlesien, vom Jahre 1491. Ehemals in Breslau, Museum (Taf. IX).
20. Schutzmantel-Muttergottes im Ährenkleid, Glasmalerei, südwestdeutsch, Anfang des 16. Jahrhunderts. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum (Taf. X).
21. Das ehemals im Besitze Wilhelm Grimms befindliche Abgarbild (Taf. XI).
22. Veronika mit dem Tuch, Kölner Malerschule, um 1400, National Gallery (Taf. XII).
23. Deutscher Holzschnitt aus Königshovens Chronik von allen Königen und Kaisern, 1476: Veronika mit dem Schweiß Tuch (Taf. XII).
- 24, 25, 26. Die das Tuch haltende Veronika in Verbindung mit einem Weihwassergefäße, volkstümliche Majolika, Anfang des 19. Jahrhunderts, mährisch-slowakische Arbeiten. Wien, Österreichisches Museum für Volkskunde (Aufnahme Hermann Luzny) (Taf. XIII).
27. Veronika in Verbindung mit einem Weihwassergefäß, volkstümliche Majolika, zum Teil mit Ölmalerei bemalt. Wien, Österreichisches Museum für Volkskunde (Aufnahme Hermann Luzny) (Taf. XIV).
28. Ein Engel spannt das Tuch aus, an dem ein Weihwasserkessel liegt, volkstümliche Majolika, Mähren, 19. Jahrhundert. Wien, Österreichisches Museum für Volkskunde (Aufnahme Hermann Luzny) (Taf. XIV).
29. Das Haupt Christi als Weihwassergefäß, Kröniger Majolika, 18. Jahrhundert. Sammlung Erwin Richter, Wasserburg am Inn (Taf. XI).

Register

1. Ortsregister

- Adria 50, 52
Ägypten 3, 33, 74, 85
Afrika 3
Albanien 18, 52/200
Alexandrien 30
Alpen 6, 7, 65
Altamura 8
Altenberg an der Lahn 39, 40
Altenmarkt in Niederbayern 68
Altötting 58, 60
Ammersweier 69
Andlau 108/113
Antioe 24
Arles 25
Asparn an der Zaya 57, 60
Assisi 54
Athen 8, 27, 43
Athos 37
Aue-Aysdorf 48
Augsburg 14, 93
- Balkan 6, 53
Baltikum 37
Bamberg 47, 57
Bayern 49, 59, 69/46, 112
Beuna 61
Berchtesgaden 59
Berlin 9, 27/108, 31, 33, 54, 104
Biburg in der Oberpfalz 48
Böhmen 17, 53
 siehe auch Südböhmen
Böhmerwald 18
Bogenberg 58/6, 70
Bordeaux 2
Borneo 21
Bosnien 73
Braunau am Inn 112
Braunschweig 48, 110
Brauweiler 25
Bremen 102
Breslau 42, 57, 65/29, 104
Brixen 56, 57, 64, 92/52
Brügge 105, 108
Brünn 19/72, 57, 103
Budweis 57, 61
Burgenland 14, 15
Burgund 60
Butmir 73
Byzanz 25, 30, 35, 36, 37, 39, 41, 83,
 84, 85
- China 20, 30
Chur 44
Cividale 99
- Dabrowa 18
Dänemark 43
Dalarna 69
Dalmatien V, 17
Damaskus 33
Daphni 8
Delphi 4
Deutschland 14, 104
 siehe auch Oberdeutschland
 Süddeutschland
Donaueschingen 92
Dresden 111
Drübeck 42
Düsseldorf 29
- Ebstorf 39
Echtzell 15
Edessa 78 f.
Eger 92
Egerland 14
Eisenstadt 14
England 6, 7, 48/184, 80
Ephesus 80
Erfurt 109
Euboia 4
- Feldkirchen 59, 64/20
Ferrara 9
Finnland 52, 54, 69/46
Fischau 49
St. Florian 59
Florenz 8, 35, 69, 100
Frederiksborg 43
Freiburg in der Schweiz 57
Freising 56, 59, 64
Friesach 69
Fritzlar 45
Funkenstein 12
- St. Gallen 10, 43
Gaming 8
Gent 94
Genua 84
St. Georgen ob Murau 93
Georgenberg 97
Glantal 93
Cleuel 49
Glogau 57
Göß 39 f.
Gotland 36
Gradac 73
Graz 12, 57
Griechenland 5, 52
Griechische Inseln 43
Grotta Ferrata 108/113

