Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 39 (1982)

Heft: 4

Artikel: Mola Mystica : Wandlungen eines Themas mittelalterlicher Kunst

Autor: Heimann, Peter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-167887

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Mola Mystica

Wandlungen eines Themas mittelalterlicher Kunst

von PETER HEIMANN

I. EINLEITUNG. DIE ZWEI TYPEN (I und II)

Die «mystische Mühle» ist ein Zeichen, das die Kunst brauchte, um die Bedeutung der Eucharistie darzustellen. Weder deren Werden und Wandel, noch ihren Gehalt vermochten die Meister je ganz auszudrücken. Sie bedienten sich des Symbols, durch welches das Mysterium durchschimmerte, wobei das mühsame Unterfangen oft genug noch unter Zuhilfenahme von erklärenden Spruchbändern erfolgte. Die «mystische Mühle» war geschaffen, um den gläubigen Menschen ein Geheimnis zu entschleiern, und blieb doch im Grunde selber Geheimnis, dessen Exegese nie ganz eindeutig gelang, auch dort nicht, wo die Kunstwerke seitens ihrer Urheber äusserste Anstrengung um Klarheit verraten.

In seiner Besprechung des Hostienmühlefensters im Berner Münster schreibt HANS BLOESCH[1]: «An architektonischem Aufbau und harmonischer Farbenpracht, an genialer Durchführung einer grosszügigen Komposition und Geschlossenheit der Wirkung würde das ... Hostienmühlfenster wohl alle übertreffen, wenn dem unbekannten Meister vom ebenfalls unbekannten Stifter nicht ein so unmöglicher, abstrakter Vorwurf vorgeschrieben worden wäre. Der Maler hat sein Mögliches versucht, die Idee der Transsubstantiation, die Entstehung der Hostie zu erzählen.»

Der heutige Betrachter, der voraussetzungslos vor Darstellungen der «mystischen Mühle» hintritt, sei es in Bern oder anderswo, wird Bloeschs Urteil vermutlich zustimmen. Das Begreifen symbolischer, allegorischer, typologischer und anagogischer Zusammenhänge ist nur noch auf den Kreis der Fachleute beschränkt. Darin wird die Kluft erkennbar, die das moderne vom mittelalterlichen Bildverständnis trennt. Versetzen wir uns jedoch in das 15. Jahrhundert, in welchem die meisten der betreffenden Werke entstanden sind, so entbehrt die Hostienmühle durchaus nicht solcher Bezüge, die damals als aktuell empfunden wurden und die nicht nur den Theologen, sondern auch den Laien auf der Seele brannten, war doch die Auffassung der Eucharistie nicht erst seit PASCHASIUS RADBERTUS' Schrift «De corpore et sanguine domini» im 9. Jahrhundert, sondern schon seit den frühen Kirchenvätern wie Justin, Athanasius, Gregor von Nyssa, Johannes Chrysostomos in einer fortwährenden Entwicklung begriffen, die auf die Lehre von der Transsubstantiation hinzielte, bis diese im 13. Jahrhundert schliesslich zum kirchlichen Dogma erhoben wurde. Das Abendmahl, im Zentrum des spirituell-religiösen Lebens stehend, suchte und fand damals auf komplizierten Wegen, die wir noch ausleuchten werden, eine neue Gestalt der Deutung, die nach künstlerischer Interpretation rief. Es barg von Anfang an Keimkräfte in sich, die es zu Metamorphosen und zur Ausreifung weiterer Inhalte befähigten.

Wir dürfen jedoch nicht ausser acht lassen, dass dieser Typus des Mühlenbildes nur zum Teil Abendmahlauslegung ist. Die Mühle war in hohem Masse auch Symbol der Menschwerdung und – damit naturgemäss verbunden – der irdischen Passion Christi. Mariengeheimnis und Golgathaopfer finden im Mühlenwerk auf viel unmittelbarer einleuchtende Weise ihren Ausdruck, als das für das schwierigere Verständnis des Abendmahlaspektes gilt.

Von dieser auf Eucharistie und Inkarnation bezogenen Form des Mühlenbildes ist in der Ikonographie freilich ein zeitlich vorherliegender Typus genau zu unterscheiden, der einer ganz andern Wurzel entsprosste und der den beiden frühesten uns bekannten Werken dieser Art, dem Farbenfenster in Saint-Denis (Abb. 1) und dem Kapitell in Vézelay (Abb. 2), zugrundeliegt. Hier handelt es sich um die typologische Auffassung des Alten Testamentes im Blick auf das Neue und damit auf die Einheit der beiden Bücher. Der Weizen des Gesetzes wird zum Mehl des Evangeliums gemahlen. Das christliche Abendmahl liegt dabei nur insoweit im Horizont, als es von den Präfigurationen des Alten Testamentes aus überhaupt anvisiert werden konnte. Diese theologisch interessante Sonderform – wir nennen sie *Typus I* – blieb auf das 12. Jahrhundert beschränkt.

Im 13. und 14. Jahrhundert entstanden in der bildenden Kunst seltsamerweise keine Mühlendarstellungen; das Motiv entschwand in die mystische Dichtung, bis es im frühen 15. Jahrhundert wieder in der Kunst auftauchte, aber nun eben thematisch verwandelt, d.h. die Transsubstantiation der Abendmahlselemente, vor allem des Brotes, illustrierend und auf die Geburt Jesu durch die Jungfrau sowie auf seine Passion hindeutend *(Typus II)*. Nur im Heiligblutaltar zu Padua, im Fresko zu Beinstein, im Hostienmühlaltar von Tribsees sowie besonders im Berner Münsterfenster klingt der ältere Typus I noch einmal stärker an, hier jedoch bloss als eine die oberen Partien ausfüllende Rahmenhandlung von vorbereitendem Charakter.

Aus chronologischen Gründen wenden wir uns zunächst dem älteren Typus I und seinen theologischen Prämissen zu, ehe der spätere Typus II mit seinen verschiedenen Ausprägungen zu untersuchen ist. Ein weiterer Mühlen-*Typus III* (Gerichtstypus) steht mit dieser Arbeit nur in losem, semantischem Zusammenhang.

II. Die Einheit der beiden Testamente (Typus I)

1. Die theologische Konzeption

Die Überzeugung, dass Altes und Neues Testament zusammengehören, ist urchristliches Erbe seit Petrus und Paulus. Die Petrusrede (Apg. 22–36) wird von diesem Gedanken getragen, und im 1. Petrusbrief (1,11) war es Christus selbst, der die alttestamentlichen Propheten zum Zeugnis inspirierte. Paulus führt das Thema vielfältig aus (1. Korinther 10), unter anderem identifiziert er den Felsen, aus dem die Israeliten getrunken haben, mit dem präexistenten Christus. Im Hebräerbrief schliesslich findet die typologische Exegese des Alten Testamentes eine derart vielgestaltige Ausfächerung, dass stellvertretend für alle einschlägigen Beispiele lediglich Kapitel 10 erwähnt sei. Das ganze Matthäusevangelium ist ein Zeugnis dafür, dass sich das Alte Testament in Christus erfüllt hat, und Lukas (24,27) wiederholt diese Erkenntnis für seine griechische Gemeinde wie auch Johannes in seinen öfteren Hinweisen auf die «Erfüllung» des Alten Testamentes im Leben des Herrn.

Während der ersten nachchristlichen Jahrhunderte wurde die «concordia veteris et novi testamenti» zum beliebten exegetischen, homiletischen und didaktischen Thema der meisten frühen Kirchenväter, angefangen bei den um 150 entstandenen, dem Clemens Romanus zugeschriebenen «Recognitionen». In seiner «Mahnrede an die Heiden» bestätigt Clemens Alexandrinus diesen Bezug, und Origenes[2] beherrschte die typologische Deutung des Alten Testamentes in allen Spielarten wie ein Virtuose seine Klaviatur. Aber auch für die Väter des westlichen Abendlandes von Ambrosius[3] und Augustinus[4] bis in das hohe Mittelalter, ja bis zu Pascal[5], ist das biblische Leseschema, das im Geheimnis des alttestamentlich verhüllten und im neutestamentlich enthüllten Christus[6] sein Fundament fand, eine Selbstverständlichkeit. Der Schöpfergott des ersten Buches der Bibel, der Genesis, ist auch der Erlösergott des letzten, der Apokalypse: Ich bin das A und das Ω. So wie die Kontinuität der beiden Testamente z.B. im «Arbor Jesse» oder in typologischen Szenen der Abrahamsgeschichte ihren Ausdruck findet, so auch im Mühlenbild vom Typus I, wobei jedoch an die Abstraktionsfähigkeit des Betrachters in diesem Fall grössere Anforderungen gestellt sind. Diese uralte Synopsis von Altem und Neuem Bund hat die Kirche nie verloren, sondern bewusst in ihren Credo-Bestand aufgenommen.

2. Die künstlerische Gestaltung

Von den Mühlendarstellungen des Typus I sind uns, abgesehen von der erwähnten Symbolik im Berner Hostienmühlfenster mit Manna und Quellwunder des Moses (die Beispiele von Padua, Tribsees und Beinstein geben nur Teilaspekte wieder), meines Wissens lediglich zwei Werke überliefert. Beide liegen in der Mitte des 12. Jahrhunderts zeitlich sehr nahe beieinander, und beide stützen sich, wenn auch nicht expressis verbis, auf die Leviticus-Stelle 24,1.5: «Und der Herr redete mit Moses und sprach: ... Dann sollst du Semmelmehl nehmen und daraus zwölf Kuchen backen.» Die Ikonographie mit beeinflussend war ebenfalls das Mannawunder in der Schilderung nach Numeri 11,7–8: «Das Manna aber war wie Koriandersamen und sah aus wie Bedellion. Die Leute gingen umher und lasen es auf, dann mahlten sie es in der Mühle ... und machten Fladen daraus.» Der Vergleich mit Bedellion[7] (Edelharz), das gemäss Genesis 2,12 göttlich-paradiesischen Ursprungs ist, verleiht den Manna-Fladen den Charakter des wahrhaftigen Brotes, das über- oder vorirdische Substanz in sich trägt und unvergängliches Leben spendet. Der Hinweis auf Bedellion im Alten Testament stellt demnach eine Analogie zu der neutestamentlichen Auffassung von der sakramentalen Speise als «Himmelsbrot» in Johannes 6,31–33; 49–51; 58 dar: «Wer dies Brot isst, wird leben in Ewigkeit.» Origenes würde dazu sagen: «Vides, quomodo, licet figurarum diversitas videatur ad unum tamen sensum cuncta revocantur[8].»

In der Erfassung solcher Zusammenhänge zwischen Altem und Neuem Testament bestand ein wichtiges Ergebnis der exegetischen Forschungen in den Klosterschulen[9], das nun dem pilgernden Volk der Gläubigen auf seinem Wandel entlang dem Chorumgang der *Abteikirche von Saint-Denis* mittels des Lichtes der Farbenscheiben anschaubar gemacht werden sollte. Die Fenster in der Kapelle des hl. Peregrinus, die dort zwischen 1140 und 1144[10], während der Wirkungszeit Abt Sugers, entstanden sind (seit dem 19 Jh. teilweise durch Kopien ersetzt), stellen Szenen aus Moses' Leben und Allegorien der Kirche dar und weisen fünf auf zentraler Achse übereinandergereihte Medaillons auf. Im mittleren Kreis des sogenannten anagogischen Fensters oder – nach Louis Grodecki – des «Vitrail des allégories de Saint-Paul» (auch diese Partie ist eine Nachbildung) betätigt Paulus im grünen Gewand den Dreh-

Abb. 1 Mühlenbild im sog. «Anagogischen Fenster» des Chorumgangs der Abteikirche von *Saint-Denis*. 1140/44. Kopie aus der Mitte des 19.Jh. (Original 1799 zerstört).

baum der am Boden feststehenden Mühle, während ein rotbekleideter Prophet den Weizen des Alten Testamentes in den Trichter schüttet und ein zweiter Prophet auf seinen Schultern einen weiteren Maltersack herbeischleppt (Abb. 1). Im Gegensatz zu den beiden eher statisch dargestellten Vertretern des Alten Bundes befindet sich Paulus in voller Bewegung, ganz in Anspruch genommen von seinem Auftrag als Erklärer und Ausdeuter des Alten Testamentes. Die Szene erscheint wie bei den übrigen Medaillons vor einem leuchtend blauen Grund und ist umgeben von einer zirkulären Umschrift, die den Heidenapostel als Lehrer kennzeichnet, der den Sinn des mosaischen Gesetzes überhaupt erst erschliesst.

Im Glanz des Morgenlichtes sollte das Fenster die Predigt vom ewigen Handeln Gottes, das seit den Tagen der Schöpfung nie aufhörte, wiederholen und dem Betrachter den Weg zum Glauben öffnen. Dank seiner einfachen, leicht verständlichen Komposition vermochte es diesen Unterricht ohne weiteres zu leisten und auch dem Laien neue Einsichten in den Sinn des Heilsgeschehens zu schenken. Im «Liber de administratione» gab SUGER selbst eine Erklärung zu seinem Mühlenfenster: «Una quarum de materialibus ad immaterialia excitans, Paulum apostolum molam vertere, prophetas saccos ad molam apportare repraesentat. Sunt itaque eius materiae versus isti:

> Tollis agendo molam/de furfure, Paule, farinam.
> Mosaicae legis,/intima nota facis,
> fit de tot granis/verus sine furfure panis,
> perpetuusque cibus/panis et angelicus.»[11]

Es stellt das zweite uns erhaltene Beispiel eines Mühlensinnbildes vom Typus I dar. Es wurde – ebenfalls um 1140 – für das neue Langhaus der Benediktinerabtei Sainte-Madeleine (II) geschaffen, falls es nicht sogar zu jenen Stücken gehört, die aus der 1120 abgebrannten Kirche (I) in den neuen Bau übernommen worden sind. Ungefähr 60 cm hoch, veranschaulicht es in unvergleichlicher Eindringlichkeit den Gedanken, dass der Weizen des Alten Testamentes, der am Berge Sinai als Lehre geoffenbart ward, gemahlen und von Kleie gereinigt werden muss, ehe er als Mehl für das Brot des christlichen Glaubens dienen kann.

Die Deutungen der einen der beiden Gestalten, die sich an der kleinen Handmühle zu schaffen machen, geht bei den einzelnen Autoren auseinander. Während GERTRUD SCHILLER[12] den einfüllenden Mann als Moses bezeichnet, hegt GOTTFRIED RICHTER[13] starke Zweifel an dieser Zuschreibung, und VOLKER KATZMANN[14] denkt an den Propheten Jesaja. HANS R. HAHNLOSER ist unsicher; nachdem er 1950 noch auf Moses getippt hatte, entschied er sich 1962 für einen Propheten[15]. JEAN ADHÉMAR lässt die Frage überhaupt offen[16]. Der das Mehl empfangende Mann wird dagegen übereinstimmend als Paulus identifiziert.

