



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Frühe Johannesschüsseln

Verfasser

Georg Geml

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im August 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz

DANKSAGUNG

Ich danke folgenden Personen für die Unterstützung:

meinen Eltern Renate und Norbert Geml,

Mag. Ursula Arendt,

Mag. Ann Katrin Bäumler,

Mag. Veronika Decker,

Mag. Evelyn Kubina,

Janina, Wally und Fiona Scheibenpflug,

Katja Scheibenpflug,

Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz,

DI Andreas Zeese,

den TeilnehmerInnen des Privatissimums von Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz

und

Babsi, Florentin & Marian.

Die vorliegende Arbeit wurde von der Emanuel und Sofie Fohn-Stipendienstiftung gefördert.

INHALT

<u>EINLEITUNG: ZUM FORSCHUNGSSTAND</u>	<u>1</u>
<u>I. DAS MOTIV UND DER DARGESTELLTE</u>	<u>7</u>
I.1 DIE FRÜHEN JOHANNESSCHÜSSELN	7
I.1.1 DIE NAUMBURGER JOHANNESSCHÜSSEL	7
I.1.2 DIE WILLEBADESSENER JOHANNESSCHÜSSEL	8
I.1.3 DIE BRIXENER JOHANNESSCHÜSSEL	9
I.1.4 DIE BÖRTLINGER JOHANNESSCHÜSSEL	9
I.1.5 DIE WESTERODER JOHANNESSCHÜSSEL	10
I.1.6 DIE GÖTTINGER JOHANNESSCHÜSSEL	11
I.1.7 DIE DENKENDORFER JOHANNESSCHÜSSEL	11
I.1.8 ZUSAMMENFASSUNG	12
I.2 JOHANNES DER TÄUFER	13
I.2.1 JOHANNES, DER WEGBEREITER: PARALLELEN ZUM LEBEN JESU	13
I.2.2 DIE BEDEUTUNG JOHANNES DES TÄUFERS FÜR DEN CHRISTLICHEN KULT	14
I.2.3 DIE PASSION JOHANNES DES TÄUFERS	15
I.2.4 DIE RELIQUIEN JOHANNES DES TÄUFERS	16
I.3 IKONOGRAPHISCHE VORBILDER	17
I.3.1 DIE AMIENSER RELIQUIE	17
I.3.2 DARSTELLUNGEN IN DER MALEREI	18
I.4 ZUSAMMENFASSUNG	19
<u>II. DIE JOHANNESSCHÜSSEL – EIN RELIQUIAR?</u>	<u>21</u>
II.1 DIE JOHANNESSCHÜSSEL UND DIE REDENDEN RELIQUIARE	22
II.2 DIE JOHANNESSCHÜSSEL IN DER ENTWICKLUNG DER RELIQUIARE	24
II.3 DIE JOHANNESSCHÜSSEL AUF DEM FUß	25
II.4 DAS NEUE SCHAUBEDÜRFNIS IM 13. JAHRHUNDERT	27
II.5 ZUSAMMENFASSUNG	29

III. DIE JOHANNESSCHÜSSEL ALS ANDACHTSBILD	31
III.1 DAS ANDACHTSBILD – DIE DISKUSSION SEIT DEN 1950ER JAHREN	31
III.2 DIE FRÜHEN JOHANNESSCHÜSSELN IM KONTEXT	34
III.2.1 DER GUTENSTETTENER ALTAR	34
III.2.2 FRÜHE JOHANNESSCHÜSSELN IM KONTEXT	36
III.2.2.1 Die Denkendorfer Johannesschüssel	36
III.2.2.2 Die Brixener Johannesschüssel	37
III.2.2.3 Die Naumburger Johannesschüssel	37
III.2.3 ZUSAMMENFASSUNG	38
III.3 DIE JOHANNESSCHÜSSEL UND DER KRUFIFIXUS	39
III.4 ZUSAMMENFASSUNG	41
IV. DIE JOHANNESSCHÜSSEL: EIN REQUISIT IM GEISTLICHEN SPIEL	43
IV.1 DIE JOHANNESPASSION IM GEISTLICHEN SPIEL	44
IV.1.1 DIE FRANKFURTER DIRIGIERROLLE	46
IV.1.1.1 Verbreitung und Vorlagen	46
IV.1.1.2 Zum Inhalt	47
IV.1.2 DIE ENTHAAPTUNG DES JOHANNES IN ANDEREN PASSIONSSPIELEN	47
IV.2 DARSTELLUNGEN DER ENTHAAPTUNG JOHANNES DES TÄUFERS	49
IV.3 AUSFÜHRUNGEN DER FRÜHEN JOHANNESSCHÜSSELN	52
IV.3.1 VERWENDUNG VON BILDWERKEN IM GEISTLICHEN SPIEL UND IN DER LITURGIE	53
IV.4. VORKOMMEN DER PASSIONSSPIELE UND DER JOHANNESSCHÜSSELN	55
IV.4.1 DER DEUTSCHSPRACHIGE RAUM	56
IV.5 ZUSAMMENFASSUNG	57
V. RESÜMEE	59

BIBLIOGRAPHIE	63
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	79
ABBILDUNGEN	83
ABBILDUNGSNACHWEIS	115
LEBENS LAUF	119
ZUSAMMENFASSUNG	121

EINLEITUNG: ZUM FORSCHUNGSSTAND

In gerade noch möglicher Kürze erzählen die Johannesschüsseln von der Passion Johannes des Täufers, bestehen sie doch aus nur zwei Elementen: dem soeben abgeschlagenen Kopf Johannes des Täufers und der Schale, auf der er der Tochter der Herodias beim Gastmahl des Herodes überreicht worden ist (Kap. I.2.3). Ein vielsagendes Motiv also, das ebenso blutrünstig und erschreckend ist. Jedoch sticht es weniger wegen diesen Eigenschaften aus der langen Reihe vielsagender, blutrünstiger und erschreckender christlicher Bildwerke des Mittelalters hervor, als aufgrund der Form: Die frühen Johannesschüsseln, um die es in vorliegender Arbeit geht, waren allesamt als in etwa lebensgroße, zweiteilige und mobile Skulpturen ausgeführt (Kap. I.1) und stammen aus dem 13. und 14. Jahrhundert. Die meisten Bildwerke jedoch sind aus der Zeit um 1500 bekannt (Abb. 1). Dies mag ein Grund für die Annahmen von Kunsthistorikern wie Karl Künstle¹, Louis Réau² oder Erwin Panofsky³ gewesen sein, dass es sich bei der Johannesschüssel um ein Produkt der Spätgotik handelt.⁴

Die Johannesschüssel ist in den verschiedensten Medien zu finden, wie Leopold Kretzenbacher 1962 in seinem Artikel „Johannishäupter“ in Innerösterreich⁵ besonders für den Kärntner Raum andeutet, Isabel Combs Stuebe 1969 in *The „Johannisschüssel“: From Narrative to Reliquary to „Andachtsbild“*⁶ und vor allem Hella Arndt und Renate Kroos 1968/69 in ihrem Aufsatz *Zur Ikonographie der Johannesschüssel*⁷ darlegen. Während Combs Stuebe – sich an Panofsky anlehnend⁸ – fast ausschließlich Beispiele aus dem späten 14. Jahrhundert und danach präsentiert, ist es das Verdienst von Arndt/Kroos, auch in der Kunstgeschichte nachhaltig ins Bewusstsein gebracht zu haben, dass sich die Johannesschüssel in der Malerei, auf Siegeln, als Bau- wie als Freiplastik schon seit dem Ende des 12. Jahrhunderts, spätestens aber seit dem frühen 13. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreut hat.⁹

Historikern ist dieser Umstand schon länger bekannt, sie arbeiten mit eindeutig zu datierenden Siegeln, die als Motiv die Johannesschüssel tragen. Als frühestes Beispiel im deutschsprachen

¹ Karl Künstle, *Ikonographie der Heiligen*, Freiburg im Breisgau, 1926, S. 339.

² Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*. Bd. II. *Iconographie de la Bible*, Paris 1956, S. 458f.

³ Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*, New York, 1962, S. 13f.

⁴ Hella Arndt/Renate Kroos, *Zur Ikonographie der Johannesschüssel*, in: *Aachener Kunstblätter*, 38, 1969, S. 243-328, hier S. 260.

⁵ Leopold Kretzenbacher, „Johannishäupter“ in Innerösterreich. Ein Beitrag zu Verehrung und Brauch um Johannes den Täufer, in: *Carinthia*, I, 1962 (Beigabe), S. 232-249.

⁶ Isabel Combs Stuebe, *The „Johannisschüssel“: From Narrative to Reliquary to „Andachtsbild“*, in: *Marsyas*, 14, 1969, S. 1-16.

⁷ Arndt/Kroos 1969.

⁸ Combs Stuebe 1969, S. 1.

⁹ Arndt/Kroos 1969, v.a. S. 260.

chigen Raum gilt jenes von Konrad von Heimbach, dem Johannitermeister in Deutschland, das an einer Urkunde aus 1232 erhalten ist (Abb. 2).¹⁰ Der vierte Prior des englischen Johanniter-Ordens, Garnier de Nablus, hat im Jahr 1185 den Kopf des Täufers als sein Rücksiegel geführt – ein Motiv, das der elfte Prior, Hugh Dawnay (1216-1221) als Hauptsiegel des Priorats übernommen hat und das bis zur Auflösung des Ordens während der Reformation in Verwendung war (Abb. 3).¹¹

Die frühesten Darstellungen der Johannesschüssel findet man jedoch in der Malerei, so in einer spätbyzantinischen Ikone im Sinai-Kloster aus dem 10./11. Jahrhundert¹² (Abb. 4) oder in einer kleinen Darstellung in einem armenischen Manuskript von 1193, die als Illustration zur Schilderung des Todes Johannes des Täufers im Matthäus-Evangelium diente.¹³

Zu den weiteren Medien, in denen das Motiv erscheint, zählen die Pilgerzeichen, die die Gläubigen aus Amiens, seit 1206 Aufbewahrungsort der wichtigsten Kopfreliquie Johannes des Täufers, mitgebracht haben (Abb. 5).¹⁴ Als Bauplastik findet man die Johannesschüssel vor allem als Schlussstein, so im Chor der ehemaligen Dominikanerkirche St. Johannes Baptista in Stetten bei Hechingen aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts oder im Langhaus des Regensburger Doms (vor 1325; Abb. 6).¹⁵

Im Mittelpunkt der folgenden Untersuchungen steht jedoch die Umsetzung des Motivs in der Freiplastik. Die frühesten bekannten Exemplare stammen aus dem Gebiet des heutigen Deutschlands und Südtirols wie die Johannesschüssel aus dem Naumburger Dom von 1210/20 (Abb. 7). Gibt es nur wenig Zeugnis von den Werken des 13. Jahrhunderts, ist aus dem 14. Jahrhundert schon eine größere Zahl erhalten. Wie oben angedeutet, sind die meisten Umsetzungen als Freiplastik aus der Zeit um 1500 bekannt.

Das Motiv der Johannesschüssel kommt, wie oben erwähnt, in den unterschiedlichsten Medien vor; bei dem Terminus „Johannesschüssel“ handelt es sich also um eine ikonographische Bezeichnung, deren Entwicklung von Arndt und Kroos in dem oben genannten Artikel ausreichend behandelt worden ist. Auch wenn der Begriff „decollatus“ – entsprechend der Bezeichnung „Kruzifixus“ für die plastische Darstellung des Christus am Kreuz – oder die schon bei Matthäus (14, 8; 14, 11) und bei Markus (6, 25; 6, 28) genannte Wendung „caput in

¹⁰ Arndt/Kroos 1969, S. 260-271.

¹¹ Combs Stuebe 1969, S. 14.

¹² Arndt/Kroos 1969, S. 243f.

¹³ Sirapje Der Nersessian, *Manuscripts Arméniens Illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles des la Bibliothèque des Pères Mekhitharistes de Venise*, Paris 1936, S. 64, Tafel XXXI, fig. 56.

¹⁴ Arndt/Kroos 1969, S. 245f.

¹⁵ Arndt/Kroos 1969, S. 286-294.

disco“ als Bezeichnung für die Freiplastik treffender wäre, bleibe ich im Weiteren bei dem bislang nicht nur im deutschen Sprachraum gebräuchlichen Terminus „Johannesschüssel“.

Die Bedeutung der Johannesschüsseln ist bis heute weitgehend ungeklärt. Julia Kristeva hat 1998 in der von ihr kuratierten Ausstellung *Visions capitales* im Pariser Louvre und dem dazugehörigen Katalog das Thema des abgeschlagenen Hauptes aufgegriffen und dabei dem Täufer einen Abschnitt gewidmet.¹⁶ Sie zieht hierin eine Verbindungslinie vom Medusenhaupt zur Johannesschüssel, welche 2003 Barbara Baert, die sich in letzter Zeit in ihrem Forschungsprojekt *Caput Johannis in disco. The Representation and Perception of a Man's Head During the Middle Ages (1200-1500)* und mehreren Vorträgen und Artikeln mit den Johanneshäuptern beschäftigt hat,¹⁷ in ihrem Aufsatz *A Head on a Platter. The Johannesschüssel or the Image of the Mediator and the Precursor* aufgegriffen und erweitert hat.¹⁸

An dieser Stelle sei nicht näher auf die Ausführungen von Julia Kristeva und Barbara Baert eingegangen; sofern relevant, sind sie in die vorliegende Arbeit eingeflossen. Jedoch ist es m. E. verfrüht, über die Bedeutung der Johannesschüssel zu reden, schließlich liegt die ursprüngliche Funktion des Objekts noch immer im Dunkeln. Ebenso erscheint die Ableitung von Arndt und Kroos, woher die Form der Johannesschüssel stammte, nicht mehr zeitgemäß: So soll das Vorbild für die Johanneshäupter die Kopfreliquie Johannes des Täufers gewesen sein, die 1206 von Konstantinopel nach Amiens gebracht worden ist.¹⁹ Das mag aus formalen Gesichtspunkten nachvollziehbar sein; auch mag die Reliquientranslation einen direkten oder indirekten Impuls zur Entstehung des neuen Bildmotivs gegeben haben (Kap. I.3.1). Jedoch wird ein solches nicht entwickelt, wenn es nicht für einen (oder mehrere Zwecke) benötigt wird. Die dringlichste Frage im Zusammenhang mit den frühen Johannesschüsseln lautet derzeit also: Welche Aufgabe(n) war(en) ihnen zugeordnet, welche(n) Funktion(en) hatten sie zu erfüllen?

Barbara Baert ist zugute zu halten, sehr wohl auf die Frage nach der Funktion der Johannesschüsseln einzugehen, wenn auch nur am Rande. Leider war dies bisher nur selten Gegenstand der Forschung, nicht zuletzt aufgrund der geringen Menge an vorhandenem Material dazu. Die meisten Kenntnisse stammen aus der Volkskunde: So wurde Johannesschüsseln

¹⁶ *Visions capitales*, 30. 4. - 27. 7. 1998, Louvre, Paris sowie Julia Kristeva, *Visions capitales*, Kat. Ausst., Paris 1998, S. 71-80.

¹⁷ Barbara Baert, *A Head on a Platter: The 'Johannesschüssel' or the Image of the Mediator and Precursor*, in: *Jaarboek/ Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, 2003(2006), S. 8-41; dies., „The Head of St John the Baptist on a Tazza“ by Andrea Solario (1507). The Transformation and the Transition of the Johannesschüssel from the Middle Ages to the Renaissance, in: *Critica d'arte*, 29/31, 2007, S. 60-82; dies., *Le plateau de Jean-Baptiste. L'image du médiateur et du précurseur*, in: *Graphé*, 16, 2007, S. 91-125.

¹⁸ Baert 2003, S. 9-39.

¹⁹ Arndt/Kroos 1969, v.a. S. 243-248.

beispielsweise ein Hut aufgesetzt, der, hernach selbst getragen, gegen Kopfweh half,²⁰ oder sie wurden ins Meer geworfen, um Ertrunkene zu finden.²¹ Bräuche wie diese zeugen von der regen Verwendung der Johannesschüsseln, auch noch lange nach deren Herstellung. Jedoch wurden ihnen diese erst im Laufe der Jahrhunderte übergestülpt. Die ursprünglichen Funktionen, so es denn mehrere waren, waren wohl anderer Natur und sind nur herauszufinden, wenn man sich mit den frühen Johanneshäuptern, also jenen Exemplaren aus dem 13. und 14. Jahrhundert beschäftigt. Drei Verwendungsarten wurden in der bisherigen Forschung am häufigsten genannt:²² jene als Reliquiar, jene als Andachtsbild und jene als Requisite im geistlichen Spiel. Ob diese tatsächlich die ursprünglichen Funktionen der Johannesschüsseln waren, wird im Folgenden untersucht.

In einigen, aber bei weitem nicht allen der frühen Johannesschüsseln wurden kleine Öffnungen gefunden, in welchen sich Reliquien, u.a. von Johannes dem Täufer, befanden oder immer noch befinden, weshalb Joseph Braun die Johannesschüssel in seiner noch immer als Standardwerk geltenden Arbeit *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung* von 1940 als Reliquiar einstuft.²³ Gestützt durch diese Befunde und diese Klassifizierung haben Renate Arndt und Hella Kroos versucht, die Johannesschüssel als Nachfolgerin der sogenannten redenden Reliquiare im ikonographischen Sinn zu positionieren.²⁴ Da in vielen frühen Johannesschüsseln jedoch keine Reliquien und auch keine Ausnehmungen dafür zu finden sind, ist diese These in Frage zu stellen. Dafür ist es unter anderem notwendig, sich die Entwicklung des Reliquiars im 13. und 14. Jahrhundert vor Augen zu halten. Auch wird der Frage nachzugehen sein, warum in den Johannesschüsseln Reliquien eingebracht waren, wenn sie nicht als Reliquiar gedient haben sollten (Kap. II).

Spätestens seit Erwin Panofskys Aufsatz *Studies in Iconology*²⁵ von 1939 gilt die Johannesschüssel unwidersprochen als Andachtsbild. Nicht nur das Motiv der Johannesschüssel, das abgeschlagene, offensichtlich tote und damit zu einer wechselseitigen Kommunikation nicht mehr fähige Haupt des Täufers, macht hier stutzig. Auch datiert Panofsky die frühesten Johanneshäupter in die Spätgotik und kennt die Exemplare, die davor entstanden sind, anscheinend nicht. Dennoch mag die Johannesschüssel nach Panofskys Definition ein Andachtsbild sein, jedoch sind seine Kriterien rein formaler Natur. Seit den 1950er Jahren wurde der Beg-

²⁰ Richard Andree, *Votive und Weihgaben des katholischen Volks in Süddeutschland*, Braunschweig 1904, S. 146.

²¹ Paul Sartori, *Johannishaupt*, in: Hanns Bächtold-Stäubli/Eduard Hoffmann-Krayer, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin/ New York 1987, col. 740-741.

²² E. Weis, *Johannes der Täufer*, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 7, Rom u.a. 1994, Sp. 187-189.

²³ Josef Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg im Breisgau 1940, S. 413-416.

²⁴ Arndt/Kroos 1969, S. 252-260.

²⁵ Panofsky 1962, S. 3-17.

riff des Andachtsbildes sehr kontrovers diskutiert, vor allem wurde seit damals die Funktion der Bildwerke, im speziellen als Andachtsbilder, verstärkt in die Beurteilung derselben mit einbezogen. Vor dem Hintergrund dieser Diskussion und unter Betrachtung des Kontextes einzelner Johannesschüsseln wird die Frage, ob die Johannesschüssel als Andachtsbild zu gelten hat, erneut zu stellen sein (Kap. III).

Seltener als die beiden zuerst genannten Funktionen, aber immer wieder findet man angeführt, dass Johannesschüsseln bei Prozessionen mitgetragen oder als Requisiten im geistlichen Spiel verwendet worden seien. Ersteres dürfte eine in späteren Jahrhunderten eingeführte Tradition sein.²⁶ Der zweite Gedanke wurde immer wieder zart weitergesponnen, aus kunsthistorischer Sicht beispielsweise von Franz Witte 1912²⁷, von Isabel Combs Stuebe (die zwar einen Einfluss des Mysterienspiels auf die Darstellungsweise konstatiert, aber die Theorie der Verwendung als Requisit unter Hinweis auf das angeblich zu große Gewicht der Johannesschüsseln ablehnt)²⁸ und zuletzt von Klaus Niehr 1992.²⁹ Im Untersuchungszeitraum sind gerade für einen Einsatz der Johannesschüssel im geistlichen Spiel die greifbarsten Quellen zu finden. Die Wechselwirkung zwischen dem kirchlichen Theater und der bildenden Kunst wird schon seit im 19. Jahrhundert intensiv erforscht; auch Hella Arndt und Renate Kroos haben darauf zurückgegriffen: So erklären sie die Stirnwunde, die einige Johanneshäupter tragen (Abb. 7), auch mittels Texte ausgewählter Passionsspiele, die Auskunft darüber geben können, wie diese Wunde zu verstehen ist.³⁰ Eine Beziehung zwischen den Johannesschüsseln und dem geistlichen Spiel liegt also nahe. Es wird daher auch der Frage nachzugehen sein, ob und wie die Johannesschüsseln als Requisit im geistlichen Spiel verwendet worden sind (Kap. IV).

Die Reformen im Laufe der Kirchengeschichte und die damit oft einhergehende Zerstörung von Idolatrie fördernden Bildwerken haben ebenso wie das mehr erschreckende denn erbauliche Motiv dazu geführt, dass die Zahl der Johannesschüsseln, vor allem der frühen Exemplare, stark reduziert ist und diese nur noch selten im ursprünglich sie beheimatenden Gebäude, schon gar nicht aber am ursprünglichen Aufstellungsort aufzufinden sind. Dieser bedauerliche Umstand nimmt vorweg, was für vorliegende Untersuchung unbedingt notwendig gewesen wäre: nämlich sich auf einige wenige Exemplare zu konzentrieren, um angesichts der

²⁶ Franz Mennemeyer, Kult und Brauchtum Johannis des Tüfers in Westfalen. Ein Beitrag zur Kult- und Brauchtumsforschung, Emsdetten 1940, S. 119-122.

²⁷ Fritz Witte, Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Cöln, Berlin 1912, S. 52.

²⁸ Combs Stuebe 1969, S. 5f.

²⁹ Klaus Niehr, Die mitteldeutsche Skulptur der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts (=Artefact 3), Weinheim 1992, S. 321f.

³⁰ Arndt/Kroos 1969, S. 301-306.

vor allem im 14. Jahrhundert immer größer werdenden Menge an Johannesschüsseln nicht den Überblick zu verlieren. Da vor allem die Klärung der Fragen, ob die frühen Johannesschüsseln als Andachtsbild dienten oder Requisiten im geistlichen Spiel waren, nicht möglich ist, ohne den Kontext derselben zu beleuchten, werden jene Exemplare im Mittelpunkt der folgenden Untersuchungen stehen, die noch in demselben aufzufinden oder diesem zuordenbar sind.

Diese wenigen Johannesschüsseln werden am Anfang vorgestellt, im Weiteren wird aber nur auf jene konzentriert eingegangen werden, die in den genannten Fragen weiterführende Hinweise bieten. Bevor der Frage nach den ursprünglichen Funktionen auf den Grund gegangen werden kann, werden als Einführung die Formen diese Exemplare auf ihre Unterschiede und Gemeinsamkeiten untersucht und hernach deren Inhalt, die dargestellte Person, die Geschichte der Reliquien Johannes des Täufers und die ikonographische Ableitung des Motivs beleuchtet.

I. DAS MOTIV UND DER DARGESTELLTE

Die vollplastischen Darstellungen der Johannesschüssel sind in weiten Teilen Europas hergestellt und verwendet worden, so u.a. im heutigen Italien³¹ (Abb. 8), Spanien³², Frankreich³³, den Niederlanden (Abb. 9), Schweden³⁴, Polen (Abb. 10)³⁵, der Schweiz³⁶ (Abb. 11) und in Tschechien³⁷. Johannesschüsseln aus dem 13. und 14. Jahrhundert sind jedoch nur aus dem deutschsprachigen Raum bekannt. Man findet sie in Südtirol, Kärnten, Schwaben, Thüringen, Sachsen-Anhalt bis in den Norden in Schleswig-Holstein. Die meisten Exemplare stammen aus Westfalen und aus der Gegend am Niederrhein. Dies mag an den zahlreichen Johannisbruderschaften gelegen haben, die in diesen Gebieten in großer Zahl im Anschluss an Johanniterkommenden entstanden sind.³⁸

I.1 DIE FRÜHEN JOHANNESSCHÜSSELN

Die frühesten Johannesschüsseln stammen aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Das bekannteste dieser Exemplare ist sicherlich jenes aus dem Naumburger Dom, entstanden um 1210/20 (Abb. 7 und 12).³⁹

I.1.1 DIE NAUMBURGER JOHANNESSCHÜSSEL

Der abgetrennte Kopf Johannes des Täufers liegt mit dem Hinterkopf auf einer flachen Schüssel mit breitem Rand, die jüngeren Datums ist, wie nicht nur an der Form, sondern auch an der Umschrift zu erkennen ist. Das Haupt ist aus Lindenholz geschnitzt und mit 27 cm Höhe etwas überlebensgroß. Weitgehend symmetrisch wiedergegeben, verjüngt sich das ovale Gesicht Richtung Kinn und wird durch den spitz zulaufenden Kinnbart abgeschlossen.

³¹ Johannesschüssel aus dem Schnütgen-Museum in Köln, siehe Witte 1912, und Alexander Schnütgen, Vier St. Johannis-Schüsseln des XV. und XVI. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Christliche Kunst, XXII, 1909, S. 161-162.

³² Siehe Combs Stuebe 1969, S. 13.

³³ Beispielsweise in der Kirche der Penitents de la Miséricorde in Avignon, siehe Combs Stuebe 1969, S. 13.

³⁴ Als Beispiel sei die Johannesschüssel von Henning van der Heide (1460-1521) genannt. Siehe Walter Paatz, Die Johannesschüssel aus Noorby im historischen Museum zu Stockholm. Ein Werk des Henning von der Heide, Stockholm 1929.

³⁵ So die Glogauer Johannesschüssel: Kretschmer, Die Glogauer Johannesschüssel, in: Heimat und Glaube, 2, 1950, S. 7.

³⁶ Zum Beispiel die Johannesschüssel aus dem Kloster St. Johann in Toggenburg. Siehe Johannes Huber, Ein lebendiges klösterliches Erbe. Ausstellung im Historischen und Völkerkundemuseum in St. Gallen, in: Pfarreforum, 2, 2006, S. 1-3.

³⁷ So befindet sich in der Kathedrale von Breslau ein 1608 von Caspar Pfister hergestelltes Exemplar. Siehe dazu Combs Stuebe 1969, S. 4f., Anm. 26.

³⁸ Witte 1912, S. 52. Darauf werde ich kurz noch einmal eingehen (Kap. III.3).

³⁹ Markus Hörsch, Johannesschüssel, in: Holger Kunde (Hg.), Der Naumburger Domschatz. Sakrale Kostbarkeiten im Domschatzgewölbe, Petersberg 2006, 90-97.

Die Ohren stehen vom Kopf weit ab und sind ebenso wie der Oberkopf durch die anliegende Haartracht eingerahmt. Diese ist ebenso wie der Bart stilisiert, beide enden in sich ornamental einrollenden Strähnen. Deutlich ist noch der Halsstumpf zu erkennen.

Die Spuren, die das entbehrungsreiche Leben des Täufers im Gesicht hinterlassen haben, sind deutlich und bemerkenswert realistisch dargestellt: Die Züge wirken kantig, ausgemergelt, und die Haut ist so dünn über die Knochen gespannt, dass auf der Stirn ebenso wie am Hals die Adern sichtbar sind. Die Wangen sind eingefallen, die Backenknochen treten deutlich hervor, und die Augen quellen aus den tiefen Augenhöhlen plastisch heraus. Die Lider des Täufers sind einen Spalt geöffnet, ebenso wie der Mund, in dem die Zähne und die leicht aus der Mundhöhle hervortretende Zunge zu erkennen sind.

Im Scheitel hat der Kopf eine Ausnehmung, die 1686 geöffnet wurde und durch Zettel gekennzeichnete Reliquien barg.⁴⁰ Diese stammten aber keineswegs nur von Johannes dem Täufer, sondern noch von sieben anderen Heiligen: Walpurgis, Bartholomäus, Nikolaus, Margarethe, Hedwig von Schlesien, Gotthard und einem unbekanntem Heiligen (Kap. II).⁴¹

Die farbige Fassung des Hauptes dürfte noch aus der Entstehungszeit stammen.⁴² Ob dies auch auf die Wunde, die über seiner linken Augenbraue aufgemalt ist, zutrifft, lässt sich hingegen nicht mit Bestimmtheit sagen. Bemerkenswert sind die roten Flecken am Halsansatz, die den Blutverlust des Täufers bei der Enthauptung andeuten und den insgesamt festzustellenden Realitätsgehalt noch einmal steigern. Diese bewusst erzeugte Lebensnähe verbindet das Naumburger Exemplar mit zahlreichen anderen frühen Johannesschüsseln.

I.1.2 DIE WILLEBADESSENER JOHANNESCHÜSSEL

Das Johanneshaupt aus Willebadessen aus dem späten 13. Jahrhundert (Abb. 13), das sich heute im Erzbischöflichen Diözesanmuseum in Paderborn befindet, zeigt bei ähnlich starker plastischer Durchbildung schmerzvollere Züge. Es liegt flach auf den Resten der Schüssel, ist gleich groß wie der Naumburger Kopf und ebenso aus Holz, nämlich Eiche, geschnitten.⁴³

Das Haupt ist asymmetrisch dargestellt, es liegt sogar leicht aus der Achse auf der Schale auf. Der Scheitel sitzt knapp links neben der Mitte, die linke Augenbraue beschreibt eine S-Kurve, indem sie an der Nasenwurzel nach oben gezogen ist, während die rechte sich in einem leicht gekrümmten Bogen zur Mitte bewegt. Gemeinsam mit der in Falten gelegten Stirn macht die

⁴⁰ Johann Carl Schoch, Kurtze Nachricht von denen Merckwürdigkeiten der hohen Stifts-Kirche zu Naumburg, o.O. 1773 (Stadtarchiv Naumburg, Sa 50), col. 60-61, zitiert nach: Jacqueline E. Jung, *The West Choir Screen of Naumburg Cathedral and the Formation of Social and Sacred Space*, phil. Diss. (unpubl.), Columbia 2002, S. 478; Hörsch 2006, S. 92.

⁴¹ Ebenda.

⁴² Hörsch 2006, S. 90.

⁴³ Arndt/Kroos 1969, S. 277f., Anm. 274.

Augenpartie das Leiden des Täufers deutlich – überraschend deutlich eingedenk der Todesart. Die schmerzverzerrten Züge des Willebadessener Johanneshauptes erinnern gemeinsam mit der leichten Drehung des Kopfes sowie der asymmetrischen Bildung der beiden Gesichtshälften an das Haupt eines Kruzifixus.⁴⁴

Die farbige Fassung ist jüngerem Datums und überdeckt eine ältere, die wohl die originale ist. Leider verunklart sie durch die aufdringliche Farbgebung und übersteigerte Nachzeichnung der Schnitzarbeit die Beurteilung derselben.⁴⁵

I.1.3 DIE BRIXENER JOHANNESCHÜSSEL

Die realitätsnahe Darstellung des abgeschlagenen Hauptes wird in der Johanneschüssel aus der Johanneskirche am Kreuzgang des Doms zu Brixen (Ende des 14. Jahrhunderts, Abb. 14) zu einem Höhepunkt getrieben, der an Drastik kaum zu überbieten ist.⁴⁶ Das Werk ist aus Sandstein gehauen, der Kopf ist ebenso wie die bisher gesehenen leicht überlebensgroß.

Das schmale Haupt liegt flach in seiner Schale. Die entspannten Muskeln des Toten bestimmen sämtliche Gesichtsmerkmale: Die Augen sind halb geöffnet, da die Lider nicht mehr (vom Täufer) oder noch nicht (vom Betrachtenden) geschlossen worden sind. Die Kinnlade ist den Zwängen der Schwerkraft entsprechend aufgeklappt, der Mund ist dadurch recht weit geöffnet, sodass die Zähne sichtbar sind, die Wangen sind dadurch eingefallen. Die Haut spannt sich über die Gesichtsknochen und betont ebenso die Schlaffheit des Gesichts.

Das am meisten beeindruckende Element des Täuferkopfs findet man aber am Hals, genauer an der Schnittfläche desselben. Dort sind in Öffnungen Fäden eingesteckt, die in rotes Wachs getaucht sind und die Adern bzw. den Blutverlust verbildlichen. In der Brixener Johanneschüssel wird der Tod des Täufers in plastischer Art betont und die Grausamkeit der Tat dadurch in solch einer expressiven Weise herausgearbeitet, die in den frühen Exemplaren selten zu finden ist.

I.1.4 DIE BÖRTLINGER JOHANNESCHÜSSEL

Auch bei der Johanneschüssel aus der Pfarrkirche in Börtlingen in der Nähe von Schwäbisch Gmünd (Mitte des 14. Jahrhunderts, Abb. 15) gelang eine möglichst realistische, wenn auch ungleich weniger expressive und weniger leidende Darstellung des abgeschlagenen Hauptes

⁴⁴ Arndt/Kroos 1969, S. 277.

⁴⁵ Ebenda.

