

Maskenschild und Schildmaske

Gedanken zum gotischen Kreuzigungsfresko in der obersteirischen Utsch
um 1400

Von LEOPOLD KRETZENBACHER

In memoriam Leopold Schmidt – Wien, † 12. Dezember 1981

Wie so viele Neufunde hoch- und spätmittelalterlicher Kunst in der Steiermark, so z. B. die Aufdeckung jener thematisch so bedeutsamen Fresken in der kleinen Elisabeth-Kirche des Silberbergwerksortes Oberzeiring,¹ jener in der Cäcilia-Kirche am Lauf der oberen Mur,² der Wandmalereien in der Taborkirche zu Weiz³ und vieler anderer, sind auch Funde, wissenschaftliche Einordnung und denkmalpflegerische Sicherung der Fresken im Filiationkirchlein St. Ulrich in der Utsch, Gemeinde Oberaich, Bezirk Bruck a. d. Mur⁴ der segensreichen Tätigkeit von Wirkl. Hofrat Univ.-Prof. Dr. Ulrich Ocherbauer und dem von ihm gelenkten Bundesdenkmalamt des Landeskonservators für die Steiermark zu danken. Gerade bei der Innenrestaurierung des Kirchleins St. Ulrich in der Utsch (der Ortsname leitet sich von der Koseform Utz für Ulrich ab) in den Jahren 1957/58 kamen thematisch wiederum sehr bemerkenswerte Fresken zutage. So z. B. eines, auf dem Kirchenpatron Bischof Ulrich von Augsburg (um 890–973) mit Pluviale, Infel und der Lanze hoch zu Roß mit den Rittern in der Lechfeldschlacht von 955 gegen die Ungarn reitet.⁵ An der rechten Triumphbogenwand wurde das Fresko einer Kreuzigungsszene unter der Tünche hervorgeholt und gesichert. Dem nun gilt unsere Aufmerksamkeit hier im besonderen.

¹ Vgl. dazu: L. Kretzenbacher, Der „Feiertagschristus“. Ein neuer Freskenfund aus dem mittelalterlichen Oberzeiring. SW: 1000 Jahre Silberort Oberzeiring. Oberzeiring 1956, 33–39, 1 Abb.; derselbe, Eine „Gregoriusmesse“. Zur Motivgeschichte eines neuen steirischen Freskenfundes in Oberzeiring. (Neue Chronik zur Geschichte und Volkskunde der innerösterreichischen Alpenländer, Nr. 35, Graz, Süd-Ost Tagespost vom 26. V. 1956.) 2–3; derselbe, „Johannishäupter“ in Innerösterreich. Ein Beitrag zu Verehrung und Brauch um Johannes den Täufer. (Carinthia I, 152, Klagenfurt 1962, 232–249, 3 Abb., bes. 236: Simultandarstellung der Enthauptungsszene zu Oberzeiring); derselbe, die „Vierundzwanzig Ältesten“. Südostalpine Zeugnisse zu einem Kultmotiv aus der Apokalypse. (Carinthia I, 151, 1961, 579–605, 4 Abb., bes. Abb. 4: Fresko zu Oberzeiring, um 1350.)

² U. Ocherbauer, St. Cäcilia. Filiationkirche der Pfarre St. Georgen ob Murau. Gemeinde Bodendorf, Bezirk Murau, Steiermark. Graz 1961.

³ Derselbe, Die Fresken in der Taborkirche in Weiz. Reihenwerk: Weiz. Geschichte und Landschaft in Einzeldarstellungen, H. 10/IV, Weiz 1976, 113–119.

⁴ St.-Ulrich-Kirchlein zu Utsch, urkundlich erwähnt 1421; Chorschlußfenster um 1430, 1950 restauriert; Flügelaltarschrein um 1445/50; reliefgeschmückte Glocke von 1444 usw. Vgl. E. Hempel – E. Andorfer, Dehio-Handbuch Steiermark, 3. Aufl. Wien – München 1956, 297.

⁵ Zur Ikonographie des hl. Ulrich von Augsburg vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie, VIII, Freiburg i. B. 1976, 507–510 (F. Zoepfl).



Abb. 1: Teilbild aus dem Kreuzigungsfresko in der Kirche zu Utsch, Bezirk Bruck an der Mur; um 1400. Aufnahme: Bundesdenkmalamt Wien, Neg.-Nr. 7405.

Das Kreuzigungsfresko im Ausmaße von 285 mal 180 cm im Hochformat hat manche Fehlstellen. Die größten sind an der linken Bildseite durch den Einbau des Triumphbogens hervorgerufen.⁶ Dieses also *al fresco* gemalte, figurenreiche Bild (S. Abb. 1) muß wenige Jahrzehnte nach seinem Entstehen, etwa bei dem aufgrund einer Datierung der Glasmalereien um 1430 anzunehmenden Choranbau übertüncht, für den Betrachter und Beter von damals preisgegeben, dabei aber – in der Wertung unserer Freude über solche Zeugen geistigen und geistlichen Lebens in der Steiermark von einst – für uns „gerettet“ worden sein, da der Restaurator F. Thaler „... behutsam und gewissenhaft ... sich auf eine vorsichtige Abnahme der Kalkschichten beschränken, jede Retusche und Ergänzung“ vermeiden hatte können.⁷ So wurde denn dieses Wandbild von Ulrich Ocherbauer mit guten stilkritischen und mit historischen Begründungen der Zeit „um 1400“, der Kunst der auf böhmischer Maltradition fußenden und in Wien, aber auch sonst besonders an unserem Südostalpen-Rande für die habsburgischen Herzöge arbeitenden Meister der Hochkunst jener Zeit mit ihrem „internationalen“ Charakter zugezählt.⁸

Auf diesem Fresko von Utsch hängt Christus übergroß auf dem hoch aufgerichteten Kreuz in gotisch betonter Sterbensqual. Nur zu seiner Linken krümmt sich der eine, im Volksmunde meist nach den Apokryphen Gesmas oder Gestas genannte „böse“ Schächer auf dem besonderen Marterholz der T-förmigen *crux commissa*. Sein Kopf allerdings ist verloren in einer breiten Schadstelle, indes sein Mit-Gekreuzigter, für gewöhnlich Dismas genannt (und übrigens seinerzeit besonders im 17. Jahrhundert in einer eigenartigen Kultwelle sehr herausgehoben) in unserem Bilde überhaupt verloren ist. Unter der linken Hand Christi und unter dem linken Schächer drängt sich im Bilde eine Gruppe von Gestalten heran, im Sinne einer (nicht durchwegs, aber sehr oft angewandten Rechts-Links-Anordnung und Bewertung als die) der „feindlichen“ Zeugen der Kreuzigung erkennbar: ein Hoher Priester, ein jüdischer Scherge, beide mit der kennzeichnenden spitzen Kopfbedeckung des „Judenhutes“. Der vordere hält ein nach oben flatterndes Schriftband mit der abgekürzt lateinisch wiedergegebenen Verspottung des sterbenden Erlösers in der Rechten: *alius salvos (fe)ci)t. se ipm.* (= *alios salvos fecit, se ipsum non potest salvum facere.* Matth. 27, 42). Dahinter drängen sich römische Soldaten, einer mit einem Lanzen-*vexillum*.

Noch ist dies nicht eine „Kreuzigung mit Gedräng“, ⁹ wie die Kunsthissenschaft solch eine Bildanordnung mit steigender Fülle von „Zeugen der Kreuzigung“ als eine Darstellung benennt, wie sie seit der Mitte des 14. Jahrhunderts auch in unseren Alpenländern vorzuherrschen beginnt. Noch fehlen hier der

⁶ U. Ocherbauer, Die Kreuzigung von Utsch. Zur Einordnung eines gotischen Wandgemäldes. (Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz. II, Graz 1966–1967, 9–16, 13 Tafelbilder, V–XVI, Tafel VI farbig.)

⁷ Ebenda, 9.

⁸ Ebenda, 12–14.

⁹ E. Roth, Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Kunst des Spätmittelalters. Berlin 1958; 2. Aufl., Berlin 1967; Lexikon der christlichen Ikonographie, II, 1970, 606–672 (E. Lucchesi-Palli und G. Jászai).



Schwammträger (Stephaton) sowie der halb oder manchmal sogar als ganz blind dargestellte, von Christi Herzblut sehend werdende Lanzenträger Longinus. U. Ocherbauer hatte selber schon einige Jahre vor diesem Neufund in der Utsch auf ein großflächiges steirisches Beispiel dieser Art „Kreuzigung mit Gedräng“ in den Chorwandmalereien der St.-Magdalenen-Kirche zur Judenburg hingewiesen.¹⁰

Die ganz besondere Aufmerksamkeit aber lenkt der gegenüber den vorgenannten Zeugen der Sterbestunde Christi zwischen Erlöserkreuz und Schächermarker vergrößert stehende, offensichtlich auch in seiner Panzerung wie durch seine pelzverbrämte, deutlich an den Herzogshut gemahnende Kopfbedeckung hervorgehobene, vielleicht als Hauptmann (*centurio*) anzusprechende Gewappnete auf sich. Er weist mit seiner vom ehernen Gliederhandschuh bedeckten Rechten mit deren ausgestrecktem Zeigefinger nach dem sterbenden Heiland hoch ober ihm. Sein spitzbärtiges Antlitz hält er mit starr aufgerissenen Augen den fünf anderen, den „linken“ Kreuzigungszeugen entgegen; sichtlich will er sie mahnen vor dem Geschehen, das ja das Matthaeus-Evangelium mit eben diesen Worten des *centurio* erläutert:

Centurio autem, et qui cum eo erant, custodientes Jesum, viso terraemotu et his, quae fiebant, timuerunt valde, dicentes: Vere Filius Dei erat iste. (Matt. 27, 54). Das aber entspricht einem Vorgriff auf den Tod des (im hier dargestellten Augenblicke) als noch lebend gedachten Erlösers.

Doch das Eigenartigste an diesem ganzen Wandgemälde ist ein die Hälfte der Körperlänge des *centurio* in der Höhe messender Schild, dessen ganze Außenfläche ein einziges, finster und starr dreinblickendes Antlitz eines bärtigen Mannes bildet. Diesen Maskenschild hält der mit seiner Rechten nach oben weisende Offizier mit der (handschuhlosen) Linken genau unter dem Kreuzholz auf den Boden gestützt, der hier auf Golgatha ansonsten auf zahllosen Kreuzigungsdarstellungen den Schädel Adams abbildet. War doch der Urvater nach verbreiteten Legenden auf der „Schädelstätte“ (= aramäisch *golgotha* = „Schädel“) begraben worden. Er wurde nun in der Todesstunde Christi nach frühen Ausdeutungen dieses Legenden- und Bildmotives durch das vom Kreuze herabfließenden Erlöserblut „getauft“, von seinen Sünden rein gewaschen.¹¹ Doch damit hat die Maske auf dem Schilde des *Centurio* nichts zu tun.

Dennoch ist dieser Maskenschild, an so hervorragende Stelle im Gesamtbilde der Kreuzerlösung gerückt, ein ganz gewiß keineswegs zufällig so sehr in die Mitte des Betrachtungsbildes gestelltes Requisit. Er kann doch nach allem, was wir von der christlichen Kunst des Abend- wie des Morgenlandes wissen, nur ein Bedeutungsträger sein. Aber er scheint für uns Spätgeborene, die so viel an

¹⁰ U. Ocherbauer, Die Wandmalerei der Steiermark im XIV. Jahrhundert. Diss. Graz (Ms.), 1954, S. K. 45, Abb. 91; derselbe, Wandmalerei. SW: Gotik in der Steiermark, Katalog der Landesausstellung zu St. Lambrecht 1978, hrsg. von K. Woisetschläger mit G. Biedermann und E. Langer, Graz 1978, 94–102, bes. 97.

¹¹ Stichwort „Adam“ im Lexikon der christlichen Ikonographie, I, 1968, 41–70 (H. Schade).

Legendenwissen und Symbolverständnis verloren haben, es nur mühsam wiedergewinnen,¹² rätselhaft bleiben zu müssen. Vorerst noch entzieht er sich eindeutiger Sinnbestimmung.

Für unsere Steiermark ist dieses Bildmotiv vorerst ein Einzelfall. Doch gibt es – im Zeitumgrund zwischen Spätgotik und Renaissance eingegrenzt – gar nicht so wenige Parallelen in der abendländischen Kunst. Von ihnen muß – in Auswahl verständlicherweise – noch die Rede sein. Darauf hatte auch U. Ocherbauer in Wort und Bild und Beispielverweisen bereits 1966/67 mit diesen das Wesentliche treffenden Worten hingewiesen:¹³ „Dem großen Schild in Form eines bärtigen Antlitzes, der aufgrund seiner beinahe zentralen Anordnung und seines außergewöhnlich guten Erhaltungszustandes besonders ins Auge fällt, ist wohl apotropäische Bedeutung beizumessen. Diese unheilabwehrende Maske, die dem für Christus Zeugnis ablegenden Hauptmann beigegeben ist, findet sich in zahlreichen spätgotischen Kreuzigungsbildern.“

Dieser Deutung möchten wir uns grundsätzlich anschließen. Dennoch bedarf sie m. E. einer näheren Begründung. Daß sich dieses Motiv in der romanischen und auch noch in der frühgotischen, auf die Leidensmystik eines Bernhard von Clairvaux (1090–1153) sich gründenden Kunst der Kreuzigungsdarstellung nicht findet, kann nicht wundernehmen. Noch steht dabei der am Kreuzholz schwebende *Rex tremendae majestatis* für sich allein. Nur Maria und Johannes treten bald, aber allein, und viel später erst Magdalena als Büsserin hinzu. Was die Evangelien, zumal Matthaeus im 27. Kapitel, berichten, bezeichnet die zentrale Bildszene des abend- wie des morgenländischen Verstehens des Erlösergeschehens. Erst allmählich füllt sich die Szene mit Gestalten, dann aber hin eben bis zum „Gedräng“. Ein *Centurio* mit einem Schild-„Apotropaion“ kommt frühestens im 14. Jahrhundert und auch durchaus nicht allgemein in der abendländischen Szene hinzu, in jener der von Byzanz her geprägten, im Gesamtbereich der Ostkirche bis zum Neobyzantinismus sozusagen kanonartig gültigen Darstellungsweise m. W. überhaupt nie.

Zum ändern ergibt sich die Frage: wogegen richtet sich dieses *ἀποτροπαῖον*, dieses „Abwehrende“? Hier nach „links“, gesehen vom Gekreuzigten aus; dorthin, wo auf unserem Utscher Fresko die „Feinde Jesu“ stehen. Aber diese Schildwende „gegen links“ ist gewiß nicht zwingend so zu deuten. Der Mittelteil eines Email-Triptychons aus der Schule des Jean Pénicaud d. Ä. (tätig 1510–1540), dem späten 15., eher schon dem beginnenden 16. Jahrhundert zugewiesen, mithin lange nach unserem Utscher Kreuzigungsfresko entstanden, zeigt den gepanzerten *Centurio* mit einer Lanze und einem unserem steirischen Bilde ganz ähnlichen Maskenschilde (bärtiges Antlitz eines starr blickenden, hier sichtlich als „Alter“ gemeinten Mannes) links hinter dem Gekreuzigten stehend, den Schild zum Gekreuzigten hin und des weiteren zu einem Hohenpriester wie,

¹² Vgl. als einen Versuch zu verschiedenen solchen Themen: L. Kretzenbacher, Bilder und Legenden. Erwandertes und erlebtes Bilder-Denken und Bild-Erzählen zwischen Byzanz und dem Abendlande. (Aus Forschung und Kunst, gel. v. G. Moro, Bd. 13.) Klagenfurt – Bonn 1971.