Eine dritte Möglichkeit scheint mir als Hypothese wenigstens erwägenswert, obwohl ich meiner Interpretation heute nicht mehr so sicher bin wie vor zehn Jahren[17]: da nämlich weder der Einfüllende noch der Empfangende charakteristi-

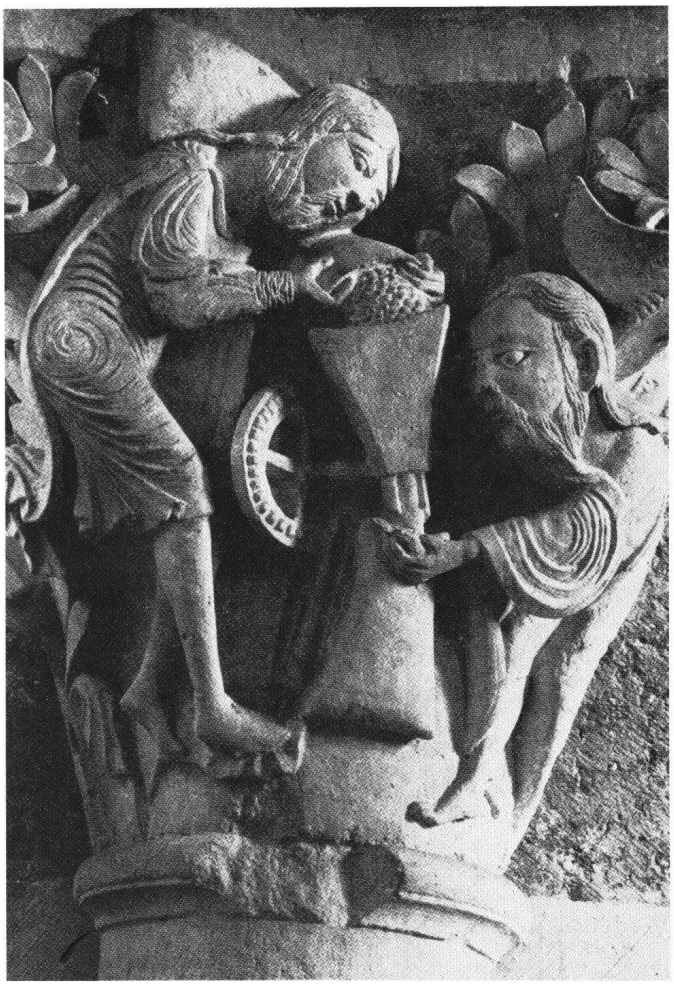

Abb. 2 Mystische Mühle. Romanisches Kapitell in der Abteikirche Sainte-Madeleine zu *Vézelay*. Um 1140.

sche Symbole von Paulus beziehungsweise Moses oder Jesaja tragen, besonders aber weil das Mühlenrad prononciert in Kreuzesform gestaltet ist, vermutete ich damals, darin eine Allegorie auf den Passionsgedanken versinnbildlicht zu sehen, wonach das Weizenkorn des Wortes durch das Sterben in der Kreuzesmühle hindurchgehen muss, bevor es zum speisenden Brote wird. Eine ähnliche Ansicht vertritt auch GOTTFRIED RICHTER[18].

Die Entstehung fiel ja in jene Zeit, als BERNHARD VON CLAIRVAUX seine Predigten über das Leiden und über die Liebe zum Kreuz hielt, die tief ins Volk wirkten: «Durch Leiden zum Leben!» verkündet er. «Notwendig ist die Drangsal, die sich in Herrlichkeit verwandelt ... die Not ist notwendig, die uns die Krone erwirbt, ... klein ist das Samenkorn, doch ewig grosse Frucht erwächst daraus[19].» Auch war Bernhard mit Vézelay persönlich verbunden. Hier sollte er 1146 zum zweiten Kreuzzug aufrufen.

Jedenfalls kann es sich in Sainte-Madeleine höchstens in einem sehr übertragenen Sinn um eine Auslegung der von HANS R. HAHNLOSER in seiner Calzetta-Studie[20] in diesem Zusammenhang zitierten Eucherius-Stelle («possunt et duo testamenta lapides molae significare») handeln, da die Mühle von Vézelay überhaupt keine Mühlsteine aufweist. Mehr Sinn ergibt es, auf das Phylakterium des Paulus an der allerdings erst im späteren 12. Jahrhundert entstandenen Portalfassade von Saint-Trophime in Arles zu verweisen (es handelt sich nicht um ein Schriftband, wie Hans R. Hahnloser in seiner Calzetta-Studie[21] meint, sondern um das Thefillin, den Gebetsriemen der Juden), auf dem steht: «Lex Moisi celat quod sermo Pauli revelat, nam data grana Sinai per eum sunt facta farina[22].»

Das Kapitell aus Sainte-Madeleine ist von stärkster Ausstrahlungskraft. Die Sorgfalt, womit die alttestamentliche Gestalt die Weizenkörner aus einem Sack durch den Mühlenrumpf ins Walzenwerk giesst, damit ja keines der kostbaren Körner zu Boden falle, die Ehrfurcht gegenüber ihrer Aufgabe, von der die hingebende Beugung des Rückens spricht, und als Kontrapunkt dazu das weit geöffnete Auge des Empfangenden, der kniend und vor Erwartung gespannt seinen Beutel unter den Ausflusskanal hält, während das Wunder des einsickernden Mehlstromes sich ereignet, – es sind dies Repräsentanten zweier Zeitalter, aber eingefügt in das gleiche Heilsgeschehen, das sie ruft, und die das Antriebsrad in Kreuzesform zu einer vollkommenen Einheit des Dienens verbindet. Diese Einheit, Einfalt möchte man sagen, verleiht dem Kapitell auch in seiner äusseren Gestalt eine unglaubliche Geschlossenheit und lässt den Drang des vielleicht in Cluny geschulten Bildhauers zur kündenden Aussage spüren. Als gegeneinandergestellte Trapeze entsprechen sich der Trichter für das alttestamentliche Korn und der Beutel für das neutestamentliche Mehl. Unsagbares wird damit in Zeichen gefasst, wird transparent, so dass der Stein von innen heraus zu leben und zu sprechen scheint.

III. DAS NEUE VERSTÄNDNIS DER EUCHARISTIE (TYPUS II)

1. Die dogmengeschichtliche Entwicklung

Eine erste Metamorphose erfährt das Verständnis vom christlichen Abendmahl, als es von den synoptischen Perikopen (Markus 14, 22–25; Matthäus 26, 26–29; Lukas 22, 15–20) abgelöst und dafür mit dem vierten Evangelium verbunden wird, das in den beiden Kapiteln Johannes 6, 30–58 und 13, 21–30 den Bezug zum Tode Jesu stark betont. Diese Entwicklung vollzieht sich im beginnenden 2. Jahrhundert. Sachlich wird damit eine entscheidende Weiche umgestellt. Während bei den Synoptikern noch der Blick auf die Parusie Christi und speziell bei Lukas der Gedächtnischarakter (ἀνάμνησις) des heiligen Mahles im Vordergrund stehen, so wie es uns von den meisten Tischdarstellungen in der Kunst her vertraut ist (das Abendmahl wird da als ein gemeinsames Danksagungsmahl mit dem Passahlamm in Erwartung der nahen Wiederkunft des Herrn gefeiert), ist sowohl in Johannes 6 («Wer mein Fleisch isst und mein Blut trinkt ...») als auch in Johannes 13 (Fusswaschung) die aktuelle Teilhabe an Christus als Motiv aufgenommen. (Das «Typologische Fenster» im Berner Münster gründet auf Johannes 13). Die Gemeinde bedurfte, je weiter die Jahre fortschritten, einer nicht-terminierten, immer gültigen und besonders in den Stürmen der Verfolgung validen Interpretation des Abendmahls, die von der noch bei Lebzeiten der Gläubigen möglicherweise oder möglicherweise auch nicht eintreffenden Christuswiederkunft unabhängig war. Die Eucharistie wird jetzt zum Instrument der Vermittlung einer gegenwärtigen Erlösung, hic et nunc[23].

Für die entsprechende Hervorhebung dieses neuen Aspektes des Abendmahls bot die Theologie des Johannesevangeliums im 6. Kapitel mit seinem Kontext des Speisungswunders in reichlichem Masse die nötigen Elemente. Nachdem bereits Paulus in 1. Korinther 11, 26 die Eucharistie mit dem Tode Jesu in Beziehung gebracht und sie zugunsten eines zeitenthobenen «Seins in Christus» wenigstens ansatzweise aus dem eschatologischen Rahmen herausgelöst hat, geht Johannes in Kapitel 6, 32–35; 48–51; 53–58 in dieser Richtung erheblich weiter. Die Gemeinschaft mit dem Gottessohn und implizit das Anteilhaben an seinem ewigen Leben setzt als condicio sine qua non den leiblichen Empfang von Fleisch und Blut des Menschensohnes voraus (6, 53). Und zwar wird dabei ausdrücklich und sehr realistisch vom «Zerbeissen» des Fleisches

sowie vom «Trinken» des Blutes gesprochen und darauf so grosses Gewicht gelegt, dass innerhalb von fünf Versen (6, 54–58) der Ausdruck für den Essenden (ὁ τρώγων) nicht weniger als viermal und das Äquivalent für den Trinkenden (ὁ πίνων) zweimal vorkommt. Die Vorstellung von Mühle und Kelter ist in solchen Bezeichnungen schon keimhaft enthalten. So konnte denn Johannes Chrysostomos in seinen Predigten über das Johannesevangelium sagen: «Um uns also seine Liebe noch mehr an den Tag zu legen, liess sich Christus nicht allein von uns sehen, sondern auch berühren, liess sogar sein Fleisch von uns essen, mit den Zähnen zermalmen und mit dem unsrigen vereinen[24].» In der eucharistischen Speise setzt sich die Inkarnation des Logos in Jesus Christus auch nach dessen Tod und Auferstehung fort, jetzt sogar in einem Leib, der ausgeteilt werden kann. Dieser ist, wie Ignatius formuliert, zum φάρμακον τῆς ἀθανασίας, zum Heilmittel der Unsterblichkeit geworden[25].

Die Definition des Abendmahls blieb jedoch auch nach der Schrift des PASCHASIUS RADBERTUS «De corpore et sanguine domini», die 831 entstand und 844 dem König und späteren Kaiser Karl dem Kahlen gewidmet wurde, noch lange im Fluss und war von der Unterschiedlichkeit sich bekämpfender Auffassungen (Ratramnus im 9., Berengar von Tours im 11. Jahrhundert) überschattet, so dass für die kirchlichen Auftraggeber bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts kein Anlass bestand, das Werden der Eucharistie und die Tragweite ihrer Metamorphosen in der Kunst der Kathedralen thematisieren zu lassen. Deshalb stellen die Mühlen von Saint-Denis und Vézelay keine Hostienmühlen dar. Ausserdem gab es ja die Hostie selbst noch gar nicht, sondern man bediente sich nach wie vor der Brotstücke für das heilige Mahl.

Dies wurde freilich anders, nachdem Papst Innozenz III. auf der IV. Lateransynode 1215 die Lehre von der Transsubstantiation als Dogma bestätigt hatte: der konsekrierende Priester verwandelt Brot und Wein, unter Wahrung ihrer species accidentalis, ihrer Substanz nach in die Substanz von Leib und Blut Christi. Diese Definition übernahm wenig später THOMAS VON AQUINO[26], und er verhalf ihr im kirchlichen Denken zu einer tragkräftigen Grundlage.

Auch die aus reinem Weizenmehl bestehende Hostie (hostia = Opfertier, Sühneopfer, Lamm Gottes), die mit dem Übergang zum ungesäuerten Brot im 9. und 10. Jahrhundert ihre Scheibenform und im 11./12. Jahrhundert ihre heutige Gestalt erhalten hatte, fand nun im Gottesdienst allgemein Verwendung[27]. Im weiteren drängten sich noch Spekulationen über die Seitenwunde Christi, aus der Blut und Wasser herausströmen (Johannes 19, 34), in den Vordergrund. Der Opfergedanke der Messe hatte sich damit den urchristlichen Mahlgedanken endgültig untergeordnet, womit die Assoziation zur Mühle, aber nun nicht mehr zu derjenigen vom Typus I, sondern zur Mühle als Instrument der Hostienbereitung durch Inkarnation und Tod des Christus (Typus II), für die künstlerische Darstellung gegeben war. Das Mühlenmotiv mit seinem reichen Bedeutunsspektrum wird fortan in bezug auf das Brot das logische Äquivalent zum Symbol der Kelter in bezug auf den Wein, das jedoch viel älter ist und schon von Cyprian (210–258) erwähnt wird, der sagte: «Den Gläubigen kann der eucharistische Kelch nur gereicht werden, weil zuvor Christus als Weintraube im Kreuzestod gekeltert worden ist[29].» Es sei in diesem Zusammenhang auf ein Gemälde aus der Ritterkapelle der Stiftskirche zu Ansbach (um 1470) hingewiesen, wo der blutüberströmte Christus die Kelter tritt, aus der Hostien herausfallen[30].

2. Die Hostienmühle als Thema der Kunst (Typus II) und ihr Zusammenhang mit den «Mühlenliedern»

Es scheint nun allerdings, dass die Künstler nicht unmittelbar durch die geschilderten theologischen Bemühungen um eine Klärung des Eucharistiebegriffes und deren Abschluss im zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts zur Darstellung der Hostienmühle inspiriert worden sind, sondern vielmehr über den Umweg der mystischen Dichtung, die sich dieses Themas gegen 1400 ebenfalls bemächtigt hatte[31]. Weder aus dem 13. noch aus dem 14. Jahrhundert sind uns in der bildenden Kunst symbolische Mühlendarstellungen bekannt, auch nicht in der «Bible moralisée»[32], wohl aber in der Literatur. Dieser Sonderfrage sind ALOIS THOMAS[33] und HEINRICH SCHULZ[34] nachgegangen. Einige Gedichtstrophen seien hier zunächst als Beispiele wiedergegeben. Von BARTHEL REGENBOGEN, Meistersinger zu Ende des 13. Jahrhunderts, ursprünglich ein Schmied aus Mainz, dessen Schöpfungen in der Kolmarer Meistersingerhandschrift und in der Manessischen Sammlung sich finden, lesen wir:

Zwelf reder an der mülen gant,
diu sint so lobelich.
diu mül diu is gebouwen schon,
ir pflegt ein wiser man.
Wer ist nu hie so künste rich
der mir diu mül mit sinnen raten kann?[35]

Von Meistersinger MUSKATBLÜT aus Nordbayern, der im frühen 15. Jahrhundert als einer der angesehensten Dichter jener Zeit von Hof zu Hof zog und 1415 auch das Konstanzer Konzil besuchte, stammt ein Mühlenlied in sieben Strophen, deren erste lautet:

Sie hat ein wazer, daz ist breit,
daz tut daz rad umb treiben,
davon man singet und sait.
ich sprich daz ez die Scheiben
lauft also snel
daz sich daz mel
nu macht an alle cleien
unt wirt dar onz daz beste brot
daz für den tot
dan ist gesunt[36].

Dazu gehört auch eine Dichtung des Schweizers HEINRICH VON LAUFENBERG, Priester im Johanniterorden zu Strassburg, dessen geistliche Werke, vorwiegend Marienlieder, nach 1413 entstanden:

Das edel waisse (= Weizen) körnlein
hat sich gemalet wol.
Die maget hoch geboren
ist aller tugend vol.
Sie kann den stain wol billen
nach sinem liebsten willen
der uns behalten soll[37].

Aus gleicher Zeit ist uns im weiteren der schöne Reim eines Unbekannten überliefert:

Dy mül dy melt daz mel so clar
ein reyne mait ein kind gepar,
Daz ward der schopffer himels und der Erden[38].

Marienmystik in solchen Zitaten ist unverkennbar. Die Bezüge zur Jungfrau und zur Menschwerdung des Gottessohnes gehen zudem auch eine eigenartige Symbiose mit dem Gedanken der Brotwandlung in der Messe ein, d.h. mit der sakramentalen Geburt des Christusleibes in der Hostie. Dafür sind ebenfalls literarische Vorbilder vorhanden:

Ave, lebentiges oblat
wahrheit unde leben,

dichtete JOHANNES der Münch von Salzburg im 14. Jahrhundert[39]. «Ave vivens hostia» ist ein Thema, das bis in das 15. und 16. Jahrhundert immer wieder dichterisch gestaltet wird. Infolge der gedanklichen Verbindung von der übernatürlichen Geburt des Herrn aus Maria und seiner sakramentalen Realpräsenz auf dem Altar bekommt die Mutter Gottes ihren Platz in den meisten der nun zu betrachtenden Mühlenbildern, die als Typus II den Namen «Hostienmühlen» tragen. Als Ergebnis des Mahlprozesses erscheint auf ihnen oftmals nicht nur das Brot, sondern auch der Erlöser selber in Kindesgestalt.

Das Rad von Muskatblüts Mühle wird durch Wasser angetrieben, und das Brot, das aus ihrem Mehl entsteht, ist für den Tod gesund. Die Anspielung auf Johannes 6,50 («Dies ist das Brot, das vom Himmel kommt, auf dass wer davon isst nicht sterbe») und auf das φάρμακον τῆς ἀθανασίας des Ignatius liegt deutlich auf der Hand. Die vier Säulen seiner Mühle sind die Evangelisten, der Mühlstein bedeutet «vier Doctor», also die lateinischen Kirchenväter, das Rad die zwölf Apostel, das Wasser den Heiligen Geist: damit sind bereits die Hauptelemente gegeben, auf denen sich die Hostienmühlbilder aufbauen werden. In den Kasten schüttet Gott, entgegen unserer Erwartung, nicht etwa das Korn des alttestamentlichen Wortes, sondern die Leiden des Sohnes, womit schon hier eine Verbindung zum Schmerzensmann-Thema hergestellt ist. Muskatblüts Mühlenlied hat weiteste Verbreitung gefunden, es wurde verschiedentlich umgeformt und in niederländischer, niederdeutscher und hochdeutscher Sprache gedruckt.