⁴⁶ Carl Theodor Müller, *Mittelalterliche Plastik Tirols. Von der Frühzeit bis zur Zeit Michael Pachters*, Berlin 1935, S. 78, Abb. 218; *Eines Fürsten Traum. Meinhard II. – Das Werden Tirols*, Kat. Ausst., Dorf Tirol/ Stams 1995, S. 112.

des Täufers. Ursprünglich war der Kopf steil aus der flachen Schüssel aufragend montiert, heute liegt er flach in der Schale.⁴⁷

Die Augen sind fast ganz geschlossen, ebenso der Mund, die Haut hängt vor allem im Bereich der Wangen schlaff herab, sodass die Backenknochen deutlich hervortreten. Leider wird auch dieses Exemplar durch jüngere Fassungen stark verunklärt. Dennoch erkennt man deutlich, dass zugunsten einer idealisierten Schönheit auf alle erschreckenden Todesmerkmale verzichtet wurde – die vollen Lippen, die gleichmäßig gelockte Barttracht und das schlicht herabfallende Haupthaar deuten ebenso wie die flache Schale mit ihrer zarten Wandung darauf hin.⁴⁸ Wenn auch dieses Exemplar nicht so leidend und expressiv wie die zwei vorher vorgestellten, sondern vielmehr in sich ruhend, fast schon friedlich gearbeitet worden ist, so zeigen vor allem die plastische Durchformung des Kopfes und der Haare aber deutlich, dass eine lebensnahe Gestaltung wichtig war.

I.1.5 DIE WESTERODER JOHANNESCHÜSSEL

Der in den bisher vorgestellten Johanneshauptern bereits festgestellte Realitätsgehalt ist unter den frühen Johanneschüsseln unterschiedlich stark ausgeprägt, wie sich bei Untersuchung weiterer Exemplare zeigt. Der Vergleich der Börtlinger Johanneschüssel mit einer ikonographisch ähnlich ausgeführten, nämlich jener aus Westerode bei Duderstadt (heute im Städtischen Museum in Göttingen; Abb. 16 und 17), macht dies deutlich. Beide stammen aus fast derselben Zeit, erstere aus der Mitte, zweitere aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts.⁴⁹ Das Westeroder Haupt ist ähnlich montiert, wie das Börtlinger es ursprünglich war, es erhebt sich steil aus einem flachen Teller mit leicht gewölbtem Rand. Beide Schalen sind sehr elegant ausgeführt; betrachtet man jedoch die Ränder, erkennt man die ungleich feinere Arbeitsweise des Künstlers des Börtlinger Johanneshaupts. Dessen schon beklagte Fassung kann nicht verschleiern, dass die Gesichtszüge ebenfalls ungleich zarter gearbeitet sind, auch wirkt der ganze Kopf nicht zuletzt durch die differenziertere Ausgestaltung der Haartracht nicht so formelhaft ausgeführt wie das Westeroder Exemplar. Im Gegensatz zur glaubwürdigen Darstellung des Börtlinger Johanneshaupts machen hier die weit geöffneten Augen, die gerunzelte Stirn und der anscheinend lächelnde Mund eher glauben, der Kopf würde jeden Moment anfangen zu sprechen.

⁴⁷ Arndt/Kroos 1969, S. 280f. sowie Anm. 291.

⁴⁸ Arndt/Kroos 1969, S. 280f.

⁴⁹ Arndt/Kroos 1969, S. 279-281.

I.1.6 DIE GÖTTINGER JOHANNESSCHÜSSEL

Ähnlich dem Börtlinger Exemplar scheint der Täufer in der Göttinger Johannesschüssel (Städtisches Museum zu Göttingen, Abb. 18 und 19) eher in sich ruhend, friedlich, hier sogar schlafend, denn gewaltsam aus dem Leben gerissen.⁵⁰ Das Haupt liegt leicht ansteigend in der Schüssel, mit der Auflagefläche (dem hier nicht erkennbaren Halsstumpf) im Zentrum, wodurch der Kopf nach oben gerückt ist. Sowohl Haupt als auch Schale sind aus Holz geschnitzt, der Kopf ist auffallend klein, nicht nur im Verhältnis zur Schüssel, sondern auch zur Realität.

Die Göttinger Johannesschüssel wurde 1966/67 restauriert und befindet sich heute anscheinend in ihrem ursprünglichen Zustand.⁵¹ Sie ist ein Werk aus dem frühen 13. Jahrhundert und viel stärker stilisiert als die zuletzt vorgestellten. So sind der Bart und die Haare lediglich durch die Fassung ausgeführt, letztere immerhin noch durch eine Art Kalotte hervorgehoben. Jedoch setzt sich diese sehr hoch und dadurch recht plump vom Gesicht ab. Diese grobe Arbeitsweise ist ein sehr kräftiges Indiz für die mangelnde Kunstfertigkeit des Bildschnitzers. Daran mag es auch liegen, dass der Täufer eher friedlich, schlafend dargestellt ist: Der geschlossene Mund, die ebenso geschlossenen Augen und die entspannt wirkenden Augenbrauen zeigen keinerlei Anzeichen von Schmerz oder Tod.

Im Scheitel findet sich ein tiefes, ursprünglich mit einem Dübel verschlossenes Loch, in dem sich winzige Reliquienpartikel befunden haben. Aufgrund der farbigen Fassung der Haarkalotte, die auf die Öffnung Rücksicht nimmt, lässt sich schließen, dass diese Ausnehmung aus der Entstehungszeit der Göttinger Johannesschüssel stammt.⁵²

I.1.7 DIE DENKENDORFER JOHANNESSCHÜSSEL

Die letzte Johannesschüssel, auf die zu diesem Zeitpunkt näher einzugehen ist, ist jene aus der Krypta des Klosters Denkendorf in der Nähe von Stuttgart (Abb. 20). Das Haupt liegt leicht ansteigend auf einer Schüssel, die nicht nur zu klein wirkt, sondern sicherlich auch jüngeren Datums ist. Die Johannesschüssel ist aus Holz geschnitzt, eine farbige Fassung ist nicht erhalten, aufgrund der bisher gesehenen Exemplare kann sie aber angenommen werden.

Auch dieses Werk ist stark stilisiert, was nicht an der abgeriebenen und an manchen Stellen beschädigten Oberfläche liegt. Das Haupt ist streng geometrisierend ausgearbeitet: Das ovale Gesicht wird regelmäßig und symmetrisch von der Haar- und der Bartracht umfassen, die in

⁵⁰ Arndt/Kroos 1969, S. 275f.

⁵¹ Arndt/Kroos 1969, S. 275, Anm. 270.

⁵² Arndt/Kroos 1969, S. 275.

Strähnen eingeteilt ist, die wiederum durch parallele, nicht der natürlich Wuchsrichtung entsprechende Strähnchen gegliedert sind. Dadurch entsteht ein ornamenthafter Eindruck. Die Lippen sitzen wie zwei aneinandergefügte Kreissegmente inmitten des Bartes, darüber ragt die Nase keilförmig aus dem Gesicht. Die leicht geöffneten, flachen Augen, die in den tief ausgenommenen Augenhöhlen liegen, heben sich gratig und ovalförmig gegen das restliche Gesicht ab.

Die Denkendorfer Johanneschüssel wurde als frühgotisch eingestuft,⁵³ Arndt/Kroos schlagen dagegen unter Vorbehalt eine Datierung in das 14. Jahrhundert vor.⁵⁴ Die starke Stilisierung und vor allem die geometrische Auffassung des Künstlers erinnert aber an Werke aus dem Ende des 12. und frühen 13. Jahrhundert: Die ovale Höhlung der Augen findet man in einem Triumphkruzifixus aus dem Bayerischen Nationalmuseum in München aus dem Ende des 12. Jahrhunderts (Abb. 21). Die Rhythmisierung und Geometrisierung der Haare und des Bartes erinnern hingegen an jene des Imervard-Kruzifixus aus dem Braunschweiger Dom aus der Mitte des 12. Jahrhunderts (Abb. 22). Es ist daher eine frühere Entstehungszeit für die Denkendorfer Johanneschüssel anzunehmen; da die Kirche des Klosters Denkendorf zwischen 1200 und 1240 neu errichtet worden ist, liegt es nahe, dass die Johanneschüssel zur selben Zeit angefertigt worden ist.

I.1.8 ZUSAMMENFASSUNG

Nach Betrachtung dieser ausgewählten Exemplare kann man einige Gemeinsamkeiten, aber auch einige Unterschiede feststellen: Am auffallendsten ist wohl, dass alle Exemplare versuchen, Wirklichkeit zu imitieren. Es soll so aussehen, als ob tatsächlich der frisch abgeschlagene Kopf Johannes des Täufers auf einer Schale liegen würde. So ist jede der Schüsseln farbig gefasst (bis auf die Denkendorfer, deren Oberfläche nachträglich „bearbeitet“ worden ist); die Köpfe sind zwischen 17 (Göttinger Exemplar) und 27 cm (Naumburger, Willebadessener und Brixener Johanneschüsseln) hoch und damit annähernd lebensgroß, tendenziell größer. Monumentale oder miniaturhafte vollplastische Johanneschüsseln sind hingegen nicht bekannt. Und wie zu sehen war, sind die Züge des Toten stets so gestaltet, dass man den Willen erkennen kann, ein realistisches Abbild des geköpften Täufers wiederzugeben – wenn auch unterschiedlich interpretiert.

Es mag auch an diesen unterschiedlichen Interpretationen des Themas durch die jeweiligen Bildschnitzer liegen, dass dies einmal mehr, einmal weniger glaubwürdig gelingt. Es hat aber

⁵³ F. Piel, Dehio-Handbuch Baden-Württemberg, 1964, S. 86.

⁵⁴ Arndt/Kroos 1969, S. 318, Anm. 279.

auch andere Ursachen: Sicherlich liegt es am jeweiligen Zeitstil, dass beispielsweise die Brixener Johannesschüssel vom Ende des 14. Jahrhundert so ungleich näher der Realität steht als die Göttinger vom Anfang des 13. Jahrhunderts; der Vergleich der letzteren mit dem annähernd zeitgleich entstandenen Exemplar aus Naumburg zeigt jedoch, dass es manch einem Bildschnitzer einfach an der Fähigkeit gemangelt hat, das tote Johanneshaupt glaubwürdig darzustellen.

Alle bisher untersuchten Johanneshäupter sind zweiteilig; sie sind in den Schalen unterschiedlich montiert, teils liegend, teils leicht ansteigend, teils steil aufragend. Viele der frühen Exemplare sind aus Holz, und zwar sowohl die Schüssel wie der Kopf. Einige wenige gibt es aus Stein oder Alabaster; Materialien wie Ton oder Metall werden erst ab dem 15. Jahrhundert eingesetzt.

Für die Frage, ob die Johannesschüsseln als Reliquiare dienten, ist es erhellend, dass nur zwei der vorgestellten Exemplare Ausnahmen haben, in denen Reliquien gefunden wurden. Tatsächlich bargen nur sehr wenige hölzerne Johannesschüsseln Reliquien: Neben der Naumburger und der Göttinger sind mir nur drei Exemplare aus dem 13. und 14. Jahrhundert bekannt.⁵⁵ Es scheint also eher die Ausnahme denn die Regel gewesen zu sein, dass in die frühen Johannesschüsseln Reliquien eingebracht gewesen sind. (Kap. II)

Soweit zum Befund. Bevor man diese Informationen sinnvoll verwerten kann, ist es notwendig zu untersuchen, wer und was dargestellt ist, nämlich das abgeschlagene Haupt Johannes des Täufers auf einer Schale, wie es der Tochter der Herodias, oft als Salome bezeichnet, überreicht worden ist. Es handelt sich bei dem Motiv der Johannesschüssel also um ein Element aus den Erzählungen über Johannes den Täufer und im Speziellen über seine Passion.

I.2 JOHANNES DER TÄUFER

Dass Johannes der Täufer kein gewöhnlicher Heiliger ist, ist allgemein bekannt. Für die Untersuchungen zur Johannesschüssel ist dies ein wichtiger Umstand, daher gilt es, sich zuerst mit seinem Leben, seiner Stellung im Kult und vor allem seiner Passion auseinander zu setzen.

I.2.1 JOHANNES, DER WEGBEREITER: PARALLELEN ZUM LEBEN JESU

Dem Leben Johannes des Täufers wird im Neuen Testament mehrfach Platz eingeräumt. Von seiner Geburt erzählt Lukas, von seinem Wirken alle vier Evangelisten, und seine Passi-

⁵⁵ Arndt/Kroos 1969, S. 318, Anm. 272.

on wird bei Markus 6, 14-29 und bei Matthäus 14, 1-12 geschildert. Dort ist mehrmals von Johannes als dem Wegbereiter Christi die Rede. Dies liegt auch daran, dass sein Leben eng mit dem Jesu zusammenhing: Schließlich waren sie Cousins, und Johannes Mutter Elisabeth wurde von Maria heimgesucht, woraufhin er vor Freude im Mutterleib hüpfte – auch er war schon vor der Geburt mit dem Heiligen Geist erfüllt.

Die Verbindung zwischen Johannes und Jesus wird in den Evangelien durch zahlreiche Ähnlichkeiten und Parallelen in den Leben der beiden betont. So wurde auch die Geburt des Täufers vom Erzengel Gabriel verkündet, im Unterschied zu jener von Jesus aber nicht der Mutter, sondern dem Vater, dem Hohepriester Zacharias. Zu diesem Zeitpunkt waren die beiden schon betagt und immer noch kinderlos. Aus Schreck und Unglauben über die Verkündigung verlor Zacharias die Sprache, die er erst im Augenblick der Geburt des Johannes wieder erhielt. Diese fiel auf den 24. Juni, der Täufer ist somit genau ein halbes Jahr vor Jesus zur Welt gekommen.

Johannes war ein Prophet, der letzte des Alten Testaments und der erste des Neuen. Auch ihm folgten Jünger; er war der unmittelbare Vorläufer Christi, der obendrein mehrmals auf Christus verwiesen hat, am bekanntesten durch den Ausspruch „Ecce agnus Dei“ (Jh., 1, 29). Sogar noch nach seinem Tod kündigte Johannes das Kommen Christi an: So besuchte er die Vorhölle, um mit dieser Nachricht Trost zu spenden. Unter den Lebenden wurde er mit Jesus verwechselt. Herodes Antipas, der Johannes zuvor köpfen ließ, erfuhr vom Wirken Jesu, fragte nach dessen Namen und bekam von der Bevölkerung drei Antworten: Ein Teil hielt ihn für Johannes den Täufer, der von den Toten wieder auferstanden sei; ein Teil meinte, es wäre Elias; und ein Teil glaubte, es wäre ein Prophet wie einer der Propheten. Herodes entschied sich für den auferstandenen Johannes.

1.2.2 DIE BEDEUTUNG JOHANNES DES TÄUFERS FÜR DEN CHRISTLICHEN KULT

Als Vorläufer Christi kündigte Johannes nicht nur dessen Kommen an, sondern war in manchen Punkten auch Leitfigur für Jesus. So lebte er in der Wüste, ernährte sich von Heuschrecken und wildem Honig und war nur mit Fell bekleidet, was Jesus zum Vorbild nahm, als er für vierzig Tage in die Wüste ging. Auch ließ sich Jesus von Johannes taufen; deshalb ist die Taufe im christlichen Kult als fixer Bestandteil installiert. Und Jesus sagte über ihn: „Unter den von Frauen Geborenen ist kein Größerer aufgestanden als Johannes der Täufer.“ (Mt., 11, 11) Kurzum: Er war kein gewöhnlicher Heiliger.

Dementsprechend wird er auch nicht wie ein solcher verehrt. So ist er der einzige außer Christus und Maria, dem mehr als ein Feiertag im christlichen Kalender gewidmet ist. Neben

seiner Geburt am 24. Juni wird auch sein Todestag, die Decollatio Baptistae am 29. August gefeiert, die griechisch-orthodoxe Kirche gedenkt sogar der Verkündigung an Zacharias am 23. September. Er ist natürlich grundsätzlich der Titelheilige der Baptisterien. Kirchen mit dem Johannes-Patrozinium gibt es schon seit dem 4. Jahrhundert, die wichtigste ist San Giovanni in Laterano in Rom, die seit der Zeit Konstantin des Großen (zw. 272 und 285-337) der offizielle Sitz der Päpste ist.⁵⁶

Johannes ist Schutzpatron zahlreicher Gewerbe und Handwerke, u. a. der Weber, Schneider, Gerber, Kürschner und Hirten, und Städte wie zum Beispiel Florenz und Amiens. Einzelne seiner Reliquien besaßen sogar insigniale Funktion, so die Reliquie seiner rechten Hand bei der Krönung byzantinischer Kaiser, und eine Zahnreliquie gehörte zu den Reichskleinodien des Heiligen Römischen Reiches. Johannes wurde besonders als Vorbild asketisch-monastischen Lebens verehrt. So sind die Malteser, auch als Johanniter bekannt, nach ihm benannt; von den Karmeliten wird er als Mitglied ihres von Elias gestifteten Ordens betrachtet; und die Johannesschüssel war das Motiv des Wappens der Bruderschaft San Giovanni Decollato in Rom, die den Verurteilten beistand und sie begrub.⁵⁷

Johannes der Täufer war der letzte der Propheten und gleichzeitig der erste christliche Märtyrer, also so etwas wie ein Proto-Heiliger. Dies liegt an den Umständen seines Todes und auch an seiner Todesart: Er wurde geköpft, etwas, worin ihm viele Heilige nachfolgen mussten, nachdem sie zuvor vergeblich verbrannt, gevierteilt oder wilden Tieren zum Fraße vorgeworfen worden waren.

1.2.3 DIE PASSION JOHANNES DES TÄUFERS

Die Passion Johannes des Täufers wird bei Markus 6, 14-29 und bei Matthäus 14, 1-12 geschildert: Johannes prangerte die unrechtmäßige Ehe des Königs Herodes Antipas mit seiner Schwägerin Herodias öffentlich an und wurde daraufhin von Herodes in den Kerker geworfen. Der König versuchte, Johannes mittels Schmeicheleien ebenso wie Drohungen von seiner Haltung abzubringen, dieser blieb jedoch standhaft. Den Täufer für sein Verhalten zu bestrafen getraute sich Herodes jedoch nicht, da er wusste, dass dieser in der Bevölkerung sehr beliebt war.

Die Gelegenheit dafür kam beim Geburtstagsfest des Herodes Antipas: Dort tanzte die – namentlich nicht genannte – Tochter der Herodias für die Gesellschaft. Der König war so ergriffen, dass er ihr einen Wunsch erfüllen wollte: Bis zur Hälfte seines Königreichs war er

⁵⁶ Weis 1994, Sp. 165.

⁵⁷ Weis 1994, Sp. 187f.

bereit, ihr alles zu geben. Das Mädchen, ein Kind von etwa zwölf Jahren,⁵⁸ fragte, mit der Situation anscheinend überfordert, seine Mutter um Rat. Herodias forderte es auf, das Haupt des Johannes zu verlangen; die Tochter ergänzte diesen Wunsch um die Schüssel, auf der der Kopf aufgetragen werden sollte. Herodes willigte ein, Johannes wurde geköpft, das Haupt wie gefordert auf einer Schale gebracht und der Tochter übergeben. Diese brachte das Haupt sodann der Mutter.

I.2.4 DIE RELIQUIEN JOHANNES DES TÄUFERS

Bald kamen die Jünger des Johannes, um dessen Körper zu beerdigen. Was mit diesem passierte, wird später Gegenstand von Erzählungen:⁵⁹ Da das Grab Stätte der Verehrung wurde und sein Leib aus dem Grab heraus Wunder wirkte, ließ ihn Kaiser Julian Apostata (331-363) ausgraben und verbrennen. Laut der *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine blieb lediglich seine rechte Hand, mit der er auf Christus wies, durch das Feuer unversehrt.⁶⁰ Andere Quellen berichten, dass einzelne Gebeine von Mönchen gerettet und nach Alexandrien verbracht wurden.⁶¹ Die Asche wird seit 1098 in Genua bewahrt und verehrt.⁶²

Das Haupt sollen Herodias und ihre Tochter in Jerusalem beim Haus des Herodes vergraben haben.⁶³ Ab dem 4. Jahrhundert gibt es verschiedene Berichte von Auffindungen desselben. So soll ein in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts in Tüchern gewickeltes Haupt, das von zwei Mönchen gefunden wurde, jenes des Täufers sein. Auf himmlische Weisung hin nahm es ihnen ihr Reisegefährte, ein Töpfer, ab, brachte es nach Emesa und verbarg es dort in seinem Haus. Der Mönch Marcellus fand es 453 nach einer Vision an eben dieser Stelle, und das Haupt wurde in die Kirche von Emesa übertragen.

Schon gut 50 Jahre zuvor, im Jahr 391, ließ Kaiser Theodosius den vermeintlichen Totenkopf des Täufers nach Konstantinopel bringen, wo dafür ein Reliquienschrein und eine Kirche auf dem Hebdomon gebaut wurden. Der Kopf Johannes des Täufers war eine der Hauptreliquien Konstantinopels, so wird er in einem Brief von Kaiser Alexios I. Komnenios an Robert von Flandern gleich nach den Reliquien Christi erwähnt.⁶⁴ Außerdem wurde die Kirche zu einem beliebten Wallfahrtsziel im Mittelalter.

⁵⁸ Michael Hartmann, *Der Tod Johannes' des Täufers. Eine exegetische und rezeptionsgeschichtliche Studie auf dem Hintergrund narrativer, intertextueller und kulturanthropologischer Zugänge* (= Stuttgarter Biblische Beiträge 45), Stuttgart 2001, S. 167.

⁵⁹ Siehe hierzu Theodor Innitzer, *Johannes der Täufer. Nach der Heiligen Schrift und der Tradition dargestellt*, Wien 1908, S. 392-404.

⁶⁰ Jacobus De Voragine, *Die Legenda aurea*, übers. von Richard Benz, Gütersloh 2007¹⁵, S. 510.

⁶¹ Innitzer 1908, S. 394-395.

⁶² Innitzer 1908, S. 397.

⁶³ Hier und weiter nach: Innitzer 1908, S. 397-402.

⁶⁴ Paul É. Riant, *Exuviae sacrae Constantinopolitanae*, Bd. II, Genevae 1878, S. 208.

Das für diese Untersuchung interessanteste Johanneshaupt wurde schließlich 1204 in der Georgskirche neben dem Palast Blachernä in Konstantinopel von Wallo de Sartone, dem Kanonikus von Pequiniaque in der Pikardie, aufgefunden, oder richtiger: im Zuge des vierten Kreuzzuges geraubt. Dieses soll schon vorher, unter Kaiser Konstantin Monomachus, geteilt und an verschiedene Johanneskirchen und Klöster verteilt worden sein.⁶⁵ Wallo de Sartone brachte die Reliquie schließlich nach Amiens, wo er sie dem dortigen Bischof übergab, der sie am 17. Dezember 1206 in die Kathedrale der Stadt übertrug, wo sie heute noch verehrt wird (Abb. 23).⁶⁶

Nicht nur im byzantinischen Reich, auch im übrigen Europa beanspruchten mehrere Orte die Johannesreliquie für sich. Allein in der Folge des vierten Kreuzzugs kamen mehrere Reliquien vom Haupt des Täufers in den Nordwesten, so zum Beispiel nach S. Silvestre in Campo Marito, nach Halberstadt, Soissons, San Marco in Venedig und in die Sainte Chapelle nach Paris.⁶⁷ Außerdem sollen sich Teile des Kopfes in den Johanneskirchen in Lyon, Tours, Bourges, Neapel, Monte Cassino und St. Maria in Köln befinden, um nur einige zu nennen.⁶⁸ Die für diese Untersuchung interessanteste ist jedoch die Amiensener Reliquie, weil sie aufgrund ihrer Fassung und ihrer Bekanntmachung nach Ansicht von Arndt/Kroos eine der Voraussetzungen für die Entstehung der isolierten, plastischen Johannesschüssel war und damit als ein ikonographisches Vorbild gelten kann.⁶⁹

I.3 IKONOGRAPHISCHE VORBILDER

Neben der Überlieferung der Passion Johannes des Täufers in den Evangelien und der knappen, aber dennoch aussagekräftigen Beschreibung der Johannesschüssel ebenda gelten die Amiensener Reliquie und die Darstellungen der Johannesschüssel in der Malerei als die ikonographischen Vorbilder für die vollplastischen Darstellungen.

I.3.1 DIE AMIENSER RELIQUIE

Das Haupt von Amiens ist in diesem Zusammenhang aus zwei Gründen wichtig: Zum einen liegt dies am Aussehen der Reliquie und ihrer vermutlich byzantinischen Fassung, das uns aus

⁶⁵ Innitzer 1908, S. 402.

⁶⁶ Ebenda.

⁶⁷ Arndt/Kroos 1969, S. 245.

⁶⁸ Innitzer 1908, S. 402f.

⁶⁹ Arndt/Kroos 1969, S. 248.

einem barocken Stich bekannt ist (Abb. 24).⁷⁰ Der mumifizierte Schädel lag 1419 auf einer silbernen, mit Edelsteinen und Perlen besetzten Schale. Diese wurde später gegen einen goldenen Teller ausgetauscht, der in der Französischen Revolution verloren ging.⁷¹ Die Höhlungen der Augen und der Nase sind mit Wachs ausgefüllt, der Unterkiefer fehlt, den Schädel bedeckt eine eng anliegende Kapsel, deren unteren Abschluss ein schmaler, diademartiger Reifen mit Steinbesatz bildet. Darüber kann man eine Darstellung des Täufers erkennen.

Die Darstellungsweise der Reliquie auf einer Schale wurde in Pilgerzeichen übernommen, die in Amiens ausgegeben und u. a. in England⁷² und als Schmuck an Glocken mitteldeutscher Kirchen gefunden wurden (Abb. 5).⁷³ Diese trugen ebenso wie die Wallfahrten nach Amiens dazu bei, dass die Reliquie in Amiens in weiten Teilen Europas auch nachhaltig wahrgenommen wurde. So schilderte Johannes Aal in der 1549 erstmals aufgeführten *Tragoedia Joannis des Heiligen vor-Leouffers vund teouffers Christi...* das Amienser Haupt sehr detailliert, was ihren Bekanntheitsgrad noch zu dieser Zeit deutlich macht.⁷⁴

I.3.2 DARSTELLUNGEN IN DER MALEREI

Die älteste bekannte Darstellung einer Johannesschüssel in der Malerei kennen wir aus dem griechischen Matthäus-Evangeliar aus Sinope aus dem 6. Jahrhundert (Abb. 25).⁷⁵ Gezeigt wird jene Szene des Gastmahls des Herodes, in der der Henker den bärtigen Kopf des Täufers auf einer Schale der Herodias darbringt.

Auch die ersten aus Deutschland bekannten Darstellungen zeigen die Johannesschüssel in diesem Kontext: Aus dem 10. Jahrhundert sind eine Reihe von Miniaturmalereien aus der sog. Reichenauer Malerschule erhalten, die die Johannespassion in jeweils drei Bildern behandeln: Festmahl mit Tanz, Enthauptung und Überreichung des Hauptes auf der Schale.⁷⁶ Die bekannteste dieser Miniaturen ist jene aus der sog. Ottonen-Handschrift aus dem Münsterschatz zu Aachen (Abb. 26), wo im oberen Drittel das Gastmahl des Herodes und in der Mitte eine Art Festung mit dem enthaupteten Körper des Johannes abgebildet sind. Im unteren Drittel überreicht die Tochter ihrer Mutter Herodias die Schüssel mit Kopf.

⁷⁰ Du Cange, *Traite historique du chef de saint Jean-Baptiste*, Paris 1665. Die Abbildung aus Du Cange 1665 ist in den *Acta Sanctorum* reproduziert: *Acta Sanctorum*, XXV, S. 664. Das Aussehen der Fassung der Reliquie hat sich im Laufe der Jahrhunderte geändert, siehe Abb. 23.

⁷¹ Arndt/Kroos 1969, S. 246-248.

⁷² Combs Stuebe 1969, S. 8.

⁷³ Arndt/Kroos 1969, S. 246.

⁷⁴ Arndt/Kroos 1969, S. 303.

⁷⁵ Heute in der *Bibliothèque Nationale*, Paris; siehe dazu Hugo Daffner, *Salome. Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst*, München 1912, S. 33-37.

⁷⁶ Daffner 1912, S. 45-47.

Zur selben Zeit erfolgt auch erstmals die Herauslösung der Johannesschüssel aus dem Kontext der Johannes-Passion, aber nicht im Westen, sondern in der byzantinischen Kunst, so in einer spätkomnenischen Ikone aus dem Sinai-Kloster aus dem 10./11. Jahrhundert (Abb. 4).⁷⁷ Johannes der Täufer steht, ins Gespräch mit dem in einem Himmelssegment erscheinenden Christus vertieft, neben seinem eigenen, auf einer vierpassförmig umrissenen Schale liegenden Haupt. Ab dem späten 13. Jahrhundert sind weitere, leicht veränderte Darstellungen des Täufers mit seinem Haupt bekannt, beispielsweise jene auf einem bemalten Reliquienkasten, der 1323 dem Dominikanerkloster Perpignan geschenkt wurde (Abb. 27): Analog zu den Darstellungen der beiden Heiligen Dionysius und Alban trägt Johannes der Täufer die Schüssel mit seinem Haupt selbst. Dadurch tritt der Attributcharakter der Johannesschüssel deutlich hervor.⁷⁸

Dieses Bildthema hielt sich in der byzantinischen Malerei bis in die neueste Zeit.⁷⁹ Mit jener Abbildungsform der Johannesschüssel, nämlich als Attribut des Johannes (und damit der Herauslösung derselben aus dem Kontext der Erzählung) und mit der Amienser Reliquie, ihrer Fassung und ihrer Verbreitung durch Wallfahrt und Pilgerzeichen sind aus ikonographischer Sicht „wesentliche Voraussetzungen für die isolierte, plastische, aus Holz, Metall oder Stein hergestellte Johannesschüssel“⁸⁰ gegeben, wie Arndt/Kroos feststellten. Die Isolierung als Skulptur erfolgte in der byzantinischen Kunst nicht,⁸¹ sondern lediglich in der westeuropäischen Kunst.

I.4 ZUSAMMENFASSUNG

Dass die byzantinische Kunst niemals eine vollplastisch ausgeführte Johannesschüssel hervorgebracht hat, überrascht angesichts des Verhältnisses der byzantinischen Kirche zum Bildwerk nicht; dass dies in der lateinischen Kunst geschehen ist, ist hingegen einer näheren Untersuchung wert. Die Johannesschüssel als Attribut in der byzantinischen Malerei kannte man im Westen spätestens seit dem 14. Jahrhundert, vermutlich schon vorher; dennoch ist aus dieser Zeit kein Beispiel in der westeuropäischen Malerei überliefert, wo dieses Thema aufgegriffen worden ist, weder in der Buch-, noch in der Fresko- oder Tafelmalerei. Erst ab der Mitte des 15. Jahrhunderts beschäftigen sich hier die Künstler damit – so in der nieder-

⁷⁷ Arndt/Kroos 1969, S. 243f.

⁷⁸ Arndt/Kroos 1969, S. 244.

⁷⁹ Ebenda.

⁸⁰ Arndt/Kroos 1969, S. 248.

⁸¹ Arndt/Kroos 1969, S. 244.

ländischen Kunst z.B. Dieric und Aelbrecht Bouts (Abb. 28) und in der italienischen z.B. Andrea Solario (Abb. 29). Warum also nahm dieses Motiv den Umweg über die Skulptur? Schon ab dem frühen 13. Jahrhundert findet man die Johannesschüssel als Bauskulptur.⁸² Wie anhand der oben vorgestellten Beispiele gezeigt wurde, gibt es eine relativ große Zahl an frühen Johannesschüsseln, die aus Holz annähernd lebensgroß hergestellt worden sind. Man hat also bewusst das Medium der Freiplastik für dieses Motiv gewählt, weil man genau solch ein Objekt mit genau diesen Eigenschaften – Größe, Material, Darstellungsweise – benötigte. Umso dringlicher stellt sich die Frage, welche Funktion der Johannesschüssel zugeordnet war. Zuletzt wurde gezeigt, dass für die Motivfindung das Element des Johanneshauptes aus dem Kontext der Erzählung der Passion des Täufers herausgelöst wurde. Dies war für Panofsky ein Hauptkriterium, um die Johannesschüssel als Andachtsbild einzustufen.⁸³ Vor der Behandlung der Frage, ob die Johannesschüssel als Andachtsbild eingesetzt worden ist, gilt es zu klären, ob die frühen Exemplare nicht mehr waren als bloß ein Bildwerk. Wie oben festgestellt, waren in einige der frühen Johanneshäupter Reliquien eingebracht. Auf den ersten Blick wirkt es aber so, als würde es sich bei diesen Johannesschüsseln eher um die Ausnahme denn um die Regel handeln. Über die oben erwähnte gängige Literaturmeinung hinaus existieren jedoch Quellen, die Johannesschüsseln zumindest in späterer Zeit als Reliquiare ausweisen: So ist im Schatzverzeichnis von Alt-S. Johann im Thurtal von 1534 von einem „Stück vom Haupt Johannis B. in silbernem Haupt auf der Schüssel“ die Rede;⁸⁴ und im Wiener Heiligthumbuch von 1502 ist eine Johannesschüssel abgebildet, die als „Monstranz“ bezeichnet worden ist, ein Begriff, der im damaligen Sprachgebrauch üblicherweise ein Reliquiar mit Schaugefäß(en) bezeichnete.⁸⁵ Dass Johannesschüsseln als Reliquiare gedient haben sollen, ist also nicht einfach vom Tisch zu wischen, sondern muss genauer untersucht werden.

⁸² Beispielsweise die Johannesschüssel vom Dom in Münster, siehe Arndt/Kroos 1969, S. 271-273, Abb. 36.

⁸³ Panofsky 1962, S. 13f.

⁸⁴ Arndt/Kroos 1969, S. 256.

⁸⁵ Arndt/Kroos 1969, S. 258.

II. DIE JOHANNESSCHÜSSEL – EIN RELIQUIAR?

Es ist bekannt, dass in die unterschiedlichsten Objekte und sogar in Teile von Bauwerken Reliquien eingelegt worden sind; nach der Definition Erich Meyers sind Reliquiare jedoch nur diejenigen Behälter, deren vielleicht nicht einziger, aber unbestritten wichtigster Zweck es war, die Reliquien zu bewahren, im Gegensatz zu solchen, die darüber hinaus noch anderem, vordringlicheren Gebrauch dienten.⁸⁶ Diese Begriffsbestimmung ist noch zu erweitern: Reliquiare bewahren nicht nur Reliquien, sondern sie geben ihnen eine Hülle, damit die Reliquien präsentiert und ihrem Zweck zugeführt werden können, der sich nach dem jeweils zeitgemäßen theologischen Status quo richtete.

