

Die Kirche von Scherzligen und ihre Wandmalereien

Autor(en): **Grütter, Max**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **30 (1928)**

Heft 3

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-160887>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Kirche von Scherzligen und ihre Wandmalereien.

Von *Max Grütter*, Thun.

(Fortsetzung.)

Während zur Deutung der vorhergehenden Szene schon die Protoevangelien hinreichend Auskunft geben, muß die Erklärung dieser Darstellung in späterer Zeit gesucht werden. Ja, die Legende scheint in der vorliegenden Form erst eine Erfindung des 13. Jahrhunderts zu sein. Die ersten Anhaltspunkte liefert, wie erwähnt, die «*Vita beate virginis Marie et salvatoris rhythmica*», die unmittelbar an den Bericht vom «Wasser im Röcklein» die folgende Erzählung fügt:

Hoc videnter pueri suas confregerunt
Amforas et sinus suos aquam repleverunt,
Que, sicut eius exigit natura, penetravit,
Per pannique foramina fluens emanavit.
Ob hoc illi contristate redire non audebant
Domum, sed ad fontem simul residentes flebant.
Tunc precepit illis Jesus, ut testas congregarent
Et ad eum singuli suas comportarent.
Confestim eius urcei testulas collegit
Quivis et in vasa Jesus has pristina redegit;
Pueri nam testulas suas portaverunt,
Ac ad pedes pueri Jesus posuerunt.
Tunc Jesus illas testulas manu consignavit,
Et cunctis audientibus illis imperavit,
Ut ad sue quevis locum rediret mox fracture
Et quelibet se iungeret pristina iuncture.
Statim ille testule per se combinantur
Et confracta vascula rursum integrantur;
Et amfore que fuerant in frustula confracte
In vasa velut antea per Jesum sunt redacte.
Cum hoc viderent pueri gaudentes receperunt
Urceos et eos aqua de fonte repleverunt,
Et cum magno gaudio domum sunt reversi,
De facto tam mirabili mirantur universi ¹⁾.

Kein Zweifel: unser Bild stellt eine Variante dieser Legende dar. Schon der Umstand, daß sie auch hier unmittelbar auf die Szene vom «Wasser im Röcklein» folgt, deutet darauf hin. Und nun wissen wir, was der eine Knabe am Boden sucht: er sammelt die Scherben seines Kruges, während der hinter Christus stehende Spielkamerad — in der Hand trägt er wohl sein zerbrochenes Krüglein — sich weinend von der Gruppe abwendet.

¹⁾ *Vita beate virginis rhythmica*, S. 95.

In der Fassung der «Vita rhythmica» kehrt die Legende in verschiedenen deutschen Legendenbüchern wieder, wobei überall die Erzählung vom «Wasser im Röcklein» als Einleitung vorangeht ¹⁾. Verändert dagegen treffen wir sie auf französischem Boden. Eine lateinische Pariser Handschrift aus dem 13. Jahrhundert berichtet: Auf dem Heimwege vom Brunnen Gabriel, wohin Christus auf Geheiß seiner Mutter mit andern Kindern gegangen war, um Wasser zu holen, warf er seinen Krug mit Gewalt gegen einen Felsen. Das Gefäß aber klirrte nicht und blieb ganz. Die Kinder wollten es ihm gleich tun; ihre Krüge gingen jedoch in Scherben, und Christus stellte sie ihnen wieder her ²⁾. Vollkommen anders wird der Hergang in einem altfranzösischen Gedicht aus dem 13. Jahrhundert erzählt: Jesus und sein Neffe Johannes (Jhesu i ala et ses nies Jehen) gingen an einem sehr heißen Tag mit andern Kindern zum Brunnen. Jedes füllte sein mitgebrachtes Glaskrüglein; doch Johannes goß sein Wasser wieder zurück und trübte den Brunnen. Jakob, der Sohn des Schloßverwalters, geriet darob in Zorn und warf dem kleinen Johannes den Krug in den Brunnen. Da fing Johannes an zu weinen, und Christus schwur den Kindern Rache, weil sie seinen Neffen beleidigt. Er nahm alle Krüge und zerschlug sie auf der Brunnenmauer, daß die Stücke flogen. Als aber der jüngste der Knaben klagte: er dürfe nicht mehr heimgehen, denn seine Mutter habe ihm den Krug erst vorgestern gekauft und werde ihn schlagen, ließ Jesus die Scherben sammeln, vor sich auf einen Haufen legen und machte alle neunzehn Krüge wieder ganz ³⁾.

Alle diese Fassungen berichten übereinstimmend von den zerbrochenen Wasserkrügen und ihrer wunderbaren Wiederherstellung durch Christus, dagegen unterscheiden sie sich in der Angabe des Grundes, weshalb die Krüge in Scherben gingen. In keiner aber werden die Sonnenstrahlen auch nur erwähnt, die in unserem Bilde doch eine bedeutende Rolle spielen. Hier hilft eine Legende der schon genannten lateinischen Pariser Handschrift einen Schritt weiter, die auch mit den «zerbrochenen Krügen» gemeinsame Züge aufweist und erzählt, wie der Christusknabe sich einmal beim Spiel auf einen Sonnenstrahl setzte: «Una autem die tempore hiemali, cum sol in sua virtute clarus radiaret, extendit se radius solaris attingens a fenestra in parietem in domo Joseph. Ubi cum luderent cum Jhesu contribules pueri vicinorum per domum discurrentes, ascendit Jhesus Christus radium solis, et positus super eum vestimentis suis sedebat quasi super trabem firmissimum.» Die andern Knaben glaubten, dies auch tun zu können, fielen aber herunter, und auf Bitten Marias und Josefs heilte Jesus alle, die sich fallend verletzt hatten. Die Kunde von dem Wunder verbreitete sich im Lande, und die Eltern Christi gaben Gott die Ehre ⁴⁾.

¹⁾ Z. B. im Marienleben Walters v. Rheinau, II, S. 44 (die Stelle findet sich auch bei Frenken, Wunder und Taten der Heiligen, S. 8), in «Das alte Passional», S. 49, Z. 65ff. und andern. Vgl. Reinsch, Die Pseudo-Evangelien, S. 105ff.

