Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 42 (1991)

Heft: 1

Artikel: Tanzende Engel : fallende Hostien : die Repraesentatio Ascensio Domini

Autor: Weber, Hans Ruedi

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393841

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: 12.07.2025

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

HANS RUEDI WEBER

Tanzende Engel – fallende Hostien

Die Repraesentatio Ascensio Domini

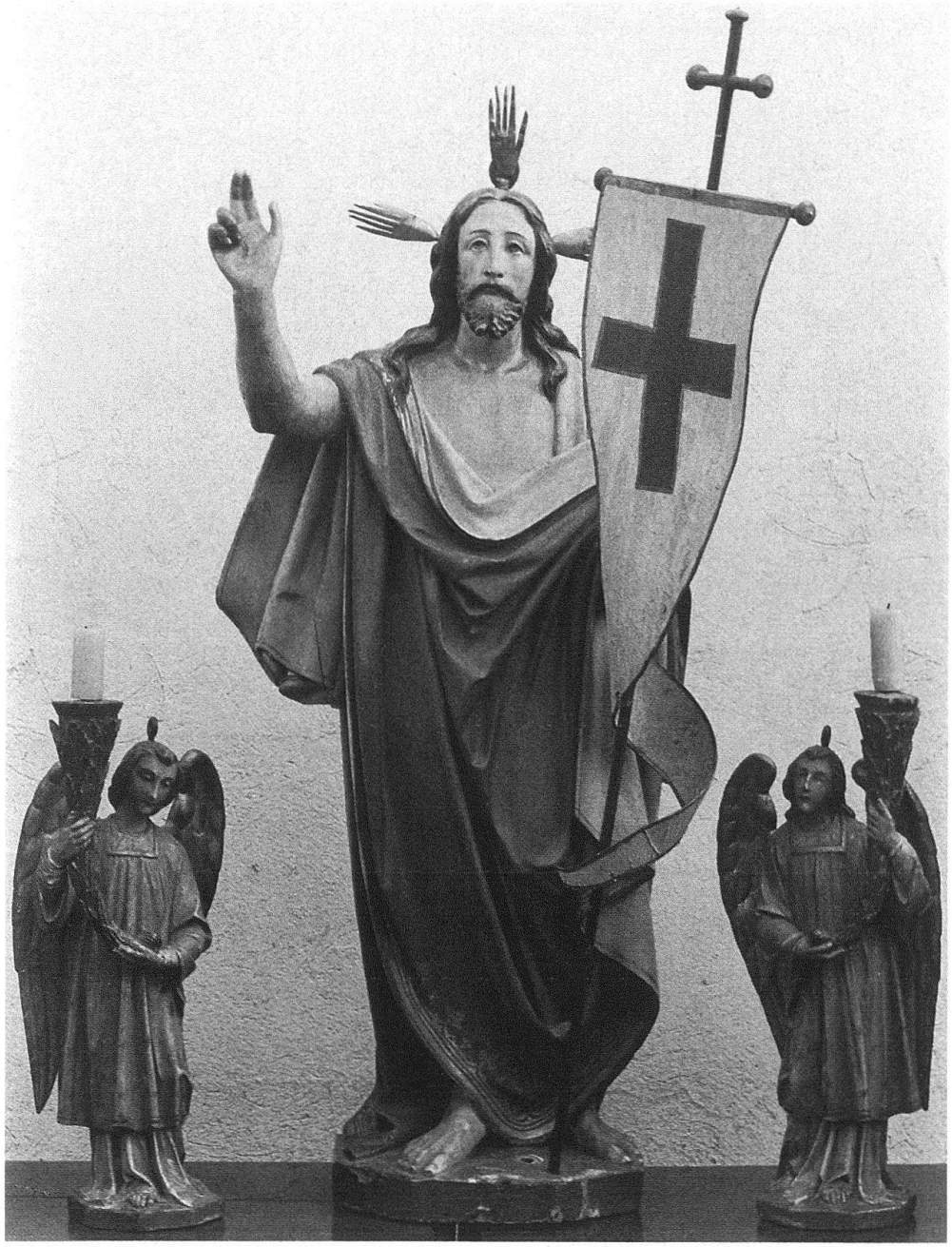
Die Repraesentatio Ascensio Domini ist eine der zeichenhaften liturgischen Umsetzungen, welche die hohen Festtage des Kirchenjahres hervorheben. Ziel dieser «functiones sacrae» oder «functiones liturgicae» ist es, die wesentlichen, an das Christusleben gebundenen Offenbarungen im Gottesdienst zu vergegenwärtigen. Ihr gemeinsames Merkmal stellt ein dramatisch oder optisch ausgerichteter Kern dar, der das Heilsmysterium und die damit verbundenen Aussagen erfahrbar macht. In den Vergegenwärtigungen der Himmelfahrt kristallisiert sich dieser Kern um das Kreuz; in der Himmelfahrtsfeier um eine plastische Christusfigur. In beiden Formen steht die Liturgie im Spannungsfeld «bedeutungstragendes Ritual – religionspädagogische Anliegen». Sie muss sich die Frage stellen, wie weit sie sich auf die Gläubigen ausrichten soll und welche Freiräume sie gewähren darf, ohne ihr eigenes System zu gefährden.

