

**Zeitschrift:** Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série

**Herausgeber:** Schweizerisches Landesmuseum

**Band:** 39 (1937)

**Heft:** 1

**Artikel:** Das Gebot der Feiertagsheiligung, ein spätmittelalterliches Bildthema im Dienste volkstümlicher Pfarrpraxis

**Autor:** Breitenbach, E. / Hillmann, Th.

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-162044>

### **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:** 24.04.2026

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

# Das Gebot der Feiertagsheiligung, ein spätmittelalterliches Bildthema im Dienste volkstümlicher Pfarrpraxis

Von *E. Breitenbach* und *Th. Hillmann*

## I.

Es soll in diesem Aufsatz die Deutung eines merkwürdigen Bildthemas spätmittelalterlicher, christlicher Ikonographie versucht werden: des von den Geräten des Handwerks und der bäuerlichen Arbeit umgebenen Schmerzensmannes. Man sieht in der Regel in der Bildmitte die Leidensgestalt Christi, gerahmt von allen Seiten von einer großen Zahl von Arbeitsgeräten aller möglichen Berufe. Zwischen dem Schmerzensmann und den Werkzeugen ist auf den meisten Denkmälern eine Bezugssetzung angestrebt, derart, daß Linien von den Gegenständen zum Körper Christi hin laufen oder daß die Werkzeuge in den Leib des Schmerzensmannes eindringen und ihn verwunden. Die 25 Beispiele dieser Darstellung, die hier zusammengebracht werden konnten, betreffen — mit einer einzigen Ausnahme — Wandmalereien, die sich in überwiegender Mehrzahl in kleinen abgelegenen Landkirchen befinden. 14 der Denkmäler entfallen auf England, 6 auf die Schweiz, je eines auf das deutsche Bodenseegebiet, auf Böhmen, Kärnten und Italien, das letzte, eine Miniatur, findet sich in einer Handschrift, die in Oberdeutschland entstand. Die zeitlichen Grenzen liegen zwischen den sechziger Jahren des 14. Jahrhunderts und den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts.

Eine Deutung des Bildthemas ist im Zusammenhang mit der Beschreibung der einzelnen Denkmäler mehrfach versucht worden. Vor allem war es E. W. Tristram<sup>1)</sup>, der sich vor etwa zwanzig Jahren darum bemühte, als er die englische Gruppe zusammenstellte. Nur ein einziger, J. R. Rahn, hat, wie wir nachweisen möchten, das Richtige getroffen. Intuitiv offenbar, denn er gibt keine Begründung für seine Deutung an. Für Rahns geniale Meisterschaft hoffen somit die folgenden Ausführungen Zeugnis ablegen zu können.

## II.

Den Schlüssel zur Deutung liefern mit ihren Beischriften das italienische Denkmal und die Miniatur. In der Kirche San Miniato al Monte zu Florenz sieht man unsere Darstellung an der südlichen Längswand von unbekannter Hand aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts gemalt. Der Schmerzensmann ist rund herum von Arbeitsgeräten umgeben, die auf seinen Körper zielen; Messer und Gartenschere dringen in

<sup>1)</sup> E. W. Tristram, *Piers Plowman in English wallpainting*. (In: *Burlington Magazine*, Bd. 31: 1917, S. 135—140. Auch in: T. Borenius und E. W. Tristram: *English mediaeval painting*. 1927; und in der deutschen Übersetzung dieses Buches: *Englische Malerei des Ma.* 1927, S. 30ff.) — Tristram sah in unserer Darstellung einen Niederschlag der Wirkung von John Langlands Gedicht «*The Vision of William concerning Piers Plowman*», dessen erste Fassung 1362 abgeschlossen vorlag. Christus sei hier wie in Langlands Werk Vertreter der niederen Volksklassen, deren ehrliche und mühevollen Arbeit gegen die Selbstherrlichkeit der oberen Schichten, gegen Adel und hohe Geistlichkeit in solcher Weise demonstrativ in Schutz genommen werden sollte. Wie aus dem Gedicht so spräche aus diesen Darstellungen des «Christus in der Gestalt von Piers Plowman» der Protest gegen die bestehende und ins Wanken geratende Gesellschaftsordnung. Über diese allgemeinen Beziehungen hinaus vermochte jedoch Tristram nicht eine bestimmte Textstelle nachzuweisen, die etwa die Anregung zu unserem Bilde gegeben haben könnte; und dies führte ihn dazu, die Möglichkeit offen zu lassen, daß vielleicht Bild und Dichtung der gleichen seelischen Stimmungslage ihrer Entstehungszeit den Ursprung verdanken, daß beide also gewissermaßen derselben Quelle entstammen.

seinen Kopf, eine weitere Schere verletzt ihn an der Schulter, Hämmer treffen seine Seite. Dem Bilde ist eine Inschrift beigegeben, die besagt, daß denjenigen Höllenstrafen erwarten, der die Heiligkeit des Sonntags verletzt (*Chi non guarda la domenica sancta et a XPO non a devotione dio gli darà l'aeterna damnatione*).

Ausführlicher äußert sich die Handschrift. Die hier interessierende Darstellung befindet sich auf dem Schlußblatt jener merkwürdigen Allegoriensammlung, die F. Saxl in einer aufschlußreichen Abhandlung in der Festschrift für Julius von Schlosser beschrieb<sup>2)</sup>. Dieser Codex, den heute die Biblioteca Casanatense in Rom unter der Signatur 1404 bewahrt, entstand im Anfang des 15. Jahrhunderts und ist oberdeutscher, nicht näher zu bestimmender Herkunft. Er besteht aus einer Folge von Bildern zur Moralthologie, Zeichnungen, die das Leben und Sterben des Menschen behandeln, sein Glück und Verderben, seine Laster und seine Tugenden. Die meisten Darstellungen werden durch Textstücke erläutert, die aus den verschiedenartigsten Quellen entlehnt sind, so aus des Alanus ab Insulis Anticlaudianus, Holkots *Moralitates*, aus dem Fulgentius *metaforalis* und den Schriften der Väter und Scholastiker, insbesondere aus Hugo von St. Viktor. Unsere Darstellung entspricht inhaltlich durchaus jener oben beschriebenen. Unter den Werkzeugen, von denen einige den Schmerzensmann verletzen, sieht man auf der linken Seite: Sattel, Sichel, schreibende Hand, Axt, Weberkamm und -schiffchen, Mandoline, Rad, Rasiermesser, Badequast, Arbeiten des Goldschmieds und Zinngießers, Hufeisen, Sporn, Gürtel und Degen, Würfel; auf der rechten Seite: Wage, Spinnrocken, Schlachterbeil, Farbtiegel, malende Hand, Hammer und Rucksack eines Bergmannes, Spinnrocken, Dreschflügel, Mühlrad, Schuh, Brezel, Blasinstrument, Waffen, Fischreuse.