²⁾ Der lateinische Text bei Reinsch, Die Pseudo-Evangelien, S. 12.

³⁾ Zahlreiche Stellen des Gedichts bei Reinsch, Die Pseudo-Evangelien, SS. 43—74; darunter die hier erwähnte Legende, S. 71ff.

⁴⁾ Reinsch, Die Pseudo-Evangelien, S. 10.

Daß der Gedanke, Christus habe als Knabe mit Sonnenstrahlen gespielt, dem Mittelalter bekannt war, beweisen auch vier Verse der «Vita rhythmica», die uns gleichzeitig der Erklärung unserer Darstellung wesentlich näher bringen. Sonderbarerweise stehen diese, wie ein Fragment wirkenden Verse, in denen das Motiv vom Wasserholen wiederkehrt, selbständig und bedeutend später als die beiden andern Legenden, die vom «Wasser im Röcklein» und von den «zerbrochenen Krügen» erzählen. Sie lauten unter dem Titel: «Quod Jesus suspendit amforam suam super radium solis»:

Et de fonte Jesus puer quandoque deferebat,
Aquam sue genitrici quam bibere volebat,
Tunc super solis radium vasculum suspendit,
Et post se solem sicut funem cum vasculo tetendit ¹⁾.

Während dieses Legendchen in den meisten deutschen Verserzählungen fehlt, übersetzt Walter von Rheinau etwas farbiger:

Jesus der knabe guoter
Swenne er siner muoter
Under stuont nach brunnen gieng,
Sinen kruog er dikke hieng
An des liechten sunnen schin
Und rande mit im hin
Geliche recht, alsam ein snuor,
Daz webende der kruog dar an fuor ²⁾.

Alle diese verschiedenen Motive, wie sie die aufgeführten Berichte enthalten, vereinigt nun eine Legende, die sich, wie es scheint, inhaltlich im wesentlichen gleichlautend, in zwei alt-englischen Gedichten aus dem 13. Jahrhundert findet. Da mir diese jedoch nicht zugänglich sind, und auch unser Malei wohl kaum aus englischen Texten schöpfte, begnüge ich mich mit der Wiedergabe des Inhaltes. Diese Legende erzählt: «wie Jesus als Knabe einst seinen Wasserkrug an einem Sonnenstrahl aufhing, wie andere Knaben dies ihm nachmachen wollten, ihre Krüge aber zu Boden fielen und zerbrachen, und wie endlich Jesus auf ihre Bitten die zerbrochenen Krüge segnete, worauf sie alsbald wieder unverletzt und voll Wasser dastanden» ³⁾. Dem Inhalte nach gleich wird die Erzählung auch von der «Infantia Salvatoris» gegeben, einem lateinischen Druck, dessen Entstehungszeit ins Jahr 1478 gesetzt wird, und von dem sich das einzig bekannte Exemplar in Göttingen befindet. Unmittelbar nach der Legende vom «Wasser im Röcklein», deren Wortlaut im wesentlichen mit dem Bericht des Pseudo-Matthäus übereinstimmt, heißt es dort:

«Altera autem die sumpsit Iesus hydriam pergens ad fontem cum eisdem pueris, cum quibus pristina die ibat. Erat autem iuxta fontem arbor quaedam

¹⁾ Vita beate virginis rhythmica, S. 98.

²⁾ W. v. R., Marienleben, II, S. 46. Die Stelle findet sich, wohl einer andern Handschrift folgend, kürzer (sechs Verse) und inhaltlich leicht verschieden auch bei Frenken, Wunder und Taten der Heiligen, S. 9.

³⁾ Köhler, Kleinere Schriften, II, S. 98. Eine kürzere, dafür alle Legenden der beiden Gedichte umfassende Inhaltsangabe bei Reinsch, Die Pseudo-Evangelien, SS. 125ff.

pulchra et frondosa nimis, per medium cuius sol clare lucens emisit radios supra fontem et in circuitu undique. At illis implentibus hydrias dixit Iesus: Facite sicut ego faciens vobis indicabo. Et Iesus impleta hydria sua suspendit eam super unum radiorum. Illi autem videntes quidam suspenderunt hydrias suas super eundem radium, quidam super alium, quae omnes in terram cadentes fractae sunt. Tunc Iesus stans derisit eos dicens: Vae vobis, miseri; heri hydriam meam manibus vestris fregistis, ideo feci vos hodie hydrias proprias conquassare ac frangere. Illi autem flere coeperunt et clamare vehementer. Iesus vero clamori eorum compatiens cepit uniuscuiusque hydriae fracturas, et eodem modo quo prius composuit et integras pueris reddidit hydrias. Tunc vero pueri euntes domum narrabant parentibus suis quae fecit Iesus»¹⁾).

Hier haben wir nun die inhaltliche Fassung der Legende, wie sie unserem Bilde entspricht. Christus weist auf seinen frei und sicher hängenden Krug und deutet gleichzeitig auf den vor ihm stehenden Knaben, dem er geraten hat, es ihm gleichzutun. Eben versucht dieser das Kunststück; aber schon erhebt er erschreckt die linke Hand, weil er merkt, daß es ihm nicht gelingt. Sein Krüglein wird im nächsten Augenblick fallen und, wie die der andern Spielkameraden, in Scherben gehen. Freilich erwähnt der Text weder Maria noch den jungen Mann in unserer Darstellung. Wir werden aber kaum fehlgehen, wenn wir in dem Manne den Vater eines der Kinder sehen, der sich, wie dies in verschiedenen andern Legenden vorkommt, über das Treiben Christi beklagt und gleichzeitig auf das Wunder aufmerksam macht. Maria aber gibt Gott die Ehre, denn sie weiß, daß der Knabe die Krüge wieder heil machen wird.