¹³ U. Ocherbauer, Kreuzigung, 11.

genau über dem Haupte der am Kreuzfuß knienden Magdalena, zu Maria und Johannes gewendet.¹⁴ (Abb. 2.)

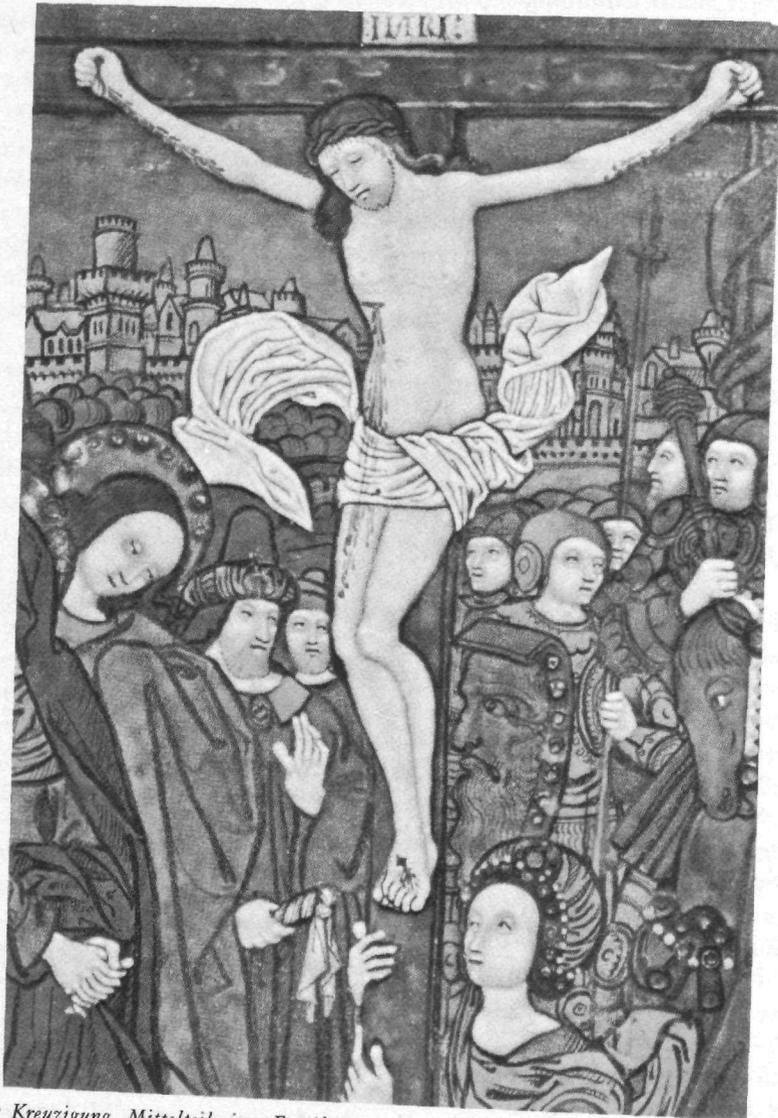


Abb. 2: Kreuzigung. Mittelteil eines Email-Triptychons (Detail) aus der Schule des Jean Pénicaud d. Ä., Lyon um 1520.

¹⁴ Reproduktion farbig auf Buchheim-Kunstkarte Nr. 408, Feldafing, Oberbayern. Zu J. Pénicaud d. Ä. aus der lange blühenden Emailmalerfamilie in Lyon, als tätig nachgewiesen zwischen 1510 und 1540, vgl. U. Thieme – F. Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. XXVI (H. Vollmer), Leipzig 1932, 379.

Des weiteren die Frage: Vermögen auf dem Utscher Bilde diese „links stehenden“ Feinde überhaupt an IHN heran? Oder soll der Abwehrschild als Schutzwaffe lediglich den Centurio abschirmen, der ja – weder „Christ“ noch Jude! – ein „Heide“ ist und dennoch nach Matth. 27, 54 hier spontan den soeben „erlebten Gottesbeweis“ (*Vere Filius Dei erat iste*) den jüdischen Hassern und den gleichgültigen, „nur Dienst tuenden“ römischen Soldaten erbringt?

Die Evangelien geben uns keine auch noch so unbestimmte Möglichkeit zum Aufkeimen solch eines nicht nur auf dem Utscher Fresko dominant werdenden Bildmotives der Schildmaske im Vordergrund. Leider aber ließ sich – nach sehr viel Mühsal, die wir auf das Suchen in mittelalterlicher, in renaissanceentsprungener und noch in der barocken Hagiographie bei Visionären, Exegeten, Meditationshelfern der geistlichen Schriftdeutung aufgewendet hatten – keine wie sonst so häufig übliche, ja fast als Regel „literarische“ Vorgabe einer geistigen Konzeption für das nachfolgend Bildgewordene finden.¹⁵

Schildmasken aus der frühen Antike leben als Vorbild nach

Der Maskenschild, wie ihn unser Utscher Centurio um 1400 im Heilsbild der Kreuzigung irgendwie sinnbildhaft bei sich hat, steht in solcher – uns vorerst nicht ausdeutbaren – Funktion ziemlich früh in einer nachmals langen Reihe ähnlicher Darstellungen zumal des 15. und des 16. Jahrhunderts im Abendlande. Es gibt in dieser Zeit viele Zeugnisse solcher Maskenschilder in der Hand von Reisigen, von Rittern und Knappen, deren Schildfläche Menschengesichter oder Tierfratzen, Löwenköpfe oder schlangenumringelte (Gorgonen-)Häupter dem Gegner weisen.

Die Schildmaske als zeichenhaft ausgeführter Typus hat eine früh beginnende, lange nachwirkende Geschichte. Voran geht in unserer Kenntnis der Bildfunktion eines Gräßlichen, Grotesken, Furchterregenden, Abschreckenden, eben des ἀποτρόπαιον, des φόβος die berühmte Beschreibung des Achilles-Schildes in Homers „Ilias“, XI, 32–40: *Auch die Schreckensgestalt der Gorgo blickte vom Schilde | Drohend herab, umringt von Dämonen der Furcht und des Grauens . . . Die Γοργώ βλοσύρωπις* also und dazu Δειμος und Φόβος als personifizierte Gestalten des Grauens.¹⁶ In Fülle zeigen darnach die Bildwerke der frühen Griechen solche φόβοι als ἀποτρόπαια-Masken auf den Schilden.

Zwei solcher bronzener Fratzenmasken vom phobos-Typus, als Schildbuckel aufgesetzt, bewahrt das reiche Museum von Olympia/Peloponnes in seiner Schausammlung: einmal ein Tierweib mit Fischschwanz und Krallen und schwe-

¹⁵ Vgl. als Einzelbeispiel zu Fresken in Gurk (Dom) und in Oberzeiring (Elisabethkirche). L. Kretzenbacher, die „Vierundzwanzig Ältesten“. (S. o., Anm. 1.)

¹⁶ K. Fittschen, *Archaeologia Homerica*, hrsg. v. F. Matz – H.-G. Buchholtz, Bd. II/1, Bildkunst; der Schild des Achilleus. Göttingen 1973. Hier (N 8, Abb. 1) ein Bronzeschild aus der Idäischen Grotte, derzeit im Museum der Kretischen Kunst zu Iraklion: umlaufender Fries mit Wildtieren, Schildträgern, berittenen Bogenschützen, Fußkämpfern. In der Schildmitte ein Tierfratzen gesicht mit herausbleckender langer Zunge. Abb. 2–5 Gegenüberstellung von phönikischen Bronzekesseln und -schalen aus Zypern, Delphi, Praeneste. Homers Schildbeschreibung sei demnach „nicht ohne Einfluß von Werken der Bildenden Kunst entstanden“ (N 17).

ren Pranken, ein breit grinsendes Menschen-Anlitz mit weit herausgestreckter Zunge, im „Blecker-Typus“ unserer Masken also, die Augen starren Blickes (Abb. 3). Zum anderen ein häßliches Altmännergesicht mit weit aufgerissenem Munde, das Haupt von Schlangen wie bei einer „Gorgo“ umringelt, das ganze Gebilde wiederum von drei abgeknickten Flügeln umrollt.¹⁷ Beide entstammen dem frühen 6. Jahrhundert v. Chr.

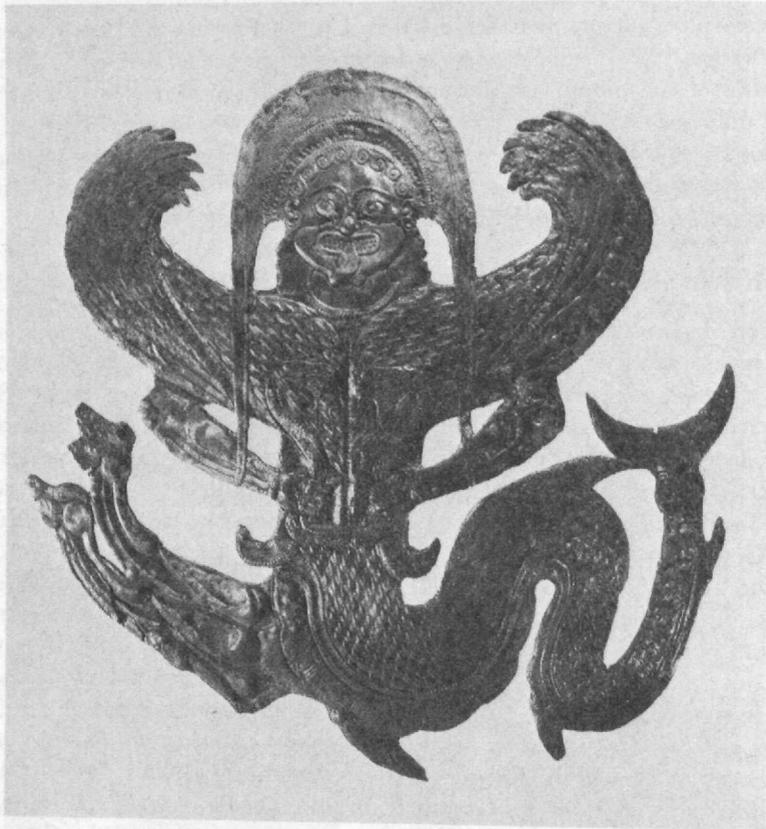


Abb. 3: Schreckbild (*phobos*) vom Gorgonen-Typus als Beschlag auf einem altgriechischen Schilde zu Olympia; Ende des 6. Jhs v. Chr.

Besonders viele und einprägsame Beispiele bietet uns die lebensnahe, figurreiche Kunst der altgriechischen Vasenmalerei aller Stilepochen in den Sammlungen der Welt. Immer wieder der als Prototyp angesehene „Schild des Achilleus“, aber auch anderer Helden, Hektors z. B. Jedenfalls immer die starke Betonung des *phobos* als Schildmaske auf diesen Maskenschilden der Antike. Nur ausdrücklich in Auswahl seien einige hier vermerkt.

¹⁷ Farbbildkarten der Hellas-Olympia-Serie Nr. 14 und 14a.

In der reichen Münchener Antiken-Sammlung steht die „Amphora des Exekias“, um 540 v. Chr. entstanden. Ajas trägt hier den toten Achilleus vom Schlachtfeld vor Troja. Ajas ist zu drei Vierteln von einem riesigen Maskenschilde verdeckt. Ein Panther ist der *phobos*, sichtbar mit Brust, Hals und Kopf en face; darüber ein fliegender Vogel, ein Falke wohl.¹⁸ Nur ein Jahrzehnt etwa jünger in der gleichen Münchener Sammlung eine attische Amphora, um 530 v. Chr.,

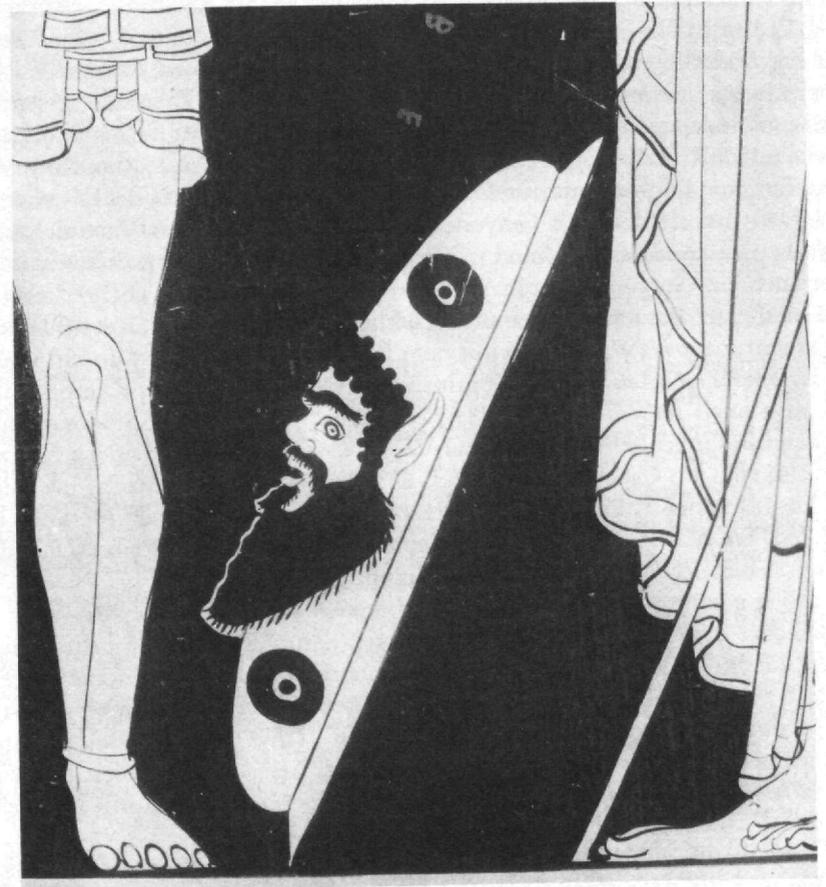


Abb. 4: Hektors Schild mit Schreckmaske. Aus der Wappnungsszene einer Amphore des Euthymides. Attische Vasenmalerei um 510/500 v. Chr. Staatliche Antikensammlung München.

darstellend den „mythischen Zweikampf um einen Gefallenen“. Der liegt am Boden. Ihn deckt z. T. noch sein ornamental verzierter Schild. Darüber kämpfen zwei Krieger, je eine Frauengestalt hinter sich. Der rechts im Bilde Kämpfende zeigt die Außenseite seines Maskenschildes mit einem dreiteiligen *phobos*: oben ein Löwe; in der Mitte ein Tierfratzengesicht mit bleckenden Zähnen; unten eine sich ringelnde Schlange.¹⁹ Auf einer mit 510 v. Chr. datierten „Bauchamphora

¹⁸ München, Antikensammlung, Inv.-Nr. 1470 WAF.