Spätestens seit Joseph Brauns grundlegender Arbeit von 1940 *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung* galten die Johannesschüsseln als Reliquiare.⁸⁷ Gut dokumentiert sind die Reliquien des Naumburger Exemplars (Kap. I.1.1): Die Ausnehmung am Scheitel wurde 1686 geöffnet. Unter den darin enthaltenen Reliquien war auch eine der Hedwig von Schlesien,⁸⁸ was bemerkenswert ist: Schließlich wurde Hedwig erst 1267 heiliggesprochen, die Skulptur ist aber schon um 1210/20 entstanden. Ihre Reliquie wurde also erst nachträglich eingefügt.⁸⁹ Dies spricht aber nicht grundsätzlich dagegen, dass die Johannesschüssel schon zum Zeitpunkt ihrer Entstehung Reliquien barg.⁹⁰

Außer dem Naumburger Exemplar enthalten oder enthielten nur wenige der frühen, hölzernen Johannesschüsseln Reliquien: jene des Städtischen Museums in Göttingen, die schon gezeigt wurde (Kap. I.1.6), ein Kopf des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg aus dem 3. Viertel des 14. Jahrhunderts (Abb. 30), ein etwas späterer ebendort sowie ein in Aachen verbrannter Kopf von ca. 1400.⁹¹

Es sind also bei weitem nicht in allen der frühen Johannesschüsseln Reliquien gefunden worden. Insofern liegt es nahe, von vornherein auszuschließen, dass es sich hierbei um Reliquiare gehandelt haben soll. Jedoch ist derzeit nicht zwangsweise davon auszugehen, dass alle frühen Johannesschüsseln auf das Vorhandensein von Reliquien untersucht worden sind. Auch sind Johannesschüsseln in Quellen als Reliquiare bezeichnet worden, wenn auch erst zu spä-

⁸⁶ Erich Meyer, Reliquie und Reliquiar im Mittelalter, in: Erich Meyer (Hg.), Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise zum 28. VI. 1950, Berlin 1950, S. 55-66, hier S. 57.

⁸⁷ Braun 1940, v.a. S. 413-416.

⁸⁸ Niehr 1992, S. 321.

⁸⁹ Ebenda.

⁹⁰ Hörsch 2006, S. 92.

⁹¹ Arndt/Kroos 1969, S. 318, Anm. 272.

terer Zeit, wie im Wiener Heiligthumbuch von 1502⁹² oder im Schatzverzeichnis von Alt-S. Johann im Thurtal von 1534⁹³. Für die frühen Exemplare sind derzeit jedoch keinerlei Quellen bekannt, die solches belegen.

Um in der Frage, ob die frühen Johannesschüsseln als Reliquiare benutzt worden sind, sicher zu gehen, lohnt ein Blick auf die Formen der Reliquiare und deren Wandel im Mittelalter, vor allem im Laufe des 13. und 14. Jahrhunderts. Der Versuch von Hella Arndt und Renate Kroos, die ab dem 9. Jahrhundert entstandenen, sogenannten „redenden Reliquiare“, im Speziellen die Kopf- bzw. Büstenreliquiare als die formalen Vorläufer der Johannesschüsseln – neben den beiden erwähnten Vorbedingungen, also der Amienser Kopfreliquie und der Darstellung der Johannesschüssel in der byzantinischen Kunst (Kap. I.3) – zu positionieren, ist in der Literatur nur selten aufgegriffen und wenn, dann widerspruchslos hingenommen worden.⁹⁴ Eine nähere Untersuchung dieser ihrer These soll hier deshalb voran stehen.

II.1 DIE JOHANNESSCHÜSSEL UND DIE REDENDEN RELIQUIARE

Die Formen der mittelalterlichen Reliquiare sind vielfältig; zu den bemerkenswertesten zählen jene, welche Teile menschlicher Körper plastisch abbilden: die sogenannten redenden Reliquiare. Erhalten sind diese in Form von Halbfiguren, Büsten und Köpfen bis hin zu Armen, Beinen, Händen, Füßen, Fingern und sogar Knien. Die für diese Untersuchung interessantesten Formen sind die Büsten- und Kopfreliquiare, die ab dem späten 9. Jahrhundert hergestellt worden sind,⁹⁵ da Arndt/Kroos hier die ikonographischen Vorbilder für die Johannesschüsseln vermuten.⁹⁶

Sie teilen dabei die Johannesschüsseln ikonographisch in zwei Typen ein, in einen neueren, der das Haupt liegend in der Schale zeigt, und in einen älteren, bei dem ein Kopfreliquiar in

⁹² Arndt/Kroos 1969, S. 258.

⁹³ Arndt/Kroos 1969, S. 256.

⁹⁴ Arndt/Kroos 1969, S. 248-252; in einschlägigen Untersuchungen zu Reliquiaren, im speziellen zu Büsten- bzw. Kopfreliquiaren, sind Johannesschüsseln nie Thema: Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, vor allem S. 126-139; ders., *Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen*, in: Anton Legner (Hg.), *Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Kat. Ausst., Köln 1985, S. 173-184; Arnold Angenendt, *Figur und Bildnis*, in: Gottfried Kercher (Hg.), *Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*, Berlin 1993, S. 107-119; ders., *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, Hamburg 2007² oder: Falk und Legner verweisen auf die These Arndt/Kroos': Brigitta Falk, *Bildnisreliquiare. Zur Entstehung und Entwicklung der metallenen Kopf-, Büsten- und Halbfigurenreliquiare im Mittelalter*, in: *Aachener Kunstblätter*, 59, 1991-1993, S. 99-238, hier S. 99; Anton Legner, *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995, S. 253.

⁹⁵ Zu der Entwicklung der metallenen Kopf-, Büsten- und Halbfigurenreliquiaren zwischen dem 9. Jahrhundert und der Zeit um 1300 siehe Falk 1993, S. 99-238.

⁹⁶ Hier und im Weiteren, sofern nicht anders gekennzeichnet, Arndt/Kroos 1969, S. 248-252.

der Schüssel steht.⁹⁷ Auf zwei Reliquiare stützen Arndt/Kroos diese Theorie: auf ein bronzenes Kopfreliquiar aus dem Kanonissenstift Fischbeck bei Hameln/Weser und auf ein Büstenreliquiar aus dem Kloster Berge bei Magdeburg, das im Halleschen Heiltum abgebildet ist.

Johannes der Täufer war Hauptpatron des Kanonissenstifts Fischbeck, das sicher schon vor der Mitte des 13. Jahrhunderts eine Zahnreliquie von ihm besaß, für die ein Bronzekopf als Reliquiar – laut Arndt/Kroos um 1150 – hergestellt worden sein soll (Abb. 31). Der Fischbecker Kopf verbildliche einen „Asketen und Bußprediger“⁹⁸, der noch dazu bereits tot sein soll: Die Augen scheinen im Tode gebrochen, wie die nach oben geschobenen Augäpfel und Pupillen zeigen. Wir haben also, so wollen es Arndt/Kroos, den abgeschlagenen Kopf Johannes des Täufers vor uns, in der damals gängigen Form, weil die der Johannesschüssel noch nicht gefunden war, nämlich als Kopfreliquiar.

Auch das Büstenreliquiar aus dem Kloster Berge (Abb. 32), von Arndt/Kroos ins erste Viertel des 13. Jahrhundert datiert, soll Johannes den Täufer darstellen, ebenso mit Verweis auf seine Passion.⁹⁹ Ersteres ist mit Quellen gesichert, dazu kommen noch 12 Partikel des Täufers, die in der Büste aufbewahrt worden sind und bei der Auflistung der Reliquien in dem Bildwerk als erste genannt worden sind; auch war er seit der Gründung 966 Patron des Klosters. Dass man das Reliquiar als Passionsbild des Täufers empfunden habe, schließen Arndt/Kroos aus seinem Gebrauch: Es wurde lt. einer Erwähnung 1532 nur zum Fest der Enthauptung Johannis’ verwendet, an den anderen Johannes-Feiertagen waren andere Bildwerke in Gebrauch. Auch der edelsteinbesetzte Streifen um den Hals sei als Zeichen für die Enthauptung des Täufers zu lesen, schließlich kannte die Zeittracht keinen Stehkragen.

Die entscheidende Zutat, die dieses Büstenreliquiar zu einem Übergangswerk zur Johannesschüssel machen soll, ist nur aus einer Quelle bekannt: Das Kloster Berge übergab 1519 Kardinal Albrecht von Brandenburg das Bildwerk, was urkundlich festgehalten worden ist. Darin ist die Rede von „eynem sulvern vathe mit golde und eddelen stenen ghetzyret“¹⁰⁰, in dem die Büste gestanden hat. Dadurch soll sie laut Arndt/Kroos „den Charakter einer Johannesschüssel“¹⁰¹ erhalten haben, die aber aus Edelmetall und nicht aus Holz oder Stein war, wie im 13. Jahrhundert üblich.

Die Argumentation ist ohne Zweifel überlegt und durchdacht. Arndt/Kroos betrachten die Entstehung der Johannesschüsseln auf der formalen Ebene, beziehen aber die – auch von

⁹⁷ Arndt/Kroos 1969, S. 256.

⁹⁸ Arndt/Kroos 1969, S. 251.

⁹⁹ Siehe hierzu auch: Rudolf Berliner/Philipp Maria Halm (Hg.), Das Hallesche Heiltum, Berlin 1931, S. 41, Tafel 74a.

¹⁰⁰ Arndt/Kroos 1969, S. 252.

¹⁰¹ Ebenda.

ihnen schon betrachteten – ikonographischen Vorbedingungen und Vorbilder, nämlich die Amienser Reliquie und ihre Verbreitung in Abbildungen sowie die Darstellungen der Johannesschüssel in der byzantinischen Malerei (Kap. I.3), hier nicht ein. Diese zeigen aber, dass die von Arndt/Kroos gezeichnete Entwicklung – aus ikonographischer Sicht – nicht zwingend ist, was ihre These aber nicht undenkbar macht. Sie sei also weiterverfolgt: Die Funde zeigen, dass die Johannesschüssel vor allem im 14. Jahrhundert eine immer größere Verbreitung gefunden hat. Es ist also davon auszugehen, dass sie in die weitere Entwicklung der Reliquiare einzuschreiben ist.

II.2 DIE JOHANNESSCHÜSSEL IN DER ENTWICKLUNG DER RELIQUIARE

Sollte die Johannesschüssel im 13. Jahrhundert als neue Reliquiarform etabliert worden sein, ergeben sich daraus zwei Folgerungen: Zum einen sollte die alte Form abgelöst werden, für Reliquien des Täufers also das Büstenreliquiar nicht mehr erzeugt werden, zum anderen sollte die Johannesschüssel Vorbild bei der Erschaffung nachfolgender Reliquiarformen gewesen sein. Ersteres ist nicht der Fall: In Maastricht befindet sich eine silberne Johannesbüste aus der Mitte des 14. Jahrhunderts (die obendrein in einem silbernen Becken gestanden haben soll; Abb. 33), die Aachener Büste stammt aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und die des Jacques Maurel, derzeit in Quarante, von 1441,¹⁰² also allesamt aus einer Zeit, zu der die Johannesschüssel bereits weite Verbreitung gefunden hatte.

Die Geschichte des Reliquiars ist jedoch nicht immer linear zu lesen. Der Wert der Reliquie beruhte vor allem auf ihrer Glaubwürdigkeit und diese auch auf ihrem Alter.¹⁰³ Um letzteres und die notwendige Authentizität zu suggerieren, wurden oft althergebrachte Formen gewählt, obwohl bereits neue Formen für Reliquiare gefunden waren.¹⁰⁴ So verschwanden nur wenige Reliquiararten vor dem Ende des Mittelalters. Dass Johannesbüsten noch nach der Etablierung der Johannesschüssel als Reliquiarform hergestellt wurden, steht also keineswegs im Widerspruch zur These, dass die Johannesschüsseln als Reliquiare gedient haben sollen.

Es mutet jedoch unwahrscheinlich an, dass die Johannesschüssel ohne Folge für die nach ihr entstandenen Reliquiararten hätte bleiben sollen. Der Unterschied zwischen den Büstenreliquiaren und den Johannesschüsseln ist nämlich frappant: Erstere zählen zu der großen Gruppe der redenden Reliquiare, die ihre Existenzberechtigung ausschließlich aus ihrer Funktion als Reliquienträger zogen. Unabhängig von Reliquien sind sie im Mittelalter nicht nach-

¹⁰² Arndt/Kroos 1969, S. 256.

¹⁰³ Meyer 1950, S. 55.

¹⁰⁴ Meyer 1950, S. 55f.

weisbar.¹⁰⁵ Bei den Johannesschüsseln ist dies aber nicht der Fall, was an ihrer Form auch ablesbar ist: Sie zeigen nicht mehr – in stilisierter Form wie die redenden Reliquiare – bloß den Körperteil, dessen Reliquie in dem Objekt aufbewahrt worden ist, sondern erzählen vor allem von der Geschichte des Heiligen, von der Geschichte des Todes des Täufers.

Jedoch fällt es schwer, Reliquiare in der Nachfolge der Johannesschüssel zu finden. Am nächsten kommen ihr zwei Typen: die Statuettenreliquiare und die Gruppenreliquiare. Beide sind formal betrachtet ähnlich stark vom Bildwerk abhängig. Die frühesten Exemplare der ersteren datieren aus dem 12. Jahrhundert, dargestellt sind einzelne Heilige mit ihren Attributen in starker Unterlebensgröße wie der hl. Hieronymus (Abb. 34). Die ersten Reliquiare des zweiten Typs sind erst gegen Ende des 14. Jahrhunderts nachweisbar, der größere Teil entstand aber erst Ende des 15. und im 16. Jahrhundert. Dargestellt werden Szenen aus der Passion Christi wie die Ölbergszene, Geißelung, Auferstehung (Abb. 35) oder Verklärung (Abb. 36) und Heilige wie Anna Selbdritt oder Michael (Abb. 37). Der Weg der Bildfindung ist mit jener der Johannesschüssel zu vergleichen: Für die Statuetten- wie für die Gruppenreliquiare werden Typen übernommen, die für und von Bildern geprägt worden sind.¹⁰⁶

Der Unterschied manifestiert sich in zwei Aspekten: Zum einen gehen die beiden genannten Reliquiararten eher in der Ausnahme denn in der Regel auf den Tod des Heiligen oder gar auf den Körperteil der Reliquie ein. Vielmehr ist der Heilige im Sinne des Heiligenbildnisses, zumeist mit Attribut, oder sogar eine ganze Szene dargestellt. Zum anderen demonstrieren sie ihren Bildwerkcharakter: Die Figuren sind nämlich stets auf einem Sockel positioniert, ein Element, mittels dem eine weitere Realitätsebene eingezogen wird. Dieser Aspekt ist weder bei den Statuetten-, noch bei den Gruppenreliquiaren außergewöhnlich, schließlich erzeugen beide Typen weder in der Form und noch weniger in der Größe eine sonderlich ausgeprägte Realitätsnähe. Für die Johannesschüsseln hingegen ist er neu, schließlich wurde hier stets versucht, Realität zu imitieren. Daher nimmt dieser Aspekt eine entscheidende Stellung ein – im Zusammenhang mit einer erst ab dem 15. Jahrhundert auftretenden Sonderform derselben.

II.3 DIE JOHANNESSCHÜSSEL AUF DEM FUß

Von einer Reihe von Johannesschüsseln aus dem 15. und 16. Jahrhundert wissen wir aus Quellen, dass sie als Reliquiare verwendet worden sind. Das „Stück vom Haupt Johannis B. in silbernem Haupt auf der Schüssel“, das im Schatzverzeichnis von Alt-S. Johann im Thurtal

¹⁰⁵ Falk 1993, S. 99.

¹⁰⁶ Meyer 1950, S. 65.

von 1534 erwähnt wird, wurde oben schon angeführt. Leider fehlt das dazu gehörige Objekt.¹⁰⁷ Im Wiener Heiligthumbuch von 1502 ist eine als Reliquiar verwendete Johannesschüssel immerhin als Holzschnitt abgebildet (Abb. 38): Auf einem hohen Ständer ist die Schale, auf der der Kopf des Täufers liegt, montiert. Im daneben stehenden Text wird sie als „Monstranz“ bezeichnet, ein im damaligen Sprachgebrauch gängiger Begriff für ein Reliquiar mit einem oder mehreren Schaugefäßen.¹⁰⁸

Mehrere Johannesschüsseln dieser Darstellungsweise, also Haupt in der Schale, die auf einem Fuß montiert ist, sind überliefert. So kennen wir ein Exemplar aus dem Schweizerischen Landesmuseum in Zürich, eine Goldschmiedearbeit mit in Silber getriebenem Haupt mit vergoldeten Haarpartien (Abb. 39).¹⁰⁹ Neben den stilistischen Unterschieden zu den frühen Johannesschüsseln wie der starken plastischen Gestaltung oder der klaren Disposition fallen hier der Materialunterschied und die damit einhergehende unterschiedliche Materialbehandlung auf. So ist das Züricher Exemplar nicht farblich gefasst gewesen und verzichtet also auf eine Realitätssimulation zugunsten einer Betonung des Materials.

Ein früheres Exemplar aus dem Benediktinerkloster Engelberg aus 1430/40 (Abb. 40) ist zwar aus Holz hergestellt und teilweise farbig gefasst,¹¹⁰ jedoch wird hier weniger versucht, ein Haupt nachzubilden, denn bestimmte Materialien. Die Lippen und die Halsschnittfläche sind in rotem Email gearbeitet, wodurch der Kopf einen realistischen Zug erhält. Das Schaleninnere sowie das Haupt- und Barthaar hingegen sind mit Gold beschichtet ausgeführt, das Inkarnat mit Silber, wodurch der Realitätscharakter zwar nicht gebrochen wird – man denkt unwillkürlich an die fahle Haut des Toten mit goldgelocktem Haar –, aber wenigstens reduziert.

Der auffallendste Unterschied dieser Exemplare zu den bisher behandelten Johannesschüsseln ist aber zweifellos der Fuß, auf dem die Schüsseln ruhen. Aufgeständerte Bildwerke bzw. Reliquiare sind im 15. und 16. Jahrhundert nichts Ungewöhnliches, allein im Halleschen Heiligtum findet man eine Reihe von Objekten, die auf einem Fuß präsentiert werden, beispielsweise Kruzifixe (Abb. 41). Jedoch gehört der Fuß nicht der Erzählung der Passion des Täufers an, ist also ikonographisch nicht erforderlich. Es ist daher auch hier davon auszugehen, dass er einen bestimmten Zweck zu erfüllen hatte, nämlich denselben, den ein Sockel oder ein Podest (bspw. mit den Statuetten- und Gruppenreliquiaren) vollbringt (und vollbrachte): Er

¹⁰⁷ Arndt/Kroos 1969, S. 256.

¹⁰⁸ Arndt/Kroos 1969, S. 258.

¹⁰⁹ Ebenda.

¹¹⁰ Ilse Futterer, *Gotische Bildwerke der Deutschen Schweiz. 1220-1440*, Augsburg 1930, S. 183 und Combs Stuebe 1969, S. 4.

stellt aus und zeigt, in diesem Fall die Johannesschüssel. Dabei wird er zum Teil des Bildwerks und macht gleichzeitig dieses damit offenbar. Die „echte“ Johannesschüssel, die bis dahin suggeriert worden ist, wird erweitert um einen Teil, der eindeutig dem Bildwerk zugehörig ist und der damit die Johannesschüssel als das zu erkennen gibt, was sie ist: eine Nachbildung, ein Kunstwerk, ein Objekt, das nur so aussieht wie eine Johannesschüssel, aber keine ist – was dieses obendrein in der Ausführung und der Materialität zeigt. Der Fuß bringt das Bildwerk also auf eine andere Ebene, von einer, auf der Realität suggeriert wird, auf eine, wo die Nachahmung der Realität anhand eines Schauobjekts sichtbar gemacht wird.

Die genannten Reliquiare auf den Füßen sind also nicht mehr nur Johannesschüsseln. Warum die Form gewählt worden ist, liegt auf der Hand: Sie sollte zeigen, wessen Reliquie sich in dem Objekt befindet. Im Unterschied zu den Statuettenreliquiaren wird hier nur mehr ein Attribut des Heiligen gezeigt, nicht mehr der Heilige mit diesem. Der Darstellungsmodus kommt aus der Vollplastik, daraus haben sich die Johannesschüsseln auf dem Fuß entwickelt – was der springende Punkt ist: Es war also offensichtlich notwendig, die Johannesschüsseln aufzuständern, um aus ihnen Reliquiare zu machen.

Zurück zu den frühen Johannesschüsseln: Es fällt auf, dass die Johannesschüssel gleichzeitig mit einem grundlegenden Wandel der Reliquiare aufkommt. Daher gilt es, die Frage zu klären, ob die Johannesschüssel im 13. Jahrhundert nicht genau jene Anforderungen erfüllen konnte, die zu dieser Zeit an Reliquiare gestellt worden sind. Was hatte also ein Reliquiar im 13. Jahrhundert im Unterschied zu den bisher üblichen Reliquiaren Neues zu leisten?

II.4 DAS NEUE SCHAUBEDÜRFNIS IM 13. JAHRHUNDERT

Vom 9. bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts zählten die redenden Reliquiare oder Körperteil-Reliquiare zu den meistverbreiteten Reliquiarformen. Die redenden Reliquiare, in den ersten hundertfünfzig Jahren fast ausschließlich als Kopf bzw. Gesicht oder als segnende oder weisende Hände ausgeführt, sollten eine Kommunikation zwischen dem Heiligen und den Gläubigen ermöglichen¹¹¹ und wurden – zu den entsprechenden Feiertagen – auf den Altar gestellt, als Anspielung auf den Heiligen und seinen Leib, der zumeist in, unter oder hinter dem Altar aufbewahrt worden war. Mittels des Kunstwerks erfuhr der Heilige eine Art Auferstehung und „erschien“ den Gläubigen, er konnte so mit ihnen kommunizieren.¹¹² Der

¹¹¹ Beate Fricke, *Ecce fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen*, München 2007, S. 23f.

¹¹² Fricke 2007, S. 24.

Heilige war in seinem Reliquiar – im transzendentalen, nicht im visuellen Sinn – gegenwärtig.¹¹³

Seit dem frühen 13. Jahrhundert wird jedoch die Visibilität für die Gläubigen immer wichtiger.¹¹⁴ So wird Die Erhebung der Hostie wird fester Bestandteil jeder Messe, der Priester zeigt das verwandelte Brot dem Volk und demonstriert damit, dass die Verwandlung geschehen ist.¹¹⁵ Das Fronleichnamfest wurde in der Folge eingeführt, zuerst 1264 im Bistum Lüttich, 1317 in der Gesamtkirche.

Der gesteigerte Wunsch nach Sichtbarkeit zeigt sich auch in den zunehmend häufiger werdenden Ausstellungen der Reliquien. Seit der christlichen Antike üblich, wurden diese nun ritualisiert und nahmen immer größere Ausmaße an.¹¹⁶ Die Reliquien wurden auf einer Bühne in und später aus Platzmangel vor der Kirche vorgeführt. Seit dem späten 12. Jahrhundert wurde die Bildreliquie der Veronika in St. Peter in Rom von dem Balkon ihres Reliquienziboriums aus vorgezeigt (Abb. 42). 1239 wurde die Ankunft der Reliquien aus Konstantinopel mit Schauzeremonie und Schaugerüst, dem sogenannten Heiltumsstuhl, zelebriert.¹¹⁷ Aus dem 15. Jahrhundert sind einige Darstellungen solcher Schaustellungen erhalten, so die Weisung der Reichsheiltümer vom Heiltumsstuhl aus dem Nürnberger Heiltumbuch von 1487 (Abb. 43).¹¹⁸ Weder in diesen Darstellungen, noch in den erhaltenen Heiltumsbriefen oder Heiltumbüchern, die eine Art Verzeichnis der Reliquien und ihrer Reliquiare sind, sind Johannesschüsseln abgebildet – ein weiteres Indiz, dass diese nicht als Reliquiare gebraucht und angesehen worden sind.

Das neue Verlangen nach Visibilität im frühen 13. Jahrhundert mussten auch die Reliquiare erfüllen. Es entstanden Reliquienostensorien mit Glaszylindern, in welchen die Reliquien ausgestellt wurden (Abb. 44).¹¹⁹ Diese „Schauegefäße“¹²⁰ sind nicht mehr bloß Behälter, sondern gleichzeitig Schaufenster für ihren Inhalt,¹²¹ etwas, was die Johannesschüsseln nicht leisten konnten: Wie oben gezeigt waren die Reliquien in den Exemplaren aus dem frühen 13. Jahrhundert in verschlossenen Aushöhlungen verborgen. Erst bei einigen wenigen Johannesschüsseln aus dem 15. und 16. Jahrhundert wurden die Reliquien sichtbar gemacht, wie bei einer im Schnütgen-Museum zu Köln bewahrten Kalksteinarbeit aus dem frühen 16. Jahr-

¹¹³ Fricke 2007, S. 152.

¹¹⁴ Meyer 1950. Die Entwicklung des Reliquiars stelle ich hier nach Belting 1981, vor allem S. 126-139, dar.

¹¹⁵ Belting 1981, S. 127.

¹¹⁶ Belting 1981, S. 128.

¹¹⁷ Ebenda.

¹¹⁸ Siehe hierzu Legner 1995, S. 88-119.

¹¹⁹ Belting 1981, S. 129.

¹²⁰ Braun 1940, S. 55ff, 301ff. und 377ff.; Meyer 1950, S. 61ff.; Belting 1985.

¹²¹ Belting 1981, S. 129f.

hundert (Abb. 45),¹²² auf deren Scheitelmittle ein rundes Sepulcrum für die Aufnahme von Reliquien ausgehöhlt und vermutlich mit einem durchsichtigen Stein abgeschlossen war.

Dem könnte man entgegen halten, dass redende Reliquiare (in dessen Tradition Arndt/Kroos die Johannesschüssel gestellt haben) generell nicht dem neuen Schaubedürfnis entsprachen, schließlich waren sie bis ins 12. Jahrhundert generell als geschlossene Behälter konzipiert.¹²³ Als Reaktion auf die Reliquienostensoren und den Prozess der Sichtbarmachung der Reliquien jedoch wurden in die redenden Reliquiare nachträglich Deckel und Öffnungen eingebaut, die zeitweise für besondere Anlässe geöffnet wurden. Mit den Johannesschüsseln geschah dergleichen nie. Aufgrund ihrer Ausführung konnten sie die neuen Anforderungen, die der Kult an die Reliquiare stellte, nicht leisten. An eine Verwendung der frühen Johannesschüssel als Reliquiar und ihre Entwicklung aus demselben ist daher nicht zu denken.

II.5 ZUSAMMENFASSUNG

Die frühe Johannesschüssel ist also nicht in die Reihe der (redenden) Reliquiare zu stellen. Nicht nur fehlt die zwingende Notwendigkeit (im Hinblick auf die Findung der Form, schließlich waren die Vorbedingungen dafür gegeben), auch fügt sie sich weder als Form, noch vom Gebrauch her in die Reihe der Reliquiare des 13. und 14. Jahrhunderts ein. So wäre sie zum einen ohne Nachfolge geblieben, und hätte sie zum anderen nicht den gesteigerten Wunsch nach Sichtbarkeit der Reliquie im 13. Jahrhundert befriedigen können.

Lediglich eine Sonderform der Johannesschüssel, nämlich jene Metallarbeiten, die auf einem Fuß aufgeständert sind, kann ohne weiteres als Reliquiar klassifiziert werden. Dafür sprechen Quellen ebenso wie die besondere Ausführung: Die Schale mit dem Haupt des Täufers wird auf einem Fuß präsentiert, der ikonographisch nicht begründet ist und dadurch das Bildwerk als solches und damit auch als Reliquiar erkennbar macht.

Im Gegensatz zu diesen Arbeiten waren die frühen Johannesschüsseln also keine Reliquiare. In Erinnerung sei die eingangs erwähnte Definition gerufen: Reliquiare sind Behälter, deren vielleicht nicht einziger, aber unbestritten wichtigster Zweck es war, die Reliquien zu bewahren, auszustellen und ihrem Zweck zuzuführen, im Gegensatz zu solchen, die darüber hinaus noch anderem, vordringlicherem Gebrauch dienten.¹²⁴ Die Frage nach der Hauptfunktion der frühen Johannesschüsseln bleibt also nach wie vor offen.

¹²² Arndt/Kroos 1969, S. 293f.

¹²³ Siehe hierzu Falk 1993, S. 125f.

¹²⁴ Meyer 1950, S. 57.

III. DIE JOHANNESSCHÜSSEL ALS ANDACHTSBILD

In der Einleitung zu seinen *Studies in Iconology* hat Erwin Panofsky die Johannesschüssel als Andachtsbild eingestuft.¹²⁵ Dies mag nach seiner Definition des Andachtsbildes durchaus zutreffen: Er grenzt dieses gegen zwei Seiten hin ab, „zum einen gegen den Begriff des szenischen ‚Historienbildes‘, zum anderen gegen den des hieratischen oder kultischen ‚Repräsentationsbildes‘“.¹²⁶ Das Andachtsbild ermögliche, so Panofsky weiter, im Gegensatz zu den beiden zuvor genannten Formen dem Betrachtenden eine „kontemplative Versenkung in den betrachteten Inhalt [...], d.h. das Subjekt mit dem Objekt seelisch gleichsam verschmelzen zu lassen“¹²⁷. Das Andachtsbild entwickelte sich entweder aus dem Historienbild, aus dem „bestimmte Einzelgruppen oder Einzelgestalten herausgelöst [worden sind], in denen die Handlung selbst zum Stillstand gebracht, dafür aber dem mit der Handlung verbundenen Gefühls-erlebnis eine der kontemplativen Versenkung zugängliche Dauer verliehen erscheint“¹²⁸, oder aus dem Repräsentationsbild, das „zu Darstellungen umgeformt [worden ist], in denen das zeitlos-undurchdringliche Dasein der Gottheit durch menschlich ergreifende, weil menschlich ergreifbare, Regungen gleichsam aufgelockert wird und dadurch in eine der kontemplativen Versenkung zugängliche Bewegung gerät“¹²⁹. Nach Panofskys Definition handelt es sich bei der Johannesschüssel um erstere Form, nämlich um eine aus dem Historienbild herausgelöste Einzelgestalt (Kap. I.3.2).

Panofskys Klassifizierung ist jedoch in Frage zu stellen, schließlich sind Panofskys Kriterien zur Einstufung als Andachtsbild rein formaler Natur. Diese sind seit den 1950er Jahren sehr kontrovers diskutiert worden, was auch für die Klassifizierung der Johannesschüssel von Relevanz ist.

III.1 DAS ANDACHTSBILD – DIE DISKUSSION SEIT DEN 1950ER JAHREN

Die Diskussion, wie das Andachtsbild zu definieren sei, ist noch immer im Gange.¹³⁰ Bestes Beispiel dafür ist der Katalog zur Ausstellung *Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittel-*

¹²⁵ Panofsky 1962, S. 13f.

¹²⁶ Erwin Panofsky, „Imago Pietatis“. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“, in: Max J. Friedländer, Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage, Leipzig 1927, S. 261-308, hier S. 264.

¹²⁷ Ebenda.

¹²⁸ Panofsky 1927, S. 266.

¹²⁹ Ebenda.

¹³⁰ Im Weiteren gilt es weniger, die Breite der Diskussion, sondern die wichtigsten Positionen abzubilden, um die Johannesschüssel einordnen zu können. Ich beziehe mich dabei vor allem auf die Zusammenfassung der Diskussion

ter¹³¹, die vom 31. Mai bis 8. Oktober 2000 im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg stattgefunden hat. Darin erklärt Frank Matthias Kammel, dass „man seitens der Kunstwissenschaft unter dem Andachtsbild [...] einen funktional und formal zu bestimmenden Bildtyp [versteht], der mit visuellen Mitteln deklamiert und an die Gefühle des Betrachters appelliert [...]“¹³² und in der privaten Sphäre benutzt wird. Peter Schmidt hingegen definiert in demselben Katalog das Andachtsbild „rein funktional als ein Bild, das der Kontemplation dient“¹³³ und daher „für den spätmittelalterlichen Gläubigen jede Darstellung Christi, Mariae, der Heiligen und anderer religiöser Themen in jeder Form, an jedem Ort und in jedem Grad von Öffentlichkeit Medium der Andacht sein“¹³⁴ konnte.

Zu dieser Unentschiedenheit in der Definition des Begriffs hat sicherlich die Entstehung desselben beigetragen. Dieser ist keineswegs im Mittelalter schon gebräuchlich gewesen, sondern neuzeitlicher Prägung. Die erste schriftliche Erwähnung findet sich in Goethes *Urfaust*.¹³⁵ Ab dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts wurde der Begriff von Kunsthistorikern fallweise gebraucht,¹³⁶ in den 1920er Jahren setzte er sich als Terminus in der Wissenschaftssprache durch. Erwin Panofsky bearbeitete den Andachtsbildbegriff 1927 aufbauend auf den Arbeiten von Georg Dehio¹³⁷ und Wilhelm Pinder¹³⁸ in dem Aufsatz *Imago Pietatis*¹³⁹ systematisch und definierte damit den Begriff erstmals – durch strukturelle Abgrenzung zum Historien- und Repräsentationsbild.¹⁴⁰

Wie oben gezeigt, war Panofskys Definition noch rein formaler Natur. Rudolf Berliner lieferte dazu in einer Anmerkung zu seinem 1956 erschienenen Artikel *Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann*¹⁴¹ einen Gegenentwurf. Darin formulierte er, dass „eine Darstellung [...] den Charakter eines Andachtsbildes durch seine Verbindung mit einer Andacht [erhält], d.h. als Anreger oder Niederschlag einer devotionalen Gefühlsbeziehung

durch Thomas Noll, Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 67, 2004, S. 297-328, hier S. 297-300. Eine ausführliche Begriffsgeschichte findet sich bei Karl Schade, Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs, Weimar 1996.