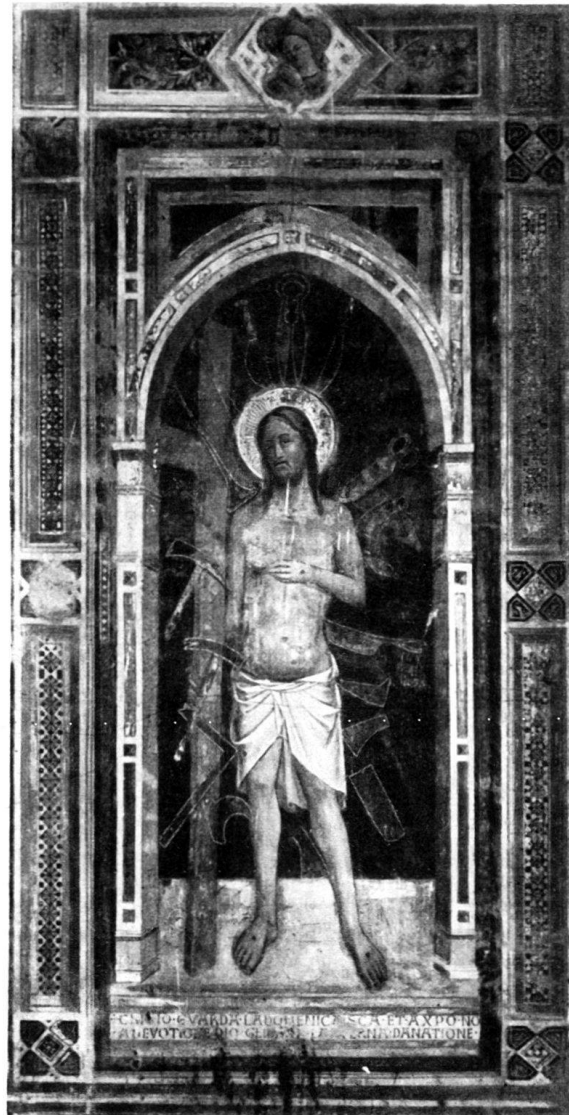
Der Zeichnung ist ein Text beigegeben, der über ihren Sinn Aufschluß erteilen soll. Dies geschieht allerdings nicht in der uns geläufigen Weise einer direkten Bildbeschreibung. Vielmehr sind Bild und Text derart miteinander verbunden, daß jedes von ihnen ein und denselben Grundgedanken selbständig entwickelt, dessen theologische Seite der Text darlegt, während die Darstellung seiner praktischen Nutzanwendung Aufgabe des Bildes ist. Hierbei sind beide von gleicher Wichtigkeit; keines vermittelt für sich genommen den Sinn, der erst aus einem Verstehen des Textes *und* des Bildes geschöpft werden kann. Eine solche Verquickung von optischen und literarischen Ausdrucksmitteln zum Zwecke der vollen Entwicklung eines Problems ist ein vor allem in spätmittelalterlichen Handschriften und Drucken häufig angewandtes Verfahren. Der hier besprochene Codex etwa weist eine ganze Reihe derartiger Lesebilder auf.

Der Text zu unserer Darstellung setzt sich zusammen aus zwei Abschnitten, einem Sermon und einer Anzahl von Florilegien, die ein gemeinsamer Gedanke verbindet und deren Wortlaut im Anhang wiedergegeben ist. Der Sermon handelt von der Heiligkeit des Sonntags. Nach einem Hinweis auf die Bedeutung dieses Tages und einer Ermahnung an die Gläubigen, ihn besonders zu ehren, werden alle die Ereignisse der Heilsgeschichte aufgezählt, die an einem Sonntag stattgefunden haben, um so zu zeigen, welche Bedeutung Gott selber diesem Tage verliehen hat. Eine derartige Zusammenstellung ist an sich nichts Besonderes; ungewöhnlich ist nur die große Zahl von Begebenheiten, die hier vereinigt werden.

Die Florilegien des zweiten Textabschnittes verbindet die Vorstellung einer noch heute andauernden Passion Christi als Folge der Sünden der Menschen. Daß die Zitate für sich genommen und im ursprünglichen Zusammenhang mit den Schriften, aus denen sie stammen, diesen Gedanken nicht vertreten, versuchen wir im Anhang nachzuweisen. Die Kirche kennt eine fortgesetzte Passion nicht; für sie ist das Leiden des Herrn einmalig und abgeschlossen, nur sein mystischer Leib, die Kirche, ist in

---

<sup>2)</sup> Wien, 1927, S. 104ff. Unser Bild, auf fol. 40<sup>r</sup>, wurde von Saxl irrtümlich als «Christus mit den Marterwerkzeugen» beschrieben.



Phot. Brogi  
Firenze

Abb. 1. Florenz, San Miniato al Monte  
Wandgemälde im südl. Seitenschiff

den Märtyrern und Bekennern noch leidensfähig, nicht sein wirklicher. Daß die hier vertretene Idee dennoch keineswegs singulär ist, bezeugen für Deutschland zwei Schriften aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, des Straßburger Karthäusers Ludolf von Sachsen *Vita Christi* und das sehr wahrscheinlich vom gleichen Verfasser stammende *Speculum humanae salvationis*<sup>3)</sup>. In England findet sich der Gedanke bei Chaucer sowie in einer ganzen Anzahl jüngerer literarischer Denkmäler.

Der Text zu unserem Bilde behandelt also zwei Themen, die zunächst nicht das mindeste miteinander zu tun haben. Auf der einen Seite wird wie in der Darstellung in San Miniato auf die Heiligkeit des Sonntags hingewiesen, den zu ehren Pflicht jedes Christen ist. Auf der anderen Seite wird der Leser an das Leiden Christi um der Menschheit willen gemahnt, an die Schmerzen, die noch heute in jedem Augenblicke andauern, in dem der Mensch Sünde begeht.

<sup>3)</sup> Über Ludolfs Leben und die Frage der Autorschaft des *Speculum* vgl. E. Lutz und P. Perdrizet: *Speculum humanae salvationis*. 1907; ferner E. Breitenbach: *Spec. hum. salv.* 1930.

Beide Gedanken verbindet nun das Bild. Wir sehen den Schmerzensmann, von dem der zweite Textabschnitt sprach, und sehen, daß er nicht nur die Wundmale seiner irdischen Passion trägt, sondern daß er darüber hinaus leiden muß durch die Werkzeuge, die seinen Körper verletzen. Die Ursache dieser neuen Erduldung ist nur dann zu verstehen, wenn man den Sonntagssermon heranzieht und das in diesem nachdrücklich betonte Gebot der Feiertagsheiligung, das Kirchgang und Arbeitsruhe verlangt. Nur dann bekommt das Gefüge von Text und Bild einen Sinn, wenn man in ihm als Gesamtthema die Ermahnung zur Sonntagsheiligung erblickt. Mit den Geräten soll demnach auf diejenigen Arbeiten hingewiesen werden, die am Sonntag zu ruhen haben. Und nicht nur die Arbeiten, sondern auch — wie die immer wieder dargestellten Würfel, Spielkarten, Musikinstrumente beweisen — diejenigen Lustbarkeiten, die der Heiligkeit des Tages abträglich sind. Diese Ermahnung erhält ihr besonderes Gewicht durch den Gedanken der fortgesetzten Passion. In die Entscheidung des einzelnen Gläubigen wird gelegt, ob er durch die Sünde der Feiertagsarbeit und durch Fernbleiben vom Gottesdienst Christo Leiden zufügen oder um Christi willen und zu seinem eigenen Seelenheil das Gebot befolgen will.

Es liegt im Charakter derartiger Lesebilder, daß ihr Gedankeninhalt nicht fest umrissen wird, daß es geradezu ihr Zweck und Sinn ist, den Leser und Betrachter zu eigenem Nachdenken anzuregen. Überdies war die Methode, die Dinge in der Schwebelage zu lassen, in besonderem Maße geboten bei einer Idee, die der offiziellen Auffassung der Kirche widersprach und die bei betonter Herausstellung zur Irrlehre hätte werden müssen. Dadurch daß sie niemals selbständig vertreten wurde, sondern stets dem Zweck, für den sie entstanden war, verhaftet blieb, wurde die Häresie vermieden. Der Zweck war, den Gläubigen von der Sünde abzuhalten, und dies konnte in einer Zeit, deren Denken so stark auf das Leiden Christi gerichtet war, nicht eindringlicher geschehen als dadurch, daß man die Leiden durch die Sünde jedes Einzelnen sich endlos fortsetzen ließ. Wir haben es hier also mit einem für die Pfarrpraxis charakteristischen Gedanken zu tun, der als so nützlich bis auf den heutigen Tag sich erwiesen hat, daß man ihm immer wieder in der Traktatliteratur begegnet. Wie sehr er in das Bewußtsein des gläubigen Katholiken eingegangen ist, zeigen zeitgenössische Romane<sup>4)</sup>, ja selbst eine so gelehrte Autorin wie Helen Waddell legt ihn in ihrem Abaelardusbuch unbedenklich in den Mund des hl. Bernhard.