¹⁹ Ebenda, Inv.-Nr. 1410 WAF.

des Euthymides“ in der Sammlung des Museums antiker Kleinkunst zu München erteilt Vater Priamos dem sich wappnenden Hektor gute Lehren, indes Mutter Hekabe mit den Waffen in ihren Händen still dabeisteht. Rechts im Profil die Schildmaske mit einem schwarzbärtigen, langohrigen *phobos*.²⁰ (Abb. 4) Dem späteren 6. Jahrhundert v. Chr. gehören in der mehrfach genannten Münchener Sammlung noch weitere Vasen mit solchen *phoboi* als Masken-Apotropaia auf den Schilden der Krieger an: die Vase des Antimenes-Malers (um 530/20) mit dem Rundschilde und einem Wolfsrachen darauf.²¹ Eine Schale mit der Maler-Signatur des Euphronios und der griechischen Aufschrift „Theus ist schön“, eingeordnet als „attisch“, um 510–500. Die schwertbewehrte Amazone hält einen Schild mit einem bleckenden Mannsgesicht als *phobos*.²² Gleichfalls als „attisch um 510–500“ vorgestellt eine Vase, von Kachrylion getöpfert, von Euphronios bemalt mit dem Bilde des Herakles, der (als seine 10. Aufgabe) den dreileibigen Geryoneus erlegt. Alle auf dieser Vase sichtbaren Schilde haben *phoboi*; meist sind es Tiergestalten, ein geflügeltes Schwein dabei; aber auch ein Gorgonenhaupt. Aber es muß nicht immer ein „Schreckenstier“ sein. Auf einer Vase des sogenannten „Berliner Malers“, attisch, um 480 v. Chr. auf einem *stamnos* (Weingefäß) mit dem Bilde von Hektors Tod durch Achilles ist der *phobos* ein Hahn. Der aber gilt seit jeher als *alektryon*, als Kampfsymbol, soll also auch als „Bild“ den Gegner reizen.²³ Gut ein Jahrhundert später entstand in Griechisch-Unteritalien (*Magna Graecia*) ein figurenreich bemaltes „Prachtgefäß aus Canossa/Apulien“. Es stellt die Rache der Medea im Palaste des korinthischen Königs Kreon dar. Eine sitzende Göttin neben Herakles und anderen. Sie hält zu Helm und Stab einen Maskenschild mit einem geradezu plastisch hervorgehobenen Gorgonen-Haupt als *phobos*.

Doch genug dieser – leicht vermehrbaren! – Beispiele. Jedes Bildwerk zur Geschichte der altgriechischen Vasenmalerei, darunter das in München entstehende *Corpus vasorum antiquorum*, vermöchte dazu Darstellungen zu bringen.²⁵ An sich aber ist dieser *phobos*-Gedanke schon bei Homer sozusagen personifiziert neben dem gleichartigen *Deimos* = „Grauen“ (Ilias XI, 37). Beide Namen stehen auch bedeutungsgleich für den Kriegsgott Ares, oder sie treten als *Deimos* oder *Phobos* benannt als „Söhne“ des Ares bei dessen Kämpfen mit in Erscheinung.²⁶

Was in der altgriechischen Vasenmalerei an Bildzeugnissen für Maskenschilder in Fülle vorhanden ist, fehlt auch nicht in der mit jener Kunst so sehr verwandten der Etrusker. Auch dort sind *phobos*-Gebilde wie Gorgonenhäupter

und Löwenköpfe durchaus nicht selten. Ein Beispiel, die Darstellung eines (in der Literatur verschieden gedeuteten) Vorganges zwischen Ares/Mars und Minerva/Menerva auf einer Ciste aus dem etruskisch bestimmten Praeneste. Auf einem Steinhauten hinter der Göttin Helm und Schild, auf dem wieder ein „Georgoneion“.²⁷

Es ist natürlich nur ein Aspekt, wenn wir die Schreckbilder-*phoboi* hier besonders herausstellen als Beispiele für Schildmasken und Maskenschilder. Eine ganze, übrigens sehr große Gruppe von technisch ähnlich gearbeiteten, aber in der Bildfunktion anders einzuordnenden figürlichen Schildbeschlägen wäre hier zwar nicht nur, aber doch vorwiegend für die Antike zu nennen. Das sind die vielen erhalten gebliebenen Prunkschilder der römischen Offiziere zum Beispiel.²⁸ In der vorhin betonten Dominanz des *phobos* als *apotropaion* muß aber eine der Wurzeln auch für das Wiederauftauchen des Schildmaskentypus im abendländischen Mittelalter, zunächst aber auch eine Art Nachleben im Bereich der religiös intendierten Kunst des Ostens durch lange Jahrhunderte gesehen werden.

Manche der „heiligen Krieger“ Ost-Roms haben Maskenschilder

Aus der gleichen Tradition des Wissens und der Erzähl-Vorstellungen vom Aussehen „römischer“ Krieger kennt selbstverständlich auch die Malerei der byzantinisch-griechisch-slawisch-rumänischen Ikonen und Fresken den Maskenschild in der Hand ihrer „heiligen Krieger“, der Märtyrer des frühen Christentums in Ost-Rom wie der späteren Kämpfer gegen Barbaren, Sarazenen, Türken, „Ungläubige“. Deren gibt es ja in Legenden und Bildern in Fülle. Allerdings ist das Motiv des Schildmaskenträgers dort nirgends in den Sinnzusammenhang der Kreuzigungsszene eingebaut.

Fresken des Kopienaales im Makedonischen Nationalmuseum zu Skopje nach Originalen ab dem ausgehenden 14. Jahrhundert zeigen mehrere solcher Krieger mit Maskenschildern. Manche stammen aus dem Panteleimon-Heiligtum von Nerezi bei Skopje.²⁹ Eindrucksvoll solch ein „hl. Krieger“ in den noch dem 14. Jahrhundert zugehörigen Fresken im serbischen (heute Frauen-)Kloster von Ravanica, südlich von Belgrad; ein Löwenkopf als *phobos*.³⁰ Ähnlich, jedoch im 15. Jahrhundert von einem Meister aus Thessaloniki gemalt, ein anderer hl. Maskenschildträger im nahen, gleich freskenreichen Kloster von Manasija. Eine byzantinisch-griechische Ikone des Meisters Emanuel Lambardos (auch

²⁷ A. J. Pfiffig, *Religio etrusca*. Graz 1975, 348, Abb. 137. – Der Fragenkreis von Waffen und „Fetischismus“ (ebenda, 370 ff.) kann hier ebenso außer acht bleiben wie die Bedeutung der für den tatsächlichen Waffengebrauch überhaupt nicht geeigneten Zeremonial- oder Kult-Schilder mit Fratzen darauf wie etwa jener aus dem minoischen „Palaste“ von Knossos auf Kreta. Vgl. dazu H. G. Wunderlich, *Wohin der Stier Europa trug. Kretas Geheimnis und das Erwachen des Abendlandes*. Hamburg 1972, 56 ff., 266.

²⁸ Vgl. für die jüngere Fundzeit: H. Klumbach, *Ein neuer römischer Paradeschildbuckel*. (Bayerische Vorgeschichtsblätter, Jgg. 36, H. 2, München 1971, 283 ff., Abb. auf Tafel 28 f.)

²⁹ A. Novaković (Hrsg.), *St. Pantelejmon Nerezi – Skopje*. Zagreb 1975, Farbatfel.

³⁰ Sv. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*. Beograd 1966, 179, Abb. 20 (Umzeichnung).

²⁰ Ebenda, Inv.-Nr. 2307 WAF; s. Abb. 4.

²¹ Ebenda, Inv.-Nr. 1548 WAF.

²² Ebenda, Inv.-Nr. 8953 WAF; nächstes Beispiel Inv.-Nr. 8704.

²³ Ebenda, Inv.-Nr. 2406 WAF.

²⁴ Ebenda, Inv.-Nr. 3296 WAF.

²⁵ Vgl. auch R. Forrer, *Reallexikon der prähistorischen, klassischen und frühchristlichen Altertümer*. Berlin – Stuttgart 1907, 696–701.

²⁶ H. Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. 2. Aufl., Wien 1954, s. v., Ares 42 f.



Abb. 5: Fresko des Maskenschildträgers St. Theodoros Stratilates. Kloster Dečani (Amselfeld); datiert 1596.

Lamprados, tätig zwischen 1593–1635) im Museum des Hellenischen Institutes zu Venedig bei San Giorgio dei Greci stellt den hl. Minas dar. Der hält in seiner Linken einen golden schimmernden Prunkschild, auf dem sich in der Seitenansicht das *phobos*-Antlitz, ein „Sonnengesicht“ wie von Strahlen umlodert, erkennen läßt. Die Ikone gehört dem frühen 18. Jahrhundert an. Doch diese Abwand-

lung eines Gorgonenhauptes des Schreckens in eine strahlend-blendende, mithin den Gegner wiederum durch solch ein *signum* unwiderstehlicher Siegesgewissheit „erschreckende“ Sonne kehrt übrigens durch die Jahrhunderte solcher Schildmaskentraktionen wieder. So auf einer Georgs-Ikone aus der Schule von Nowgorod, 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts, mit dem Schilde des Heiligen, auf dem diese Sonne in blau-grüne Blätter auszustrahlen scheint.³¹ Vergleichbar im Serbenkloster Dečani am Südwestende des Amselfeldes, Kosovo polje, das mit 1596 datierte Freskobild des hl. Theodor Stratilates, des „Longinus“ der Ostkirche, wo dieser Sonnen-*phobos* gleichfalls in der Seitenansicht noch gut zu erkennen ist. (Abb. 5.) Wiederum ähnlich aus der gleichen Zeit des ausgehenden 16. Jahrhunderts eine kretische Ikone mit dem hl. Krieger Phanourios.³² Daß man diese Schildmaske auf manchen Schutzwaffen solcher „hl. Krieger“ nicht ganz deutlich erkennen kann, hängt mit der nicht durchgehend, aber oft beachteten Malerregel zusammen, daß man den Heilbringer-Krieger, wenn überhaupt im Kampfe und nicht schon in der Siegerpose, so doch gerne von seiner rechten Seite her gegen den bereits überwundenen Gegner zeigt, auf den dann der Maskenschild abgewendet oder lediglich von der schmalen Profilseite her sichtbar wird. Doch gibt es andere Formen des Kämpferbildes. So zum Beispiel auf einer griechisch-anatolischen Ikone des 18. Jahrhunderts mit dem Schimmelreiter-Drachenbesieger St. Georg, wie er einen goldenen Maskenschild trägt, der ein einziges riesiges Männerantlitz-*phobos* darstellt.³³

Auch diese Reihe ließe sich noch sehr lange fortsetzen. Sie bezeugt für uns jedoch nur das Fortleben der Bildidee *Phobos* – *Deimos* als *apotropaion* seit der frühen Antike über viele Jahrhunderte der bildenden Kunst hinweg. Doch führt von hier im Osten kein Weg zur geistlichen Ausdeutung der Schildmaske als Sinntäger im Szenenverbund der Kreuzigung auf dem volkreichen Kalvarienberge im lateinisch bestimmten Westen. Doch bleibt es bemerkenswert, daß die Kunst der Ostkirche solch einen Maskenschild mit dem *phobos*-Bilde eines „Bleckers“, eines alten Mannes mit stark hervortretender, „apotropäischer“ Zunge noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf einer griechischen Ikone (derzeit im Museum zu Recklinghausen) an den linken Arm des *Hagios Christophoros kynokephalos*, des „hunds-köpfigen“ Heiligen, gehängt zeigt. Es ist ein großer „goldener“ Maskenschild, der hier so deutlich ausgeprägt vorgeführt erscheint.³⁴

Eine wohl nicht ganz zufällige „Ausnahme“ scheint eine serbische Holzschnitt-Ikone aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts, mithin zeitgleich mit der Mehrzahl unserer mittel- und westeuropäischen Beispiele, abzugeben. Sie

³¹ T. Talbot-Rice, Ikonen. London, 2. Aufl. 1962, Tafel 18.

³² Vgl. die Abbildung im Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. VIII, 1976, Sp. 196.

³³ Farbbild nach L. Preos, Kunstverlag Ertal, Nr. 948.

³⁴ Ikonen-Museum Recklinghausen. Inv.-Nr. 372, Katalog, 5. Auflage, Recklinghausen 1976, 202 f. Zum (sehr häufig als Krieger dargestellten) hl. Christophorus in der Hundskopfvorstellung des östlichen Christentums vgl. L. Kretzenbacher, Hagios Christophoros Kynokephalos. Der Heilige mit dem Hundskopf. (Schweizerisches Archiv für Volkskunde 71, Basel 1975, 48–58, 2 Abb.); vorzügliche Abbildungen bei: G. Benker, Christophorus, Patron der Schiffer, Fuhrleute und Kraftfahrer. Legende, Verehrung, Symbol. München 1975, bes. 33–44.



Abb. 6: Die Göttin Pallas mit einem Schreckmaskenschild. Boccaccio-Druck von Zainer, Ulm, um 1473.

ROSENKILDE UND BAGGER

3 KRON-PRINSENS-GADE

KOPENHAGEN K.

DÄNEMARK



Abb. 7: Ritter mit phobos-Schild als Verlagszeichen zu Kopenhagen, 1979.

Bildtradition führt heute noch der dänische Großverlag Rosenkilde und Bagger zu Kopenhagen solch einen schwertschwingenden Dreisterne-Ritter mit der Schlagkeule und einem Maskenschild mit dem phobos-Antlitz eines Mannes als Verlagswappen. (Abb. 7.)