Auf diese drei apokryphen Szenen, von denen die erste vielleicht noch in Ägypten zu denken ist und die andern nach der Rückkehr in Nazareth spielen, folgt nun der «zwölfjährige Jesus im Tempel». Auch hier findet sich wieder der streng symmetrische Aufbau, wie er schon der «Darstellung» eigen war. Eine einfache Mauerschranke in Sechseckform, wohl die Almemor der Synagoge, ist der Ort der Handlung. Im Innern führen einige Stufen zu einem kleinen Thron, und hier sitzt der lockige Knabe und blättert in der Schrift, die offen auf seinen Knien liegt. Zu beiden Seiten der Treppe haben sich je vier Schriftgelehrte niedergelassen, verknöcherte, bärtige Gesellen, die über das unbegreifliche Ereignis außerordentlich aufgebracht sind. Sie runzeln die Stirnen, klatschen in die Hände und stampfen mit den Füßen, und zwei von ihnen verfolgen in den Büchern, ob der junge Redner die Worte auch richtig wiedergebe. Rechts drängen sich zwei Männer aus dem Volke heran: der eine lehnt sich gegen die Mauer und stützt den Kopf in die Hand, der andere schlägt vor Staunen die Hände zusammen. Diesen beiden entsprechen auf der linken Seite die suchenden Eltern: der glatzköpfige Josef, der entsetzt auf den Knaben zeigt und sich nach Maria umschaut, und die Mutter, die still und in sich gekehrt nachfolgt. Aus der ganzen

¹⁾ *Infantia Salvatoris*, S. 13. Eine Inhaltsangabe dieser Stelle geben die Göttingischen gelehrten Anzeigen 1833, III, S. 1982, doch ist dort irrtümlich von «Baumzweigen» anstatt von Sonnenstrahlen die Rede. Zur «*Infantia Salvatoris*» vgl. ferner Reinsch, *Die Pseudo-Evangelien*, S. 13.

Darstellung sprechen die Worte: «Und alle, die ihm zuhörten, verwunderten sich seines Verstandes und seiner Antworten.» (Lukas II, 47).

Die letzte Szene der Bilderfolge endlich zeigt *Christus mit seinen Eltern vor dem Tempel*. Der Knabe tritt eben aus der Pforte; in der einen Hand trägt er noch das Buch, und zu seiner lehrenden Gebärde glaubt man die Rede zu hören: «Was ist's, daß ihr mich gesucht habt? Wisset ihr nicht, daß ich sein muß in dem, das meines Vaters ist?» (Lukas II, 49.) Ihm zunächst steht Maria im Mantel, und neben ihr Josef, auf einen Pilgerstab gestützt. Ein kulissenmäßiges Gebäude, eine Andeutung dafür, daß sich die Handlung in der Stadt abspielt, begrenzt die Darstellung auf der rechten Seite.

Unstreitig von derselben Hand wie der Kindheitszyklus sind die Malereien auf der Südmauer des Kirchenschiffes, die vom «Einzug in Jerusalem» bis zur «Himmelfahrt» die Passion in nahezu lückenloser Folge enthalten. Allein die äußere Form, in der hier erzählt wird, ist eine vollkommen andere. Während für die Jugendgeschichte noch das übliche horizontale Streifenschema zur Anwendung kam, sind hier die Malereien wie ein großer Bildteppich über die Wand gebreitet. Die ganze Handlung, die zum Teil in einer von Mauern und Türmen umgebenen Stadt, zum Teil in der umliegenden Landschaft spielt, bildet kompositionell eine Einheit. Und in dieses Gesamtbild sind die einzelnen Szenen weniger nach ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge, als vielmehr nach ihrer liturgischen Bedeutung eingefügt.

Auf die Abhängigkeit dieser Darstellungen von der mittelalterlichen Schauspielbühne hat schon R. Durrer in seinen Berichten über die Renovationsarbeiten hingewiesen¹⁾. Auch wenn der unmittelbare Einfluß, den das Theater jener Zeit auf die Kunst ausübte, nicht überschätzt werden darf²⁾, so steht doch fest, daß die Aufführungen, an denen die Maler selber oft in verschiedenster Weise beteiligt waren, für die thematischen und ikonographischen Neuerungen von größter Bedeutung sind³⁾. Und gerade die vorliegenden Malereien liefern einen neuen Beweis dafür; denn alles weist darauf hin, daß wir hier eine groß angelegte Illustration eines Passionsspiels vor uns haben.

Die dramatischen Aufführungen der Passionsgeschichte, deren Entstehung auf die kirchlichen Feste und Feiern zurückgeht, waren im Mittelalter in Europa allgemein verbreitet⁴⁾. Beinahe jede Stadt hatte ihre Spiele, die namentlich während des 15. Jahrhunderts an Umfang derart zugenommen hatten, daß sich ihre Dauer meist über mehrere Tage erstreckte. Gespielt wurde nicht in geschlossenen Räumen, sondern im Freien: in der frühern Zeit vor der Kirche, später auf dem Markt und den öffentlichen Plätzen und nicht selten an ver-

¹⁾ Durrer, Die Kirche von Scherzligen, Jahresbericht der Schweiz. Gesellschaft für Erhaltung histor. Kunstdenkmäler 1922/23, S. 8; 1924/25, S. 10.

²⁾ Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen-âge*, Vorwort.

³⁾ Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen-âge*, SS. 35—84; Rohde, *Passionsbild und Passionsbühne*; Nicolas, *Die Hauptvorhalle des Berner Münsters*.

