

<b>Zeitschrift:</b>	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
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerisches Nationalmuseum
<b>Band:</b>	54 (1997)
<b>Heft:</b>	4
<b>Artikel:</b>	Sechs Finger und sechs Zehen in der mittelalterlichen Symbolik
<b>Autor:</b>	Urner-Astholz, Hildegard
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-169534">https://doi.org/10.5169/seals-169534</a>

### 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:** 28.01.2026

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

# Sechs Finger und sechs Zehen in der mittelalterlichen Symbolik

von HILDEGARD URNER-ASTHOLZ

## I

In der Kirche San Apollinare in Classe zu Ravenna befinden sich angelehnt an die Wand unter dem aus dem 9. Jahrhundert stammenden Ciborium zwei kleinere Reliefplatten aus Marmor (Abb. 1).<sup>1</sup> Über ihre Herkunft und einstige Verwendung ist nichts überliefert. Sie werden dem 10. Jahrhundert zugewiesen und geben zusammen die Verküni-

gung an Maria wieder. Das Marienrelief weist verschiedene Besonderheiten auf, unter denen die sechs Finger an ihrer linken Hand die seltsamste ist.

Auf der linken Platte eilt der Engel Gabriel mit behendem Schritt und wehendem Gewandzipfel nach rechts auf Maria zu. Mit der linken Hand umfängt er den langen Botenstab, während er den rechten Arm zum Gruss erhoben hat. Seine Hand ist im Segensgestus geformt, was sich



Abb. 1 Verkündigung an Maria, Marmorreliefs, 10. Jahrhundert, Ravenna, S. Apollinare in Classe. Marias linke Hand weist sechs Finger auf.

auch auf Ikonen oder auf Fra Angelicos Verkündigung in der Kirche San Gesù zu Cortona beobachten lässt.<sup>2</sup> Ein freudvolles Lächeln spielt auf seinem rundlichen Gesicht, das von einem Lockenkopf eingerahmt ist und an frühchristliche Skulpturen vom Guten Hirten im Lateran erinnert.

Das Eintreten des Engels und seine wundersamen Worte lösen bei Maria kein Erschrecken aus wie sonst so oft. Zwar erhebt sie die Hand zum Gruss; aber hier drückt sie damit zugleich die Bestätigung der Worte aus, die ihr im Lukasevangelium in den Mund gelegt werden: «Siehe, ich bin des Herrn Magd; mir geschehe, wie du gesagt hast» (Luk.1,38). Ihr Antlitz bleibt ruhig und hoheitsvoll. Der Auftraggeber des 10. Jahrhunderts hat Maria nicht als die demütige Magd geschaut, sondern als die künftige Gottesmutter und sie deshalb auf einen erhöhten Thron mit fein profilierten Füssen gesetzt. Ihren hohen Rang vervollständigt das lange, runde Kissen in ihrem Rücken, das nur erhabenen Personen zukam: Auf den elfenbeinernen Consularptychen umgibt es den Konsul auf seinem Thron, wenn er mit der Mappa das Zeichen zum Beginn der Spiele gibt.<sup>3</sup> Vom 6. Jahrhundert an wird die thronende Gottesmutter auf Ikonen und westlichen Wandmalereien mit dem länglichen Purpurkissen ausgezeichnet, und im Mittelalter liegt es im Rücken des thronenden Kaisers, wie Otto II. mit den ihm huldigenden Reichsteilen im Registrum Gregorii 983 in Trier gemalt worden ist.<sup>4</sup> Maria ist die Theotokos, zu der sie im Jahre 431 auf dem Konzil von Ephesus erhoben worden war.

Als der Verkündigungsengel eintritt, trifft er Maria beim Spinnen des Vorhangs für den Tempel des Herrn an. Das Spinnen, die Spindel und der Vorhang sind wichtig für das Enträtseln der Sechszahl der Finger.

Die volkstümliche Phantasie begnügte sich nicht mit den knappen Berichten der Evangelien, sondern schmückte Maria und vor allem die Kindheit Jesu mit mirakulösen Legenden aus, wie sie ähnlich von der Jugendzeit Krishnas und Buddhas erzählt werden.

Die Version der Verkündigung an die spinnende Maria beruht auf der Erzählung des aus dem 2. Jahrhundert stammenden apokryphen Protevangelium des Jakobus.<sup>5</sup> Dort wird im 10. und 11. Kapitel berichtet, dass die Priesterschaft beschloss, einen neuen Vorhang für den Tempel anzufertigen zu lassen. Aus den aufgebotenen unbefleckten Jungfrauen vom Stamm Davids wurde Maria auserwählt. Durch das Los empfing sie von den kostbaren Materialien zum Spinnen den echten Purpur, den sie mit nach Hause nahm. Daheim setzte sie sich auf ihren Stuhl, nahm die Spindel in die Hand und fing an, die auf ihrem Schoss liegende Purpurwolle zu verarbeiten. Während dieser Beschäftigung trat der Engel ein.

Dass für diese Komposition gerade das Bild der spinnenden Maria gewählt wurde, beruht auf der altchristlichen Gepflogenheit, einem Phänomen des Alten Testaments ein herrlicheres aus dem Neuen gegenüberzusetzen. Als Adam nach der Vertreibung aus dem Paradies den Acker bestellte, sass Eva am Spinnrocken und wob Kleider für ihre

der Sünde verfallene Familie, wie es im Freskenzyklus auf Burg in Stein am Rhein zu sehen ist.<sup>6</sup> Maria hingegen, die neue sündlose Eva, spinnt Wolle für den Vorhang im Heiligtum des Herrn.

Solche beim Volke beliebte Erzählungen sind auch in die kirchlichen Wandmalereien der Schweiz eingedrungen: die Geschichte vom Schulgang Jesu mit der Schiefertafel in einem schmalen Fresko in St. Georg zu Rhäzüns und auf einem grossformatigen Wandgemälde in der Kirche auf Burg in Stein am Rhein<sup>7</sup>, dort anschliessend auch die Auferweckung des Knaben Zenon<sup>8</sup>, ferner die Geschichte von den tönernen Vögeln in Zillis<sup>9</sup> und in der Kirche von Scherzlingen bei Thun.

Gegenüber den apokryphen Legenden verhielt sich die offizielle Kirche zunächst zurückhaltend. Hieronymus und Augustin wiesen sie ab, und Innozenz I. verurteilte sie sogar, darunter auch die Verkündigung an die spinnende Maria. Nachdem jedoch gerade diese Szene von Papst Sixtus III. bald nach 400 unter die Mosaiken an der Chorbogenwand von Santa Maria Maggiore in Rom aufgenommen worden war und später an der Kathedra des Erzbischofs Maximian von Ravenna erschien, konnte sie sich mit dieser kirchlichen «Approbation» im Westen wie im Osten ungehindert verbreiten.

In der Schweiz ist an der Decke von Zillis gemalt, wie Maria die Spindel in der linken Hand hält, während vor ihr eine Magd am Boden kniet und ihr die vorbereitete Wolle reicht.<sup>10</sup>

Im gleichen 12. Jahrhundert offenbart sich auch in der Ostkirche die Vertrautheit mit der Erzählung des Jakobus. Eine während der Komnenenzeit in Byzanz gemalte Ikone – ein Meisterwerk in Rot und Gold – war für das Katharinenkloster auf dem Sinai bestimmt; sie zeigt die erschrockene Maria mit der Spindel und dem Wollfaden.<sup>11</sup> Auf der Ikone von Ustjug bei Nowgorod – heute in der Tretjakov-Galerie zu Moskau – lässt die Gottesmutter Maria Platytara den roten Wollfaden mit der Bewegung des Spinnens durch ihre Hand gleiten.<sup>12</sup>

Auf dem Relief von Ravenna wird die linke Seite der Maria durch eine eigenartige Ausstattung hervorgehoben: Zwischen Daumen und Zeigefinger schaut die Spindel hervor. Der ausgestreckte Zeigefinger ist der zusätzliche sechste Finger; er weist auf die am Vorhang begonnene Arbeit hin. Analog zu diesen sechs Fingern fällt das Kopftuch in sechs Falten gelegt nach unten. Der Jungfrau ist in den Arm ein Stab mit drei spriessenden Zweiglein gestellt, was der Prophezeihung des Jesaja 11,1 entspricht: «Es wird eine Rute aufgehen aus dem Stamm Isais, und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen.»

Um die Sechszahl der Finger zu verstehen, ist zunächst die Interpretation der Zahl Sechs in der antiken und mittelalterlichen Philosophie zu beachten. In ihr lag die kreatürliche Vollendung beschlossen. Weiterhin sind der Charakter der Spindel und die Rolle des Vorhangs zu hellen.

Seit Homer und Hesiod gilt die Spindel als Attribut der Moiren, der griechischen Schicksalsgöttinnen. Unter die-

sen ist sie speziell der Atropos eigen; diese spinnt den Lebensfaden für jeden Menschen und weist ihm sein Mass an Leid und Tod (moros) zu.

Maria spinnt am Vorhang für den Tempel. Im Alten Testament hatte Jahwe Mose den Befehl gegeben, einen Vorhang aus kostbaren Stoffen anzufertigen zu lassen, der dem Volk als Scheidewand zwischen dem Heiligen und dem Allerheiligsten dienen sollte (Ex. 26,31).

Da sich im Allerheiligsten die Majestät Jahwes verbarg, durfte einzig der Hohepriester einmal im Jahr am Versöhnungsfest hinter den Vorhang treten, um das Versöhnungsopfer darzubringen.

Diese alttestamentliche Opferhandlung ist vom Verfasser des Hebräerbriefes zum Anlass genommen worden, Christus als den wahren Hohenpriester zu verkündigen, der nicht wie der jüdische Hohepriester alljährlich einmal das Allerheiligste betreten darf, sondern sich selbst als einmaliges Opfer für die Menschheit dargebracht hat. Der unbekannte Verfasser setzt den Vorhang mit dem «Fleisch» Jesu gleich (Hebr. 10,20): mit seinem irdischen Leben. Darum heisst es im Kreuzigungsbericht des Matthäusevangeliums 27,51, dass im Augenblick des Todes Jesu der Vorhang im Tempel von oben bis unten zerriss. Er ist überflüssig geworden, da jetzt der Zugang zum Heil allen Menschen offensteht.

Durch das Zerreissen des Vorhangs enthüllt sich zusammen mit der schicksalsträchtigen Spindel und der roten Farbe der Wolle der wahre Sinn des von Maria gesponnenen Werks. Damit wird zugleich offenbar, dass die sechs Finger ihrer linken Hand vordergründig auf den Tod des verheissenen Erlösers hindeuten, zwar nicht auf den Tod an sich, als vielmehr auf die Vollendung seines irdischen natürlichen Lebens, aus welchem das Heil für die Menschen entspringt.

Dass sich dies alles nach dem Willen der Dreieinigkeit vollzieht, symbolisieren die in Dreieckform gelegten sechs Falten am Gewand der Maria. So weist der sechste Finger nicht nur auf den Tod, sondern auf das vom Engel verheissene ewige Königreich Jesu hin.

## II

Rund zweihundert Jahre später findet sich ein Beispiel, bei dem sich das Phänomen der Sechsgliedrigkeit nicht nur auf die Hand beschränkt ist. Im Domschatz zu Aachen wird aus altem Besitz ein romanisches Vortragekreuz mit einem bronzenen feuervergoldeten Kruzifixus aufbewahrt (Abb. 2).<sup>13</sup> Die geheimnisvolle Seltenheit dieses Werks besteht darin, dass der Gekreuzigte mit je sechs Fingern und sechs Zehen ausgestattet ist.<sup>14</sup> Es dürfte um die Mitte des 12. Jahrhunderts in einem Atelier des maasländisch-rheinischen Kunstkreises angefertigt worden sein. Das Kreuz selbst enthält einen aus einem einzigen Holzstück geschnittenen Kern von 29 zu 41 cm und ist mit Silberplättchen überzogen gewesen. Deren Abnutzung machte später einem Belag von mit Punzen und Rosetten verzierten ver-

goldeten Messingplättchen Platz. Nach Prüfung durch die Aachener Domgoldschmiede erfolgte diese Restaurierung um 1620.<sup>15</sup>

Die Balken des Kreuzes enden mit «Lilienblüten» von gedrungener romanischer Form. Die Lilie ist zum Symbol für die Reinheit und Jungfräulichkeit der Maria geworden.

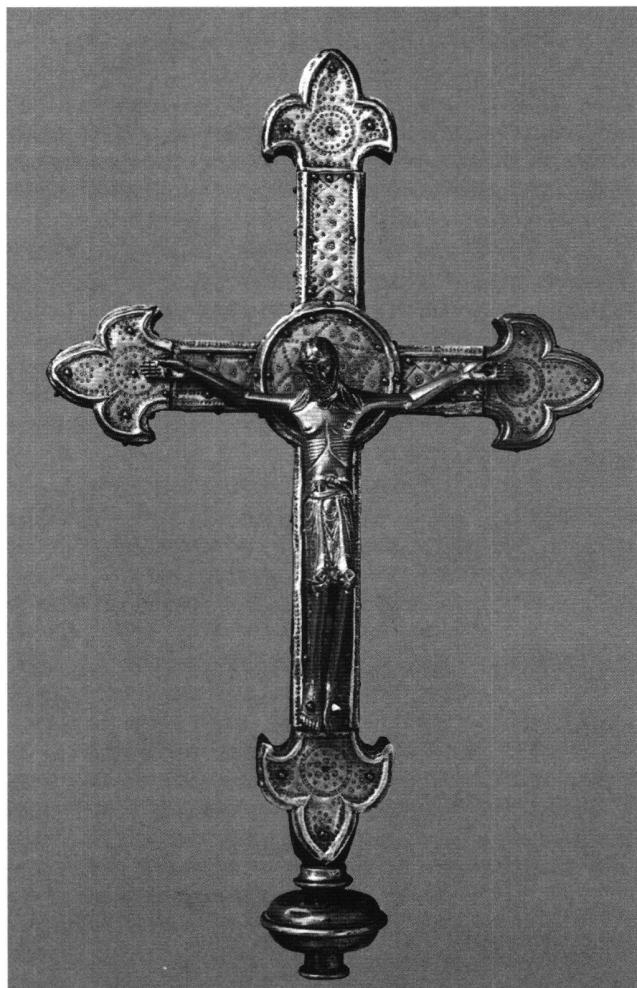


Abb. 2 Vortragekreuz mit Kruzifixus, Bronze, feuervergoldet, Mitte 12. Jahrhundert. Die Figur des Gekreuzigten ist mit je sechs Fingern und sechs Zehen ausgestattet. Aachen, Domschatz.

Dieses Zeichen wollte ursprünglich weder die Blume widerspiegeln noch die Erinnerung an den Lebensbaum im Paradies wachrufen. Vielmehr scheint es ein altes aus dem Orient stammendes Schutzzeichen apotropäischen Charakters gewesen zu sein. Deshalb haben es auch viele hochgestellte Persönlichkeiten – allen voran die Könige von Frankreich – für sich usurpiert und auf ihre Siegel, Wappen und Objekte ihrer Würde gesetzt.

Der Kruzifixus ist nach romanischer Auffassung der verborgene König, der den Tod besiegt hat. Sein Gesicht ist daher hoheitsvoll und nicht von Schmerz geprägt wie in der Gotik. Seine grossen Augen stehen offen, weil er lebend gedacht worden ist. Die ausgebreiteten leicht gewinkelten, dünnen Arme enden in fünf gleichlangen parallel gelegten Fingern neben dem aufwärts gerichteten Daumen. Zu dieser Sechszahl gesellen sich rechts und links vom Scheitel je drei Haarwellen und je drei vom Haupthaar auf beide Schultern herabfallende Lockensträhnen.

An den überdimensionierten Füssen, die ohne Suppedaneum auf dem Kreuz mit je einem Nagel nach romanischer Sitte befestigt sind, strecken sich je sechs Zehen in gleicher starrer Parallelität aus.<sup>16</sup> Was soll die Sechszahl bedeuten? Sie gehört seit alters zur Arithmetic, der ersten Disziplin des Quadriviums. Platon und Aristoteles galt sie als «vollkommen» Zahl. Euklid begründete ihre Vollkommenheit in seinen Stoicheia 7,33 damit, dass sie die «Summe ihrer Teile» – nämlich eins und zwei und drei – sei. Diese Einschätzung hielt sich bis ins hohe Mittelalter. Die Vollkommenheit der Sechszahl ist ferner gepriesen worden von Macrobius, von Augustin in seinem «Gottesstaat» (de civ. dei 11,30), von Boethius und Cassiodor sowie von Isidor von Sevilla in seinem grossen Kommentar «Etymologiae».<sup>17</sup>

Zu dieser rechnerisch-philosophischen Betrachtung trat zu Beginn des 12. Jahrhunderts besonders in den der Mystik nahe stehenden Kreisen die Suche nach einer theologischen Erkenntnis aus der Heiligen Schrift. So versenkten sich manche Theologen wie der Abt Ruprecht von Deutz und der gelehrte Chorherr Garnerus von St. Viktor immer von neuem in den Vollkommenheitscharakter der «heiligen» Zahl Sechs. Dabei enthüllte sich Garnerus ihr Zusammenhang mit dem Sechstagewerk im Schöpfungsbericht der Genesis. Er legte die Sechszahl als Kennzeichen der vita activa aus.<sup>18</sup>

Die Beziehung des Sechstagewerks zur Sechszahl der Finger, zur Hyperdaktylie, scheint in der Tat grundlegend für das Verständnis dieser Merkwürdigkeit zu sein, allerdings in einem anderen Sinn als bei Garnerus. Wenn die Sechszahl die Vollendung des irdischen Lebens in seinem Höhepunkt und in seinem Ende – «Voll-endung» – bezeugt, so ist darin der Tod eingeschlossen. Jesu irdisches Leben hat sich im Tod am Kreuz vollendet. Auch wir sprechen heute noch bei einem jung Verstorbenen von dem «Frühvollendeten».

Dass sich jedoch die Sechsgliedrigkeit gleich viermal am Gekreuzigten manifestiert, bedarf einer weiteren Erhellung.

Der Auftraggeber des Aachener Kruzifixus muss ein hochgelehrter Theologe gewesen sein, den die mystische Zahlensymbolik fasziniert hat, der sein Jahrhundert so zugetan war. Vielleicht hatte er Kenntnis von den Stoicheia des Euklid, die gerade im 12. Jahrhundert aus dem Arabischen ins Lateinische übersetzt worden waren. Ausserdem gab es etliche arabische Schriften, deren Übersetzung von jüdischen Gelehrten besorgt worden war. Zudem machte

sich eine Neigung zur Kabbalistik bemerkbar, und alte gnostische Motive lebten wieder auf.

Allein die arithmetische Auslegung in der weltlichen Wissenschaft genügte dem Stifter nicht. Er suchte nach Erkenntnissen im biblischen Bereich. Die Verdoppelung der Sechs zu Zwölf, der an den Händen bildhaften Ausdruck gegeben wird, rief solche Assoziationen herbei. Obwohl die Zwölf aus dem babylonischen Sternenkult stammt, ist sie uns heute noch im Tierkreis und durch die zwölf Monate vertraut. Für das Volk Israel erhielt sie grundlegende Bedeutung in den zwölf Stämmen und allem, was damit zusammenhängt, wie die Tasche am Ephod des Hohenpriesters, in der er zwölf Steine mit den eingravierten Namen der zwölf Söhne Israels trug (Ex. 39,2ff.), fernerhin in den zwölf Schaubroten oder den zwölf Propheten.

Im Christentum ist sie in der Zahl der zwölf Jünger Jesu stets gegenwärtig. In den Zeiten der Verfolgung, die schon im 1. Jahrhundert einsetzen, richteten sich die Blicke der bedrängten Christen auf das verheissene himmlische Jerusalem. Johannes, der Seher auf Patmos, hatte es ihnen in seiner Apokalypse vor Augen gemalt: Auf den zwölf Toren der Gottesstadt standen die Namen der zwölf Stämme Israels, während ihre Grundmauern auf zwölf Steinen ruhten, welche die Namen der zwölf Apostel des Lammes trugen (Off. 21,18ff.). Die Stadt bedurfte keines Lichtes, da in ihr die Herrlichkeit Gottes leuchtete.

Diese tröstliche Vision hat sich im Liedgut der Kirche erhalten und in der Kunst in den hängenden Radleuchtern der romanischen Zeit Gestalt gewonnen. Solch einen prächtigen Radleuchter stifteten Barbarossa und seine Gemahlin Beatrix von Burgund in den Dom zu Aachen.<sup>19</sup> Er sollte die Vision des himmlischen Jerusalem, wie es Johannes auf Patmos geschaut hatte, wiedergeben: «funkelnd niedersteigend aus sternenglänzenden Fernen, schimmernd in lauterem Gold und leuchtend von kostbaren Steinen».<sup>20</sup> Es war der gleiche Zeitraum, in dem der Aachener Kruzifixus angefertigt wurde.

Seine visionäre Zahlensymbolik führte den Stifter noch weiter, indem er auch die Füsse in seine Meditation einbezog. Um den Blick des Betrachters auf sie zu lenken, gab er ihnen eine übergrosse Gestalt und dazu jedem sechs Zehen. Durch diese Vervierfachung der Sechs ergab sich ihm die apokalyptische Zahl 24.

Im Alten Testament wird bei den Kämpfen der Israeliten mit den Philistern ein riesengrosser Mann mit je sechs Fingern und ebensoviele Zehen erwähnt – «im ganzen 24» – wie es ausdrücklich heißt (2. Sam. 21,20).

Im Neuen Testament erscheint diese Zahl wiederum im eschatologischen Bereich: so mehrmals in der Apokalypse des Johannes, wo der Seher schaut, wie die 24 Ältesten mit ihren Kronen – angetan mit den weissen Kleidern der Erlösten – sich anbetend vor dem Weltenrichter verneigen.<sup>21</sup> Seine Vision hat in der Kathedralplastik ein Echo gefunden im Tympanon am Südportal der Abteikirche St. Pierre zu Moissac, wo die 24 gekrönten Ältesten auf Stühlen sitzen und ihr Gesicht der Maiestas Domini über ihnen

zuwenden (Abb. 3).<sup>22</sup> Ebenso hatte ein Fries mit den 24 Ältesten ursprünglich das Tympanon in der Kirche St. Lazare zu Autun abgeschlossen.<sup>23</sup>

In der Apokalypse des Johannes findet sich ein weiterer Hinweis auf die kommende Herrlichkeit Christi. Indem der Herr auf dem Thron spricht: «Ich bin das Alpha und das Omega, der Anfang und das Ende» (21,6), umschliesst er die 24 Buchstaben des griechischen Alphabets und bezieht damit alle Menschen in seinen Heilsplan ein. Nicht

### III

In den beiden bisher betrachteten Beispielen haben sich die sechs Finger als ein verschlüsselter Hinweis auf den Tod Jesu erwiesen, während sich die in ihnen schlummernde Verheissung des Lebens verborgen gehalten hatte. Nun tritt in einem dritten Beispiel – einer Blindenheilung durch den hl. Albinus – die lebensspendende Komponente dieser Hyperdaktylie offen hervor.

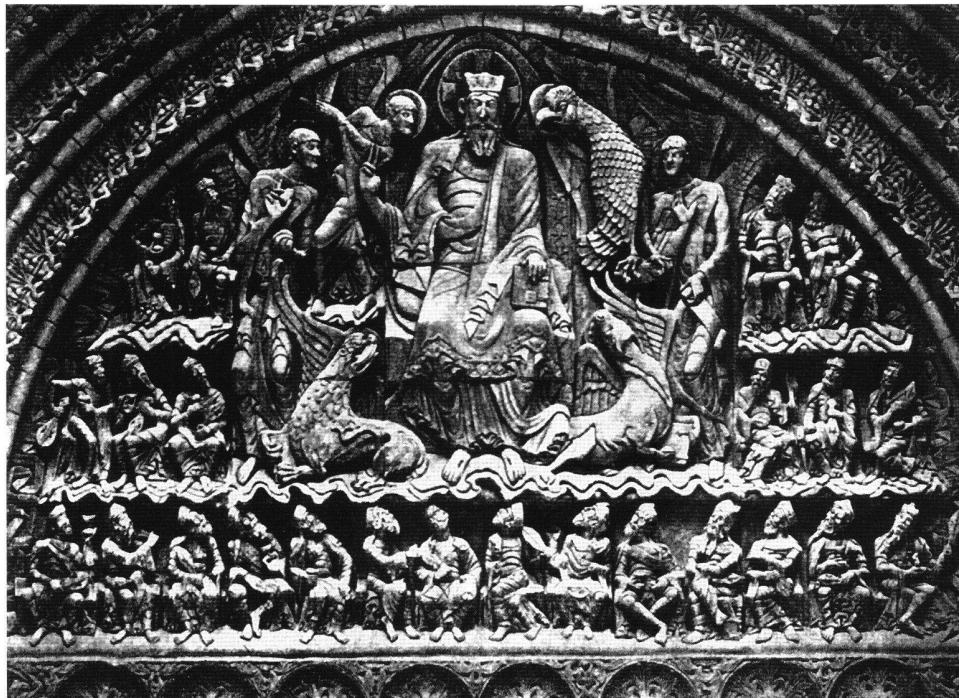


Abb. 3 Die 24 Ältesten. Moissac, Abteikirche St. Pierre, Tympanon des Südportals.

umsonst stehen die Buchstaben Alpha und Omega so oft links und rechts vom thronenden Erlöser auf Mosaiken, in der Buchmalerei wie auf Wandgemälden.

In der vierfachen Bekräftigung des im Kreuzestod vollendeten Lebens Jesu in der Zahl 24 schimmert die Verheissung seiner Herrlichkeit hervor. Aber schon jetzt leuchtet sie in dem Glorienschein um sein Haupt. In diesen Nimbus ist ein siebenstrahliger Stern eingraviert. Deutet er auf den Sabbat, die himmlische Ruhe nach dem vollendeten Sechstagewerk hin?

Nach der in verschiedenen Handschriften überlieferten Vita des Heiligen lebte Albinus im 6. Jahrhundert. Er soll aus einer vornehmen englischen Familie gestammt haben, die sich in der Bretagne niedergelassen hatte. Um sich abseits der Welt einem heiligmässigen Leben widmen zu können, trat er in ein Kloster nahe bei Angers ein. Nachdem er seinem Kloster viele Jahre lang als Abt gedient hatte, wurde er – so der Topos – gegen seinen Willen zum Bischof von Angers geweiht.<sup>24</sup>

Er ist in Frankreich sehr verehrt worden, was noch heute der Name St. Aubin mancher Kirchen und Ortschaften bezeugt. Unter den Wundertaten, die ihm zugeschrieben wurden, gehörten auch Blindenheilungen. Eine solche ist dargestellt auf einer in Angers angefertigten Buchmalerei des ausgehenden 11. Jahrhunderts (Abb. 4).<sup>25</sup>



Abb. 4 Der hl. Albinus, Handschrift, 11. Jahrhundert, Angers. Albinus heilt mit seiner sechs fingrigen Segenshand einen erblindeten Mönch. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. nouv. acq. lat. 1390, fol. 4v.

Dort stehen sich unter einem reichen architektonischen Rahmen zwei Gruppen gegenüber: links mit seinem Gefährten der erblindete Mönch Gennomarus, der mit bekümmter Miene beide Hände bittflehdend ausstreckt. Von rechts schreitet der hl. Albinus gefolgt von sechs Mönchen auf ihn zu. In bischöfliche Gewänder gekleidet, hält er mit der Linken den Krummstab; seine Heiligkeit veranschaulicht der um sein Haupt gelegte Nimbus. Mit seiner im Segensgruss erhobenen rechten Hand gibt er dem blinden Mönch das Augenlicht zurück. Diese Hand ist symbolhaft mit sechs Fingern ausgestattet.

Davon strecken sich zwei nach oben, der dritte bildet mit dem Daumen einen Kreis und die restlichen zwei legen sich unten abschliessend zusammen. Dieser Segensgestus stellt die Anfangsbuchstaben des griechischen Christusnamens dar und ist noch heute die in allen orthodoxen Kirchen gebräuchliche Segensform.

Nach theologischer Auffassung ist damit keine Übertragung numinoser Kräfte beabsichtigt, wie es gerade bei einer Blindenheilung scheinen könnte und vom Volk auch meistens so verstanden worden ist. Im Grunde manifestiert sich in dieser Fingerhaltung Christus selbst als der Heilbringer.

\* \* \*

Rückblickend wird trotz der grossen Zeitspanne zwischen den drei Kunstwerken und der Verschiedenheit ihrer Sujets eine in der Grundeinstellung verwandte theologische Schau einer symbolisch verklärten Heilserwartung erkennbar. Die in den sechs Fingern enthaltene Zahlsymbolik vermochte freilich nur ein kleiner zur Mystik neigender Kreis gleichgestimmter Gelehrter zu verstehen. Als diese Denkweise in den nachfolgenden Jahrhunderten allmählich verloren ging, erwuchs aus Humanismus und Renaissance eine völlig andere Weltanschauung, die im Genuss von Macht, Schönheit und Luxus ihr höchstes Ziel erblickte.

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> GIUSEPPE BOVINI, *Die Kirchen von Ravenna*, München 1958, S. 164.
- <sup>2</sup> PAOLO D'ANCONA, *Beato Angelico*, Milano 1953, Tafel XXXI.
- <sup>3</sup> Bei RICHARD DELBRÜCK, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin 1929, finden sich verschiedene Beispiele.
- <sup>4</sup> ALBERT BOECKLER, *Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit*, Königstein i. Tanus 1953, Tafel 26 mit Text, und S. 78.
- <sup>5</sup> *Neutestamentliche Apokryphen*, hrsg. von EDGAR HENNECKE, Tübingen, 2. Aufl. 1924, S. 88 (Neuaufgabe herausgegeben von W. SCHNEEMELCHER).
- <sup>6</sup> HILDEGARD URNER-ASTHOLZ, *Die Wandmalereien in der Johanneskirche auf Burg in Stein am Rhein* (= Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte 47), Schaffhausen 1970, Tafel VIII, Abb. 6.
- <sup>7</sup> HILDEGARD URNER-ASTHOLZ (vgl. Anm. 6), S. 37–41, mit Abbildung auf Taf. XVII; vgl. dazu auch Taf. XIXa und XXIIa. Die Geschichte vom Schulgang Jesu steht im apokryphen gnostisch beeinflussten Thomasevangelium, das später «Kindheitserlebnisse» (Paidika) Jesu genannt wurde. In dem meist auf syrischen Handschriften beruhenden Text wird die Erzählung in mehreren Varianten berichtet. *Neutestamentliche Apokryphen* (vgl. Anm. 5), S. 93ff.
- <sup>8</sup> HILDEGARD URNER-ASTHOLZ (vgl. Anm. 6), Taf. XVII, Abb. 23 und Taf. XVIII, Abb. 24.
- <sup>9</sup> ERWIN POESCHEL, *Die romanischen Deckengemälde von Zillis*, Erlenbach-Zürich 1941, Taf. 54, Abb. 1.
- <sup>10</sup> ERWIN POESCHEL (vgl. Anm. 9), Taf. 8.
- <sup>11</sup> KURT WEITZMANN, *Die Ikone*, München 1978, Taf. 27.
- <sup>12</sup> KONRAD ONASCH, *Ikonen*, Gütersloh 1961, Taf. 15.
- <sup>13</sup> *Die Domschatzkammer zu Aachen*, 5. Aufl. 1986, S. 42, zusammengestellt nach dem Schatzkammer-Katalog von E. G. GRIMME, Aachen 1972, S. 42.
- <sup>14</sup> *Die Zeit der Staufer, Geschichte-Kunst-Kultur*, Stuttgart 1977, Band 1, S. 511, Katalog Nr. 679 (Text), Band 2, Abb. 480. Das Vortragekreuz ist eingehend behandelt worden von A. M. KOENIGER, *Ein geheimnisvolles Vortragekreuz im Aachener Domschatz*, Westheim bei Augsburg 1947, S. 1–37. Eine kurze Zusammenfassung dieser Arbeit bietet ERICH STEPHANY, *Christus – König des Weltalls*, in: *Kirchenzeitung für das Bistum Aachen* 22, 1967, H. 44, S. 5.
- <sup>15</sup> Als einzige Parallele existiert ein Bonzecorpus im Musée des Beaux-Arts in Lille, das ohne nähere Angaben in *Die Zeit der Staufer* (vgl. Anm. 14), 1, S. 511, erwähnt wird.
- <sup>16</sup> Genaue Beschreibung des Kreuzes bei A. M. KOENIGER (vgl. Anm. 14), S. 8ff.
- <sup>17</sup> A.M. KOENIGER (vgl. Anm. 14), S. 24.
- <sup>18</sup> Eine Photographie des Barbarossaleuchters mit Erläuterungen findet sich im Ausstellungskatalog *Die Zeit der Staufer* (vgl. Anm. 14), Band 1, S. 396ff. Ein weiterer grosser Radleuchter ist in der Stiftskirche von Grosskomburg erhalten.
- <sup>19</sup> *Die Zeit der Staufer* (vgl. Anm. 14), S. 396.
- <sup>20</sup> Vgl. Off. 4,14 und 11,16.
- <sup>21</sup> GEORGE ZARNECKI, *Romanik*, Stuttgart 1970, S. 61, Abb. Nr. 75.
- <sup>22</sup> GEORGE ZARNECKI (vgl. Anm. 21), S. 62, Abb. Nr. 85.
- <sup>23</sup> GEORGE ZARNECKI (vgl. Anm. 21), S. 62, Abb. Nr. 85, um 1130.
- <sup>24</sup> JOH. EVANG. STADLER / FRANZ JOSEF HEIM, *Vollständiges Heiligen-Lexikon I*, Augsburg 1858, S. 113–114.
- <sup>25</sup> HERMANN FILLITZ, *Das Mittelalter I* (= Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 5), Berlin 1984, S. 272–273, Nr. 383b mit Abb. aus der Vita des hl. Albinus.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Reproduktion aus: GIUSEPPE BOVINI, *Die Kirchen von Ravenna*, München 1959, S. 164.
- Abb. 2: Reproduktion aus: *Die Domschatzkammer zu Aachen*, 5. Aufl., Aachen 1986, S. 42.
- Abb. 3: Reproduktion aus: GEORG ZARNECKI, *Romanik*, Stuttgart 1970, S. 61, Abb. Nr. 75.
- Abb. 4: Reproduktion aus: HERMANN FILLITZ, *Das hohe Mittelalter I* (= Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 5), Berlin 1984, Abb. Nr. 383b.

## ZUSAMMENFASSUNG

Vereinzelt ist in Darstellungen aus dem frühen Mittelalter eine Hand mit sechs Fingern zu entdecken. Handelt es sich um eine Anomalie, um ein Versehen des Künstlers oder um eine Metapher? Werden eine Missbildung oder ein Irrtum ausgeschlossen, so stellt sich die Frage nach der Sinngebung dieses Phänomens. An drei Beispielen – einem Marmorrelief aus Ravenna, einem romanischen Vortragekreuz im Domschatz von Aachen und einer Buchmalerei aus einer in Angers angefertigten Handschrift – wird die in den sechs Fingern enthaltene Zahlensymbolik erläutert.

## RÉSUMÉ

Dans les représentations du Haut Moyen Âge on trouve parfois une main à six doigts. S'agit-il d'une anomalie, d'une erreur de l'artiste ou d'une métaphore? Si l'on exclut une difformité ou une erreur, il se pose la question de l'interprétation d'un tel phénomène. L'auteur commente la symbolique des nombres représentée par les six doigts au moyen de trois exemples – un relief en marbre de Ravenne, une croix portative d'époque romane du trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle et une enluminure dans un manuscrit d'Angers.

## RIASSUNTO

Singole opere del primo Medioevo raffigurano una mano con sei dita e nasce spontanea la domanda se si tratti di un'anomalia, di una svista o di una metafora? Una volta escluse la prima e la seconda delle ipotesi elencate non resta che chiedersi quale significato un simile fenomeno debba avere. Tre esempi – un rilievo in marmo da Ravenna, una croce processionale romana appartenente al tesoro del duomo di Aquileia e una miniatura tratta da un manoscritto eseguito ad Angers – illustreranno il significato simbolico che le sei dita rappresentano.

## SUMMARY

Occasionally representations are found in the early Middle Ages that show hands with six fingers. Is this an anomaly, an error on the part of the artist or a metaphor? Once a deformity or a mistake have been ruled out, one wonders what this phenomenon might mean. Three examples – a marble relief from Ravenna, a Roman processional cross preserved in the Cathedral in Aachen, and an illustration in an illuminated manuscript from Angers – serve as the basis for a discussion of the number symbolism underlying the depiction of six fingers.