«Empor fährt Gott unter Jubelklang» – «Emporgestiegen bist du zur Höhe» – «Ich steige auf zu meinem Vater, meinem Gott und eurem Gott»: Psalm 47, Psalm 68 und Johannes 20,17 sind drei der Textstellen in den Testamenten, die den triumphalen Einzug Christi in den Himmel, sein Sitzen zur Rechten Gottes, die Entrückung vor den Augen der Jünger und seine Erscheinungen als Verklärter oder bereits Erhöhter zum Ausdruck bringen. Die Schriften überliefern diese Inhalte um die Himmelfahrt in Prophezeiungen, Visionen und Ereignissen, welche die menschliche Erlebnisfähigkeit auf das Göttliche hin verlängerten. Sie berichten von sich gegenseitig deutenden und ergänzenden Orten der Transparenz, in denen sich die überirdische, transzendente und die irdische, räumlich und zeitlich gebundene Dimension überschnitten.

Die Vergegenwärtigung der Himmelfahrt

Anweisungen des späten 13. Jahrhunderts für die Kathedrale von Münster (Westfalen) legen für die Hochamtsprozession am Auffahrtsmorgen eine statio in der Mitte der Kirche fest[1]. Nach dem Gesang des «Ite in orbem» heben zwei Priester das Kreuz zum gleichzeitig ertönenden «Ascendo ad patrem», und zwei Scholaren tragen anschliessend die Engelrede «Sic veniet» vor. Um den repräsentierenden Verkündigungskern werden so die liturgischen Blöcke des Sendungsbefehls, der Zusicherung, der Anwesenheit und Wiederkunft Christi montiert[2]. Die Prozession, das Kreuzsymbol, das Wort der Heiligen Schrift und die beigeordneten Handlungen bilden ein System aus bedeutungstragenden Elementen. In den facta, res, gesta des liturgischen Vollzugs – in Mitteln also, die nach kultischen und exegetischen Grundsätzen auf das Göttliche hin verlängert sind – be-

1 Museum für Kunst und Geschichte, Freiburg i. Ue./CH. Christusbild, Typus I, 1503, Martin Gramp zugeschrieben.



2 Dorf Tirol/I. Christusbild, Typus I, um 1860.

zieht sich die Liturgie auf Offenbarungsereignisse, die ihrerseits auf Gottes Heilshandeln hin transparent sind[3].

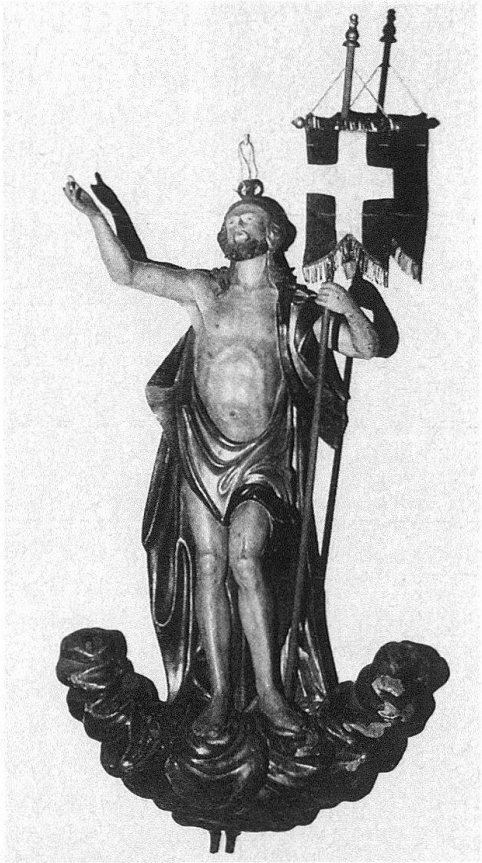
Die gleiche Haltung prägt die Riten um das Ostergrab, in denen das niedergelegte, ruhende und wieder aufgerichtete Kreuz, der determinierende Gesang und die entsprechenden Handlungen das österliche Festgeheimnis zum Ausdruck bringen. Diese direkten Bezüge und die Konstanz des liturgischen Gegenstandes spiegeln das einheitliche Mysterium «Auferweckung – Erhöhung – Geistsendung» der ursprünglichen 50tägigen Pentekoste. Ihre Ganzheit erfüllt sich für die Exegese auch in der Relativierung der Ereignisse auf das Überzeitliche hin: Auferstehung und Entrückung Christi verlieren ihre historische Einmaligkeit und zeigen sich als gleiche Vorgänge und Ursituationen im Rahmen des einheitlich fortschreitenden Heilsplanes[4].