⁴⁾ Creizenach, *Geschichte des neuern Dramas*, I.

schiedenen Orten einer Stadt gleichzeitig. Als Schauspieler wirkten die Bürger selber. In feierlichen Prozessionen zogen sie in ihren Kostümen durch die Straßen nach den Theaterplätzen, wo die für die einzelnen Szenen bestimmten Holzbühnen standen. Ein interessantes Bild der mittelalterlichen Bühnenanordnung gibt eine Zeichnung des Szenenaufbaus, wie er 1547 für die Passionsaufführungen in Valenciennes errichtet worden war ¹⁾. Da stehen in kurzen Zwischenräumen nebeneinander drei, nach vorn und nach den Seiten hin offene Säulenhallen, die durch Mauern mit Toren und Türmen gegenseitig verbunden sind. Der erste dieser Räume trägt die Bezeichnung «une salle» und diente wohl vor allem zur Aufnahme des Abendmahls. Daneben sieht man eine schmale Wiesenfläche und ein Tor mit der Aufschrift «Nazareth». Hier wurden die Geburt und die Hirten auf dem Felde dargestellt. Nun folgt der zweite Raum, «le temple», wo unter anderem der zwölfjährige Christus im Kreise der Schriftgelehrten thronte und die Tempelreinigung stattfand. Die dritte Halle, «le palais» — dazwischen steht das Tor von Jerusalem für den Einzug und die Kreuztragung — war der Ort, wo der Kindermord und die Pilatusszene gespielt wurden. Endlich folgen die Goldene Pforte, «la mer» mit einem Schiff für den Fischzug und zu äußerst rechts Vorhölle und Hölle mit Teufeln und feuerspeienden Drachen.

Auf dem mittelalterlichen Theater gab es also keinen Szenenwechsel im heutigen Sinne, sondern der Schauplatz bestand in einem Nebeneinander der Bühnenbilder, die der Zuschauer von allem Anfang an gleichzeitig vor Augen hatte. Bald wurde in dieser, bald in jener Halle oder vor einem der Tore gespielt, und da auch ein Abschluß durch Vorhang nicht bekannt war, nahmen die Schauspieler in Gegenwart des Publikums ihre Plätze ein. Nicht immer freilich bot der Schauplatz das geschlossene Bild wie in Valenciennes; vielfach standen — namentlich in deutschen Städten — die einzelnen Bühnen frei und voneinander getrennt, und gelegentlich wurden auch schon vorhandene Balkone der umstehenden Häuser für Theaterzwecke benützt ²⁾. Die Handlung aber verlief im großen und ganzen überall nach demselben Programm.

Eine derartige Passionsaufführung scheint nun unserem Maler für seine Darstellung wegleitend gewesen zu sein. Schon der Umstand, daß sich die ganze Passion in einer einzelnen Stadt und deren unmittelbarer Umgebung abspielt, weist darauf hin. Noch deutlicher aber wird dies bei der Betrachtung des Stadtinnein. Wohl bemerkt man in diesem Architekturwirrwarr da und dort Gebäude, die auch für unser Auge nichts Außergewöhnliches an sich haben, und von denen das eine deutlich als dreischiffige Basilika mit zwei kurzen, flankierenden Seitentürmen gekennzeichnet ist. Allein, diese sind doch mehr Flächenfüllung. Mit der eigentlichen Handlung haben sie nichts zu tun und treten neben den übrigen Bauten von etwas seltsamem Aussehen in den Hintergrund. Hier aber ist die Anlehnung an das Bühnenvorbild unverkennbar. Das sind

¹⁾ Abbildungen bei Cohen, *Le Mystère de la Passion*, Taf. V, und Rohde, *Passionsbild und Passionsbühne*, Abb. 1.

²⁾ Z. B. in Luzern, vgl. Nicolas, *Die Hauptvorhalle des Berner Münsters*, S. 29.

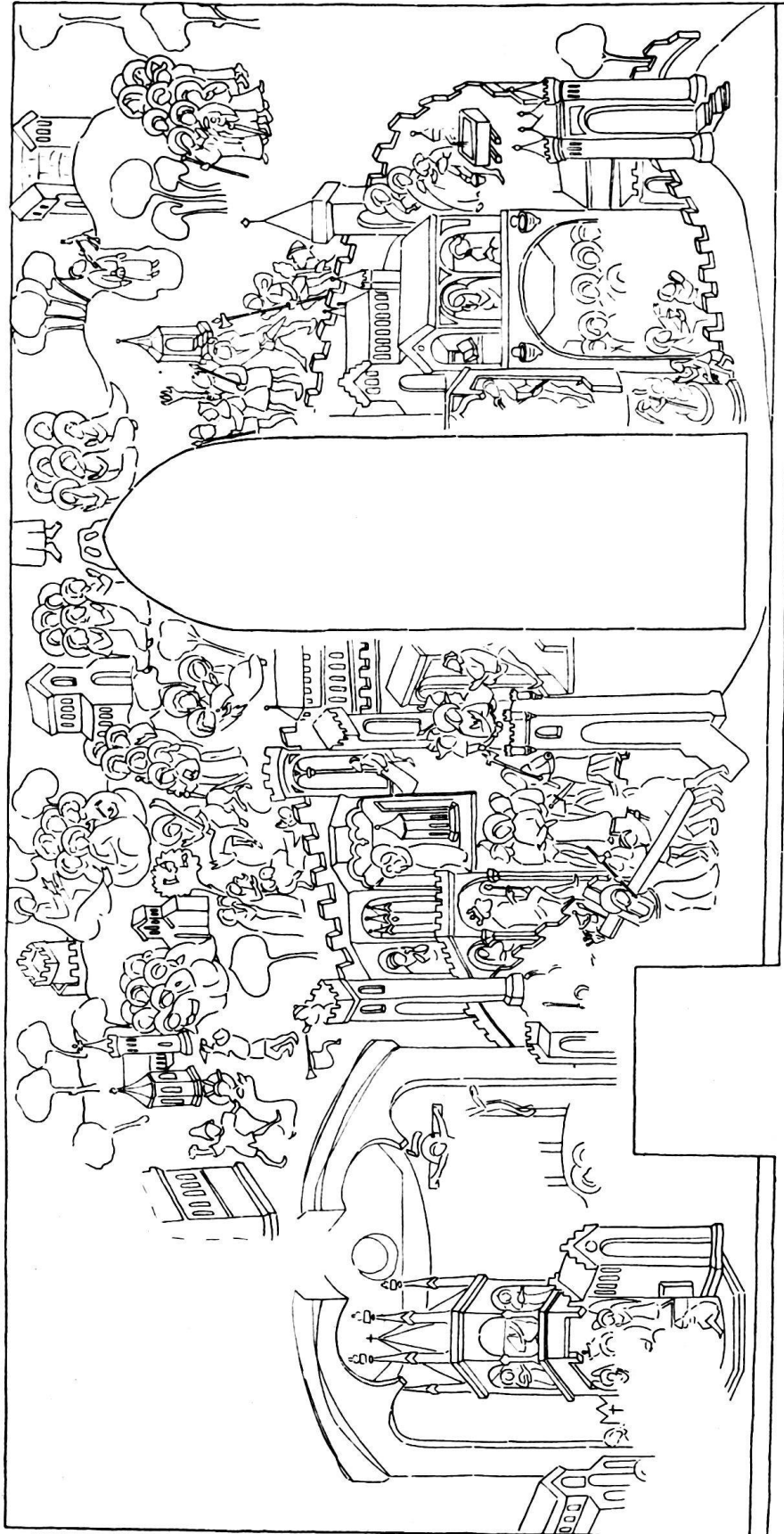


Abb. 2. Passionfolge der Südwand.