3. Zur Geschichte des Mühlenliedes

Greifbar wird das Mühlenlied literarhistorisch erstmals im 13. Jahrhundert im Lied des «König Tyro von Schotten»[40], wo es in Gestalt eines Rätsels erscheint. Die beiden Mühlsteine bedeuten Altes Testament und christliche Taufe. Ein ähnliches Mühlenrätsel kennen wir von Meister Barthel Regenbogen aus dem frühen 14. Jahrhundert: «ein edel mühl von hoher Art» mit zwölf Rädern steht auf einem Berge. Die Frage nach dem Müller muss mit Jesus Christus beantwortet werden. In der Folge wurde das Rätsel zum Lied, so um 1420 im eigentlichen Mühlenlied[41], das dann als «dat moelen leeth» ins Niederdeutsche übersetzt wurde und die Ikonographie der im 15. Jahrhundert entstehenden Mühlenbilder entscheidend bestimmen sollte. Das 26strophige Lied wurde von Pfarrer WINNIGSTEDE aus Höxter an der Weser rund hundert Jahre später im nahen Stift Corvey gefunden und 1552 in Quedlinburg ediert. Es umfasst nicht nur die hauptsächlichsten Bestandteile des Mühlenbildes wie bei Muskatblüt, sondern auch die Details: Moses; die vier Paradiesesflüsse; das Weizensäcklein der Maria; die Propheten; die zwölf Apostel; die vier Evangelisten am Einfülltrichter; Paulus, der das Evangelium «verklärt»; Gregorius, Ambrosius, Hieronymus, Augustinus; Papst, Bischof, Prediger als Mittler zwischen Mühle und gläubigem Volk – der ganze Mühlenfundus ist darin vorhanden.

In der niederdeutschen Übersetzung «dat moelen leeth»[42], die um 1520 von Ludwig Dietz zu Rostock gedruckt und 1844 in Ludwig Uhlands Sammlung «Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder» aufgenommen wurde, fehlen jene beiden Strophen, die von Paulus und den vier Kirchenvätern handeln, ebenso in einem Nürnberger Druck von 1537 «Ein Bergkreye von der mül»[43]. Indessen ist HEINRICH SCHULZ der Überzeugung, die auch von GERTRUD SCHILLER geteilt wird, dass der Ursprung des Mühlenliedes nicht im Norden, vielmehr im Umkreis des Muskatblüt, d.h. im Süden Deutschlands, zu suchen sei, und dass es erst aufgrund einer hochdeutschen Vorlage ins Niederdeutsche übertragen wurde[44].

4. Formen des Mühlenbildes vom Typus II

HEINRICH SCHULZ unterscheidet beim Typus II des Mühlenbildes noch einmal zwei Ausprägungen[45]: eine, bei der die Mühle von Hand betrieben wird und die am oberen Bildrand mit den einfüllenden Evangelisten beginnt und unten mit den vier Kirchenlehrern aufhört (z.B. Rostock, Erfurt), und eine zweite, wo die Wasserkraft das Werk treibt und die oben mit Gottvater beginnt und unten mit der Kommunion der Gläubigen endet (z.B. Bern). Diese Unterscheidung ist durchaus

richtig, aber sie sagt nichts Grundsätzliches aus. Das zweite Schema stellt eine thematische Erweiterung des ersten dar, ohne dass die Bedeutung der Mühlenallegorie dadurch verändert würde, weshalb wir bei der Besprechung der einzelnen Darstellungen nicht weiter darauf eingehen, um so weniger als keiner der beiden Untertypen einer besonderen geographischen Region zugeordnet werden kann und sich zudem noch weitere Mischtypen vorfinden wie in Tribsees und Tamsweg.

Jedenfalls zeichnet sich in beiden Darstellungsarten von Typus II ein einheitliches Grundschema ab, das in seinem Kern nur in einzelnen Zügen variiert wird. Es lehnt sich deutlich an die Mühlenlieder an und enthält sowohl die Mühle selbst mit ihren unveräusserlichen mechanischen Bestandteilen als auch die an der Mahlhandlung beteiligten Menschen. Diese schliessen sich zu einem festbegrenzten Personenkreis mit ganz bestimmten ihnen zugeteilten Funktionen rund um einen vorgezeichneten Arbeitsablauf zusammen, der sich sozusagen überall wiederholt: die vier Evangelisten hantieren oben am Einfülltrichter, die zwölf Apostel in der Mitte an der Walzenkurbel bzw. an der Wasserschleuse, die vier grossen lateinischen Kirchenväter unten am Ausflussrohr. Die vielschichtige, in der Theologie und besonders in der mystischen Dichtung oft verwirrende Inkarnations- und Eucharistiedeutung hat in der kirchlichen Kunst des 15. Jahrhunderts endlich zu einer festen Ordnung gefunden, von der bis zur Reformation nicht mehr abgewichen wird.

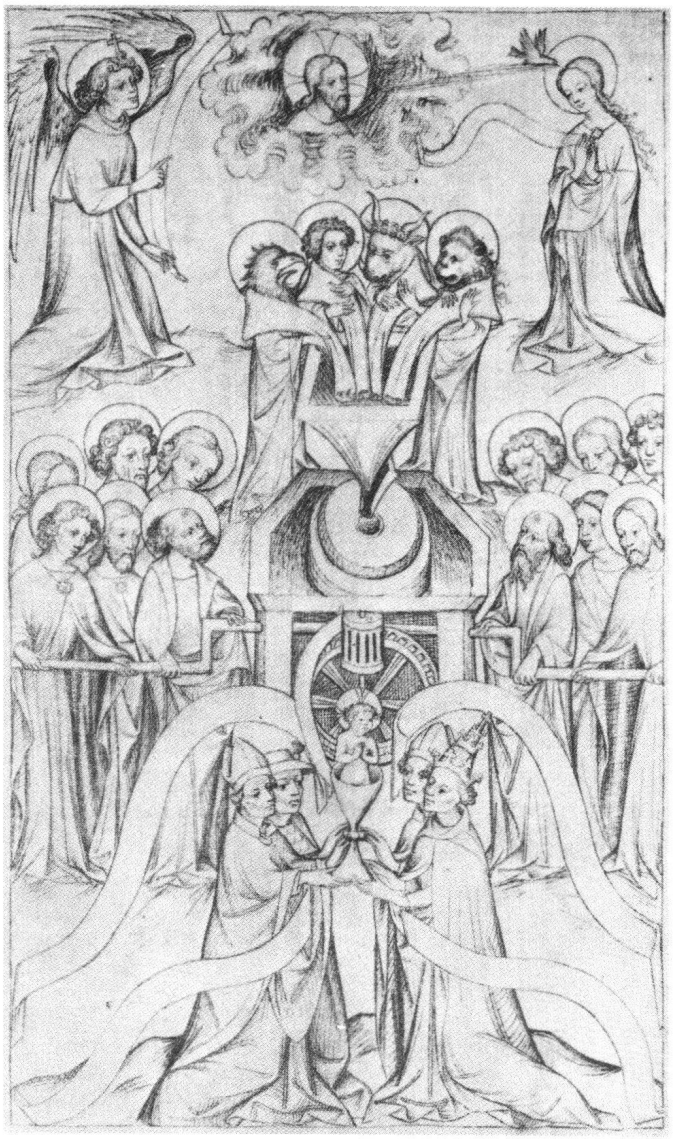

Abb. 3 Hostienmühle. Miniatur in einer Handschrift aus dem Kloster *Metten*. Um 1414. (Bayerische Staatsbibliothek München, cod.lat. 8201, fol. 372).

Ein erstes Werk, worin die nachwirkende Ausstrahlung der mystischen Dichtung zum Tragen kommt, ist *die Mettener Armenbibel* (Abb. 3), die um 1414 im 801 gestifteten Benediktinerkloster Metten an der Donau (Niederbayern) auf Veranlassung von Abt Peter entstanden ist (heute in München, cod. lat. 8201, fol. 372[46].) Das beschriebene Bildschema – die vier Evangelisten

Matthäus	Lukas
Johannes	Markus

leeren ihre Kornsäcke in den Trichter, die zwölf Apostel drehen die Walze, die vier Kirchenväter

Hieronymus	Augustinus
Ambrosius	Gregor d. Gr.

empfangen die Hostie – steht hier bereits fest. Die Kirchenväter halten Spruchbänder, aber unbeschriftete, wie wir es auch im ikonographisch verwandten Graduale von Gnadental sehen werden. Ferner enthält das Blatt in einer Federzeichnung die Darstellung der Verkündigung des Erzengels Gabriel an Maria nach Lukas 1, 26–38, die fast bei keinem Hostienmühlbild fehlt und die mystische Mühle in johanneischer Ausprägung als Mühle der Inkarnation Christi kennzeichnet. HEINRICH SCHULZ[47] vermutet, dass die Mühle in der Mettener Biblia pauperum auf eine auch für das Graduale von Gnadental und den Altar von Doberan (siehe hernach) gemeinsame Quelle zurückgehen dürfte, eine Hypothese, die sich chronologisch besser fundieren lässt als ikonographisch, da doch in Doberan eine nicht unwesentliche Motivveränderung vorliegt.

Ebenfalls aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts stammt eine der feingliedrigsten Mühlendarstellungen, eine wahre Zimelie, die jetzt unter der Bezeichnung *PMsc. 19/fol.* der Luzerner Zentralbibliothek gehört. Es handelt sich um *das Graduale von Gnadental*, dessen herrliches Blatt 1 zum ersten Advent, dem Beginn der Geburtserwartung Christi, mit der figurierten Initialletter A («Ad te levavi animam meam, deus meus») das «molendarium hostiae» zum Inhalt hat (Abb. 4). JOSEPH SCHMID, der die schönsten Seiten des sonst stark beschädigten Choralmessbuches edierte[48], sieht die Herkunft dieses Mühlenpergamentes in der französisch-elsässischen Landschaft, stellt jedoch den Einfluss böhmischer Buchmalerei fest. Nach GERHARD SCHMIDTS[49] Meinung ist nicht nur der

Abb. 4 Hostienmühle. Initiale im Graduale von *Gnadental*. 1. Viertel des 15.Jh. (Zentralbibliothek Luzern, PMsc. 19/fol., fol. 1 r).

Einfluss böhmisch, sondern auch die Herkunft des Werkes. Mit J. KRASA (in Umeni, 1966, S. 394) und JAROSLAV PESINA (in Umeni, 1960, S. 119) schreibt er es dem sog. Antwerpener Josua-Meister zu, und zwar als dessen Spätwerk um 1410, wobei die Prophetengruppe eher der qualitativ hochstehenden Auferstehungsinitiale im Prager Dominikanergraduale und die Gestalten um die Hostienmühle dem an künstlerischer Substanz ärmeren Marientod-Graduale dieses Prager Meisters zuzuordnen wären. Freilich hat nun gerade JAROSLAV PESINA seither an anderer Stelle[50], wo er vom Einfluss u.a. des Meisters der Antwerpener Bibel auf die damalige Tafelmalerei spricht, dessen Verbindung mit der französisch-flämischen Buchmalerei betont, was der Einschätzung JOSEPH SCHMIDS hinsichtlich dem Ursprung des Gnadentaler Graduales ziemlich nahekommt.

Einst im Besitz der Zisterzienserinnen von Gnadental, kam das Gradual-Blatt 1832 für kurze Zeit in den Bibliotheksbestand der 1848 aufgehobenen Zisterzienserabtei St. Urban. Die Miniatur mit der Mola mystica schmiegt sich ganz in den Innenraum der A-Initiale, wobei der Querstrich des A durch die Mühlenkurbel markiert wird. Grün, zartes Rot und Blau mit verhaltenen Grautönen herrschen vor. Über dem A thront in einem runden Medaillon Gottvater, unter ihm erscheinen Erzengel Gabriel mit Spruchband und Jungfrau Maria vor einem Lesepult mit aufgeschlagenem Buch; zwischen beiden schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Innerhalb des A-Rahmens giessen die vier Evangelisten, in Menschengestalt, aber mit Symbolköpfen, in der Reihenfolge

Matthäus	Lukas
Johannes	Markus

aus grünen Beuteln Korn in den Trichter. Die Kurbelwelle drehen zu beiden Seiten je sechs Apostel, unter denen man vorne rechts Petrus identifiziert, während durch die gotischen Öffnungen des eleganten, steinernen Mühlengehäuses die goldene Radspindel sichtbar wird. Unten heben die vier Kirchenväter in folgender Aufstellung

Hieronymus	Ambrosius
Gregor d. Gr.	Augustinus

den Goldkelch dem Mühlenrohr entgegen; als Hostie erscheint das Christuskind, und ganz unten betrachtet eine Gruppe von Mönchen mit einer fürstlichen Familie – geistlicher und weltlicher Stand – betend den Mahlvorgang.

Wie erwähnt haben wir es hier mit einem luxuriös ausgestatteten Gradual-Blatt zu tun, mit einer Choralvorlage, deren Musiknoten auf roter Linierung stehen. Als Rahmen des Ganzen dienen reiches Rankenwerk sowie kunstvoll gestaltetes Feuillage und Rundstäbe mit Drachen und Vögeln, in die mehrere Medaillons eingefügt sind. In diesen werden, abgesehen von Gottvater, die heiligen Frauen Dorothea und Katharina Aegyptiaca sowie Elisabeth von Thüringen dargestellt, ebenfalls nochmals Gregor d. Gr. und Hieronymus. Die Ecken des Initialfeldes bilden die Medaillons mit Jesaja, Ezechiel, Jeremia und Jona. Der Letzte wurde als populär-drastischer Vorherverkünder der Auferstehung Christi – wie hernach auch durch Michelangelo in der Sixtina – vom Illustrator offenbar bevorzugt und ersetzt nun den vierten «grossen» Propheten Daniel.

Obwohl alle Spruchbänder leer geblieben sind, ist die Miniatur (immerhin in der Grösse von 61×39,5 cm) für uns gut verständlich. Ich frage mich aber, ob man das gleiche hinsichtlich Gesamtinhalt und Einzelfiguren auch für jenen böhmischen Meister behaupten darf, der das Werk geschaffen hat. Es ist durchaus denkbar, dass er, vermutlich ein Werkstatt-Serienmaler, wenn auch ein hochstehender, aufgrund einer schematisch bereits feststehenden Vorlage malte, die ihm vielleicht schon zu kompliziert erschien, um in allen Details denkend verarbeitet zu werden, und dass er aus diesem Grund die Bänder leer liess. Vielleicht auch gehörte er zu jenen Malern, die ihre Miniaturen gar nicht selber beschrifteten. (Wir werden auf die Frage der Spruchbänder am Ende der Arbeit noch eingehen.) Auf alle Fälle ist der Schöpfer dieses Graduale in erster Linie Künstler, der den Betrachter durch die Eleganz der Zeichnung, die Innigkeit im seelischen Ausdruck (Maria und die Mönche!) und durch das zauberhafte Capriccio seiner Farbensinfonie gefangennimmt. Er schwelgt geradezu in den dispositiven und ornamentalen Möglichkeiten, die ihm das vielseitig verzweigte Mühlensujet darbietet.

Ganz dem Inkarnationswunder verpflichtet erscheint dagegen das Mühlenbild aus dem frühen 15. Jahrhundert im Chor der Marien-Wallfahrtskirche *Unserer Lieben Frau zu Eriskirch* bei Langenargen am Bodensee. Maria, der das Kirchenpatrozinium eigen ist, legt selber das Kind in das Mahlwerk. Die Beziehung dieses Wandbildes zum Altarsakrament wird damit zwar in Erinnerung gerufen, aber im Vordergrund steht doch die Menschwerdung des Gottessohnes durch die Jungfrau, deren Gnadenbild in der Nähe sich befindet.