3 Hitzkirch/CH. Christusbild, Typus II, um 1500.

Liturgisch gesehen vermögen solch strenge Vergegenwärtigungen in Wort, Symbol und Handlung die ganze Dichte der Offenbarungsereignisse und ihrer Verheissungen zum Ausdruck zu bringen, ohne die grundsätzliche Unfassbarkeit der Vorgänge anzutasten. Damit ist die kultische Absicht erfüllt. Den anwesenden Laien aber erwachsen erst durch lebensnah darstellende Brücken zum heilsgeschichtlichen Geschehen die Möglichkeiten des Mitgehens und der communio mit dem Göttlichen. In den Vergegenwärtigungen der Himmelfahrt nimmt die Liturgie solche didaktischen Möglichkeiten insofern wahr, als sie in ihren symbolisch-rituellen Handlungen unterschiedliche optische Qualitäten zulässt: Die verbale Verkündigung wird nicht nur auf das stehende, das prozessional bewegte, das emporgehobene Kreuz bezogen; an der Stiftskirche von Essen trägt man es in einem langdauernden Vorgang auf die Westempore, und für Münster erwähnt 1599 eine zweite Überlieferung das Aufziehen des Kreuzes zum Ambo oder zum Gewölbe.

Die Himmelfahrtsfeier

«[...] ad excitandam devocionem exponantur ymagines, quas ob hanc causam indici feci, et paulatim trahantur funibus de locis suis et sedibus inter gradus.» Mit einer Stiftung vom 15. August 1232 für St. Moritz in Hildesheim formuliert ein gewisser Lippoldus advocatus nicht nur den ersten bis jetzt aufgefundenen Hinweis auf eine Himmelfahrtsfeier, er bringt auch Form und Funktion des Vollzugs deutlich