nicht Häuser einer Stadt, sondern es sind im wesentlichen dieselben, nach vorn und seitlich offenen Hallen, wie wir sie aus der Zeichnung des Szenenaufbaus von Valenciennes kennen. Und jedes dieser Bühnenhäuschen bildet den Rahmen für eine in sich geschlossene Handlung.

Die Abhängigkeit des Malers vom geistlichen Schauspiel zeigt sich aber auch in Wahl und Behandlung der einzelnen Szenen. Die Folge beginnt mit dem «*Einzug in Jerusalem*», der auf der linken Wandhälfte oben dargestellt ist. Hinter einer, in der freien Landschaft stehenden Kirche (?) hervor schreiten die Apostel. Zu sehen sind nur sechs; an ihrer Spitze Petrus mit Schwert und Buch — er trägt das Gewand eines Geistlichen und Tonsur! — und hinter ihm der lockige Jüngling Johannes. Ihnen voran reitet Christus auf dem Eselchen und weist mit der Hand nach einem Baume, in dessen Blätterkrone, puppenhaft klein, der reiche Zöllner Zachäus sitzt. Unter dem Baume stehen drei Frauen, die in lebhaftem Gespräch das Schauspiel erwarten, und von denen die eine ihr Büblein dem heranreitenden Christus entgegenhält. Endlich folgen Knaben und Männer, die ihre Kleider auf den Weg breiten; einer von ihnen ist schon durch das nahe Tor in die Stadt eingetreten.

Bereits diese erste Szene läßt vermuten, daß sie dem Theater abgesehen ist. Im Passionsspiel, wie es 1501 in Mons aufgeführt wurde, scheint sie ähnlich dargestellt worden zu sein. Neben Zachäus, der vom Baume herab den vorüberreitenden Christus mit den Worten begrüßte: «O benoit Sauveur / Plus que à creature» — auf unserm Bilde breitet er eben die Arme aus und scheint sein Sprüchlein herzusagen — traten auch die drei Frauen auf: Manassès mit ihrem kleinen Knaben Benjamin, und Julie und Veronne, die sich gemeinsam über das Ereignis unterhielten¹⁾. Da jedoch der «Einzug» ohne die Frauengruppe in dieser Fassung auch sonst häufig vorkommt, will ich hier nicht näher auf Einzelheiten eintreten.

Selten dagegen scheint die zeitlich nachfolgende Szene dargestellt worden zu sein, die sich am rechten Ende der Stadt, dicht an der Mauer abspielt. Durch den niedrigen Torturm sind eben zwei heilige Männer in die Stadt gekommen. Sie sprechen mit einem Jüngling, der am Brunnen steht und in der rechten Hand einen Wasserkrug trägt. Auch hier handelt es sich um eine Szene aus der Passionsgeschichte, zu der schon die Bibel (Lukas XXII, 7—13) den erklärenden Text gibt:

«Venit autem dies Azymorum, in qua necesse erat occidi pascha. Et misit Petrum et Ioannem dicens: Euntes parate nobis pascha, ut manducemus. At illi dixerunt: Ubi vis paremus? Et dixit ad eos: Ecce introeuntibus vobis in civitatem, occurret vobis homo quidam amphoram aquae portans: sequimini eum in domum, in quam intrat, et dicetis patri familias domus: Dicit tibi Magister: Ubi est diversorium, ubi pascha cum discipulis meis manducem? Et ipse ostendet vobis coenaculum magnum stratum, et ibi parate. Euntes autem invenerunt sicut dixit illis, et paraverunt pascha.»

Diese Szene, die in unserer Darstellung durchaus den Eindruck des Ge-

¹⁾ Cohen, *Le Mystère de la Passion*, SS. 266—269.

sehenen macht, war dem Maler jedoch kaum aus dem lateinischen Text der Schrift, sondern aus den die Passion behandelnden Gedichten und vom Theater her bekannt. Ausführlich wird sie von Walter von Rheinau erzählt ¹⁾, und das Textbuch des Regisseurs der Passionsaufführungen von Mons beweist, daß sie auch auf der Bühne nicht fehlte. Die Handlung folgt dort getreu dem biblischen Bericht. In einer 17 Verse umfassenden Rede fordert Christus die Jünger Petrus und Johannes auf, in der Stadt das Ostermahl zu bereiten. Die beiden gehen und treffen mit dem Wasserträger zusammen. Nach der Begrüßung sagt Petrus: «Nous vollons / Aller au lieu où vous allez», und der Mann antwortet: «A bonne heure, seigneurs, venez / Veschy le lieu où je vœul estre» ²⁾. Und diese Antwort scheint auch unser Wasserträger zu geben, der mit der linken Hand nach dem nebenstehenden Gebäude weist, wo das Abendmahl stattfindet.

Während diese Einleitungsszene mehr raumfüllend wirkt, ist nun die *Abendmahlsdarstellung* selbst möglichst in den Vordergrund gerückt. Den Ort der Handlung bildet ein zweistöckiges, nach vorne offenes Haus, dessen Herkunft von der mittelalterlichen Bühne unverkennbar ist. Unten sieht man in einem hallenartigen Raum die Apostel versammelt; in ihrer Mitte sitzt Christus, an dessen Brust das Haupt des schlafenden Johannes ruht. Im übrigen aber ist die Darstellung in den Einzelheiten so schlecht erhalten, daß eine weitere Beschreibung wertlos ist.