Beeindruckend aber ist die Tatsache, dass die zarte Pflanze der ursprünglich süddeutschen mystischen Mühlendichtung kräftig genug war, um ihren Weg durch den gesamten deutschen Sprachraum zu finden und in dessen nördlichsten Gebieten noch Wurzeln zu schlagen. Eines der frühen von ihr beeinflussten Mühlenbilder vom Typus II ist *der Mühlenaltar von Doberan* (Abb. 5).

Die Kleinstadt Doberan an der Mecklenburger Bucht der Ostsee geht auf die 1192 erfolgte Gründung eines Zisterzienserklosters zurück, das 1552 säkularisiert wurde. Der für das Kloster geschaffene und heute das nördliche Schiff des Münsters zierende Flügelaltar, der «Die Mühle des lebendigen Brotes» zum Thema hat, entstand bald nach der Wende zum 15. Jahrhundert vermutlich in Lübeck, da es in Mecklenburg damals keine selbständige Malerschule gab. Der Künstler suchte seine Vorbilder, so glaubt ALFRED STANGE[51], in der westfälischen Malerei des 14. Jahrhunderts. Leider befindet sich das Werk in einem beklagenswerten Zustand, dennoch aber lässt es das auf den vorhergehenden Seiten geschilderte Schema deutlich erkennen: am Einfülltrichter, der in die über-

Abb. 5 Hostienmühle des Mühlenaltars im Münster zu *Doberan* (Mecklenburg). Anfang 15.Jh.

irdische Region aufragt, abgetrennt von der raumzeitlichen Welt durch einen Spektralbogen, walten die vier Evangelisten in einem Himmelssegment ihres Amtes. Was sie einfüllen, sind lediglich Schriftbänder, also den reinen Logos in seiner Wortgestalt. Das Mahlwerk im Mittelgrund des Bildes wird von den zwölf Aposteln in Bewegung gesetzt, während am Ausfluss – in zahlenmässiger Entsprechung zu den Evangelisten – die vier lateinischen Kirchenväter in der folgenden, am meisten gebräuchlichen Anordnung das Mahlergebnis erwarten:

Hieronymus	Augustinus
Ambrosius	Gregor d. Gr.

Schriftbänder sind es auch, die den Sinn des Ganzen verdeutlichen. Zusätzlich zu diesem Repertoire an Bildrequisiten erscheint rechts oben die Jungfrau Maria, aber nun als apokalyptische Frau, mit der Sonne bekleidet, den Halbmond zu Füssen und das Kind auf dem Arm bergend (nach Apokalypse 12), während ihr gegenüber, auf der linken Bildhälfte, eine Sibylle den Kaiser Augustus auf das sich ereignende Wunder der göttlichen Inkarnation hinweist.

Es handelt sich dabei um *das Ara-coeli-Motiv,* eine Legende, die seit dem 6. Jahrhundert in byzantinischen Chroniken nachweisbar ist. Danach weilte die Sibylle am Tag der Christgeburt im Gemach des römischen Kaisers und machte ihn auf eine Himmelserscheinung aufmerksam: über einem Altar thronte die Jungfrau mit dem Kind auf ihrem Schoss inmitten des Sonnenkreises. Die Sibylle verkündete: «Vom Himmel herniederscheint der Jahrhunderte König.» Nachdem Augustus erfahren hatte, dass dieses Kind grösser sei als er, bekannte er: «Dies ist der Altar des Himmels.» Nachdem man früher an die Pythia gedacht hatte, schrieb man die Weissagung seit dem 13. Jahrhundert der tiburtinischen Sibylle zu. Die Erzählung, die mit der vierten Ekloge des Vergil zusammenhängt («Ein neuer Spross entsteht den Höhen des Himmels»), wurde auch in die in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts von JACOBUS DE VORAGINE veranstaltete Sammlung «Legenda aurea»[52] aufgenommen. Die älteste Darstellung der Augustusvision stammt freilich schon aus dem späten 12. Jahrhundert (Marmoraltar in Santa Maria in Araceli in Rom). Vor 1300 hat sie ebenfalls Pietro Cavallini in Assisi gemalt.

Die Erzählung verbreitete sich in der Folge auch nördlich der Alpen, und zwar durch die Vermittlung des «Speculum humanae salvationis», einer typologischen Bilderhandschrift westdeutschen, dominikanischen Ursprungs aus dem Jahre 1324, deren Autor wahrscheinlich LUDOLF VON SACHSEN war und die in Symbolreimen dem Anteil Marias am Erlösungswerk einen grossen Platz einräumt[53]. Das Thema wurde in Mitteleuropa rasch bekannt und stellt im Gesamtzusammenhang des Doberaner Mühlenaltars keineswegs einen überraschenden Fremdkörper dar, obwohl es sich in keinem andern Mühlenbild wiederholt. Anderswo aber treffen wir das Motiv öfters an: um 1365 erscheint die Legende als Fresko in der Kirche des Emmausklosters in Prag, ferner in der einstigen Kirche des Deutschen Ordens in Siersdorf (Rheinland), in der Nikolaikirche in Kalkar (erste Hälfte des 15. Jahrhunderts), im Basler Heilsspiegelaltar des Konrad Witz (1435), in der Marienkirche zu Lübeck, bei Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Dirk Bouts und andern.

Wenn wir der Frage nachgehen, weshalb das Ara-coeli-Motiv in Doberan erscheinen konnte, so gibt es dafür Gründe: einmal handelte es sich dort um eine Kirche der Zisterzienser, bei denen Maria eine besondere Verehrung genoss. Sodann fiel die Entstehung des Flügelaltars in jene Zeit, als der Marienkult in Richtung auf die Himmelskönigin eine ausgesprochene Steigerung erfuhr, dies eine Konsequenz der Lehre von der unbefleckten Empfängnis und des seit dem 13. Jahrhundert aufkommenden Ave-Maria-Gebetes. Auch ist als Inspirationsquelle, wie erwähnt, das «Speculum humanae salvationis» zu nennen. Ferner hat vermutlich ebenfalls die mystische Dichtung den Maler zur Darstellung der apokalyptischen Sonnenfrau über der Mondsichel veranlasst. Die Marien-Preislieder entstanden seit dem 12. Jahrhundert zu Dutzenden.

Wenige Jahre nach der Entstehung des Mühlenbildes von Doberan schrieb HEINRICH VON LAUFENBERG:

«Maria, mit der sunn becleit,
Maria, die der mone treit,
Maria, mit sternen umbleit,
Maria, lob si dir geseit.»

Alle diese Inbezugsetzungen von Maria zur Sonne entsprachen den religiösen Strömungen jener Zeit und haben ihre

biblische Wurzel in der Johannesoffenbarung (12,1): «Und es erschien ein grosses Zeichen am Himmel: eine Frau, umkleidet mit der Sonne, der Mond unter ihren Füssen und auf ihrem Haupt ein Kranz von zwölf Sternen.» Im Mühlenlied selbst kommt jedoch das Ara-coeli-Motiv nicht vor.

Im Mecklenburgischen gibt es darüber hinaus noch drei weitere «Sakramentsmühlen», die eine aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts als Pentaptychon in der Dorfkirche von *Retschow*[54], die einstmals dem Kloster Doberan gehört hatte und eine enge ikonographische Verwandtschaft mit derjenigen von Doberan zeigt, nur dass die Evangelisten über einer paradiesisch anmutenden, baumbepflanzten Landschaft schweben, die andere in *Rostock*[54], um 1450 für den Hochaltar des Zisterzienserinnenklosters zum Heiligen Kreuz geschaffen. Die Kirchenväter, von ornamentalen Spruchbändern umrahmt, sind hier nebeneinander über die ganze untere Bildbreite verteilt, während die Apostel im Mittelgrund keine Schriftbänder tragen; die Evangelisten jedoch leeren Spruchbänder aus urnenartigen Gefässen in den Mühlentrichter. Bedeutungsvoll ist dabei der Umstand, dass das «Moelenleeth» in Rostock damals schon bekannt gewesen war (das Kartäuserkloster Marienehe in Rostock war sein Fundort) und somit direkt auf die Entstehung des Rostocker Mühlenbildes einwirken konnte[55]. Auf die dritte Mühlendarstellung in *Tribsees,* knapp jenseits der pommerschen Grenze gelegen, kommen wir noch zurück.

Etwas weiter südlich entstand sodann eine «Hostienmühle», welche die Allegorie auf die Menschwerdung Christi besonders betont. Sie bildete ursprünglich den Hochaltar der einstigen *Barfüsserkirche zu Göttingen,* gehört aber heute zum Bestand des Landesmuseums Hannover[56]. Der Altar trägt das Datum 1424. Er ist die Arbeit einer niedersächsischen Werkstatt oder, wie ALFRED STANGE als Alternative vermutet, die eines Wandermeisters, der in provinzieller Derbheit malte. Der Altar

Abb. 6 Hostienmühlentafel vom Altar aus der Barfüsserkirche zu *Göttingen,* 1424. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover.

weist gewaltige Dimensionen auf; geöffnet misst er fast 8 Meter in der Breite, geschlossen zeigt er die Hostienmühle im schon geschilderten Schema (Abb. 6):

Matthäus	Lukas
Johannes	Markus

die vier in Symbolgestalt auftretenden Evangelisten füllen den Trichter ein, aber die Spruchbänder des Matthäus und Lukas sind untereinander vertauscht. Wir werden dadurch an die zwischen Markus und Lukas verwechselten Bänder im Berner Hostienmühlfenster erinnert, wobei es sich jedoch an den beiden Orten um völlig andere Evangelienworte handelt. Im Mittelgrund drehen zu beiden Seiten je sechs Apostel die Kurbelwelle. Unten warten

Hieronymus	Augustinus
Ambrosius	Gregor d. Gr.

auf das Erscheinen der Hostie, die sie als Christuskind im geweihten Kelch auffangen. Die geflügelten Sinnbilder der Evangelisten umschweben im sternenübersäten Firmament eines überirdischen Bereiches den Trichter der Mühle – was eingefüllt wird, ist demnach von transzendenter Substanz, ist Logos –, und über ihnen thront der kosmische Christus, umhüllt und zugleich abgegrenzt von einem mäanderartigen Wolkensaum. Dem Maler lag also vor allem an der Darstellung der Inkarnation als dem Ursprung des Heilsgeschehens. Mit rührender Naivität wird das Einfüllgetriebe bis zu seinen mechanischen Einzelheiten gezeichnet.

Dieser Gehalt ordnet sich organisch in das Gesamtprogramm der je zwei Bilder ein, die der Altar bei geschlossenen Flügeln aufweist. Unten links: Hostienmühle – Inkarnation Christi; oben links: der zwölfjährige Jesus mit den Schriftgelehrten im Tempel – Lehramt; unten rechts: Pietà – Erlösungswerk Christi; oben rechts: der erhöhte Herr sendet Pestpfeile aus – Richteramt. In allen vier Darstellungen ist Maria präsent als Mutter, Augenzeugin, Mittlerin und Fürbitterin. Diese ihre vier Wirksamkeiten stellen gewissermassen die Früchte der ganzen Vita Mariae dar, welche die Innenseiten der Altarflügel in zwölf Stationen von der Verkündigung an Joachim bis zur Krönung wiedergeben. Geöffnet umrahmt das Marienleben auf den beiden Flügeln die Passion ihres Sohnes, die auf der Mitteltafel der Festtagsseite gross dargestellt ist. Wir ersehen daraus deutlich, dass das Mühlenbild hier in erster Linie eine Inkarnationsmühle ist, die als Allegorie der Geburt anstelle eines Krippenbildes dasteht.

Anders verhält es sich mit dem nächsten Werk, das sich ganz in den Dienst der Eucharistie stellt und dessen Mühle nun ausgesprochen eine Hostienmühle ist, eingebettet in ein Abendmahlsprogramm mit Passahmahl und Fusswaschungsszene. In klarem, übersichtlichem Aufbau, ruhig in der Gesamthaltung und unbelastet von der sonst wuchernden Fülle des Allegorienspiels, präsentiert sich *das Tafelbild im Museum von Ulm,* das erst im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts, 1470

oder etwas später, entstand und von schwäbischer Herkunft ist (Abb. 7)[57]. Im Zentrum des Retabels schüttet Maria selbst, umgeben und assistiert von den vier Evangelisten, einen Sack Korn in die Mühle. HELLA KRAUSE[58] deutet die Handlung so, dass «vier verschiedene Weltenkräfte Nahrung spenden, die zu Christi Leib und Blut wird.» Jedoch fehlt ausnahmsweise die Verkündigungsszene. Sichtbar sind nur zehn zum Teil hintereinandergestaffelte Apostel, die an der Kurbel drehen, da diese Mitteltafel eines Triptychons einmal beschnitten worden ist. Mit Sicherheit erkennbar sind Petrus und Johannes. Es handelt sich dabei um eines jener seltenen Mühlenbilder, die ganz ohne irgendwelche Schriftbänder auskommen und trotzdem auf den ersten Blick verständlich sind. Nur auf den Seitenflügeln, dort allerdings im Zusammenhang mit dem Jesusleben, sind zwei Spruchbänder angebracht. Reizvoll wirkt das Detail, das uns im Berner Hostienmühlfenster wieder begegnen wird, dass die um den Ausguss versammelten vier Kirchenväter in der bekannten Anordnung

Hieronymus	Augustinus
Ambrosius	Gregor d. Gr.

das Gotteskind sowohl in menschlicher Gestalt als auch in Hostienform in ihren bereitgestellten Kelch empfangen. Was jedoch unsere besondere Aufmerksamkeit erregt, ist der Befund, dass hier das Thema der Hostienmühle genau den auf den Seiten 232–233 skizzierten dogmengeschichtlichen Verlauf widerspiegelt. Über die beiden Aussenflügel erstreckt sich nämlich eine Abendmahlsdarstellung am eucharistischen Tisch, aber nun eben gekennzeichnet durch die Szene der Fuss-

Abb. 7 Hostienmühlentafel im Ulmer Museum, *Ulm*. Letztes Drittel des 15.Jh.

waschung. Mit andern Worten: für den Künstler oder für den Auftraggeber war nicht mehr der Abendmahlsbericht der Synoptiker massgebend, sondern derjenige des Johannes in dessen Kapitel 13, der durch den gleichen Verfasser mit der Himmelsbrot-Perikope und dem uneschatologischen, realistischen Essen des Christusleibes verklammert ist. Deshalb reicht Jesus dem Verräter über den Tisch hinweg das Abendmahl – ganz unhistorisch, aber folgerichtig die eucharistische Entwicklung markierend – in Gestalt einer Oblate! Aussenseite und Mitteltafel stimmen mithin in der religiösen Konzeption völlig überein, was von INGEBORG KRUEGER[59] klar erkannt wurde.

Ganz im Gegensatz zu dem schwäbisch-ruhevollen, auf das Wesentliche komprimierten Ulmer Tafelbild steht das erregte, von drei Dutzend erklärenden Schriftbändern durchflammte *Erfurter Pergament* (Abb. 8) in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe (Cod. St. Peter, perg. 44. fol. 9 R). Rein farblich wird man an das Kolorit des Chorfensters von Saint-Denis gemahnt: Blau, Rot, Grün dominieren, aufgelichtet durch reichlich Gold, das bezeichnenderweise nicht allein für die Nimben und die Monstranz, sondern auch für die Mühleneinrichtung selber Verwendung findet, ist sie doch das Instrument der göttlichen Inkarnation. Der Buchillustrator oder die Illustratorin – ELLEN JUDITH BEER vermerkt in einer Mitteilung an den Verfasser, dass das Blatt, aus einem Frauenkloster stammend, wohl von einer Nonne gemalt wurde – legte, wenn auch im vorgegebenen Rahmen, der Phantasie keine Zügel an: die Evangelisten, die ihre Säcke (oder bauchige Krüge?) ausleeren, sind menschliche Gestalten mit recht derb gezeichneten symbolischen Tierköpfen. Über ihnen blickt Gott mit Kreuzesnimbus aus einer Wolke heraus und sendet der ihm demütig

Abb. 8 Hostienmühle.
Miniatur auf Pergament, aus *Erfurt*.
1534. (Badische Landesbibliothek
Karlsruhe, Hs. St. Peter perg. 44, fol. 9 r).

zugeneigten Jungfrau Maria die befruchtende Taube des Heiligen Geistes zu (Lukas 1,35). Links oben greift Gabriel unter der Kollektion der ihn umflatternden Spruchbänder nach jenem mit der Inschrift «ave, gratia plena, dominus tecum» (Lukas 1,28). An der Mühlenwelle drehen an beiden Seiten, zu je dreien, sechs Apostel, in der Erwartung, von den hinter ihnen stehenden sechs Kollegen abgelöst zu werden. Alle sind mit Namen in Rotschrift bezeichnet. Anstelle von Jacobus minor hat der Künstler oder die Künstlerin Paulus zum Kurbeln aufgeboten. «Et verbum caro factum est» (Johannes 1,14), verkündet ein vom hölzernen Zahnrad des Drehwerkes herabwehendes Etikett – es ist die gleiche Inkarnations-Kernstelle wie in Doberan, Retschow und Rostock. Bezüglich der Kirchenväter wählt der Maler das überlieferte Schema, jedoch in veränderter Position:

Hiernonymus	Ambrosius
Gregor d. Gr.	Augustinus

Gemeinsam fassen sie den Fuss, aber nicht denjenigen eines Kelches, sondern, wie erwähnt, erstmals einer Goldmonstranz, in deren grossbemessenem Halbmond die Hostie in Christusgestalt, mit gekreuzten Händen vor der Brust, eingesteckt ist. Papst Gregors Tiara grenzt in ihren übersteigerten Formen fast ans Groteske, wie überhaupt das schwer überschaubare Labyrinth des Blattes manche theatralischen Züge aufweist, die eine lebhafte Freude am aufwendigen Zusammenspiel von Statisterie und Funktionsmechanik verraten und den Tiefsinn des Ganzen eher im Vordergründigen belassen.