¹³¹ Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, Kat. Ausst., Nürnberg 2000.

¹³² Frank Matthias Kammel, Imago pro domo. Private religiöse Bilder und ihre Benutzung im Spätmittelalter, in: Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, Kat. Ausst., Nürnberg 2000, S. 10-33, hier S. 15.

¹³³ Peter Schmidt, Bildgebrauch und Frömmigkeitspraxis. Bemerkungen zur Benutzung früher Druckgraphik, in: Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, Kat. Ausst., Nürnberg 2000, S. 69-83, hier S. 70.

¹³⁴ Ebenda.

¹³⁵ Das Werk liegt in zahllosen Auflagen vor, z.B. Johann Wolfgang von Goethe, Urfaust, Stuttgart 1999.

¹³⁶ Schade 1996, S. 35-46.

¹³⁷ Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst. Textbd. II, Berlin u.a. 1921.

¹³⁸ Wilhelm Pinder, Die Pietà (=Bibliothek der Kunstgeschichte, Bd. 29), Leipzig 1922.

¹³⁹ Panofsky 1927.

¹⁴⁰ Schade 1996, S. 51f.

¹⁴¹ Rudolf Berliner, Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann, in: Das Münster, 9, 1956, S. 97-117, hier S. 116f., Anm. 13.

und Gebetsübung, mit oder ohne besonderer erwarteter Gnadenwirkung¹⁴². Er machte also das Andachtsbild rein von seiner Funktion abhängig.

Jedoch hat sich diese Definition bei weitem nicht vollständig durchgesetzt. In Lexika wurde weiterhin gerne Panofsky bemüht,¹⁴³ und selbst Hans Belting schrieb in seinen Untersuchungen zum Andachtsbild Panofskys Kategorien fort.¹⁴⁴ Laut Belting macht das Andachtsbild „seine Funktion in der Form sichtbar“¹⁴⁵, es stellt sich „mit seiner Form auf die Funktion ein[...], [nämlich] auf eine bestimmte (religiöse) Weise betrachtet zu werden, also der Kontemplation zu dienen“¹⁴⁶. Dies geschehe im privaten Bereich, das Andachtsbild ist also gleichzeitig „Privatbild“. Offizielle Themen werden durch das Andachtsbild in Form und Inhalt privatisiert, eigene Themen bringe es hingegen nicht immer hervor, so Belting.¹⁴⁷ Das Andachtsbild bleibt bei Belting also eine bestimmte Bildform.

Eine verbindliche Definition des Andachtsbildes gibt es derzeit, nach einem halben Jahrhundert intensiver Diskussion, immer noch nicht. Dies macht es schwierig, den Platz der Johannesschüssel zu finden. Dass sie nach Panofsky ein Andachtsbild ist, wurde gezeigt; nach Belting hingegen ist dies auszuschließen, Format und Bildform sprechen dagegen (Kap. I.1.8). Weder ist die Johannesschüssel als kleinformatiges Exemplar für die Privatandacht, noch als eigenständiges Motiv in der westeuropäischen Malerei, im Speziellen in der Buchmalerei zu finden. Es ist daher unwahrscheinlich, dass die Johannesschüssel für die private Andacht genutzt worden ist.

Ob die Johannesschüssel nach Berliner ein Andachtsbild ist, bedarf einer genaueren Untersuchung, ist es doch notwendig, die Funktion des Bildwerks zu kennen. Jedoch erweist es sich als schwierig herauszufinden, ob die frühen Arbeiten „als Anreger oder Niederschlag einer devotionalen Gefühlsbeziehung und Gebetsübung“¹⁴⁸ gedient haben, da hierzu leider keine Quellen bekannt sind. Lediglich über die Art, wie die Johannesschüsseln den Gläubigen präsentiert worden sind, und über den Aufstellungsort innerhalb der jeweiligen Kirche gibt es weiterführende Hinweise. Obwohl die Aufstellung allein nicht Gewissheit bringen kann, ob die Johannesschüssel ein Andachtsbild in Berliners Sinn ist, scheint es lohnend, sich damit zu beschäftigen.

¹⁴² Berliner 1956, S. 116f., Anm. 13.

¹⁴³ Z.B. bei Adolf Reinle, Art. ‚Andachtsbild‘, in: Lexikon des Mittelalters, 9 Bd. und Reg.bd., München/ Zürich bzw. Stuttgart/ Weimar (Reg.bd.) 1980-99, Bd. I, Sp. 582-588.

¹⁴⁴ Belting 1981; ders., Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990, S. 458.

¹⁴⁵ Belting 1981, S. 69.

¹⁴⁶ Belting 1981, S. 88.

¹⁴⁷ Belting 1990, S. 458.

¹⁴⁸ Berliner 1956, S. 116f., Anm. 13.

III.2 DIE FRÜHEN JOHANNESSCHÜSSELN IM KONTEXT

Es ist die Malerei, die am deutlichsten zeigt, wie man sich die Ausstellung der Johannesschüssel vorstellen kann, nämlich durch die Darstellung der Anbetung des Hauptes Johannes des Täufers auf einer Tafel des sog. Gutenstettener Altars.¹⁴⁹ Jedoch – so viel sei vorausgeschickt – handelt es sich dabei um ein relativ junges Bild, das nur bedingt Rückschlüsse auf die Aufstellungsweise der frühen Johannesschüsseln zulässt.

III.2.1 DER GUTENSTETTENER ALTAR

In der Pfarrkirche von Gutenstetten bei Neustadt a.d. Aisch steht der 1511 geschaffene, sieben Meter hohe Hochaltar mit einer Predella, die in ihrem Schrein eine plastische Darstellung der Taufe Christi birgt, sowie einem bekrönenden Gesprenge, das unten in der Mitte eine Deesisgruppe umfängt (Abb. 47). Geöffnet zeigt der Altaraufsatz in seinem Schrein die etwa lebensgroßen Figuren der Heiligen Alban und Veit sowie in deren Mitte die des Titelheiligen Johannes des Täufers, auf den beiden Flügeln in Flachreliefs die Heiligen Urban und Nikolaus.

Die Außenseiten der Flügel, die Alltagsseite also, tragen die acht Malereien von Erhard Altdorfer (nach 1480-nach 1561). Im geschlossenen Zustand zeigen diese in zwei Zeilen auf je vier Gemälden die Geschichte Johannes des Täufers. Chronologisch von links oben nach rechts unten ablaufend sind seine Geburt, in zwei Szenen sein Wirken (die Predigt am Jordan und die Taufe ebenda) und in drei Szenen seine Passion (Aufsuchung Johannes im Gefängnis durch die Jünger, die Enthauptung und die Tochter der Herodias mit dem Haupt des Johannes vor Herodes) dargestellt. Während die meisten Johannes-Zyklen mit diesem Bild enden, fügt Altdorfer in den letzten zwei Szenen noch das Schicksal der sterblichen Überreste des Täufers hinzu (die Verbrennung der Leiche des Johannes und die Verehrung des Johanneshauptes).¹⁵⁰ Die erste der beiden Szenen illustriert den Endpunkt der Erzählung vom toten Körper des Johannes, der aus dem Grab heraus Wunder gewirkt haben soll (Abb. 48). Das Grab hat immer mehr Gläubige angezogen, so dass Kaiser Julian Apostata (331-363) den Leichnam des Täufers wieder ausgraben und verbrennen ließ (Kap. I.2.4).

Die andere Szene (Abb. 49), der Schlusspunkt dieses Zyklus', ist eine Erfindung Altdorfers. Durch wenige architektonische Elemente ist ein Innenraum definiert, in welchem auf der linken Seite, den Raum etwa bis zur Bildmitte ausfüllend, ein Marienaltar steht. Darauf liegt

¹⁴⁹ Zum Altar vor allem Eberhard Wiegand, Der Meister des Gutenstettener Altares, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 5, 1938, S. 125-141.

¹⁵⁰ Wiegand 1938, S. 134.

steil aufgerichtet zwischen zwei Kandelabern das abgeschlagene, blutige Haupt des Täufers auf einer Silberschale, das graugrüne Inkarnat deutet die Verwesung an. In der rechten Bildhälfte kniet eine große Menge Gläubiger, dicht an dicht gedrängt. Die Betenden staffeln sich bis in die Tiefe des Raumes zurück, ganz vorne kniet links ein älterer Gläubiger mit einem Pilgerabzeichen auf seiner Kopfbedeckung, rechts von diesem ein jüngerer.

Altdorfer wählte also als Motiv für das letzte Gemälde die fiktive Anbetung des abgeschlagenen Hauptes des Täufers auf der Schale durch Pilger, eine Gegebenheit, die kein unmittelbares literarisches Vorbild hat. Dass er hier ebenso wie bei dem vorletzten Bild auch ein anderes Motiv hätte wählen können, macht ein anderer Hochaltar aus dem süddeutschen Raum deutlich, der spätestens 1494, also keine zwanzig Jahre vorher, rund 150 km südlich in der ehemaligen Abteikirche St. Johannes der Täufer in Blaubeuren aufgestellt worden ist (Abb. 50).¹⁵¹ Bei der ersten Wandlung öffnet sich eine große Bilderwand, die auf sechzehn Tafeln einen ausführlichen Zyklus zum Leben und Tod des Täufers zeigt. Die beiden letzten Bilder illustrieren, was mit den sterblichen Überresten Johannes' geschah: Auf der vorletzten Tafel sieht man die Jünger des Johannes den kopflosen Körper zum offenen Grabe tragen (Abb. 51). Auf der letzten ist die Bergung des Kopfes auf der Schale in einem goldenen Schrein dargestellt (Abb. 52). Der Kopf mit der silbernen Schale wird von zwei Mönchen gehalten, ist im Typus der Johannesschüssel dargestellt und unterscheidet sich deutlich von dem Haupt auf der Schale, das in diesem Zyklus die Tochter der Herodias ihrem Stiefvater präsentiert (Abb. 53). Vermutlich ist hier die Auffindung des Hauptes durch die beiden Mönche in Jerusalem gemeint (Kap. I.2.4).

Der Anstoß für Altdorfer bei der Wahl des Motivs der Anbetung des Johanneshauptes könnte allenfalls die Verehrung des Hauptes des Johannes in der Kirche auf dem Hebdomon in Konstantinopel nach dessen Auffindung gewesen sein. Eine Schilderung, wie diese ausgesehen haben mag, ist aber nicht bekannt, was das Bild umso wertvoller macht. Es ist nämlich davon auszugehen, dass Altdorfer den Modus der Präsentation und der Anbetung des Hauptes aus der üblichen Praxis der Verehrung der Johannesschüsseln geschöpft hat.¹⁵²

Man kann aus dem Gutenstettener Altar ersehen, dass und in welcher Weise die Johannesschüssel ausgestellt und verehrt worden ist. Dies schließt andere Varianten der Verwendung und der Präsentation der Johannesschüssel keineswegs aus; auch gilt es zu bedenken, dass es sich bei der Malerei des Gutenstettener Altars um ein Werk des frühen 16. Jahrhunderts han-

¹⁵¹ Siehe hierzu: Rainer Kahsnitz, Die großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol, München 2005, S. 180-207.

¹⁵² Für diesen Hinweis danke ich Michael Viktor Schwarz.

delt. Es gilt daher, den Kontext einiger Fallbeispiele im 13. und 14. Jahrhundert soweit möglich zu rekonstruieren.

III.2.2 FRÜHE JOHANNESSCHÜSSELN IM KONTEXT

Wie schon gezeigt, lassen sich nur wenige der frühen Johannesschüsseln exakt verorten. Drei dieser Exemplare geben Aufschluss über den Kontext, in dem die Johannesschüsseln präsentiert worden sind.

III.2.2.1 DIE DENKENDORFER JOHANNESSCHÜSSEL

Unter dem Ostchor der Kirche des Klosters Denkendorf in der Nähe von Stuttgart befindet sich die dazugehörige Krypta, die einem anderen Bautypus als die Krypten der Region folgt (Abb. 54).¹⁵³ Sie ist als einheitlicher großer Saalraum mit leicht zugespitztem Tonnengewölbe, ohne Säulen und mit einem großen Fenster Richtung Osten ausgebildet und erinnert an die südfranzösischen Saalkirchen, die auch nur Stirnlicht haben.¹⁵⁴ Der Raum verjüngt sich nach Osten durch je zwei einspringende Gurtbögen. In der Mitte befindet sich im Boden ein Grab Christi, unmittelbar vor dem Fenster eine schlichte Altarmensa, und auf dem breiten, leicht schrägen Fenstersims liegt heute die Johannesschüssel (Kap. I.1.7; Abb. 20).

Es ist nicht davon auszugehen, dass die Johannesschüssel stets dort präsentiert worden ist, vielmehr wirkt sie ratlos abgestellt. Man hat auf diese Weise nur starke Untersicht auf das fast flach in der Schale liegende Haupt, wodurch die Johannesschüssel viel an Wirkung verliert. Dennoch spricht viel dafür, dass sie ursprünglich in der Krypta aufgestellt oder zumindest in Verwendung war: Zum einen ist die Verehrung des Täufers in Krypten, die ja auch häufig zugleich Taufkapellen waren, weit verbreitet, zum anderen haben sich Fresken aus dem Jahr 1515 auf den Gurtbögen im Osten erhalten. Die inneren Bögen zeigen die Heiligen Martin und Christophorus, die äußeren Szenen die Passion des Johannes (Abb. 55). Auf der Nordwand ist unten die Predigt des Täufers vor dem Königspaar und darüber die Enthauptung abgebildet, auf der Südwand oben die Präsentation des Hauptes auf der Schale beim Gastmahl des Herodes Antipas durch die Tochter der Herodias und unten die Bestattung des Johannes durch seine Jünger (Abb. 56).

Wir haben also auf den Fresken im Altarbereich einen Zyklus der Johannespassion dargestellt, deren Höhepunkt die aus der Ebene der Malerei in die Realität getretene Johannesschüssel bildete. Dies braucht hier jedoch nicht weiter verfolgt werden, da eine solche Situati-

¹⁵³ Zum Kloster Denkendorf siehe Heinrich Werner, *Kloster Denkendorf. Ein Gang durch seine Bauten und seine Geschichte*, Stuttgart 1965².

¹⁵⁴ Werner 1965, S. 7.

on nicht einmal ab der Entstehung der heute vorhandenen Fresken als sicher anzunehmen ist – schließlich ist der Standort der Johannesschüssel zu dieser Zeit aufgrund ihrer Mobilität in keiner Weise gesichert. Ob schon seit der Entstehungszeit der Johannesschüssel, also seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ein Johanneszyklus an dieser Stelle gezeigt worden ist, ist nicht bekannt.

III.2.2.2 DIE BRIXENER JOHANNESSCHÜSSEL

Das Beispiel der Ende des 14. Jahrhunderts entstandenen Brixener Johannesschüssel zeigt, dass solch ein Präsentationsrahmen nicht allzu unwahrscheinlich ist (Kap. I.1.3; Abb. 14). Diese befindet sich heute im Diözesanmuseum Bozen-Brixen und stammt ursprünglich aus der Johanneskirche am Kreuzgang des Brixener Doms, an der Südwestecke der Münsteranlage gelegen.¹⁵⁵ Seit dem 13. Jahrhundert als Taufkapelle genützt, ist die Kirche vermutlich im 10. Jahrhundert entstanden und bis ins 16. Jahrhundert immer wieder umgebaut worden.¹⁵⁶ Der sehr hohe, fast quadratische Schiffräum ist einheitlich mit Fresken aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ausgestattet worden (Abb. 57). Durch einen Triumphbogen ist er vom kleinen, aber ebenso hohen rechteckigen Chorraum abgetrennt. Auch der Chor ist komplett mit Wandmalereien ausgestattet (Abb. 58). Diese stammen aus der Mitte des 14. Jahrhunderts und zeigen, neben der Kreuzigung, einigen Heiligen, der Anbetung der Weisen und anderen Darstellungen auch solche aus dem Leben des Täufers, u.a. seine Enthauptung an der nördlichen Laibung des Triumphbogens.

Leider gibt es nach derzeitigem Forschungsstand keinerlei Anhaltspunkte, wo die Brixener Johannesschüssel aufgestellt gewesen sein könnte. Aufgrund des Bildprogramms ist es naheliegend, dass sie in der Nähe der Darstellungen seines Lebens, vor allem seiner Enthauptung präsentiert worden ist. Jedoch kommt man auch hier kaum über Spekulationen hinaus.

III.2.2.3 DIE NAUMBURGER JOHANNESSCHÜSSEL

Aus dem Peter-und-Pauls-Dom in Naumburg haben wir die konkretesten Anhaltspunkte, wo die Johannesschüssel, die sich heute im Naumburger Domschatz befindet, aufgestellt gewesen ist, wenn auch erst für die jüngere Zeit (Kap. I.1.1; Abb. 7).¹⁵⁷ So schreibt Johann Carl

¹⁵⁵ Zur Johanneskirche am Kreuzgang des Brixener Doms siehe Johann Walchegger, Brixen. Geschichtsbild und Sehenswürdigkeiten, Brixen 1901, S. 133-134; Heinrich Waschgl, Der Dom zu Brixen, München/ Zürich, 1955, S. 20; Karl Wolfsgruber, Dom und Kreuzgang von Brixen. Geschichte und Kunst, Bozen 1988, S. 50-51.

¹⁵⁶ Wolfsgruber 1988, S. 50.

¹⁵⁷ Die Literatur zum Naumburger Dom ist nahezu unüberschaubar. Ein Überblick über die wichtigsten Überblicke findet sich bei Michael Viktor Schwarz, Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert, Wien 2002, S. 27f., Anm. 6. Die wichtigsten Werke für die vorliegende Arbeit sind: Schoch 1773; Felix Rosenfeld (Hg.), Urkundenbuch des Hochstifts Naumburg. Teil 1 (967-1207), Magdeburg 1925; Ernst Schubert, Der Westchor des Naumburger Doms. Ein Beitrag zur Datierung und Verständnis der Standbilder, Berlin 1964; ders., Der Naumburger Dom, Berlin 1968; ders., Der Naumburger Dom, Halle/Saale 1997; Heinz Wiessner (Bearb.), Das

Schoch in seiner Schrift *Kurtze Nachricht von denen Merckwürdigkeiten der hohen Stifts-Kirche zu Naumburg* im Jahr 1773,¹⁵⁸ dass an der Ostwand des nördlichen Querschiffs (Abb. 59) ein dem Täufer geweihter Altar stand, „oben über diesen Altar [...] eine höltzerne Schüssel [hängt]“ und „darauf [...] das Haupt Johannes [liegt]“.¹⁵⁹ Einen Johannes dem Täufer geweihten Altar gab es an dieser Stelle schon viel früher, das erste Mal wurde er 1273 erwähnt.¹⁶⁰ Es ist durchaus möglich, dass es diesen Altar seit der Fertigstellung des (neuen) Naumburger Doms, also seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gab. Das nördliche Querschiff wurde spätestens in den frühen 1230er Jahren vollendet und ist damit in der Entstehungszeit der der Naumburger Johannesschüssel um 1210/20 nahe. Vorstellbar ist also, dass die Johannesschüssel zur Aufstellung am Johannesaltar angefertigt worden ist. Ein eindeutiger Beweis dafür fehlt aber; auch ist der Johannesaltar verloren.

III.2.3 ZUSAMMENFASSUNG

Keine einzige der frühen Johannesschüsseln befindet sich noch auf ihrem ursprünglichen Aufstellungsort. Dies mag ein Hinweis dafür sein, dass für sie anfangs gar kein fixer Platz vorgesehen war. Unterstützung für diesen Gedanken findet man im Tafelbild der Anbetung des Johanneshauptes am Gutenstettener Altar (Abb. 49): Den Darstellungsmodus hat der Künstler offenbar von der Verehrung einer Johannesschüssel übernommen. Das Johanneshaupt ist in einer solchen Weise auf einem Altar aufgestellt, die mehr an eine temporäre, denn eine dauerhafte Lösung erinnert. Sowohl die Krypta des Klosters Denkendorf als auch die Johanneskirche in Brixen zeigen aber, dass mit einer – vermutlich zeitweisen – Aufstellung der Johannesschüssel gerechnet wurde. Fresken an den Wänden, die die Passion des Täufers zeigen, bieten einen ergänzenden Rahmen zu einer Präsentation des Bildwerks. Es ist davon auszugehen, dass hier die Johannesschüsseln temporär, wohl an den Feiertagen des Täufers ausgestellt worden sind.

Den einzigen Anhaltspunkt, dass Johannesschüsseln auch dauerhaft präsentiert wurden, bietet das Naumburger Exemplar. Dieses wurde im 18. Jahrhundert über dem Johannesaltar im Naumburger Dom ausgestellt, einem Altar, der gesichert seit dem späten, möglicherweise

Bistum Naumburg 1. Die Diözese 1 (=Germania Sacra. Historisch-Statistische Beschreibung der Kirche des alten Reiches, neue Folge 35,1), Berlin/ New York 1997; ders. (Bearb.), Das Bistum Naumburg 1. Die Diözese 2 (=Germania Sacra. Historisch-Statistische Beschreibung der Kirche des alten Reiches, neue Folge 35,2), Berlin/ New York 1998; Hans K. Schulze (Hg.), Urkundenbuch des Hochstifts Naumburg. Teil 2 (1207-1304), Köln/ Wien u.a. 2000; Jung 2002.

¹⁵⁸ Schoch 1773.

¹⁵⁹ Schoch 1773, S. 60, zitiert nach: Jung 2002, S. 478.

¹⁶⁰ Schulze 2000, Nr. 408.

schon seit dem frühen 13. Jahrhundert existierte. Dass die Johannesschüssel seit ihrer Entstehung zu dieser Zeit auf diesem Altar ständig gezeigt worden ist, liegt nahe.

Es ist müßig darüber zu spekulieren, ob eine temporäre oder permanente Aufstellung „eine devotionale Gefühlsbeziehung und Gebetsübung“¹⁶¹ mehr angeregt haben mag. Vielmehr ist zu bemerken, dass viele Bildwerke im christlichen Kult – aus unterschiedlichen Gründen – solcherart eingesetzt worden sind, allen voran die Passionsdarstellung des Christentums schlechthin, der Kruzifixus. Mit diesem verbindet die Johannesschüssel aber mehr: Der Kruzifixus ist für Jesus Christus das, was die Johannesschüssel für den Täufer ist.¹⁶²

III.3 DIE JOHANNESSCHÜSSEL UND DER KRUFIFIXUS

Die Parallelen zwischen den Leben Johannes und Jesu wurden oben beleuchtet (Kap. I.2.1). Diese kulminieren in der Passion: In der des Täufers wird jene Christi – im kleinen Rahmen – vorbereitet. Die Rollen, die die Figuren einnehmen, sind dieselben: Ist im Fall des Täufers die Herodias die Aufwieglerin, sind es bei Christus die Juden; Herodes Antipas unterwirft sich als Herrscher ebenso deren Willen wie Pilatus dem des jüdischen Volkes und nimmt damit eine passive Rolle ein. Beide kommen gewaltsam zu Tode, beide Todesarten wirkten vorbildhaft, wenn auch nicht unbedingt im wörtlichen Sinn: Der imitatio Christi, die ihren Höhepunkt bei wenigen Auserwählten in den Stigmata fand, steht das Geköpft Werden mehrerer Märtyrer gegenüber, die zuvor das Feuer, das Rad oder den Kochtopf überlebt hatten.

Die Parallelen zwischen den Leben und der Passion Jesu und des Täufers haben in der bildenden Kunst auch Niederschlag gefunden. Auf der Oberseite eines Ende des 12. Jahrhunderts hergestellten Tragaltars im Halleschen Heiltum (Abb. 60) sind um einen rechteckigen Stein zwölf Szenen in zwei Spalten eingraviert, die linke ist Johannes dem Täufer gewidmet, die rechte Jesus Christus.¹⁶³ Dabei wird die Parallelität der Leben der beiden – und damit die Vorläuferschaft des Täufers – herausgearbeitet: In der ersten Zeile steht die Verkündigung an Zacharias neben der an Maria, in der zweiten die Geburt des Täufers neben der Jesu. Der Tanz der Tochter der Herodias beim Festmahl des Herodes steht in der vierten Zeile neben dem letzten Abendmahl mit der Aufforderung an Judas.

In der fünften Zeile ist der Tod der beiden thematisiert: Im linken Bild sieht man am linken Bildrand das Gefängnis, aus dessen Fenster der kopflose Körper des Johannes heraushängt, daneben steht der Henker mit dem Kopf auf der Schale in der Hand. Im rechten Bild wie-

¹⁶¹ Berliner 1956, S. 116f., Anm. 13.

¹⁶² Für diesen Hinweis danke ich Michael Viktor Schwarz.

¹⁶³ Berliner/Halm 1931, S. 41f., Tafel 79.

derum ist am rechten Bildrand Christus am Kreuz dargestellt, dem gerade vom römischen Soldaten mit der Lanze in die Seite gestochen wird – die Johannesschüssel und der Kruzifixus sind hier Symbol für den jeweiligen Tod, die jeweilige Passion.

Die Äquivalenz von Johannesschüssel und Kruzifixus wird hierin deutlich gemacht. Dementsprechend sind die Vollplastiken dieser beiden Motive zu vergleichen, wenn auch mit Abstrichen aufgrund der ungleich größeren Bedeutung des Kruzifixus für die christliche Religion und den Kult. Was sofort auffällt, ist die zeitliche Diskrepanz der Übernahme der beiden Motive in die Plastik: Die ersten Johannesschüsseln sind erst rund 250 Jahre nach den ersten bekannten westlichen Kruzifixen entstanden.

Erklärungsmöglichkeiten dafür gibt es mehrere: So verzeichnete der Kult um Johannes den Täufer im 13. Jahrhundert einen Aufschwung, der sich auch im Aufkommen der großen Johannesbruderschaften wie den Karmelitern (um 1150 Gründung in Jerusalem, 1238 Auswanderung nach Europa), Johannitern (1099 Gründung in Jerusalem, 1244 endgültiger Rückzug aus dem Vorderen Orient) oder der Bruderschaft S. Giovanni Decollato in Rom manifestierte. Denkbar ist, dass für die größere Verehrung ein eigenes Bildmotiv benötigt wurde. Durch die Wahl desselben sollte die bemerkenswerteste Tat des Täufers hervorgehoben werden: die Standhaftigkeit im Anblick des Todes – in Analogie zu Christus und zum Kruzifixus. Im 13. Jahrhundert erfährt nämlich der Kruzifixus einen Wandel in der Darstellung:¹⁶⁴ Aus dem totschlafenden (z.B. am Gero-Kreuz im Kölner Dom, 970; Abb. 61) oder wahlweise über den Tod triumphierenden (z.B. der Imervard-Kruzifixus im Braunschweiger Dom, Mitte des 12. Jahrhundert; Abb. 62) wird der sterbende Christus, der in all seiner Menschlichkeit oft übersteigert-expressiv gezeigt wird (z.B. der Kruzifixus am Westlettner des Naumburger Doms, um 1250; Abb. 63). Entsprechend dem Ausspruch Bernhards von Clairvaux, „die Erinnerung an seinen [Christi] Tod stimmt mehr zur Frömmigkeit“ als jene an sein Leben,¹⁶⁵ wird auch Johannes Tod gedacht. Die bisherige Ikonographie des Täufers ist dafür zu schmal, also wird ein neues Motiv gewählt: das der Johannesschüssel, die nicht nur als Andachts-, sondern auch als Kultbild verwendet wird (was auch die ursprüngliche Funktion des Kruzifixus war).

So nachvollziehbar diese flott skizzierte These scheinen mag, so wenig ist sie nach derzeitigem Forschungsstand zu belegen. Eine Untersuchung des Einflusses der Johannesbruderschaften auf die Bildwerke, die den Täufer zum Thema haben, und deren Verwendung könnte aber – gerade im Zusammenhang mit der Johannesschüssel – fruchtbar sein.

¹⁶⁴ Siehe hierzu: Gerhard Lutz, *Das Bild des Gekreuzigten im Wandel. Die sächsischen und westfälischen Kruzifixe der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts*, Petersberg 2004.

¹⁶⁵ Bernhard von Clairvaux, *De pretioso unuento pietatis, Liber ad milites templi*, o.O. 1128, Kap. XI: *De sepulcro*, PL 182, 932, zitiert nach: Belting 1981, S. 261.

III.4 ZUSAMMENFASSUNG

Die Frage, ob es sich bei der frühen Johannesschüssel um ein Andachtsbild handelt, ist zum derzeitigen Stand nicht befriedigend zu beantworten. Dies liegt nicht nur an den vielen gebräuchlichen Definitionen des Andachtsbildes, sondern vor allem am Fehlen der Quellen zu den Johannesschüsseln und der Art ihrer Verehrung. Lediglich zur Aufstellung der Bildwerke in ihrem Kontext gibt es Hinweise, jedoch sind auch diese nicht eindeutig: Es liegt zwar nahe, dass sie nur temporär – vermutlich an den dem Täufer gewidmeten Feiertagen (Kap. I.2.2) – auf dem Altar den Gläubigen zur Anbetung ausgestellt worden sind. Jedoch zeigte das Beispiel der Naumburger Johannesschüssel, dass auch eine permanente Präsentation der Johannesschüssel, vielleicht im Sinne eines Kultbildes, denkbar ist.

Am deutlichsten offenbarte sich aber, dass für die Beantwortung der Frage, welchem Bildtypus die Johannesschüssel angehört, noch eine Menge an Forschungsarbeit zu erledigen ist. Neben den noch nicht gefundenen Quellen, was die Aufstellung der Johannesschüssel und das Gebet davor betrifft, ist noch nicht geklärt, ob es einen Zusammenhang zwischen der Entstehung der ersten Johannesschüsseln mit dem nahezu zeitgleichen Aufkommen der Johannesbruderschaften in Europa gibt.

Für die Verbindung der frühen Johannesschüsseln mit einem anderen Aspekt der christlichen Religion gibt es hingegen mehr Hinweise, nämlich mit dem geistlichen Spiel, das ebenfalls im 13. Jahrhundert einen Aufschwung erlebt hat. Darin sollen die Johannesschüsseln als Requisiten verwendet worden sein, wofür nicht nur die Ausführungen derselben, sondern auch Regieanweisungen in erhaltenen geistlichen Spielen und die Beeinflussung der bildenden Kunst durch diese sprechen, wie im Folgenden zu sehen sein wird.

IV. DIE JOHANNESSCHÜSSEL: EIN REQUISIT IM GEISTLICHEN SPIEL

Die inhaltlichen Parallelen zwischen der Johannesschüssel und dem Kruzifixus wurden soeben aufgezeigt. Es gibt auch eine formale: So wie viele der Kruzifixe sind die meisten Johannesschüsseln zweiteilig ausgeführt, Kopf und Schale trennbar. Der nächstliegende Schluss ist, dass dies einer Materialwahrheit geschuldet ist, weniger im Sinne, dass der Kopf aus einem anderen Material als die Schale zu sein hat, sondern dass es eine Fuge zwischen den beiden gibt, eine Trennung – so wie zwischen Christus und dem Kreuz unterschieden wird.

Die zweiteilige Ausführung war für die frühe Johannesschüssel Standard, wie wir gesehen haben (Kap. I.1.8). Es ist sogar so gewöhnlich, dass Haupt und Teller getrennt waren, dass Renate Arndt und Hella Kroos in ihrem Beitrag zur Ikonographie der Johannesschüssel explizit auf ein Exemplar aus dem Wallfahrtsmuseum in Kranenburg hinwiesen, bei dem es sich um ein Hochrelief handelt, Haupt und Schale aus einem Stück gearbeitet sind (vermutlich rheinisch, um 1250; Abb. 64).¹⁶⁶ Es handle sich dabei um einen Glücksfall, so Arndt/Kroos, da bei vielen Bildwerken die Originalität mancher Schüssel angezweifelt werden müsse und bei weiteren die Schüssel verloren sei.¹⁶⁷

Johannesschüsseln, die aus einem Stück gearbeitet sind, tauchen erst ab dem späten 15. Jahrhundert vermehrt auf.¹⁶⁸ Genau diese Exemplare, ebenso wie jenes aus Kranenburg, machen die zuvor gängige Ausarbeitung auffallend: Der Unterschied ist die Trennbarkeit, es ist also möglich, den Kopf von der Schale zu lösen, die Johannesschüssel mit wenigen Handgriffen zu verändern.

Diese Beobachtung führt uns wieder zu den Kruzifixen, nämlich zu einer speziellen Gruppe, die aufgrund ihrer Ausführung eine Sonderstellung inne hat: zu der Gruppe der Kruzifixe mit schwenkbaren Armen, die ab der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts hergestellt worden sind.¹⁶⁹ Diese unterscheiden sich von den üblichen Kruzifixen durch einen einfachen Mechanismus in den Schultergelenken, durch den die Arme des Gekreuzigten schwenkbar waren und somit entweder ausgestreckt oder an die Seiten gelegt präsentiert werden konn-

¹⁶⁶ Arndt/Kroos 1969, S. 274f.

¹⁶⁷ Arndt/Kroos 1969, S. 274.

¹⁶⁸ Siehe bpw. einige Exemplare im Schnütgen Museum, Witte 1912, S. 77, Tafel 52.

¹⁶⁹ Gesine Taubert/Johannes Taubert, Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen. Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. XXIII, 1969, S. 79-121; Johannes Tripps, Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsgeschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik, Berlin 1998, S.129-136.

ten (Abb. 65).¹⁷⁰ Dadurch konnten am Karfreitag im Rahmen der Liturgie die Kreuzabnahme und die Grablegung Christi tatsächlich durchgeführt werden.