Gumperda 48
 Gurdja 80
 Gurk 8, 41, 47
 Halberstadt 48
 Hall in Tirol 92/52
 Hamburg 57
 Heiligenkreuz 47, 48
 Hermannstadt 54
 Hierapolis 80, 82
 High-Ercall 48
 Hildesheim 27, 45, 100
 Hochkirch 57
 Holitsch 115
 Holland 62
 siehe auch Niederlande
 Iglau 18
 Imbach 57
 Indien 23
 Innsbruck 45, 57, 58/6, 111/124
 Iran 23 f., 31
 Isenhagen 42, 43
 Isper 49
 Italien 9, 11, 30, 102
 Jablanica 73
 Jaen 94
 Jaslo 18
 Jerusalem 7, 77, 84, 86, 88
 Johannesberg 107
 Judendorf 58
 Kärnten 3, 6, 49, 69, 93
 Kaisareia-Mazaka 77
 Kaisareia Philippi 86
 Kaluga 53
 Kamulia 77, 81
 Kappadokien 78
 Karlsbad 12
 Kavaja 52/200
 Kiew 36
 Kirchenthal 69
 Klagenfurt 3, 6
 Kleinasien 5, 33, 80
 Köflach 57
 Köln 105
 Kolmar 69
 Konstantinopel 25, 35, 77, 79, 112
 siehe auch Byzanz
 Kopenhagen 9/31
 Kostroma 67
 Kotar 17
 Krems 57
 Kremsmünster 44
 Kröning 116
 Kurland 36
 Landshut 116
 Lausanne 38
 Leipzig 111
 Leoben 57, 59
 Lesbos 101
 Lindau 111
 Linz 57, 58, 60
 London 85, 105
 Lucca 28
 Lübeck 110
 Lüne 44
 Luka-Vrubleveckaja 73
 Lyon 25
 Maastricht 39, 43
 Mähren 115
 siehe auch Südmähren
 Mailand 33, 61, 62
 Makedonien 3, 5
 Mantua 97
 Maria Rain 97/69
 Maria Saal 3
 Maria Sorg 58/6, 59
 Marienfließ 97
 Masenderan 45
 Masowitz 17
 Mecklenburg 67
 Melitene 78
 Mesopotamien 78
 Mittelrußland 37
 Modern 115
 Mondsee 64
 Moskau 36, 85
 Mozac 25
 München 9, 33, 41, 46, 47, 56, 59, 60,
 61, 64/20, 98, 105
 Näsinge 16
 Nagy-Szt. Miklos 45
 Namur 102
 Nancy 25/95
 Neapel 3
 Neufahrn 62
 Neumarkt 65
 Neustift bei Brixen 57
 Niederbayern 48
 Niederlande 107
 siehe auch Holland
 Niederösterreich 47, 49, 60, 102
 Niedersachsen 17
 Nischni-Nowgorod 54
 Nonnberg 58/6
 Nordafrika 6
 Norwegen 37, 46, 47
 Nowgorod 83
 Nürnberg 57, 103, 109
 Nysa 4
 Oberbayern 68
 Oberdeutschland 87
 Oberelsaß 69
 Oberösterreich 59, 73
 Obrovac 17
 Öland 36
 Ösel 36
 Orrhoe 78/6
 Ortenburg 97
 Osteuropa 36, 46
 Ostfriesland 14
 Ostgalizien 73
 Ostpreußen 36, 52, 53
 Ostschweiz 42

- Paargau 69
 Palermo 26, 54
 Palmyra 3
 Pancaas 86
 Pannonien 6
 Paris 22, 83, 102
 Parma 23
 Persien 19, 20, 30, 41
 siehe auch Iran
 Perugia 36, 53
 Pfarrkirchen 97/69
 Piemont 61
 Pinzgau 67, 69
 Polen 18
 Portugal 27
 Prag 103
 Praga 27
- Ramsundberg 37
 Ravenna 2, 77
 Regensburg 41, 49, 50, 98
 Reichenau 97 99
 Ringerike 37
 Römhild 57
 Rom 3, 6, 10, 83, 84, 89, 94 f., 102, 112
 Rumänien 73
 Rußland 36, 37, 46, 53
 siehe auch Mittelrußland
- Sachsen-Altenburg 48
 Salzburg 5, 58/6, 59, 60, 61, 64
 Saragossa 10
 Sarnen 42
 Schlägl 57, 60, 61, 64/20
 Schlesien 73
 Schleswig-Holstein 53
 Schulpforta 100
 Schwalm 14
 Schwaz 59
 Schweden 15, 17, 37, 52, 53, 69/46
 Schweiz 14, 17, 57, 64, 116
 Seeland 43
 Serbien 73
 Siebenbürgen 54
 Sitten 7, 44
 Sizilien 30
 Skandinavien 6, 46
 Skutari 18
 Södermanland 37
 Sörg 93
 Soest 57, 58
 Sossau 109
 Spanien 28, 30, 94
 Stampfen 114
 Stams 97/69
 Steiermark 93
 Steinberg 62
 Sterzing 57, 61, 64/20, 92/52
 Stillfried 49
 Stockholm 16
 Stora Tuna 69
 Straßburg 64
 Straßengel 56, 57, 58/6, 60
- Straubing 58/6, 109
 Stubai 111
 Stuttgart 71
 Südböhmen 18
 Süddeutschland 56
 Südmähren 73
 Südtirol 116
 Syrakus 72
 Syrien 22
- Tanberg 37
 Thrakien 5
 Tirol 5, 15, 54, 57, 111
 siehe auch Südtirol
 Torcello 27, 28
 Traunstein 69
 Treuburg 52
 Trieben 93
 Triebsee 70/48
 Trier 83, 85
 Tscherdyn 45/175 c
- Ulten 15
 Ungarn 15
 Unterfranken 107
 Unterhaid 57
 Unteritalien 5
 Urfa 78/6
 Urnaes 46, 47
 Utrecht 25, 26
- Venedig 11, 20, 29, 54
 Verona 54
 Vienne 88
 Vierlande 15, 17
 Viktring 49, 50
 Virunum 3
- Walldürn 112
 Wasserburg 59, 62, 64/20, 71, 116
 Wechselburg 99
 Weimar 57, 64, 65
 Weingarten 97
 Weißenau 97
 Weißenburg 7
 Westergötland 49, 50
 Westeuropa 37
 Wien 20, 27/105, 32, 33, 37, 38, 39, 41,
 51, 60, 64, 68, 69, 104, 114, 116
 Wiesbaden 111
 Wilten 5
 Winterthur 45/175 a
 Wischau 114
 Wladimir Ssusdal 36
 Wolkersdorf 102
 Worschynnen 52
 Würzburg 49
- Zeitz 48
 Zell am See 59, 67
 Zinna 100
 Zollfeld 3

2. Schlagwortregister

- Abgar, Fürst von Edessa 78
Abgar-Bild, dessen Aussehen 84, seine Kopien 85
Adam, sein Grab am Fuße des Kreuzes; kostet als erster vom neuen Lebenstrank 99
Ähren, goldene, auf Marias Kleid, Darstellungstypen 59
Ähren, drei: goldene von Syrakus, althellenisch 72; Marienwallfahrt im Oberelsaß, in Kirchenthal im Pinzgau 69; silberne als alte Votivgaben in Schweden und Finnland 69; Silbervotiv aus Bayern 69; Ringelhaube mit drei silbernen Ähren 68
Alterswandel an einem Tage, am Edessabild 83
Andachtsbildchen von Maria im Ährenkleid 58
Anspruch auf das Abgarbild, erhoben nach der Plünderung Konstantinopels durch die Lateiner (1204): von Frankreich (Paris), Rom, Genua 83 ff.
Antlitz, heiliges, als Pilgerabzeichen 91; in der Volkskunst 111; im Geräteschmuck 107
Aquamanile in Gestalt eines Vogelgreifen mit sasanidischem Lebensbaum 45
Auflösung des hellenistischen Lebensbaummotives, besonders des Doppelhenkelgefäßes, auf verschiedene Arten 18
Aussehen Jesu als Streitgegenstand der frühen Kirchenväter 76
- Bachofens Erkenntnis der mutterrechtlichen Schicht 74
Barlaam u. Josaphat-Roman 22
Bauerntümliches Überlieferungsgut 12, 14 ff., 50 ff., 67 ff., 73, 111 ff.
Baum, gespaltener, und das dahinter stehende iranische Überlieferungsgut 20; bildliche Wiedergaben 27 ff.
Baum-Sarkophage 24
Bernhard von Clairvaux, der von ihm ausgelöste Frömmigkeitsaufschwung 91
Beziehungen zwischen Abgar- und Veronika-Legende 89
Bild des Antlitzes Jesu, nicht von Menschenhand gefertigt 77; gottgemachtes 79; im Quellbecken gefunden 77; natürliches, von dem Boten und Maler Hannan hergestellt 79
Bildtypen, zwei vom Antlitze Jesu, der byzantinische Typ und der mit der Dornenkrone 103
Blut Christi, dessen Reliquien und Verehrung; österreichische Wallfahrtsorte zum Heiligen Blut 97; Heiliges Blut in Waldürn vergossen, in 11 Häuptern Christi endigend 112
Blutritt 97
Blutrünstigkeit in Wort und Bild, ihre Erklärung 94
Bogenberger Gnadenbild 70
Brief Jesu als Palladion, geht dem Antlitzbilde in dieser Bedeutung voran, Nachwirkung dieses Briefes als Talisman in der volkstümlichen Schicht über das Mittelalter hinaus 80
- Chinesische Motive in der spätpersischen Kunst 30
Christus als Traube, gekeltert 5
Christus in der Kelter 100
Christi Leib als Behälter des neuen Lebenstrankes 100
Cranach, Lukas 57, 64
- Damaskus-Teppiche 33
Demeter 72
Dionysos als Traube 5
Dionysos-Mysterien 3
Dionysos-Paradies 4
Dionysos, sein Heilstrank 4
Doppelhenkelgefäß (Kantharos), Behälter des Blutes Christi 98; Gefäß besonderen Trankes, aus dem der Lebensbaum emporwächst 2 ff.; des Dionysos wird zum Kelch Christi 6
Drachentöter-Motiv 36 ff.
Dreisproß im Gefäß, linienhaft reduziert, wird Baustein für ein Großgefüge rein ornamentaler Anordnung 18
Dürer, Albrecht 65, 106

- Ecclesia fängt Christi Blut in einem Kelche auf 99
 Einhornjagd, christliche, das Einhorn an Stelle der Hinde 9
 Empfängnis, wunderbare, beim Baum und Quelle der Maria und der Anna 8
 Engel fangen das Blut Christi in Kelchen auf 99
 Exegetisches Schrifttum 66
 Eyck, Jan van, sein Bild vom Antlitz Christi 104
- Farbwandel des Savelli-Bildes 95
 Flammenzungen an Hals und Händen 63; auch am unteren Saum des Kleides 60
 Friedrich III., deutscher Kaiser, besichtigt 1452 das Veronika-Bild in Rom 95
 Fruchtbarkeitsgestalt, alte, Jungfrau und Mutter zugleich 68
 Funhof Hinrik 57
- Garbe, letzte 67
 Garben 27; als Brautbett 68
 Garben in Bildern von der Geburt Christi 69
 Genter Altar der Brüder van Eyck, Mittelstück 94
 Getreidekörner und pickende Tauben auf einem Bild von Maria in der Erwartung 69
 Gießgefäß (Aquamanile) in Gestalt eines Vogelgreifen, mit dem iranischen Lebensbaum geziert 45
 Gösser-Ornat 39 ff.
 Götterbilder, antike, vom Himmel gefallen 77
 Gregor-Messe mit dem Schweißtuche der Veronika 110
- Haupt als Rat- u. Trankspender in der indogermanischen Überlieferung 101; Haupt Christi mit Dornenkrone als Weihwasserbehälter 116; Haupt, heiliges, als Heilstrankspender 112; Haupt Jesu als Spender des Erlöserblutes 100 ; Haupt Jesu im Zeiteinschnitte, als Zeichen des neuen Gesetzes 108
 Heilbrunnen, auf dessen Grunde ein Ziegel mit dem wunderbaren Bilde des Antlitzes Jesu 82
 Heilsordnung, vorchristliche, indogermanischer Völker: Saggut, Brauchtum, Zeitordnung 1, 12, 27
 Heilwirkung des Edessabildes 82; des von Boten überbrachten Tuchbildes 81
 Herzheimer 56, 71
 Hinde, Jagd nach der 17
 Holzschnitte, frühe, mit dem Wahren Antlitz Jesu 104
 Honigbaum 22
 Hostienmühle 70
- Innocenz III. setzt sich für die Verehrung des Veronika-Bildes in Rom ein 91
 Iranischer Einfluß reicht nach Nordasien Sibirien 21; bis nach China und Japan 30
 Iranischer Lebensbaum unter Sasanidischer Lebensbaum
 Ishtar 74
 Isis 74
- Kamulia-Bild 77
 Kantharos unter Doppelhenkelgefäß 1 ff.
 Karl der Kühne von Burgund 60
 Keramidion, das durch Vervielfältigung auf einem Ziegel entstandene Antlitz Jesu 82
 Klappaltärchen Karls des Kühnen von Burgund 60
 Kleinasiatische Teppiche mit der Kurzform des sasanidischen Lebensbaumes 34
 Knüpfteppiche, ostpreußische 52
 Kreuz Christi als neuer Lebensbaum unter Lebensbaum
 Krolewitz, Johann von, sein Vaterunser 70
 Kultur- und Kunstaustausch zwischen Byzanz und Persien 20
 Kummernus von Neufahrn 62
 Kurzform des iranischen Lebensbaumes 33 ff., 37
 Kybele 74
- Lanze, heilige, zusammen mit Kreuz und Veronika-Tuch in Rom gezeigt 95
 Lanzenstich in Jesu Seite erfolgt durch das Zusammenwirken von zwei Personen 99,
 Anm. 74