Der erste mittelalterliche Theologe, bei dem sich die Idee einer fortgesetzten Passion im Dienste der Moraltheologie ausführlich verwendet findet, scheint Ludolf von Sachsen zu sein. Bei ihm bestehen die Sünden, deren Begehung Christo Leid zufügt, aus allgemeinen moralischen Vergehen. In den Zitaten der Casanatensis-Hs. ist der Gedanke eingengt auf Verstöße gegen die Armen und die Sünden einzelner Stände, in der englischen Literatur immer wieder auf das Schwören und Fluchen. Bei unserem Bildthema ist die Idee nur noch bezogen auf ein einziges Gebot, das der Feiertags-

---

<sup>4)</sup> Ein charakteristisches Beispiel bietet hierfür der Roman von Ph. G. Maler; Philipp zwischen gestern und morgen. München o. J. (1935), S. 31 f. « . . . Es galt also zu erfahren, was eine Sünde sei und wie vielerlei es gebe. Nicht nur das war böse, was sich unserem Empfinden leicht als solches darzustellen bereit und geeignet war, das Hämische und Listige, das Heuchlerische und Falsche. Auf dem Umweg über die Gottes- und Welterschöpfungslehre gewöhnten wir uns, auch das als böse anzusehen, was bisher nur wenig in den Umkreis unseres Wissens und Handelns getreten war. Wir hörten, wie schrecklich wir den Heiland beleidigen würden, wenn wir seinen und der Kirche Gebote nicht folgten, wie wir seine Wunden wieder aufrissen, ihm von neuem die Dornenkrone aufsetzten, ihn geißelten und kreuzigten, kurz, uns zu seinen Quälgeistern und Henkern schlugen.» — H. Waddell: Peter Abälard. Ein Roman. (Übertragen von L. v. Wangenheim). Hamburg 1935, S. 119. Wir zitieren nach der Übersetzung, da uns das Original nicht erreichbar war. Dem Originalbrief des hl. Bernhard, aus dem die Verfasserin an dieser Stelle schöpft [Pl 183, Brief Nr. 1 (Bernhard an seinen Neffen Robert)], fehlt bezeichnenderweise der auf das fortgesetzte Leiden Christi anspielende Passus.

heiligung. Dies freie Schalten, das bald Einengung des Gedankens, bald Ausweitung ermöglichte, zeigt wiederum deutlich, daß es denjenigen, die ihn vertraten, keineswegs um eine neue Doktrin zu tun war, daß es ihnen vielmehr lediglich um den Erfolg ihrer Predigt ging.

Der vergleichsweise geringe uns überlieferte Bestand an spätmittelalterlichen Predigten aus den Gebieten unserer Darstellung verhindert die Rolle zu ermitteln, die sie in der Pfarrpraxis spielte. Daß unserem Bilde eine nicht geringe Wichtigkeit beikam, beweist schon die Tatsache, daß es fast ausschließlich an Kirchenwänden angebracht ist; findet es sich doch in Schlans sogar an der Außenseite des Turmes zwischen dem vor jähem Tode bewahrenden Christopherbild und der Ablaß gewährenden Gregorsmesse.

Eine andere Frage ist es, welchen Bedeutungsinhalt man jeweils mit der Darstellung verband; denn dieser konnte infolge der nicht festumrissenen Themenstellung sich verschieben, sich anreichern und einengen. Bei allen denjenigen Beispielen, die das Motiv der Verletzung des Körpers Christi durch die Werkzeuge zeigen oder die Beziehung zwischen den Geräten und den Wunden des Körpers durch Linien andeuten (Räzüns, Kurzdorf, Mauthen), kann man wohl sicher annehmen, daß mit dem Gebot der Sonntagsheiligung der Gedanke des fortgesetzten Leidens verbunden wurde. Es wechseln die Geräte an Zahl wie an Auswahl, je nach den Berufszweigen, die an dem betreffenden Orte ansässig waren. Daher ist in Schlans etwa die bäuerliche Arbeit besonders hervorgehoben, deren mit der Jahreszeit wechselnde Tätigkeitsarten dargestellt werden. Bei andern Beispielen wird neben der Arbeitsruhe besonderer Nachdruck auf die Unterlassung von Lustbarkeiten gelegt. So treten in Waltersburg die Handwerkszeuge zurück gegenüber der Darstellung des Spiels und des Tanzes. Es ist bei diesem Denkmal die Themenverschiebung bereits so weit vorgeschritten, daß ein Motiv aus dem Totentanz in die Darstellung übernommen werden konnte: vor der Gruppe geschmückter junger Leute tanzt der in ein weißes Laken gehüllte Tod.

Obwohl unser Bildthema bis in den Beginn des 16. Jahrhunderts weiterlebt, scheint es, daß in seinen spätesten Vertretern das Bewußtsein von dem ursprünglichen Bedeutungsinhalt verloren ging. Dies gilt sowohl für ein Schweizer Beispiel der Spätzeit wie Brigels, wo aus der Christusfigur offenbar eine weibliche Heilige wurde, wie auch für den gekrönten Mann von Breage in Cornwall, der nur schwer noch als Christus angesprochen werden kann. Es ist schwierig zu ermitteln, welche neuen Vorstellungen etwa bei derartigen Beispielen zu den alten hinzugetreten sind.

### III.

Es erhebt sich die Frage nach der Herkunft der Bildelemente, aus denen die Darstellung besteht. Fast allen Beispielen ist gemeinsam, daß die Bildmitte die Figur des Schmerzensmannes einnimmt. Hiervon macht, von den entstellten oder abgewandelten Darstellungen abgesehen, lediglich diejenige von Ormalingen eine Ausnahme, wo Christus in ein langes Gewand gekleidet und ohne die Wundmale erscheint, so wie er uns aus den Szenen seines irdischen Lebens vertraut ist. In den übrigen Beispielen lassen sich drei Darstellungstypen des Schmerzensmannes unterscheiden. Das einzige bekannte böhmische Denkmal, Slavětín, gibt bezeichnenderweise den frühen byzantinisch-italienischen Typus wieder, dessen Herkunft aus der Darstellung des im Grabe liegenden Christus Panofsky<sup>5)</sup> nachwies: Christus hält die Arme über der Brust verschränkt. Diese Art der Darstellung findet sich unter den Beispielen nur noch einmal, in der Casanatensis-Handschrift. Die meisten Denkmäler zeigen den Oranstypus: Christus mit seitlich erhobenen Händen die Wundmale weisend. Der dritte Typus endlich, der Schmerzensmann, der die linke Hand an die Seiten-

<sup>5)</sup> Zu den Darstellungstypen des Schmerzensmannes vgl. E. Panofsky, *Imago pietatis* (in: Festschrift für Max J. Friedländer, 1927, S. 261 ff.).

wunde legt, kommt nur ausnahmsweise unter den englischen Beispielen vor sowie in Florenz.

Um die Christusfigur sind die Handwerkszeuge verteilt. In der Art wie dies geschah, stehen Slavětín und Mauthen isoliert. Wiederum scheinen es italienische Einflüsse zu sein, die dazu führten, daß in kleinen übereinander liegenden Feldern anstatt bloßer Geräte Vertreter der Berufszweige bei der Arbeit wiedergegeben wurden. Die Ähnlichkeit mit den entsprechenden Darstellungen des Salone zu Padua ist überraschend<sup>6)</sup>. Keines der übrigen Beispiele zeigt die strenge Gebundenheit der Komposition von Slavětín und Mauthen. Bei diesen sind vielmehr die Geräte entweder über die Bildfläche verstreut oder um den Körper Christi herum angeordnet. Wie für den planvollen Aufbau der beiden erstgenannten die Vorbilder der Kompositionselemente im Süden zu suchen sind, so haben für die Regellosigkeit der anderen Beispiele die abreviierten Passionsdarstellungen, die Arma Christi der Gregorsmesse, das Vorbild abgegeben. In Rázüns stehen beide Darstellungen so übergangslos nebeneinander, daß man Mühe hat zu unterscheiden, welches Gerät ein Handwerk vertritt und welches als formelhafte Abkürzung einer Szene der Passionsgeschichte gedacht ist.