Es ist – vor dem Hintergrund des Schicksals des Täufers – durchaus denkbar, dass die (zweiteilige) Johannesschüssel in ähnlicher Weise verwendet wurde. Angedeutet wurde dies bereits,¹⁷¹ ein Nachweis dafür steht noch aus. Da die Johannespassion niemals Teil der Liturgie war, muss man jedoch woanders nach einer Einsatzmöglichkeit suchen, nämlich beim geistlichen Spiel, in dem der Johannesstoff ab dem frühen 13. Jahrhundert thematisiert worden ist. Wie im Folgenden gezeigt wird, wird man dort fündig. Die Frage stellt sich: Wie kann man sich den Einsatz der Johannesschüssel vorstellen? Aufschluss können hierfür einerseits Regieanweisungen zu den jeweiligen Spielen bieten. Andererseits wurde oft auf die Verbindung von bildender Kunst und Theater bzw. geistlichem Spiel hingewiesen.¹⁷² Darstellungen der Enthauptung des Täufers in Reliefs und Fresken sind also weiters hinzuzuziehen und auf eine wechselseitige Wirkung auf die Darstellung durch die Johannespassion in den geistlichen Spielen zu untersuchen.

Ist das Einsatzgebiet gefunden und die Einsatzart für die Johannesschüssel deutlich gemacht, gilt es, die frühen Exemplare auf die konkretisierten Bedürfnisse hin, die an diese gestellt worden sind, zu untersuchen. Wenn auch diese erfüllt werden, fehlt noch die Antwort auf die Frage, ob dort, wo geistliche Spiele, die die Passion des Täufers zum Inhalt haben, aufgeführt worden sind, auch Johannesschüsseln aus der fraglichen Zeit vorhanden sind – und umgekehrt.

IV.1 DIE JOHANNESPASSION IM GEISTLICHEN SPIEL

Die Figur des Täufers kommt im geistlichen Spiel des Mittelalters anfangs vor allem in den sogenannten Prophetenspielen vor. Darin werden die einzelnen Propheten vom Prediger aufgerufen, um gegen die ungläubigen Juden Zeugnis für Christus abzulegen, als letzter in der Reihe der alttestamentarischen Propheten Johannes der Täufer. Aus dem deutschsprachigen Raum ist leider kein Text eines Prophetenspiels bekannt, lediglich von einer solchen Aufführung wird berichtet, am 7. 2. 1194 in Regensburg.¹⁷³

¹⁷⁰ Taubert/Taubert 1969, S. 91.

¹⁷¹ Witte 1912, S. 52; Combs Stuebe 1969, S. 5f.; Niehr 1992, S. 321f.

¹⁷² Verena Unterer-Budischowsky, Zusammenhänge zwischen geistlichem Schauspiel und bildender Kunst im Mittelalter, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien*, 32, 1980, S. 1-7 (mit weiteren Angaben) sowie Götz Pochat, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990.

¹⁷³ Wilhelm Creizenach, *Geschichte des Neueren Dramas. Erster Band: Mittelalter und Frührenaissance*, Halle a. S. 1911², S. 64.

Das nächste Prophetenspiel fand zehn Jahre später am äußeren Rand des christlichen Einflussbereichs statt, in Riga, wohl zur Bekehrung Andersgläubiger, und ist nur in Fragmenten überliefert.¹⁷⁴ Hier wurde das Auftreten der einzelnen Propheten zu kleinen Dramen ausgestaltet, und auch zum Täufer gab es eine kleine Szenenreihe. Lediglich die letzte davon ist bekannt, es handelt sich um die Schlacht, in welcher Herodes Antipas vom arabischen König Aretas, dem Vater seiner verstoßenen, ersten Ehefrau, besiegt worden ist. Nach dem Bericht des Flavius Josephus (37 oder 38-nach 100) wurde diese Niederlage von seinen Zeitgenossen als Strafe für die Hinrichtung des Täufers betrachtet, was auch noch im Mittelalter geläufig war.¹⁷⁵ Es ist also anzunehmen, dass vor dieser Szene weitere über die Passion des Täufers aufgeführt worden sind.

Dabei handelt es sich aber nicht um die erste Erwähnung des Johannesstoffs in einem geistlichen Spiel. In der *Scholia Vindobonensis ad Horatii artem poeticam*¹⁷⁶, einem Kommentar des 11./12. Jahrhunderts zur *Ars Poetica* des Horaz, wird das Gastmahl des Herodes („Caena Herodis“) erwähnt: Auf Horaz’ Feststellung, dass die Begebenheiten auf der Bühne entweder bloß erzählt oder durch Handlung vorgeführt werden können, entgegnet der Erklärende, dass in besagtem Gastmahl des Herodes beides nebeneinander vorkommt.¹⁷⁷ Damit ist wohl jenes des Herodes Antipas gemeint. Bemerkenswert ist, dass der Titel allein reicht, dass der gebildete Leser Bescheid weiß, um welchen Stoff es sich handelt.¹⁷⁸

Ab dem 14. Jahrhundert wurde die Passion Johannes des Täufers im geistlichen Spiel verstärkt thematisiert. Zwei 1400 entstandene, kleine Johannesspiele haben sich aus Rom erhalten,¹⁷⁹ wo der Stoff schon sehr früh in eigenständigen Spielen verhandelt wird. In Frankreich hingegen wurde die Täuferpassion erstmals in der *Passion Nostre Seigneur Jhesu Christ* von Semur¹⁸⁰ (1488) und Arnould Grébans *Le mystère de la Passion*¹⁸¹ (vor 1452) aufgeführt, sie nimmt dabei in den Passionsspielen als Präfiguratio Christi großen Raum ein. Am frühesten wurde sie im deutschsprachigen Raum gezeigt, zuerst im Rahmen der Passion Christi. Das erste ausführliche Zeugnis dafür ist die sogenannte Frankfurter Dirigierrolle.

¹⁷⁴ Creizenach 1911, S. 64f.

¹⁷⁵ Josephus Antiqq. XVIII 5, 2 und Petrus Comestors Historia evangelica cap. 73, nach: Creizenach 1911, S. 65.

¹⁷⁶ Zechmeister (Hg.), *Scholia Vindobonensis ad Horatii artem poeticam*, Wien 1877.

¹⁷⁷ Creizenach 1911, S. 7f. und S. 64f.

¹⁷⁸ Ludwig Gombert, *Johannes Aals Spiel von Johannes dem Täufer und die älteren Johannesdramen* (= Germanistische Abhandlungen, 31. Heft), Breslau 1908, S. 3.

¹⁷⁹ Oskar Thulin, *Johannes der Täufer im geistlichen Schauspiel des Mittelalters und der Reformationszeit* (Studien über christliche Denkmäler, 19), Leipzig 1930, S. 110f.

¹⁸⁰ Abgedruckt bei Emile Roy, *Le jour du jugement*, In *Mémoires de la Société d’émulation du Doubs*, VIIe série 6. Bd., Besancon 1902. Weiterführend s. Thulin 1930, S. 84.

¹⁸¹ Arnould Gréban, *Le mystère de la Passion*, Gaston Paris/Gaston Raynaud (Hg.), Paris 1878. Weiterführend s. Thulin 1930, S. 84-89.

IV.1.1 DIE FRANKFURTER DIRIGIERROLLE

Aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammt die Frankfurter Dirigierrolle des Bartholomäusstiftes in Frankfurt/Main, das älteste Zeugnis für die Aufführung des Johannesstoffs im Rahmen eines (Christus-)Passionsspiels.¹⁸² Den Namen darf man in diesem Fall wörtlich nehmen, es handelt sich dabei um eine über vier Meter lange Pergamentrolle, die an beiden Enden mit Holzstäben zum Aufrollen versehen ist (Abb. 66). Sie ist das älteste mehrtägige Passionsspiel und – ein besonderer Glücksfall – der älteste bekannte Überlieferungsträger eines Regieexemplars. Bei der Frankfurter Dirigierrolle handelt es sich nämlich weniger um den Text eines Passionsspiel denn um ein Manuskript, das dem *Regens ludi*, dem Spielleiter, bei den Proben und Aufführungen dabei half, die Schauspieler in der vorgeschriebenen Weise operieren zu lassen.¹⁸³ Weder die Sprech-, noch die Singtexte sind daher komplett aufgeschrieben, es sind lediglich jeweils der erste Vers der deutschen Texte bzw. die Anfänge der lateinischen Gesänge in schwarzer Tinte vermerkt. Dazwischen sind die Spielanweisungen in roter Tinte geschrieben.

Die Frankfurter Dirigierrolle wurde mehrmals überarbeitet, Worte wurden ausrasiert und verbessert, am Rande wurden Ergänzungen hinzugefügt. Jede Änderung an der älteren Schicht dokumentiert eine eigene Spielfassung und gleichzeitig die Entstehung jeweils eines neuen Spiels.¹⁸⁴ Obwohl keinerlei Belege für Aufführungen von Passionsspielen in Frankfurt vor 1456 in den Stadt- und Stiftsarchiven zu finden sind, lässt sich daraus dennoch auf die mehrmalige Inszenierung der Passion, wie sie in der Frankfurter Dirigierrolle dargestellt ist, schließen.¹⁸⁵

IV.1.1.1 VERBREITUNG UND VORLAGEN

Die Frankfurter Dirigierrolle wurde nicht nur mehrmals aufgeführt, auf ihr fußen weitere Passionsspiele des 15. und 16. Jahrhunderts.¹⁸⁶ Damit gilt sie als gruppenkonstituierend für die sogenannte Hessische Spielgruppe.¹⁸⁷ In zwei dieser Spiele kommt auch die Johannespas-

¹⁸² Ms. Barth. 178 (Ausst. 29), Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main. Siehe hierzu Gombert 1908, S. 4-5; Creizenach 1911, S. 224-226; Thulin 1930, S. 94; Richard Froning (Hg.), *Das Drama des Mittelalters*, Teil 1-3, Tokyo/ Tübingen 1974, S. 325ff.; Rolf Bergmann, *Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters*, München 1986, S. 113-115; Johannes Janota (Hg.), *Die Hessische Passionsspielgruppe. Edition im Paralleldruck*, Bd. 1: *Frankfurter Dirigierrolle – Frankfurter Passionsspiel*, Tübingen 1987; Klaus Wolf, *Kommentar zur „Frankfurter Dirigierrolle“ und zum „Frankfurter Passionsspiel“* (=Die Hessische Passionsspielgruppe. Edition im Paralleldruck, Ergänzungsband 1), Tübingen 2002.

¹⁸³ Froning 1974, S. 325.

¹⁸⁴ Wolf G. 2002, S. 19.

¹⁸⁵ Froning 1974, S. 325.

¹⁸⁶ Neben den unten erwähnten sind dies das Frankfurter Passionsspiel von 1493, das Frankfurter Osterspielfragment, die Friedberger Dirigierrolle. Siehe dazu Wolf G. 2002, S. 1-3.

¹⁸⁷ Creizenach 1911, S. 224-228; Thulin 1930, S. 22f. und S. 97; Wolf G. 2002, S. 1f.

sion vor, nämlich im Alsfelder Passionsspiel von 1501 und im Heidelberger Passionsspiel von 1513. Die Frankfurter Dirigierrolle fand also ihre Verbreitung, auch überregional – was ein Glücksfall für das Verständnis der Dirigierrolle ist. Durch die nachfolgenden Spiele ist der bewusst unvollständig aufgeschriebene Text ansatzweise zu rekonstruieren.

Doch dürfte die Dirigierrolle nicht der alleinige Ausgangspunkt für die Hessische Spielgruppe gewesen sein. Vielmehr gibt es auch für sie Vorlagen, die sich darin wiederfinden. So hat das sogenannte St. Gallener oder Mittelrheinische Passionsspiel aus dem 14. Jahrhundert ebenso als Quelltext eingewirkt wie das auch im rheinfränkischen Sprachraum beheimatete, heilsgeschichtliche Epos *Die Erlösung* (Anfang des 14. Jahrhundert), sowohl in sprachlicher, als auch in inhaltlicher Hinsicht.¹⁸⁸ Die Aufführungen der Passion dürften daher in diesem Raum zum Zeitpunkt der Niederschrift der Frankfurter Dirigierrolle schon eine gewisse Tradition gehabt haben – wofür auch die Form der Dirigierrolle spricht: Denn wenn das, was im Spiel gesagt werden soll, nicht schon bekannt oder zumindest in anderer Form bereits aufgeschrieben ist, hätte man bei der Frankfurter Dirigierrolle nicht weitgehend auf den Text verzichten können.

IV.1.1.2 ZUM INHALT

Das Spiel umfasst die Geschichte Jesu von der Taufe bis zur Himmelfahrt und hat außerdem noch ein Vor- und ein Nachspiel. Das eigentliche Passionsspiel beginnt mit der Taufe Christi, gleichzeitig also mit dem Auftreten Johannes des Täufers. Von hier an laufen die Geschichten Jesu und des Täufers bis zu dessen Enthauptung parallel.

Dem Festmahl des Herodes sind vom Beginn des Banketts mit dem Tanz bis zum Begräbnis des Täufers durch seine Jünger zwölf Zeilen gewidmet (Zeilen 65-76a).¹⁸⁹ Auf den Wunsch der Tochter schickt Herodes einen Diener, um Johannes zu enthaupten (Z. 73). Dieser kehrt mit dem Haupt des Johannes wieder („Iam servus allato capite Johannis [...]“ (Z. 75)), und gibt dieses dem Mädchen, das sich darüber freut (Z. 76). Für diese Szene wird also ein Kopf als Requisite benötigt, vermutlich lebensgroß und lebensnah dargestellt. Von einer Schüssel ist zwar in der Frankfurter Dirigierrolle nicht die Rede, die Handlung, die sehr nah an die Schilderungen im Markus-Evangelium (Mk., 6, 19-29) angelehnt ist,¹⁹⁰ legt dies aber nahe.

IV.1.2 DIE ENTHAUPUNG DES JOHANNES IN ANDEREN PASSIONSSPIELEN

Die Passion des Täufers ist ab dem 14. Jahrhundert ein wiederkehrender Bestandteil des Passionsspiels. Ein wenig später als die Frankfurter Dirigierrolle, um 1350, ist ein Spiel niederge-

¹⁸⁸ Wolf G. 2002, S. 2-3.

¹⁸⁹ Janota 1987, S. 41.

¹⁹⁰ Wolf G. 2002, S. 119f.

schrieben worden, das als Kreuzensteiner Passionsspielfragmente bezeichnet wird. Das Exemplar wurde Mitte des 15. Jahrhundert zerschnitten und als Einbandfalz zum Binden zweier Papierhandschriften verwendet, der Text ist also nur in Streifen erhalten gewesen und mittlerweile verbrannt.¹⁹¹ Teil des Spiels war die Gastmahlszene, die aber nur bis zum Tanz der Tochter erhalten ist. Doch auch wenn die Erzählung vom weiteren Schicksal des Täufers bis zur Enthauptung nicht mehr erhalten ist, ist davon auszugehen, dass diese in der oben gezeigten Weise aufgeführt worden ist.¹⁹² Das Stück dürfte in Mittelfranken entstanden sein und zeigt, dass der Stoff schon in der Mitte des 14. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum weite Verbreitung gefunden hat.

Ab dem 16. Jahrhundert wird das Leben des Johannes im deutschen Sprachraum in eigenständigen Johannesspielen aufgeführt, in welchen das Gastmahl des Herodes und die Enthauptung zu fixen Bestandteilen werden. Spätestens für diese Spiele müsste die Johanneschüssel zu einem häufig gebrauchten Requisit geworden sein, so auch in der *Comoedia Vom Koenig, der seinem Sohn Hochzeit machte* vom Pfarrherrn Johann Rassern aus Ensisheim aus dem Jahr 1574.¹⁹³ Nach dem Wunsch der Tochter der Herodias ließ man dem Täufer „das Haupt abschlagen und [...] in ein blatten [legen]“. ¹⁹⁴ Im Heidelberger Passionsspiel von 1514 zeigte die Tochter der Herodias das Johanneshaupt dem Publikum, damit es jeder sehen konnte.¹⁹⁵

Verloren ist leider das Dresdner Johannesspiel, das im 15. und 16. Jahrhundert ebendort aufgeführt worden ist, worüber zwar nicht der Text, dafür Rechnungen Bescheid geben.¹⁹⁶ Vorläufer davon war ein Prozessionspiel, *Processio Johannis* genannt, das von 1480 bis 1539 abgehalten worden ist. Dessen Höhepunkt soll die Enthauptung des Täufers gewesen sein, dargestellt auf einer vor der Kirche errichteten Bretterbühne.¹⁹⁷

Auch außerhalb des deutschen Sprachgebiets wurde die Johannespassion aufgeführt. Das bekannteste Spiel aus Frankreich ist Arnoul Grébans *Le mystère de la Passion*¹⁹⁸ aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, in dem ebenso der Henker der Tochter ein Haupt überreicht.

Die deutlichste Anweisung, wie bei der Enthauptung des Täufers zu verfahren sei, stammt aus Rom. Dort wurden im Jahr 1400 zwei kleine Spiele von der Geburt und Enthauptung des

¹⁹¹ Creizenach 1911, S. 116f. ; Thulin 1930, S. 94f.; Bergmann 1986, S. 181-183.

¹⁹² Thulin 1930, S. 95.

¹⁹³ Johann Rassern, *Comoedia Vom Koenig, der seinem Sohn Hochzeit machte...*, Ensisheim 1574. Weiterführend s. Thulin 1930, S. 104-108

¹⁹⁴ Thulin 1930, S. 107.

¹⁹⁵ Thulin 1930, S. 103.

¹⁹⁶ Thulin 1930, S. 96f.

¹⁹⁷ Thulin 1930, S. 97.

¹⁹⁸ Gréban 1878. Weiterführend s. Thulin 1930, S. 84-89.

Johannes aufgeführt. In der *Lauda in Decollatione Sancti Johannis Baptiste*¹⁹⁹ sind zwischen den Szenen Anweisungen für die Schauspieler festgehalten. Zur Enthauptung heißt es: „Der heilige Johannes der Täufer hält seinen Kopf aus dem Fenster des Kerkers dem Henker hin, der ihn enthaupten will; er streckt den Hals, und der andere schneidet ihn durch; es ergießt sich Blut und Wasser; und er hebt den Kopf auf die Schüssel und gibt ihn der Frau, und sie bringen ihn zu dem Gastmahl, wo sich der König befindet.“²⁰⁰ Die Szene wird hier sehr plastisch vor Augen geführt: Auf der Bühne ist ein Gefängnis aufgebaut, aus dem der Schauspieler des Täufers seinen Kopf steckt. Im Moment des Köpfens wird, davon ist auszugehen, aus dem Gefängnis ein Kopf heraus befördert und gleichzeitig Blut und Wasser ausgeschüttet, was einen sehr anschaulichen Effekt erzielt haben muss. Eine Schüssel muss für die Aufnahme des Kopfes bereitgestanden haben, was die Möglichkeit, dass eine Johannesschüssel in dieser Szene als Requisit eingesetzt worden ist, nur unterstreicht.

Wie soeben zu sehen war, wurde spätestens ab dem frühen 14. Jahrhundert, vermutlich aber schon ab der Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert, die Johannespassion im Rahmen des geistlichen Spiels aufgeführt. Die Regieanweisungen legen nahe, dass die Enthauptung des Täufers auf der Bühne gespielt wurde. Über den Ablauf dieser Szene geben die Regieanweisungen einiger geistlicher Spiele Auskunft; wie man sich dies visuell vorstellen kann, erfahren wir aus der bildenden Kunst, in welcher diese Aufführungen Niederschlag gefunden haben.

IV.2 DARSTELLUNGEN DER ENTHAUPUNG JOHANNES DES TÄUFERS

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ist mehrfach darauf hingewiesen worden, dass das geistliche Spiel als Anregung oder gar Vorbild für die bildende Kunst im Mittelalter diente.²⁰¹ An den unterschiedlichen Darstellungsmodi der Enthauptung des Täufers lässt sich dies ablesen: Seit dem 9. Jahrhundert wird dieses Motiv in der bildenden Kunst thematisiert,²⁰² ein frühes Beispiel wurde schon gezeigt: jenes aus der sog. Ottonen-Handschrift aus dem 10. Jahrhundert aus dem Aachener Münster (Kap. I.3.2; Abb. 26), in dem ebenso wie im sog. Bamberger Evangeliar aus dem 11. Jahrhundert aus der Münchener Staatsbibliothek (Abb. 67) der Tanz der Tochter beim Gastmahl des Herodes, die Enthauptung des Täufers sowie die Überrei-

¹⁹⁹ Vincenzo De Bartholomaeis, *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, Bd. 2, Florenz 1943, S. 135-154; Pochat 1990, S. 77, Anm. 106.

²⁰⁰ „Santo Janni Battista trage fore lo capo finestra della carcere allo carnefice che li vole tagliare lo capo, e stenne lo cuollo; e tagialillo; e sparge sangue e acqua; e mette la testa nello piattello e daolo alla zitella, e portanollo allo convito dove stava lo Re.“ De Bartholomaeis 1943, S. 149; vielen Dank an Katja Scheibenpflug für die Übersetzung.

²⁰¹ Siehe hierzu einen kurzen Abriss der Forschungsgeschichte bei Unterer-Budischowsky 1980, S. 1f.

²⁰² Weis 1994, Sp. 184.

chung der Johannesschüssel an die Herodias abgebildet sind. Der Henker hat in der zweiten Szene seine Arbeit schon erledigt (und ist in der Aachener Handschrift gar nicht abgebildet): Der Kopf ist schon abgeschlagen, nur mehr der Rumpf mit der offenen, blutenden Halswunde liegt in einer Art Festungsarchitektur.

In einigen Darstellungen macht sich der Henker gerade an die Arbeit, wie im Evangeliar von Farfa aus dem 11. Jahrhundert (Vatikan; Abb. 68). In der links angeordneten Enthauptungsszene, die deutlich von den anderen Szenen abgetrennt ist, zieht der Henker den Kopf des Täufers mit seiner Linken an den Haaren in die Höhe, mit dem Schwert in seiner Rechten holt er weit zum Schlag aus. Die Szene spielt – im Gegensatz zu den anderen Schilderungen – weder vor, noch in einer Architektur.

Es gibt eine Reihe von Darstellungen ab dem 13. Jahrhundert, die von diesen beiden Modi abweichen: Das Tympanon des linken Westportals der Kathedrale Notre-Dame in Rouen (13. Jahrhundert; Abb. 69) ist horizontal in zwei Felder aufgeteilt und zeigt im unteren die Täuferpassion.²⁰³ In der linken Hälfte ist das Gastmahl des Herodes abgebildet. Hinter einem bildparallelen Tisch sitzt die Gesellschaft mit dem Herrscherpaar, rechts von der Tafel tanzt die Tochter auf ihren Händen. Die Handlung wird am rechten Bildrand fortgesetzt, wo Johannes sich aus einem Fenster seines Gefängnisses herausbeugt und betend den tödlichen Schwertstreich des vor ihm stehenden Henkers erwartet. Zwischen der tanzenden Tochter und dem Henker ist noch einmal die Tochter dargestellt, die ihrer Mutter den Johanneskopf auf der Schüssel überreicht.

Der Topos, dem dieses Relief folgt, ist bekannt, nämlich aus den Regieanweisungen zu der römischen *Lauda in Decollatione Sancti Johannis Baptiste*²⁰⁴. Natürlich war diese nicht Vorbild dafür, schließlich ist sie erst um 1400 aufgeschrieben worden; jedoch ist die Ähnlichkeit frappant. Nicht nur für die Anordnung der Enthauptung, sondern der gesamten Szenerie lässt sich das geistliche Spiel als Vorbild denken. Eine Rekonstruktion des Bühnenraums der genannten *Lauda* zeigt eine ganz ähnliche Anordnung (Abb. 70): Auf der linken Seite steht der Thron des Herodes Antipas, in der Mitte der Tisch für das Gastmahl, rechts außen das Gefängnis des Täufers.²⁰⁵ Der Thron ist kein notwendiges Element für die Erzählung und wird im Relief weggelassen, der Tisch und das Gefängnis aber sind dem Schema entsprechend angeordnet.

²⁰³ Siehe hierzu Willibald Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270*, München 1970, Abb. 182, S. 151f. Auf die Vorbildwirkung des geistlichen Spiels für dieses Relief hat Unterer-Budischowsky hingewiesen, jedoch ohne Angabe von Quellen. Unterer-Budischowsky 1980, S. 5.

²⁰⁴ De Bartholomaeis 1943.

²⁰⁵ Rekonstruktion von Pochat 1990, S. 76.

Noch deutlicher ist die Vorbildwirkung des geistlichen Spiels auf die bildende Kunst in einer italienischen Holzschnittillustration des Martyriums des 15. Jahrhunderts zu sehen (Abb. 71).²⁰⁶ Johannes beugt sich aus der Tür seines Gefängnisses heraus, rechts davor steht der Henker, der mit dem Schwert zum Schlag ausholt – und links vorne im Bild kniet die Tochter, in der Hand die Schüssel, offensichtlich auf den Kopf des Täufers wartend. Hier wird nahezu wörtlich die Regieanweisung der Lauda dargestellt: „Der heilige Johannes der Täufer hält seinen Kopf aus dem Fenster des Kerkers dem Henker hin, der ihn enthaupten will; er streckt den Hals, und der andere schneidet ihn durch; es ergießt sich Blut und Wasser; und er hebt den Kopf auf die Schüssel und gibt ihn der Frau [...]“. Leicht vorstellbar ist also der Ablauf der Szene im geistlichen Spiel: Der Henker zieht mit dem Schwert durch, gleichzeitig weicht der Johannes-Darsteller in das Gefängnis zurück, und sein Kopf wird – entweder von Johannes selbst oder von einem Helfer, der verborgen im Gefängnis sitzt – von dort ebenso hinausgeworfen wie Wasser und Blut hinausgeschüttet.

Auch aus Deutschland ist eine Darstellung bekannt, die die entscheidenden Anregungen aus dem geistlichen Spiel bezogen hat. Im Braunschweiger Dom wird an der Chornordwand unter dem Fenster in einem Fresko aus dem mittleren 13. Jahrhundert die Geschichte Johannes des Täufers erzählt (Abb. 72).²⁰⁷ Auf drei übereinander angeordneten Streifen wird sein Leben in sechzehn Bildern von der Verkündigung an Zacharias bis zum Gastmahl des Herodes Antipas und der Enthauptung des Täufers erzählt. Letzteres ist ähnlich demjenigen im Tympanon in Rouen angeordnet. Etwa zwei Drittel der Bildbreite ausfüllend befindet sich auf der linken Seite parallel zur Bildebene die gedeckte Tafel, hinter der Herodes, Herodias und die Festgesellschaft stehen. Davor sieht man die Tochter in drei verschiedenen Szenen: links im Gespräch mit Herodias, nachdem Herodes ihr den Wunsch gewährt hat, in der Mitte im Stil von Gauklern tanzend und rechts mit dem Haupt des Johannes auf der Schüssel, der Gesellschaft darbringend. Die Szenerie ist von angedeuteten Arkaden überfangen und wird von einer Säule rechts der Tafel abgeschlossen. Die eigentliche Enthauptungsszene spielt sich rechts davon ab und unterscheidet sich deutlich von der Darstellung in Rouen. Das Gefängnis fehlt hier, Johannes kniet am rechten Bildrand vor dem Henker, der mit dem Schwert ausholt.

Wie schon in den Anweisungen in der Frankfurter Dirigierrolle zu sehen war, war das Gefängnis des Täufers – zumindest im deutschsprachigen Raum – nicht notwendigerweise vor-

²⁰⁶ Pochat 1990, S. 77, Anm. 106 und S. 110.

²⁰⁷ Johann-Christian Klamt, Die mittelalterliche Monumentalmalereien im Dom zu Braunschweig, phil. Diss. (ms.), Berlin 1968, S. 73-92. Auf die Verbindung zum geistlichen Spiel hat Niehr hingewiesen. Niehr 1992, S. 321.

handen. Es spricht also das Fehlen desselben im Braunschweiger Fresko nicht gegen einen Zusammenhang zwischen dem geistlichen Spiel und diesen Darstellungen der Enthauptung des Täufers. Vielmehr zeigt die Anordnung der Festtafel und des Hinrichtungsortes in Braunschweig mit jenen in Rouen (Abb. 69) und der oben angeführten Rekonstruktion (Abb. 70) eindeutige Parallelen. Dazu werden im Braunschweiger Fresko die Szenen nebeneinander dargestellt, was in der Kunst des Mittelalters nicht ungewöhnlich ist; jedoch handelt es sich hier nicht nur um ein Nebeneinander, vielmehr fließen sie ineinander über, wie es sich vor allem in der Darstellung der Tochter manifestiert.

Der Ablauf der Szene im geistlichen Spiel ist damit leicht vorstellbar: Die Tochter tanzt (mitten vor der Festtafel) für die Gesellschaft, und nachdem ihr Herodes den Wunsch gewährt, berät sie sich (links) mit der Mutter. Der Henker wird geschickt und führt den Befehl (rechts) aus, die Tochter erhält den Kopf des Täufers auf der Schale.

Was es für die Umsetzung der Szene in allen gezeigten Fällen unbedingt braucht, sind zwei Requisiten: ein abgeschlagener Kopf und eine Schale, auf die Ersterer gelegt wird. Diese Requisiten haben eine spezifische Funktion und damit konkrete Anforderungen zu erfüllen. Ob die Johannesschüsseln diese Anforderungen erfüllen konnten, gilt es als nächstes zu untersuchen.

IV.3 AUSFÜHRUNGEN DER FRÜHEN JOHANNESSCHÜSSELN

Die Gemeinsamkeiten der erhaltenen frühen Johannesschüsseln wurden oben gezeigt (Kap. I.1.8). Der bereits festgestellte Versuch, Realität zu imitieren, sowohl in Form wie in Format, kann ebenso als Bedingung für eine Verwendung als Requisit betrachtet werden wie die Zweiteiligkeit nahezu jeder der frühen Johannesschüsseln. Letztere, die römische Regieanweisung und die Darstellung im Florentiner Holzschnitt bedingen, dass man den Kopf nicht nur von max. drei, sondern von allen Seiten zu Gesicht bekam. Es ist also zu erwarten, dass die Rückseiten der Johanneshäupter auch ausgearbeitet worden sind. Bei denjenigen Johannesschüsseln, deren Kopf senkrecht aufgestellt ist (also Börtlingen (Abb. 15) und Westeroode (Abb. 17)), trifft dies natürlich zu, doch auch für zumindest zwei der übrigen untersuchten Exemplare:²⁰⁸ Sowohl der Hinterkopf des Göttinger Johanneshauptes (Abb. 19), als auch jener des Naumburger (Abb. 12) ist dem übrigen Kopf entsprechend detailreich ausgearbeitet, also auch aus dieser Richtung herzeigbar.

²⁰⁸ Für das Göttinger und das Naumburger Exemplar ist es anhand von Fotografien nachzuweisen. Das gefundene Bildmaterial der übrigen drei Exemplare (Brixen, Willebadessen und Denkendorf) lässt keinen Schluss diesbezüglich zu. Eine Sichtung der Objekte ist hierfür notwendig, diese war mir leider (noch) nicht möglich.

Wie oben weiters gezeigt wurde, waren die frühen Johannesschüsseln aus unterschiedlichen Materialien gefertigt, die meisten aus Holz, was sich aufgrund des geringeren spezifischen Gewichts (im Vergleich mit anderen verwendeten Materialien wie Stein oder Metall) ebenso für die Verwendung im geistlichen Spiel eignet – die Tragbarkeit sowohl der Schale, als auch des Kopfes ist gegeben. Das Brixener Exemplar scheidet als Requisite hingegen aus: Es ist aus Sandstein hergestellt. Da dieses um 1400 – also relativ spät – angefertigt worden ist, ist davon auszugehen, dass sich das Motiv zu diesem Zeitpunkt bereits verselbständigt hat und die Johannesschüsseln nicht mehr vorrangig für das geistliche Spiel angefertigt worden sind. Ein letzter Hinweis, den der Befund liefert, dass es sich bei den frühen Johannesschüsseln um Requisiten gehandelt hat, ist der Zustand der Schalen. Für einen Gegenstand, der im geistlichen Spiel in Verwendung ist, hat man mit Abnutzung zu rechnen. Die Schale, an der das Objekt gehalten wird, sollte dabei am meisten in Mitleidenschaft gezogen worden sein. Dass von vielen Johannesschüsseln die Schale verloren oder erneuert ist,²⁰⁹ bezeugt dies, so auch bei zwei der untersuchten Exemplare: Das Naumburger erhielt im 16. Jahrhundert, ebenso wie das Denkendorfer in jüngerer Zeit (Abb. 20), eine neue Schüssel, die in der Zwischenzeit wieder ergänzt werden musste (Abb. 7).²¹⁰ Dazu ist die der Willebadessener Johannesschüssel nur mehr ein Fragment (Abb. 13), und jene der Westeroder an den Rändern beschädigt, und die Fassung des Schüsselrandes wirkt abgegriffen (Abb. 16).

Die Eignung der frühen Johannesschüsseln als Requisite im geistlichen Spiel ist also gegeben. Wie bereits festgestellt, musste ein Requisite verwendet worden sein. Sollte es sich dabei nicht um eine Johannesschüssel gehandelt haben, käme nicht viel in Betracht, vielleicht noch eine Nachbildung des Hauptes aus Wachs.²¹¹ Aufgrund der Beanspruchungen, die sich anhand des Zustandes einiger Johannesschüsseln deutlich illustrieren lassen, erscheint dieses Material dafür aber nur wenig geeignet.

IV.3.1 VERWENDUNG VON BILDWERKEN IM GEISTLICHEN SPIEL UND IN DER LITURGIE

Die Verwendung von Bildwerken bei der Ausübung des christlichen Kults war keineswegs ungewöhnlich, das Beispiel der Kruzifixe mit den schwenkbaren Armen, die im Rahmen der Liturgie zu den Osterfeiertagen eingesetzt worden sind, wurde oben kurz vorge-

²⁰⁹ Dies trifft auf mehrere, von mir nicht angeführte Exemplare zu: Zwei aus dem Bayerischen Nationalmuseum in München (Arndt/Kroos 1969, S. 273 und 281f.), eines aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (Arndt/Kroos 1969, S. 283f.) und eines aus dem Musée de la Ville in Haguenau (Arndt/Kroos 1969, S. 283).

²¹⁰ Kunde 2006, S. 90.