Nicht nur sozusagen rein heraldisch und auf klassische Mythen oder auf Sagen bezogen begegnen Schildmasken in der hagiographisch bestimmten, auf geistliche Sinngebung und Meditationsexegese hin bestimmten abendländischen

Buchmalerei. Besonders einprägsam die illuminierten Handschriften des weithin verbreiteten „Heilsspiegels der menschlichen Seele“, des *Speculum humanae salvationis*. Mehrere Beispiele enthält der berühmte, zu Weißenau in Württemberg um 1325–1330 entstandene, im Benediktinerstift Kremsmünster als codex cremifanensis 243 verwahrte, 1972 faksimilierte und kommentierte Bildband einer Art *Biblia pauperum*, in seinem Wesen bestimmt vom antithetischen Typologie-Denken des hohen abendländischen Mittelalters und seiner Theologie her.⁴² Auf fol. 15^v bringen drei Gewappnete (*tres fortes*) im Antithesebilde zur Königin von Saba vor Salomo ihre Gaben dem König David dar. Einer der beiden hinter dem Knienden aufrecht Stehenden führt einen Maskenschild mit einem maulaufreißenden Hundskopf als *phobos*. So wie David auf fol. 19^r einen Löwen und einen Bären besiegt, so überwindet auf dem Parallelbilde der Hirtenknabe David mit seiner Steinschleuder den schwer gepanzerten Riesenritter Goliath, der einen (Neger-?)Kopf mit betont rotwulstigen Lippen als Maske auf seinem Schilde führt. Als Sinnbild für den Opfertod Christi gilt dem Illuminator des frühen 14. Jahrhunderts auf fol. 30^r der freiwillige Kampfstod des sagenhaften Königs Codrus. Der opfert sich, gepanzert wie ein mittelalterlicher Ritter, im Gefecht vor der Stadt. Eben durchbohrt ihn das Schwert seines nächsten Gegners. Er selber aber führt im Bilde einen etwa ovalen Schild, darauf ein stark betontes Auge im Vogelkopf, jedenfalls nach unten zu (ohne Körper) in Federn auslaufend. Mag wohl sein, daß dies in der Vorstellung des Illuminators unseres *Speculum humanae salvationis* ein Auge des „Bösen Blickes“, ein *malocchio*, wie man es heute noch im gesamten Mediterranum als Bildzeichen kennt, sein sollte; ein *apotropaion* wiederum, das hier den Gegner freilich nicht abwehren konnte. Nur ein schwarzes Adlergefieder ohne Vogelkopf und Krallen⁴³ führt der König Cyrus als *phobos* auf seinem Schild, der ihm eben entsank, da ihm die Königin Thamari in typologischer Bild- und Wort-Antithese zu Jahel und Judith als den Überwindern der Feinde Israels und Mariens als der Besiegerin des Satansdrachenteufels das Haupt abschlägt. Den Kopf mit Wulstlippen als Maske auf dem roten Schilde ähnlich dem Maskenschild von Goliath auf fol. 19^r führt ein Gepanzelter auf fol. 44^r, wo die Szene von Mithol (Michal) als der Schützerin des David vor dem Hinterhalte der Knechte des Saul antithetisch zur Schutzmantelmadonna (*Maria defensatrix et protectrix*) dargestellt ist, gemäß 1 Sam. 19, 11 f.

Gewiß sind es nicht nur *apotropaia*, die auf den verhältnismäßig vielen Schilden der Reisigen in unserer besonders reich illuminierten Weißenau-Kremsmünsterer Handschrift des „Heilsspiegels“ begegnen. Manchmal sind es offenkundig auch einfache „heraldische“ Schilde, wie zum Beispiel bei den zwei

⁴² *Speculum Humanae Salvationis*. (Codex Cremifanensis 243). Facsimile-Band. Kommentarband von W. Neumüller, Graz 1972 (Reihe: Codices selecti XXXII).

⁴³ Ein stark betontes, oft riesig großes Auge ist auch ohne jede weitere Zutat als *phobos* seit der altgriechischen Vasenmalerei geläufig. So zum Beispiel auf einem attischen *stamnos* (Weingefäß) des 5. Jh. v. Chr. in der Staatlichen Antikensammlung zu München, den Abschied eines Kriegers darstellend.

Gegnern des Codrus fol. 30^r oder auf fol. 23^v, fol. 12^r, fol. 51^r. Einen vermutlich spöttischen Bezug trägt der Schild eines der beiden die Auferstehung Christi aus seinem Grabe verschlafenden Schwertträgers. Der hat einen „Judenhut“ und einen Strick als boshaft gegen den Juden als „Wächter“ gerichteten Sinnbezug als Bildzeichen auf dem Schilde (fol. 37^v). In der weitaus überwiegenden Zahl der als bildbemalet oder -bespannt wiedergegebenen Schilde ist der *phobos*-Charakter der Figuren unverkennbar.

Die Erinnerung an Bildwerke von Maskenschilden, also nicht nur der Heraldik mit ihren übrigens auch oftmals geistlichen Beweggründen, etwa der Wappentierwahl,⁴⁴ hat sich auf jeden Fall über das hohe Mittelalter herauf erhalten. Sie ist gewiß von bleibenden Denkmälern der Kunst gestützt, wenn gleich schriftliche Zeugnisse nur sehr selten sind. Immerhin vermögen wir ein steirisches Beispiel aus einer Predigt über die geistlich ausdeutbare Farbensymbolik aus dem sogenannten „St. Lambrecht Bauernprediger“ der Zeit um 1270 beizubringen. Der hatte seine Predigten lateinisch für seine Mitbrüder niedergeschrieben, daß sie uns in der Handschrift Nr. 841 der Grazer Universitätsbibliothek erhalten blieben. Hier meint der Prediger auf fol. 84^v:⁴⁵ . . . *sicut ymago picta in scuto, si luto maculetur, non indiget, ut iterum pingatur, sed sufficit, ut lutum ammoveatur*. Freilich sagt der Ausdruck *ymago picta* hier nichts Näheres aus zu unserer Frage. Entscheidend für sie ist das Zusammentreten von Kreuzigungsszene und Erlösertod mit der Dominanz eines Maskenschildträgers. Der steht ja eben zumeist im Bildvordergrunde. Das muß darum eine Sonderbedeutung haben, die sich nicht mit dem Sammelbegriff *φόβος* und *ἀποτρόπαιον* allein umreißen läßt.

Es ist verständlich, daß sich bei der nach und nach sich mehrenden Anzahl solcher Bildwerke der Wunsch nach „Deutung“ des rätselhaften Bedeutungsträgers verstärkt. „Apotropäisch“ allein reicht nicht aus, wenn nicht das „Was“ dazu erklärt werden kann, das sich gegen „Wen“ oder „Was“ abwehrend verhält. Andererseits ist dieses *accidens* eines Maskenschildes an Vordergrundstelle und zeitlich in der Verwendung begrenzt auf die Spanne vom mittleren 14. bis ins 16. Jahrhundert und – soweit sich das bisher feststellen läßt – auf Mittel- und Westeuropa, daß es nicht das Phänomen einer individuellen Malerlaune mit Nachahmung sein kann. Die gänzlich willkürliche Beifügung solch

⁴⁴ Vgl. zum allgemeinen: D. L. Galbreath – L. Jéquier, Lehrbuch der Heraldik. Deutsche Ausgabe, München 1978, bes. Kap. III: Der Schild, sein Umriß und seine Schau-Seite, 79–90; zum besonderen: H. Purkharthofer, Das Wappen der Steiermark. Kulturgeschichtliche und rechtliche Aspekte. (Mitteilungen des Steiermärkischen Landesarchivs, Folge 30, Graz 1980, 77–86; bes. 79 f.: Markgraf Otakar III. von Steier nimmt den Panther als neues Wappentier. Es läßt sich aus dem „Physiologus“ als ein Sinnzeichen Christi deuten: „Der Panther, der drei Tage nach Sättigung in seiner Höhle ruht, beim Erwachen laut schreiend süßen Duft ausstößt, durch den er alle Tiere außer dem Drachen, dem Bösen, anlockt, um sie zu verschlingen, wird zum Sinnbild für den drei Tage im Grabe gelegenen, gewandelt auferstandenen Christus, der durch sein Wort alle Kreatur an sich zieht und als Wort Gottes die ganze Schöpfung wandelnd erlöst.“

⁴⁵ A. Schönbach, Miscellen aus Grazer Handschriften. 5. Reihe: Der Prediger von St. Lambrecht. (Beiträge zur Erforschung steirischer Geschichtsquellen XXXIII, Graz 1903, 77 ff.)

eines Elementes gerade in der zentralen Szene des Christenglaubens, im Bilde der Menschheitserlösung durch Christi Kreuzestod, bleibt gewiß ausgeschlossen. Deswegen wird man wohl auch nicht von einer bloßen Zeitmode sprechen dürfen, wenn sich eben dieses eigenwillige und nicht unmittelbar „verständliche“, nicht Evangelienbegründete als Bildelement Jahrzehnte vor und andert-halb Jahrhunderte nach unserem besonderen Beispiele aus der Utsch ziemlich häufig sogar wiederfindet.

Ältere und spätere Bildzeugnisse für Maskenschilder im Szeni-schen des Christus-Leidens

Ohne nun die Reihe der bisher schon zu Vergleichszwecken beigebrachten Beispiele nochmals anführen und im einzelnen erläutern zu wollen,⁴⁶ sollen hier doch einige, vor allem bisher nicht in diesen Zusammenhang gestellte Bildwerke genannt werden. Wenn sie in eine ungefähre zeitliche Reihung geordnet erscheinen, so ist damit keinerlei – vom Volkskundler und vom Kulturhistoriker auch nicht zu erwartende – „stilistische Abfolge“ konstruiert.

Der bedeutende Anteil Böhmens an solchen Kreuzigungs-Bildszenen mit einem Maskenschildträger wurde bereits betont. Um 1350 schon war die Kreuzigungstafel aus dem Zyklus von Hohenfurth entstanden. Wirklich hält hier der gepanzerte Centurio, unter der Linken des Gekreuzigten neben dem Lieblings-jünger Johannes stehend, einen halb mannshohen Maskenschild. Darauf befindet sich das Bild eines bärtigen Mannes. Der Maskenschild weist hier, zusammen mit dem links gehaltenen Schwerte, nach außen, ganz am Bildrande stehend von der Kreuzbildmitte weg. Es ist nicht zu ersehen, „gegen wen“ der Schild, falls er überhaupt „gerichtet“ ist, schaut.

Ein Menschenalter etwa später, um 1380 entstanden, reiht sich hier als ein bedeutsames Beispiel die Kreuzigungstafel von Wittingau in Südböhmen, heute Třeboň genannt, ein.⁴⁷ Wiederum unmittelbar links neben dem Gekreuzigten, der im Erlösertode sein Haupt nach rechts in Richtung auf seine trauernd voll Schmerz sich abwendende Mutter hat fallen lassen, der Centurio mit besonderer, sichtlich „vornehmer“ Kopfbedeckung. Ein fein gemustertes Tuch ist über den Panzer gelegt. Die Rechte des Centurio bekundet die Gottessohnschaft des Erlösers. Seine Linke aber hält beinahe spielerisch einen Maskenschild mit voll gebildetem, also randlosem Antlitz eines bärtigen alten Mannes. Der scheint eher gegen die hinter dem Centurio sich drängenden Soldaten und Schergen der „Feindseite“ gerichtet zu sein. Darin ist jedenfalls dieses südböhmische Bild dem unseren, nur etwa zwei Jahrzehnte jüngeren aus der Utsch nahe verwandt.

Aus dem reizvollen Rundkirchlein St. Johanns des Täuflers auf der Flattnitz, nahe dem Übergang vom kärntnerischen Gurk- ins obersteirische Murtal, stammt das kleine Kreuzigungstäfelchen, das sich heute im Diözesanmuseum zu Kla-

⁴⁶ U. Ocherbauer, Kreuzigung (1966/67), 15, A. 7; A. Legner, Der Alabasteraltar aus Rimini. (Städel-Jahrbuch, N. F. 2, München 1969, 101–168, bes. 113–121).

⁴⁷ A. Legner, 145, Abb. 58.

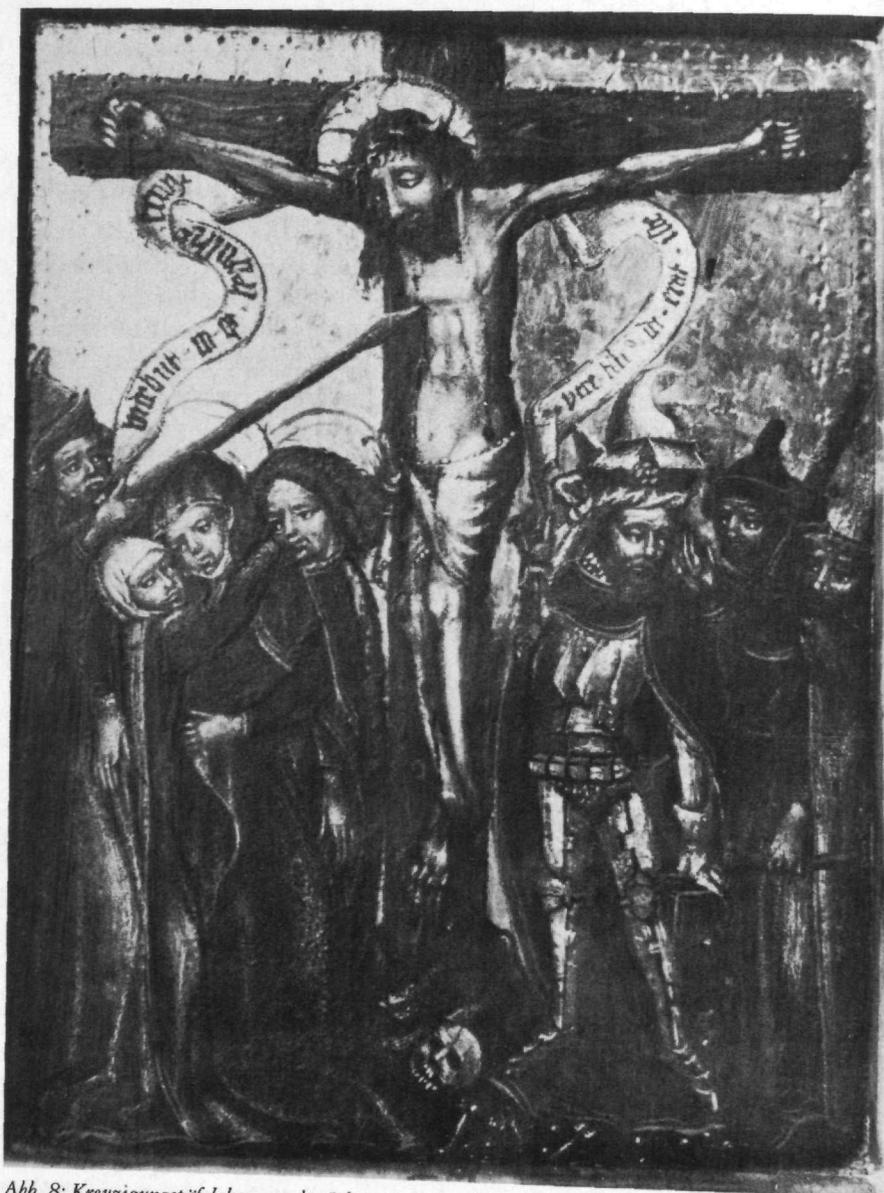


Abb. 8: Kreuzigungstafelchen aus der Johannis-Kirche auf der Flattnitz, Kärnten. Um 1430. Centurio mit Maskenschild. Diözesanmuseum Klagenfurt.

genfurt befindet.⁴⁸ (Abb. 8.) Auf Holz gemalt, 21,5 mal 16,5 cm in den Ausmaßen, als „Andachtsbildchen“ bezeichnet, dessen Rückseite ein „Antlitz Christi“ (*vera icon*), vermutlich von anderer Hand gemalt, zeigt, stand es einst in der Sakramentsnische des Kirchleins der hochgelegenen Streusiedlung. Eben erhält der Erlöser am Kreuze über dem Adamsschädel den Herzstich mit der „Heiligen Lanze“ durch den (hier jedoch nicht als „blind“ gemalten) Träger der *αγία λόγχη*, eben durch Longinus. Über ihm die Spruchbandinschrift: *videbu(n)t. in. q(uem). transfix)erunt*. In besonderer Pracht nach phantastisch geschmückter, spitz auslaufender Kopfbedeckung, nach Paradepanzer und weitem rotem Offiziersmantel unter dem linken Arme Christi unser Centurio mit nach oben auf den Sterbenden weisender gepanzerter Hand und ausgestrecktem Zeigefinger. Wieder ein ähnlich jenem über dem Lanzenträger sich schwingendes Schriftband: *vere. fili(us). del(i). erat. iste*. Der Centurio hält seinen Maskenschild neben seinem linken Fuß am Boden stehend. Es ist ebenfalls ein randloses Männerantlitz, mit geöffnetem Munde und starr betontem Auge nach rechts im Bilde, deutlich gegen einen heftig gestikulierenden Hohenpriester am Bildrande rechts gehalten. Das Täfelchen, das „volkstümliche Züge“ aufweist, wird mit ungefähr 1430 datiert.⁴⁹ Es soll „mit den sieben Assistenzfiguren . . . als Andachtsbildchen eine Verkürzung der Komposition der salzburgischen ‚Altmühldorfer Tafel‘ darstellen“. Auch sonst soll es in den Einflußbereich der Erzdiözese Salzburg gehören, dort wohl auch nach dem Urteil der Kunsthistoriker entstanden sein. Die räumliche wie die zeitliche und die kompositorische Nähe zum Fresko von Utsch ist nicht zu verkennen.

Schildmaskendarstellungen gehen hier in der mittelalterlichen Buchmalerei des Abendlandes zeitlich voran oder neben den Tafelgemälden oder den Fresken einher. Der *Liber viaticus* des Bischofs Ján von Sřfeda (vor 1364) etwa oder die berühmte Wenzelsbibel in der Österreichischen Nationalbibliothek zu Wien, aus der Zeit um 1380 stammend.⁵⁰ Hier sind es sogar zwei Abbildungen von Maskenschildträgern. Als Schildmaske jeweils randlos das Antlitz eines bärtigen alten Mannes. Einmal hält diesen *phobos* ein riesiger Lanzenkrieger beim Sturm auf eine Stadt. Das andere Mal schützt dieser Maskenschild linke Seite und Rücken eines Königs, der in seiner Linken eine Lanze trägt, indes die Rechte hoch

⁴⁸ Das Bild, Tempera auf Holz, 125 × 95 cm, HF, in der Nationalgalerie zu Prag, Inv.-Nr. o 577. Ausgestellt zu Laibach/Ljubljana 1979 in der Nationalgalerie, Katalog von A. Cevc, *Češka gotska umetnost*. Ljubljana 1979, Nr. 4, Abb. auf Tafelseite 36.

⁴⁹ E. Baum, Katalogteil des Sammelwerkes: *Kärntner Kunst des Mittelalters* aus dem Diözesanmuseum Klagenfurt. (65. Wechelausstellung der Österreichischen Galerie), Wien – Klagenfurt 1971, Kat.-Nr. 6 (108 f.) und Abb. 10. Für die freundliche Besorgung einer Bildvorlage und für manchen gütigen Hinweis danke ich Frau Dr. Elisabeth Reichmann vom Bundesdenkmalamt in Klagenfurt (1981).

⁵⁰ Die von F. Unterkircher als Hrsg. seit 1971/72 (Katalog der Reihe „codices selecti“) vorangekündigte Faksimile-Ausgabe der Wenzelsbibel (um 1380) nach dem Codex Vindobonensis 2759–2760 ist (Sommer 1981) noch nicht erschienen, jedoch in Arbeit, der Originalcodex derzeit nicht zugänglich. So muß hier ein Verweis auf die Abb. 52 und 53 bei A. Legner 142 vorerst genügen.

aufgereckt ist inmitten des vor ihm pfeilgetroffen fallenden anderen Gekrönten und der Gewappneten hinter ihm. Als Buchmalerei einer Kreuzigung mit Gedräng stellt sich auch ein Pariser Missale in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg hieher.⁵¹ Doch nicht der (hier berittene) Centurio-Bekannter hält hier den Maskenschild. Vielmehr trägt diesen Schild-*phobos* mit einem Bartmannsantlitz über der ganzen Schutzwaffe ein Reisiger am rechten Bildrande, den Schild gegen die zwischen ihm und seinem Centurio sich vordrängenden Juden gehalten. Ähnlich der übergroße Maskenschild mit dem Schreckbild eines starr blickenden bärtigen alten Mannes, unter den sich ein Mann (Wächter?) vor dem Brunnenaufbau des „Daniel in der Löwengrube“ duckt. Die Szene findet sich im illuminierten Stundenbuche für Elisabeth van Munte und Daniel Rym, entstanden zu Gent um 1425–1430, derzeit in Baltimore. Übrigens hält dieser „Wächter“ seinen Maskenschild einem am Bildrande vor dem „Daniel in der Löwengrube“, einem alten Passions- und Auferstehungssymbol übrigens, knien- den, offenkundig vornehmen Beten entgegen.⁵² Auch diese Reihe der mittelalterlichen Buchmalereien mit Zeugnissen zum Maskenschild ließe sich fortsetzen.⁵³

Die Fülle der Beispielmöglichkeiten anzuzeigen und damit die erhöhte Wahrscheinlichkeit einer Besonderheit in der Absicht, damit ein den Zeitgenossen noch „verständliches“, uns leider verborgenes *signum* in das Betrachtungsbild einzufügen, eine „Aussage“ mit der Schildmaske als Bedeutungsträger zu machen, seien hier noch Zeugnisse des 15., ja auch des dem Mittelalter noch sehr verbundenen frühen 16. Jahrhunderts zu Vergleichszwecken angereiht. Manchmal mutet das Vorkommen solch eines Maskenschildes dort, wo er zwar nicht an zentrale Stelle der Kreuzigungsszene, sondern abseitsgerückt, aber immerhin in einen geistlichen Sinnzusammenhang gar auf einem großen Kreuzigungsbildwerke aufgenommen erscheint, besonders rätselhaft an. Als stünde es der Buchmalerei und ihren Grotesken nahe, befindet sich eine gemessen an ihrem Träger geradezu eben grotesk-übergroße Schildmaske auf dem großen Ölgemälde des „Meisters der Benediktbeurer Kreuzigung“ in der Alten Pinakothek zu München.⁵⁴ Es stammt aus der Zeit um 1440–1450. Hoch über dem linken Schächer fliegen rotgewandete Engel und kämpfende Teufel. Dabei hält einer von diesen Teufeln – allerdings ohne einen uns Heutigen erkennbaren Bezug auf das Kreuzigungsgeschehen, eben der Groteske verwandt – einen an den Rändern

⁵¹ A. Legner, Abb. 54; Heidelberg, Univ.-Bibliothek, MS Salem 9 A; dazu: S. Reinach, Deux miniatures de la Bibl. de Heidelberg attribuées à Jean Maluel. (Gazette des Beaux Arts, 1904, 55 f.)

⁵² A. Legner, Abb. 55. Legner sieht in der „Löwengrube“ (117) das „Prinzip des Bösen, vor dem gerettet zu werden der Christ bittet, ähnlich wie schon in den Paradimengebeten der frühchristlichen Zeit“. Er lehnt dabei eine Erklärung „durch bloßen Hinweis auf apotropäische Bedeutung“ ab, hat dabei insofern recht, als es eben notwendig erscheint, das *apotropaion* in seiner Gerichtetheit für und gegen wen zu bestimmen.

⁵³ A. Legner, 117 (Krumauer Sammel-Hs. im Prager Nationalmuseum; Kuttenger Bibel vom Jahre 1498; Stundenbücher usw.).

⁵⁴ München, Alte Pinakothek, Mittelalter-Trakt II a, Inv.-Nr. 1388.

phantastisch, beinahe „barock“ ausgeschweiften roten Schild. Der ist dreiviertelmannshoch, überzogen zur Gänze mit einer einzigen bleckenden Teufelsfratze. Die Zunge ist sogar sehr betont weit herausgestreckt. Sie ist wie ein *phobos-apotropaion* herausgereckt gegen einen anderen, braun gemalten Teufel. Der sticht eben mit seiner Lanze gegen den *phobos*-Schild des roten Höllischen.

Eine thematisch ungefähr anklingende Kampfszene fiel mir zu Münster in Westfalen am Dom auf. Sein romanisches Portal (heute ist dieses innerhalb der spät in der Gotik vorgebauten Vorhalle gelegen) trägt eine Einfassung mit vielen Bildszenen auf Quadratflächen von je etwa 20 cm Seitenlänge. Darunter auch ein Bild mit zwei gegeneinander kämpfenden Fabelwesen. Eines, halb Mensch, halb Pferd, einem Kentauren also gleich, hält einen ovalen Schild mit einer *phobos*-Fratze, einem bärtigen Tier-(wohl Löwen-)Gesicht dem anderen entgegen.

Wiederum anders die Schildmaske auf dem wildbewegten Bilde der Gefangennahme Christi im Ölgarten. Einer der drei gepanzerten Schergen, der Christus bereits einen Strick um den Hals geworfen hat, trägt einen auffallend kleinen, als Schutzwaffe darnach und nach der Tragweise völlig ungeeigneten Ovalschild auf seinem Hintern. Die darauf befindliche Schildmaske zeigt ein insgesamt eher lachendes, wenn auch ansonsten gorgonenähnliches Bleckergesicht eines breitnäsigen Mannes mit Haar- und Bartzoten, mit breitgezogenem Munde, aus dem die Zunge schaut. Das Bild, ein Kupferstich (349 × 247 mm) des Meisters I. A. v. Zwolle, derzeit in der Nationalbibliothek zu Paris,⁵⁵ läßt die Nähe des äußersten Realismus zu Ausgang des 15. Jahrhunderts überdeutlich verspüren. Doch das mag auch andere Gattungen der Kunst im Zusammenhang mit unserem Sondermotiv, das hier den kleinen Rundschild als *phobos*, als Spott, als eher erheiternd wirkendes *apotropaion* wirken läßt, bestimmt haben. Ich denke hier an den Maskenschild als *accidens*, nicht als zentral betontes Motiv in der „Kreuztragung“ des Hieronymus Bosch (um 1450–1516) im Kunsthistorischen Museum zu Wien. Vor dem Kreuztragenden ein Schildschlepper. Aber wie zum Spott gegen den *phobos* ist darauf eine dicke, faule, grünliche Kröte mit aufgedunsenem Bauch als Bild gemalt. Man soll sich davor wohl nicht fürchten; eher ekelt es einem davor.

Gänzlich anders die Wiedergabe eines Maskenschildes in der Darstellung eines „Lebenden Bildes“, wohl einer *scena muta* auf einer Wagenbühne, beim Einzug der Johanna von Kastilien in Brüssel, um 1496 entstanden. Es handelt sich um die alttestamentliche Szene aus dem Buch der Richter 9,52–54, wie Abimelech durch den Steinwurf einer Frau von einer Burg aus getötet wird. Eben sinkt Abimelech auf den Kopf getroffen blutüberströmt nieder. Zwei Reilige hinter ihm. Nach rechts aber wendet sich ein dritter Krieger, der den Schild (des Abimelech?) wegschleppt, dabei aber solcherart hält, daß die Schildmaske auf den Betrachter blickt. Es ist ein Sonnengesicht, bis an den Schildrand von Strahlen umlodert. Das „Gesicht“ aber scheint hier deutlich auf den (als Gottes

⁵⁵ W. Wegner (Redaktion), Fünf Jahrhunderte europäische Graphik. München – Paris – Amsterdam 1966, Katalognummer 44, Abb. auf Tafelseite 51.

Strafe laut Vers 9,56 gegen den von einem Weibe zu Tode Getroffenen, der sich deswegen auch noch von einem seiner eigenen Diener durchstechen läßt, verstandenen) Tod im Kampfe Bezug zu nehmen in der unverkennbaren Trauerhaltung des Sonnengesichtes mit Tränen und herabgezogenen Mundwinkeln.⁵⁶ Die Schildmaske zeigt das Unglück des Gewalttätigen, dafür Bestraften an.

Zum Abschluß dieser ausgewählten Beispiele noch ein Blick auf ein Passionstriptychon der „Ecole champenoise“, ein Steinrelief (mit Farbspuren) von 1522 im Unterlinden-Museum zu Colmar im Elsaß. Als Mittelstück zwischen Kreuztragung (links) und Grablege Christi (rechts) die Kreuzigung. Genau im Vordergrund unter dem Erlöser stehen zwei Soldaten. Der eine hält eben einen Maskenschild unmittelbar unter die Gestalt des Crucifixus und schaut dabei selber dem Betrachter starr ins Gesicht. Sein Schild trägt eine Maske: Ein breites Antlitz, gesäumt von spitzen (Teufels-)Ohren und von rundum gestäubtem Haar. Die Augen sind eher zusammengezwinkert. Im geschlossenen Mund unter der breiten, plattgedrückten, groben Nase ein Ring wie der im Maule eines Tieres. Auch der andere Soldat hält, zu Christus hinaufblickend, einen Maskenschild. Doch der läßt nicht genau erkennen, was für Figuren (Vogel, Schlange, Löwen) auf ihm als *phobos* eingemeißelt sind.

Zu den Deutungsmöglichkeiten der Schildmaske auf den Maskenschilden

Nur wenige haben sich bisher mit dem allerdings der Kunstgeschichte auch spät erst aufgefallenen Sondermotiv des Maskenschildes im Gefüge der Kreuzigungsdarstellungen und seltener, aber gleichfalls geistlich bestimmter anderer Bildszenen befaßt, eine „Deutung“ des eben auf gar keinen Fall „Bedeutungslosen“ versucht. Zunächst erschien darüber eine tschechisch geschriebene Studie des Kunsthistorikers Vladimír Denkstein zu Prag 1965.⁵⁷ Ihm war an einer Reihe von Bildwerken aufgefallen, daß diese Maskenschilde auf manchen Kreuzigungsbildern Böhmens nicht nur insgesamt in Gestalt eines menschlichen Gesichts geformt erscheinen, sondern eben auch ein solches Menschenantlitz als Schildmaske aufweisen. Also versuchte er 1956, auf eine zu kleine und räumlich zu eng begrenzte Anzahl von Beispielen gestützt, eine philologische Deutung aufgrund der zeitgenössischen Requisitennamen für den ritterlichen Schild und diese seine besondere Ausprägung. Vladimír Denkstein ging allerdings von der inzwischen durch so viele Funde und Mitteilungen überholten Annahme aus, diese Maskenschilde gäbe es nur in Böhmen, in seiner tatsächlich reichen, hohen Kunst. Einem mittelalterlich-tschechischen Epos abendländischer Thematik, nämlich der „Alexandreis“,⁵⁸ das in mehreren zeitverschiedenen Bruchstücken

⁵⁶ H. H. Borcherdt, Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance. Leipzig 1935, 139, Abb. 92 (Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Berlin).

⁵⁷ V. Denkstein, *Pavězy českého typu III*. (Sborník Národního musea u Praze. řada a: historie, svazek XIX, 1965, číslo 1–5, 42 f.).

⁵⁸ Zu den europäischen Voraussetzungen und den altschechischen Alexander-Dichtungen vgl. neuerdings (mit reicher Literatur): W. Baumann, Die Literatur des Mittelalters in Böhmen. (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, Bd. 37) München – Wien 1978, bes. 149–153, 163.

(um 1400; 15. Jh. und Nachwirkungen) auf uns gekommen ist, entnimmt er zwei Stellen über die Belagerung einer Stadt, bei der von den Eroberern ein Schutzschild getragen wurde, wie er im Tschechischen als *tvář* = „Gesicht“ benannt erscheint. In dieser Bezeichnung glaubt er ein tschechisches Lehnwort aus dem mittelhochdeutschen *tarsche*, entsprechend altfranzösisch *targe*, beide aus dem mittellateinischen *targia*, erkennen zu können. Aber hier bestehen beträchtliche philologische Schwierigkeiten in der Lautvertretung des lateinischen *targia* auf seinem vermeintlichen Wege über das Mittelhochdeutsche zum Tschechischen in der Form *tvář*. Die tschechische Etymologie-Forschung stellt dieses *tvář* nur zum Verbum *tvářiti* = „formen, gestalten, bilden“.⁵⁹ Zum andern trägt dieser Hartholzschild *tvář* nicht auch die Bedeutung „Gesicht“. Das mittelhochdeutsche *tarsche*, *tartsche*, *tarze* gilt für einen kleineren länglichen Schild (französisch *targe*). Das Wort *tartsche* kam im Rahmen der Waffen-Requisitennamen des mittelalterlichen Rittertums als „Rückwanderer“ aus dem französischen *targe* ins Deutsche, da es als Bezeichnung ursprünglich für einen kleinen Reiterschild auf altfränkisch *targa*, nach anderen auf einem angelsächsischen *targa* beruht. Es begegnet erstmals um 1250 als *torcze* beim „Hildesheimischen Ritter“, dann in Bayern, um 1260 als *tartschen* in Kärnten, erst nach 1280 in Böhmen (*tarsche*) und 1310 bei uns in der Steiermark in Ottokars Reimchronik (Vers 31005; 51715).⁶⁰ Einerseits geht also die Verbreitung der Bilddenkmäler mit solchen Schildmasken weit über Böhmen hinaus ins Salzburgerische nach Kärnten, in die Steiermark, des weiteren nach Frankreich und in die Niederlande. Andererseits ist die Etymologie von tschechisch *tvář*, das eben nicht gleichzeitig „Schild“ und „Gesicht“ heißt, allein schon vom Philologischen her nicht zu halten. So schließen diese Überlegungen denn auch die Möglichkeit einer Schildmasken-Anthropomorphisierung aus mittelalterlich-tschechischen Requisitennamen aus. Diese Ablehnung findet sich, ohne weiteren Ausgriff ins Philologische, bereits bei Anton Legner 1969.⁶¹

Für eine zweite Herleitungshypothese für unseren Gesichtsschild im Kreuzigungsbilde besteht gleichfalls keine begründbare Wahrscheinlichkeit. Man hatte gemeint,⁶² er sei entweder eine bloße „Schildzier“, oder er enthalte eine Andeutung dafür, daß der Lanzenträger und Zeuge der Kreuzigung Longinus nach zumal im Osten weit verbreiteten Legenden schließlich als Märtyrer enthaupet worden sei. Daran soll nach Meinung von E. Eisentraut und J. Sauer die Schildmaske erinnern. Daß der Centurio (*ἐκατόνταρχος*), bei Matth. 27,54 und Mark. 15,39 (*κεντυρίων*), nicht selten mit dem legendären Longinus als dem Träger (oder auch nur Zieler) der Herzstichlanze in Legenden und auf manchen Bildern verwechselt wird, schließt solch eine Anspielung tatsächlich

⁵⁹ J. Holub, *Stručný slovník etymologický*. Prag, 2. Aufl. 1937, 312.

⁶⁰ Zur reich belegten Wortgeschichte vgl. A. Götze – W. Mitzka, *Trübners Deutsches Wörterbuch*, VII. Bd., Berlin 1956, 19 f. („Tartsche“).

⁶¹ A. Legner, 117.

⁶² *Lexikon für Theologie und Kirche*, hrsg. v. M. Buchberger, 1. Aufl., Bd. 6, Freiburg i. B. 1934, 637 f. (E. Eisentraut u. J. Sauer). Diese irriige Bemerkung vom Maskenschild in der Hand des Longinus (!) weggelassen in der 2. Aufl., LThK 6, 1961, 1138 (J. Michl).

nicht aus. Besonders in den Traditionen der Ostkirche werden der Centurio und der Lanzenräger Longinus öfter in eins gefaßt. Sogar die „Legenda aurea“ des Jacobus de Voragine (†1298), das weitestverbreitete Legendenbuch des gesamten Abendlandes, hält es ja so: „Longinus war ein Hauptmann, der stund mit anderen Kriegsknechten unter dem Kreuz, da unser Herr gekreuzigt ward. Auf des Pilatus Gebot durchstach er die Seite des Herrn mit seinem Speer; aber da er die Zeichen sah, die da geschahen, daß die Sonne ihren Schein verlor, und die Erde erbebt, da glaubte er an Christum . . .“⁶³ Auch Jacobus de Voragine will wie so viele Überlieferungen des östlichen Christentums⁶⁴ von Bekehrung und Mönchsleben des Longinus, von seiner Enthauptung als Märtyrer zu Caesarea in Kappadokien, von einem frühen Kult wissen. Im Osten „weiß“ man von Visionen der Blindenheilung an seinem eigenen Sohne. Aber die Westüberlieferung in der bildenden Kunst, die allein unser Schildmotiv im Zusammenhang mit der Kreuzigung kennt und in so vielen Denkmälern dokumentiert, verfällt solcher Verwechslung trotz des unglaublich starken Einflusses, den die „Legenda aurea“ des Jacobus de Voragine auf die Bildgestaltungen aller Kunstgattungen ausübt, nicht. Hier ist es ausnahmslos der Centurio, der diesen Maskenschild trägt, nur gelegentlich sein Schildknappe. Nie aber ist es der oft genug eben zusätzlich als Kreuzigungszeuge aufgenommene Träger der Herzstichlanze. Und des weiteren: Wenn schon ein Kopf des in der Glaubensmarter Enthaupteten als Attribut beigegeben wird, dann eben wirklich als Kopf. Man denke dabei an die in den Legendenbildern gar nicht so kleine Gruppe der „Kephalophoren“, die samt und sonders eben *per miraculum* wie im Bilde ihr eigenes abgeschlagenes Haupt als ihr Märtyrerattribut tragen. Keiner dieser „Kopfträger“ hält sein Antlitz als Gesichtsbild und Schildüberzug; auch nicht als „Zierat“ oder gar als *phobos*.

Daß ein dritter Herleitungsversuch, wie er seitens Ulrich Ocherbauers 1967 anhand des Freskenfundes in der Utsch kurz dadurch vorgetragen wurde, daß er im auffallenden Maskenschild etwas von „apotropäischer Bedeutung“ sah, eine „unheilabwehrende Maske“, wurde bereits eingangs (siehe S. 49) betont. Das anzunehmen hegen wir überhaupt keinen Zweifel. Es jedoch näher zu erweisen, die „Gerichtetheit“ solcher „Abwehr“, damit die Bildfunktion der Schildmaske näher zu begründen, will ja die vorliegende Abhandlung über „Maskenschild und Schildmaske“ versuchen.

Wir könnten es hier übergehen, auch noch auf andere aufgrund allzu vereinzelter Anklänge geäußerte „Deutungs“-Versuche einzugehen: etwa daß es sich bei dem Gesicht auf dem Maskenschild um den „Mond als Sinnbild der

⁶³ J. a Voragine, *Legenda aurea*, Ausg. v. Th. Graesse, 3. Aufl., Breslau 1890, cap. XLVII, De sancto Longino, 202 sq., deutsch bei R. Benz, *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*, aus dem Lateinischen übersetzt. Dünndruckausgabe Heidelberg 1955, 235 f. Später begegnet Longinus als Hauptmann (*magister militum*) auch noch in der Paulus-Legende: Th. Graesse 384; R. Benz 445.

⁶⁴ Vgl. die Texte bei Migne, PG 115, 32–44; ebenda, PG 93, 1545–1560. Dazu: *Acta Sanctorum* (ed. Bollandus) zum 15.III, Bd. VIII, 376 sq.; 380ssq.

Vergänglichkeit“, um ein Sinnbild des Heidentums oder dergleichen handeln könnte. Dagegen spricht die erdrückende Mehrzahl der bärtigen Altmannsgesichter zwischen ernster Starre, zungenbleckender Gorgonenhaupt-Ähnlichkeit, fratzenhaft gestalteter Schrecklichkeit eines *apotropaion*. Viel zu wenig begründet, vor allem weder durch eine Mehrzahl von klar erkennbaren Bildzeugnissen beweisbar noch durch eine sinnvoll außerhalb des Schild-Geformten, etwa auf Türklopfern in Gestalt eines Löwenhauptes, zusätzlich einem Ring (Klopfer an der Türe) in dessen Maul, bestätigt finden wir die „Deutung“, die diesen (kaum je vorkommenden) Löwen auf dem Schilde samt seinem Ringe einmal als *porta domini*, dann als *porta* des Bösen erkennen möchte:⁶⁵ „Daß indes die Gesichtsmasken der Schilde und die Schilde mit den Löwenringen in den Kreuzigungsdarstellungen dem gleichen Gedankenkreis zugeordnet sind, dürfte gewiß sein. Dann aber ist der Türring auf dem Schild ein Hinweis auf die Pforte zur Hölle, auf die Hölle selbst, auf das Böse, das durch den Sieg über den Teufel durch den zur Hölle abgestiegenen Herrn überwunden worden ist. Um so wahrscheinlicher wird solche Deutung, je mehr Beispiele aufgezählt werden, bei denen auf dem Schild ein dämonischer Kopf mit wildem Haar und Bart und großen Ohren sitzt . . .“ Gerade darum aber geht es doch! Warum denn nur befinden sich solche Tierfratzen und ins Schreckhafte verzerrte Menschengesichter mit Zungenbleckern und Spitzohren wie Haarzoten im deutlichen Gefolge „abwehrender“ Gorgonenhäupter gerade auf Schilden? Es könnte auf all diesen Kreuzigungsbildern doch auch sonst als *accidens*, als *signum*-Träger des Bösen in Szene gesetzt und vom Häßlichen her als Abbild des Bösen dem Betrachter „verständlich“ gemacht werden. Dazu bedarf es in keinem Falle der Fixierung auf einen vordergründig betonten Schild in der Hand eines Gewappneten.

Von daher auch unsere Zweifel an einer ansonsten wohl geistreich-verführerischen, letztlich aber doch überspitzten und nicht durch ein Theologoumenon oder eine ein Evangelienwort paraphrasierende Exegese-Aussage in der Hagiographie gestützte Sinndeutung von Maskenschild und Schildmaske seitens des Kunsthistorikers Anton Legner. In seiner hier mehrfach herangezogenen, stilgeschichtlich bedeutsamen und kulturhistorisch anregenden Analyse eines großartigen, in Frankfurt am Main befindlichen Kunstwerkes, über den „Alabasteraltar aus Rimini“, der solch einen Maskenschildträger in der Kreuzigungsszene enthält,⁶⁶ tritt der Gelehrte dafür ein, in diesem Maskenschild ein „Sinnbild der Hadestrauer“ darüber zu sehen, daß Christus durch seine Erlösertat und durch seinen „Abstieg in das Reich des Todes“ (*descendit ad inferos*) (die griechische *ἀνάστασις*) zum Heraufholen der Vorväter „die Hölle geleert“ hätte. A. Legner möchte in diesem Gesichte auf dem Maskenschild des Centurio der Kreuzigungsgruppe aus Rimini, das jedoch als Alabaster-Skulptur meines Erachtens eher untypisch erscheint in seiner ersten, tatsächlich nicht auf „Schrecken und Grauen“ angelegten *facies*, ein „Hades“-Sinnbild sehen, gedanklich – und also

⁶⁵ A. Legner, 119f.

⁶⁶ Ebenda, Detailabb. 50.

nicht gleichzeitig, parallel bildgestaltet – verbunden mit der Wut des Satans, dem nun durch Christus „die Hölle leer“ wurde.

Doch auch diese Deutung bleibt vorerst reine Hypothese. Sie ist ja durch keinerlei hagiographische Parallele, durch keine in der patristischen oder auch der späteren exegetischen Literatur vorgeprägte, im frühen oder im hohen Mittelalter nachweisbare Stelle, durch keine Predigterklärung, Liedüberlieferung, durch keinen Liturgievers, der auch den Begriff *scutum*-, „Schild“ enthält, oder dergleichen abgesichert oder auch nur wahrscheinlich gemacht. Das stimmt nun doch sehr bedenklich. Steht es doch gegen so ziemlich alle Erfahrungen kulturhistorischer, geistesgeschichtlicher, kunst- und literaturwissenschaftlicher wie volkskundlich-frömmigkeitsgeschichtlicher Forschung zum *Medium aevum*. Gewiß möchte A. Legner eine einzige, aber ebenfalls nur entfernt anklingende Stelle aus der Hagiographie als eine freilich selber eingestanden⁶⁷ nur sehr unsichere Stütze beibringen. Er verweist auf das einstmals im 4. Jahrhundert griechisch entstandene, darnach in vielen orientalischen Sprachen vorhandene, für unser Abendland ins Lateinische übersetzte „Nikodemus-Evangelium“, eine tatsächlich sehr weit verbreitete Apokryphe.⁶⁸ Sie geht auch unter dem Namen der (in der Überlieferungsgeschichte sehr schwierig überschaubaren) „Pilatus-Akten“. An den 1. Teil, an die Passion Christi (Kap. 1–11) und an die Schicksale des Joseph von Arimathia wurde im 5. Jahrhundert ein selbständiger Schlußteil mit der „Höllenfahrt Christi“ angehängt, der in griechischen wie in lateinischen, voneinander unterschiedenen Versionen vorliegt.⁶⁹

Vom IV. Kapitel an wird geschildert, wie die „Hölle“ sich vor der Erlösertat Christi fürchtet, wie Christus sich anschickt, niederzufahren *ad inferos*, wie Satan und „Hades“ die „Pforten der Hölle“ verteidigen wollen, wie Satan, der „Erbe des Dunkels“ (*κληρονομος του σκοτους*), und der „Allesfresser“ (*παμφάγος*) Hades (in den lateinischen Versionen durchwegs *Inferus*) miteinander in einen heftigen Wortstreit geraten. Der mündet in die Vorwürfe der beiden und der Höllengeister untereinander, daß der Satan Christus kreuzigen habe lassen, die Macht der Hölle für immer gebrochen sei. So beginnt denn das VIII. Kapitel der lateinischen Version⁷⁰ mit der Schilderung des Unterganges des *Inferus*

⁶⁷ Ebenda 120: „Ein bildexegetischer Beleg aus der Homiletik oder aus der sonstigen spätmittelalterlichen theologischen Literatur ist mit diesen Spekulationen zur Deutung des Gesichtes freilich nicht beigebracht. Dies muß auch Aufgabe einer philologischen Untersuchung bleiben. Ob aber überhaupt Textstellen ausfindig gemacht werden können, die das Motiv des Gesichtsschildes präzis benennen, scheint gar nicht gewiß. Denn die Verbreitung ikonographischer Besonderheiten erfolgt mitunter auf gleichen Wegen wie die Verbreitung des Stils. Daß unser Motiv hauptsächlich böhmische, österreichische, salzburgische, flandrische und französische Werke vielfältig miteinander verbindet, bestätigt nur um so mehr die Maßgeblichkeit der bildlichen Überlieferung . . .“

⁶⁸ A. de Santos Otero, *Los Evangelios Apokrifos*. (Krit. griech. und latein. Texte, span. Übersetzung, Kommentar und Illustrationen), Madrid 1956 (2. Aufl. 1963), bes. 420–500 (Pilatus-Akten).

⁶⁹ Ebenda, 469–483, griech. Text eines *Descensus Christi ad inferos*; 483–500, Lateinische Version, beide ins Spanische übersetzt.

⁷⁰ A. de Santos Otero, 496.

(Hades im Griech.): *Et ecce subito Infernus contremuit, et portae mortis et serae comminutae et vectes ferrei confracti sunt et ceciderunt in terram, et patefacta sunt omnia. Et Satananas remansit in medium, stabatque confusus et dejectus . . .*

Die Schilderung, wie die Pforten der Hölle unter den Füßen Christi zerbrochen liegen, wie er über Satan und „Hades“ obsiegt, ist in der Kunst des Christentums oft gegeben worden. Am öftesten und kanonartig bis in Einzelheiten festgelegt in jener des Ostens, in seinem Bildtypus der *ανάστασις*.⁷¹ Das Szenische selber kehrt selbstverständlich in der Osterliturgie aller christlichen Bekenntnisse wieder. Und das bis hin zur volksfrommen, erst im 20. Jahrhundert abgekommenen „Pumpermetten“ (*officium tenebrarum*) als Karwochen-, „Liturgie“.⁷² Aber – und das erscheint uns für unsere Fragestellung als das Entscheidende! – nirgends besteht ein Zusammenhang mit „Schild“ und dergleichen, wenn wir an Texte und an Bildausprägungen denken. Damit fällt doch auch die Gedankenverbindung „Maskenschild – Schildmaske – Hadestrauer“.

Es ist nun gewiß nicht so, daß die Apokryphen, auch die weniger bekannten, ja von der frühen Väterliteratur, von den Kirchenlehrern, von den Theologen der mittelalterlichen Exegese eher gemiedenen Motive dieser nicht kanonischen, nur der Phantasie und der Erzähllust entsprungenen Überlieferungen zum Geschehen um Heilstaten und ihre Vollbringer etwa nicht „Bild“ geworden wären. Ganz im Gegenteil! Wir denken, um auch hier wieder „Steirisches“ in Erinnerung zu bringen, an die mittelalterlich lateinisch und deutsch in mancher Hochdichtung, wie in einer im Steiermärkischen Landesarchiv zu Graz verwahrten Handschrift-Illumination bekannte Apokryphe vom Jesusknaben, der, mit anderen Judenkindern spielend, am Sabbat „verbotenerweise“ Vögel aus Lehm bildet und sie dann durch ein „Wunder“ vor den Augen eines Tadelnden, manchmal des Ziehvaters Joseph, lebendig auffliegen läßt.⁷³ Oder wir denken an ein freilich schwer zu datierendes Fresko zu Castelseprio in der Lombardei.

⁷¹ Vgl. das Stichwort „Anastasis“ im Reallexikon der byzantinischen Kunst, hrsg. v. K. Wessel, Bd. I, Stuttgart 1966, 142–148 (E. Lucchesi-Palli). Solche Darstellungen begegnen auch auf serbisch-orthodoxen Holzschnitt-Ikonen des 16. Jh.s. Eine solche *ανάστασις*, serb. *silazak u Ad* = „Abstieg in den Hades“, z. B. im Zbornik des Videntije Vuković, gedruckt zu Venedig 1546. Christus holt mit zwei Gekrönten (Propheten) die Altväter aus der Vorhölle. In der Höhle unter dem Erlöser gefesselt der Hades als alter Mann mit einem Fratzen Gesicht. Vgl. die Abb. bei D. Medaković, *Stari srpski drvorez*. Beograd 1964, 23. Hier auch als Abb. 29 mit Text S. III ein solcher *silazak u Ad* aus dem *Cvetni Triod* der Kirche zu Mrkšine, Serbien, gedruckt 1566. Auch eine serbische Silbertreibarbeit mit der „Hadesfahrt Christi“, verwendet als Beschlag einer Evangelienhandschrift des Peter von Smederevo, datiert mit 1540, derzeit im Museum des Patriarchates der Serbisch-Orthodoxen Kirche zu Beograd, kennt diesen unter den zerbrochenen „Pforten der Hölle“ gefesselt liegenden „Hades“ mit dem Kopfe eines bärtigen alten Mannes.

⁷² G. Gugitz, *Das Jahr und seine Feste im Volksbrauch Österreichs*. Bd. I, Wien 1949, 165–173 (Pumpermette und Karfreitagratschen); H. Moser, *Die Pumpermetten*. Ein Beitrag zur Geschichte der Karwochenbräuche. (Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1956, München 1956, 8–98); W. Puchner, *Zur liturgischen Frühstufe der Höllenfahrtsszene Christi*. Byzantinische Katabasis-Ikonographie und rezenter Osterbrauch. (Zs. für Balkanologie XV, Berlin 1979, 98–111).

⁷³ L. Kretzenbacher, *Malbild-Erzählen aus dem Apokryphenwissen des Mittelalters*. (Fabela. Zs. für Erzählforschung 20/1, Berlin – New York 1979, 96–106, Abb. 1).

Ein byzantinisches Wandgemälde, eingeordnet zwischen dem 6. und dem 10. Jahrhundert, zeigt dort die Virginitätsprobe an der eben Gottesmutter gewordenen Jungfrau Maria durch die neugierig ungläubige Hebamme Zelomî, deren Arm bei solch frevelhaftem Zweifeln und Tun zur Strafe erstarrt, lahm wird. Es ist eine apokryphenentsprungene Legendezene, für die es wenige, aber immerhin etliche Bildzeugnisse in der abendländischen Kunst des Mittelalters gibt. Sie findet sich zudem sogar häufig und ausführlich in den geistlichen Dichtungen des hohen wie des ausklingenden Mittelalters. Darunter eben auch bei Bruder Philipp dem Kartäuser, der sein großes Versepos „Marienleben“ (über 10.000 Verse) *in dem orden von Carthûs . . . ze Seitz*, zu Seitz, heute Žižice in der historischen Untersteiermark, vor 1316 vollendet hatte.⁷⁴

Im Falle der Christi-Höllenfahrts-Apokryphen gibt es, schon wegen der damit leicht zu verbindenden Drastik, die sich etwa im Passionsspiel besonders auswirken muß, verschiedene Texte. Aber keiner der mir bekannten reicht mit gezielten Zitaten in jenes mittlere 14. Jahrhundert zurück, aus dem wir – zum Beispiel bei der Kreuzigung von Wittingau in Böhmen – frühe Zeugnisse der Maskenschild-Verwendung im geistlichen Thema haben. Am ausgeprägtesten erscheinen jene Szenen im berühmten niederdeutschen „Redentiner Osterspiel“ (gedichtet von Peter Kalff 1464, aufgeführt zu Ostern 1465 zu Wismar). Bitter beklagt sich darin Luzifer, daß Christus mit Erlösetod und Auferstehung die Hölle ausgeleert habe.⁷⁵ Luzifer schickt endlich die Teufel aus, Menschenseelen allerorten einzufangen, sie in die Hölle zu schleppen. Ausgeprägte Ständesatire, vermischt mit Lokalbezügen auf Lübeck usw. sind kulturhistorisch bemerkenswerte Beigaben dieser Teufelsszenen im Redentiner Osterspiel.⁷⁶ Doch von einem „Schild“ mit „Hadesrauer“ ist nirgends auch nur eine rückerinnernde Spur zu erkennen.

Man sollte nicht verkennen, daß Namen, Begriff und Vorstellung „Hades“ doch wohl kaum für den mittelalterlichen, den lateinisch bestimmten Westen, damit für das zentral- und westeuropäische Verbreitungsgebiet unserer Maskenschilder der Kreuzigungs- oder der Auferstehungszeugen als bezeichnend genannt werden dürfen. Dies wäre als Benennung für die Unterwelt, zumal für jene eines Qualenjenseits durchaus im Bereich des byzantinisch – griechisch – slawisch geprägten Ostens und Südostens der Fall.⁷⁷ Hier auch im Zusammenhang mit

⁷⁴ Derselbe, ebenda, Abb. 2.

⁷⁵ Neueste Ausgabe des niederdeutschen Textes mit schriftdeutscher Übersetzung von H. Wittkowsky, *Das Redentiner Osterspiel*. Stuttgart 1975. Hier bes. der 2. Teil der Handschrift, „Das Teufelsspiel“ (164–169): . . . *Der helle dör is us tostot. / Dat dede Ihesus, de weldeghe got. / Id is uns sere unghelücket, / He beft us alle de zelen untrücket, / Ded mer wen vif dusest (jar) / Mosten liden unse var . . . (Der Hölle Tor ist uns zerstört. / Das tat Jesus, der gewaltige Gott. / Es ist uns sehr mißglückt, / Er hat uns all' die Seelen entrückt, / Die da mehr denn fünftausend Jahr / Litten durch unsere Arglist sehr . . . (Vers 1058–1063).*

⁷⁶ L. Wolff, *Zu den Teufelsszenen des Redentiner Osterspiels*. (Niederdeutsche Studien, Bd. 18, Gedenkschrift für W. Foerste) Köln – Wien – Graz 1970, 424–431.

⁷⁷ Vgl. dazu: M. Jugie, *Theologia dogmatica christianorum orientalium*. Bd. IV, Paris 1931, 63–165; F. Heiler, *Urkirche und Ostkirche*, München 1937, 232 f.; M. Schmaus, *Katholische Dogmatik*, Bd. IV/2, *Von den Letzten Dingen*, 5. Auf., München 1959, 528 f.; K. Wessel, *Stichwort „Hades“ im Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, II, Stuttgart 1971, 946–950.

immer noch neugedruckten Apokryphen wie zum Beispiel jener „Apokalypse“ von Mariens Unterweltfahrt „in den Hades“.⁷⁸ Für den Westen jedoch gelten Namen und Vorstellung doch wohl kaum vor dem Humanismus, der Renaissance. Darum gibt es hier auch wenig Vergleichbares.

Nur in einer meines Wissens bisher nirgends in unseren Zusammenhang gestellten Buchmalerei des frühen 13. Jahrhunderts aus dem Prämonstratenserstift Klosterbruck (heute Louka) bei Znaim in Südböhmen ist mir eine allerdings auch nur ungefähr an einen „Schild“ erinnernde Hades-Maske begegnet. Im „Cursus sanctae Mariae Virginis“, einem Kalendarium, vermehrt um Bilder aus dem Alten und dem Neuen Testamente, mit einem Marien- und einem Totenoffizium, das um 1215 für die nachmals als Heilige verehrte Tochter Agnes (um 1208–1282) des Böhmenkönigs Ottokar I Přemysl geschrieben und illuminiert wurde, befindet sich auf fol. 24^r die Szene „Christus in der Vorhölle“.⁷⁹ Christus, eine weiße Fahne in seiner Hand, führt die Vor-Eltern aus der Feuerhölle. Dazu die Beischrift: *hie erloset er uz d. helle sine bolden*. Rechts im Bilde an der Wange des Höllenrachsens das Antlitz eines bärtigen Mannes, das von einer dicken Schlange eingekreist ist, indes der Kopf dieses Ungeheuers eben den alten Mann in die Nase zu beißen scheint. Aber auch hier in dieser Handschrift-Illumination von etwa 1215 ist es auch wiederum kein „Schild“ im Sinne einer mittelalterlichen Schutzwaffe. Aber das von der Schlange umringelte Antlitz des alten Mannes auf der Höllenrachen-Wange läßt immerhin an spätere Ausprägungen in Richtung auf eine Schildmaske hin denken. Daß es sich hier um die apokryphe Szene des Streites zwischen „Hades“ und Satan handelt, erscheint unzweifelhaft.

Die Betonung des „Schildes“, der ja letzten Endes eben das schlechthin Kennzeichnende, ganz abgesehen vom Thema des darüber gemalten, gezogenen „Bildes“ das Konkreteste der Besonderheit unseres Motives darstellt, ließ vermuten, daß es sich um einen Zusammenhang mit der bildlichen, metaphorisch gebrauchten Vorstellung vom „Schild als Schutz“ auch im Geistlichen handeln könnte. Aber auch hier blieb alles Suchen im spätantiken Frühchristentum der Begriffsbildungen wie der frühen tatsächlich bildhaften Symbolgestaltungen, desgleichen auch noch in den Folgejahrhunderten bis ins hohe Mittelalter einfach vergebens. Gewiß lebt die bildhafte Vorstellung „Schild des Glaubens“, *scutum fidei*, *ἰσχυρὸς τῆς πίστεως* durchaus in Exegese, Exhortation, im Prediger-munde. Sie geht auf den Paulusbrief an die Epheser (6,16) zurück: „ . . . und ergreift bei dem allen den Schild des Glaubens, mit dem Ihr alle feurigen Pfeile des

⁷⁸ Vgl. das neugriechische geistliche Volksbüchlein von Mariens „Höllenfahrt“:

Ἀποκάλυψις τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου, ἥτις μετέβη εἰς τὸν Ἄδην καὶ εἶδε πῶς κολάζονται οἱ ἁμαρτωλοὶ. Zu diesem und ähnlichen „Volksbüchern“ mit Apokryphen und Legenden vgl. L. Kretzenbacher, *Südost-Überlieferungen zum apokryphen „Traum Mariens“*. SB der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl., Jg. 1975/1, München 1975, bes. 120–125. Zu den „Hadesfahrten“ vgl. auch: H.-G. Beck, *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur*. (Byzantinisches Handbuch II/3), München 1971, 196 f.

⁷⁹ Ausgestellt im Sommer 1981 in der „Kuenringer“-Ausstellung im Zisterzienserstift Zwettl. Vgl. Katalog „Die Kuenringer. Das Werden des Landes Niederösterreich“, Zwettl 1981, Nr. 255 (S. 247 f.); das Blatt sonst zu New York, Pierpont Morgan Library, M 739.

Bösen werdet löschen können.“ Es gibt Hunderte von Nennungen und Paraphrasen zu diesem Paulus-Wort vom „Schild des Glaubens“ (vom *scutum (clipeus) fidei*, zu dem die Exegeten viele andere „geistliche Waffen“, *arma spiritualia* wie den „Helm des Heiles“ (*galea salutis*), die „Lanze der Gerechtigkeit“ (*hasta iustitiae*), den „Panzer der Hoffnung“ (*lorica spei*), den „Bogen des Gebetes“ (*arcus orationis*) usw. hinzufügen. Es ist immer wieder davon die Rede, daß die „brennenden Pfeile“ (*sagittae, ardentes; tela diaboli*) daran abprallen müssen. Aber nirgends ist von einem *signum* die Rede, das als Heilszeichen oder als *phobos* auch in der Exegese beschrieben würde.⁸⁰ So führt auch von daher kein Weg zur „Schildmaske der Hadesrauer“, solange nicht doch irgendwo in der Hagiographie eine Konkretes hinsichtlich dieses Bildmotives besagende Stelle geistlichen Deutens einer gleichwohl im Rahmen der Ikonographie von Kreuzigung und Auferstehung im Mittelalter bestehenden Besonderheit auftaucht.

Man braucht deswegen keineswegs darauf zu verzichten, auch nur weitere Versuche zu solch einer Deutung des Rätselhaften, einstmals doch wohl für die Bildgestalter wie Bildbetrachter Offenkundigen zu unternehmen. Nicht aus dem berüchtigten „Mut zur Sünde“ des Außenstehenden, sondern im Wunsche, wenigstens Diskussionsbeiträge zu liefern, von denen der eine oder der andere eben doch ein *fermentum cognitionis* werden könnte.

Fassen wir das Konkret-Sichere des bisher behandelten Fragenbündels um unser Sondermotiv zusammen: In einer Vielzahl von Kreuzigungsszenen, kaum jemals in sonstigem Bezug auf die Passion, findet sich zwischen 1350 und 1550 ein Schild in besonderer Art hervorgehoben. Der Schild als Schutzwaffe steht vor allem nach mittelalterlicher Auffassung nur dem Wehrhaften zu. Der darf und soll ihn als Ergänzung zu seinen Trutzwaffen wie Schwert, Lanze, Keule und ähnlichem tragen. Auch bei einer „Kreuzigung mit Gedräng“ kommen dafür im wesentlichen nur zwei Männer in Frage: Nicht die drei ans Kreuz Geschlagenen; nicht Johannes der Lieblingsjünger; nicht der oder die anwesenden Hohenpriester. Wohl allenfalls die nicht im Vordergrund stehenden, in den Evangelien auch nicht näher gekennzeichneten römischen Legionäre und Schergen; dazu der gelegentlich, dann aber als „Richter“ und nicht als hoher Offizier anwesende Pilatus. So verbleiben nur der (legendär so benannte) Lanzenträger Longinus und der hingegen mehrfach genannte Centurio. Von der gelegentlichen Personenverwechslung der beiden wurde schon gesprochen. Ob Longinus selber mit der Lanze zusticht oder sie wie gelegentlich dort, wo er nach den Apokryphen als halb oder ganz blind dargestellt wird, sich beim Lanzenstich in Christi Seite von einem Soldaten helfen, führen läßt, ein Schild wäre dabei nicht am Platze. Er trägt auch keinen.

Anders der Centurio. Der führt wohl das Kommando über die an der Exekution beteiligte Römertruppe. Nicht zufällig steht er dabei in der Mitte

⁸⁰ Zu diesen Belegstellen vgl. G. W. H. Lampe, *A Patristik Greece Lexicon*. Oxford 1961, 658; H. J. Frede, *Epistula ad Ephesos*. Reihe: *Vetus Latina*. Die Reste der altlateinischen Bibel, Bd. 24/I, Freiburg i. B. 1962–1964, 308–314. Für viele freundliche Hinweise auf Stellen der Kirchenlehrer danke ich meinem Kollegen Univ.-Prof. Dr. theol. Johannes B. Bauer, Graz.

zwischen der Mutter und den Getreuen des Gekreuzigten auf der einen, seinen Hassern und Verfolgern, den jüdischen Hohenpriestern und ihren Schergen auf der anderen Seite. Dieser Centurio, zunächst also „neutral“, nur „diensttuend“, ist es aber, der nach (!) dem Tode Christi zum zweiten Bekenner Jesu unter dem Kreuze wird: *Vere Filius Dei erat iste*. (Matth. 27,54.)

Vor ihm hatte nur der rechte Schächer diesen Christus als Gott anerkannt, war von Christus selber mit einem seiner sieben letzten Worte angenommen, ins Paradies berufen worden. (Luk. 23,42 f.) Es ist ein Beispiel für die „Bekehrung in letzter Stunde“, das unverrückbar im Evangelium steht, der Kirche aber als *exemplum* begreiflicherweise nie willkommen war, gewiß nicht gerne beispielwirksam in *meditatio* und *exhortatio* aufgenommen wurde. Im wesentlichen sprechen mehr denn ein Jahrtausend christlichen Lebens, Lesens und Bildens fast nur die Apokryphen ausführlicher von diesem „Erstkanonisierten“. Erst lange nachmittelalterlich, in der Barockzeit, kam es unter seltsamen Umständen ausgerechnet in Adelskreisen und gerade bei uns im alten Innerösterreich mit Brennpunkten in Laibach (Adelsbruderschaft zum hl. Räuber Dismas) und in Graz (Dismas-, heute Rosalien-Kapelle auf dem Calvarienberge)⁸¹ zu einem nachmals zeitweise weit auch nach Bayern⁸² ausstrahlenden Kult um den Patron der Bekehrung in letzter Stunde.

Anders verhält es sich mit dem Centurio. Auch er bleibt in den Evangelien namenlos. Aber er ist in seinem Range bestimmt als Kommandeur einer Hundertschaft. Also muß er nach der Auffassung des Mittelalters dementsprechend als ein „Vornehmer“, besser als die anderen Reisigen Gekleideter, Gepanzerter, mit Rang-Insignien wie einer besonderen Kopfbedeckung, jedenfalls als hoher Offizier, als „Ritter“ hervorgekehrt werden. Seine Trutzwaffe als Schwert kann er im Gehänge lassen, eine Lanze allenfalls einem seiner Untergebenen zum Halten überlassen. Sein evangelienbezeugtes Tun hingegen ist noch größer. Er also wird nach dem Tode Christi unter dem Eindruck der Naturereignisse (Sturm, Finsternis, Erdbeben) zum „zweiten Bekenner“. Dadurch setzt er sich in offenen Gegensatz zu den Anklägern Christi; zu denen, die auch jetzt und hier das Erlösersterben mit Hohn verfolgen (Matth. 27,31 ff.; Mark. 15,29 ff.; Luk. 23,35 ff.). Mehr noch: Lukas 23,47 läßt den heidnischen Centurio den verstorbenen Christus auch noch mit dem mutigen Bekenntnis zu dessen Gottessohnschaft „verherrlichen“ (*ὁ ἑκατοντάρχης . . . ἐδόξαζεν τὸν θεόν; centurio . . . glorificavit Deum*). Der heidnische Centurio macht sich durch sein überhöhtes Bekenntnis doppelt zum Feinde der Feinde Christi: einmal schon dadurch, daß er Besatzungsoffizier, Römer und „Heide“ ist; zum andern, daß gerade er die nunmehr von allen anderen geleugnete Gottheit des Gemarterten, Getöteten „verherrlicht“ und freimütig „bekennt“. Wenn nun einer von diesen

⁸¹ L. Kretzenbacher, *St. Dismas, der rechte Schächer*. Legenden, Kultstätten und Verehrungsformen in Innerösterreich. (Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark, 42, Graz 1951, 119–139).

⁸² E. Krausen, *Der Kult des hl. Dismas in Altbayern*. (Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1970, Volkach vor Würzburg 1970, 16–21, Abb. 7–18).

„Bekennen“ eines geistlichen Schutzes bedarf (es dreht sich nicht um leibliche Bedrohung; gegen die ließe sich die Legionärstruppe einsetzen), wenn sich der ganze Haß der Hohenpriester und ihrer geifernden Anhänger (Luk. 23, 35 ff.) gegen einen jetzt nach dem Tode des Gehaßten wendet, dann eben gegen diesen Centurio, von dem als Heiden man ein Bekenntnis am wenigsten erwartet hatte. Dismas ist tot. Der Centurio aber lebt selbst als Zeuge dieser seiner Bezeugung. Ihm allein steht nach den vorhin dargetanen Überlegungen unter allen hier unter dem Kreuze ein Schild als Waffe zu. Gewiß berichten die Evangelien nichts weiter über ihn. Auch für die Evangelisten-Apostel ist er ja ein „Heide“. Um so wertvoller sein Zeugnis vor den Hohenpriestern hier, wo er die große Stunde erkennt. Warum sollte nicht ein Meditator und sollte darnach nicht ein beauftragter Maler des 14. Jahrhunderts auf den Gedanken kommen, daß dieser Centurio als Heide – gewiß noch nicht Christ – wohl aber „Bekennner Christi“ – sich gegen die über dieses sein Bekenntnis Entsetzten, auf ihn Wütenden mit einem *apotropaion* auf seinem (ihm als hohem Offizier zustehenden!) Schilde „wehrt“? Und wenn ihm schon ein Schild rechtens als Waffe zusteht, warum sollte es im 14. Jahrhundert und in der Folgezeit nur ein individualisierender „heraldischer“ sein?⁸³

Warum nicht einer, der Schutz, Abwehr, Gegenangriff in einem versinnbildet durch Bartmanns-Altengesicht, durch eine Tierfratze, durch einen in der Tradition von immerhin gut zweitausend Jahren in solcher Funktion mit dem *phobos* versehenen Schild?

Man darf solche Überlegungen, wenn sie um ein konkret vorhandenes, zahlreich belegt überprüfbares Bildzeichen kreisen, das durch lange Zeit überliefert und auch als *apotropaion* verstanden wurde und wird, nicht einfach als Spekulation beiseite schieben. Kreuzigung und Auferstehung als Heilsgeschehen bleiben Mittelpunkt christlich-religiösen Gedankenlebens, dichtestes Zentrum seiner Kult-Intensität, seiner *repraesentatio*-Liturgie. Wie viele Theologen, Laienfromme, Scholastiker, Mystiker, Visionäre und mit und nach ihnen Künstler sich damit befaßt haben, kann man kaum errahnen. Daß diese manchmal recht eigenwillige und „abseitig“ scheinende Wege gehenden Bilder-Denker und Bild-Erzähler⁸⁴ mitunter auch bei der durch Evangelienberichte eindeutig bestimmten Situation des Karfreitag-Nachmittag auf Golgotha in Mittelalter und Barock manchmal die seltsamsten Spekulationen angestellt haben, spricht nur für das sie alle packende Suchen und Erfassen-Wollen des *mysterium salvationis* bei der Kreuzigung. Hatte man doch die Stellung der drei Kreuze zueinander und den Sonnenstand vor 15 Uhr (*circa horam nonam . . .*) rekonstruiert, um

⁸³ Auch das gibt es ja. Auf einem Passionsaltar aus Sassenberg in Westfalen, derzeit im Landesmuseum zu Münster, Inv.-Nr. WKV 115, um 1510 von einem „Meister des Sassenberger Altares“, befindet sich genau unter dem Gekreuzigten und noch unter dem „Adamsschädel“ ein viergeteilter Wappenschild, über dem auch noch ein Zimier mit hoher Mütze, schwarz/gold gestreift und mit einer Pfauenfeder besteckt, angebracht ist.

⁸⁴ Zu solchen Themen in Ost und West vgl.: L. Kretzenbacher, Bilder und Legenden. Erwartetes und erlebtes Bilder-Denken und Bild-Erzählen zwischen Byzanz und dem Abendlande. (Aus Forschung und Kunst, gel. v. G. Moro, Bd. 13), Klagenfurt – Bonn 1971.

„verstehen“ zu können, wie es denn zur Bekehrung des einen Schächers in eben dieser seiner allerletzten Stunde habe kommen können. Hatte man doch daraus errechnen wollen, daß eben der Schatten Christi⁸⁵ heilend auf den mit ihm gekreuzigten Räuber (*latro*) zur Rechten gefallen sein müsse. Später soll es – in barocker Übersteigerung des Marienvertrauens – nach einem steirischen Franziskaner zu Lankowitz so gewesen sein, daß nicht Christi, sondern Mariens Schatten dem Dismas die letztlich rettende Gnade schuf.⁸⁶

Warum sollte man sich nicht auch um das Schicksal des zweiten Bekenners in der Todesstunde Christi, des „Heiden“, der namenlos blieb, um mögliche „Heilsfolgen“ für ihn später Gedanken gemacht haben? Immerhin konnten die sich zunächst dadurch dokumentiert haben, daß man dem Centurio auf seiner Schutzwaffe „Schild“ eben auch zusätzlich noch einen Schutz zur Abwehr durch „Abwehr“, einen Schutz für den unter besonderen Umständen „Bekennenden“ im *signum* verlieh, gegen Hohn und Spott der gegen Jesus Schreienden, seine Gottheit Leugnenden. Und wenn schon, welchen „Abwehr“-Schutz konnte man denn seinem Schilde aufsetzen? Doch nicht wie dem Erzengel Michael als Teufelsdrachenbesieger ein Zeichen für das hebräische Ideogramm eines meist als *Quis ut Deus?* Wiedergegebenen und verständlicher Weise auch nicht ein (ursprünglich ja griechisches) „Heilszeichen“ des IHS. Für den Centurio war ein Gorgonen-Bartmann-Tierfratzen-Zungenblecker-*phobos* als Schildmaske auf seinem zeichenhaften Maskenschild nach dem Symbolverstehen des Mittelalters genau das Richtige.

Religiöse Bilder haben, wenn sie wirklich als Werke der Kunst das Können und das Können verbinden, zum unmittelbar realistisch Dargestellten immer auch ein sie nicht vordergründig, aber sicher Tragendes, oft von weither Bestimmtes. Das hat seinen Anfang irgendwo in jenem Gewebe von Fragen, Suchen, Gestalten, Glauben, Verkünden, das wir eben „Kultur“ nennen. Es ist nicht abwegig, sich „Gedanken“ zu machen um ein abwegig Scheinendes, wenn es im Erbe unserer Heimat begegnet und seinen Gleichklang mit Überlieferungen vieler anderer Länder unseres Abendlandes hören und verspüren läßt.

⁸⁵ L. Kretzenbacher, Die Legende vom heilenden Schatten. Grundlagen, Erscheinungsform und theologische Funktion eines Erzählmotivs. (Fabula 4, Berlin 1961, 231–247).

⁸⁶ C. Hietling, OFM., Marianisches /Jahr-Buch / In welchem gehandelt wird / Was betrifft / Das Wunder-Gnaden-Bildlein / MARIAE / Zu / Lankowitz / In Unter-Steyermark gelegen / . . . Bd. II, Wien 1720, 211–214. (Die Stelle auch bei L. Kretzenbacher, Schatten, 240–242).