Um so interessanter erscheint dafür die Betrachtung dessen, was sich in dem laubenartigen obern Teile des Hauses abspielt. Aus den beiden weiten, rundbogigen Öffnungen blicken zwei Gestalten: rechts ein älterer, bärtiger Mann, das Haupt sinnend in die rechte Hand gestützt; links eine Heilige, die wie klagend die Hände erhebt. Durch die offene linke Seitenwand endlich sieht man auf einem Pulte ein aufgeschlagenes Buch.

Ohne Zweifel muß diese Szene zum Abendmahl in irgendeiner Beziehung stehen, und ich glaube den Schlüssel zu ihrer Deutung in einem niederrheinischen Gedicht aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, dem «Anselmus Boich», gefunden zu haben ³⁾. Dieses Gedicht behandelt die Passionsgeschichte. Anselmus, «ein hilich man», bittet bei Tag und Nacht, die Muttergottes möge ihm doch erscheinen und ihm die Leiden Christi erzählen:

ich woulde nu an deser stunt
gerne hoiren van dines selves munt
wat dime kinde zo leide is geschein
dattu mit dinen ougen hais gesein. (V. 15—18.)

Nach langen Jahren wird seine Bitte endlich erhört. Maria erscheint und spricht:

Anselme, ich hain din begerde gerne vernomen
durch din gebet bin ich her komen
van dem hemel her zo dir
Anselme, nu sprich wat woultu mir? (V. 25—28.)

¹⁾ W. v. R., Marienleben, III, S. 23.

²⁾ Cohen, Le Mystère de la Passion, S. 278.

³⁾ Nach einem kölnischen Druck von 1514 herausgegeben von Schade, Geistliche Gedichte, S. 237—290.

Anselmus, vor Freude erst etwas verwirrt, wiederholt seine Bitten, und als ihm Maria verspricht, alles getreulich erzählen zu wollen, stellt er seine erste Frage:

Maria, eirst wil ich dich vraegen,
ich bidden dich dat du mir wilt sagen,
wie dat zo dem eirsten is ergangen,
dat din son wart gevangen? (V. 73—76.)

Und nun beginnt Maria — und dies scheint mir für die Erklärung unserer Darstellung wesentlich — ihre Erzählung mit dem Abendmahl:

Anselme, dat wil ich dir sagen.
it geschach up einen gueden donerstagen
dat he bi sinen discipulen saz
inde lieflich mit in az.
he gaf in sin vleisch ind ouch sin bloit
durch irre alre goit ... ¹⁾. (V. 77—82.)

Diese Szene ist es wohl, die der Maler dargestellt hat. Wir blicken in das Stübchen des frommen Anselmus, der in seinem Gebete durch das Erscheinen Marias unterbrochen wurde. Noch liegt sein Gebetbuch offen auf dem Pult, während er nun aufmerksam die von Klagen begleitete «jemerliche rede» anhört und unermüdlich immer neue Fragen stellt. Da das Gedicht als Zwiegespräch abgefaßt ist, hat es sehr wahrscheinlich auch bei Passionsaufführungen Verwendung gefunden ²⁾. Wir hätten uns demnach die Handlung so zu denken, daß, während auf dem untern Teil der Bühne das Abendmahl stumm in Szene ging, der Vorgang durch das Gespräch Marias mit Anselmus von der Oberbühne her dem Beschauer erläutert wurde ³⁾. In dieser Form mag der Maler die Szene gesehen und das Gesehene in seiner Passionsfolge nachgebildet haben.

Nun folgt die «*Gefangennahme*», die unmittelbar vor den Mauern der Stadt spielt und zu beiden Seiten des Fensters dargestellt ist. Links sieht man unter Bäumen die Gruppe der drei schlafenden Jünger, rechts die eilig herankommenden Soldaten. Mit Fackeln, Spießen und Hellebarden sind sie ausgerüstet und tragen alle das kurze, an den Lenden mit einem Gürtel zusammengehaltene Gewand und enganliegende Beinkleider. Die Darstellung ist jedoch unvollständig: es fehlt die Person Christi, die dem später eingesetzten Fenster zum Opfer fiel.

Auch die beiden nächsten Szenen, die uns wiederum in die Stadt zurückführen, sind durch das Fenster teilweise zerstört worden. Von der «*Dornenkrönung*», die links an das Abendmahl grenzt, ist einzig der eine der beiden Henkersknechte erhalten geblieben; in seinen Händen sieht man noch die Stöcke, mit denen die Krone auf das Haupt Christi gepreßt wird. Auch diese Darstellung

¹⁾ Die Schilderung des Abendmahls wird bis Vers 112 fortgesetzt.

²⁾ Über die Verwendung dramatischer Gedichte bei Passionsspielen vgl. Wirth, *Der Stil der Oster- und Passionsspiele*, S. 62.

³⁾ Eine stumme Abendmahlsszene erwähnt auch Creizenach, *Geschichte des neuern Dramas*, I, S. 94. Die Teilung in Unter- und Oberbühne war im Mittelalter allgemein gebräuchlich.

war einem Architekturrahmen eingefügt, dessen Überreste das Bühnenvorbild deutlich erkennen lassen.

Unter der Dornenkrönung und ebenfalls an das Abendmahl anschließend, findet sich eine seltsame Szene, bei der es sich möglicherweise bloß um ein Bruchstück handelt. In einem Zuber oder Kübel, aus dem Dampfwolken aufsteigen, rührt ein Engel (?) mit einem Stabe. Rechts daneben kauert eine nackte, menschliche Gestalt. Vielleicht soll dies den *Teich Bethesda* vorstellen, in dem das Wasser von Zeit zu Zeit von einem Engel bewegt wurde, und der hierauf dem zunächst Hineinsteigenden Heilung brachte (Johannes V, 2—4). In welchem Zusammenhange die Szene jedoch hier steht, ist mir nicht klar ¹⁾.