²¹¹ Gombert meint, dass es sich bei dem Johanneshaupt “natürlich [um] eine Wachsnachbildung” handle. Dafür bleibt er aber jeglichen Nachweis schuldig. Gombert 1908, S. 9.

stellt (Kap. IV, Einleitung).²¹² Am Karfreitag wurden von diesen die Christusfiguren vom Kreuz abgenommen und in Heilige Gräber gelegt, die unterschiedlich ausgeführt waren: als eigene, steinerne Architektur im Kirchengebäude wie im Münster von Konstanz²¹³ (um 1280; Abb. 73), als große mobile Holztruhe wie im Zisterzienserinnenkloster Magerau²¹⁴ (1. Drittel 14. Jahrhundert; Abb. 74) oder als einfache Öffnung im Boden wie im Kloster Denkendorf (Kap. III.2.2.1; Abb. 55). Die frühesten Exemplare der Kruzifixe mit den schwenkbaren Armen stammen aus der Zeit um 1300, entstanden also knapp hundert Jahre nach den ersten Johannesschüsseln.

Vor dieser Bildfindung wurden – vermutlich ab dem Ende des 12. Jahrhunderts, Hand in Hand gehend mit dem Aufkommen des Fronleichnamskultes – am Karfreitag Grabfiguren Christi beerdigt, so beispielsweise ein kleines Exemplar aus Gotland (um 1200; Abb. 75).²¹⁵ Am Ostersonntag erstand im Rahmen dieser Liturgie Christus aus dem Grab in Form einer entsprechend gestalteten Figur wieder auf, wie im Zisterzienserinnenkloster Ostritz-Marithal (um 1340; Abb. 76). Diese wurde auf den Hochaltar gestellt und am Himmelfahrtstag ins Gewölbe hochgezogen.

In Prozessionen wurden schon seit dem 10. Jahrhundert Skulpturen verwendet, wie der Palmesel in jener Palmsonntagsprozession, die in der zwischen 982-992 entstandenen Vita des Hl. Ulrich von Augsburg (923-973) geschildert worden ist.²¹⁶ In der Kirche St. Afra holte Ulrich den Palmesel ab und zog mit ihm – begleitet von einer Menschenmenge – Richtung Dom. Aus späterer Zeit sind einige solcher Palmesel erhalten, so einer im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich (spätes 12. Jahrhundert; Abb. 77).²¹⁷

Auch im geistlichen Spiel kamen Skulpturen zum Einsatz. In Rouen wurde im 14. Jahrhundert ein Prophetenspiel aufgeführt, das im sog. *Ordo Prophetarum* niedergeschrieben ist.²¹⁸ Balaam erschien dabei auf einer Eselin reitend, die vermutlich aus Holz geschnitzt und mit Hohlraum gearbeitet war, in dem sich eine Person befand, die in der Szene für das Tier sprach.²¹⁹

Die Verwendung von Bildwerken im christlichen Kult war also keinesfalls unüblich, im Gegenteil. Eine größer werdende Zahl an Indizien spricht dafür, dass die frühen Johannesschüs-

²¹² Taubert/Taubert 1969, S. 79-121; Tripps 1998, S. 129-136.

²¹³ Tripps 1998, S. 131-133.

²¹⁴ Tripps 1998, S. 135f. und 149f.

²¹⁵ Tripps 1998, S. 146.

²¹⁶ Tripps 1998, S. 95-121.

²¹⁷ Tripps 1998, S. 118-120.

²¹⁸ Creizenach 1911, S. 63f.; Dunbar H. Ogden, *The Staging of Drama in the Medieval Church*, Cranbury/ London 2002, S. 74.

²¹⁹ Creizenach 1911, S. 64; Ogden 2002, S. 74.

seln als Requisite im geistlichen Spiel zum Einsatz kamen. Was noch fehlt, ist ein Beweis. Es gilt also zum Abschluss zu untersuchen, ob es dort, wo der Tod Johannes des Täufers im geistlichen Spiel behandelt wurde, Johannesschüsseln gab und umgekehrt.

IV.4. VORKOMMEN DER PASSIONSSPIELE UND DER JOHANNESSCHÜSSELN

Es ist gesichert, dass in Italien (Rom), im deutschsprachigen Raum (Frankfurt, Heidelberg) und auch in Frankreich Spiele aufgeführt wurden, in welchen der Tod des Täufers gezeigt wurde. Es ist also zu erwarten, dass sich an einem jener Orte eine Johannesschüssel befindet oder zumindest in den Aufzeichnungen der jeweiligen Institutionen vermerkt ist.

Jedoch trifft dies in keinem der Fälle zu. In Frankreich befinden sich nur wenige Exemplare, eines bspw. im Musée Cluny in Paris, das aber vermutlich süddeutschen Ursprungs ist (Anfang 15. Jahrhundert; Abb. 78),²²⁰ ein weiteres im Musée de la Ville in Haguenau im Elsass (zweite Drittel des 14. Jahrhunderts; Abb. 79).²²¹ Mag dies in Frankreich auf die im Lauf der Geschichte vorgenommenen, oft systematischen Zerstörungen christlicher Skulpturen wie durch die Hugenotten oder während der Französischen Revolution zurückführbar sein, so ist das nahezu vollkommene Fehlen von Johannesschüsseln in Italien schwieriger zu erklären – nur ein einziges Exemplar gilt derzeit nämlich als (ober-)italienisch (15. Jahrhundert; Abb. 8).²²²

Möglicherweise ist dies auf die Art der Verehrung Johannes des Täufers in Italien zurückzuführen, die sich zu jener in Deutschland unterscheidet. Zwar ist jener eine zentrale Figur des Glaubens, sind die Täuferkirchen zahlreich (herausragendes Beispiel ist natürlich die Papstkirche San Giovanni in Laterano in Rom), ist er Schutzpatron von Florenz und auch Namensgeber der Bruderschaft San Giovanni Decollato in Rom. Jedoch wurde seine Passion im geistlichen Spiel nur selten aufgeführt. Einzig in jenem oben genannten Stück aus Rom aus dem Jahr 1400, in dem gleichzeitig zum ersten Mal in Italien der Johannesstoff bearbeitet wurde, wurde dieses Thema behandelt, sonst wurde sein Tod in geistlichen Spielen und Prozessionen kaum gezeigt. Nicht einmal in Florenz wurde bei den Feierlichkeiten zum Johannistag, den sog. Florentiner Prozessionsspielen, über die uns Berichte aus den Jahren 1439 und 1454 erhalten sind, eine einzige Johannesszene gespielt – von der Schöpfung über die Übergabe der Gesetzestafeln an Moses, der Passion Christi bis zum Jüngsten Gericht ist hin-

²²⁰ Arndt/Kroos 1969, S. 286.

²²¹ Arndt/Kroos 1969, S. 283.

²²² Witte 1912, S. 77.

gegen alles dabei.²²³ Die Johannesspiele dürften sich im 15. Jahrhundert schon verselbständigt haben, wurden aber anscheinend nicht am Feiertag des Täufers aufgeführt. Dazu kommt eine weitere Eigenart: Diese Florentiner Spiele behandelten vorwiegend Stoffe, in denen Buben auftraten, in diesem Fall also der junge Johannes.²²⁴ Es scheint daher, als wäre die Passion des Täufers in Italien nur sehr selten aufgeführt worden, und die wenigen Johanneschüsseln, die dafür benötigt wurden, dürften verloren gegangen sein.

IV.4.1 DER DEUTSCHSPRACHIGE RAUM

Aus dem deutschsprachigen Raum kennen wir zwar eine große Anzahl an frühen Johanneschüsseln, jedoch ist weder aus dem Bartholomäusstift in Frankfurt, in dem die Frankfurter Dirigierrolle aufgezeichnet worden ist, noch aus Heidelberg ein Exemplar bekannt. Angesichts des schon geschilderten unsicheren Wissens über die ursprünglichen Aufstellungsorte der Johanneschüsseln ist dies wenig verwunderlich. Leider sind auch keine Quellen wie Inventare oder Rechnungen bekannt, die für die genannten Orte Johanneschüsseln belegen.

Zwei Beobachtungen festigen dennoch die These: Zum einen erlebt das geistliche Spiel im 15. Jahrhundert seinen Höhepunkt, also zur gleichen Zeit, aus der die meisten Johanneschüsseln bekannt sind. Zum anderen wurden die Feiertage des Täufers schon früh begangen. Die norddeutschen Kalendarien verzeichnen seit dem 10. Jahrhundert die Nativitas Johannis am 24. Juni als Festtag, fast ebenso regelmäßig findet sich dort die Decollatio Baptistae am 29. August, aber meist nicht als Fest eingetragen.

Zwei Orte, wo frühe Johanneschüsseln vorhanden waren (und noch sind), liefern deutliche Hinweise, dass ebendort Skulpturen in der Liturgie verwendet worden sind oder geistliche Spiele aufgeführt worden sind. Im Kloster Denkendorf waren die Chorherren vom Heiligen Grab beheimatet, deren Liturgie zwar auf dem gallisch-fränkischen Typ basierte, jedoch jener des Heilig-Grab-Kapitels von Jerusalem angepasst wurde. Letztere war zum einen durch Prozessionen, zum anderen durch Stationsgottesdienste gekennzeichnet,²²⁵ es ist also davon auszugehen, dass solches auch in Denkendorf stattfand.²²⁶ Die Ausstattung der Klosterkirche spricht dafür: In der Krypta des Klosters (Kap. I.1.7 und III.2.2.1) befindet sich neben der Johanneschüssel und den Fresken, die unter anderem die Passion des Täufers zeigen, in der

²²³ Thulin 1930, S. 82f.

²²⁴ Thulin 1930, S. 111-114.

²²⁵ Nicole Priesching/Wolfgang Zimmermann (Hg.), Württembergisches Klosterbuch. Klöster, Stifte und Ordensgemeinschaften von den Anfängen bis in die Gegenwart, Ostfildern 2003, S. 211.

²²⁶ Die Gottesdienstordnung der Chorherren vom Heiligen Grab ist in zwei bisher bekannten Handschriften des *Ordo secundum institutionem ecclesiae dominici Sepulcri* überliefert, die aber noch nicht erforscht sind (heute in Barletta/Italien und Breslau). S. Priesching/Zimmermann 2003, S. 211. Erinnert sei an dieser Stelle an den Dresdner *Processio Johannis* (Kap. IV.1.2).

Mitte des Raumes ein offenes Grab, das als Nachbildung des leeren Grabes Christi gedacht (Abb. 55) und wohl zumindest während der Osterfeiertage in die Liturgie eingebunden war.²²⁷ Es überrascht aufgrund des oben Gehörten nicht, im Kloster eine (spätgotische) Figur des Auferstandenen zu finden (Abb. 80); denkbar ist, dass diese Figur am Ostersonntag aus dem Grab auf den Altar gehoben wurde. Eine Johannesschüssel wirkt in dieser Umgebung gut aufgehoben, eine Verwendung vor allem im Rahmen der Stationsgottesdienste, die eine Art Vor- und Parallelläufer der geistlichen Spiele waren, liegt nahe.

Im Peter-und-Pauls-Dom in Naumburg ist das Fest der Enthauptung des Täufers erst durch den Domherren Nikolaus Tylo (+1536) in Naumburg eingeführt worden, und es ist gut möglich, dass zu diesem Anlass die in der Zwischenzeit abgenutzte Schale der Johannesschüssel erneuert worden ist (Abb. 7; Kap. I.1.1).²²⁸ Dennoch gibt es Hinweise, dass die Naumburger Johannesschüssel spätestens im 14. Jahrhundert im Rahmen von geistlichen Spielen verwendet wurde. Zum einen willigte nämlich 1328 das Domkapitel ein, die Feier der Oktav Johannes Baptistae am 1. Juli im Chor des Domes zu begehen.²²⁹ Zum anderen werden 1334 bei Bestimmungen über die Kapelle Johannes des Täufers in Teuchern im Naumburger Landkreis Abgaben an die Zeitzer Kirche zwecks Einkaufs von Wachs erwähnt. Laut der Notiz benötigte man dieses zur Feier der Passion und des Begräbnisses Christi nach dem Brauch der Naumburger Kirche.²³⁰ Zwar ist damit keineswegs erwiesen, dass es sich bei dieser Feier um ein geistliches Spiel handelte und dass die Johannespassion im Rahmen dieses Spiels gezeigt wurde. Aufgrund des bisher Gesehenen liegt diese Annahme aber nahe.

IV.5 ZUSAMMENFASSUNG

Wie soeben gezeigt wurde, lässt sich im deutschen Sprachraum eine Verbindung zwischen den Johannesschüsseln und den bekannten geistlichen Spielen, die die Johannespassion thematisieren, nicht zuletzt wegen der spärlichen Quellenlage nur über Indizien herstellen. In den Entstehungsorten der Spiele mit Johannespassion finden sich keine Johannesschüsseln; in Denkendorf und in Naumburg, wo frühe Exemplare aufbewahrt werden, gibt es dafür Hinweise, dass Prozessionen, Stationsgottesdienste und auch die Passion Christi aufwändig gefeiert wurden, in deren Rahmen die Johannesschüsseln vermutlich verwendet wurden. Aus Frankreich und Italien sind hingegen so gut wie keine Johannesschüsseln bekannt.

²²⁷ Werner 1965, S. 17.

²²⁸ Kunde 2006, S. 92.

²²⁹ Wiessner 1997, S. 294.

²³⁰ Wiessner 1997, S. 382.

Spätestens ab dem frühen 13. Jahrhundert wurde die Johannespassion im geistlichen Spiel im deutschsprachigen Raum aufgeführt, aus Italien und Frankreich stammen die ersten Zeugnisse dafür aus dem 15. Jahrhundert. Für die Enthauptungsszene wurde ein Requisit in Form der Johannesschüssel benötigt, wie die Regieanweisungen in der Frankfurter Dirigierrolle und der römischen *Lauda in Decollatione Sancti Johannis Baptiste* belegen und einige Darstellungen der Enthauptung Johannes des Täufers in Reliefs – wie im Tympanon der Kathedrale von Rouen – und in Fresken – wie in der Ausstattung des Braunschweiger Doms – verbildlichen.

Die Verwendung von Bildwerken in der Liturgie, bei Prozessionen und im geistlichen Spiel legt nahe, dass auch für die Enthauptungsszene ein Bildwerk verwendet worden ist, nämlich die im deutschsprachigen Raum ab dem frühen 13. Jahrhundert hergestellten Johannesschüsseln. Diese waren in Form, Machart und Material für einen – oftmaligen – Einsatz im geistlichen Spiel durchaus geeignet. Aufgrund der dargelegten Indizien lässt sich damit sagen, dass es sich bei den frühen Johannesschüsseln um Requisiten im geistlichen Spiel handelte.

V. RESÜMEE

Die (frühen) Johannesschüsseln wurden in der Kunstgeschichte bisher in zwei Wellen näher untersucht: In den 1960er Jahren wurde die Geschichte des Objekts bzw. des Motivs geschrieben und die Ikonographie der Johannesschüsseln ausführlich behandelt. Im letzten Jahrzehnt wurde versucht, die Johannesschüssel aus psychologischer Sicht zu deuten.

Die ursprüngliche Funktion der Johannesschüssel war bisher noch unerforscht – auch, wenn ihr immer wieder welche zugeordnet wurden. Am häufigsten wurde sie als Reliquiar, als Andachtsbild und – seltener – als Requisite im geistlichen Spiel eingestuft. Ein Nachweis auch nur einer dieser Funktionen war bisher lediglich ein Desiderat der Kunstgeschichte. Diese Lücke zu füllen war das Ziel dieser Arbeit, in der vier Punkte ausgearbeitet wurden: Zu Beginn wurden die Gemeinsamkeiten der frühen Johannesschüsseln konstatiert und darauf aufbauend die drei bisher genannten Funktionen untersucht.

Anhand von sieben Johannesschüsseln, die allesamt aus dem 13. und 14. Jahrhundert stammen und deren Herkunft gesichert ist, wurden einige für die weiteren Ausführungen entscheidende Gemeinsamkeiten festgestellt: Die meisten sind in Holz ausgeführt und tragbar, jede ist zweiteilig, der Kopf kann also von der Schale getrennt werden. Die Objekte sind annähernd lebensgroß, und jedes Exemplar erweckt – mehr oder weniger gelungen – den Eindruck, als ob tatsächlich der frisch abgeschlagene Kopf Johannes des Täufers auf einer Schale liegen würde; es wurde stets versucht, Realität zu imitieren.

In einigen der frühen Johannesschüsseln, wie dem Naumburger oder dem Göttinger Exemplar, wurden Reliquien gefunden. Einige (spätere) Johannesschüsseln wurden in den Quellen als Reliquiare bezeichnet. Wie gezeigt werden konnte, handelte es sich bei den frühen Johannesschüsseln dennoch nicht um Reliquiare, schließlich lassen sich diese nicht in die Entwicklung derselben im 13. und 14. Jahrhunderts einfügen, wie man an drei Gegebenheiten erkennen kann: Erstens entwickelte sich die Johannesschüssel formal nicht aus den Büsten- bzw. Kopfreliquiaren, wie Renate Arndt und Hella Kroos – bisher unwidersprochen – argumentierten, sondern aus der Amienser Kopfreliquie Johannes des Täufers und ihrer Fassung bzw. ihrer Verbreitung in Abbildungen sowie den Darstellungen der Johannesschüssel in der byzantinischen Malerei. Zweitens ließ sich für sie keine Nachwirkung auf die nachfolgenden Reliquiarformen feststellen, obwohl bei einem dermaßen populären Motiv zu erwarten wäre, dass für andere Heilige analoge Formen als Reliquiare gefunden worden wären. Drittens entspricht die Johannesschüssel nicht dem – zur selben Zeit wie das Objekt – aufkommenden neuen Schaubedürfnis, da diese die Reliquie im Gegensatz zu den neuen Reliquienostenso-

rien, den „Schauefäßen“, verbirgt und nicht den Gläubigen präsentiert, wie es im 13. Jahrhundert zum Standard wurde.

Eine Sonderform lieferte den endgültigen Beweis, dass es sich bei den frühen Johannesschüsseln nicht um Reliquiare handelt: die Johannesschüssel auf dem Fuß, die im 15. und 16. Jahrhundert verbreitet war. Das ursprüngliche Objekt musste aufgeständert werden, um es aus der imitierten, suggerierten Realität in eine tatsächliche zu holen und zu einem Reliquiar zu machen.

Die Frage, ob es sich bei der frühen Johannesschüssel um ein Andachtsbild handelt, ist nicht so eindeutig zu beantworten, was vor allem mit den vielen unterschiedlichen, gebräuchlichen Definitionen des Begriffs zu tun hat. Erwin Panofsky bezeichnete die Johannesschüssel zwar nach seinen ausschließlich formalen Kriterien als Andachtsbild, dieselbe Einstufung unter funktionalen Gesichtspunkten ist aufgrund der dürftigen Quellenlage und der Mobilität der Objekte jedoch schwieriger durchzuführen. Dass und wie die Johannesschüssel verehrt worden ist, ist schon länger dank des Altarbildes von Albrecht Altdorfer in Gutenstetten bekannt. Weitere Quellen, wie die Johannesschüssel für das Gebet verwendet wurde, existieren aber nicht. Nur wenig mehr Hinweise gibt es über den Kontext, in welchem die frühen Johannesschüsseln aufgestellt worden sind: Die Exemplare aus Denkendorf und Brixen waren wohl temporär in Umgebung von Fresken vom Leben und der Passion Johannes des Täufers aufgestellt, jene aus Naumburg wurde – zumindest in späteren Jahren – dauerhaft am Johannesaltar den Gläubigen präsentiert.

Für die Beantwortung der Frage, ob die frühe Johannesschüssel als Andachtsbild verwendet worden ist, hilft derzeit am meisten der Vergleich der Johannesschüssel mit der Passionsdarstellung des Christentums schlechthin, dem Kruzifixus. Die Parallelen der Motive sind auffallend, wie ein Ende des 12. Jahrhunderts hergestellter Tragaltar im Halleschen Heiltum deutlich macht: Beide zeigen die Todesart des jeweils Abgebildeten und symbolisieren deren Passion und damit das Opfer, das jeder darbrachte. Da der Kruzifixus u.a. für die Andacht genutzt wurde, liegt es nahe, auch die Johannesschüssel als Andachtsbild einzustufen. Befriedigend und endgültig lässt sich diese Frage aber zum derzeitigen Forschungsstand nicht beantworten.

Zu guter Letzt konnte dank einer Kette von Indizien der Nachweis erbracht werden, dass die frühen Johannesschüsseln ursprünglich als Requisite im geistlichen Spiel eingesetzt worden sind: So sprechen die schon genannten Eigenschaften der frühen Johannesschüsseln, die lebensnahe Ausführung, die annähernde Lebensgröße, die Zweiteiligkeit sowie die Tragbarkeit, dafür. Die frühesten Johannesschüsseln datieren aus jener Zeit, zu der der Johannesstoff

erstmals im geistlichen Spiel aufgeführt worden ist, nämlich aus dem frühen 13. Jahrhundert. Beide finden im 14. Jahrhundert eine größere Verbreitung und entstanden zuerst im deutschsprachigen Raum. Die erhaltenen Texte von Aufführungen der Johannespassion sprechen von der Übergabe des Johanneshauptes auf einer Schale durch den Henker an die Tochter der Herodias, ein Objekt im Aussehen der Johannesschüssel wurde in den Aufführungen also verwendet. Zudem erwähnen die wenigen erhaltenen Regieanweisungen dezidiert ein solches Objekt, ohne es näher zu beschreiben. Die Schilderungen der Bühnenszenarien in den genannten Anweisungen entsprechen einigen Darstellungen der Johannespassion in Fresken bzw. Reliefs, wie dem Gastmahl des Herodes mit der Enthauptung des Täufers aus dem 13. Jahrhundert am Tympanon des linken Westportals der Kathedrale in Rouen oder dem Fresko mit dem selben Thema im Braunschweiger Dom. Die schon länger bekannte Vorbildwirkung des geistlichen Spiels auf die bildende Kunst legt hier nahe, dass das Objekt, das in diesen Darstellungen abgebildet wurde, jenes ist, das im geistlichen Schauspiel als Kopf des Täufers auf der Schale verwendet wurde: eine Johannesschüssel.

Diese Indizien sprechen eine deutliche Sprache für eine Verwendung der frühen Johannesschüsseln als Requisit im geistlichen Spiel. Lediglich über die Existenz von Johannesschüsseln an den Orten, wo Johannesspiele überliefert sind (und umgekehrt), gibt es nach derzeitigem Forschungsstand keinerlei Aufzeichnungen. Um diesbezüglich weitere Aussagen treffen zu können, ist Rechercharbeit in den Archiven der entsprechenden Kirchen und Klöster notwendig, wo im Zuge tiefergehender Forschungen sicherlich der letzte Beweis für die Verwendung der frühen Johannesschüsseln als Requisiten im geistlichen Spiel erbracht werden kann.

BIBLIOGRAPHIE

Acta 1746

Acta Sanctorum, XXV, Venetiis 1746.

Adrian 1927

Heinrich Adrian, Der Saelden Hort. Alemannisches Gedicht vom Leben Jesu, Johannes des Täufers und der Magdalena (=Deutsche Texte des Mittelalters, Band XXVI), Berlin 1927.

Andree 1904

Richard Andree, Votive und Weihegaben des katholischen Volks in Süddeutschland, Braunschweig 1904.

Angenendt 1993

Arnold Angenendt, Figur und Bildnis, in: Gottfried Kerscher (Hg.), Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur, Berlin 1993, S. 107-119.

Angenendt 2007

Arnold Angenendt, Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart, Hamburg 2007².

Arndt/Kroos 1969

Hella Arndt/Renate Kroos, Zur Ikonographie der Johannesschüssel, in: Aachener Kunstblätter, 38, 1969, S. 243-328.

Bächtold-Stäubli/Hoffmann-Krayer 1987

Hanns Bächtold-Stäubli/Eduard Hoffmann-Krayer, Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Berlin/ New York 1987.

Baert 2003

Barbara Baert, A Head on a Platter: The 'Johannesschüssel' or the Image of the Mediator and Precursor, in: Jaarboek/ Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2003(2006), S. 8-41.

Baert 2007¹

Barbara Baert, „The Head of St John the Baptist on a Tazza“ by Andrea Solario (1507). The Transformation and the Transition of the *Johannesschüssel* from the Middle Ages to the Renaissance, in: Critica d'arte, 29/31, 2007, S. 60-82.

Baert 2007²

Barbara Baert, Le plateau de Jean-Baptiste. L'image du *médiateur* et du *précurseur*, in: Graphé, 16, 2007, S. 91-125.

Barb 1956

A. A. Barb, The Round Table and the Holy Grail, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XIX, 1-2, 1956, S. 40-67.

Barber 2006

Malcolm Barber, The Trials of the Templars, Cambridge 2006².

Baudler 1997

Georg Baudler, Das Kreuz. Geschichte und Bedeutung, Düsseldorf 1997.

Bauer/Strzygowski 1903

Adolf Bauer/Josef Strzygowski, Eine Alexandrinische Weltchronik. Text und Miniaturen eines griechischen Papyrus der Sammlung W. Goleniscev, Wien 1903.

Baum 1930

Julius Baum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters. II. Deutschland, Frankreich und Britannien, Wildpark-Potsdam 1930.

Beer 2005

Manuela Beer, Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert, Regensburg 2005.

Beissel 1892

Stephan Beissel, Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland während der zweiten Hälfte des Mittelalters (Ergänzungshefte zu den „Stimmen aus Maria-Laach“, 54), Freiburg im Breisgau 1892.

Beitl/Erich 1974

Richard Beitl/Oswald A. Erich (Begr.), Wörterbuch der Deutschen Volkskunde, Stuttgart 1974³.

Belting 1981

Hans Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981.

Belting 1985

Hans Belting, Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen, in: Anton Legner (Hg.), Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, Kat. Ausst., Köln 1985, S. 173-184.

Belting 1990

Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.

Bergmann 1986

Rolf Bergmann, Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters, München 1986.

Bergner 1926

Heinrich Bergner, Naumburg und Merseburg, Leipzig 1926².

Berliner/Halm 1931

Rudolf Berliner/Philipp Maria Halm (Hg.), Das Hallesche Heiltum, Berlin 1931.

Berliner 1956

Rudolf Berliner, Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann, in: Das Münster, 9, 1956, S. 97-117.

Bernhard 1128

Bernhard von Clairvaux, De pretioso unuento pietatis, Liber ad milites templi, o.O. 1128.

Böhme 1995

Hartmut Böhme, Die Enthauptung von Johannes dem Täufer, in: Christoph Geissmar/ Eleonora Louis (Hg.), Glaube Hoffnung Liebe Tod, Kat. Ausst., Wien/ Klagenfurt 1955, S. 379-384.

Braun 1940

Josef Braun, Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung, Freiburg im Breisgau 1940.

Brinkmann 2009

Jens-Uwe Brinkmann, Johannesschüssel, in: Städtisches Museum Göttingen (Hg.), Informationen zur Kunstgeschichte, F 1.3.3.1 (30.04.2009), URL: http://www.museum.goettingen.de/pdf/infoblatt_f1331.pdf.

Büttner 1983

F. O. Büttner, Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung, Berlin 1983.

Bynum 1996

Caroline Walker Bynum, Fragmentierung und Erlösung. Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters, Frankfurt am Main 1996.

Combs Stuebe 1969

Isabel Combs Stuebe, The "Johannisschüssel": From Narrative to Reliquary to "Andachtsbild", in: Marsyas, 14, 1968/69, S. 1-16.

Creizenach 1893

Wilhelm Creizenach, Geschichte des Neueren Dramas. Erster Band: Mittelalter und Frührenaissance, Halle a. S. 1893.

Creizenach 1911

Wilhelm Creizenach, Geschichte des Neueren Dramas. Erster Band: Mittelalter und Frührenaissance, Halle a. S. 1911².

Daffner 1912

Hugo Daffner, Salome. Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst, München 1912.

De Bartholomaeis 1943

Vincenzo De Bartholomaeis, Laude drammatiche e rappresentazioni sacre, Bd. 2, Florenz 1943.

De Voragine 2007

Jacobus De Voragine, Die Legenda aurea, übers. von Richard Benz, Gütersloh 2007¹⁵.

Der Nersessian 1936

Sirarpie Der Nersessian, Manuscris Arméniens Illustrés des XIIe, XIIIe et XIVE siècles des la Bibliothèque des Pères Mekhitharistes de Venise, Paris 1936.

Dehio 1921

Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst. Textbd. II, Berlin u.a. 1921.

Du Cange 1665

Du Cange, Traite historique du chef de saint Jean-Baptiste, Paris 1665.

Ebersolt 1951

Jean Ebersolt, Constantinople. Recueil d'études, d'archéologie et d'histoire, Paris 1951.

Falk 1993

Brigitta Falk, Bildnisreliquiare. Zur Entstehung und Entwicklung der metallenen Kopf-, Büsten- und Halbfigurenreliquiare im Mittelalter, in: Aachener Kunstblätter, 59, 1991-1993, S. 99-238.

Frenzel 1976

Elisabeth Frenzel, Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, Stuttgart 1976⁴.

Fricke 2007

Beate Fricke, Ecce fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen, München 2007.

Froning 1974

Richard Froning (Hg.), Das Drama des Mittelalters, Teil 1-3, Tokyo/ Tübingen 1974.

Futterer 1930

Ilse Futterer, Gotische Bildwerke der Deutschen Schweiz. 1220-1440, Augsburg 1930.

Gieber 1978

Robert L. Gieber, *La Vie Saint Jehan-Baptiste. A Critical Edition of an Old French Poem of the Early Fourteenth Century*, Tübingen 1978.

Giesau 1927

Hermann Giesau, *Der Dom zu Naumburg, Burg bei Magdeburg* 1927.

Girard 1992

René Girard, *Ausstoßung und Verfolgung. Eine historische Theorie des Sündenbocks*, Frankfurt am Main 1992.

Gombert 1908

Ludwig Gombert, *Johannes Aals Spiel von Johannes dem Täufer und die älteren Johannesdramen (= Germanistische Abhandlungen, 31. Heft)*, Breslau 1908.

Grabar 1928

André Grabar, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, Paris 1928.

Gréban 1878

Arnould Gréban, *Le mystère de la Passion*, Gaston Paris/ Gaston Raynaud (Hg.), Paris 1878.

Grimme 1995

Ernst Günther Grimme, *Johannes der Täufer – Patron der König*, in: Heinz Herbert Mann/ Peter Gerlach (Hg.), *Regel und Ausnahme. Festschrift für Hans Holländer*, Aachen u.a. 1995, S. 129-141.

Gugitz 1956

Gustav Gugitz, *Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch. Bd. 3 Tirol und Vorarlberg*, Wien 1956.

Hartmann 2001

Michael Hartmann, *Der Tod Johannes' des Täufers. Eine exegetische und rezeptionsgeschichtliche Studie auf dem Hintergrund narrativer, intertextueller und kulturanthropologischer Zugänge (= Stuttgarter Biblische Beiträge 45)*, Stuttgart 2001.

Hausmann 1980

Torsten Hausmann, *Die tanzende Salome in der Kunst von der christlichen Frühzeit bis um 1500. Ikonographische Studien*, Zürich 1980.

Haussherr 1963

Reiner Haussherr, *Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes*, phil. Diss. (ms.), Bonn 1963.

Haussherr 1994

Reiner Haussherr, Kruzifixus, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 2, Allgemeine Ikonographie F-K, Rom u.a. 1994, Sp. 677-695.

Hootz 1972

Reinhardt Hootz, Deutsch Kunstdenkmäler. Westfalen, München/ Berlin 1972².

Hörsch 2006

Markus Hörsch, Johannesschüssel, in: Holger Kunde (Hg.), Der Naumburger Domschatz. Sakrale Kostbarkeiten im Domschatzgewölbe, Petersberg 2006, S. 90-97.

Huber 2006

Johannes Huber, Ein lebendiges klösterliches Erbe. Ausstellung im Historischen und Völkerkundemuseum in St. Gallen, in: Pfarreiform, 02, 2006, S. 1-3.

Innitzer 1908

Theodor Innitzer, Johannes der Täufer. Nach der Heiligen Schrift und der Tradition dargestellt, Wien 1908.

Jahn 1940

Johannes Jahn, Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1940.

Janota 1987

Johannes Janota (Hg.), Die Hessische Passionsspielgruppe. Edition im Paralleldruck, Bd. 1: Frankfurter Dirigierrolle – Frankfurter Passionsspiel, Tübingen 1987.

Janota 1994

Johannes Janota, Zur Funktion der Gesänge in der hessischen Passionsspielgruppe, in: Max Siller (Hg.), Osterspiele. Texte und Musik, Innsbruck 1994, S. 109-120.

Jung 2002

Jacqueline E. Jung, The West Choir Screen of Naumburg Cathedral and the Formation of Social and Sacred Space, phil. Diss. (unpubl.), Columbia 2002.

Kahsnitz 2005

Rainer Kahsnitz, Die großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol, München 2005.

Kammel 2000

Frank Matthias Kammel, Imago pro domo. Private religiöse Bilder und ihre Benutzung im Spätmittelalter, in: Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, Kat. Ausst., Nürnberg 2000, S. 10-33.

Kat. Ausst., Köln 1978

Anton Legner (Hg.), Die Parler und der Schöne Stil. 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Kat. Ausst., Köln 1978.

Kat. Ausst., Köln 1985

Anton Legner (Hg.), Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, Kat. Ausst., Köln 1985.

Kat. Ausst. Frankfurt/Main 1994

Ad Bibliothecam Ecclesiae S. Bartholomei... Mittelalterliche Handschriften aus der ehemaligen Stiftsbibliothek des Frankfurter Domes, Kat. Ausst., Frankfurt/Main 1994.

Kat. Ausst. Dorf Tirol/ Stams 1995

Eines Fürsten Traum. Meinhard II. – Das Werden Tirols, Kat. Ausst., Dorf Tirol/ Stams 1995.

Kat. Ausst. Paris 1998

Julia Kristeva, Visions capitales, Kat. Ausst., Paris 1998.

Kat. Ausst. Nürnberg 2000

Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, Kat. Ausst., Nürnberg 2000.