Aufgabe der Darstellung war, daß die Werkzeuge den Körper des Schmerzensmannes verwunden sollten. Dies bildlich zum Ausdruck zu bringen, machte jedoch bei der großen Anzahl der Geräte erhebliche Schwierigkeiten. So wandte man zwei Darstellungsmittel gleichzeitig an, von denen das eine einem fremden Bildtypus entlehnt wurde, während man das andere neu erfand. In Slavětín, Rázüns und einigen anderen Beispielen laufen von den einzelnen Fächern mit den arbeitenden Handwerkern, bzw. von den Werkzeugen als Träger der Bezugsetzung zwischen beiden Bildelementen feine Linien zum Schmerzensmann hin, die nur für denjenigen Betrachter einen Sinn haben, der die Beziehung bereits kennt. Er muß hier ebenso im voraus wissen, was gemeint ist, wie bei jenem weitverbreiteten Typus des Aderlaßmannes, von dem dies Schema stammt. Dort treten an die Stelle der Handwerker, bzw. Geräte, die Sternzeichen und an die des Schmerzensmannes die nackte menschliche Figur. Zu diesem Darstellungsmittel von geringer optischer Ausdruckskraft kommt ein zweites von unmittelbarer Drastik: die Werkzeuge dringen in den Körper Christi ein und verwunden ihn. Den kräftigsten und knappsten Ausdruck fand der Maler von Slavětín, der sich darauf beschränkte, daß eine große Schere Christus in den Arm schneidet. Die meisten anderen Denkmäler sind hierin weniger zurückhaltend; Bohrer, Messer, Scheren verletzen den Kopf des Schmerzensmannes, Degen, Schlachtermesser dringen in sein Fleisch, Hämmer schlagen auf ihn ein. Am drastischsten ist dies Darstellungsmittel in Florenz und Ormalingen angewandt. Dagegen findet sich auf einigen, meist jüngeren Denkmälern weder das eine noch das andere; die Geräte sind beziehungslos über den Bildraum verteilt. Hier macht sich also bereits das mangelnde Verständnis des Kopisten bemerkbar.

#### IV.

Wir kommen zum Schluß zu der Frage, wo unser Bildthema zuerst entstanden sein mag. Die ältesten Beispiele der englischen Gruppe, die Tristram anführt, stammen

---

<sup>6)</sup> Zur Gesamtkomposition der Darstellung von Slavětín kann aus deutschem Kunstkreis eine Zeichnung der aus Schlettstadt stammenden Hs. des *Speculum humanae salvationis* von ca. 1340 herangezogen werden: *Compassio Mariae* (Maria, die nach dem Tode des Sohnes die Stätten aufsucht, an denen sich die Hauptereignisse seines Lebens abspielten. [Vgl. Lutz-Perdrizet, a.a.O., Taf. 69]). Es ist dies die vielleicht früheste Darstellung eines Stationsweges und eine Vorform zu dem später üblichen, der sich nur noch auf die Passion bezieht. Maria steht in der Mitte, umrahmt von einzelnen kleinen Feldern, in denen die auf knappste Formel reduzierten Darstellungen der Lebensereignisse Christi eingezeichnet sind. Der Kompositionstypus: Hauptszene gerahmt von kleinen Nebenszenen, läßt sich bis in die antike Kunst zurückverfolgen.

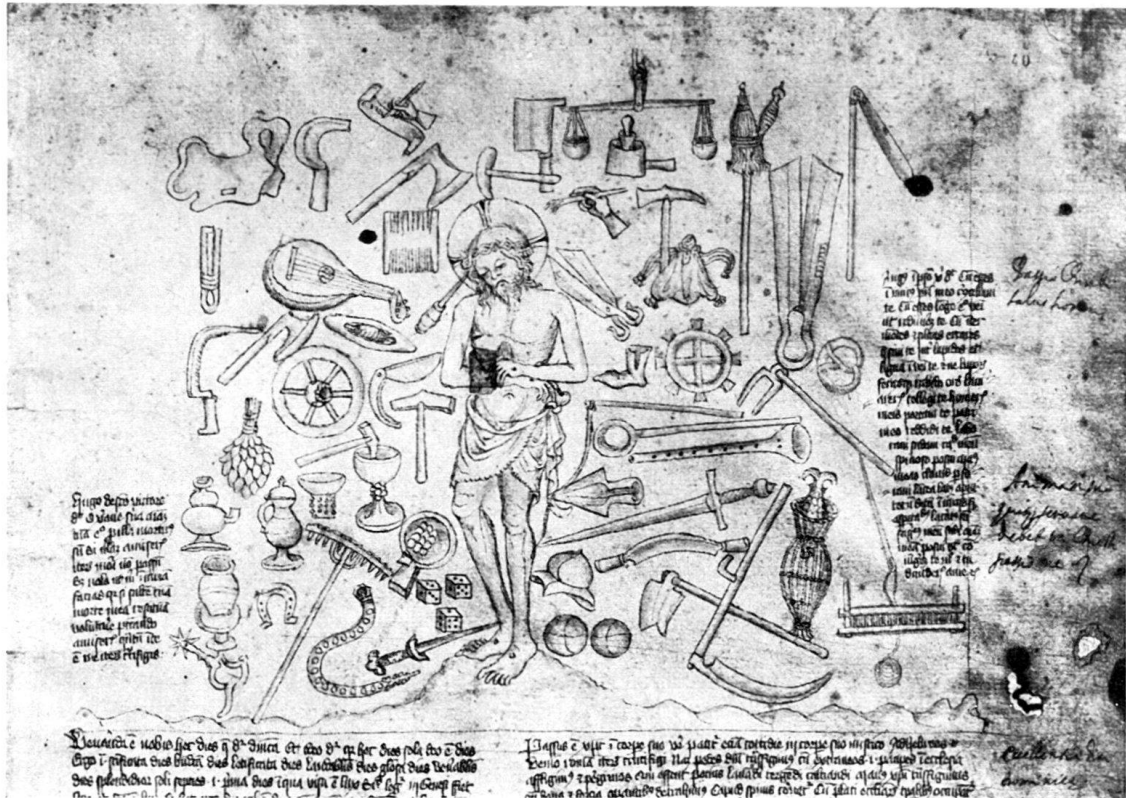


Abb. 2. Rom, Bibl. Casanatensis, Ms. 1404. Oberdeutsch, 15. Jh. Anf.

aus dem Ende des 14. Jahrhunderts. Bei dem schlechten Erhaltungszustand der meisten dieser Malereien ist ein englischer Urtypus nicht klar zu erkennen. Doch werden wir nicht fehl gehen, wenn wir ihn uns etwa so vorstellen wie die Darstellung in St. Mary zu Ampney, die um 1390 anzusetzen ist. Deutlicher liegen die Beziehungen innerhalb der Schweizer Gruppe, in der Rätzüns einen besonderen Platz einnimmt. Diese Darstellung, der schon durch ihre Verbundenheit mit einem viel-szenigen Bilderzyklus und ihre vergleichsweise höhere künstlerische Qualität mehr Wichtigkeit zukommt, entstand im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts. Von Rätzüns sind die anderen Bündner Denkmäler, unfern auf den Höhen gelegen, die das nördliche Ufer des Vorderrheins begleiten, unmittelbar angeregt worden, wenn-gleich in der Zeitspanne, die zwischen dem Entstehen dieser Malereien liegt, bereits ein Gutteil des ursprünglichen Sinngehaltes verloren ging. Das älteste uns bekannt gewordene Beispiel ist Slavětín, mag es nun 1365 oder 1375 entstanden sein. Es ist bemerkenswert, weil es alle diejenigen Bildelemente wohlausgewogen enthält, die in den übrigen Denkmälern wucherten oder verkümmerten. Auch das Slavětiner Bild ist Teil eines großen Zyklus, dessen Entstehen dem damaligen Besitzer der Stadt, Nikolaus von Hasenburg, zu verdanken ist. Auf Grund dieses Befundes wird es kaum angängig sein, irgendwelche Vermutungen hinsichtlich des Entstehungsortes unseres Bildmotivs auszusprechen. Wir sind vielmehr der Meinung, daß ein international verbreitetes Thema der praktischen Theologie in diesen Denkmälern Gestalt gewonnen hat. Es wäre ein Erfolg unserer Arbeit, wenn sie die Anregung gäbe, den Kreis der Beispiele zu erweitern.

\* \* \*

## Anhang I: Verzeichnis der Denkmäler

Die 14 Denkmäler der englischen Gruppe verteilen sich auf die Grafschaften Suffolk, Sussex, Buckinghamshire, Berkshire, Gloucestershire, Herefordshire, Cornwall und Pembroke (Wales).

1. *Ampney* (Gloucestershire), St. Mary. Nicht später als 1400. Sehr zerstört und übermalt. Christus mit seitlich erhobenen Händen (Orangeste), einige der Werkzeuge verletzen ihn am Kopfe. Außer dieser Darstellung befinden sich in der Kirche noch ein Jüngstes Gericht und ein hl. Georg, gegen den Drachen kämpfend. Abgebildet bei E. W. Tristram: *Piers Plowman in English wall-painting* (in: *Burlington Magazine*, Bd. 31, 1917, S. 135ff.).

2. *West Chiltington* (Sussex). Die sehr zerstörte Malerei befindet sich an einer Fensterschräge in der Nordwand des Schiffes. Um 1400. Die Gesten Christi wie in Ampney. Nur wenige der Geräte noch erkenntlich; ein Messer und ein Pfeil dringen in das rechte Bein des Schmerzensmannes ein. Abgebildet bei Tristram, a.a.O.

3. *Oving* (Bucks.). Neben dem Altar. Typus ähnlich West Chiltington. Sehr schlecht erhalten.

4. *Stedham* (Sussex). An der Nordwand des Schiffes; heute zerstört. 15. Jahrhundert. Neben einer Schutzmantel-Madonna. Die Gesten Christi wie in Ampney. Die Werkzeuge aus Raumgründen radial um den Kopf des Schmerzensmannes gelegt, eine Lösung, die dem Bildtypus der Sieben Schwerter Madonna entlehnt ist. Abgebildet bei Tristram, a.a.O.

5. *Broughton* (Bucks.). Die Malerei fast verwischt durch ein späteres Bild, das auf das alte draufgesetzt wurde. Angeblich Christus auf einem Pferde reitend; doch geht diese Angabe wohl auf ein Mißverstehen der beiden Malschichten zurück. An der Gegenwand: St. Georg mit dem Drachen. Abgebildet bei Tristram, a.a.O.

6. *Hessett* (Suffolk). Fast verschwunden. Mitte des 15. Jahrhunderts. Christus weist die Seitenwunde. Die Werkzeuge rahmen den ganzen Körper. Über dieser Darstellung ein Arbor vitiorum. Abgebildet in: *Proceedings of the Institute of Suffolk Archeology*, Bd. 5, 1886, S. 29.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts erscheint die Darstellung häufig in Cornwall, so in:

7. *Poundstock*.

8. *Lanivet*, heute zerstört. Christus weist auf die Seitenwunde. Die Gegenstände um den Körper herumgruppiert. Abgebildet am gleichen Orte wie 6.

9. *Linkinhorne*.

10. *St. Just-in-Penwith*.

11. *Breage*. Gut erhalten. Der gekrönte Christus weist die Seitenwunde. Der Körper ist mit Wunden überdeckt. Die meisten der den Schmerzensmann umrahmenden Werkzeuge verwunden ihn. Abgebildet bei Tristram, a.a.O.

12. *Gumfreston* (Pembroke). Nur die untere Hälfte ist erhalten.

13. *Inkpen* (Berks.). Vor dem Weltkriege entdeckt; zerstört. Spätes 15. oder frühes 16. Jahrh.

14. *Michaelchurch-Eseley* (Herefordshire). An der Nordwand des Schiffes. Der Schmerzensmann weist die Seitenwunde mit der rechten Hand und hält die Linke erhoben (Orangeste). An seinem rechten Oberarm eine große Schere, einige Geräte verletzen den Körper; die Zahl der Werkzeuge ist sehr groß. Abgebildet und beschrieben in: *Royal Commission of Historical Monuments. England. An inventory of the historical monuments in Herefordshire*. Bd. 1: 1931, S. 200, Abb. 184.

Die Schweizer Gruppe umfaßt bis jetzt sechs Darstellungen, von denen sich vier in Graubünden, eine im Thurgau und eine im Kanton Baselland befinden. Zu diesen kommt eine weitere im deutschen Bodenseegebiet, in Eriskirch nahe Friedrichshafen.

15. *Räzüns* (Graubünden, St. Georg). Die kleine, außerhalb des Ortes auf einem Hügel erbaute Kirche ist nach Rahn<sup>1)</sup> die letzte Stiftung der Freien von Räzüns und soll aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammen. Die Bilder setzt D. Jäklin in den Zeitraum zwischen 1385 und 1420; E. Poeschel datiert sie: Ende des 14. Jahrhunderts. Die Darstellung wurde von Rahn 1871 als «Christus zwischen Passionswerkzeugen» mißdeutet, wohingegen nach Jäklin der Maler zeigen will, wie den verschiedenen Ständen durch Christi Leiden und Blut Segen geworden ist. Der Schmerzensmann in Orantenhaltung; sein Körper ist überdeckt von Stigmata, von denen aus Linien zu den Werkzeugen hinlaufen, die die Verletzungen verursacht haben sollen. Die fünf

<sup>1)</sup> J. R. Rahn: Zwei ma. Gemäldezyklen im Kanton Graubünden (in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 4, 1871).

Passionswunden sind nicht besonders hervorgehoben (vgl. dies Detail in den andern Bündner Beispielen). Abgebildet bei D. Jäklin, Geschichte der Kirche St. Georg bei Rätzüns und ihre Wandgemälde, Chur 1880, Abb. 39.

16. *Schlans* (Graubünden). Malerei an der südlichen Außenseite des Turmes, an dem sich außerdem eine Gregorsmesse und ein Christopherusbild befinden. Nach Buholzer frühes 14. Jahrhundert, nach E. Poeschel, sicher zutreffender, Ende des 14. Jahrhunderts. Buholzers Benennung: Christus die Arbeit segnend. Haltung Christi wie in Rätzüns. Gewöhnlicher Heiligenschein an Stelle des Kreuznimbus. Der Bart ist lediglich durch eine tiefe Kerbe am Kinn angedeutet, so daß die Figur den Eindruck eines Knaben macht, was durch die Haartracht (Pagenfrisur) noch verstärkt wird. Die Wundmale fehlen; die Linien (vgl. Rätzüns) gehen vom Kontur des Körpers aus. Neben einzelnen Werkzeugen sind vor allem nach Jahreszeiten unterschiedene kleinfigurige Szenen bäuerlicher Beschäftigungen dargestellt. Abgebildet bei C. Buholzer: Ma. Wandmalereien in Graubünden (Anzeiger für schweiz. Altertumskunde, N.F. 34: 1932, Taf. 15).

17. *Waltensburg* (Graubünden). St. Leodegar. Wandgemälde an der südlichen Außenwand<sup>2)</sup>. Mitte des 15. Jahrhunderts, 1934 aufgedeckt. Der Schmerzensmann mit Kreuznimbus, jedoch anscheinend ohne Wundmale. Außer den meist landwirtschaftlichen Geräten ein anbetender Stifter, den ein Heiliger dem Schmerzensmann empfiehlt. Links oben eine Gruppe geschmückter junger Leute, vor denen offenbar der Tod tanzt. In der rechten Ecke drei Spieler.

18. *Brigels* (Graubünden), St. Martin. Wandgemälde rechts vom Chorbogen. Die noch nicht freigelegte Malerei ist nur so weit zu erkennen, als sie durch die Übertünchung durchschimmert; sie ist nach J. Zemp<sup>3)</sup> zwischen 1490 und 1500 entstanden, während E. Poeschel bis ins zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gehen möchte. Die Darstellung wurde von Rahn im Anz. f. schweiz. Altertumskunde, 1882, S. 279, richtig gedeutet, «es seien alle diejenigen Werkzeuge gemalt, deren man sich des Sonntags nicht bedienen durfte». An Stelle des Schmerzensmannes findet sich hier eine weibliche (?) Figur mit offenen Haaren, die auf die Schulter herabhängen. Der Körper scheint nur mit einem kurzen Hemde bekleidet zu sein, das die Brust halb frei läßt. Die Hände sind betend zusammengelegt. Diese sonderbare Umformung scheint durch mißverständene Übernahme der gleichfalls schon entstellten Christusfigur in Schlans hervorgerufen zu sein. Unter den Geräten sind nach Zemp zu erkennen: Kamm, Schere, Messer, Leiter, Wecken, drei Würfel, ferner die kleinen Figuren eines Schusters, einer Händlerin (?), eines Bauern mit Pflug und zwei Ochsen, eines Mannes mit großem Hut.

19. *Kurzdorf* (Thurgau), St. Johann. Innenseite der Westwand. Sehr beschädigt, der obere Teil fast unkenntlich. Anfang des 15. Jahrhunderts. Christus frontal, offensichtlich in Orantenhaltung. Zu beiden Seiten der Figur Werkzeuge, von denen aus Linien zum Körper Christi hinführen; einige der Geräte verletzen ihn. Die Malerei ist heute durch Abbruch der Kirche zerstört. Abgebildet und beschrieben im Anzeiger f. schweiz. Altertumskunde, N.F. 19: 1917, S. 177—191. Die erste Mitteilung von dem Denkmal gab J. Zemp im Jahresbericht der Schweiz. Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler, 1914/15, S. 24<sup>4)</sup>.

20. *Ormalingen* (Baselland). Spätes 14. Jahrhundert. Christus bekleidet, nach links gewendet. In den Rock und in den Kopf dringen die Handwerkzeuge, die die Figur umrahmen, ein. Unmittelbar neben Christus befindet sich eine Maria, die mit der Linken auf den Sohn weist. Wir können uns der Meinung Riggenbachs, der neuerdings die Malereien ausführlich behandelte und in der Maria eine Fürbitterin sah, die den Zorn Christi über die Menschen zu besänftigen sucht, nicht anschließen. Wir glauben vielmehr, daß die hinweisende Geste der Muttergottes anklagend ist: sehet ihr Sünder, wie ihr meinen Sohn mit euren Werkzeugen martert, und daß hier ein ähnlicher Gedanke zum Ausdruck kommt wie in Mirk's Festivals, wo Maria mit dem durch die Sünden der Menschen wundenbedeckten Kinde vor einem irdischen Richter Klage erhebt (vgl. Anhang II.)

---

<sup>2)</sup> Den Nachweis dieses Bildes sowie Angaben darüber verdanken wir Herrn Dr. E. Poeschel in Zürich, der uns auch für die anderen Bündner Beispiele seine Ansicht hinsichtlich der Datierung freundlichst mitteilte. Vgl. ferner Chr. Caminada, Steinkultus in Rhätien (in: 65. Jahresbericht der Historisch-Antiquarischen Gesellschaft von Graubünden, 1935, S. 312).

<sup>3)</sup> Herr Prof. Zemp war so liebenswürdig, uns die Pause einer von ihm angefertigten Reiseskizze zur Verfügung zu stellen und die von ihm gemachten Beobachtungen mitzuteilen.

<sup>4)</sup> Auch erschienen u. d. Titel: Die Kirche St. Johann in Kurzdorf. 1. Baugeschichte von G. Bühler. 2. Wandmalereien von E. Leisi. (Thurgauische Beiträge zur vaterländischen Geschichte, Heft 57.)

Wir möchten deshalb auch nicht wie Riggenbach das Instrument, das Christus mit der Hand umfaßt, als Donnerkeil ansehen, der auf die Menschheit herabgeschmettert werden soll; es mag eher ein nicht bestimmbares Werkzeug sein, das Christus — wenn man schon eine Erklärung versuchen will — aus der Brust herauszuziehen sucht. In der Deutung des Gesamtthemas übernimmt Riggenbach die Piers Plowman Theorie, jedoch ist er in der Beobachtung der Blutspuren auf einigen der Geräte und dem mitgeteilten Zitat einer Briefstelle von H. Feurstein («Offenbar soll sinnbildlich zum Ausdruck kommen, wie die einzelnen Gewerbe durch ihren irdischen Sinn und ihre Berufslaster den Heiland verwunden») auf dem richtigen Wege. Die Datierung der Malerei auf 1360—1370, zu der der Verfasser auf Grund einer hypothetischen Baugeschichte kommt, halten wir zu früh. Wir verdanken dem Aufsatz, auf den uns Herr Prof. Zemp hinwies, die Kenntnis von Mauthen und Eriskirch. — Erstmals abgebildet im Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz, 1915/1921, S. 385. — R. Riggenbach, Die Wandbilder der Kirchen von Ziefen und Ormalingen, 1936 (Freiwillige Basler Denkmalspflege, 1934/1935, Beilage).

21. *Eriskirch* am Bodensee. Südwand des Chors. Um 1400. Der Schmerzensmann in Oranthenhaltung, umgeben von einer großen Zahl von Werkzeugen und einigen kleinen Szenen. Das Bild ist Teil eines größeren Zyklus, der neben vielen Szenen aus dem Alten und Neuen Testament eine Hostienmühle, die Legende von den drei Lebenden und drei Toten u. a. enthält. — Beschrieben und abgebildet in: H. Eggart, Die spätgotischen Wandmalereien in der Pfarrkirche zu Eriskirch (Schriften des Vereins für die Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung, Heft 61: 1934, S. 66—79).

22. *Slavětín* (Böhmen). Die stark übermalte Darstellung ist Teil eines großen Bilderzyklus zumeist von Szenen des Neuen Testaments, der sämtliche Mauerflächen des Presbyteriums bedeckt. Die Datierung legt eine falsch restaurierte Inschrift fest, die besagt: Haec pictura ab anno 1385 (richtig 1365 oder 1375) fundata sub Domino Nicolao ab Hasenburg qui fuit haereditarius huius oppidi Slavietin. Nikolaus von Hasenburg war Besitzer der Stadt bis 1379. Über Einzelheiten des Bildes vgl. den Hauptteil. — Abgebildet und beschrieben in: Topographie der Historischen und Kunstdenkmale im Königreiche Böhmen, Bd. 2, Der politische Bezirk Laun, verfaßt von Bohumil Matějka, Prag 1897, S. 78ff<sup>5)</sup>.

23. *Mauthen* im Gailtal (Kärnten). Südliche Außenwand der Pfarrkirche. 1514. Vom Schmerzensmann, der die Arme in Oranthenhaltung erhoben hat, verlaufen feine rote Linien zu den zahlreichen Werkzeugen hin, die die Figur umgeben. Das Ganze ist gerahmt von einer gemalten Architektur, einem Bogen auf zwei Pilastern ruhend, deren Stirnflächen in vier übereinander liegenden Feldern kleine Szenen ausfüllen. Ihr schlechter Erhaltungszustand ermöglicht uns auf der uns vorliegenden Reproduktion keine sichere Deutung; doch hat es den Anschein, als ob es sich um Darstellungen einzelner Berufszweige handle, ähnlich jenen in Slavětín. An der gleichen Kirchenwand u. a. ein großes Christopherus-Bild. — Beschrieben und abgebildet in: O. Demus, Neu aufgedeckte Wandgemälde in Mauthen (Kärnten) (in: Die Denkmalpflege, 1933, S. 47—51).

24. *Florenz*, San Miniato al Monte. Südwand des Seitenschiffes. Frühes 15. Jahrhundert. Der Schmerzensmann hält im rechten Arm das Kreuz und weist mit der Linken die Seitenwunde. Die Figur ist ringsherum gerahmt von Handwerksgeräten, die in den Körper Christi eindringen. Unter der Darstellung die oben mitgeteilte Inschrift. Die von Tarani erwähnte Jahreszahl MCCCVII beruht auf einem Irrtum. An der gleichen Wand Darstellungen von Heiligen, unter denen ein großer Christopherus. — Beschrieben in D. F. Tarani, La Basilica di S. Miniato al Monte. Guida storico-artistica, 1910, S. 53—54.

25. *Rom*, Biblioteca Casanatense. Ms 1404, fol. 40 recto. Federzeichnung vom Anfange des 15. Jahrhunderts, oberdeutschen Ursprungs. Über Einzelheiten vgl. den Hauptteil. — Beschrieben in: F. Saxl, Aller Tugenden und Laster Abbildung (in: Festschrift für Julius Schlosser, 1927, S. 104—121).