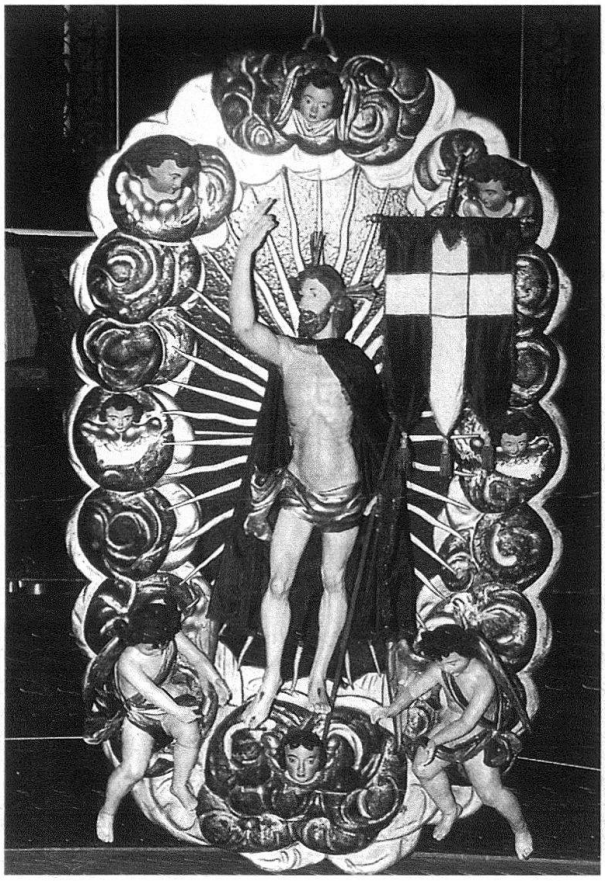


4 Musée gruérien Bulle/CH. Christusbild, Typus III, um 1650.

5 Schnaitsee/BRD. Christusbild, Typus IV (resp. ausgeformter Typus II / Auferstandener auf Wolkenbank), um 1735.

zum Ausdruck: Die nach oben schwebenden Figuren[5] sind in religionspädagogischer Absicht auf die Emotionalität der Gläubigen ausgerichtet. Dieselbe Zuwendung zu naturalistisch-expressiven Mitteln ist in den Osterriten feststellbar: Gegen Ende des 13. Jahrhunderts wird das Depositionsbild, ein plastisches Bildwerk des toten Christus, bezeugt. Spätestens ab 1350 lassen sich Christusfiguren mit schwenkbaren Armen nachweisen, die einen Nachvollzug der Kreuzabnahme und der Grablegung ermöglichen, und seit dem Ende des 14. Jahrhunderts wird der Gebrauch von Auferstehungsfiguren bezeugt.

Der Einsatz plastischer Figuren an Himmelfahrt kann so in Zusammenhang stehen mit den österlichen Bildwerken; er kann aber auch Folge eines eigenständigen, losgelösten Entschlusses sein[6]. In beiden Fällen ist aber ein Vollzug, der die Christusfigur vor den Augen der Gläubigen entschwinden lässt, nicht ohne eine Reihe klar organisierter Massnahmen möglich: Die Kirche braucht eine Deckenöffnung, benötigt je nach Grösse der Figur eine Aufziehvorrichtung, z. B. einen Drehbaum oder ein Tretrad, wie sie in Kloster Neustift oder in der Luzerner Hofkirche noch heute in Gebrauch sind[7]. Vergegenwärtigt man die Auferweckung Christi nach wie vor mit dem Kreuz, ist das österliche Auferstehungsbild zum Aufziehen nicht geeignet oder will man es nicht den Gefahren des Aufziehens aussetzen[8], so ist der Entschluss zur Himmelfahrtsfeier zudem an die Anschaffung einer Christusfigur – an vielen Orten auch an den Kauf von Gebärde- und Leuchterengeln – gebunden.



6 Luzern, St. Leodegar im Hof/CH. Christusbild, Typus IV (Auferstandener in Wolkenkranz mit zwei Gebärdeengeln und sechs Engelsköpfen vor farbiger Glasscheibe), um 1720.

7 Thaur/A. Christusbild, Typus IV, 1520–1540.

Die Christusbilder der Himmelfahrtsfeier

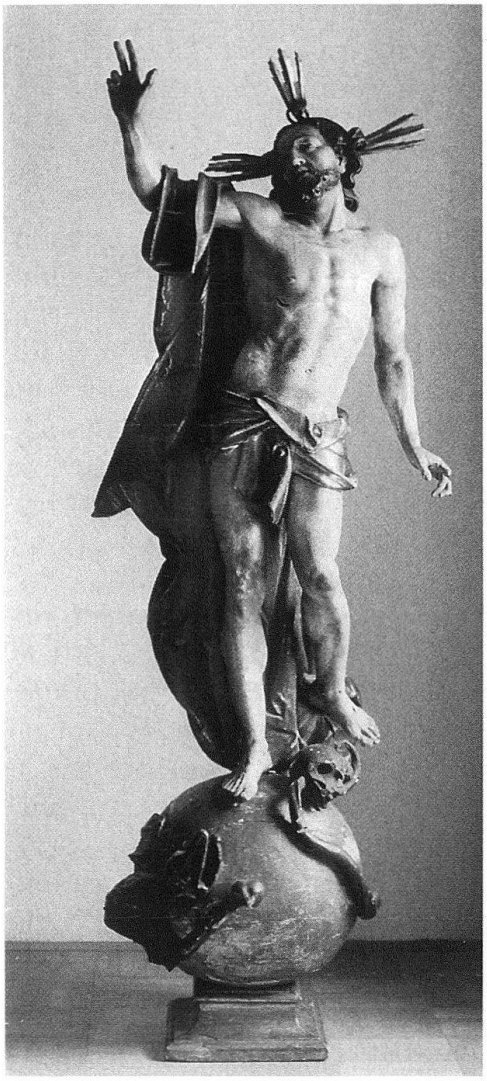
Zum Einsatz gelangt hauptsächlich das Bild Christi mit Wundmalen, Segensgestus und Siegesfahne, seltener der Typus des Salvator mundi. Die Quellen überliefern ein breites Spektrum von Begriffen, wie «urstend, figura Christi, imago christi in coelum ascendentis», die zum Teil eine – unsichere – Abgrenzung «Auferstehungsbild – Himmelfahrtsbild» ermöglichen, weiter aber keine differenzierenderen Aussagen machen.

Aus den erhaltenen, aufgefundenen Figuren lassen sich folgende Typen abgrenzen:

Abb. 1 und 2 *Typus I: Bild des Auferstandenen und Verklärten.* Die Christusfigur verbindet sich mit einem Sockel, einem Hügel- oder Weltausschnitt, seit dem Barock auch mit einer von der Schlange umwundenen Weltkugel. So verweist sie auf den Gottessohn, der nach seinem Leiden und Sterben aufersteht, erscheint und während 40 Tagen auf der Erde bleibt.

Abb. 3 *Typus II: Bild des Verklärten und Auffahrenden.* Die Plastik steht auf einer naturalistischen oder stilisierten Wolke und bezieht sich so auf die Chiffre für das Göttliche, das nach dem Lukas-Evangelium den Auferstandenen in seinem Zwischenzustand umgibt und in der Entrückung verhüllt.

Für die entscheidende Fragestellung nach der Funktion des handelnden Bildes liefert die Abgrenzung Typus I / Typus II keine eindeu-



8 Solbad-Hall/A. Christusbild, Mischtypus I a (Typus I auf Weltkugel mit Schlange und Sockel), um 1720.

9 Rottenbuch/BRD. Christusbild, Mischtypus I a (Typus I auf Berg), 1601 (Inschrift).

tige Aussage. Beide können – durch die entsprechenden Gesänge und Riten determiniert – die Auferstehung, die Zwischenzeit der 40 Tage und die Himmelfahrt zum Ausdruck bringen[9].

Typus III: Bild des Auffahrenden. Die Christusfigur ist ikonografisch auf keine Standfläche bezogen und funktional nur für einen schwebenden Einsatz gearbeitet. Abb. 4

Typus IV: Himmelfahrtsbild. Diese Konzeption bezieht sich durch entsprechende Wolken, eine Wolkenbank, Engelskränze, durch Mandorla, Regenbogen usw. auf den überirdischen Bereich und ist funktional zum Aufziehen geeignet. Abb. 5, 6, 7

Die Konsequenzen aus den unterschiedlichen Funktionen und Aussagen zieht die Liturgie in den folgenden beiden Typen:

Mischtypus I a. Der Typus I ist mit seiner Standfläche nur durch Verzäpfung verbunden und verwandelt sich durch das Aufziehen in einen Typus III. Abb. 8, 9, 10

Mischtypus I b. Typus II erhält einen Sockel, von dem er sich mit der Wolke beim Emporschweben ablöst.

Abb. 11 *Mischtypus II.* Die jeweilige Kirche besitzt eine Mandorla oder eine ähnliche Gestaltung, in der Typus I oder Typus II befestigt werden können. Die Komposition entspricht somit dem Typus IV.

Das handelnde Bild – ein Definitionsbegriff

Spätestens gegen 1400 hat die Liturgie in der Zeitspanne Palmsonntag–Pfingsten die Wahl zwischen dem konstanten oder vereinzelten Einsatz des Kreuzes und entsprechenden plastischen Figuren. Wesentlich ist, dass die Quellen quer durch die Jahrhunderte beide Möglichkeiten und auch ihre Durchmischung überliefern. Der Entschluss zum Bildwerk hat grundsätzlich nichts mit einer Entwicklung von historisierenden oder fiktionalen Darstellungsformen zu tun; es ist eine Entscheidung im Spannungsfeld Vergegenwärtigungsanliegen der Liturgie – Ausrichtung auf den Gläubigen.

Grundsätzlich sind die Bildwerke befähigt, die liturgische Verweisstruktur aufrechtzuerhalten: Sie handeln ebenso stellvertretend, wie die Priester «in figura» vortragen oder das Ostergrab die Stätte in Jerusalem repräsentiert, die mit dem Göttlichen in Berührung stand. Sie übernehmen wie das Wort verkündende Funktionen, verweisen auf die überwesentliche Gegenwart Gottes und auf sein Heilshandeln. Als «Mitteilung des Himmels» machen sie das Wunder erfahrbar.

Neben den dogmatischen Zielen, die sie als Kultbild wahrzunehmen haben, müssen die Plastiken in diesem Rahmen aber auch die des Andachtsbildes erfüllen. Ihre optische Qualität und die Art ihres Einsatzes erinnern an die Heilsereignisse und machen sie sinnlich individuell erlebbar, ermöglichen Anteilnahme und Nachempfindung.

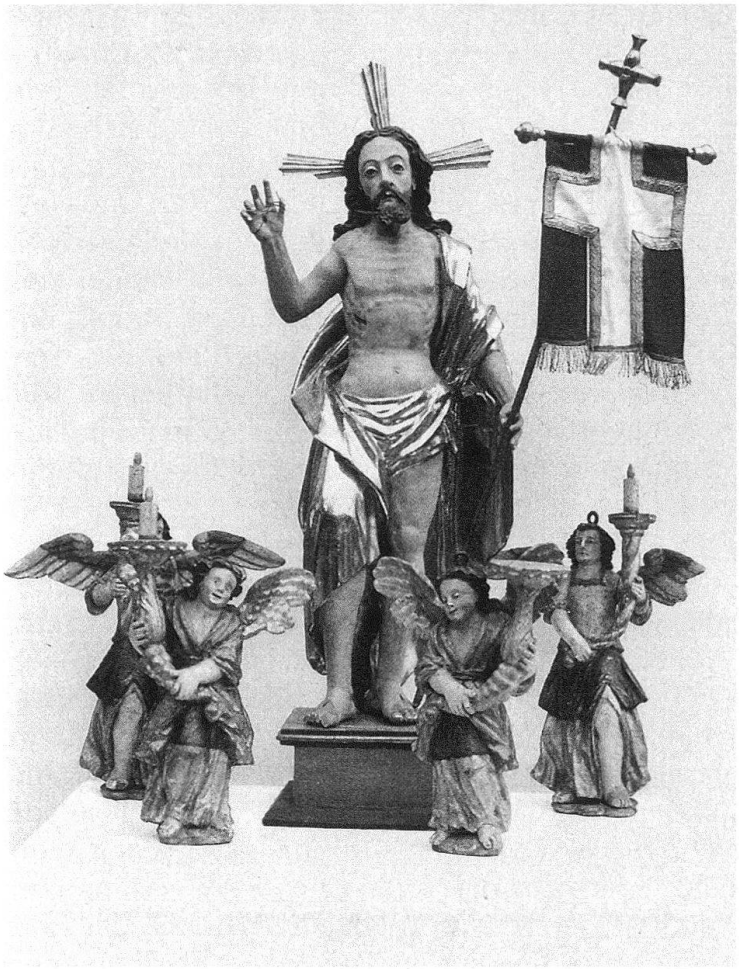
Verweis auf das Geistige, Erinnerung an irdisch Fassbares, Auslöser religiöser Gefühle, stellvertretender und zeitlich auf die jeweiligen Tage oder Wochen des Kirchenjahres beschränkter Einsatz sind Funktionen, denen der Begriff «Handelnde Bilder» entspricht[10].

Verweisstruktur und Freiräume

«[...] Facta thurificatione, tangunt clerici dextera Salvatorem cantantes versiculum ‹Acendo ad Patrem meum, vel Patrem vestrum›. Respondet Chorus ‹Deum meum et Deum vestrum, Alleluia›. Qui versiculus tribus vicibus semper levatiori voce et Salvatore ter altius levato cantatur. [...]»

«[...] Ittem. So man Ihn uffe hat Zogen, so sendt die Acht Engel ahm Steeren Immerdar ob Unnserm Herrgott uff und Abgefahren und die anndere Engelin auch, und zue dem Letsten vor dem Loch so sendt die Engel ahn Ihn gefallen und In in den Himmel einhin gefürth. [...]»

Die strenge Form des Hebens der Figur um 1750 in Moosburg und ein wilder Engelstanz um 1540 in Biberach – die beiden Quellen verdeutlichen die Pole der Möglichkeiten im Einsatz handelnder Bilder an Himmelfahrt. Die gleiche Spannweite zeigt sich auf der inhaltli-



10 Oberwielenbach/I. Christusbild, Mischtypus Ia (Typus I auf Sockel), 1640–1660.

11 Stift Kloster Neustift/I. Christusbild, Mischtypus II (Mandorla mit Typus II), um 1840.

chen Ebene: Aus Moosburg hat sich eine vor 1362 datierbare Form überliefert, die die grösste Verdichtung der Aussagen und den breitesten Einsatz von Bildwerken von Priestern in figura bezeugt, alle aber in ein klar strukturiertes System von Gesängen und liturgischen Handlungen integriert.

«[...] Darnach das man den Saluator las hangen auff der höch, das man die Engl neben ime heng zu einer höch, die sol man die Engl die weil dapfer Tanzen lassen. Die Non hat drey psalmen, und wan ain psalm auss ist, sol man mit dem zug einmal herum gen, und die Engl alle mal nachin ziehen. [...]»

«[...] allweg der fabric pfleger uff der himmeltz sye und verschaffe, das sölh uffart ordentlich begengen werd und mit dem gesang concordiere.»

Die Bemerkungen aus Brixen und aus Konstanz belegen die determinierende Struktur: Solange ein klar bezogenes, gleichwertiges Gefüge aus Bild–Wort–Handlung vollzogen wird, bleibt das Verweisende der Liturgie bestehen. Entschliesst man sich zu einer reinen demonstratio ad oculos, begleitet von festlicher Musik, so geschieht dies wie in der eucharistischen Osterfeier nur im Rahmen des in seiner Kirche im ausgesetzten Allerheiligsten anwesenden Christus[11].

Freiräume, in denen sich volkstümliche und volksreligiöse Elemente ansiedeln dürfen, gewährt die Liturgie in den Randzonen. Ele-

mente wie das Aufziehen und das Tanzenlassen der Engel werden Knaben überlassen, oder die Zusicherung der Anwesenheit Christi – in der strengen Form durch Tropfen von Taufwasser und fallende Hostien aus der Himleze zum Ausdruck gebracht – wandelt sich zum Regen von Süssigkeiten und zur Wasserschlacht.

Wilde und lebensfrohe Unternehmungen legen sich in- und ausserhalb der Kirche um die Feier. Die Grenzen können weit gesteckt sein. Das Kapitel von Brixen reagiert z.B. erst, als ein Diener des Fürstbischofs, der «seiner Vernunfft nit gar gewest», beim Kampf um die Hostien eine Schlägerei auslöst und der Dom neu geweiht werden muss. Solche Überlieferungen bezeugen ein Verhalten im Kirchenraum, das unserem heutigen Verständnis fremd geworden ist – sie machen aber auch klar, wo die Polemik gegen die Repraesentatio Ascensio Domini ansetzen konnte.

Résumé

La représentation de l'Ascension compte au nombre des événements significatifs marquant l'année liturgique. Le but de ces «functiones sacrae» ou «functiones liturgicae» est de rendre présentes, dans l'office religieux, les révélations essentielles de la vie du Christ. Elles ont pour caractéristique commune un noyau visuel et dramatique qui permet de saisir les mystères sacrés et leurs messages. Dans le cas de l'Ascension, cette actualisation du sacré se cristallise sur l'image de la croix, et dans les fêtes religieuses, elle se fixe sur la figure du Christ. Sous ces deux formes, la liturgie se place dans l'espace d'un «rituel symbolique et d'une pédagogie religieuse». Elle doit interroger les limites de son action sur les croyants et se demander quels espaces libres elle peut accorder sans remettre en question sa logique.

Riassunto

La «rapraesentatio Ascensio Domini» è un simbolo liturgico che caratterizza una delle festività solenni dell'anno ecclesiastico. Scopo di queste «functiones sacrae» o «functiones liturgicae» è di illustrare le principali rivelazioni legate alla vita di Cristo nell'ufficio divino. Esse presentano, quale comune caratteristica, un punto focale attraverso il quale si comprendono il mistero della salvazione ed i messaggi ad esso connessi.

Nelle illustrazioni dell'Ascensione il punto focale è la croce con una rappresentazione plastica della figura di Cristo. In ambedue le forme la liturgia è confrontata con il concetto conflittuale «rituale denso di significati – proposito religioso-pedagogico». Essa deve quindi chiedersi fino a qual punto le è concesso dialogare con i fedeli e quali sono gli spazi entro i quali le è possibile definirsi senza dover mettere in discussione il suo proprio sistema.

Anmerkungen

[1] Der Artikel folgt den Untersuchungen in: HANS RUEDI WEBER, *Die Umsetzung der Himmelfahrt Christi in die zeichenhafte Liturgie.* Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Bd. 76, Bern 1987. Auf Anmerkungen über die Herkunft der Unterlagen wird in diesem Rahmen verzichtet. Sie sind zusammen mit rund 150 direkten Quellen und einer Sammlung von Hinweisen auf das Brauchtum, Auseinandersetzungen, Verboten, Verteidigungen, schwankartigen Umformungen im oben zitierten Werk ediert und ausgewertet.

[2] Bestimmend für den Aufbau der functiones sacrae ist die kompositorische Ganzheit mit dem Gottesdienst und nicht die widerspruchsfreie Handlungsfolge logisch agierender Darsteller wie im geistlichen Spiel.

[3] Die kultischen, sich alljährlich wiederholenden Offenbarungssituationen zielen auf die gleichen religiösen Ursituationen und auf die gleichen Begegnungen mit dem Göttlichen, wie sie in den Überlieferungen der Schriften zum Ausdruck kommen.

[4] Der Jubel der Elevatio entspricht dem Jubel der Ascensio, d.h. in der Handlung mit dem Kreuz an Ostern und in der Handlung mit dem Kreuz an Himmelfahrt bezieht sich die Liturgie auf die gleichen religiösen Ursituationen, auf die göttliche Nähe in der Epiphanie. – An Ostern und Himmelfahrt steht der Mensch aber auch in der Grundsituation des Abschiedes und der Trauer. Er verspürt das Bedürfnis, das verhüllte Göttliche aufzusuchen oder zumindest die Bedeutung des Geschehens zu ergründen. Nicht-Begreifen bedeutet endgültiges Ausgeschlossensein. Dies bringt die Osterliturgie in der Visitatio Sepulchri zum Ausdruck. Vereinzelte Quellen belegen, dass auch Elemente dieser dialogisch-prozessional aufgebauten Form der Annäherung auf die Himmelfahrtsliturgie übertragen wurden. Wesentlicher Kristallisationskern für die R.A.D. bleibt aber die Verkündigung der Himmelfahrt.

[5] Der verwendete Plural lässt annehmen, dass eine Christusfigur und Engel zum Einsatz gelangten.

[6] Mischformen an Ostern, in denen Kreuz oder Eucharistie und ein Bildwerk parallel zum Einsatz kamen, spiegeln die Sorge der Liturgie um ihre Verweisstruktur. Es kann sein, dass ein Entschluss zu optisch betonten Formen an Himmelfahrt leichter fiel als in der Repraesentatio des zentralsten Glaubensgeheimnisses an Ostern. Daneben ist auch zu bedenken, wie stark eine konsequente Visualisierung des Himmelfahrtsgeschehens einen bewegten Einsatz von Figuren nach sich zieht.

[7] Vor allem im Tirol sind um die Heilig-Geist-Löcher vielfach vier kleine Öffnungen für die Seile der Engel angebracht. Zum Heilig-Geist-Loch und zum Bildwerk der Himmelfahrt vgl. HANS-JOACHIM KRAUSE, *«Imago ascensionis» und «Himmelloch». Zum «Bild»-Gebrauch in der spätmittelalterlichen Liturgie*, in: FRIEDRICH MÖBIUS, ERNST SCHUBERT (Hrsg.), *Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*, Weimar 1987, S. 281–353.

[8] Die Hinweise auf abgestürzte Figuren reichen vom Gedenkstein für den 1433 durch die Christusfigur erschlagenen Propst in Bernried am Starnberger See, über die Anekdote, wie man in Hall bei Innsbruck die Teile der Figur in einem Kübel aufgezogen habe, bis zur Anweisung in den Statuten des Stiftes von Halle (1520): «Tunc prepositus, decanus, cantor, scolasticus pro reverencia Ascensionis Domini, et ad providendum periculum in casu Imaginis (quod avertat Dominus), tenebunt in manibus firmiter aureum tapete directe sub Imagine et hiatu testudinis, donec Imago videtur.»

[9] Schlüsse lassen sich aus funktionalen Überlegungen, wie der Art der Hängevorrichtungen, der Bearbeitung der Unterseite usw. ziehen. Weitere eingrenzende Kriterien stellen Gestaltungsmerkmale, z.B. des bewegten Gewandes, dar. Dabei muss aber bedacht werden, dass der Osterritus hängende Auferstehungsbilder kennt und dass auch der in der Zwischenzeit der 40 Tage auf dem Altar stehende Christus auf die himmlische Sphäre verweisen kann.

[10] Dieser treffende Definitionsbegriff wurde erstmals verwendet in: PETER JEZLER, *Ostergrab und Depositionsbild*, Ms Lizentiatsarbeit, Universität Zürich 1982.

[11] Die Unterscheidung «Darbietung im Kirchenraum – Darbietung im weltlichen Raum» bietet eine zu wenig differenzierte Abgrenzungsgrundlage für die fliessenden Übergänge «functiones sacrae – geistliches Spiel»; wesentlich sind die Beobachtungen der Verweisstruktur und der unterschiedlichen Ausformungen der optischen und der akustischen Ebene in diesem Rahmen.

Abbildungsnachweis

1: Museum für Kunst und Geschichte, Freiburg i.Ue. – 4: Musée gruérien Bulle. – Alle übrigen Aufnahmen vom Verfasser.

Adresse des Autors

Dr. Hans Ruedi Weber, Kunsthistoriker, Luzernstrasse 4, 6206 Neuenkirch