Kat. Ausst. Bonn/ Essen 2005

Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern, Kat. Ausst., Bonn/ Essen 2005.

Kat. Ausst. Freising 2005

Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild, Kat. Ausst., Freising 2005.

Keller 1952

Hagen Keller, Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der Ottonischen Zeit, in: Festschrift für Hans Jantzen, Berlin 1952, S. 71-90.

Keller 1956

Hagen Keller, Zur Entstehung der Reliquienbüste aus Holz, in: Wolfgang von Braunfels (Hg.), Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann, Berlin 1956.

Klamt 1968

Johann-Christian Klamt, Die mittelalterliche Monumentalmalereien im Dom zu Braunschweig, phil. Diss. (ms.), Berlin 1968.

Klein 1914

Johannes Klein, Die Skulpturen des dreizehnten Jahrhunderts im Dome zu Münster, Berlin 1914.

Koch 1967

Georg Friedrich Koch, Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967.

Kohlschein/Wünsche 1998

Franz Kohlschein/Peter Wünsche, Heiliger Raum. Architektur, Kunst und Liturgie in mittelalterlichen Kathedralen und Stiftskirchen, Münster 1998.

Koldewej 2000

Jos Koldewej, Das Servatius-Büstenreliquiar in der Maastrichter Servatiuskirche und seine liturgische Nutzung, in: Nicolas Bock/Sible de Blaauw u.a., Kunst und Liturgie im Mittelalter (=Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, Beiheft zu Band 33), München 2000, S. 217-233.

Kovács 1964

Eva Kovács, Kopfreliquiare des Mittelalters, Leipzig 1964.

Kraus 1894

Carl Kraus (Hg.), Deutsche Gedichte des zwölften Jahrhunderts, Halle 1894.

Kretschmer 1950

Kretschmer, Die Glogauer Johannesschüssel, in: Heimat und Glaube, 2, 1950, S. 7.

Kretzenbacher 1962

Leopold Kretzenbacher, „Johannishäupter“ in Innerösterreich. Ein Beitrag zu Verehrung und Brauch um Johannes den Täufer, in: Carinthia, I, 1962 (Beigabe), S. 232-249.

Kunde 2006

Holger Kunde (Hg.), Der Naumburger Domschatz. Sakrale Kostbarkeiten im Domschatzgewölbe, Petersberg 2006.

Künstle 1926

Karl Künstle, Ikonographie der Heiligen, Freiburg im Breisgau, 1926.

Legner 1995

Anton Legner, Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung, Darmstadt 1995.

Lutz 2004

Gerhard Lutz, Das Bild des Gekreuzigten im Wandel. Die sächsischen und westfälischen Kruzifixe der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, Petersberg 2004.

Masseron 1957

Alexandre Masseron, Saint Jean Baptiste dans l'Art, o.O 1957.

Mennemeyer 1940

Franz Mennemeyer, Kult und Brauchtum Johannes des Täufers in Westfalen. Ein Beitrag zur Kult- und Brauchtumsforschung, Emsdetten 1940.

Metzsch 1989

Friedrich August von Metzsch, Johannes der Täufer. Seine Geschichte und seine Darstellung in der Kunst, München 1989.

Meyer 1950

Erich Meyer, Reliquie und Reliquiar im Mittelalter, in: Erich Meyer (Hg.), Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise zum 28. VI. 1950, Berlin 1950, S. 55-66.

Müller 1935

Carl Theodor Müller, Mittelalterliche Plastik Tirols. Von der Frühzeit bis zur Zeit Michael Pachters, Berlin 1935.

Mütherich/Schramm 1962

Florentine Mütherich/Percy Ernst Schramm, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Großen bis Friedrich II. 768-1250 (=Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München II), München 1962.

Neumann 1987

Bernd Neumann, Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet, München/ Zürich 1987.

Niehr 1992

Klaus Niehr, Die mitteldeutsche Skulptur der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts (=Artefact 3), Weinheim 1992.

Noll 2004

Thomas Noll, Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 67, 2004, S. 297-328.

Odenthal 1994

Andreas Odenthal, Der älteste Liber Ordinarius der Stiftskirche St. Aposteln in Köln. Untersuchungen zur Liturgie eines mittelalterlichen kölnischen Stifts, Siegburg 1994.

Ogden 2002

Dunbar H. Ogden, The Staging of Drama in the Medieval Church, Cranbury/ London 2002.

Olbrich 1991

Harald Olbrich (Hg.), Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Leipzig 1991.

Quast 1975

Adolf Quast, Der Sankt-Blasius-Dom zu Braunschweig. Seine Geschichte und seine Kunstwerke, Braunschweig 1975.

Paatz 1929

Walter Paatz, Die Johannesschüssel aus Noorby im historischen Museum zu Stockholm. Ein Werk des Henning von der Heide, Stockholm 1929.

Paciaudi 1755

Paulli M. Paciaudi, De cultu S. Johannis Baptistae, Rom 1755.

Panofsky 1927

Erwin Panofsky, „Imago Pietatis“. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“, in: Max J. Friedländer, Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage, Leipzig 1927, S. 261-308.

Panofsky 1962

Erwin Panofsky, Studies in Iconology. Humanistic Themes In the Art of the Renaissance, New York, 1962.

Piel 1964

F. Piel, Dehio-Handbuch Baden-Württemberg, 1964.

Pinder 1922

Wilhelm Pinder, Die Pietà (=Bibliothek der Kunstgeschichte, Bd. 29), Leipzig 1922.

Pochat 1990

Götz Pochat, Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien, Graz 1990.

Priesching/Zimmermann 2003

Nicole Priesching/Wolfgang Zimmermann (Hg.), Württembergisches Klosterbuch. Klöster, Stifte und Ordensgemeinschaften von den Anfängen bis in die Gegenwart, Ostfildern 2003.

Rassern 1574

Johann Rassern, Comoedia Vom Koenig, der seinem Sohn Hochzeit machte..., Ensisheim 1574.

Rave 1939

Wilhelm Rave (Hg.), Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen. Kreis Westfalen, Mümster in Westfalen 1939.

Réau 1956

Louis Réau, Iconographie de l'Art Chrétien. Bd. II. Iconographie de la Bible, Paris 1956.

Reinle 1979

Adolf Reinle, Art. ‚Andachtsbild‘, in: Lexikon des Mittelalters, 9 Bd. und Reg.bd., München/ Zürich bzw. Stuttgart/ Weimar (Reg.bd.) 1980-99, Bd. I, Sp. 582-588.

Rensing 1964

Theodor Rensing, Johannes der Täufer. Patron des Westwerks von Corvey und Patron des Königums, in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde, 4, 1964, S. 337-362.

Riant 1878

Paul É. Riant, *Exuviae sacrae Constantinopolitanae*, Bd. II, Genevae 1878.

Rodenkirchen 1939

Nikolaus Rodenkirchen (Bearb.), Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen. Kreis Warburg, Münster in Westfalen 1939.

Rohde 2000

Thomas Rohde (Hg.), *Mythos Salome*, Leipzig 2000.

Röhrig 2005

Floridus Röhrig, Vom Siegeskreuz zum Schmerzensmann. Der Wandel der Kruzifixdarstellung im 13. Jahrhundert, in: *Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild*, Kat. Ausst., Freising 2005, S. 66-68.

Rosenfeld 1925

Felix Rosenfeld (Hg.), *Urkundenbuch des Hochstifts Naumburg. Teil 1 (967-1207)*, Magdeburg 1925.

Rubin 1991

Miri Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge 1991.

Sartori 1987

Paul Sartori, Johannishaupt, in: Hanns Bächtold-Stäubli/Eduard Hoffmann-Krayer, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin/ New York 1987, col. 740-741.

Sauerländer 1970

Willibald Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270*, München 1970.

Sauerländer 2000

Willibald Sauerländer, Reliquien, Altäre und Portale, in: Nicolas Bock/Sible de Blaauw u.a., *Kunst und Liturgie im Mittelalter (=Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, Beiheft zu Band 33)*, München 2000, S. 121-134.

Schade 1996

Karl Schade, *Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*, Weimar 1996.

Schmidt 2000

Peter Schmidt, Bildgebrauch und Frömmigkeitspraxis. Bemerkungen zur Benutzung früher Druckgraphik, in: Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, Kat. Ausst., Nürnberg 2000, S. 69-83.

Schmidt 2008

Peter Schmidt, Sinn und Un-Sinn des Kultbildes. Die Intellektualisierung und die Mystifizierung mittelalterlicher Kunst, in: Kunstchronik, 9/10, 2008, S. 457-461.

Schnütgen 1909

Alexander Schnütgen, Vier St. Johannis-Schüsseln des XV. und XVI. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Christliche Kunst, XXII, 1909, S. 161-162.

Schoch 1773

Johann Carl Schoch, Kurtze Nachricht von denen Merckwürdigkeiten der hohen Stifts-Kirche zu Naumburg, o.O. 1773 (Stadtarchiv Naumburg, Sa 50).

Schönbach 1891

Anton E. Schönbach, Altdeutsche Predigten. Bd. 3: Texte, Graz 1891.

Schubert 1964

Ernst Schubert, Der Westchor des Naumburger Doms. Ein Beitrag zur Datierung und Verständnis der Standbilder, Berlin 1964.

Schubert 1968

Ernst Schubert, Der Naumburger Dom, Berlin 1968.

Schubert 1997

Ernst Schubert, Der Naumburger Dom, Halle/Saale 1997.

Schubert/Görlitz 1954

Ernst Schubert/Jürgen Görlitz, Die Inschriften des Naumburger Doms und der Domfreiheit (=Die Deutschen Inschriften 6), Berlin/ Stuttgart 1954.

Schulze 2000

Hans K. Schulze (Hg.), Urkundenbuch des Hochstifts Naumburg. Teil 2 (1207-1304), Köln/Wien u.a. 2000.

Schwarz 2002

Michael Viktor Schwarz, Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert, Wien 2002.

Schwietering 1925

Julius Schwietering, Über den liturgischen Ursprung des mittelalterlichen geistlichen Spiels, in: Zeitschrift für Deutsches Altertum und Deutsche Literatur, 25 (Neue Folge), 1925, S. 1-20.

Sdrakas 1943

Evangelos D. Sdrakas, Johannes der Täufer in der Kunst des christlichen Ostens, München 1943.

Simon 1936

Paul Simon, Sankt Liborius. Sein Dom und sein Bistum, Paderborn 1936.

Steinmann 1960

Jean Steinmann, Johannes der Täufer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1960.

Suckale 1993

Robert Suckale, Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern, München 1993.

Suckale 2003

Robert Suckale, Vorwort, in: Rudolf Berliner, ‚The Freedom of Medieval Art‘ und andere Studien zum christlichen Bild, hg. v. Robert Suckale, Berlin 2003, S. 7-8.

Taubert 1969

Gesine und Johannes Taubert, Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen. Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. XXIII, 1969, S. 79-121.

Thulin 1930

Oskar Thulin, Johannes der Täufer im geistlichen Schauspiel des Mittelalters und der Reformationszeit (Studien über christliche Denkmäler, 19), Leipzig 1930.

Tripps 1998

Johannes Tripps, Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsgeschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik, Berlin 1998.

Tripps 2000

Johannes Tripps, Der Kirchenraum als Handlungsort für Bildwerke, in: Nicolas Bock/ Sible de Blaauw u.a., Kunst und Liturgie im Mittelalter (=Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, Beiheft zu Band 33), München 2000, S. 235-247.

Unterer-Budischowsky 1980

Verena Unterer-Budischowsky, Zusammenhänge zwischen geistlichem Schauspiel und bildender Kunst im Mittelalter, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien, 32, 1980, S. 1-7.

Voigt M. 2001

Martina Voigt, Die Inschriften der Stadt Zeitz (=Die Deutschen Inschriften 7), Berlin/Wiesbaden 2001.

Voigt T. 1975

Theodor Voigt, Schleswig (=Bildmonographien niederdeutscher Kunst und Landschaft Nr. 1), Kollmar/Niederelbe 1975⁹.

Vomberg 1875

Gustav Vomberg, Drei Bruchstücke einer poetischen deutschen Bearbeitung des Lebens Johannes des Täufers aus dem XII. Jahrhundert, Marburg 1875.

Walchegger 1901

Johann Walchegger, Brixen. Geschichtsbild und Sehenswürdigkeiten, Brixen 1901.

Waschgler 1955

Heinrich Waschgler, Der Dom zu Brixen, München/ Zürich, 1955.

Weber 1894

Paul Weber, Geistliches Schauspiel und Kirchliche Kunst, Stuttgart 1894.

Weis 1994

E. Weis, Johannes der Täufer, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Rom u.a. 1994, Sp. 164-190.

Werner 1965

Heinrich Werner, Kloster Denkendorf. Ein Gang durch seine Bauten und seine Geschichte, Stuttgart 1965².

Werner 1990

Heinrich Werner u.a., Kloster Denkendorf. Ein Gang durch seine Bauten und seine Geschichte, o.O. 1990, in: Kloster Denkendorf, (30.04.2009), URL: http://www.klosterdenkendorf.de/klostergeschichte_von_heinrich_werner.htm#Die%20Krypta.

Weston 1923

Jessie L. Weston, Notes on the *Grail Romances*. Caput Johannis = Corpus Christi, in: Romania, 1923, S. 273-278.

White-Le Goff 2007

Myriam White-Le Goff, Jean-Baptiste, héros médiéval, dans la *Vie saint Jehan-Baptiste* de 1322, in: Graphé, 16, 2007, S. 91-125.

Wiegand 1938

Eberhard Wiegand, Der Meister des Gutenstettener Altares, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 5, 1938, S. 125-141.

Wiessner 1997

Heinz Wiessner (Bearb.), Das Bistum Naumburg 1. Die Diözese 1 (=Germania Sacra. Historisch-Statistische Beschreibung der Kirche des alten Reiches, neue Folge 35,1), Berlin/ New York 1997.

Wiessner 1998

Heinz Wiessner (Bearb.), Das Bistum Naumburg 1. Die Diözese 2 (=Germania Sacra. Historisch-Statistische Beschreibung der Kirche des alten Reiches, neue Folge 35,2), Berlin/ New York 1998.

Winkler 1997

Gerhard B. Winkler, Bernhard von Clairvaux. Sämtliche Werke, Bd. VIII, Innsbruck 1997.

Witte 1912

Fritz Witte, Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Cöln, Berlin 1912.

Wolf G. 2002

Gerhard Wolf, Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002.

Wolf K. 2002

Klaus Wolf, Kommentar zur „Frankfurter Dirigierrolle“ und zum „Frankfurter Passionspiel“ (=Die Hessische Passionsspielgruppe. Edition im Paralleldruck, Ergänzungsband 1), Tübingen 2002.

Wolfsgruber 1988

Karl Wolfsgruber, Dom und Kreuzgang von Brixen. Geschichte und Kunst, Bozen 1988.

Wolters 1882

Paul Wolters, Ein Beitrag zur Geschichte des Neuen Stiftes zu Halle (1519-1541), in: Neue Mittheilungen aus dem Gebiete historisch-antiquarischer Forschungen, XV, 1882, S. 7-41.

Zechmeister 1877

Joseph Zechmeister (Hg.), Scholia Vindobonensis ad Horatii Artem Poeticam, Wien 1877.

Zimmermann 1999

Julia Zimmermann, „Gestus histrionici“. Zur Darstellung professioneller Tanzformen in Texten und Bildern des Mittelalters, in: diss.sense. Zeitschrift für Literatur und Kommunikation, 1999 (30.04.2009), URL: <http://www.diss.sense.uni-konstanz.de/gestik/zimmermann-jul-1a.htm>.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1:** Johannesschüssel, 1. D. 14. Jh., Kalkstein, Bayerisches Nationalmuseum, München.
- Abb. 2:** Siegel des Johannitermeisters in Deutschland Konrad von Heimbach, 1232, Marburg.
- Abb. 3:** Hauptsiegel der Johanniter in England, um 1220, Museum St. John's Gate, London.
- Abb. 4:** Ikone, 10./11. Jh., spätkommenisch, Sinai-Kloster.
- Abb. 5:** Pilgerzeichen von Amiens, Paris.
- Abb. 6:** Schlussstein (Johannesschüssel), vor 1325, Dom (Langhaus, 1. Joch), Regensburg.
- Abb. 7:** Johannesschüssel, 1215/25, Lindenholz, Domschatzgewölbe, Naumburg.
- Abb. 8:** Johannesschüssel, 15. Jh., oberitalienisch, Birnbaumholz, Schnütgen-Museum, Köln.
- Abb. 9:** Johannesschüssel, um 1430, Eichenholz, südliche Niederlande, Kaiser Friedrich-Museums-Verein, Berlin.
- Abb. 10:** Caspar Pfister, Johannesschüssel, um 1600, Silber z.T. vergoldet, Glogau (zerstört).
- Abb. 11:** Constantin Müller (?), Johannesschüssel, Kloster St. Johann, Toggenburg.
- Abb. 12:** Johannesschüssel, 1215/25, Lindenholz, Domschatzgewölbe, Naumburg.
- Abb. 13:** Johannesschüssel, 4. V. 13. Jh., Willebadessen, Eichenholz/Weichholz, Diözesanmuseum, Paderborn.
- Abb. 14:** Johannesschüssel, E. 14. Jh., Sandstein, Brixen, Diözesanmuseum, Bozen-Brixen.
- Abb. 15:** Johannesschüssel, M. 14. Jh., Holz, Pfarrkirche, Börtlingen.
- Abb. 16:** Johannesschüssel, 2. V. 14. Jh., Westerode, Lindenholz, Städt. Museum, Göttingen.
- Abb. 17:** Johannesschüssel, 2. V. 14. Jh., Westerode, Lindenholz, Städt. Museum, Göttingen.
- Abb. 18:** Johannesschüssel, A. 13. Jh., Hartholz/Lindenholz, Städtisches Museum, Göttingen.
- Abb. 19:** Johannesschüssel, A. 13. Jh., Hartholz/Lindenholz, Städtisches Museum, Göttingen.
- Abb. 20:** Johannesschüssel, A. 13. Jh., Holz, Krypta der Klosterkirche, Denkendorf.
- Abb. 21:** Triumphkruzifixus, E. 12. Jh., Lindenholz, Bayerisches Nationalmuseum, München.
- Abb. 22:** Imervard-Kruzifixus (Detail), M. 12. Jh., Eichenholz, Dom, Braunschweig.
- Abb. 23:** Kopfreliquie Johannes des Täufers mit Fassung (Fotografie), vor 1206, Kathedrale, Amiens.
- Abb. 24:** Kopfreliquie Johannes des Täufers mit Fassung, in: Acta Sanctorum, Juni IV, S. 750.
- Abb. 25:** Matthäus-Evangeliar, 6. Jh., Sinope, Bibliothèque nationale, Paris.
- Abb. 26:** Reichenauer Malerschule, Ottonen-Handschrift, 10. Jh., Münsterschatz, Aachen.

- Abb. 27:** Johannes der Täufer (Abbildung auf einem Reliquienkasten), vor 1323, Dominikanerkloster, Perpignan.
- Abb. 28:** Aelbrecht Bouts (zugeschr.), Johannesschüssel, um 1500, Öl auf Eichenholz, Landesmuseum, Oldenburg.
- Abb. 29:** Andrea Solario, Johannesschüssel, 1507, Öl auf Leinwand, Louvre, Paris.
- Abb. 30:** Johanneshaupt, 3. V. 14. Jh., Erlenholz, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.
- Abb. 31:** Reliquiar, um 1150, Kanonissinenstift Fischbeck, Bronze, Kestner-Museum, Hannover.
- Abb. 32:** Büstenreliquiar (verm. Johannes der Täufer), 1. V. 13. Jh., in: Das Hallesche Heiltumbuch, 1520.
- Abb. 33:** Reliquienbüste (Johannes der Täufer), M. 14. Jh., Silber, Maastricht.
- Abb. 34:** Statuettenreliquiar (Hl. Hieronymus), um 1520, in: Das Hallesche Heiltumbuch, 1520.
- Abb. 35:** Reliquiar (Auferstehung), E. 15./A. 16. Jh., Silber, Brügge.
- Abb. 36:** Reliquiar (Verklärung), 1514-20, sächsisch, in: Das Hallesche Heiltumbuch, 1520.
- Abb. 37:** Reliquienkästchen mit Martinusgruppe, 15. Jh., in: Das Hallesche Heiltumbuch, 1520.
- Abb. 38:** Reliquiar (Johannesschüssel auf einem Fuß), in: Wiener Heiligthumbuch, 1502.
- Abb. 39:** Reliquiar (Johannesschüssel auf einem Fuß), um 1500, Silber z.T. vergoldet/Kupfer vergoldet, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.
- Abb. 40:** Reliquiar (Johannesschüssel auf einem Fuß), um 1430-40, Holz/Silber/Gold, Benediktinerkloster, Engelberg.
- Abb. 41:** Reliquienkreuz, 1520, Silber vergoldet, Dom- und Diözesanmuseum, Wien.
- Abb. 42:** Zeigung der Veronika, 1481, Holzschnitt.
- Abb. 43:** Weisung der Reichsheiltümer vom Heiltumsstuhl aus, in: Nürnberger Heiltumsstuhl, 1487.
- Abb. 44:** Reliquienostensorium mit Glaszylinder, 13. Jh., Metall/Glas, Cloisters, New York.
- Abb. 45:** Johannesschüssel, A. 16. Jh., Kalkstein, Schnütgen-Museum, Köln.
- Abb. 46:** Erhard Altdorfer, Acht Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers, 1511, Altar der Pfarrkirche, Gutenstetten.
- Abb. 47:** Erhard Altdorfer, Verbrennung der Leiche des Johannes des Täufers, 1511, Altar der Pfarrkirche, Gutenstetten.
- Abb. 48:** Erhard Altdorfer, Verehrung des Johanneshauptes, 1511, Altar der Pfarrkirche, Gutenstetten.

- Abb. 49:** Bartholomäus Zeitblom, Bernhard Strigel u.a., 16 Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers, 1494, Hochaltar der ehem. Abteikirche, Blaubeuren.
- Abb. 50:** Bartholomäus Zeitblom, Bernhard Strigel u.a., Begräbnis des Leichnams Johannes des Täufers, 1494, Hochaltar der ehem. Abteikirche, Blaubeuren.
- Abb. 51:** Bartholomäus Zeitblom, Bernhard Strigel u.a., Bergung des Hauptes Johannes des Täufers, 1494, Hochaltar der ehem. Abteikirche, Blaubeuren.
- Abb. 52:** Bartholomäus Zeitblom, Bernhard Strigel u.a., Präsentation des Johanneshauptes beim Gastmahl des Herodes, 1494, Hochaltar der ehem. Abteikirche, Blaubeuren.
- Abb. 53:** Krypta der Klosterkirche, 13. Jh., Denkendorf.
- Abb. 54:** Krypta der Klosterkirche, 13. Jh., Denkendorf.
- Abb. 55:** Präsentation des Johanneshauptes beim Gastmahl des Herodes (oben), Begräbnis des Leichnams des Täufers (unten), 1515, Fresko, Krypta der Klosterkirche, Denkendorf.
- Abb. 56:** Johanneskirche, Schiffraum, Brixen.
- Abb. 57:** Johanneskirche, Chorraum, Brixen.
- Abb. 58:** Peter-und-Pauls-Dom, Grundriss, 13. Jh., Naumburg.
- Abb. 59:** Tragaltar, E. 12. Jh., Hallesches Heiltum.
- Abb. 60:** Gerokreuz (Detail), 970, Eichenholz, Dom, Köln.
- Abb. 61:** Imervard-Kruzifixus, M. 12. Jh., Eichenholz, Dom, Braunschweig.
- Abb. 62:** Gekreuzigter, um 1250, Westlettner, Peter-und-Pauls-Dom, Naumburg.
- Abb. 63:** Johannesschüssel, um 1250, Eichenholz, rheinisch, Wallfahrtmuseum, Kranenburg.
- Abb. 64:** Kruzifixus mit schwenkbaren Armen, um 1510, Holz, St. Johann, Memmingen.
- Abb. 65:** Sog. Frankfurter Dirigierrolle, A. 14. Jh., Pergament/Tinte/Holz, Dommuseum, Frankfurt/Main.
- Abb. 66:** Reichenauer Malerschule, sog. Bamberger Evangeliar, 11. Jh., Staatsbibliothek, München.
- Abb. 67:** Evangeliar von Farfa, 11. Jh., Vatikan.
- Abb. 68:** Gastmahl des Herodes mit Enthauptung des Täufers, 13. Jh., Steinrelief, Tympanon des linken Westportals, Kathedrale Notre-Dame, Rouen.
- Abb. 69:** Rekonstruktion der Versatzstücke der Lauda del Battista (nach Götz Pochat).
- Abb. 70:** Illustration zur Rappresentazione di S. Giovanni Battista, 15. Jh., Holzschnitt, ital.
- Abb. 71:** Gastmahl des Herodes mit Enthauptung des Täufers, M. d. 13. Jh., Fresko, Nordwand des Chorquadrats, Dom, Braunschweig.
- Abb. 72:** Heiliges Grab, um 1280, Stein, Mauritiusrotunde, Münster, Konstanz.

Abb. 73: Grabtruhe, 1. D. 14. Jh., Holz, Zisterzienserinnenkloster, Magerau.

Abb. 74: Grabchristus, um 1200, Gotlands Fornsal, Visby.

Abb. 75: Auffahrtschristus, um 1340, Zisterzienserinnenkloster, Ostritz-Marienthal.

Abb. 76: Palmesel, E. 12. Jh., Holz, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.

Abb. 77: Johanneschüssel, A. 15. Jh., süddeutsch, Musée Cluny, Paris.

Abb. 78: Johanneschüssel, 2. D. 14. Jh., Holz, Musée de la Ville, Haguenau.

Abb. 79: Auferstandener, Klosterkirche, Denkendorf.

ABBILDUNGEN



207 △

Abb. 1: Johannesschüssel, 1. D. 14. Jh., Kalkstein, Bayerisches Nationalmuseum, München.



Abb. 2: Siegel des Johannitermeisters in Deutschland Konrad von Heimbach, 1232, Marburg.



Abb. 3: Hauptsiegel der Johanniter in England, um 1220, Museum St. John's Gate, London.



Abb. 4: Ikone, 10./11. Jh., spätkomnenisch, Sinai-Kloster.



Abb. 5: Pilgerzeichen von Amiens, Paris.



Abb. 6: Schlussstein (Johannesschüssel), vor 1325, Dom (Langhaus, 1. Joch), Regensburg.



I. 11

Abb. 7: Johannesschüssel, 1215/25, Lindenholz, Domschatzgewölbe, Naumburg.



Abb. 8: Johannesschüssel, 15. Jh., oberitalienisch, Birnbaumholz, Schnütgen-Museum, Köln.



Abb. 9: Johanneschüssel, um 1430, Eichenholz, südliche Niederlande, Kaiser Friedrich-Museums-Verein, Berlin.

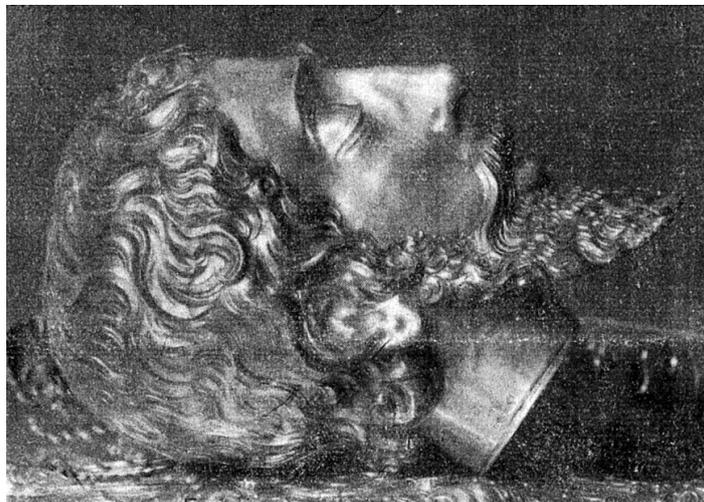


Abb. 10: Caspar Pfister, Johanneschüssel, um 1600, Silber z.T. vergoldet, Glogau (zerstört).



Abb. 11: Constantin Müller (?), Johanneschüssel, Kloster St. Johann, Toggenburg.



Abb. 12: Johannesschüssel, 1215/25, Lindenholz, Domschatzgewölbe, Naumburg.



Abb. 40

Abb. 13: Johannesschüssel, 4. V. 13. Jh., Willebadessen, Eichenholz/Weichholz, Diözesanmuseum, Paderborn.

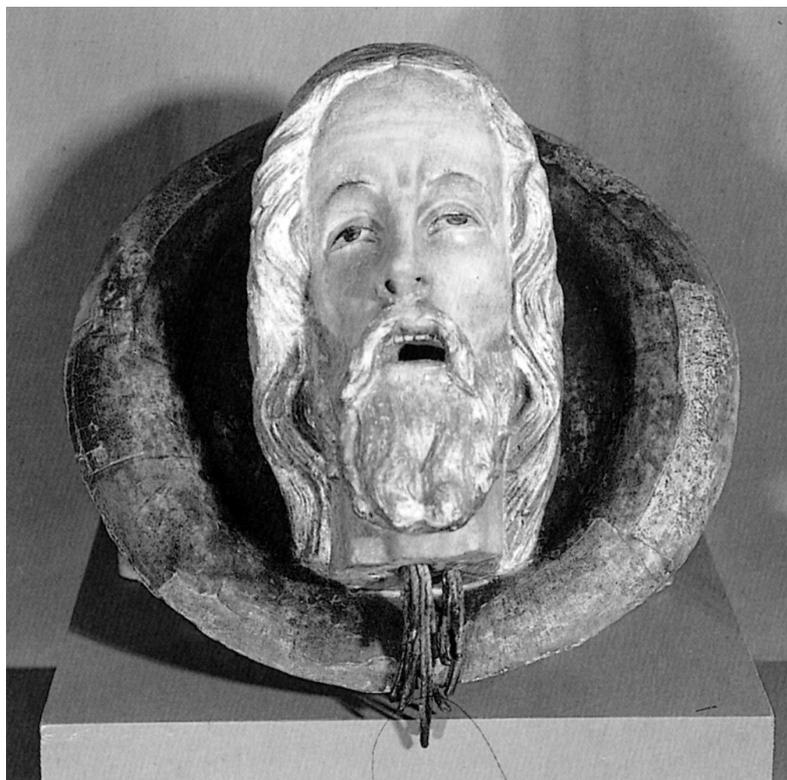


Abb. 14: Johannesschüssel, E. 14. Jh., Sandstein, Brixen, Diözesanmuseum, Bozen-Brixen.



Abb. 15: Johannesschüssel, M. 14. Jh., Holz, Pfarrkirche, Börtlingen.



Abb. 16: Johannesschüssel, 2. V. 14. Jh., Westeroede, Lindenholz, Städt. Museum, Göttingen.



Abb. 17: Johannesschüssel, 2. V. 14. Jh., Westeroede, Lindenholz, Städt. Museum, Göttingen.



Abb. 18: Johannesschüssel, A. 13. Jh., Hartholz/Lindenholz, Städtisches Museum, Göttingen.



Abb. 19: Johannesschüssel, A. 13. Jh., Hartholz/Lindenholz, Städtisches Museum, Göttingen.



Abb. 20: Johannesschüssel, A. 13. Jh., Holz, Krypta der Klosterkirche, Denkendorf.



Abb. 21: Triumphkruzifixus, E. 12. Jh., Lindenholz, Bayerisches Nationalmuseum, München.



Abb. 22: Imervard-Kruzifixus (Detail), M. 12. Jh., Eichenholz, Dom, Braunschweig.

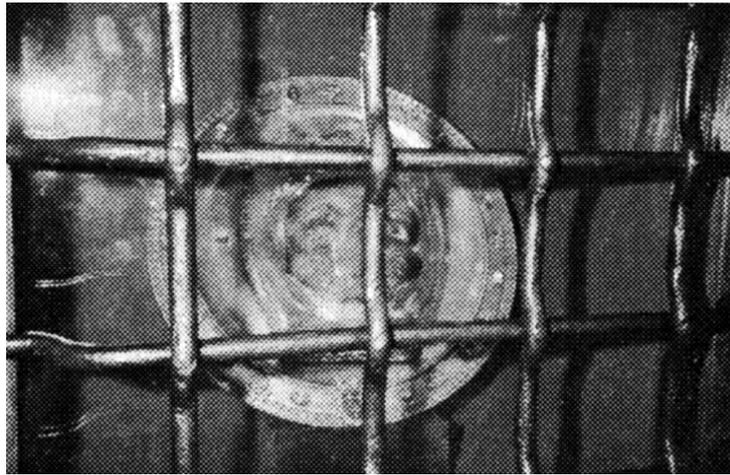


Abb. 23: Kopfreliquie Johannes des Täufers mit Fassung (Fotografie), vor 1206, Kathedrale, Amiens.



Abb. 24: Kopfreliquie Johannes des Täufers mit Fassung, in: Acta Sanctorum, Juni IV, S. 750.



Abb. 25: Matthäus-Evangeliar, 6. Jh., Sinope, Bibliothèque nationale, Paris.



Abb. 26: Reichenauer Malerschule, Ottonen-Handschrift, 10. Jh., Münsterschatz, Aachen.



Abb. 27: Johannes der Täufer (Abbildung auf einem Reliquienkasten), vor 1323, Dominikanerkloster, Perpignan.



Abb. 28: Aelbrecht Bouts (zugeschrieben), Johannesschüssel, um 1500, Öl auf Eichenholz, Landesmuseum, Oldenburg.



Abb. 29: Andrea Solario, Johannesschüssel, 1507, Öl auf Leinwand, Louvre, Paris.



Abb. 30: Johanneshaupt, 3. V. 14. Jh., Erlenholz, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.



Abb. 31: Reliquiar, um 1150, Kanonissenstift Fischbeck, Bronze, Kestner-Museum, Hannover.



Abb. 32: Büstenreliquiar (verm. Johannes der Täufer), 1. V. 13. Jh., in: Das Hallesche Heiltumbuch, 1520.



Abb. 33: Reliquienbüste (Johannes der Täufer), M. 14. Jh., Silber, Maastricht.