Lebensbaum im Doppelhenkelgefäße, als Weinrankenbaum auf Jesus (Heilstrank), als Blütenproß auf Maria (Hochzeitsbaum) bezogen 7 ff.
Lebensbaum im Gefäße des Lebenswassers 65; wird in der Renaissance zu einem bedeutungslosen Zierstück 11
Lebensbaum, neuer — das Kreuz Christi mit der Schlange am Fuße und dem Neste des Vogels an der Spitze 99
Lebensbäume beider Art auf einem Denkmale 34
Lebens- und Todes-Haupt als Orakelspender im Volksbrauche 111

Magna mater 68

Maikrüge, kirchliche und weltliche 13

Mailand als angeblicher Herkunftsort der Bilder der Maria im Ährenkleid 61 ff.

Mandylion, Tuch mit dem Abdrucke von Jesu Antlitz 81

Maria, die mütterliche, mit Ähren in der Hand, als Sternbild der Jungfrau 75

März 25., an diesem Tage wurde Jesus von Maria empfangen, an diesem Tage starb er 7

Maximilian I., dessen Gebetbuch 65

Memling, Hans 108

Merkmale der Bilddarstellung der Ährenmuttergottes 56, 68

Mithras, sein Heilstrank 3

Mutter Erde 68

Mütterliche Gottheiten am Rande des Mittelmeeres und in Vorderasien, ihre Bedeutung in der Spätantike 74

Nagy-St. Miklos, Schatz von 45

Nysa, Dionysos-Paradies, wo das Kind von Nymphen erzogen wird 4

Ornamentale Einebnung des Doppelhenkelgefäßes mit dem Lebensbaum 17 ff.

Osiris mit seinem von Getreidekörnern erfüllten Bild tritt an die Stelle der vor-dynastischen weiblichen Fruchtbarkeitsgestalt dieser Art 74

Palladion ist das Bild vom Wahren Antlitz Jesu für Konstantinopel: zuerst das Bild von Kamulia 78, dann das von Edessa 83

Paneas-Legende 86

Persische Miniaturen 30, Stoffe 30, Teppiche 31 ff.

Petrus und Paulus mit dem Schweißtüche der Veronika, eine Art Fortsetzung alter Leitgruppengestaltung (Traditio legis) 108

Philipp der Gute von Burgund 56

Phönix, der christliche, auf dem Palmenbaume, Kündler der Welterneuerung mit neuem Gesetze 108

Pilatusgestalt, behaftet mit Zügen aus der volkstümlichen Überlieferung 88

Pilatusprosa, lateinische, ein spätes Gemenge, enthält den Ansatz für die Veronika-Legende 87

Plastische Darstellungen von der Ährenmuttergottes 58, 61, 70

Qual des Kornes 70

Reichsgründersage 88

Sänftl, Familie; Schutzmantel-Muttergottes der Familie Sänftl in der Frauenkirche in München 56, 71

Sankt Veit-Dom in Prag, dort das angeblich echte Veronika-Bild 103

Sasanidischer Lebensbaum: in der Buchmalerei 37, 46; in Stickereien 39 ff.; im Tympanon von Kirchen 47; auf Taufsteinen 48; auf Grabsteinen 49 ff.; in volkstümlichen Arbeiten 50, 53

Sasanidischer Lebensbaum, von zwei Kunstströmen nach West- und Ost-Europa getragen 36

Sasanidische Metallarbeiten mit hellenistischem Einflusse 19

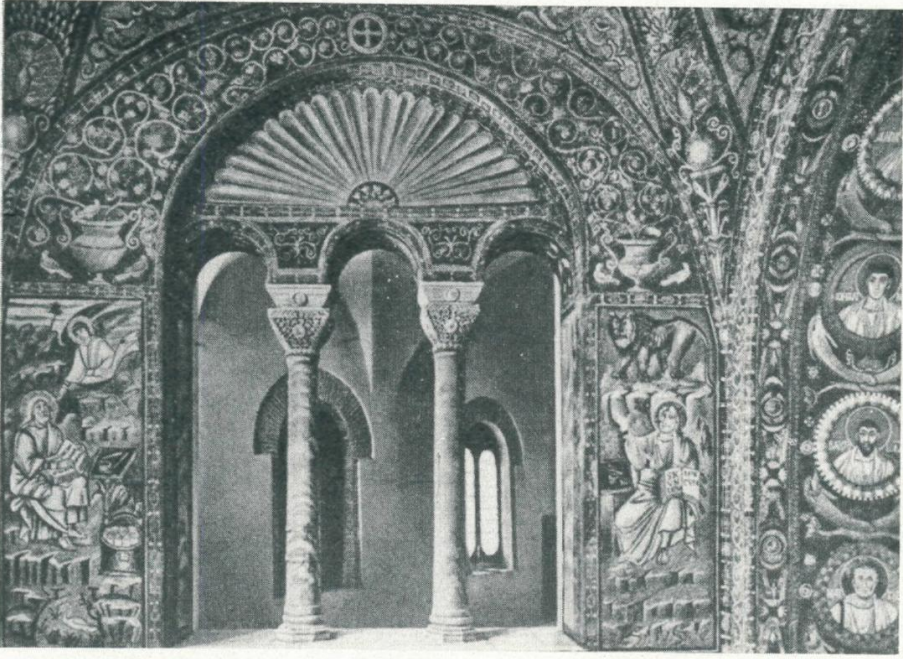
Sasanidische Renaissance 19

Schmerzensmann 98; an der Säule 108; aus der Grabkufe sich erhebend, in Verbindung mit dem Schweißtüche der Veronika, vornehmlich auf Grabdenkmälern 108 ff.; labt die Seelen der Toten auf ihrem beschwerlichen Wege 109

- Schmerzensweg (Via dolorosa) in Jerusalem 92
 Schongauers Passionsbilder 106
 Schweiß, blutiger beim Gang zur Richtstätte, in Verbindung mit dem Abdrucke von Jesu Antlitz auf ein Stück Leinwand 81
 Schweiß Tuch (sudarium), älteste Bezeichnung für das Veronika-Bild in Rom 90; der Veronika in Verbindung mit einem Weihwasserbehälter in volkstümlichen Töpfereien 113 ff.
 Siegfried-Brünhildsage 37
 Sinnentleerung des Lebensbaummotives in der Renaissance 11
 Sinnerschließung der Ährenmuttergottes-Bilder auf Grund der spätantiken Gestirnreligion 75
 Sol invictus 3
 Sündenfallstoff des Krönungsmantels der Deutschen Kaiser 27
 Stickmusterbücher, selten Bewahrer, meist Zerstörer bedeutsamer Leitgestalten 14
 Straßengel, Wachsplastik nach dem Gnadenbilde der Ährenmuttergottes 58
- Tassilo-Kelch, sasanidischer Lebensbaum im Ornamentbestand 44
 Töpfereien, volkstümliche, zeigen das Haupt Christi in enger Verbindung mit einem Weihwasserbehälter 113 ff.
 Trauben, die wunderbarerweise an einem Tage wachsen und reifen 4
 Tuch- und Ziegelbilder 79, 81
- Überführung (Translation) eines wunderbaren Bildes mit dem Antlitz Jesu nach Konstantinopel, des von Kamulia i. J. 574; des von Edessa i. J. 944
 Unglückskind, Glückskind 88
- Velum triplicatum 94
 Verkündigungsszene: Lebensbaum (Hochzeitsbaum) zwischen Maria und dem Engel 8 ff.
 Verkündigungsszene mit dem iranischen Lebensbaume 40, als Gegenstück zu der mit dem hellenistischen Lebensbaume 10
 Veronikabild in Rom 89 ff.; sein gegenwärtiger Zustand 96
 Veronikabilder, der ältere und der jüngere Typ 96
 Veronika hält das Tuch, Darstellungstyp 107
 Veronika in den Passionsspielen 92 ff.
 Veronika-Legende, ihre Vorstufen 87
 Veronika-Statue in der Peterskirche in Rom 95
 Veronika tritt erst um 1300 in unmittelbare Beziehung zur Passion Christi; neue Veronika-Legende 91
 Veronika-Weihbrunnkessel 113 ff.
 Vervielfältigung des nicht von Menschenhand gefertigten Bildes Jesu 77, 78, 79, 81, 94
 Visconti, Katharina, Herzogin von Mailand 62, 75
 Vogelgefäße, kahnförmig, aus Holz geschnitzt, für festliche Begehung, im Raume Skandinavien-Rußland 46
 Vögel, die an Trauben picken 2
 Vögel, zwei, auf dem Weltenbaume 23
 Vorweisung des Veronika-Bildes zusammen mit der hl. Lanze und dem Kreuze in Rom 95
- Wanderung und Rückwanderung sasanidischer Motive in der bildenden Kunst 30
 Weibliche Idole, die Fruchtbarkeitsgestalt darstellend 72
 Weibliche Tonidole, neolithische, vom Dnjestr, mit Weizenkörnern bedeckt und durchsetzt 73
 Weinrankenbaum im Doppelhenkelgefäß mit 3 Vögeln, christlich, San Vitale, Ravenna 2; dazu 2 Panther und eine kleine Schlange, spätrömisch, Maria Saal, Kärnten 3
 Weltenbaum, germanisch, iranisch, indisch 23
 Weltenherrscher, gebietet in den vier Weltecken 1
 Weltesche Yggdrasil, mit honigartiger Flüssigkeit erfüllt 23
 Wendehaupt, Haupt Christi und Totenschädel bilden einen Doppelkopf 112

Wien, Veronika-Tuch in der geistlichen Schatzkammer 95
Wikinger Prunkaxt mit iranischem Lebensbaume und Drachentöter-Motiv 36 ff.
Wüstehube, Familie, ihr Epitaph 65

Zeitkreis in Verbindung mit den Lebensaltern als Weltbild 83
Zeugung des zu Großem Bestimmten in der Waldmühle 87
Ziegelbild Jesu auf dem Grunde eines Brunnens, dessen Wasser Kranke heilt 82
Zwispältige mit Schlangenschwanz beim Lebensbaum 27



1. San Vitale, rechtes Emporefenster, Ravenna, um 530.



2. Frühchristlicher Sarkophag, 5.—6. Jhdt.: Bordeaux.



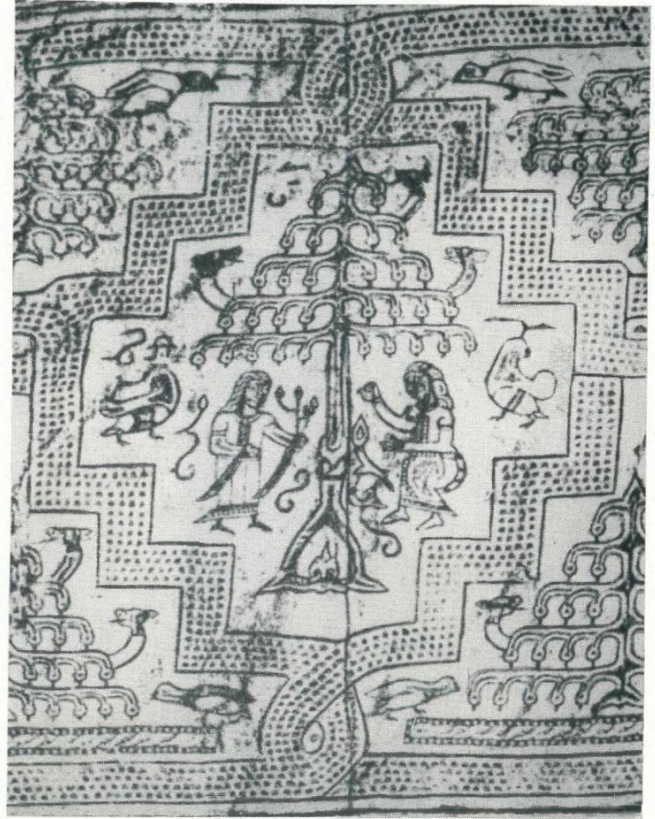
3. Römisches Relief, Ende des 2. Jhdts., eingemauert über dem Südeingange der Pfarrkirche von Maria Saal in Kärnten.



4. Filetarbeit, Belgien, 17. Jhd., Sammlung Iklé im Gewerbemuseum in St. Gallen, Schweiz.



6. Sasanidischer Seidenstoff, 8. Jhd., Byzanz, sogenannter Kaiserstoff aus Mozac, Lyon,



7. Teilstück eines Futterstoffes des Krönungsmantels der Deutschen Kaiser, Palermo, 1133; Wien, Geistliche Schatzkammer.



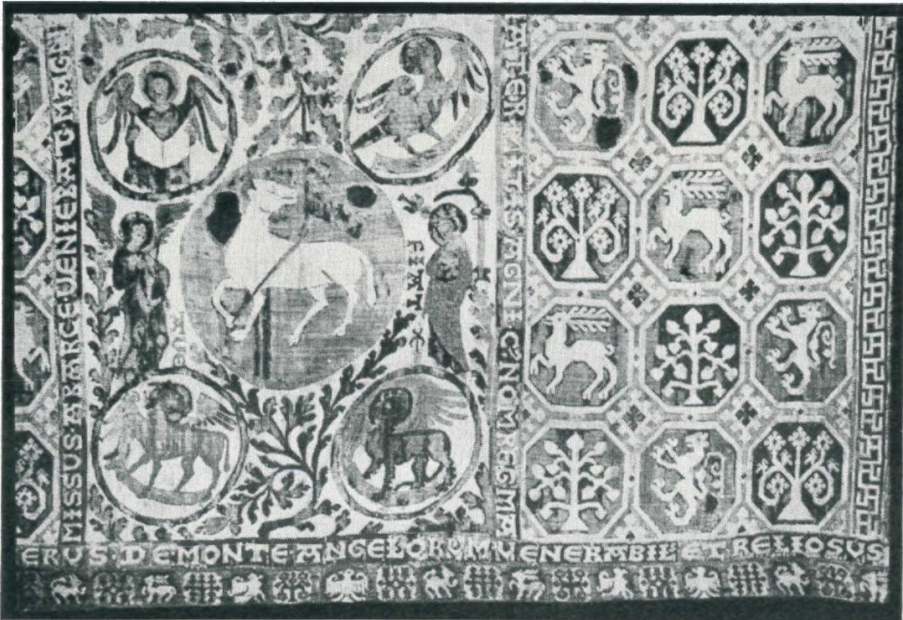
5. Mangelbrett aus dem Burgenlande vom Jahre 1752; Österr. Museum für Volkskunde in Wien.



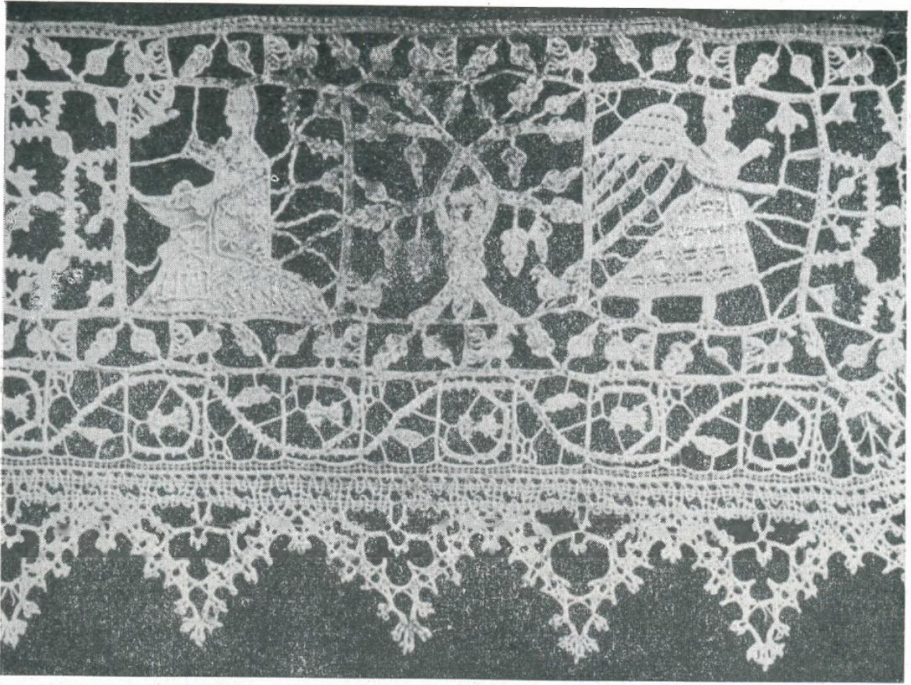
8. Wikingerprunkaxt von Wladimir-Susdal, 11. Jhdt., Moskau, Histor. Museum.



10. Tympanon der Katharinenkirche in Braunschweig, 12. Jhdt.



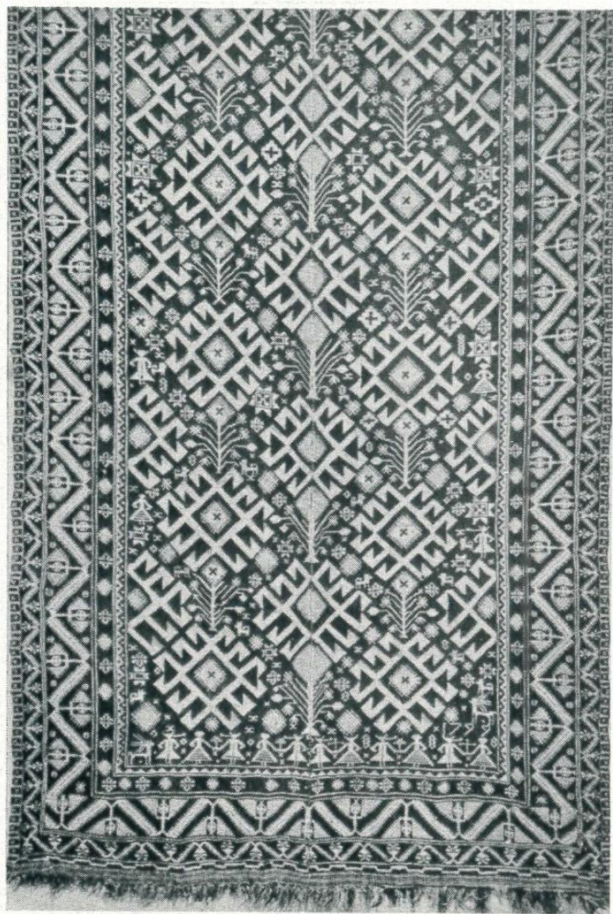
9. Antependium von Sarnen (Schweiz), erstes Drittel des 14. Jhdts.;
Sammlung Iklé im Gewerbemuseum von St. Gallen (Schweiz).



11. Genähte Altarspitze, 16. Jhd.; Sammlung Iklé im Gewerbemuseum von St. Gallen, (Schweiz).



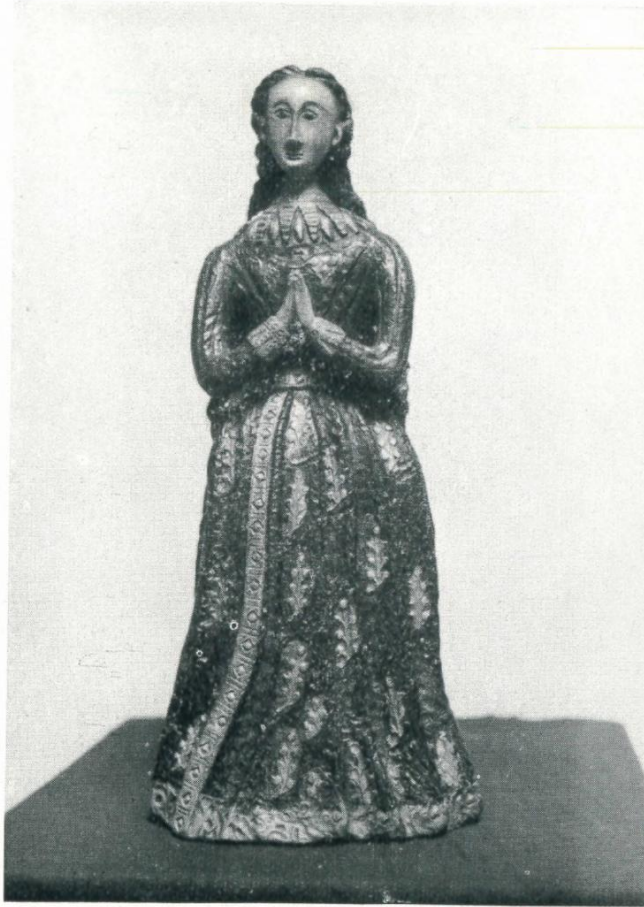
14. Siebenbürgische Kreuzstichstickerei, Rot auf weißem Leinen, 19. Jhd.;
ehemal. Sammlung f. Deutsche Volkskunde, Berlin.



12. Ostpreußische Brautdecke vom Jahre 1799,
Doppelgewebe, von Worschynnen, Kr. Treuburg.



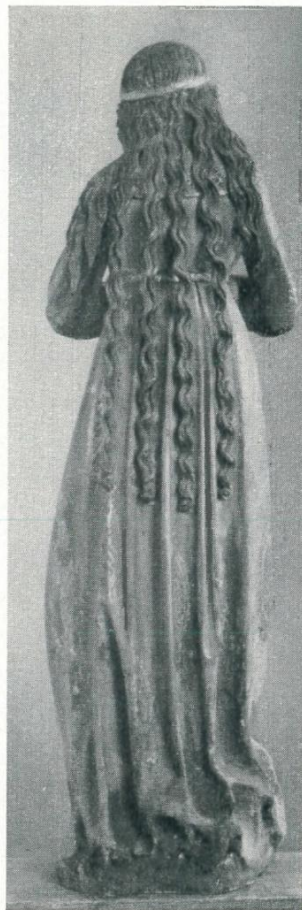
13. Schwedische Rya, erste Hälfte des 18. Jhdts.,
Angermanland.



15. Maria im Ährenkleide, Tonplastik;
Linz, Landesmuseum.



16. Maria im Ährenkleide in einem Klappaltären,
flämisch, um 1450; Wien, Nationalbibliothek.

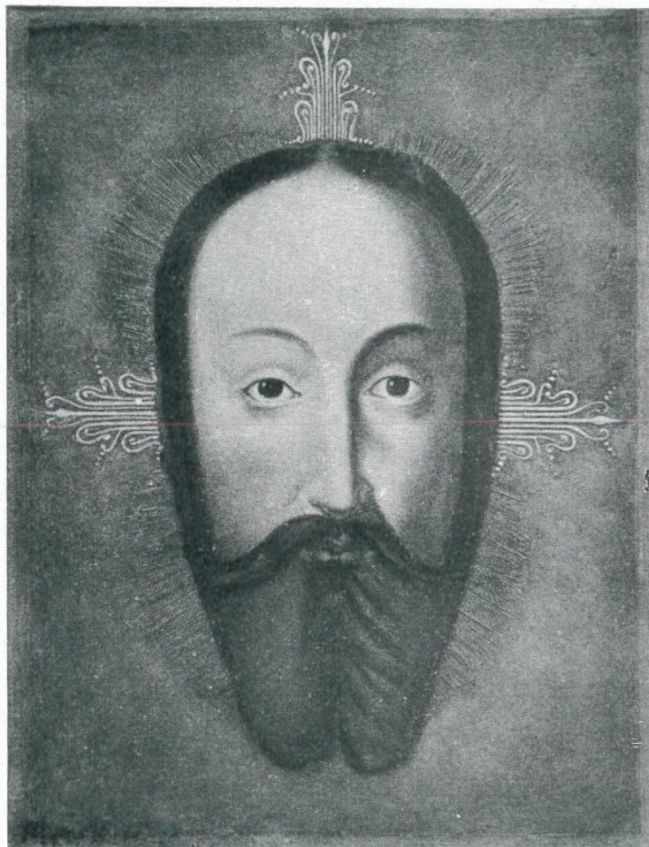


17. Maria im Ahrenkleide, gefaßte Schnitzfigur, um 1500; Vorder- und Rückseite; Asparn a. d. Zaya, Nied.-Österr., Heimatmuseum.



19. Gemaltes Epitaph der Familie Wüsthube aus der Pfarrkirche zu Neumarkt in Schlesien vom Jahre 1491; ehemals in Breslau, Museum.





21. Das ehemals im Besitze W. Grimms befindliche Abgarbild.



29. Das Haupt Christi als Weihwassergefäß, Kröninger Majolika, 18. Jhdt.; Sammlung Richter, Wasserburg a. Inn.



22. Veronika mit dem Tuche, Kölner Malerschule um 1400; London, National Gallery.



23. Deutscher Holzschnitt aus Könighovens Chronik von allen Königen und Kaisern (1476).



24., 25., 26. Die das Tuch haltende Veronika in Verbindung mit einem Weihwassergefäße, volkstümliche Majolika, Anfang des 19. Jhdts., mährisch-slowakisch; Wien, Österr. Museum f. Volkskunde.



27. Veronika in Verbindung mit einem Weihwassergefäße, volkstümliche Majolika, zum Teil mit Ölfarben bemalt; Wien, Österr. Museum f. Volkskunde.



28. Ein Engel spannt das Tuch aus, an dem ein Weihwasserkessel liegt, volkstümliche Majolika, Mähren, 19. Jhdt.; Wien, Österr. Museum f. Volkskunde.

Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde

Gegründet und geleitet von
Leopold Schmidt

- Bd. I. **Leopold Schmidt**, Gestaltheiligkeit im bäuerlichen Arbeitsmythos. Studien zu den Ernteschnittgeräten und ihrer Stellung im europäischen Volksglauben und Volksbrauch.
VIII und 240 Seiten S 70.—
- Bd. II. **Burgenländische Beiträge zur Volkskunde**, Die Vorträge der 6. Österreichischen Volkskundetagung in Eisenstadt 1951. Herausgegeben von Leopold Schmidt.
VI und 114 Seiten, 2 Bildtafeln S 30.—
- Bd. III. **Leopold Kretzenbacher**, Weihnachtsskripen in Steiermark. Kleine Kulturgeschichte eines Volkskunstwerkes.
VIII und 60 Seiten, 30 Abbildungen auf Tafeln S 40.—
- Bd. IV. **Anton Schultes**, Die Nachbarschaft der Deutschen und Slawen an der March. Kulturelle und wirtschaftliche Wechselbeziehungen im nordöstlichen Niederösterreich.
VI und 120 Seiten, 4 Bildtafeln S 40.—
- Bd. V. **Kultur und Volk**, Beiträge zur Volkskunde aus Österreich, Bayern und der Schweiz. Festschrift für Gustav Gugitz zum achtzigsten Geburtstag. Herausgegeben von Leopold Schmidt.
XII und 424 Seiten, 65 Abbildungen auf Tafeln S 148.—
- Bd. VI. **Rudolf Kriss und Hubert Kriss-Heinrich**, Peregrinatio neohellenika. Wallfahrtswanderungen im heutigen Griechenland und in Unteritalien.
160 Seiten mit 120 Abbildungen S 83.—
- Bd. VII. **Karl Spieß**, Neue Marksteine. Drei Abhandlungen aus dem Gebiete der überlieferungsgeliebten Kunst.
140 Seiten mit 40 Abbildungen auf Tafeln. 1955 S 83.—

In Vorbereitung:

- Bd. VIII. **Hans Aurenhammer**, Maria in Niederösterreich. Der gegenständliche Wandel des Andachtsbildes in der Zeit von 1683—1780, untersucht an den in diesem Zeitraum verehrten marianischen Gnadenbildern.
Ca. 200 Seiten und 40 Abbildungen.

Selbstverlag des Österreichischen Museums für Volkskunde
Kommissionsverlag Ferdinand Berger, Horn