<sup>5)</sup> Herr Prof. A. Matějček in Prag hatte die Güte, nach weiteren böhmischen Beispielen zu suchen; doch konnte weder er noch Herr Prof. E. Dostál in Brünn, der sich ebenfalls freundlicherweise darum bemühte, ein Gegenstück zu Slavětín in der Tschechoslowakei nachweisen, wiewohl die Vermutung nahe liegt, daß es dort noch welche gibt. Auf den Zusammenhang der Darstellung mit der englischen Gruppe wies zuerst Panofsky hin in seiner Abhandlung über die Imago pietatis (in: Festschrift für Max J. Friedländer, 1927, S. 304, Anm. 95).

\* \* \*



Abb. 3. Waltensburg (Graubünden) Malerei an der südl. Außenwand  
XV. Jh. Mitte

## Anhang II.

### *Die Florilegien der Casanatensis-Handschrift.*

Passus est Christus in corpore suo vero, patitur eciam cottidie in corpore suo mistico. Ad Hebreos. Venio romam iterum crucifigi. Nam pedes Domini transfigimus cum extraneos id est pauperes in ecclesiam affligimus et peregrinos qui essent potius lavandi, tergendi, calcandi. Manus Christi transfigimus quando bona et forcia operantibus detrahimus. Capud spinis coronatur, cum prelati ecclesiarum temporalibus occupantur et pugnantur. Oculi Christi velantur, quando doctores et iudices muneribus excetati iusticiam negligunt. Corpus Christi nudant et sanguinem fundunt, qui pauperes spoliant et eorum sanguinem comedunt id est labores eorum in quibus sanguis eorum consumitur etc. Versus: Mors tua mors Christi, lux ultima gloria celi. Et timor inferni sint memoranda tibi. Item versus: Aspice qui transis quia tu michi causa doloris. Pro te passus ita pro me crimina vita. Passus sputa, minas, alapas, probra verbera, spinas. En morior pro te, quid agas homo, inspice pro me. Gregorius: Studeat quidem religiosus tota mente carnem cruciare, voluntates proprias frangere, nocivas querere, cottidianis se lacrimis lavare, despectum sui appetere oblatam sibi a fratribus venerationem timere etc. Bernardus: Tu homo es et habes sertum de floribus, et ego deus et habeo coronam spineam. Tu cirotecas habes in manibus, et

ego clavos defixos. Tu in albis vestibus tripudias, et ego pro te derisus ab herode fui in alba veste. Tu tripudias cum pedibus, et ego cum pedibus laboravi. Tu in choreis brachia extensis in modum crucis in gaudium, et ego ea in cruce extensa habui in obprobrium. Et ego in cruce dolui, et tu in cruce exultas. Tu habes latus apertum et pectus in signum vane glorie, et ego latus fessum habui pro te; tamen revertere ad me, et ego suscipiam te.

Hugo de sancto victore dicit: O christiane, serva animam tuam. Ego pro illa mortuus sum. Si illam amiseris, iterum mori non possum. Sed nolo ut michi iniuriam facias, quia, si saltem tuam morte mea restituam, voluntarie peccando amiseris quantum in te est, me iterum crucifigis.

Augustinus in persona Christi dicit: Cum esses inimicus patri meo reconciliavi te. Cum esses longe, ego veni ut redimerem te. Cum inter montes et silvas errares, quesivi te. Inter lapides et ligna inveni te; et ne luporum ferarumque rabido ore laniaveris, collegi te; humeris meis portavi te, patri reddidi te. Laboravi, sudavi, capud spinoso posui, manus meas clavis perforavi, lancea latus aperui, tot non dicam inimicis sed asperitatibus laceratus sum, sanguinem meum fudi, animam meam posui ut coniungerem te michi et tu divideris a me etc.

Die Florilegien beginnen mit einem angeblich dem Hebräerbrief entnommenen Zitat, dessen Gedankengang etwa dem von Kol. 1, 24 entspricht: Nun freue ich mich in meinem Leiden, das ich für euch leide, und erstatte an meinem Fleisch, was noch mangelt an Trübsalen in Christo, für seinen Leib, welcher ist die Gemeinde (Luther). Das leibliche Leiden Christi ist allerdings mit seinem Tode abgeschlossen, aber die Kirche, sein mystischer Leib, leidet auch heute noch täglich in ihren Gliedern. So entspricht dieser Satz durchaus der offiziellen katholischen Lehrmeinung.

Der nächste Satz der Florilegien ist offenbar der Petruslegende entnommen, er sagt zunächst, Christus gehe nach Rom, um sich an Stelle des fliehenden Petrus erneut kreuzigen zu lassen. Mit den anschließenden Sätzen aber, die durch «nam» augenscheinlich die Folgerung aus dem Vorhergehenden ziehen, wird das «iterum crucifigi» verallgemeinert, indem durch bestimmte Sünden — aufgeführt sind solche gegen die Armen und Arbeitenden und solche der Geistlichen und Richter — die Passion Christi wiederholt wird.

Dieser Gedanke hat offenbar seinen Ursprung in Hebr. 6, 6: Et prolapsi sunt; rursus renovari ad poenitentiam, rursus crucifigentes sibimetipsis filium Dei, et ostentui habentes. (Vulgata.) Darauf weist auch das Zitat aus Hugo von St. Viktor, das einer Exegese dieses Verses entstammt (P. L. 176, col. 556—9). Dort steht jedoch mit aller Deutlichkeit, es sei irrig anzunehmen, der Verfasser des Briefes habe hier sagen wollen, für die einmal in die Gemeinde Aufgenommenen führe jede später begangene Sünde zum ewigen Tode, richtig sei vielmehr, daß Christus für alle reuigen Sünder gestorben sei; wenn aber ein Mensch so lebe, als brauche er nur Christum abermals sterben zu lassen, um für seine Sünden Vergebung zu finden, und in dieser Annahme aus freiem Willen sündige, so ziehe er sich das ewige Verderben zu. Also nur durch die Form des Zitats ist der Anschein erweckt, als bestätige es die Ansicht des Kompilators.

Die folgenden Verse und Zitate dienen der Ermahnung an die Gläubigen, angesichts der Passion Christi des eigenen sündigen Lebens und der ewigen Strafen zu gedenken.

Die Verse finden sich einzeln und in wechselnder Zusammenstellung sowohl in unserer Handschrift als auch an anderen Orten. So gibt A. E. Schönbach<sup>1)</sup> aus der Hs Nr. 1756 der Wiener Nationalbibliothek den ersten Versus ganz und die letzte Zeile des zweiten in nur wenig veränderter Form. Die erste Zeile des zweiten Versus ist offenbar Thren. 1, 12 nachgebildet. Die beiden folgenden Zeilen finden sich in ähnlicher Form P. L. 171, col. 1283 als Nr. 28 des Libellus inscriptionum christianorum des Hildebert von Tours.

Die genaue Nachweisung der Zitate aus Bernhard und Augustin ist uns bisher nicht gelungen. Der Kompilator hat sie vermutlich aus einem anderen Zusammenhang übernommen. Sie finden sich nämlich beide in der Legenda aurea des Jacobus a Voragine zum Tage der Passion<sup>2)</sup>, von dort aus hat das Bernhard-Zitat in englische Handschriften Aufnahme gefunden<sup>3)</sup>. Das Augustin-Zitat gibt Ludolf von Sachsen in seiner Vita Christi<sup>4)</sup> als einem Passionssermon entstammend.

<sup>1)</sup> A. E. Schönbach, Studien zur Erzählungsliteratur des Mittelalters (in: Sitzungsberichte der Phil. Hist. Klasse der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften «zu Wien», Bd. 156, 1907, S. 26).

<sup>2)</sup> Jacobus a Voragine, Legenda aurea, ed. Th. Graesse, 1846.

<sup>3)</sup> A stanzaic life of Christ. Compiled from Hidgen's Polychronicon and the Legenda aurea. (Early English Text Society. Original series, Bd. 166.)

<sup>4)</sup> Vita Christi. Ausgabe Augsburg, 1729, S. 642, col. 1.

Für das Zitat aus Gregor können wir bisher nur eine Stelle aus den *Moralia*<sup>5)</sup> anführen, die Anklänge aufweist.

Der Gesamtgedanke der Florilegien ist deutlich: dem sündigen Menschen, der irdischen Vergnügungen fröhnt und freiwillig das Böse dem Guten vorzieht, wird die Leidensgestalt Christi entgegengehalten, die, um ihn zu retten, duldet. Und um den Eindruck zu vertiefen, wird der Mensch darauf hingewiesen, daß er durch seine Sünden Christus aufs neue alle Leiden seiner irdischen Passion zufügt.

Diese Auswertung von Hebr. 6, 6 zu praktischen moraltheologischen Zwecken ist nun keineswegs Sondergut des Casanatensis. Die älteste uns bisher überhaupt bekannt gewordene Parallele findet sich im 25. Kap. des *Speculum humanae salvationis*, von wo Ludolf von Sachsen einige Verse in seine *Vita Christi* übernommen hat. Wir geben die charakteristischen Stellen und bezeichnen dabei mit \* die auch in der *Vita Christi* befindlichen Verse:

*Spec. hum. salv. cap. 25, Vers 47—56. Vita Christi, Ausg. Augsburg 1729, S. 642, col. 1.*

*Ita mali Christiani in Patrem suum Christum pro eis mortuum desaeviunt,*

\* *Quando voluntarie peccando, ipsum iterato crucifigunt:*

\* *Plus peccant, qui offendunt Christum regnantem in divinitate,*

\* *Quam qui crucifixerunt eum conversantem in humanitate.*

\* *Christum semel crucifixum conatur invadere et rursus vulnerare,*

\* *Qui sine timore peccat, vel qui praesumit de peccato se jactare.*

*Crucem Christi ad crucifigendum eum perhibetur carpentare,*

*Qui ad perpetrandum mala conatur consilia et auxilia praestare.*

*Dorso Christi crucem bajulandam imponere perhibetur,*

*Qui peccatum suum divino ordinatori attribuere videtur.*

Während unsere Handschrift einerseits die in der Ausübung des Amtes begangenen Verfehlungen der Geistlichen und Richter anführt, andererseits die Sünden gegen das Gebot der Barmherzigkeit, zählt das *Speculum* eine große Reihe allgemein menschlicher Sünden auf, unter denen die gegen die Gebote der Kirche die wichtigsten sind.

Wie wenig übrigens Ludolf als Theologe an eine Realität der fortgesetzten Passion gedacht hat, zeigt er in der *Vita Christi*, wenn er sagt: *Mystice Dominus traditur a simoniacis, illuditur ab hypocritis, flagellatur a tyrannis...* (a.a.O. S. 448, col. 1). *Mystice* hat hier die Bedeutung figurativer, bildlich also wird der Herr verraten, werden ihm alle übrigen Leiden angetan durch die aufgezählten Sünden.

In der deutschen geistlichen Literatur haben sich weitere Beispiele zu unserem Thema bisher noch nicht gefunden, wohl aber nur deshalb, weil die in Frage kommenden Handschriften weitgehend noch nicht durchforscht sind. Dagegen bietet die englische Literatur vom Ende des 14. bis zum 16. Jahrhundert deren eine ganze Anzahl. Die meisten von ihnen verfolgen wie die bisher besprochenen praktische homiletische Zwecke. Das älteste hierhin gehörige Beispiel gibt Chaucer in den *Canterbury Tales*<sup>6)</sup>. In *The Pardoner's Tale* heißt es:

*Her othes been so greet and so dampnable,*

*That it is grisly for to here hem swere.*

*Our blisful lordes body thay to-tere;*

*Hem thoughte Jewes rent him nought y-nough.* (a.a.O. Bd. II, S. 264.)

Der Herausgeber, Th. Wright, sagt dazu in einer Anmerkung: *The common oaths in the Middle Ages were by the different parts of God's body; and the popular preachers represented, that profane swearers tore Christ's body by their imprecations.* Diese Ansicht zeigt sich gleich bei Chaucer selbst in *The Personer's Tale*, der Predigt über die Todsünden. Dort heißt es im Kapitel *De Ira*: *for certes it semeth, that ye thenke that cursed Jewes ne dismembrit nought y-nough the precious persone of Crist, but ye disembre him more* (a.a.O. Bd. III, S. 133).

In *Mirke's Festivals*<sup>7)</sup> wird anknüpfend an das oben erwähnte Bernhard-Zitat aus der *Legenda*

<sup>5)</sup> XXXII. *Moral. cap. 20, n. 37* (PL LXXXVI, col. 658). Wir verdanken den Nachweis der Liebenswürdigkeit des Herrn P. Ludger Meier O.F.M. in Bamberg.

<sup>6)</sup> Geoffrey Chaucer, *Canterbury Tales*, ed. by Th. Wright, 1851.

<sup>7)</sup> *Mirke's Festivals, De dominica in passione Domini nostri.* (Early English Text Society. Extra ser. Bd. 96. S. 113f.) Mirk lebte um 1400. Eine ähnliche Erzählung gibt *The early English version of the Gesta Romanorum.* (E. E. T. S. Extra ser. Bd. 33, S. 409ff.; dort auch weitere Literaturangaben.)

aurea eine Erzählung gebracht, die den Gedanken drastisch darstellt: In einer Stadt haben Fluchen und Schwören durch die Schuld des Richters überhandgenommen, da erscheint eine schöne Frau mit einem über und über mit Wunden bedeckten Kind im Arm und fragt: Was soll dem geschehen, der das getan hat? Der Richter antwortet, der soll sterben. Darauf gibt sie die Erklärung: Das Kind ist Christus, durch euer Fluchen und Schwören so verstümmelt. — Wir erinnern daran, daß in Ormalingen Maria mit anklagender Geste neben der Gestalt des Schmerzensmannes steht. — In *The complaynt of Criste*<sup>8)</sup> ist es Christus selber, der den Menschen zur Buße aufruft und ihm vorhält: for thowe kyllyd thy lorde, And euery day thou wounedyst hym newe (Str. 10), und in einer späteren Strophe:

Eche day on crosse thou doest me newe  
with deedly syn, at morne, at mete,  
thowe turmentis me on-trewe,  
and namely, with thyne othis grete,  
to swere thou wolte nat me eschewe. (Str. 61.)

Aus dem großen Katalog menschlicher Verfehlungen, den das *Speculum* gibt, ist nichts übernommen, alles tritt zurück vor der einen Sünde des Schwörens. Nur einmal, in *Jacobs Well*<sup>9)</sup>, wird die Verweigerung des Kirchenzehnten als eine Sünde aufgeführt, durch die Christus zum Tode gebracht worden ist wie durch den Verrat des Judas.

Eigentümlich und in deutschen Texten bisher nicht nachweisbar ist der Gedanke einer fortgesetzten Passion in der mystischen Dichtung. Hier ist aus der innigen Versenkung in das Leiden Christi heraus aus dem «er litt für unsere Sünden» das «er leidet» des unmittelbaren Miterlebens geworden. Wir sehen schon in der erwähnten *complaynt of Criste* den homiletischen Zweck hinter dem mystischen Erlebnis zurücktreten. In *Quia amore langueo*<sup>10)</sup> überwiegt das letzte völlig:

My faire love and my spouse bryght,  
I saued hyr for betyng and she hath me bett,  
I clothed hyr in grace and heuenly lyght,  
this blody surcote she hath on me sett; ... (Str. 4.)

Auffallend ist hier und in den folgenden Strophen die Anlehnung an das wiederholt erwähnte Bernhard-Zitat.

---

<sup>8)</sup> in: E. E. T. S. Orig. ser. Bd. 15, S. 190ff. Mitte des 15. Jahrhunderts. Eine entsprechende Stelle mit starken Anklängen an das 25. Kapitel des *Speculum humanae salvationis* findet sich in dem um 1442 geschriebenen Traktat des Willim Nassyngton, *De trinitate et unitate ... et de passione Domini nostri Jhesu Christi*. (E. E. T. S. Orig. ser. Bd. 26, S. 67, Zeile 295ff.)

<sup>9)</sup> *Jacob's Well*, cap. VII. *De exhortatione decimandi*. (E. E. T. S. Orig. ser. Bd. 115, die wichtigsten Stellen S. 44—45.)

<sup>10)</sup> E. E. T. S. Orig. Ser. Bd. 15, S. 180ff.