Abb. 34: Statuettenreliquiar (Hl. Hieronymus), um 1520, in: Das Hallesche Heiltumbuch, 1520.



Abb. 35: Reliquiar (Auferstehung), E. 15./A. 16. Jh., Silber, Brügge.



Abb. 36: Reliquiar (Verklärung), 1514-20, sächsisch, in: Das Hallesche Heiltumbuch, 1520.



Abb. 37: Reliquienkästchen mit Martinusgruppe, 15. Jh., in: Das Hallesche Heiltumbuch, 1520.



Abb. 38: Reliquiar (Johannesschüssel auf einem Fuß), in: Wiener Heiligthumbuch, 1502.



Abb. 39: Reliquiar (Johannesschüssel auf einem Fuß), um 1500, Silber z.T. vergoldet/Kupfer vergoldet, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.



Abb. 40: Reliquiar (Johannesschüssel auf einem Fuß), um 1430-40, Holz/Silber/Gold, Benediktinerkloster, Engelberg.



Abb. 41: Reliquienkreuz, 1520, Silber vergoldet, Dom- und Diözesanmuseum, Wien.



Abb. 42: Zeigung der Veronika, 1481, Holzschnitt.

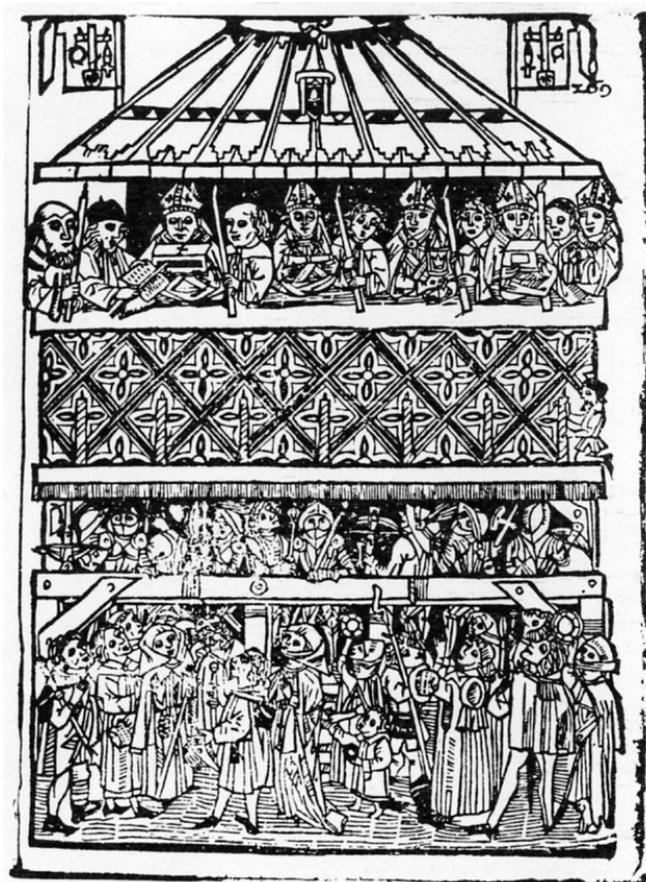


Abb. 43: Weisung der Reichsheiltümer vom Heilumsstuhl aus, in: Nürnberger Heilumsstuhl, 1487.



Abb. 44: Reliquienostensorium mit Glaszylinder, 13. Jh., Metall/Glas, Cloisters, New York.



Abb. 45: Johannesschüssel, A. 16. Jh., Kalkstein, Schnütgen-Museum, Köln.

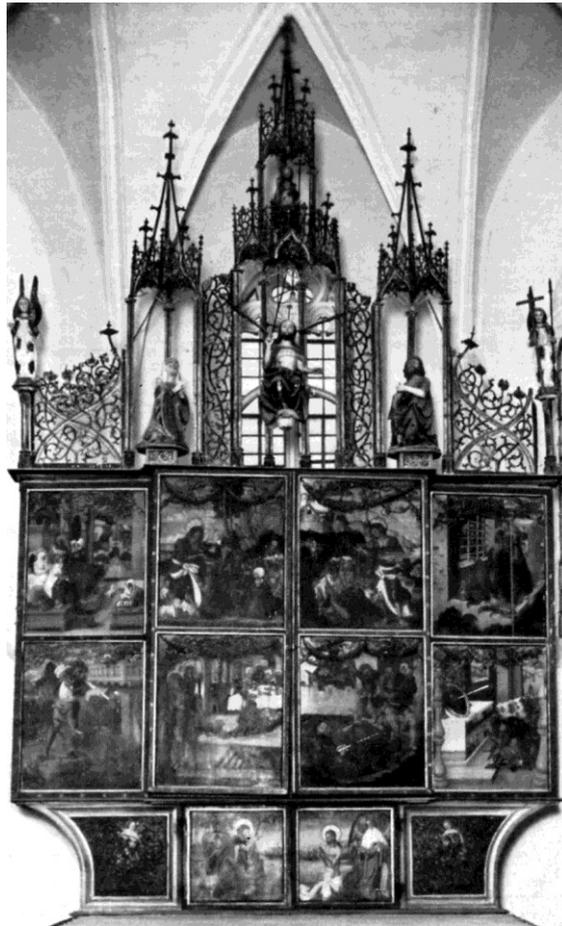


Abb. 46: Erhard Altdorfer, Acht Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers, 1511, Altar der Pfarrkirche, Gutenstetten.

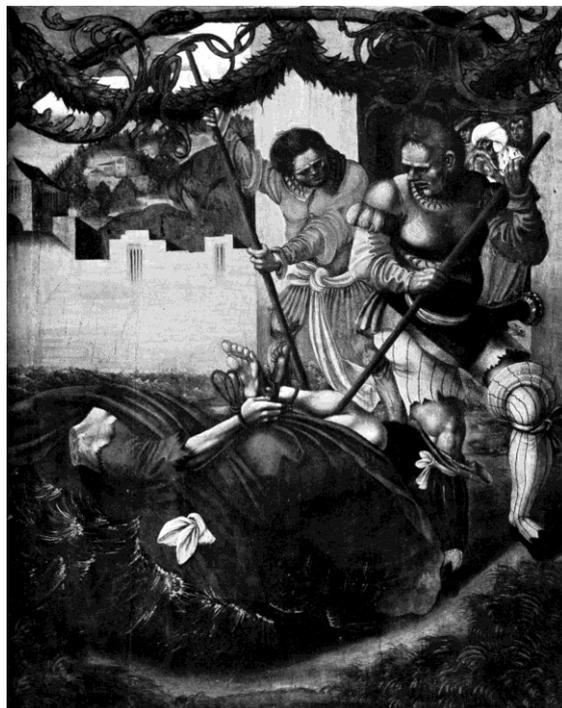


Abb. 47: Erhard Altdorfer, Verbrennung der Leiche des Johannes des Täufers, 1511, Altar der Pfarrkirche, Gutenstetten.



Abb. 48: Erhard Altdorfer, Verehrung des Johanneshauptes, 1511, Altar der Pfarrkirche, Gutenstetten.



Abb. 49: Bartholomäus Zeitblom, Bernhard Strigel u.a., 16 Szenen aus dem Leben Johannes des Täuflers, 1494, Hochaltar der ehem. Abteikirche, Blaubeuren.



Abb. 50: Bartholomäus Zeitblom, Bernhard Strigel u.a., Begräbnis des Leichnams Johannes des Täufers, 1494, Hochaltar der ehem. Abteikirche, Blaubeuren.

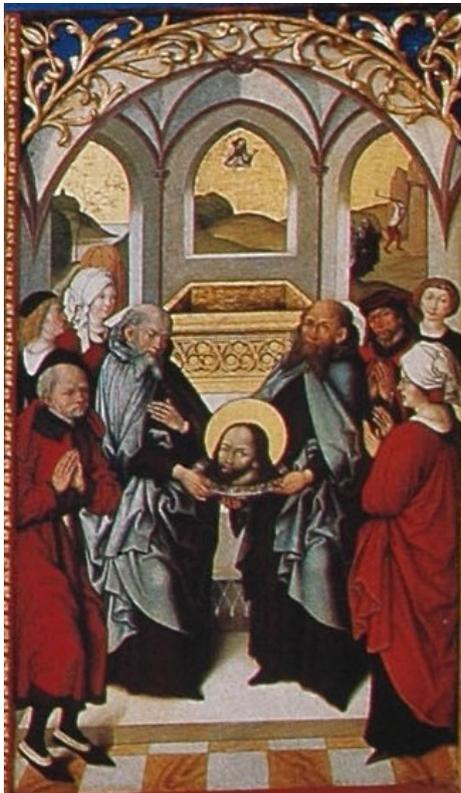


Abb. 51: Bartholomäus Zeitblom, Bernhard Strigel u.a., Bergung des Hauptes Johannes des Täufers, 1494, Hochaltar der ehem. Abteikirche, Blaubeuren.



Abb. 52: Bartholomäus Zeitblom, Bernhard Strigel u.a., Präsentation des Johanneshauptes beim Gastmahl des Herodes, 1494, Hochaltar der ehem. Abteikirche, Blaubeuren.

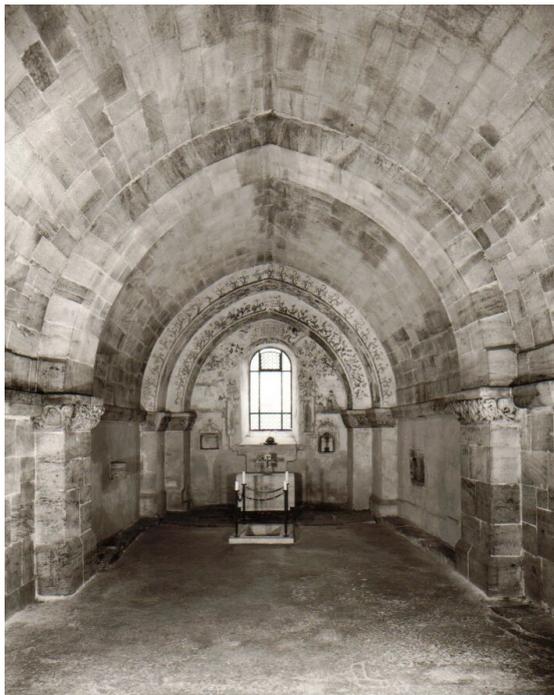


Abb. 53: Krypta der Klosterkirche, 13. Jh., Denkendorf.

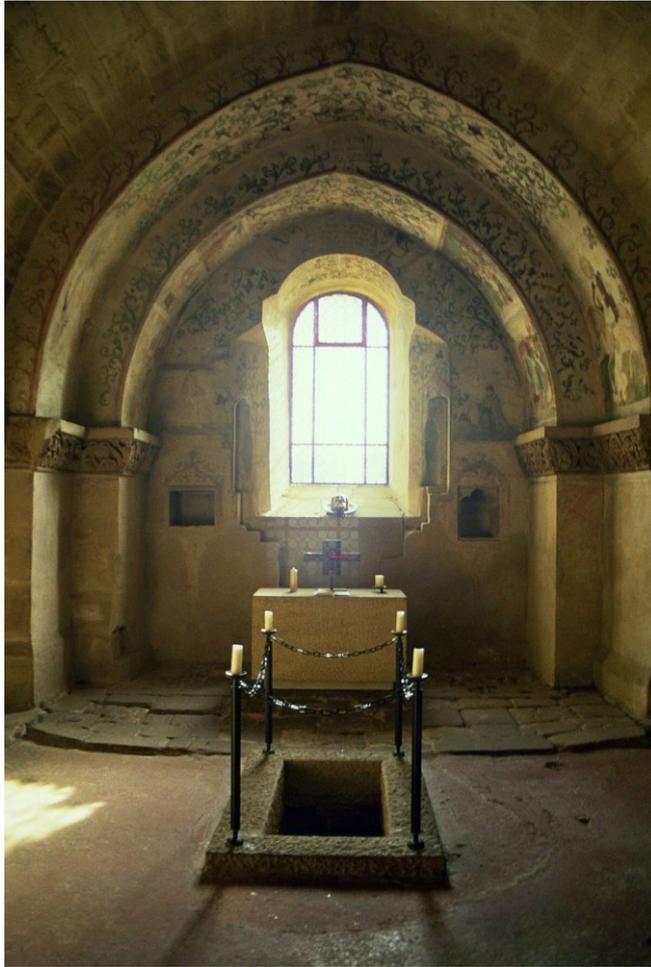


Abb. 54: Krypta der Klosterkirche, 13. Jh., Denkendorf.



Abb. 55: Präsentation des Johanneshauptes beim Gastmahl des Herodes (oben), Begräbnis des Leichnams des Täufers (unten), 1515, Fresko, Krypta der Klosterkirche, Denkendorf.



Abb. 56: Johanneskirche, Schiffraum, Brixen.

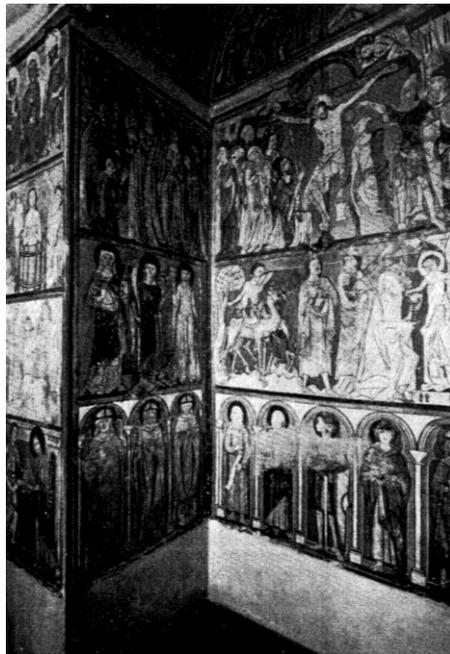


Abb. 57: Johanneskirche, Chorraum, Brixen.

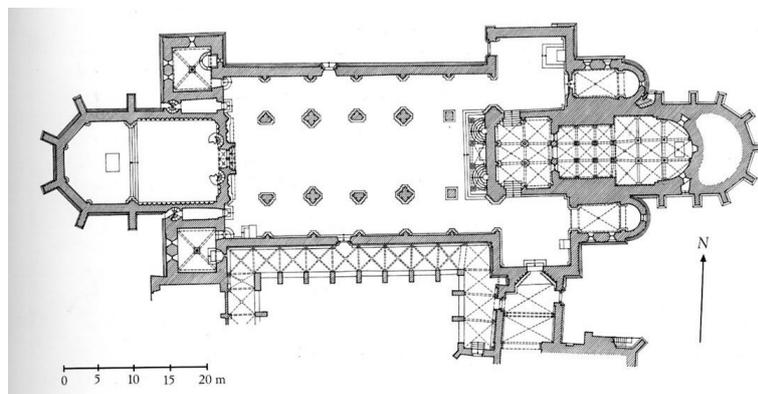


Abb. 58: Peter-und-Pauls-Dom, Grundriss, 13. Jh., Naumburg.



Abb. 61: Imervard-Kruzifixus, M. 12. Jh., Eichenholz, Dom, Braunschweig.

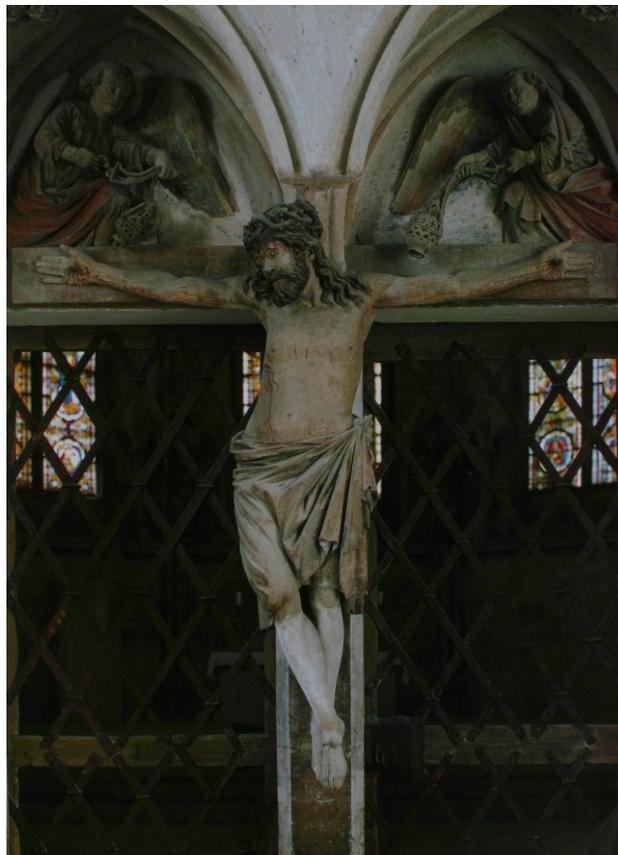


Abb. 62: Gekreuzigter, um 1250, Westlettner, Peter-und-Pauls-Dom, Naumburg.



Abb. 63: Johannesschüssel, um 1250, Eichenholz, rheinisch, Wallfahrtsmuseum, Kranenburg.

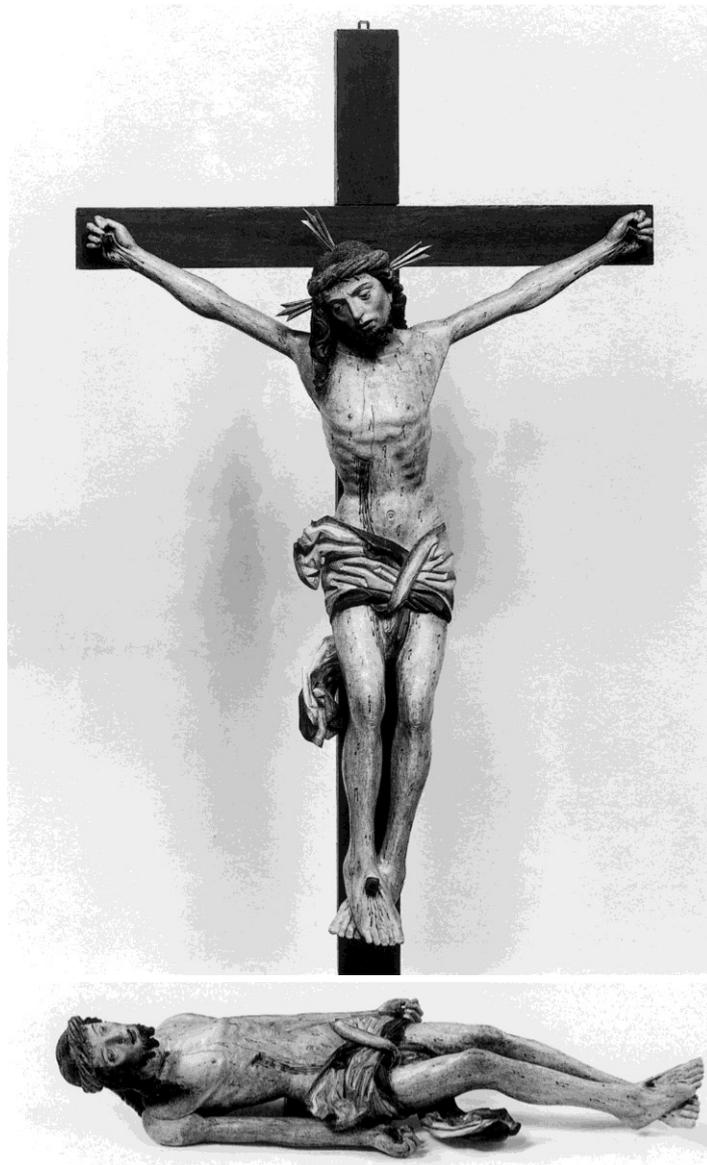


Abb. 64: Kruzifixus mit schwenkbaren Armen, um 1510, Holz, St. Johann, Memmingen.

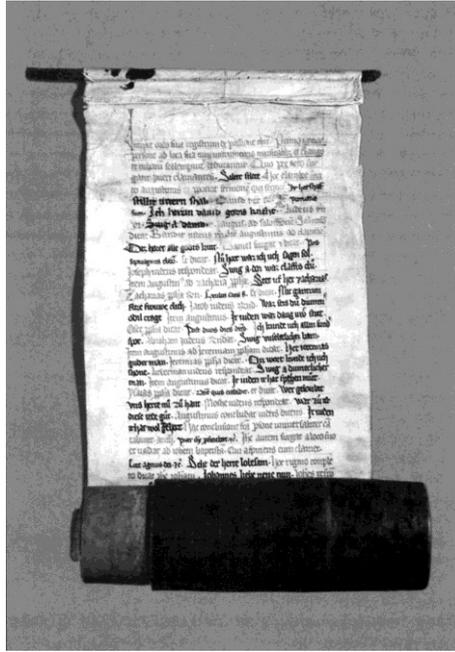


Abb. 65: Sog. Frankfurter Dirigierrolle, A. 14. Jh., Pergament/Tinte/Holz, Dommuseum, Frankfurt/Main.

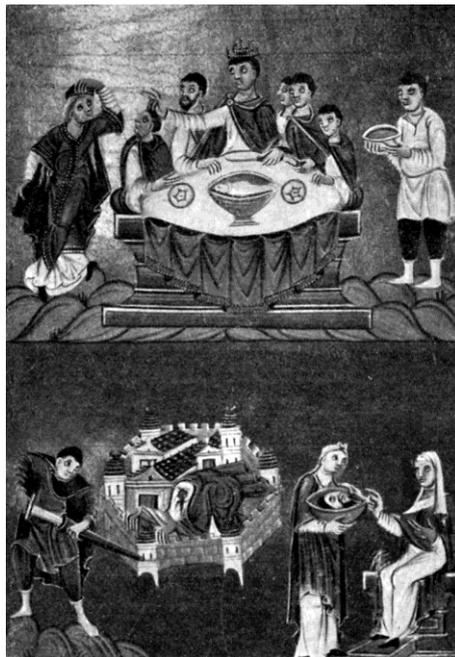


Abb. 66: Reichenauer Malerschule, sog. Bamberger Evangeliar, 11. Jh., Staatsbibliothek, München.



Abb. 67: Evangeliar von Farfa, 11. Jh., Vatikan.

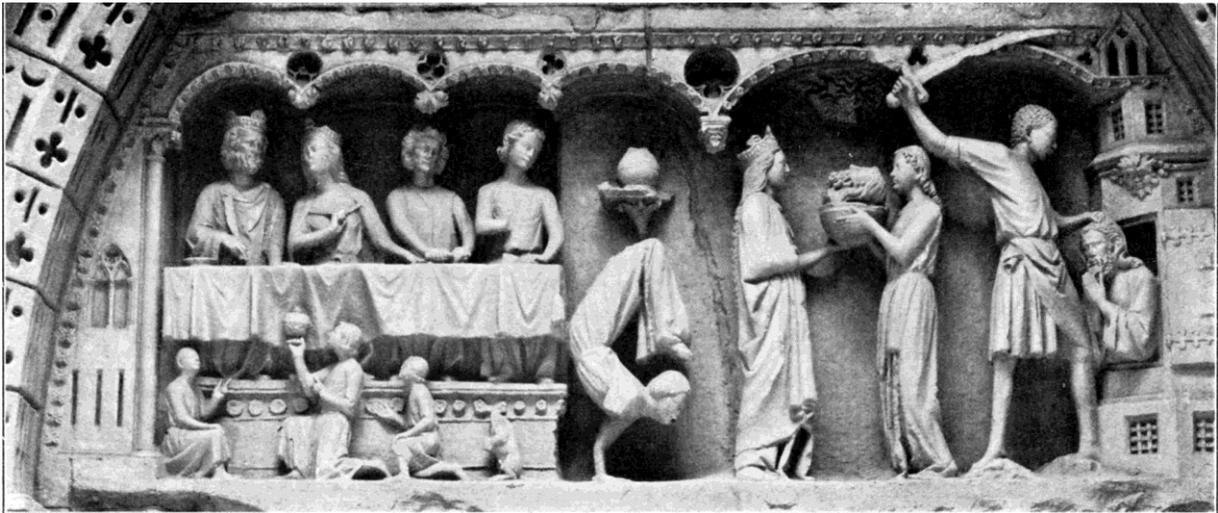


Abb. 68: Gastmahl des Herodes mit Enthauptung des Täufers, 13. Jh., Steinrelief, Tympanon des linken Westportals, Kathedrale Notre-Dame, Rouen.

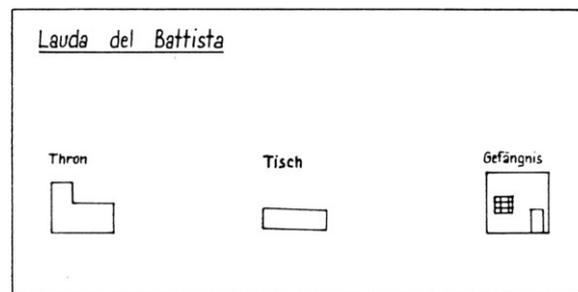


Abb. 69: Rekonstruktion der Versatzstücke der Lauda del Battista (nach Götz Pochat).



Abb. 70: Illustration zur Rappresentazione di S. Giovanni Battista, 15. Jh., Holzschnitt, ital.

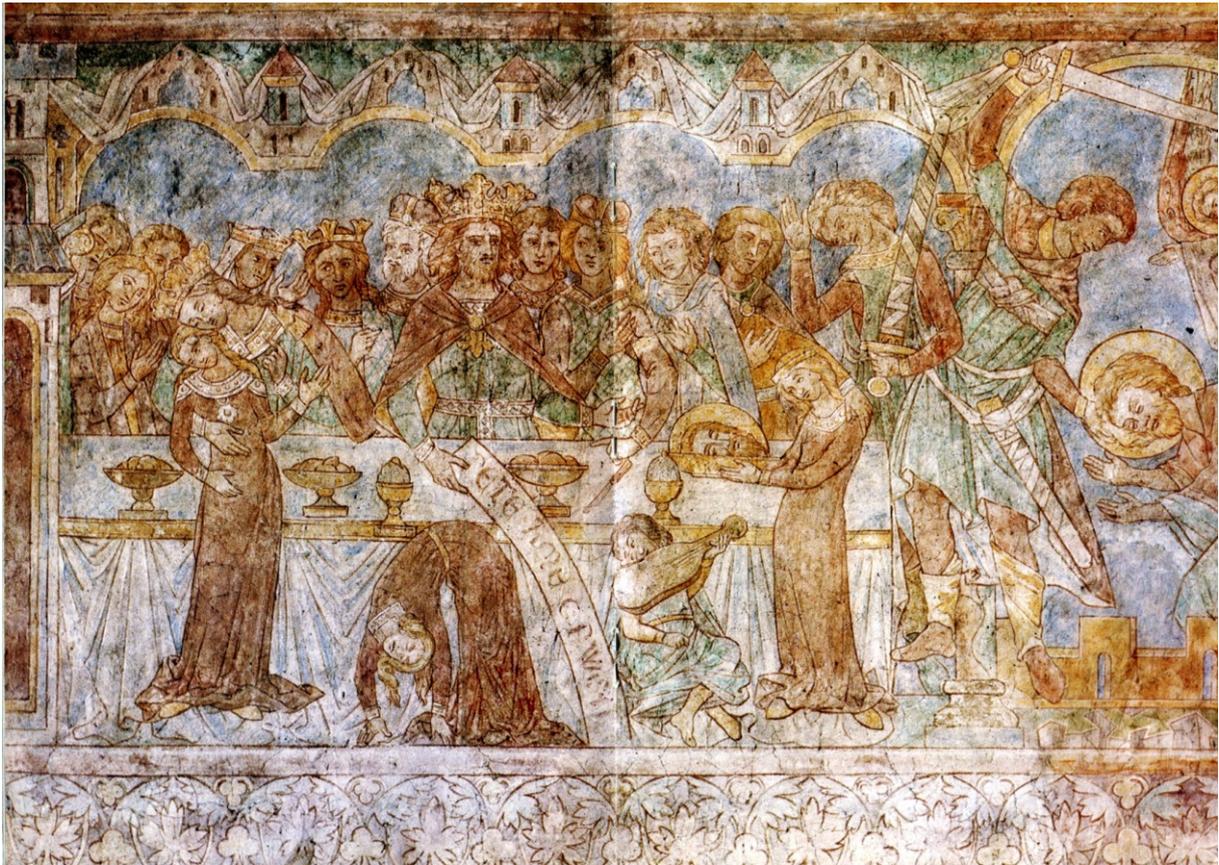


Abb. 71: Gastmahl des Herodes mit Enthauptung des Täufers, M. d. 13. Jh., Fresko, Nordwand des Chorquadrats, Dom, Braunschweig.

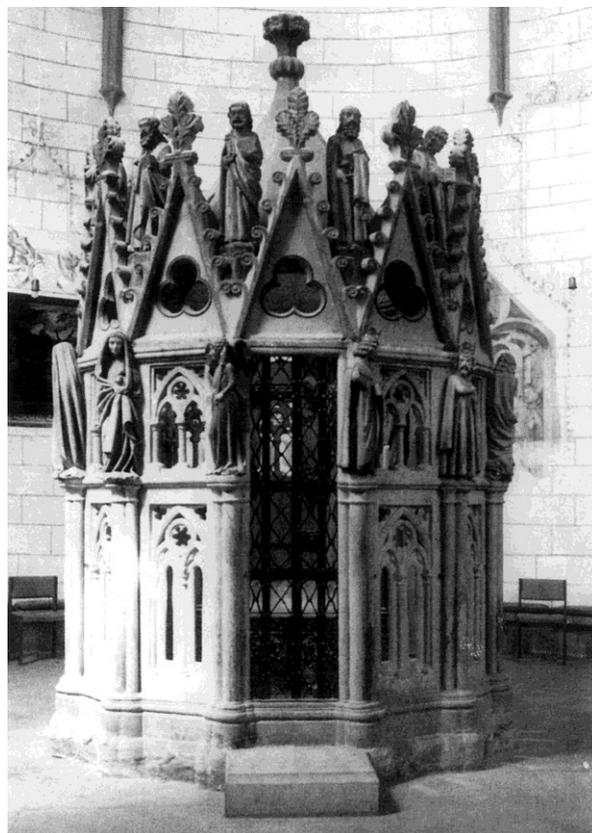


Abb. 72: Heiliges Grab, um 1280, Stein, Mauritiusrotunde, Münster, Konstanz.



Abb. 73: Grabtruhe, 1. D. 14. Jh., Holz, Zisterzienserinnenkloster, Magerau.



Abb. 74: Grabchristus, um 1200, Gotlands Fornsal, Visby.



Abb. 75: Auffahrtschristus, um 1340, Zisterzienserinnenkloster, Ostritz-Marienthal.



Abb. 76: Palmesel, E. 12. Jh., Holz, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Friedrich August von Metzsch, Johannes der Täufer. Seine Geschichte und seine Darstellung in der Kunst, München 1989, S. 185, Abb. 207.

Abb. 2: Arndt/Kroos 1969, S. 261, Abb. 18.

Abb. 3: Combs Stuebe 1969, Abb. 12.

Abb. 4: Arndt/Kroos 1969, S. 246, Abb. 3.

Abb. 5: Arndt/Kroos 1969, S. 247, Abb. 6.

Abb. 6: Arndt/Kroos 1969, S. 287, Abb. 52.

Abb. 7: Hörsch 2006, S. 90, Abb. I.11.

Abb. 8: Witte 1912, Tafel 52.

Abb. 9: http://www.kaiserfriedrich-museums-verein.de/cms/front_content.php?idcat=17&idcatart=71.

Abb. 10: Kretschmer 1950, S. 7.

Abb. 11: Huber 2006, S. 3.

Abb. 12: http://lexi-tv.de/themen/neuere_geschichte/schatzkammern/hoffnung_fuer_uta.

Abb. 13: Arndt/Kroos 1969, S. 277, Abb. 40.

Abb. 14: Kat. Ausst. Dorf Tirol/ Stams 1995, S. 112, Abb. 2.23.

Abb. 15: Arndt/Kroos 1969, S. 281, Abb. 43.

Abb. 16: http://www.museum.goettingen.de/pdf/infoblatt_f1331.pdf.

Abb. 17: Arndt/Kroos 1969, S. 280, Abb. 42a.

Abb. 18: Arndt/Kroos 1969, S. 276, Abb. 39b.

Abb. 19: Arndt/Kroos 1969, S. 276, Abb. 39c.

Abb. 20: http://www.kloster-denkendorf.de/Krypta_Haupt_des_Johannes.jpg.

Abb. 21: Manuela Beer, Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert, Regensburg 2005, S. 704, Abb. 368.

Abb. 22: Diasammlung des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien, unidam.univie.ac.at.

Abb. 23: Baert 2007², S. 95, Abb. 1 (Ausschnitt).

Abb. 24: Arndt/Kroos 1969, S. 247, Abb. 5.

Abb. 25: Daffner 1912, S. 35.

Abb. 26: Daffner 1912, S. 47.

Abb. 27: Arndt/Kroos 1969, S. 246, Abb. 4.

Abb. 28: Arndt/Kroos 1969, S. 307, Abb. 73.

- Abb. 29:** Baert 2007², S. 123, Abb. 20.
- Abb. 30:** Arndt/Kroos 1969, S. 284, Abb. 48.
- Abb. 31:** Arndt/Kroos 1969, S. 249, Abb. 7.
- Abb. 32:** Berliner/Halm 1931, Tafel 74a.
- Abb. 33:** Arndt/Kroos 1969, S. 255, Abb. 11.
- Abb. 34:** Berliner/Halm 1931, Tafel 111b.
- Abb. 35:** Brügge, Adornes vzw, prometheus-bildarchiv.de.
- Abb. 36:** Berliner/Halm 1931, Tafel 44.
- Abb. 37:** Berliner/Halm 1931, Tafel 13a.
- Abb. 38:** Arndt/Kroos 1969, S. 256, Abb. 13.
- Abb. 39:** Arndt/Kroos 1969, S. 257, Abb. 14.
- Abb. 40:** Futterer 1930, S. 52, Abb. 160.
- Abb. 41:** