

Eine Kreuzigung mit Tugenden — Ein Glasgemälde des 14. Jahrhunderts im Kloster Wienhausen

Von Eva Maria Koch

Das Zisterzienserinnenkloster und seine Glasgemälde

Das Kloster Wienhausen bei Celle birgt in seinen gotischen Backsteinmauern eine Fülle früh- und hochgotischer Kunstwerke, über die einiges bereits in diesem Jahrbuch (1984 und 1985) berichtet wurde.

Das Kloster, das vor 1230 von Agnes von Meißen, einer Schwiegertochter Heinrichs des Löwen, gegründet wurde, war auch ihr Witwensitz. Die Nonnen lebten nach der Zisterzienserregel. Erst später wurde das Kloster in den Zisterzienser-Orden inkorporiert.

Etwa dreihundert Jahre lang war das Kloster Zisterzienser-Nonnenkloster, ehe es im Zuge der Reformation — wie alle damaligen Klöster im heutigen Niedersachsen — auf Initiative Herzog Ernst „des Bekenners“ evangelisch wurde.

Um 1330 wurde der Nonnenchor erbaut, „nachdem zuvor der Westteil der alten Archidiakonatskirche mit der früheren, wesentlich kleineren Nonnenempore abgebrochen war“¹. In diesem neu errichteten Nonnenchor begann die Ausmalung unmittelbar nach der Fertigstellung, 1335. Eichenes Chorgestühl, das z. T. schon um 1280 entstanden war, hat heute noch fast hundert erhaltene, mit Klappsitzen versehene Plätze. Man schließt auf die Größe der mittelalterlichen Konvente aufgrund der Anzahl der Sitzplätze.

Nach der Reformation nahm die Zahl der hier lebenden Mädchen und Frauen ab, und seit langem umfassen die norddeutschen evangelischen Konvente 8–16 alleinstehende Damen und eine Äbtissin.



Fenster im oberen südlichen Kreuzgang, im sogenannten Chorgang: Kreuzigung mit Tugenden. (Abb. 1)

Über die Äbtissinnen gibt es sorgfältige Aufzeichnungen, so daß man über diese Dominae einiges weiß: Lebensdaten, Regierungszeiten und die Familien, aus denen sie stammen. Mehrere Äbtissinnen kamen aus der herzoglichen, der Welfenfamilie. Trotzdem war Wienhausen ein bürgerliches Kloster, in dem vorwiegend Töchter aus Patrizierfamilien Aufnahme fanden.

In den erhaltenen Glasgemälden besitzt das Kloster Wienhausen einen besonderen Schatz. Die frühesten erhaltenen Fenster in der Allerheiligenkapelle werden von Ulf-Dietrich Korn² „um 1290“ datiert. Sowohl im Nonnenchor wie auch in den oberen, den eigentlichen Kreuzgängen, haben sich Glasgemälde aus dem frühen 14. Jahrhundert sowie weitere aus dem 16. und 17. Jahrhundert erhalten.

Die Glasgemälde im Chorgang

Betrachten wir die Glasgemälde in den fünf großen Nischen des oberen südlichen Kreuzganges, des sogenannten Chorganges, die in den Beginn des 14. Jahrhunderts

1 Konrad Maier, Kloster Wienhausen, Wienhausen, 1981, S. 11.

2 Ulf-Dietrich Korn, Die Glasmalereien, Kloster Wienhausen 1975.

datiert³ und einer lüneburgischen Werkstatt zugeschrieben werden. In jeder Nische gibt es zwei spitzbogige Fenster, über denen sich jeweils ein auf die Spitze gestelltes Quadrat befindet, mit farblichen Darstellungen zur Passion und zu Ostern.

Die helle Verglasung im unteren Teil der Nischen wird nach Korn erst um die Barockzeit vorgenommen sein. Zuvor wurde dieser Bereich mit Holzladen verschlossen, deren Aufhängekrampen noch vorhanden sind. Dunkelt man heute die untere, helle Verglasung ab, kann man beobachten, wie stark die oberen Farbfenster leuchten, so als sei eine Lichtquelle in ihnen. Man kann sich gut vorstellen, mit welcher Aufmerksamkeit diese Fenster immer wieder betrachtet worden sind.

Wenn die Nonnen in den kalten Jahreszeiten aus dem Westflügel kamen, in dem das heizbare Winterrefektorium lag, und im langen Zug zum Hauptportal des Nonnenchores gingen, sahen sie diese Fenster zu ihrer linken Seite. Sie konnten sich bei der Betrachtung in das Passions- und Ostergeschehen einfühlen.

In dem auf die Spitze gestellten Quadrat der ersten Nische beginnen die Glasmalereien mit dem Einzug Jesu in Jerusalem, einem farbenfrohen Bild, in dem alle dem Herrn entgegenjubeln und ihm die goldgelben Palmen zugeneigt sind.

Darunter sieht man im ersten Lanzettfenster die Emmaus-Jünger mit Jesus zu Tisch sitzen (eine Ergänzung aus dem 19. Jahrhundert). Daneben die großartige, mittelalterliche Darstellung von der Einsetzung des Heiligen Abendmahles. Man sieht Johannes an die Brust des Herrn gesunken, und Jesus reicht dem an der vorderen Tischseite allein sitzenden Judas die durch ein Kreuz gezeichnete Hostie.

Das Fenster mit der Emmaus-Szene wird man im 19. Jahrhundert als Pendant zum Heiligen Abendmahl hier eingesetzt haben, weil damit in beiden Lanzettfenstern der Herr mit Jüngern zu Tisch sitzt. Thematisch gehört das Emmaus-Bild an das Ende des Ganges.

Die zweite Nische zeigt nun im oberen Quadrat die Kreuzallegorie, die mehrfach als „Tugendenkreuzigung“ beschrieben wurde^{4,5}, und hier im Kontext der Zeit und der erhaltenen Kunstschatze des Klosters Wienhausen betrachtet werden soll.

Doch zunächst mögen die weiteren Fenster des Chorganges vorgestellt werden. Unter der „Tugendenkreuzigung“ sind in den Lanzettfenstern zwei Apostel dargestellt, von denen nur Judas Thaddäus an seinem Attribut, der Keule, erkennbar ist, während der zweite Apostel unbenannt bleibt.

In der dritten Nische sehen wir die Grablegung Christi, die nach Korn⁶ eine Nonnen-, jedenfalls eine Laienarbeit sein könnte.

Eine Zisterzienserin kniet im weißen Habit, mit dem nur angedeuteten schwarzen Skapulier, vor der Bahre mit dem Leichnam des Herrn. Dieser weist vor allem in der Arm- und Handhaltung große Übereinstimmung auf mit dem Eichenholz-Corpus-Christi (um 1290) im Heiligen Grabe, das heute im Nonnenchor steht. Andererseits finden sich starke Abweichungen zwischen den beiden Kunstwerken; so sind in der Glascheibe Beine und Füße des Herrn in Tücher gewickelt, daher sind nur drei Wunden sichtbar; zudem ist Jesus bartlos und hat keinen Nimbus.

Unter dem Fenster der Grablegung sind zwei Bildfelder mit den Ordensvätern, Benedikt von Nursia und Bernhard von Clairvaux mit ihren Attributen, Abtsstab und Ordensregel, die auch im ersten unteren Fresko im Nonnenchor zu sehen sind, wenn man diesen durch die „Armesündertür“ betritt.

In der vierten Nische ist im oberen Quadrat der Auferstandene dargestellt, von Engeln flankiert, mit der am Kreuz wehenden Siegesfahne, wie er über die schlafenden Wächter hinweg aus dem Grabe aufsteigt. Dieses Bild zeigt sehr große Übereinstimmung mit der vollplastischen Darstellung dieses Themas vom Ende des 13. Jahrhunderts, von der Horst Appuhn⁷ annimmt, daß sie als Altaraufsatz im Nonnenchor auch Reliquienbehälter für das „Heilige Blut“ war, das Agnes von

3 Konrad Maier, Die Kunstdenkmale des Landkreises Celle, Hannover 1970, S. 104: „Nach H. Wentzel 1320/30 ... Appuhn datiert um 1340.“

4 Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst Bd. 2, Gütersloh 1966, S. 149 ff.

5 Heike Kraft, Die Bildallegorie der Kreuzigung Christi durch die Tugenden, Frankfurt 1976, S. 65 ff.

6 U.-D. Korn, siehe Anm. 2, S. 40.

7 Horst Appuhn, Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland, Wissenschaftl. Buchges., Darmstadt 1985, S. 71 f.

Meißen nach Wienhausen bringen ließ. Von der Glasampulle mit dieser Reliquie wird mehrfach berichtet, letztmals wird sie kurz vor der Reformation als noch vorhanden erwähnt. Appuhn nimmt an, daß man sie in der Stufe des Sakramentshauses im Marienaltar von 1519 verwahrt habe⁸.

Das Fensterquadrat mit dem Auferstandenen zeigt auch große Übereinstimmung mit dem etwa um die gleiche Zeit entstandenen Fresko im Nonnenchor sowie mit einem Pergament, das um 1320 datiert und im heutigen Museum gezeigt wird.

Einige Abweichungen sind im Fenster augenfällig: So bewachen nur zwei Wächter das Grab, sonst sind es drei, im Fresko fünf. Es fehlt dem Auferstandenen die Krone, die an der Holzplastik allerdings auch verloren ist, doch früher vorhanden gewesen sein muß. Auch die Anzahl der Wundmale weicht ab, man erkennt im Fenster derzeit nur eines, möglicherweise durch den Wetterstein auf der Rückseite bedingt, während bei der Holzplastik drei Wundmale an den Gliedmaßen mit Wundrosen ummalt sind und die Herzwunde durchbohrt wurde. Bei der Holzplastik ist der linke Fuß noch im Grabe und deshalb nicht sichtbar, ebenso im Fresko des Nonnenchores und auf dem genannten Pergament im Museum. Im Fresko ist auch das Mal in der linken Hand nicht sichtbar, weil es durch die Kreuzesfahne verdeckt ist.

In den Lanzettfenstern unter der Auferstehung Christi sieht man die Begegnung des Auferstandenen mit Maria Magdalena, „Noli me tangere“, und daneben die Erlösung von Adam und Eva aus der Vorhölle. Auch diese beiden Themen finden sich im Nonnenchor. Eine Umsetzung der Fenster von links nach rechts, Höllenrachen vor Begegnung mit dem Auferstandenen, könnte die ikonographische Reihenfolge herstellen.

In der fünften Nische findet sich im oberen Quadrat kein neutestamentliches Ereignis, sondern wir sehen die Apostelfürsten Petrus und Paulus. Die Lanzettfenster darunter sind vorerst noch hell verglast.

Es muß erwähnt werden, daß nach einem Bericht von Mithoff, 1853, die Fenster nicht eingebaut waren und teilweise als beschädigt bezeichnet wurden. „Diese Glasmalereien wurden 1894 durch Henning und Andres, Hannover, aus Bruchstücken neu zusammengesetzt und restauriert“⁹; später wurden sie im oberen

südlichen Kreuzgang eingesetzt, man kann annehmen, daß es ihr eigentlicher Platz war.

Im letzten Weltkrieg wurden die Buntglasscheiben herausgenommen und 1953 wieder eingesetzt¹⁰. Eine weitere Restaurierung steht unmittelbar bevor.

Die „Tugendenkreuzigung“

Maße und Farben

Das auf die Spitze gestellte Quadrat, in der zweiten Nische von Westen aus gesehen, mißt in den Mittellinien je 65 cm, außen jeweils fast 50 cm und ist von zwei Rahmenstreifen eingefast. Der äußere, fast farblose Streifen ist etwa 3 cm breit, nur in diesen Rahmen ist im vorigen Jahrhundert unmittelbar an der Spitze ein abweichend helles Ersatzglas eingefügt. Alle übrigen Scheiben dieses Fensterquadrates sind aus mittelalterlichen handgeblasenem Glas.

Die innere Rahmung ist etwa 5 cm breit und besteht aus zehn gelben Rechtecken sowie sechs roten und vier grünen, fast quadratischen Flächen. In den gelben rechteckigen Flächen sind jeweils fünf unterschiedlich große Dreiecke mit je einem Dreiblatt. Die roten und grünen Quadrate haben dagegen Vierblatt-Füllungen.

Alle kleinen Buntscheiben sind mit Bleiruten gefast.

Die Tugendgestalten im unteren Bildteil und die Beschriftung der oberen Tugenden reichen in die farbige Umrahmung hinein und unterbrechen sie. Die untere Spitze des Fensterquadrates zeigt den Paradiesesberg, hier fällt die doppelte Rahmung ganz fort. Der Paradiesesberg in rötlicher Tönung hat als einziger Teil dieses Fensters Schwarzlotzeichnung: natürliche — nicht geometrische — florale Elemente.

Das Fensterquadrat mit der „Tugendenkreuzigung“ zeichnet sich, wie alle im Chorgang erhaltenen Scheiben, durch große Farbfrische und eine Begrenzung auf „wenige, kaum gebrochene, sehr helle Farben“ aus, sie

⁸ Horst Appuhn, Der Auferstandene und das Heilige Blut zu Wienhausen, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte Bd. 1, 1961, S. 85 ff.

⁹ Konrad Maier, siehe Anm. 3, S. 104.

¹⁰ Wie Anm. 9.

sind „reine Ausprägung der Hochgotik“¹¹, neben weiß und einer hellen Haut-, Haar- und Bartfarbe sind es rot, blau und gelb; einzig violett bildet eine Ausnahme. Die drei Nimben (für den Gekreuzigten angedeutet und für Maria und Johannes) sind weiß, ebenso das Kopftuch der Gottesmutter, der Überwurf des Johannes und das Gewand der Barmherzigkeit (Misericordia). „Weiß spiegelt alle Lichtstrahlen“ und ist nicht nur in unserem Kulturkreis „Farbe des Göttlichen“¹².

Alle Gesichter und Hände sowie der Corpus Christi haben eine zarte, helle Hautfarbe, alle Haare sind blond. Eine Erscheinung, die auch in der Malerei des Nonnenchores auffällt. Auch in den Fresken des Nonnenchores gibt es nur blonde Gestalten, von den Erzvätern bis hin zu den Jüngern und den Märtyrern.

Der Hintergrund des Geschehens im Fenster ist blau grundiert. Diese Scheiben sind — wie die meisten anderen — stark mit Wetterstein besetzt und haben deshalb an Leuchtkraft verloren. „Blau aber ist die Farbe des Kosmos und des Geistes. Was die göttliche Mitte als Leben birgt, wird vom Blau der Schöpfung in alle Weiten getragen“¹³. Blau ist auch die Farbe „des Himmelsgewölbes“ und „Symbol der Wahrheit und Ewigkeit Gottes“¹⁴.

Rot ist das Gewand des trauernden Johannes, auch die Übergewänder der Gottesmutter und der beiden Tugenden über dem Querbalken, Gerechtigkeit und Frieden (Justitia und Pax). „Rot galt und gilt in allen Kulturen als die Urfarbe — sie bezeichnet sowohl kosmisch wie menschlich alles Ursprüngliche, Anfängliche und ist Ausdruck des Lebens schlechthin ...“¹⁵

Rot und Blau, Liebe und Geist, ergeben Violett. Einzig das Kleid Mariens unter dem Kreuz ist in dieser Scheibe violett. Wir kennen Violett als Bußfarbe aus der Liturgie. Es ist die Farbe der Passion, die auch den Märtyrern zukommt und hier als Trauerfarbe für die leidende Mutter beim Tod des Sohnes eingesetzt ist. Nach einer persönlichen Mitteilung von U.-D. Korn hat die Kutte des hl. Benedikt im nächsten Fenster die gleiche farbliche Zusammensetzung, doch ist sie stärker verwittert und erscheint braun.

Der rötliche Paradiesesberg, der in diesem Glasgemälde auch Kreuzeshügel ist, trägt das leuchtend grüne Kreuz, lebendiges Holz symbolisierend. Das Kreuz und die übrigen grünen Flächen in den Gewändern der Tugenden-Halbfiguren sind von auffallender Leucht-

kraft. Nach persönlicher Mitteilung von Korn ist dies auf eine Beimischung von Kupfer im Glas zurückzuführen, so daß das grüne Glas — als einziges — gegen Wetterstein abweisend ist. Man erkennt dies deutlich auf der Aufnahme von der Rückseite, vom Innenhof aus: nur die grünen Flächen und das Stück heller Rahmen an der Spitze sind nicht verwittert (Abb. 2). „Grün ist Symbol für neues Leben“, es wird zur „Farbe der Hoffnung in dieser Welt, welche das Erbarmen Gottes kündet“¹⁶.

Goldgelb ist das Gewand der einzigen in voller Größe dargestellten Tugend, der Liebe (Caritas, hier nach dem Schriftband karitas) und das Untergewand der Halbfiguren Friede (Pax) und Veritas (Wahrheit). Gold war das Zeichen für das Kostbarste, „für das himmlische, göttliche Licht, für die Majestät Gottes, die Glorie des Auferstandenen“, und „Goldgelb bedeutet ... starken Glauben“ sowie auch „das Wappen der Liebe, der Weisheit und der Beständigkeit“¹⁶.

Anordnung der Gestalten

Die helle Gestalt Jesu nimmt die Mitte des Bildes ein. Sein die Mittelzone übergreifender Körper zeigt einen Linksschwung, der mit der leicht nach rechts gebogenen, neben ihm stehenden, Caritas zu einer Einheit in Mandorla-Form verbunden ist. Die ganze Darstellung könnte in einer Mandorla eingebracht werden, jedoch war in der vorgegebenen Bausubstanz das Quadrat zwingend. Maria und Johannes, die zum festen ikonographischen Bestand des Kreuzigungsbildes gehören, stehen als Zeugen des Geschehens auf angedeuteten Architekturen im Mittelband unter dem Kreuz auf gleicher Ebene mit Caritas und etwa in der Höhe des Nagels, der die beiden Füße Jesu ans Kreuz heftet. Nach meiner Auffassung ist dieser Nagel, wenn auch klein, deutlich zu erkennen, ebenso der Nagel in der linken Hand, ich möchte daher der Auffassung widersprechen, daß „Jesus frei vor dem Kreuz schwebt“¹⁷.

11 U.-D. Korn, siehe Anm. 2, S. 26.

12 Klementine Lipffert, *Symbol-Fibel*, Kassel 1964, S. 78.

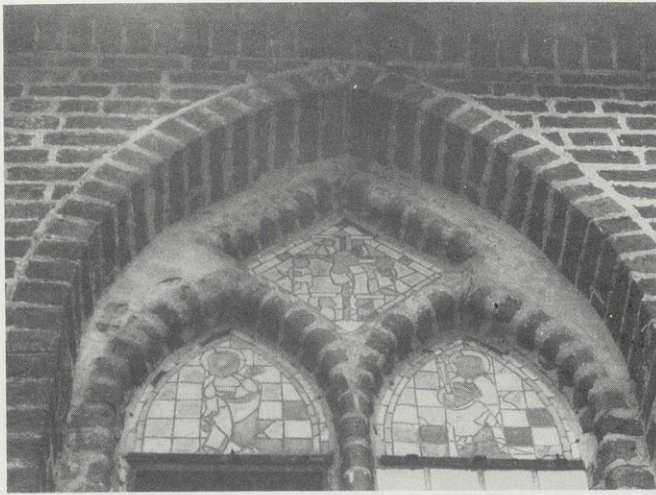
13 Alfons Rosenberg, *Christliche Bildmeditation*, München 1975, S. 136.

14 Klementine Lipffert, siehe Anm. 12, S. 81.

15 Alfons Rosenberg, siehe Anm. 13.

16 Klementine Lipffert, siehe Anm. 12, S. 81.

17 Heike Kraft, siehe Anm. 5, S. 66 u. 68 f.



Das Fenster Kreuzigung mit Tugenden von außen gesehen, Aufnahme vom Innenhof aus. (Abb. 2)

Maria steht betend unter dem Kreuz, sie hat ihre Hände vor der Brust gefaltet, Johannes hält in der linken Hand ein Buch und stützt seinen Kopf mit der rechten Hand.

Unterhalb dieser drei Gestalten, an der Radix des Kreuzes, erkennen wir an ihren Schriftbändern Barmherzigkeit (Misericordia) und Wahrheit (Veritas), beide mit erhobenen, sich überschneidenden Händen, die sowohl als Gebet, als Verehrung wie auch als Akklamation interpretiert werden. Im letzteren Falle müßte sich die Geste auf das vollendete Erlösungswerk beziehen.

Über dem leicht nach rechts geneigten Haupt Jesu, auf dem Querbalken des Kreuzes sind die Tugenden Justitia (Gerechtigkeit) und Pax (Frieden) in den Schriftbändern genannt; ihre rechten Hände liegen wie in einer Segensgeste auf der Dornenkrone, die hier auch als Siegeskranz zu sehen ist. Pax hat ihre linke Hand verhüllt, Justitia erhebt sie.

Erhaltene Darstellung von Tugendenkreuzigungen

Zeit, Raum, Anzahl

Bei G. Schiller¹⁸ und H. Kraft¹⁹ wird das hier besprochene Fensterquadrat mit 24 anderen Kunstwerken verglichen, die dem Thema Tugendenkreuzigung zugeordnet werden. Zwei von den Kunstwerken — ein Wandgemälde in der Marienkirche im früheren Königsberg in der Neumark (heute Chojna, Polen), Mitte des 15. Jahrhunderts, und ein Glasfenster der Kirche San Salvator, München, um 1500 — wurden im letzten Krieg zerstört, sie sind aber in Abbildungen erhalten.

Unter den übrigen 22 Beispielen sind zehn Illuminationen in Codices (je in einem Missale und einem Legendar, zwei Sermones in tempore des St. Bernardus, vier in Psalterien, eine Bibelhandschrift, eine Sammelhandschrift), dazu drei Tafelbilder und drei Fresken, ein Dorsalrelief, eine Stickerei, ein Truhenreliquiar und drei Altäre, die nachstehend nach Aufbewahrungsort, Entstehungsort und -zeit aufgeschlüsselt werden.

Die beschriebenen Kunstwerke sind alle in einem Zeitraum von etwa 250 Jahren geschaffen worden, von der Mitte des 13. bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts.

Es mag hier noch eine Aufgliederung der dargestellten Tugenden folgen. Die früheste Darstellung um 1250 aus Heisterbach, heute Düsseldorf, hält sich mit den vier Tugenden Caritas (Liebe), Humilitas (Demut), Patientia (Geduld) und Oboedientia (Gehorsam) eng an einen Ostersermon des Bernhard von Claivaux, der darin auch die Tugenden als Edelsteine des Kreuzes bezeichnet.

Im 13. Jahrhundert weisen die beiden anderen Handschriften ebenfalls vier Tugenden auf, jedoch wird einmal Patientia durch Misericordia (Barmherzigkeit) ersetzt. Im 14. und 15. Jahrhundert gibt es ebenfalls Darstellungen, die vier Tugenden zeigen, doch wird ihre Zahl nun auf fünf und sieben erhöht. Bei der Schnitzerei am Chorgestühl (Dorsalrelief, Pelplin) werden in dem arbor crucis (Kreuzesbaum) sogar neun Tugenden genannt; die beiden spätesten Beispiele aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts (dabei ist das in München, San Salvator zerstörte Fenster) hatten zehn Tugenden mit deutscher Beschriftung.

In den genannten zweiundzwanzig Kunstwerken finden wir insgesamt neunmal vier, viermal fünf, siebenmal sieben, einmal neun und einmal zehn Tugenden um das Kreuz angeordnet.

Zu den bereits genannten Tugenden kommen im 14. Jahrhundert zunächst zur Liebe als göttlicher Tugend die beiden anderen Fides (Glaube) und Spes (Hoffnung) dazu, ebenso die Kardinaltugend Sapientia (Weisheit). Dreimal finden wir die drei göttlichen Tugenden zusammen dargestellt, dagegen sind die Kardinaltugenden Justitia (Gerechtigkeit), Temperantia (Mä-

18 Gertrud Schiller, s. Anm. 4.

19 Heike Kraft, s. Anm. 5.

Erhaltene Tugendenkreuzigungen*

Kunstwerk	Aufbewahrungsort	Entstehungsort	Meister	Zeit
Missale	München, Bayr. Staatsbibliothek, Clm 15709	gearbeitet für den Salzburger Erzbischof Bernhard von Rohr 1466–1482	Berthold Furtmeyr	1481
Legendar	Oxford, Keble College	Dominikanerinnenkloster zum hl. Kreuz in Regensburg		kurz nach 1271
Sermones in tempore des St. Bernardus	Düsseldorf, Landesbibliothek B31 und Köln, Historisches Archiv der Stadt	für Zisterzienserkloster Heisterbach für Benediktinerinnenkloster		1250–1260 ca. 1300
Psalter	Donaueschingen, Fürstlich Fürstenberg'sche Bibliothek Hs 185	Benediktinerkloster St. Peter im Schwarzwald		nach 1254
Psalter	Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms 54	Zisterzienserkloster der Diözese Basel		ca. 1260
Psalter	Engelberg/Schweiz, Stiftsbibliothek Hs 61, 5v.	Benediktiner Männerkonvent in Engelberg		Mitte des 13. Jh.
Psalter	Engelberg/Schweiz, Stiftsbibliothek Hs 62,	Chorpsalter des Benediktinerinnenklosters St. Andreas in Engelberg		1330–1340
Bibelhandschrift	Sucha Bibel, Krakau, Wawel-Museum Inv. Nr. 2459	ehem. Schloß Sucha in Polen		ca. 1315
Sammelhandschrift	Rom, Biblioteca Casanatense Ms. 1404	aus dt.-böhmischem Raum		1330–1340
Tafelbild	Augsburg, Städt. Kunstsammlungen, Eigentum des Pfarramtes St. Maximilian, Augsburg	ehem. Franziskanerkirche z. hl. Grab	Burgkmair	um 1504
Tafelbild	Venedig, Museo Correr Inv. Nr. 1023	vermutlich Benediktinerinnenkloster St. Zaccaria		Anf. 15. Jh.
Tafelbild	Lille, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 859	aus d. Sammlung Hourez	nordfranz. Meister	um 1500
Fresken	Kulm, heute Chelm (Polen)	Zisterzienserinnenkloster St. Johann		Anf. d. 15. Jh.
Fresken	Florenz, Dominikanerkloster San Marco	Zelle 23 des Dormitoriums		1440–1446
Fresken	Dorfkirche im ehem. Mollwitz in Schlesien (Malujowice/Polen)			Ende d. 14. bis Anf. d. 15. Jh.
Dorsalrelief Chorgestühl Klosterarbeit	Pelplin, Zisterzienserkloster,		unter Abt Rosenau	um 1450
Kaselkreuz, Perlstickerei auf Samt	Vreden, Stiftskirche			Mitte d. 14. Jh.
Truhenreliquiar Miniatur auf Pergament	Regensburg, Domschatz,	Klarissenkloster Regensburg		1320–1330
Altar	Zisterzienserkirche Doberan Fronleichnamaltar			um 1330–1340
Altar	Warendorpaltar, Lübeck, St. Annen Museum, aus der Domgemeinde			1370–1380
Altar	Riemeraltar, Stralsund, St. Nikolai,	Angaben nach H. Kraft ²⁰	Rostocker Meister	kurz vor 1450

* Man sieht in dieser Aufstellung, daß sich die Entstehungsorte von Italien und der Schweiz über Frankreich und alle deutschen Gebiete bis nach Polen erstrecken. — Die Angabe, daß dieses Bildmotiv vorwiegend in Zisterzienserköstern anzutreffen ist, bestätigt sich in den erhaltenen Kunstwerken nicht.

ßigkeit), Sapientia (Weisheit) und Fortitudo (Stärke) niemals gemeinsam genannt, obwohl alle mehrmals vorkommen.

Darüber hinaus werden Perseverantia (Beharrlichkeit), Pietas (Güte), Discretio (Verschwiegenheit), Castitas (Keuschheit) und Stabilitas (Stetigkeit) ebenso als weibliche Gestalten dargestellt wie die Vorgenannten. Einzig in der oben erwähnten Schnitzerei des Chorgestühls kommt als männliche Gestalt „Spiritus“ ins Bild. In unserem Sinne ist der Spiritus sanctus (Heiliger Geist) keine Tugend, doch nach Gal. 5, 22 sind die Tugenden die „Frucht des Geistes“ (Fructus autem spiritus est ...).

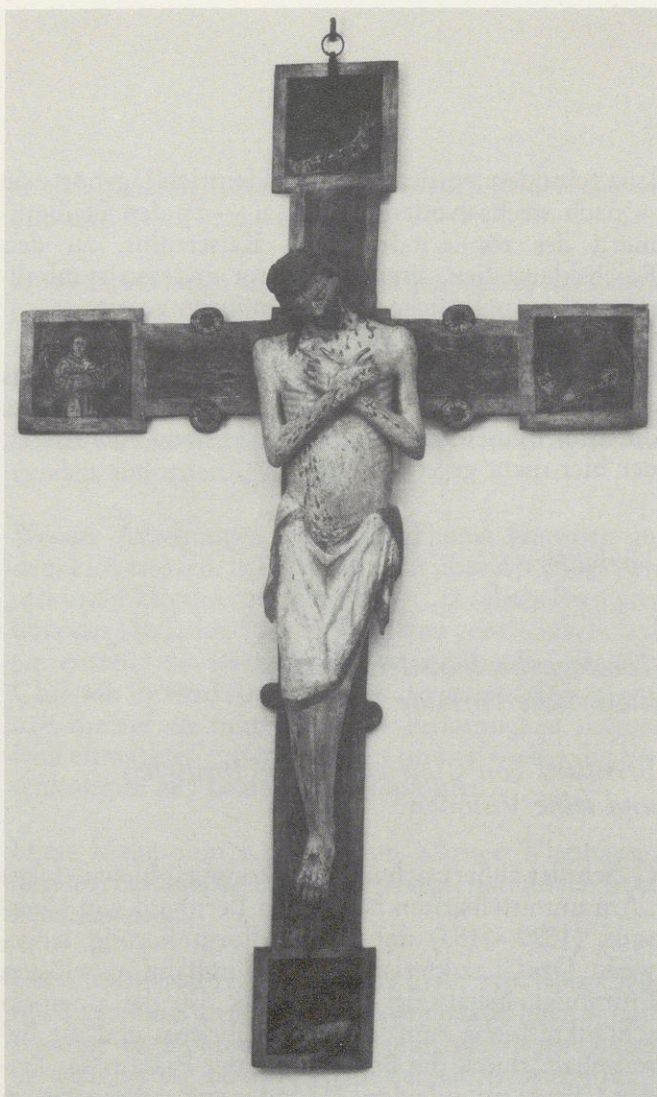
Bei den zehn Tugenden, die Anfang des 16. Jahrhunderts deutsch benannt sind, kommt „Verhaisung“ (Ver-

heißung) dazu, die sich ebenfalls auf den Heiligen Geist beziehen wird, (promisso spiritus sancti), Verheißung des Heiligen Geistes.

Allegorie und Simultandarstellungen

In allen erhaltenen Kunstwerken mit dem Thema Tugendenkreuzigung erkennen wir die allegorischen Hinweise, die oftmals mehrdeutig und verschlüsselt sind. Das dargestellte Geschehen läuft zwar im historischen Rahmen der Kreuzigung Jesu ab, bekommt aber durch die Zufügung der personifizierten Abstracta eine überzeitliche Bedeutung.

20 Siehe Anm. 5, S. 131 ff.



Kruzifixus im Heimatmuseum Helmstedt, um 1350. (Abb. 3)

Die oft zarten Gesichter der Tugendgestalten tragen den idealtypischen Ausdruck ihrer Zeit. Man vergleiche sie etwa mit Miniaturen aus der Manessischen Liederhandschrift (1315–30) oder mit figurenreichen Kreuzigungsbildern.

Auch die Wienhäuser Tugenden, ob die Halbfiguren-Paare oder Caritas, haben den idealtypischen Gesichtsausdruck ihrer Zeit. Bei der Gottesmutter und dem Lieblingsjünger ist es nicht anders.

In vielfigurigen Kreuzigungsdarstellungen darf nicht übersehen werden, daß es sich bei den nagelnden Personen um Schergen, um Kriegsknechte o. ä. handelt, so daß sich unter dem Kreuz Gut und Böse scheiden.

In keinem der angeführten zweiundzwanzig Beispiele von Kreuzigungen durch die Tugenden ist dies der Fall, immer sind hier alle dargestellten Personen die Guten. So muß gefragt werden, wie kommen die Tugenden an die Stelle der Schergen? Man könnte es im Sinne des Römerbriefes dialektisch sehen, (Röm 7, 19): „Denn das Gute, das ich will, das tue ich nicht, sondern das Böse, das ich nicht will, das tue ich.“²¹ Damit käme eine allgemein menschliche Erfahrung ins Bild: alle Bemühungen um Tugend bleiben unzulänglich, somit bleibt es der Mensch, der Christus ans Kreuz bringt.

H. Kraft²² weist auf die Fortsetzung des angeführten Bernhard-Textes hin, in dem es heißt „clavis exterius pungeretur“, „die Nägel verletzen äußerlich“. Auch führt Kraft päpstliche *Sermones communes*²³ an, demzufolge die Tugenden auf die Kreuzesnägel bezogen werden.

Bei allen bisher genannten Tugendenkreuzigungen ist nicht nur eine einzelne Szene des Kreuzigungsgeschehens erfaßt, sondern deren mehrere, zeitlich auseinanderliegende.

Dies gilt auch für das Glasgemälde im Wienhauser Chorgang. Dabei ist zu vermerken, daß sich eine auffällige Übereinstimmung mit Simultandarstellungen im etwa gleichzeitig ausgemalten Nonnenchor ergibt, z. B. Verschließen der Arche durch Gottvater und Rückkehr der Taube mit grünem Zweig, oder Zachäus im Baum beim Einzug in Jerusalem. Man kann die einzelnen Bildschichten voneinander abheben und jede für sich betrachten: bei der Kreuzigung sind es Annagelung, offene Augen, Dornenkrönung, Tod mit geschlossenen Augen und geneigtem Haupt, Öffnen der Seitenwunde, z. T. mit Auffangen des Heilsquelles.

Einzig in Wienhausen sind die Tugenden nicht, wie in allen anderen angeführten Darstellungen, mit der Annagelung betraut, weshalb hier von dem Terminus „Tugendenkreuzigung“²⁴ ebenso abzugehen ist, wie von „Die Tugenden schlagen Christi ans Kreuz“²⁵, in Wienhausen ist es eine Kreuzigung mit Tugenden.

21 „Non egim quod volo bonum, hoc facio: sed quod nolo malum, hoc ago.“

22 Siehe Anm. 5, S. 20.

23 Siehe Anm. 5, S. 21: Innocenti III Papas *Sermones communes*, Sermo IV, in *Communi de uno Mortzre*, MPL 217, Sp. 609 ff.

24 Siehe Anm. 5.

25 Siehe Anm. 4, S. 149, Titel.

Die Simultandarstellung ist für das Kreuzigungsfenster auch deutlich: das Tugendpaar Justitia (Gerechtigkeit) und Pax (Frieden) setzt Jesus die Dornenkrone auf, wie es schon früher beschrieben ist. Deutlicher noch kommt die Überschneidung der zeitlichen Ebenen bei Caritas zum Ausdruck: Sie umarmt den Herrn am Kreuz und schmiegt sich in seinen rechten Arm. Diesen Arm hat Jesus vom Kreuz abgenommen, winkelt ihn kraftvoll an und legt die rechte Hand auf seine Brust, dabei umarmt er Caritas.

Hier ergeben sich Anklänge an das Brautmotiv des Hohenliedes: Sponsa und Sponsus (Braut und Bräutigam) umarmen einander. Es ist der noch lebende, vielleicht der sterbende Herr, der diese Geste vollführt.

Das Aufsetzen der Dornenkrone kommt einem früheren Zeitpunkt zu. Doch erst nach seinem Tode öffnet Caritas mit dem „kurzen Schwert“²⁶ die Seitenwunde, die Herzwunde Jesu. Erst danach können die Tugenden zu Füßen des Kreuzes dem vollendeten Erlösungswerk akklamieren.

Man hat dieses Handeln der Caritas auch als Vulneratio (Verwundung) mit dem Hohenlied (Cant. 4, 9) verglichen: „Du hast mein Herz verwundet, meine Schwester, liebe Braut.“²⁷ Dieser Gedanke war der Mystik schon seit dem 12. Jahrhundert ganz vertraut. Er muß in unserem Zusammenhange verstärkt allegorisch gesehen werden, insonderheit als Jesu Liebe zu seiner Braut, der Ecclesia (Kirche).

Dann steht Caritas auch für Ecclesia neben dem Kreuz, und wir können die personifizierte Liebe aus der Abstraktion zurückführen und das Öffnen der Seitenwunde, aus der Wasser und Blut aufgefangen wird, als Hinweis auf die Sakramente sehen.

Das ikonographische Vorbild für Caritas ist Longinus, der mit einer Lanze die Seite des Herrn öffnet. Nach Joh. 19, 34 war es einer der „Kriegsknechte mit einem Speer“ aber in der Vulgata war es die Lanze²⁸. Bei Markus wird der Dabeistehende als Hauptmann bezeichnet (Mark. 15, 34) und in den apokryphen Pilatus-Akten (Nikodemus-Evangelium) hat er den Namen Longinus, als solcher ist er unzählig oft in der bildenden Kunst dargestellt, von den frühen Jahrhunderten an und besonders im Mittelalter. Der Name ist vom griechischen „λόγχη“ (Lanze) abgeleitet. Seine Lanze spielte im Mittelalter eine ebenso große Rolle wie er selbst, soll sie doch nach der Legende von Kaiserin He-

lena gefunden worden sein. Seit Heinrich I. gehörte sie — nach wechselvollem Schicksal — zu den Heiligtümern des römisch-deutschen Kaisertums, zu den Reichskleinodien, und wurde mit anderen symbolischen Schmuckstücken bei Krönungen gezeigt.

Einzig bei der Wienhäuser Kreuzigung öffnet Caritas die Seite mit einer kurzen Waffe, nicht mit der Lanze, die immer einen entsprechenden Abstand voraussetzt, der hier nicht gegeben war.

Vorbilder

Theologische, künstlerische und literarische Vorbilder

Bernhard von Clairvaux, seine Predigten und seine Visionen

G. Schiller äußert sich in ihrer Ikonographie wie folgt: „Am unmittelbarsten hat jedoch Bernhard von Clairvaux (1090—1153) auf die Bildformulierung eingewirkt. Das Charakteristikum der durch ihn ausgelösten Frömmigkeitshaltung der Mystik ist die uneingeschränkte Liebe zum leidenden Christus und die Bereitschaft, durch die Betrachtung der Passion das Leiden Christi mitzuleiden.“²⁹ Und etwas später setzt sie hinzu: „Das Bildthema ist nur aus der mystischen Frömmigkeit des 13. und 14. Jahrhunderts zu verstehen.“

Die enge Verbindung zwischen den Predigten Bernhards von Clairvaux und dem hier besprochenen Thema ergibt sich auch aus den beiden frühen Illustrationen zu seinen Sermones de Tempore (13. Jahrhundert).

Bisher ist in allen Veröffentlichungen zu der Kreuzigung mit den Tugenden als Quelle der Ostersermonen des Bernhard von Clairvaux genannt³⁰. In dieser literarischen Vorprägung heißt es von Christus: „... erweist

26 Siehe Anm. 4, S. 152.

27 „Vulnerasti cor meum, soror, mea sponsa;“

28 „sed unus militum lancea latus eius aperuit“

29 Siehe Anm. 4, S. 150.

30 MPL 183, Sp. 275.

er sich geduldig, preist die Demut, erfüllt den Gehorsam und bewirkt die Liebe.”³¹

Doch schon lange vor Bernhard hat man in der Literatur Kreuz und Tugenden zusammengesehen, gegründet auf Epheser 3, 18. Sowohl Hieronymus als auch der hl. Augustinus haben sich dazu geäußert. Augustinus sah das Kreuz „als Zeichen der Liebe Christi, die nach allen Seiten wirkt und zur Nachfolge und Erlangung der Tugenden auffordert”³².

Weitere Anregungen für unser Thema kommen aus dem Hohen Lied. In einem Bericht über das Zisterzienserkloster Himmerod³³, lesen wir: „In seinen Predigten über das Hohe Lied wie in kleineren geistlichen Schriften entwickelte Bernhard das Verhältnis der Seele zu Christus. Er wird zum Vater der *Braut- und Christusmystik*, die auf die mittelalterliche Frömmigkeit tiefgreifend einwirkte.”³⁴ Bernhard hat immer wieder die Versenkung in das Leiden Jesu empfohlen.

Diese Liebe zum Kreuz ist im Kloster Wienhausen durch erhaltene Kreuzeslieder belegt, auf die ich noch zurückkomme.

Der Himmerod-Text fährt fort: „Der Abt von Clairvaux, den die Kunst gern unter dem Kreuz oder in Umarmung des Gekreuzigten darstellt, verkörpert in seinem Leben die höchste Form der Christusmystik.”³⁵ Schon bei der Gebärde des Herrn, den rechten Arm vom Kreuz zu nehmen, wird an die Amplexus(Umarmungs)-Vision des hl. Bernhard und die künstlerische Umsetzung dieses Bildes erinnert. In den sehr zahlreichen Darstellungen zu dieser Vision³⁶, ob in Altenberg, in Wettingen, in Mürz/Österreich oder an vielen anderen Orten, nimmt der Gekreuzigte einen oder beide Arme vom Kreuz und umarmt den betenden Bernhard.

Die gleiche Vision wird auch von Franz von Assisi berichtet und dargestellt, weiterhin von der hl. Hedwig, der Herzogin von Schlesien (1174–1243) und von der Zisterzienserin Liutgart von Tongern (1182–1246)³⁷.

Hieraus und aus den beiden nachfolgenden Beispielen ergibt sich, daß das Abnehmen einer Hand oder beider Hände vom Kreuz durch Jesus dem mittelalterlichen Denken vertraut war.

G. Schiller³⁸ zeigt einen Würzburger Kruzifixus aus „der Mitte des 14. Jahrhunderts”. Hier hält der Gekreuz-

igte beide Arme in einem Umarmungsgestus vor sich, beide Hände sind mit gewaltigen Nägeln durchbohrt.

Anders ein Kruzifix (um 1350), heute im Heimatmuseum Helmstedt, aus der Georgskapelle des Siechenhauses, das vom Zisterzienserinnenkloster Marienberg betreut wurde (Abb. 3): der fast lebensgroße Gekreuzigte hält die Arme vor der Brust verschränkt und die Augen geschlossen, eine eindrucksvolle, ganz passive Leidensgestalt aus dem niedersächsischen Raum.

Canticum canticorum, Psalmen und Neues Testament

Auf die Bezüge des Hohenliedes zum Thema der Kreuzigung mit den Tugenden ist mehrfach hingewiesen worden, so bei den Auslegungen des Bernhard von Clairvaux. Auch das Brautmotiv wurde erwähnt und vor allem Cant. 4, 9. Ebenso ist der Beginn von Cant. 8, 6 heranzuziehen: „Setze mich wie ein Siegel auf dein Herz.”³⁹

Hinsichtlich der Psalmen ist bisher nur Ps. 84, 11 und 12 erwähnt, bei H. Kraft⁴⁰ findet sich der Hinweis auf den antiken Streit der Tugenden und ihre Versöhnung, allerdings nicht erst „unter dem Kreuz”, sondern schon zur Zeit des 84. Psalmes.

Auch in der Wienhäuser Kreuzigung mit den Tugenden wird diese „Psalm-Allegorie” deutlich. In dem Text: „... daß Güte und Treue einander begegnen, Gerechtigkeit und Frieden sich küssen” erkennt man zunächst nur unser Tugendpaar ‚Gerechtigkeit und Frieden’, doch im Vulgata-Text⁴¹ sind auch ‚Güte und Treue’

31 „... patientiam magis exhibet, humilitatem commendat, obedi-
entiam implet, perficit charitatem”.

32 Siehe Anm. 4, S. 150.

33 Ambrosius Schneider, Himmerod, Geschichte und Sendung, 1967.

34 Siehe Anm. 33, S. 12.

35 Siehe Anm. 34.

36 Brigitte Lyman, „Die Bernhard-Fenster ...” in: Arno Paffrath, Hrsg., Bernhard von Clairvaux, Köln 1985, S. 191 ff.

37 Siehe Anm. 36.

38 Siehe Anm. 4, Abb. 485.

39 „Pone me ut signaculum super cor tuum”.

40 Siehe Anm. 5, S. 74 f.

41 „Misericordia et veritas obviaverunt sibi; Iustitia et pax oscula-
tae sunt.”

Vers 12: „Veritas de terra orta est, et iustitia de caelo prospexit.”

— ‚Misericordia und Veritas‘ — als Wienhäuser Tugendpaar erkennbar.

Die weiteren Psalmstellen werden im Vulgata-Text wiedergegeben, weil darin die genannten Tugendpaare auffällig sind. Die Vulgatafassung lag dem Breviergebet auch der Zisterzienser zugrunde und war daher besonders hinsichtlich der Psalmtexte, die täglich gebetet wurden, vertraut.

Die deutschen Übersetzungen habe ich nach einer Übersetzung Martin Luthers zitiert.

Psalm 24 (25), 10: „Universae viae Domini, misericordia et veritas . . .“

„Die Wege des Herrn sind eitel Güte und Wahrheit.“

Psalm 83 (84), 12: „Quia misericordiam et veritatem diligit Deus.“

„Der Herr gibt Gnade und Ehre . . .“

Psalm 88 (89), 15 (Ende des Verses): „Misericordia et veritas praecedent faciem tuam.“

„ . . . Gnade und Wahrheit sind vor deinem Angesicht.“

Psalm 107 (108), 5: „Qui magna est super caelos misericordia tua, et usque ad nubes veritas tua.“

„Denn deine Gnade reicht, soweit der Himmel ist, und deine Wahrheit, so weit die Wolken gehen . . .“

In diesem Psalm werden Barmherzigkeit (hier Gnade) und Wahrheit mit dem Himmel und den Wolken zusammengesehen, entsprechen also nicht der Wienhäuser Anordnung an der Radix.

Zu dem zweiten Tugenden-Paar ‚Iustitia und Pax‘ (Gerechtigkeit und Frieden) gibt es zunächst einen Text bei Isaías (Jesaia) 32, 17: „Et erit opus iustitiae pax“, „und das Werk der Gerechtigkeit wird Frieden sein“, dazu

Psalm 71 (72) 3: „Suscipiant montes pacem populo, et colles iustitiam.“

„Laß die Berge den Frieden bringen unter das Volk und die Hügel Gerechtigkeit.“

. . . und 7: „Orietur in diebus eius iustitia et abundantia pacis, donec auferatur luna.“

„Zu seinen Zeiten wird blühen der Gerechte und großer Friede, bis daß der Mond nimmer sei.“

Auf die angeführten Psalmstellen wurde ich von Joh. Köhler⁴² aufmerksam gemacht, der dazu ergänzte, daß Caritas nicht in den Psalmen gefunden wurde, „muß auch kein Nachteil sein. Im Gegenteil, in neutesta-

mentlicher Sprache ist ‚Liebe‘ die einzige Antwort auf die Frage nach dem Kreuzestod Christi“.

In den Texten des neuen Testaments machen wir nun die gegenteilige Erfahrung wie in den Psalmen, jetzt steht die Liebe, Caritas, an erster Stelle. Als ein Beispiel für mehrere ähnliche Aufzählungen von Tugenden (sogen. „Tugendkataloge“) vor allem in den paulinischen Briefen, möchte ich Gal. 5, 22 zitieren:

„Die Frucht aber des Geistes ist Liebe, Freude, Friede, Geduld, Freundlichkeit, Gütigkeit, Glaube, Sanftmut und Keuschheit.“

Besonders im lateinischen Text:

„Fructus autem Spiritus est: caritas, gaudium, pax, patientia, benignitas, bonitas, fides, modestia continentia et castitas“,

erkennen wir mehrere der früher aufgezählten und in den besprochenen Kunstwerken dargestellten Tugenden.

Das Wort Tugend selbst kommt im Neuen Testament ganz selten vor, einmal im Brief an die Philipper, einmal im ersten und zweimal im zweiten Petrusbrief, aber den frühen Christen waren Personifikationen ethischer Begriffe aus der hellenistischen Welt vertraut.

Kreuzigungsdarstellungen in Wienhausen vor 1330

Vor der Entstehungszeit des beschriebenen Glasgemäldes (um 1330) gab es im Kloster Wienhausen schon viele Kreuzigungsdarstellungen, von denen eine reiche Anzahl erhalten ist.

Ein Kreuzigungsfenster aus dem letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts ist in der Allerheiligenkapelle. Das Kreuz darin ist leuchtend grün, ebenso wie das Kreuz im Chorgang. Das Grün korrespondiert mit dem Obergewand der Madonna und dem Nimbus des Johannes (Abb. 4).

Die Fresken im Nonnenchor sind aus derselben Zeit, im Passionsgewölbe sieht man eine Kreuzigungsdarstellung mit der Öffnung der Seitenwunde durch Longinus, der in der Festtracht des 14. Jahrhunderts zu sehen ist. Auf der anderen Seite des Kreuzes steht ein Edel-

42 Dr. Johannes Köhler, Hochschule Hildesheim, pers. Brief v. 4. 8. 1986.



Kreuzigungsfenster in der Allerheiligenkapelle, letztes Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts, Kloster Wienhausen. (Abb. 4)



Deckel einer Hostiendose. Silber, vergoldet, um 1280: Kreuzigungsgruppe im Vierpaß, Randfries, Blattornamente. (Abb. 5)



Kreuzigung und Leidenswerkzeuge, kolorierte Pinselzeichnung auf Papier, um 1320. (Abb. 6)



Altardecke, Hungertuch (?). Weiße Leinen- und farbige Seidenstickerei auf Leinen, um 1310. (Abb. 7)

mann im pelzverbrämten Mantel. Er hat einen großen Schild vor sich mit Lilienwappen.

Im heutigen Museum des Klosters sieht man eine vergoldete, silberne Hostiendose mit Gravuren. Die Gravur auf dem Deckel zeigt einen Kruzifixus mit Maria und Johannes unter dem Kreuz (Abb. 5) (um 1280).

Es sind noch eine Reihe von Kreuzigungen im Museum zu entdecken, die z. T. aus dem „Fund im Nonnenchor“ herkommen, der um 1953 gemacht wurde⁴³: so ein Teil aus einem Buchenholz-Diptychon, zwei Andachtsbilder auf Buchenholztäfelchen, einige Pinselzeichnungen auf Papier (Abb. 6), eine solche auf Pergament, teils unvollständig.

Unter den erhaltenen Textilien, deren Anfertigung ebenfalls bis in die Zeit um 1300 zurückreicht, ist eine „Altardecke“ (Hungertuch?) zu nennen. Es handelt

sich um Seidenstickerei auf weißem Leinen, drei Bahnen mit Passionsszenen (Abb. 7).

Im Museum gibt es noch drei sehr kleine „Corpus Christi“, die in späterer Zeit als Mitte auf Pallae aufgeheftet sind.

Bei den kleinen Zinnreliefs, vermutlich Pilgerzeichen, finden sich mehrere Kreuzigungen, eine davon ist sicher aus dem 13. Jahrhundert. Sie ist 2,5 cm hoch und nur 1,9 cm breit. Ein plastischer Corpus mit Dornenkrone an einem nur wenig größeren Kreuz mit einer Queröse zum Aufhängen⁴⁴.

43 Horst Appuhn, Der Fund vom Nonnenchor, Wienhausen 1973, S. 30ff.

44 Siehe Anm. 3, S. 148 (179k).

Kreuzesminne im Wienhäuser Liederbuch

Zur Frömmigkeitspraxis mittelalterlicher Klöster gehörte die Betrachtung des Kreuzes, der fünf Wunden Christi und insbesondere der Herzwunde.

Dies fand seinen Niederschlag auch in Liedern, von denen viele im Wienhäuser Liederbuch von etwa 1460 festgehalten sind. Dieses kleine, unscheinbare, handschriebene Büchlein entdeckte in den 50er Jahren Heinrich Sievers im Archiv des Klosters Wienhausen. Es bestätigt mit eindrucksvollen Beispielen die Liebe zum Kreuz. So mit den Liedern „Hef up din Krüze“, „Böge dine strengen telgen“ und „O, du eddele zederebom“, um nur drei davon zu nennen.

Das Lied „Böge dine strengen telgen“ (Biege deine starren Zweige, du schöner Palmenbaum (zu mir) . . .“ ist ein Zwiegespräch zwischen der Seele und dem heiligen Kreuz: „Anima ad sancta crucem dicit“. Zunächst sprechen Seele und Kreuz miteinander, doch ab der 9. Strophe ist es Christus selbst, der der Seele antwortet.

Ich möchte den Schluß des Liedes vorstellen:

Die 20. Strophe lautet:
anima (Seele):

Wo reckestu ut dine arme,
entfange mi darin!
möchte ik an di rouwen
unde dine grote leve schouwen,
darna stünde wol min sin.

Du streckst deine Arme aus,
empfange mich darin!
Ich möchte an dir ruhen,
und deine große Liebe schauen,
danach stünde wohl mein Sinn.

21. Christus:
Ik bin alle tit berede
unde wil di dar entfan.
de sünde schaltu miden,
ümme meinen willen liden
wat di kan angan.

Ich bin alle Zeit bereit
und will dich hier empfangen;
(doch) die Sünde sollst du meiden,
(und) um meinetwillen leiden
(alles) was du kannst.

Die letzten drei Strophen des Liedes gebe ich nur in hochdeutscher Fassung wieder. Ich bin möglichst nahe am ursprünglichen Text geblieben, oft mit Verzicht auf den Reim (zugefügte Worte in Klammern):

22. Seele:

Ich sehe dich, Jesus, meine Liebe,
verwundet an deinem Herzen.
Wenn (einst) mein Herz will brechen,
mein Mund nicht mehr kann sprechen,
so laß mich, Lieber, (in dein Herz) hinein.

23. Christus:

Wenn ich dich ruhen lassen soll
in meines Herzens Grunde,
so verwunde du zuerst dein Herz
mit meines Leidens Schmerz —
und betrachte (es) zu jeder Stunde.

24. Seele:

Jesus, einen Bund mit Myrrhen
gibst du deinen Lieben,
sie müssen mit dir tragen
dein Kreuz auf allen Wegen,
wenn du es willst,
so mag es sein.

Schon in diesen wenigen Strophen zeigt sich die tiefe Verbundenheit der mittelalterlichen Frauen mit dem Gekreuzigten und seinem Leiden. In diesem Lied wird vor allem die Herzwunde betont, Quell der Sakramente und hier zugleich Raum tiefster Geborgenheit im Leben und Sterben.

Doch neben der Herzwunde, die in der weitverbreiteten Herz-Jesu-Verehrung dominiert, galt auch der Fünffzahl der Wunden die Betrachtung. In unserem Glasgemälde ist die Fünffzahl offensichtlich: fünf Tugenden, fünf Wunden.

Es sollte versucht werden, die Vielschichtigkeit dieses zunächst so ängstlichen Bildes „Kreuzigung mit den Tugenden“ aufzuzeigen.