Im Chor der *St.-Kilians-Kapelle zu Mundelsheim* am Neckar (Württemberg) erscheint sogar Gottvater mit seinem Sohn selber über dem Mühlentrog[60]. Das Fresko aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (um 1480) ist eines der spätesten seiner Art und weist dadurch ein Sondermotiv auf, dass es zeigt, wie in jener Epoche der leidende Christus der Passion immer mehr ins Bewusstsein der Menschen tritt, während der leidensunfähige, kosmische Kyrios schon fern gerückt ist. In Mundelsheim ist es nämlich Gott, der Jesus als Schmerzensmann in die Mühle senkt. Bemerkenswert ist zudem der Umstand, dass das Bildprogramm dieser Hostienmühle über die Friedhofkapelle St. Kilian hinausgreift, indem es in der Pfarrkirche des Ortes seinen Anfang nimmt, wo Mannalese, Passahfest, Melchisedek mit Brot und Wein sowie der von Raben gespeiste Elias als Präfigurationen des Abendmahls dargestellt sind. Dieselbe Vorstellung finden wir schon im ehemaligen Turmchor der Pfarrkirche zu *Loffenau* bei Calw wieder, wo Christus als Schmerzensmann von seinem Vater in das Mahlwerk der Passion hineingeopfert wird (um 1450), was das Heilig-Kreuz-Patrozinium des Gotteshauses geradezu erforderte, während die Apostel auf Schriftbändern das Credo sprechen, ähnlich in dem kunstgeschichtlich von Loffenau beeinflussten Turmchor der Pfarrkirche zu *Malmsheim* im Kreis Leonberg (ebenfalls um 1450). Die drei Beispiele liegen geographisch nahe beieinander und bilden insofern eine in sich verwandte Gruppe, als das Schmerzensmann-Thema bei allen dreien zur Ausgestaltung gelangt.

Diese interessante Annäherung des Eucharistiebildes an das Schmerzensmann-Motiv kommt seinerseits der Annäherung der Schmerzensmann-Bilder an das Eucharistiemotiv auf halbem Weg entgegen. Der Opfergedanke, der den Gemeinschaftsmahl-Gedanken in den Hintergrund gedrängt hat, stimmt mit der Gestalt des Schmerzensmannes überein, der eine «bildhafte Verdichtung des geopferten Christus» ist[61]. WILTRUD MERSMANN verweist in ihrer schönen Monographie auf Darstellungen des Lorenzo Monaco und auf eine Zeichnung des toten Christus in der Apsis von Samari aus dem 12. Jahrhundert mit der Inschrift «Wer mein Fleisch isst und mein Blut trinkt, der bleibt in mir und ich in ihm» (Johannes 6,5). Ebenfalls Tilman Riemenschneiders Predella des Heiligblutaltars aus der St.-Jakobs-Kirche in Rothenburg ob der Tauber (1504), wo die Engel mit den Leidenswerkzeugen das Altarsakrament verehren, gehört zu diesem Themenkreis. Im Hintergrund sind auch hier literarische Vorbilder zu suchen wie die zahlreichen «Ave vivens hostia»-Dichtungen, die wir bereits erwähnten, sowie die Konturen des Schmerzensmannes bei Muskatblüt.

Von da aus führt der Weg jedoch in die unabgesteckte Wildnis des Allegorischen hinein, wie etwa im Holzschnitt aus der «Geistlichen Auslegung des Lebens Christi», einer Ulmer Inkunabel aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, wo der Schmerzensmann den Baum der Passion erstiegen hat und dort trauernd im Geäst wie in einem Mühlenwerk sitzt, in dessen Zweigen die Leidenswerkzeuge hangen. Zu seinen Füssen aber breitet sich ein reifes Ährenfeld aus, dessen Bedeutung aus folgenden Sätzen deutlich wird: «Nimm hin, du mein Taub, das weisse Körnlein, gesät in der Menschwerdung in den Acker der Jungfraue... das soll werden dein Speis, dein wegfertig Brot und Zehrung... bis zu dem Gestad der ewigen Seligkeit[62].»

5. Das Hostienmühlfenster im Berner Münster

Gewissermassen als Zusammenfassung alles Vorhergehenden, ja sogar als Kombination von Typus II mit Typus I, stellt sich uns das Chorfenster der Hostienmühle im Münster zu Bern aus der Mitte des 15. Jh. dar. Hans R. Hahnloser hat es eingehend analysiert und nennt es – anders als Hans Bloesch – «das volkstümlichste aller Berner Fenster[63]». Obwohl es von der Fülle an Darstellungsgehalt, an symbolischer Aussage und an Einzelszenen in den unteren Partien fast überquillt, bleibt es in seiner grossflächig angelegten, streng durchgeführten und durch das steinerne Gestänge noch hervorgehobenen Gliederung überschaubar, so dass es mit verhältnismässig beschränkter Beschriftung auskommt; die Zusammenhänge sind an sich klar.

HANS R. HAHNLOSER wie vor ihm schon RAOUL NICOLAS[64] unterscheidet darin vier behandelte Sachgruppen: zwei alttestamentliche (Mannaregen und Quellwunder des Moses) sowie zwei neutestamentliche (Leib Christi in der Verkündigung der Inkarnation und im Brot des Abendmahls). Die alttestamentlichen Motive sind, wie schon an anderer Stelle festgestellt

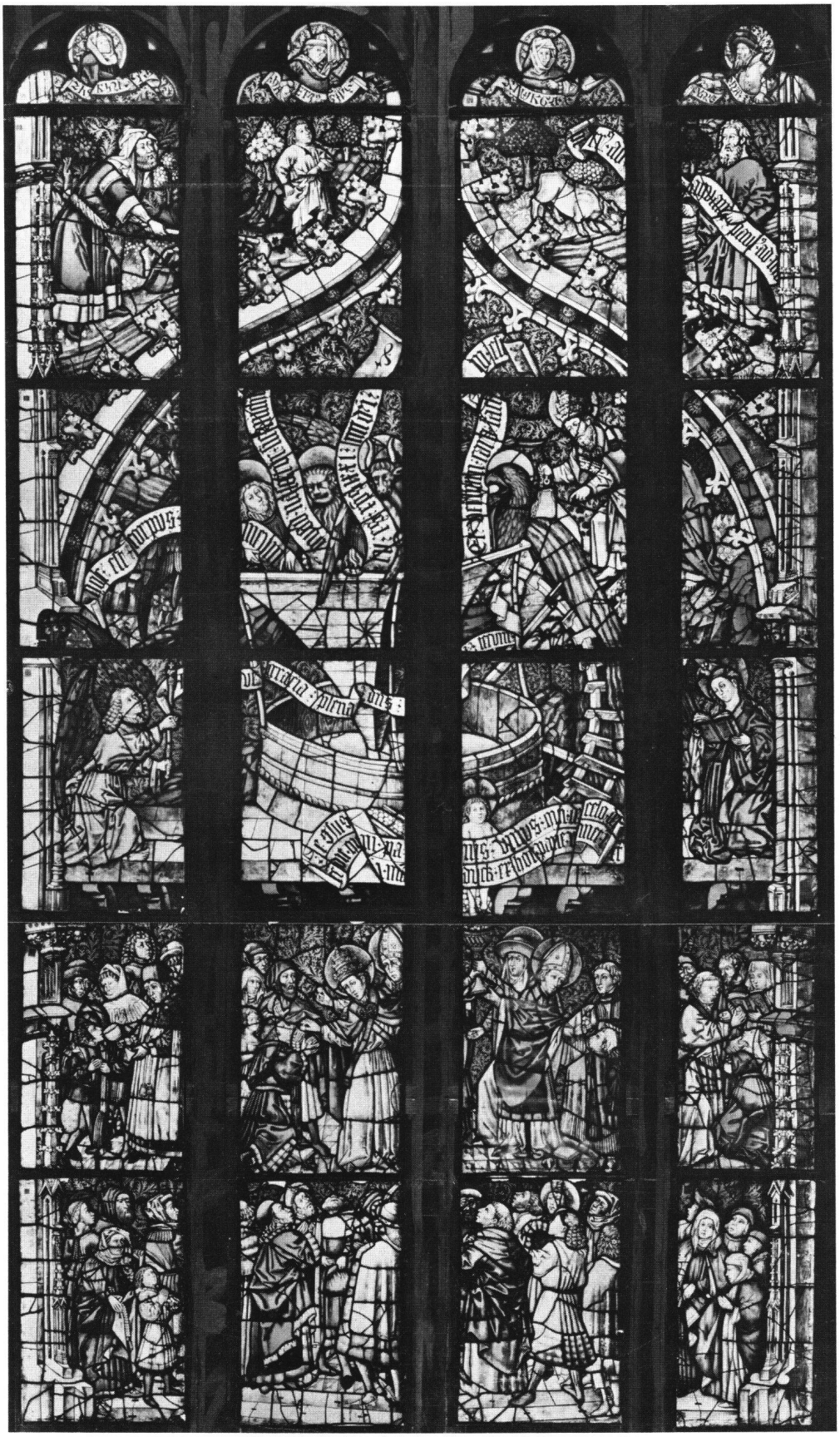

Abb. 9 Hostienmühlenfenster im Münster zu *Bern*, untere Hälfte. Kurz nach 1450.

wurde, auf die Felder der oberen Fensterhälfte beschränkt und vom Hauptthema, der Hostienmühle und dessen, was diese an Gnade spendet, deutlich abgehoben durch einen mächtigen lilafarbenen Kielbogen (Abb. 9). Man spürt, was unten im Nahbereich des Betrachters geschildert wird, ist die Erläuterung dessen, was täglich auf dem benachbarten Altar vor sich geht: die Leibwerdung des Christus in der Hostie bildet die Hauptsache des Ganzen und ist real aufzufassen. Alles, was das Bild weiter oben beschreibt, bleibt «vor-läufig» im wörtlichen Sinn, ist figurativ zu verstehen, ist bloss Hinweis und Vorhersage. Die alttestamentlichen Szenen sind für den Künstler nicht mehr gleichrangig mit dem, was aus dem Neuen Testament ableitbar ist. Was in Vézelay noch im Gleichgewicht war, hat sich hier zugunsten der Christgeburt und ihrer kostbarsten Frucht, dem Abendmahl, verschoben. Das Steingesims zieht einen breiten Trennungsstrich zwischen den Zeiten vor und nach Christus. Der Strom aus dem Felsen und die Geschichte fliessen zwar weiter, aber jetzt sind sie etwas anderes geworden: Heilsstrom und Heilsgeschichte. Die göttlichen Gaben des Alten Testamentes – Mannaregen und Quellwunder – waren nur Wegweiser zu dem, was nun im kirchlichen Raum jeden Tag neue Wirklichkeit wird: die substantielle Vereinigung der Gläubigen mit dem menschgewordenen Gottessohn im Sakrament.

Dafür ist schon im höchstgelegenen Masswerkfeld der Fensterspitze ein unmissverständliches Zeichen gesetzt: über der Mondsichel thront die bekrönte Muttergottes mit dem Christuskind – mea portarunt viscera, scheint sie zu sagen –, in ihrer Nähe Magdalena sowie die Märtyrerinnen Barbara und Katharina Aegyptiaca, wie getragen von der Sphärenmusik musizierender Engel. Alle drei Frauen wurden im 15. und 16. Jahrhundert in volkstümlichen geistlichen Liedern besungen[65] und zählten zu den populärsten Heiligengestalten.

Die oberste Zeile des alttestamentlichen Fensterteils enthält die wichtigsten typologischen Motive, welche die christliche Speisung durch Brot und Wein weissagen. Gott mit Kreuzesnimbus, durch die Weltkugel in seiner Hand als Pantokrator gekennzeichnet, segnet die Stunde des Mannawunders. Engel zu beiden Seiten öffnen den Mantel des Herrn vor der Wolke, aus der die Himmelslabung zur Erde fällt. Zweite Zeile: Während links der Fels unter dem Stockschlag des Moses das ersehnte Wasser freigibt (Exodus 17,6) – ein urchristliches Bildthema, das schon in der Mitte des 4. Jahrhunderts in der Calixtus-Katakombe am Bogen einer Sarkophagnische auftauchte –, sammelt rechts hungerndes Volk die Mannanahrung, für die christlichen Betrachter der Schattenwurf der Hostie, in Korb, Schüssel und Schürze (Exodus 16, 4–5. 14–36). Dritte Zeile: Die dürstenden Israeliten bücken sich zu dem wunderbar entstandenen Quell nieder, zur Präfiguration des geweihten Weins, schöpfen und trinken. Als letzte alttestamentliche Stufe, bevor der Wasserlauf im neutestamentlichen Bereich wieder auftaucht, erscheint links ein Prophet, der, wie LUC MOJON[66] es in seiner exakten, ebenso umfassenden wie subtilen Gesamtbeschreibung deutet, das Bachbett säubert, und rechts trägt ein anderer das Spruchband: «petrus ad aquam, paulus ad molam», Hinweis auf die beiden grossen Apostel, die in einigen der bisher betrachteten Mühlendarstellungen jeweils zuvorderst an der Kurbelwelle standen.

Im neutestamentlichen Teil des Berner Münsterfensters fehlt aber die Szene mit den in Reih und Glied mahlenden Aposteln. Dafür stürzt die Wasserkraft des Alten Testamentes über ein oberschlächtiges, hölzernes Schaufelrad und setzt den Mechanismus der Mühle in Gang. Petrus in päpstlichem Ornat (nach Raoul Nicolas ist es Gottvater[67]) beaufsichtigt lediglich die Wassermenge, bereit, sie mittels eines an einer Kette befestigten Schützen zu regulieren.

In die grosse, quadratische Trichteröffnung sind nicht Getreidesäcke, sondern die vier Evangelisten in ihrer Symbolgestalt selber eingefüllt. Die Reihenfolge in der bisher untersuchten Ikonographie ist abgeändert in die Folge:

Markus	Lukas
Matthäus	Johannes

«Hoc est corpus meum», sagt Matthäus auf seinem Schriftband (Matthäus 26,26). Die beiden Bänder von Markus (Lukas 1,35) und Lukas (Markus 8,29) sind aus unerklärlichen Gründen vertauscht, und der vierte Evangelist spricht die Tatsache der Inkarnation mit dem gleichen Worte aus, das auf so mancher anderen Hostienmühle erscheint: «Et verbum caro factum est» (Johannes 1,14).

Im zentralen Abschnitt der eigentlichen Hostienmühl-Partie (Abb. 10) ist der Mühlenmechanismus dargestellt mit seinem Bezug zur Menschwerdung des Gottessohnes; denn links verneigt sich der Engel der Verkündigung, von dem ein Band mit dem Gruss «ave gracia plena, dominus tecum» (Lukas 1,28) sich quer über den Mehlbehälter schwingt, vor Maria. Rechts liest die vom Heiligen Geist gesegnete, unbefleckte Jungfrau kniend in einem kostbar verzierten Buch. Die vier grossen lateinischen Kirchenväter in der veränderten Aufstellung

Ambrosius	Hieronymus
Gregor d. Gr.	Augustinus

halten gemeinsam mit der einen Hand den Kelch, in dem inmitten der Hostien auch das Christuskind aus der Abflussrinne herausgleitet, versehen mit einem nicht ganz wortgetreu wiedergegebenen, lateinischen Text aus Johannes 6,51–52. Hieronymus wird auch hier, wie so oft, als Kardinal dargestellt.

Ebenso anschaulich wie ausladend findet in den untersten, abschliessenden Fensterreihen die Weitergabe des Sakramentes durch den Klerus an das gedrängt wartende Volk in reizvollen und psychologisch oft ausdrucksstarken Einzelszenen seine Schilderung.

Betreffend die Entstehungsgeschichte des grossdimensionierten, 15 Meter hohen Berner Hostienmühlfensters glaubt HANS R. HAHNLOSER[69], dass der Plan schon 1450 festgestanden sei. Gut begründet vermutet er, Leutpriester Johann Stang habe die Vorlage einer Armenbibel benützt, um zuerst die Bilderreihen des Bibelfensters und anschliessend den Inhalt

des im gleichen Jahr vom Berner Rat gestifteten Hostienmühlfensters zu entwerfen. In der Biblia pauperum fand der Geistliche die Mannalese als hindeutendes Zeichen auf das Abendmahl dargelegt, weshalb Typus I mit Typus II in diesem späten Mühlenfenster kombiniert werden konnte beziehungsweise musste.

HANS R. HAHNLOSER gibt zwei Begründungen für die Schenkung des Hostienmühlfensters durch den Rat der Stadt: 1) Da wichtige Gesetze im Münster vorgelesen und beim Sakrament beschworen wurden, lag an dieser Stätte eine erläuternde Bilddarstellung der Eucharistie auf der Hand. 2) Trotz aller dogmatischen Festlegungen war die Auffassung des Abendmahls in der lateinischen Gesamtkirche noch immer nicht einheitlich. So verdammte das Konstanzer Konzil 1415 die Forderungen der böhmischen Utraquisten, die das Abendmahl in beiderlei Gestalt, also auch für die Laien den Kelch, verlangten[70]. Rom musste den Utraquisten unter ihrem Führer Erzbischof Johannes Rokyczana in den Jahren 1433–62 tatsächlich den Laienkelch zugestehen. In diese Zeit der umstrittenen Duldung fiel der Entwurf des Berner Hostienmühlfensters, das noch einmal das wahre Werden der Hostie schildert und im zweituntersten Felde links lehrt, dass sich der Laie mit dem Pokal der Ablution (unkonsekrierter Wein zur Ausschwenkung der Kultkelche) zufriedengeben soll.

Das Werk als Ganzes würdigt HANS R. HAHNLOSER[71] mit folgenden Worten: «Künstlerisch gesprochen hat die Berner Hostienmühle ein junges Sinnbild der Fleischwerdung Christi im Geist der Armenbibel mit dem Alten Testament zu einer

Abb. 10 Detail des Hostienmühlenfensters im Münster zu *Bern*: Der Mühltrichter. (Vgl. Abb. 9).

ganz einzigartigen, gewaltigen Vision gesteigert.» Seine Vollendung datiert LUC MOJON[72] entweder auf die Jahre 1450/51 oder 1452/53, FLORENS DEUCHLER[73] auf 1452 und RAOUL NICOLAS[74] ebenso wie HANS BLOESCH[75] auf 1460. Werkstatt und Meister dagegen bleiben uns unbekannt. Eine tiefe Wirkung auf den modernen Betrachter, mag dieser dem dargestellten Inhalt auch ferner stehen, übt es aber nach wie vor aus dank der faszinierenden, kühnen Sinfonie seiner Grundfarben Hell- und Dunkelblau, Violett, Altrosa und Weiss mit ein paar hingetupften Akzenten in leuchtend rotem Purpur.

6. Mit Bern verwandte Mühlenbilder

Bern ist übrigens nicht der einzige Ort, der das Mühlenthema vom Typus II in einem Kirchenfenster präsentiert. Zu nennen ist ebenfalls die Ende des 15. Jahrhunderts entstandene «Mystische Mühle» im sogenannten Schlüsselfelderschen Chorfenster der St.-Lorenz-Kirche zu *Nürnberg*, das leider arg beschnitten und durch andersartige Sujets ergänzt worden ist, und diejenige in der mittleren Kapelle an der Südseite der gotischen Wallfahrtskirche St. Leonhard in *Tamsweg* (Steiermark), datiert von 1434, die in neun quadratische Felder eingeteilt (eines davon ein Wappenfeld) sehr übersichtlich gegliedert ist und auf Spruchbänder fast ganz verzichtet[76]. Freilich wird hier – anders als in Bern – das Mahlwerk durch die Apostel mittels einer Kurbelwelle angetrieben, nicht durch Wasserkraft.

Mit dem Berner Hostienmühlfenster als verwandt und zugleich dessen Gedanken weiterführend erweist sich *der Heiligblutaltar im Santo von Padua,* der von Pietro Calzetta (um 1420–1486) im Auftrag der vornehmen Familie de Lazara für eine Kapelle in der Basilica di Sant'Antonio zu Padua angefertigt wurde (Abb. 11). Handwerker zerstörten zwar das 1474 vollendete Werk im Jahre 1532, aber eine Kopie des Entwurfes befindet sich heute noch im Besitz der Biblioteca Pubblica di Padova als MS 71. Das Motiv der Hostienmühle kam, wie HANS R. HAHNLOSER vermutet[77], durch die damals in Venetien tätigen deutschen Maler auf Niccolo Pizzolo, dessen Concetto von der Familie Bernardos de Lazara, die im Dom die Heiligblutkapelle unterhielt, dem sonst biographisch ungreifbaren Maler Pietro Calzetta zur Vorlage gegeben worden ist. Dieser Altarentwurf entspricht überraschenderweise nicht dem uns unter Typus II bekanntgewordenen ikonographischen Hostienmühlschema, sondern der seltenen Kombination von Typus II mit Typus I, wie sie uns im Berner Münsterfenster entgegentritt.

Oben erscheint Gottvater inmitten der höchsten Engelshierarchie, der Seraphim. Von dieser Gruppe schwebt der Christus mit der Siegesfahne des Auferstandenen auf der Taube des Heiligen Geistes zu Maria herab, die eben Gabriels Verkündigungsgruss empfängt. Jungfrau und Erzengel befinden sich auf der Kante des quadratischen Trichters, den auf allen Seiten die vier Evangelistensymbole schmücken. In Abweichung von andern Mühlenbildern füllen also die Evangelisten nicht das Korn ein, vielmehr ist es der präexistente Christus selber, der im Inkarnationsprozess in die Mühle hinuntersteigt. Die beiden Mühlsteine (schon das Formelbuch des 453 verstorbenen Eucherius sprach von ihnen: «Possunt et duo testamenta lapides molae significare») lassen alsdann die Hostien aus sich hervorgehen, die Elemente des leiblich gegenwärtigen Herrn.

Wo das Mahlwerk sich sonst zum Ausfluss öffnet, ist es in Padua geschlossen. Dafür aber hat Calzetta dort das Bildnis des gestorbenen Schmerzensmannes angebracht, der von Engeln aus einem Sarkophag herausgehoben wird. Dieser fehlende Ausfluss (eine Lücke, die HAHNLOSER «geradezu sinnlos» nennt) und sein Ersatz durch den «Christo Passo» (von HAHNLOSER als «Fremdkörper» eingestuft) entspricht aber gerade meiner im Zusammenhang mit dem Fresko in Mundelsheim vorgebrachten These, dass das Eucharistiebild in Verbindung mit der Mühle aus seinem Wesen heraus die Tendenz oder wenigstens die Anlage zum Schmerzensmann-Bild in

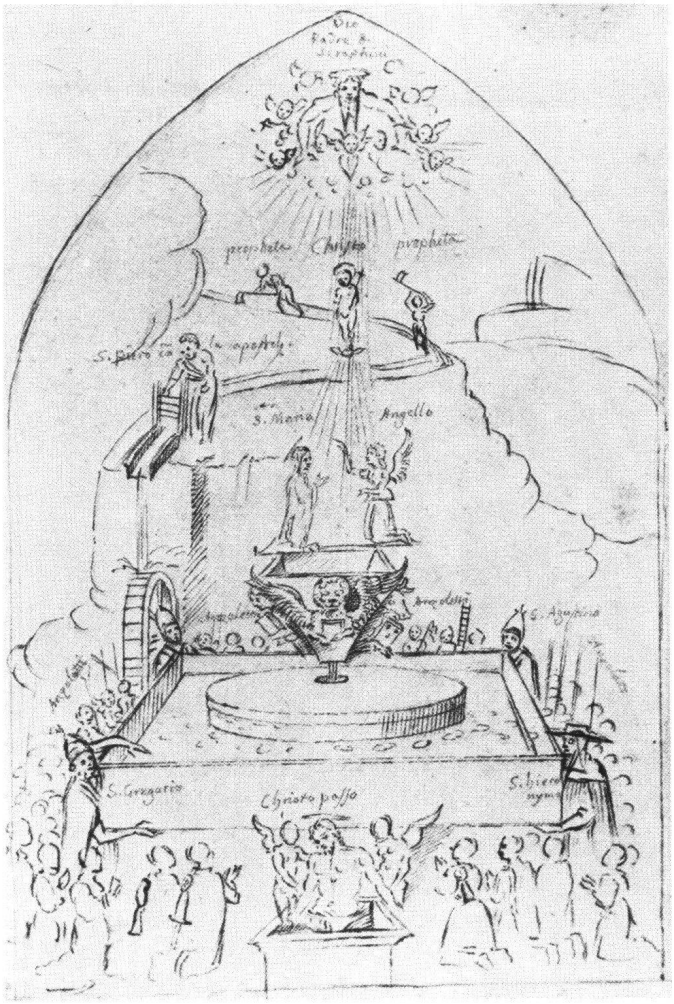

Abb. 11 Entwurfskizze zum ehem. Hostienmühlenbild des *Pietro Calzetta* für den Heiligblutaltar in der Kapelle Corpo di Christo im Santo zu Padua, ausgeführt nach einer Vorlage des Niccolò Pizzolo. Kopie des 18.Jh. nach der verlorenen Originalzeichnung von 1466. Biblioteca Pubblica di Padova, Ms. 71.

sich trägt. Beide Motive beruhen ja auf dem gleichen Nenner: dem leidenden Christus. Wäre der Erlöser nicht durch das Mühlenwerk von Inkarnation und Kreuzestod hindurchgeschritten, so hätte es nie ein Eucharistiesakrament gegeben. Auch darf man nicht ausser acht lassen, dass dieser Gedanke sich schon im mittelalterlichen Pangue-lingua-Gesang und in Sakramentsliedern findet. Das wird bei Calzetta anschaulich. Zudem war die De-Lazara-Kapelle dem Corpus Christi geweiht.

Infolge des veränderten Skopus der Darstellung erhielten die vier unentbehrlichen lateinischen Kirchenlehrer hier eine neue Funktion zugewiesen: sie haben den Mahltrog zu tragen, während Engel mit den Leidenswerkzeugen diesen umstehen.

An Calzettas Entwurf von besonderer Bedeutung ist die mit dem Berner Münsterfenster verwandte Kombination des Hostienmühlmotivs mit demjenigen des mosaischen Quellwunders, d.h. der alttestamentlichen Präfiguration des Abendmahls (hier indessen ohne Mannaspende). Moses selbst tritt jedoch bei Calzetta nicht in Erscheinung, wohl aber der Felsen, dem das Wasser entquillt, und Petrus, der die Schleuse reguliert, ehe der Strom auf das Mühlenrad niederstürzt.

Dass, wo Wasser die Mühle antreibt, die Kurbel sich erübrigt, zeigt auch *der Hostienmühlaltar in Tribsees*[78], einer Kleinstadt südwestlich von Stralsund mit einer im 15. Jahrhundert erbauten gotischen Thomas-Kirche (Abb. 12). Der für diese um 1450 geschaffene, kostbare und reich gegliederte Altar, der einzige bestehende Schnitzaltar mit unserem Thema, weist auf seinem unteren Teil in fünf Segmenten ebenfalls ein von Wasser in Bewegung gehaltenes Mahlwerk auf, wobei es, wie im Mühlenlied, die vier Paradiesesflüsse aus Genesis 2, 10–14 sind, die es treiben. Wie im nahen Doberan schütten die symbolisierten Evangelisten Spruchbänder aus Säcken in den Trichter, und Adam mit Eva im Höllenrachen verkörpern die auf Erlösung wartende Menschheit. Überhaupt steht das Thema der Erlösung durch den menschgewordenen und leidenden Gottessohn im Vordergrund dieses spätgotischen Werkes. Die Apostel treten, da sie keine Kurbel zu betätigen haben, in der Funktion von Schleusenwärtern auf, ähnlich Calzettas Petrus. Wie in Bern und Padua so ersetzt die Wasserkraft auch in Tribsees die Muskelkraft der Apostel, eine Variante, die sonst nur noch einmal vorkommt, nämlich im *Fresko von Beinstein*.

Diese 1459 an der östlichen Schildbogenwand der Chor-Nordseite geschaffene, 1921 freigelegte und 1954 restaurierte, leider bloss mässig konservierte Wandmalerei in der evangelischen St.-Stephans-Kirche[79] in Waiblingen bei Stuttgart (Stadtteil Beinstein) zeigt den Wasserlauf des Alten Testamentes, der sich an einer Stadt und an einem Zeltdorf vorbeiwindet, bis er schliesslich den am Mühlenrad sitzenden Schmerzensmann erreicht. Dieser steht auch hier im engsten Zusammenhang mit der Hostienwerdung. Zum Vergleich wäre etwa die in der Marienkirche zu Lübeck 1942 von der Brandfackel des Krieges zerstörte «Gregorsmesse» des Bernt Notke (um 1504) heranzuziehen, wo der Schmerzensmann leibhaftig neben dem Kelch auf den Altar tritt. Die Mühle ist dort zwar

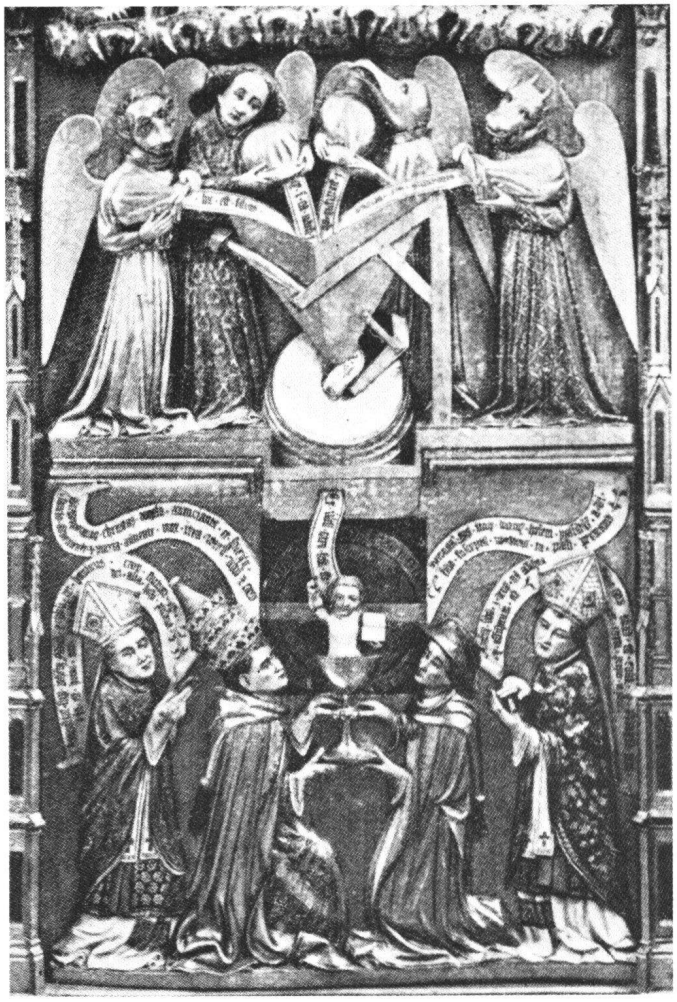

Abb. 12 Hostienmühle. Mittelfeld des Altars in der Thomas-Kirche zu *Tribsees* in Pommern. Um 1450.

verschwunden, aber ihr Produkt, der gemarterte Passionschristus, taucht als Lebensbrot auf. Es ist das Verdienst von HUBERT SCHRADE[80] und ROMUALD BAUERREIS[81], den eucharistischen Bezug der Schmerzensmann-Bilder betont zu haben.

Auf weitere isolierte Darstellungen mit dem Mühlenthema vom Typus II weist INGEBORG KRUEGER[82] in ihrer umfassenden Arbeit hin, so auf ein nach 1450 entstandenes Wandfresko in der evangelischen Pfarrkirche *Steeg* (Rhein-Hunsrück), ferner auf die späte Holztafel an einem Pfeiler im Dom zu *Erfurt*, das Stifterbild eines Domherrn, datiert 1534, dessen Bewegtheit und Überschneidung der kirchenväterlichen Krummstäbe schon «das Stilgefühl einer späteren Zeit» verrät[83], im weiteren auf ein sogar noch aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammendes Tafelbild in *Gleinig* (Niederschlesien), das jedoch 1899 verbrannt ist, endlich auf eine nicht mehr erhaltene, nur literarisch überlieferte Tafel in der Martinskirche zu *Worms* mit unbekannter Entstehungszeit.

Die eucharistische Bedeutung vieler Hostienmühldarstellungen wird unterstrichen durch den Platz an der Nordwand des Chors, nahe der Sakramentsnische und dem Altar, während sich mit der marianischen Komponente des Mühlenbildes die Tatsache deckt, dass die Darstellungen oft an Stätten der Marienverehrung erscheinen, wie in Gnadental (Zisterzienserinnen), Eriskirch (Marienwallfahrt), Tamsweg (Wallfahrt), Rostock (Zisterzienserinnen), Doberan (Zisterzienser), Retschow (den Zisterziensern zugehörig). Indessen war das Mühlenbild nie geistiges Eigentum eines einzelnen Ordens. Dass die Zisterzienser mit ihrer Pflege der Marienverehrung zum marianischen Element der Hostienmühle eine besondere Beziehung fanden, überrascht nicht. Dagegen gibt es z.B. an den Stätten des ebenfalls streng marianisch gerichteten Brigitten-Ordens kein einziges Mühlenbild. Hinwiederum findet es sich bei den Benediktinern (Metten, Abb. 3), den Franziskanern (Göttingen, Abb. 6), den Chorherren (Bern, Abb. 9 und 10) und in Kirchen, die nie ordenszugehörig waren.

Zum Schluss sei der Vollständigkeit halber noch der 1521 bei Froschauer in *Zürich* erschienene Titelholzschnitt eines fliegenden Blattes registriert, der Martin Luthers Bibelübersetzung gegen die römisch-katholische Messe und gegen den Klerus ausspielt, ohne dass wir indessen auf diese Umdeutung und polemische Verwendung des Hostienmühlmotivs in den geistigen Kämpfen der Reformation näher eingehen möchten[84].

IV. Die Mühle des Gerichtes (Typus III)

Am Rande meiner Untersuchung muss ich noch auf einen dritten Typus des Mühlenbildes hinweisen, der jedoch ganz dem kurzen Gerichtswort Jesu in Lukas 17,35 zugeordnet bleibt: «Zwei (Frauen) werden miteinander mahlen; die eine wird aufgenommen, die andere aber verlassen werden.» Schon Ambrosius bezog die beiden Mahlenden auf Ekklesia und Synagoge[85]. Diese Auslegung hat mit Typologie nichts mehr zu tun, sondern fasst lediglich den Gedanken an das Gericht über Glauben und Unglauben ins Visier.

Ein Homiliar aus Verdun, aus dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts[86], zeigt in einer I-Initiale Ekklesia und Synagoge an dem gemeinsamen, mörserartigen Mühlengefäss, wie es heute noch in Afrika in Gebrauch steht, die erste den mit einem Kreuz versehenen Stössel betätigend und zu Christus hinblickend, die andere, wenig dezent gekleidet und mit verbundenen Augen, ein Böcklein schlachtend. Über ihnen ruhen (gemäss Lukas 17, 34) im gleichen Raum zwei weitere, ebenfalls konträr zu interpretierende Gestalten: Petrus und Nero, wobei sich der wache Apostel mit betender Hand dem thronenden Salvator mundi und den von ihm Erlösten zuwendet, während der römische Kaiser in Schlaf versinkt. Christentum und Judentum bei den Frauen an der Mühle, Christentum und Heidentum bei den nächtigenden Männern sollen als Gegensatzpaare hinzeigen auf den rechten Glauben an Gottes Sohn, der am Gerichtstage über das Schicksal der Seele entscheidet. Bei dieser Buchmalerei aus Verdun handelt es sich um eine seltene, vermutlich sogar singuläre Form der Gerichtsmühle, die aber zeigt, wie wandlungsfähig die Intention der Mühlenallegorie an sich sein konnte.

V. Rückblick

Der Weg der Mühlendarstellung vom einfachen Glasmedaillon im Chorumgang von Saint-Denis bis zu dem fast überladenen, spätgotischen Figurengeflecht im Fenster des Berner Münsterchors ist weit. Was in der Abteikirche Sugers und am Kapitell von Vézelay eingestaltiger, klar umrissener Meditationsvorwurf gewesen ist – die Vorbildung des Neuen im Alten Testament –, weitet sich im Verlauf der Jahrhunderte, angeregt durch die vielfältige Symbolik in der mystischen Dichtung jener Zeit, schliesslich zu einem beziehungsreichen, komplizierten Bedeutungsgewebe aus, das von den verschiedensten Gesichtspunkten her interpretierbar wird und deshalb der theologischen Erklärung bedarf. Die typologische, die eucharistische, die marianische und die der Logosinkarnation zugewandte Komponente bilden, jede für sich genommen, jeweils nur eine partielle Ablichtung dessen, was der Begriff der «Mola mystica» umschreibt, und es ist oft schwierig zu entscheiden, worauf eine Mühlendarstellung das Hauptgewicht legt, worin sie ihre besondere Verankerung findet. Unter der Last der wuchernden Gedankenassoziationen wird die Rückverwandlung des Sinnbildes in das Urbild zum Problem.

Waren die Darstellungen vom Typus I nicht nur ausgeführte Aufträge, sondern zugleich auch Zeugnisse inspirativen Erlebens, so wird der Künstler vom Typus II immer mehr zum bloss handwerklichen Ausgestalter im Dienst der Theologen, der selber den Überblick über das von ihm geschilderte Gehaltsspektrum verliert, was die irrtümliche Vertauschung der beiden

Evangelisten Markus und Lukas im Berner Hostienmühlfenster und der Evangelisten Matthäus und Lukas in Göttingen sowie die unbeschriftet gebliebenen Spruchbänder im Graduale von Gnadental und in der Mettener Armenbibel zu belegen vermögen.

Was die *Frage der Spruchbänder* und ihrer Inschriften anbetrifft, so hat HEINRICH SCHULZ[87] darüber eine Untersuchung vorgelegt, in der er übereinstimmende Gemeinsamkeiten für einzelne Werke nachweist, so zwischen Retschow, Tribsees und Göttingen, wo die lateinischen Texte der Evangelisten-Bänder und das aus der Mühle herausfliessende Band (Johannes 1, 14) dieselben sind. Mit den Texten der Evangelisten decken sich auch diejenigen des Erfurter Bildes. Im weiteren sind die sich auf die Kirchenväter beziehenden Inschriften in Erfurt und Tribsees beinahe identisch. Mit HEINRICH SCHULZ[88] können wir bestätigen, dass es für die Spruchbänderbeschriftung keine Vorlagen im «Mühlenlied» gibt.

Wenn SCHULZ deshalb nach dem Grund der von ihm entdeckten Übereinstimmungen fragt, so möchte ich meiner Vermutung Ausdruck geben, dass man zur Beschriftung überall auf die gleichen biblischen Texte und Paralleltexte beziehungsweise auf die gleichen patristischen Texte angewiesen war und dass, sobald sich einmal eine sinntreffende Stelle gefunden hatte, diese sich von Künstler zu Künstler tradierte, wobei die Anzahl solcher Dicta, die mit dem Bildgehalt völlig kongruent sind, gar nicht so gross war. Eine gewisse Variationenbreite und damit eine Wahlfreiheit ergab sich höchstens bei den Evangelisten, da deren Bänder ja nicht eine präzise Sache, sondern eine persönliche Aussage zur Sache wiedergeben mussten, so dass es nicht erstaunt, wenn zum Beispiel in Bern andere Evangelistenworte bevorzugt wurden als etwa in Retschow oder anderswo. Bei den Kirchenvätern hingegen, sofern sie auf den Bändern nicht bloss ihre Namen tragen, hat der Textgehalt dem Sinn des Mahlvorganges zu entsprechen. Dies alles präsent zu haben, bildete sicher für den Künstler und Schriftenmaler eine erhebliche Anforderung, und wir begreifen, dass es Mühlenbilder gibt, die entweder überhaupt keine Schriftbänder aufweisen (Tafelbild im Ulmer Museum) oder leere Schriftbänder (Graduale von Gnadental) oder aber vertauschte Texte (Berner Münsterfenster).

Das Mühlensymbol entwickelt sich im Verlaufe seines Gebrauchs durch die Kunst immer mehr zur Mühlenallegorie. Als Symbol vermochte es noch Sinnliches und Übersinnliches in eins zu fassen und das Ganze unmittelbar zum Ausdruck zu bringen. Als Allegorie (ἀλληγορέω = ein Ding durch ein anderes aussagen) dagegen wird es zur verabredeten Bildsprache für eine metaphysische Sachhaltigkeit, wozu es einen Verständnisschlüssel braucht.

Je mehrschichtiger die Werke werden, desto schwieriger ist es, ihren Sinn aus dem Gesamtzusammenhang herauszumerken. Ohne diesen aber bleiben auch die sich zum Ganzen addierenden Einzelheiten dunkel. Das Kunstwerk beginnt sich in seine Glieder aufzulösen, und diese entsiegeln sich oft nicht mehr von selber, sondern wie in den wenig später entstehenden, verschlüsselten Emblembüchern des Barocks[89] fordert die «Imago» jetzt zusätzlich eine «Inscriptio», ein Schriftband, um lesbar zu sein.

Unverkennbar weiss die Theologie des 15. Jahrhunderts mehr von der Bedeutung des Abendmahls als das frühe Christentum. Es ist ein Wissen, das aus der Entdeckung der Lebensbrot-Worte in Johannes 6 für das Eucharistieverständnis herauswuchs und sich aus diesem unerschöpflichen Quellbereich immer neue Aspekte, neue Ausblicke, neue Dimensionen schenken liess[90]. Maria tritt hervor, die sich als schmerzensreiche Mutter ihres sterbenden Sohnes als Instrument des Heils begriff in der Hand Gottes, mit ihr heilige Frauen, die in ihrem Leben selber durch die Mühle des Martyriums gegangen waren, ebenso wie Petrus und Paulus. Es waren dies Vorbilder, die den Betrachter hinführten zu der Ahnung, wieviel an Opfer nötig war, damit das Volk am unteren, diesseitig-irdischen Rand des Bildes in der Kommunion die lebenspendende Gabe empfangen durfte, die es dem Tod entreisst.

Solcher Entwicklung mühte sich die Kunst zu folgen, auf sie einzugehen und ihrem Geheimnischarakter gerecht zu werden. Dabei gelangte sie bis zur Grenze dessen, was unserem verarbeitenden Denken noch erreichbar und überhaupt mitteilbar ist. Was sie im Hostienmühlbild, in der «Mola mystica», darzustellen hatte, war jedoch die Offenbarung eines Unbegreiflichen, das dem diskursiven Verstand entzogen bleibt und schon im Widerschein des Mysteriums steht: die neue leibliche Gegenwart des Herrn, die der Mensch ausserhalb der Kirche längst verloren glaubte.

Dank

Herzlich danken möchte ich Frau Prof. Dr. E.J. BEER (Bern) für die hilfreiche Beratung und die Hinweise auf einschlägige Literatur, Herrn Dr. STROBEL (Stuttgart) vom Landesdenkmalamt Baden-Württemberg für die Übermittlung wertvoller Daten und Herrn Dr. L. WÜTHRICH (Zürich) für die Beschaffung der Illustrationen sowie für seine Vorschläge zur redaktionellen Gestaltung meiner Studie.

Anmerkung des Autors: Erst nach Abschluss meines vorliegenden Beitrages ist die Arbeit von H. RYE-CLAUSEN, *Die Hostienmühlbilder im Lichte mittelalterlicher Frömmigkeit,* Stein am Rhein 1981, in Buchform erschienen, so dass ich sie leider nicht mehr berücksichtigen konnte. Trotz der Überschneidungen, die zwei verschiedene Studien über ein so eng gefasstes Thema notwendigerweise zur Folge haben, grenzt sich mein Aufsatz doch grundsätzlich vom genannten Werk ab. Bei Rye-Clausen werden die verschiedenen Mühlenbilder vor einem aussergewöhnlich reichhaltigen Hintergrund an Quellenforschung und sorgfältig zusammengetragenen Hinweisen zur Liturgie additiv nacheinander betrachtet, um im Zusammenhang mit der Hostienmühle die Dimensionen katholischer Frömmigkeit in Erscheinung treten zu lassen, während es mein Anliegen war, die einzelnen Darstellungen in erster Linie als Werdestufen des Eucharistieverständnisses zu begreifen und sie in dessen dogmengeschichtliche Genese einzubeziehen.

Annotation de l'auteur: Le travail de H. RYE-CLAUSEN, «*Die Hostienmühlbilder im Lichte mittelalterlicher Frömmigkeit*» (Stein am Rhein, 1981) n'a paru sous forme de livre qu'après que j'aie terminé le présent article; je n'ai donc malheureusement pas été en mesure de le prendre en considération. Malgré les recoupements que deux études sur un thème aussi restreint ne peuvent manquer de présenter, ma contribution se distingue fondamentalement de l'œuvre mentionnée. Rye-Clausen cohère les différentes représentations en corrélation avec un arrière-plan extraordinairement riche en réflexions sur les sources et en remarques soigneusement rapportées sur la liturgie, pour faire ressortir les dimensions de la piété catholique en rapport avec le «moulin mystique»; mon souci par contre était de comprendre les représentations isolées d'abord comme progrès vers la compréhension de l'Eucharistie, et de les intégrer dans la genèse historique et dogmatique de celle-ci.

1 HANS BLOESCH/MARGA STEINMANN, *Das Berner Münster,* Bern 1928, S. 51–52.

2 JEAN DANIÉLOU, *Origène,* Paris 1948, S. 153–160; ROLF GÖGLER, *Zur Theologie des biblischen Wortes bei Origenes,* Düsseldorf 1963, S. 98 ff.; siehe besonders περί άρχῶν IV, 2, 6.

3 AMBROSIUS, *De fide resurrectionis,* c. 109: «...umbram in lege, imago in evangelio, veritatem in iudicio. Sed Christi omnis, in Christo omnia...» (PL 16, 1347 C).

4 AUGUSTINUS, *Sermo* 130 n, 1 Pl 38, 725: «Sed quomodo medulla sub palea latet, sic in velamento mysteriorum legis latet Christus.»

5 B. PASCAL, *Pensées* (Brunschwicg Nr. 675): «Gott hat also durch den Auszug aus Ägypten, durch das Meer, die Niederlage der Könige, das Manna, die ganze Geschlechterfolge seit Abraham bewiesen, dass er fähig ist, zu retten. Brot vom Himmel herabzusenden usf., so dass das feindliche Volk das Bild und die Darstellung des gleichen Messias ist, den sie nicht kennen...»

6 HENRI DE LUBAC, *Geist aus der Geschichte,* Einsiedeln 1968, S. 204.

7 HERMANN BECKH, *Vom Geheimnis der Stoffeswelt,* Basel 1931, S. 55.

8 ORIGENES, *Kommentar zum Römerbrief,* 6, 7 (1073 C).

9 GEORGES DUBY, *Das Europa der Kathedralen,* Genf 1966, S.26–27.

10 LOUIS GRODECKI, *Les Vitraux de Saint-Denis,* (Corpus Vitrearum Medii Aevi, France «Etudes» Vol. I), Paris 1976, S. 27, 29.

11 Aus dem *«Liber de administratione»,* Kapitel XXXIV, bei ERWIN PANOFSKY, *Abbot Suger,* Princeton NY, 1946, S. 74, Zeilen 1–8.

12 GERTRUD SCHILLER, *Ikonographie der kirchlichen Kunst,* Gütersloh 1976, Bd. 4[1], S. 61 ff.

13 GOTTFRIED RICHTER, *Romanisches Burgund,* Stuttgart 1962, S. 67.

14 VOLKER KATZMANN, *Katzmann-Bildkalender auf das Jahr 1976,* Tübingen, Oktoberblatt.

15 HANS R. HAHNLOSER, *Chorfenster und Altäre des Berner Münsters,* Bern 1950, S. 30; derselbe, *Pietro Calzettas Heiligblutaltar im Santo zu Padua,* in: Scritti di Storia dell'arte in onore di Mario Salmi, vol. 2, Rom 1962, S. 389.

16 JEAN ADHÉMAR, *Vézelay,* Mulhouse 1952, S. 40.

17 PETER HEIMANN, *Mut zu Gott,* Tübingen 1972, S. 102.

18 GOTTFRIED RICHTER, (vgl. Anm. 13), S. 67.

19 BERNHARD VON CLAIRVAUX, *Ansprachen auf die kirchlichen Zeiten,* Bd. 1, Wittlich 1934, S. 184, und Bd. 2, Wittlich 1935, S. 147 ff.

20 HANS R. HAHNLOSER (vgl. Anm. 15), S. 388–389.

21 HANS R. HAHNLOSER (vgl. Anm. 15), S. 389.

22 A. FLAMME, *Arles et ses monuments,* Heft 5, Saint-Trophime, Arles 1906, S. 22–23; L. H. LABANDE, *l'Eglise Saint-Trophime d'Arles,* Paris 1930, S. 44–45.

23 MARTIN WERNER, *Die Entstehung des christlichen Dogmas,* Bern-Leipzig 1941, S. 447 ff.

24 JOHANNES CHRYSOSTOMOS, *Reden über das Evangelium Johannes,* aus dem Griechischen übersetzt, Augsburg 1788, Bd. II. S. 217.

25 IGNATIUS VON ANTIOCHIA, *Brief an die Epheser,* Kap. 20.

26 «Es bleibt mithin übrig zu sagen, dass der wahre Leib Christi in diesem Sakrament dadurch zu sein anfängt dass die Substanz des Brotes in die Substanz des Leibes Christi umgewandelt wird (convertitur) und die Substanz des Weines in die Substanz seines Blutes.» THOMAS VON AQUINO, *Summa contra gentiles* IV, cap. LXIII, 4001.

27 *Lexikon für Theologie und Kirche,* Herder-Verlag Freiburg i.Br. 1960, Stichwort «Hostie», Spalten 495–496.

28 ROMANO GUARDINI, *Versuche über die Gestaltung der Heiligen Messe,* Basel 1946, S. 18–19.

29 CYPRIAN, Epistola 63, 7. – Besonders schön ausgeführt hat diesen Gedanken PETRUS DAMIANI (†1072) in *Sermo 46* (PL 144, 756 B).

30 HEINRICH SCHULZ, *Die mittelalterliche Sakramentsmühle,* Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 63, 1929, S. 213.

31 GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 12), S. 61.

32 *Bible moralisée,* ediert Graz–Paris 1973.

33 ALOIS THOMAS, *Die mystische Mühle,* in: Die christliche Kunst 31, 1934/35, S. 129–139.

34 HEINRICH SCHULZ (vgl. Anm. 30), S. 207–208.

35 PHILIPP WACKERNAGEL, *Das deutsche Kirchenlied,* Bd. II, Leipzig 1867, S. 255.

36 PHILIPP WACKERNAGEL (vgl. Anm. 35), S. 491 ff.; E. VON GROOTE hat 1852 in Köln eine vollständige Ausgabe von Muskatblüts Liedern ediert.

37 PHILIPP WACKERNAGEL (vgl. Anm. 35), S. 531.

38 PHILIPP WACKERNAGEL (vgl. Anm. 35), S. 699 (Nr. 901, nicht 651 wie HANS R. HAHNLOSER in seiner Calzetta-Studie [vgl. Anm. 15], S. 390, irrtümlich angibt).

39 PHILIPP WACKERNAGEL, S. 427.

40 PHILIPP WACKERNAGEL, S. 73.

41 PHILIPP WACKERNAGEL, S. 865.

42 PHILIPP WACKERNAGEL, S. 867.

43 PHILIPP WACKERNAGEL, S. 868.

44 HEINRICH SCHULZ (vgl. Anm. 30), S. 208; GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 12), S. 62.

45 HEINRICH SCHULZ (vgl. Anm. 30), S. 208 ff.

46 Beschrieben bei INGEBORG KRUEGER, *Das Ulmer Hostienmühlretabel im Zusammenhang der erhaltenen Hostienmühldarstellungen,* Ulm 1978, S. 72.

47 HEINRICH SCHULZ (vgl. Anm. 30), S. 210–211.

48 JOSEPH SCHMID, *Schöne Miniaturen aus Handschriften der Kantonsbibliothek Luzern,* Luzern 1941, Tafel 35.

49 GERHARD SCHMIDT, *Fragmente eines böhmischen Antiphonariums und eine Marientod-Initiale,* Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXII, Wien–Köln–Graz 1969, S. 153–154.

50 JAROSLAV PESINA, *Gotische Tafelmalerei in Böhmen,* Prag 1976, S. 58.

51 Abgebildet und beschrieben bei ALFRED STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik,* 2. Band, Berlin 1936, S. 151 f., Abb. 191.

52 JACOBUS DE VORAGINE, *Legenda aurea,* deutsch, Jena 1917, S.67.

53 *Speculum humanae salvationis,* VIII, 85.; vgl. PAUL PERDRIZET, *Etude sur le «Speculum humanae salvationis»,* Paris 1908, S. 59 ff. und GERHARD SCHMIDT, *Die Armenbibeln des 14. Jahrhunderts,* Graz–Köln 1959, S. 96–97, 101.

54 Abgebildet und beschrieben bei HEINRICH SCHULZ (vgl. Anm. 30), S. 209–210 und bei INGEBORG KRUEGER (vgl. Anm. 46), S. 72.

55 HEINRICH SCHULZ (vgl. Anm. 30), S. 215.

56 Abgebildet und beschrieben bei ALFRED STANGE (vgl. Anm. 51), 3. Band, Berlin 1938, S. 186, Abb. 230.

57 MAX SCHEFOLD, *Die Hostienmühle im Museum der Stadt Ulm,* Wien 1925, und JULIUS BAUM (als Herausgeber des Führers durch das Museum der Stadt Ulm, Ulm 1930) datieren das Werk sehr spät ins Jahr 1490, dagegen INGEBORG KRUEGER (vgl. Anm. 46), S. 65, mit überzeugenden Argumenten auf 1470 oder wenig danach.

58 HELLA KRAUSE-ZIMMER, *Kreuz und Auferstehung,* Stuttgart 1981, S. 120.

59 INGEBORG KRUEGER (vgl. Anm. 46), S. 62–63.

60 Erwähnt bei HANS R. HAHNLOSER, *Chorfenster und Altäre des Berner Münsters,* Bern 1950, S. 30.

61 WILTRUD MERSMANN, *Der Schmerzensmann,* Düsseldorf 1952, S. VI/IX.

62 Beschrieben bei WILTRUD MERSMANN (vgl. Anm. 61), S. XXX.
63 HANS R. HAHNLOSER (vgl. Anm. 60), S. 30.
64 RAOUL NICOLAS, *Das Berner Münster,* Frauenfeld und Leipzig 1923, S. 47.
65 PHILIPP WACKERNAGEL (vgl. Anm. 35), S. 993–998.
66 LUC MOJON, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern,* Bd. IV, Das Berner Münster, Basel 1960, S. 305.
67 RAOUL NICOLAS (vgl. Anm. 64), S. 49, glaubt, die Gestalt sei Gottvater selbst, von einer Tiara bekrönt. Die Deutung von LUC MOJON und seine Begründung (Bezugnahme auf den Hinweis «petrus ad aquam») scheint mir einleuchtender, obwohl die ganz «unpetrinische» Physiognomie des Petrus ungewohnt anmutet. Da anderseits Paulus im Bild überhaupt fehlt und mithin auch das Erscheinen des Petrus nicht unbedingt gefordert ist, darf die Forschung RAOUL NICOLAS' Deutungsvariante immerhin nicht völlig preisgeben.
68 KARL KÜNSTLE, *Ikonographie der christlichen Kunst,* Freiburg i.Br. 1926, Bd. II, S. 299.
69 HANS R. HAHNLOSER (vgl. Anm. 60), S. 32.
70 Der Verzicht auf den Laienkelch war erst im 12. Jahrhundert durch die Lehre des ALEXANDER HALESIUS (†1245) von der *«concomitantia»* (in jeder Species, im Brot wie im Wein, ist der ganze Christus) erfolgt.
71 HANS R. HAHNLOSER (vgl. Anm. 60), S. 30–34.
72 LUC MOJON (vgl. Anm. 66), S. 304.
73 FLORENS DEUCHLER, *Kunstführer der Schweiz,* Stuttgart 1966, S. 140.
74 RAOUL NICOLAS (vgl. Anm. 64), S. 47.
75 HANS BLOESCH/MARGA STEINMANN (vgl. Anm. 1), S. 51.
76 Erwähnt bei INGEBORG KRUEGER (vgl. Anm. 46), S. 66, und abgebildet bei HEINRICH SCHULZ (vgl. Anm. 30), S. 214.
77 HANS R. HAHNLOSER, *Pietro Calzettas Heiligblutaltar* (vgl. Anm. 15), S. 382.
78 Abgebildet bei HANS R. HAHNLOSER, *Pietro Calzettas Heiligblutaltar* (vgl. Anm. 15), S. 387, und bei HEINRICH SCHULZ (vgl. Anm. 30), S. 211.
79 Erstmals abgebildet bei HANS R. HAHNLOSER, *Pietro Calzettas Heiligblutaltar* (vgl. Anm. 15), S. 385. HAHNLOSER datiert dieses Fresko auf 1454. Bei der Aufdeckung der Wandmalereien 1921 war jedoch die Jahreszahl 1459 zu lesen, was auch der demnächst im Jahr 1982 erscheinende Kunstdenkmälerband Baden-Württemberg von Dr. ADOLF SCHAHL bestätigen wird.
80 HUBERT SCHRADE, *Beiträge zur Erklärung des Schmerzensmann-Bildes,* Heidelberg 1930.
81 ROMUALD BAUERREIS, *Pie Jesu,* München 1931.
82 INGEBORG KRUEGER (vgl. Anm. 46), S. 66 ff.
83 HEINRICH SCHULZ (vgl. Anm. 30), S. 211.
84 PETER HEGG, *Die Drucke der «Göttlichen Mühle» von 1521,* in: Schweizerisches Gutenbergmuseum 40, Bern 1954.
85 AMBROSIUS, *Expositio in Lucam* VIII, 48 (Migne PL 15, Sp 1179).
86 Abgebildet bei GERTRUD SCHILLER (vgl. Anm. 12), S. 254.
87 HEINRICH SCHULZ (vgl. Anm. 30).
88 HEINRICH SCHULZ (vgl. Anm. 30), S. 214.
89 ALBRECHT SCHÖNE, *Emblematik und Drama,* München 1964; vgl. auch LUDWIG VOLKMANN, *Bilderschriften der Renaissance, Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen,* Leipzig 1923.
90 Den Zusammenhang zwischen Hostienmühlen-Bild und Volksglauben hat H. RYE-CLAUSEN, *Die Hostienmühlenbilder im Lichte spätmittelalterlicher Frömmigkeit,* Stein am Rhein 1981, herausgearbeitet.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Corpus Vitrearum Medii Aevi, France Etudes I, Paris 1976, p. 197
Abb. 2: P. Heimann, Mut zu Gott, Tübingen 1972
Abb. 3: Bayerische Staatsbibliothek München
Abb. 4: Zentralbibliothek Luzern
Abb. 5, 6: A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik II und III, Berlin 1936 und 1938, Abb. 191, resp. 230
Abb. 7: Ulmer Museum, Ulm
Abb. 8: Badische Landesbibliothek Karlsruhe
Abb. 9, 10: Inventarisation der bernischen Kunstdenkmäler, Münstergasse 32, Bern
Abb. 11: Biblioteca Pubblica Padova
Abb. 12: Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig) 63, 1929/30, S. 208f.

ZUSAMMENFASSUNG

Der ikonographische Gehalt der Hostienmühl-Darstellungen in der mittelalterlichen Kunst ist derart vielschichtig, dass zu einem klärenden Begreifen die Wurzeln freigelegt werden müssen, aus denen das Thema sich entfaltet hat. Sie finden sich nicht nur in biblischen Texten und in den typologischen Zusammenhängen zwischen Altem und Neuem Testament, sondern besonders auch in der komplizierten dogmengeschichtlichen Entwicklung des Eucharistie-Verständnisses, in der Theologie der Christuspassion sowie der Marienlehre, vor allem aber in den literarischen Quellen, wie sie die mystischen Dichtungen der Meistersinger im 14. und 15. Jahrhundert darstellen, ja sogar in der Mythologie. Diese so unterschiedlichen Fäden verweben sich im Bild der 'Mola mystica' zu einem beziehungsreichen Bedeutungsgeflecht, das von mehreren Seiten her interpretierbar wird und jeweils neue Einblicke in die vielgestaltige religiöse Heilserwartung der mittelalterlichen Menschen ermöglicht.

RÉSUMÉ

Le contenu iconographique des représentations du «moulin mystique» dans l'art médiéval est si varié que, pour en éclairer la signification, il faut dégager les racines dont le thème est issu. Elles se trouvent non seulement dans les textes bibliques et dans les connexions typologiques entre l'Ancien et le Nouveau Testament, mais aussi dans le développement historique complexe du dogme de l'Eucharistie, dans la théologie de la Passion du Christ ainsi que dans la mariologie; enfin et surtout, il faut les chercher dans les sources littéraires que représentent les poèmes mystiques des «Meistersinger« au XIVème et au XVème siècles, et même dans la mythologie. Ces fils d'une extrême variété tissent, sur le thème du «Moulin mystique», une image riche en significations; celle-ci peut être interprétée de plusieurs manières, et offre chaque fois de nouveaux aperçus sur les formes variées que prend chez l'homme du Moyen Age la recherche du salut de l'âme.

RIASSUNTO

La tematica iconografica delle rappresentazioni del «molino mistico» nell'arte medievale è così ricca di motivi da richiedere uno studio approfondito dei diversi filoni che alimentarono queste interpretazioni. Li ritroviamo non solo nei testi biblici e nella corrispondenza tipologica fra il Vecchio ed il Nuovo Testamento, ma anche nella complessa evoluzione della storia del dogma riguardante la dottrina dell'eucaristia, nella teologia della passione di Cristo e nella mariologia. Inoltre li scopriamo in modo particolare nelle fonti letterarie della tradizione mistica dei «Meistersinger» del Trecento e del Quattrocento e persino nella mitologia. Tutti questi molteplici elementi, che presi singolarmente esigono un'interpretazione appropriata, si fondono nell'immagine della «mola mystica»: proprio questo tema iconografico manifesta il desiderio e il bisogno di salvezza dell'uomo medievale, nelle sue più svariate forme.

SUMMARY

The representations of the "Mola Mystica" in medieval art convey a variety of iconographic meanings. To get a clear understanding one should go back to the sources from which this theme arose. These occur not only in biblical texts and in the typological relationship between the Old and New Testaments, but also in the complicated development of the history of the dogma of the Eucharist. They can also be found in the theology of the Passion and Maryology, in the mystic poetry of the troubadours of the 14th and 15th centuries, and in mythology. These several strands interweave in the image of the "Mola Mystica" to form a manifold pattern of the expectation of salvation of man in medieval times.