In gleicher Höhe wie die Dornenkrönung sieht man auf der linken Seite des Fensters den *«Ecce homo»*. Von vier Soldaten umgeben, steht Christus auf der Zinne eines Torturms der Stadtmauer. Von rechts eilt Pilatus herbei. Mit lebhaften Gebärden scheint er auf den Gefangenen einzusprechen, der aber stumm, die Hände über der Brust gekreuzt, dem Beschauer zugewandt bleibt. Aus trüben Augen blickt er uns traurig an; uns wird er vorgestellt, wir gehören mit zum Volke und sehen die Szene so, wie sie der Maler einst in einer Passionsaufführung gesehen haben mag.

Und über die Zinnen der Stadtmauer blickend, sind wir auch Zeugen des letzten Verhörs und der *«Verurteilung»*. Von einigen Soldaten ²⁾ und einem Juden im spitzen Hut wird Christus mit gebundenen Händen vor den Richter geführt. In einer kleinen Säulenhalle thront Pilatus mit Krone und Zepter, den Zeichen seiner richterlichen Gewalt ³⁾. Hinter ihm steht eine Frauengestalt: die Hand auf die Brust gelegt, folgt sie von ferne dem Verhör, und ihr Blick scheint auf dem schuldlos angeklagten Christus zu ruhen. Diese Frau, die in ähnlichen Darstellungen sonst nicht erscheint, ist die Frau des Pflegers, die, von Träumen geplagt, noch kurz vor der Verurteilung zur Freilassung Christi riet (Matthäus XXVII, 19):

«Sedente autem illo (Pilatus) pro tribunali, misit ad eum uxor eius, dicens: Nihil tibi, et iusto illi; multa enim passa sum hodie per visum propter eum.»

Diese Episode fehlt in den Passionsspielen nur selten ⁴⁾. Dort ist es gewöhnlich der Teufel, der das Erlösungswerk hintertreiben will und deshalb der Frau im Traume eingibt, bei Pilatus für Christus zu sprechen. Auch hier handelt es

¹⁾ Denkbar ist auch, daß wir eine Höllenszene vor uns haben, die sich gelegentlich gleichzeitig mit Dornenkrönung und Geißelung auf der Bühne abspielte.

²⁾ Der heutige Zustand der Darstellung zeigt nur zwei; von den andern sind einzig die Beine übriggeblieben.

³⁾ Gewöhnlich wird nur König Herodes mit Krone und Zepter dargestellt. In verschiedenen Passionsspielen aber nennt sich auch Pilatus «könig in der Juden lant» und wird häufig mit «König» angesprochen (Wirth, *Der Stil der Oster- und Passionsspiele*, S. 15), so daß er wohl auch Zepter und Krone trug. Im Erlauer Osterspiel wird ihm sogar beides überreicht: «Herr, nempt hin schon / paide zepter und auch chron / in eur chunichleich hent.» (Wirth, a. a. O., S. 5.)

⁴⁾ Creizenach, *Geschichte des neuern Dramas*, I, SS. 93, 122, 196, 253; Cohen, *Le Mystère de la Passion*, S. 344.

sich somit deutlich um Einflüsse, die von der mittelalterlichen Bühne ausgingen.

Interessant und eigenartig ist diese Pilatusszene aber der über ihr angebrachten Darstellung wegen, die mit der Verurteilung zweifellos in Zusammenhang stehen muß. In dem architektonisch unklaren obern Teil des Palastes sieht man zwei weitere Gestalten. Links in einer Fensteröffnung erscheint eine weibliche Halbfigur in bürgerlicher Kleidung und mit einer Haube auf dem Kopf. Lehrend erhebt sie den Finger der linken Hand und blickt auf den Beschauer. Rechts und ihr gegenüber stehen in einem offenen, bühnenmäßigen Rundbau Maria mit dem Knaben im Arm und neben ihr ein kleiner, sechseckiger Turm.

Daß hier die «Weissagung der Sibylle» dargestellt ist, scheint mir gewiß. Die Legende erzählt nämlich: einer Sibylle erschien auf dem Kapitol — die drei spitzen Türmchen in der Bogenöffnung zwischen den beiden Frauen haben uns wohl an diesen Ort zu erinnern — Maria mit dem Kind im Arm. Kaiser Augustus, der nach der Bedeutung dieser Erscheinung fragte, erhielt von der Sibylle zur Antwort, daß ihn ein neugeborener König an Macht übertreffe, worauf der Kaiser keine göttlichen Ehren mehr entgegennehmen wollte ¹⁾. Diese Legende ist sowohl in der Kunst wie im Schauspiel vielfach dargestellt worden. Im Gegensatz zu unserem Bilde aber tritt sie meist in Verbindung mit der Geburt Christi auf, für die sie als Vorzeichen galt ²⁾. Wie nun kam der Maler dazu, die Szene mit der Verurteilung in Beziehung zu setzen?

Auch hier glaube ich die Antwort in einem Gedicht aus dem 14. Jahrhundert gefunden zu haben, das der «Sibyllen Weissagung» ausführlich erzählt, und von dem sich eine Handschrift in Bern befindet ³⁾. Nach einem längeren Bericht über den Baum des Lebens, aus dessen Holz schließlich das Kreuz gezimmert wurde, beginnen die eigentlichen Weissagungen. Die Sibylle — ihr Name wird nicht genannt — geht zu König Salomo, von dessen Weisheit sie viel gehört hatte. Auf dem Wege kommt sie an einen Bach; doch anstatt über die Holzbrücke zu gehen, wadet sie durchs Wasser:

Der konnig hat wol gesehen daz
 Und sweich still biß man gaß.
 Salmon sprach mit gudem sieden
 Frauwe was meinstu damit
 Daz du gingest uber das holtz nit.
 Si sprach es sol uff erden
 Von einer maget geborn werden
 Der an dem holtz sol liden den dot
 Und menschlichen künne helfen uß not

¹⁾ Ausführlich wird die Legende bei Walter von Rheinau, Marienleben, II, S. 19, und in «Das alte Passional», S. 21 erzählt.

²⁾ Vgl. Beißel, Geschichte der Verehrung Marias, SS. 471, 489; Creizenach, Geschichte des neuern Dramas, I, S. 67f.

³⁾ Stadtbibliothek, Handschrift Nr. 537. Nach zwei gleichlautenden kölnischen Drucken von 1513 und 1515 wurde das «Sibyllen Boich» herausgegeben von Schade, Geistliche Gedichte, SS. 291 bis 332. Ich zitiere nach der Berner Handschrift.

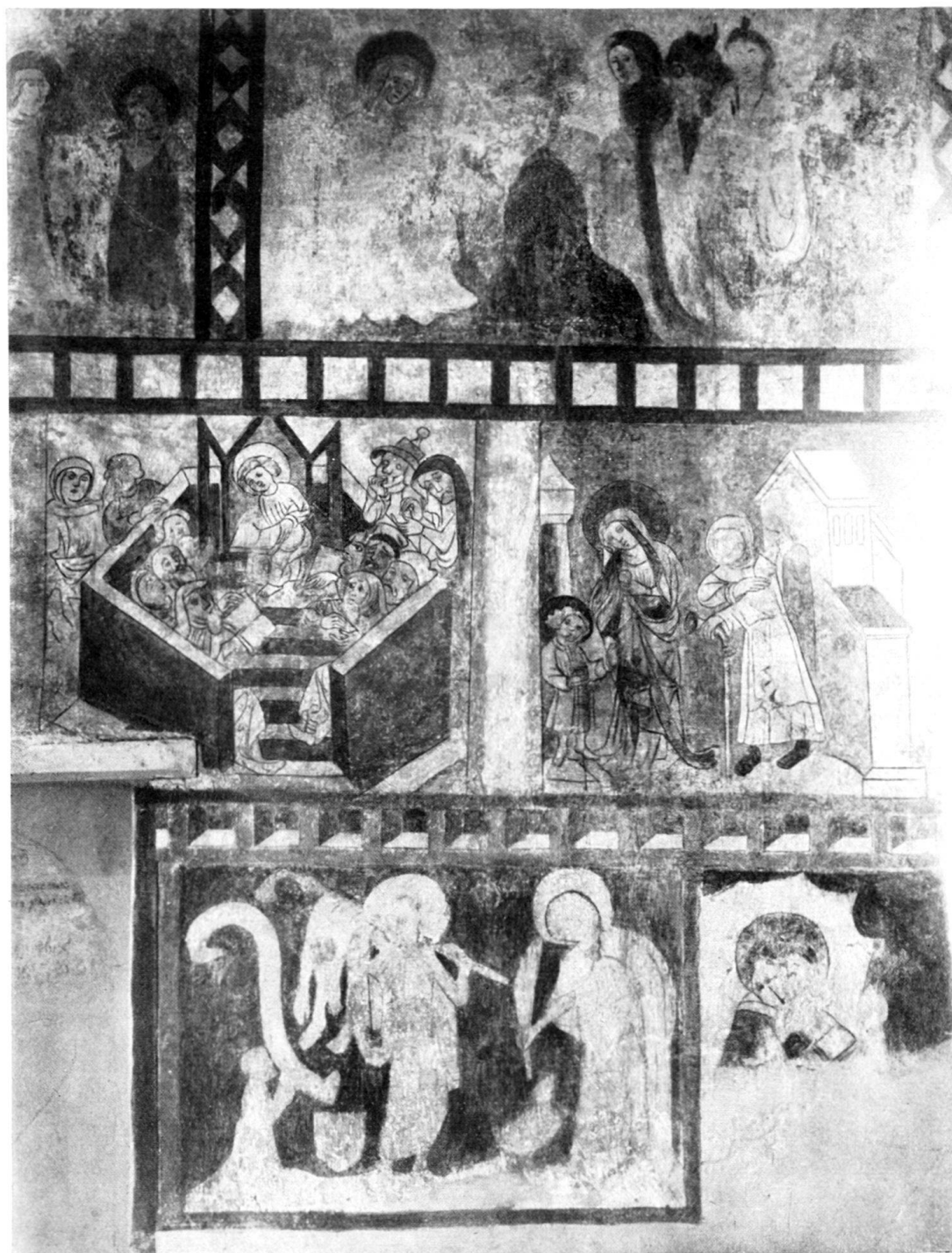
Wer da wilt glouben an hin
 Und an die maget die moder sin.
 Konnig salmon sprach
 Alda zu den selben stonden
 Wo hastu die wiß heit funden
 Des soltu bescheiden mich.
 Sibylla sprach da sach ich
 Einen stern an dem hymel stain
 Und einen kreis darumb gain
 Darin sah ein mayt und ein kint
 Und machten wonderlichen dink ¹⁾
 Die worden mir von got uffenbar
 Konnig das sagen ich dir vor war.

Hier also sagt die Sibylle auf Grund der Erscheinung nicht nur die Geburt, sondern vor allem die Kreuzigung und den Erlösungstod Christi voraus, und diese Stelle des Gedichtes führte wohl zur Verbindung von Weissagung und Verurteilung im Bilde. Wir sehen, wie Maria der Sibylle erscheint, glauben ihre prophetischen Worte zu hören und sehen gleichzeitig, wie mit der Verurteilung Christi die Weissagung sich erfüllt.

(Schluß folgt.)

¹⁾ Die von Schade mitgeteilte Fassung hat sinngemäßer: «und dairzo manich zokunfftige dink», a. a. O., Vers 270.





Oben: «Geburt» und «Anbetung durch die Könige» (Hand G).

Mitte: «Christus unter den Schriftgelehrten» und «Christus mit seinen Eltern vor dem Tempel»
(zu Seite 158 f.).

Unten: Stifterbild mit hl. Bartholomäus und hl. Margareta (zu Seite 97).



Passionsfolge I:

«Petrus und Johannes mit dem Wasserträger» und «Abendmahl» (zu Seite 162 ff.).



Passionsfolge II:

«Ecce homo», «Verurteilung» und «Kreuztragung» (zu Seite 165 ff.).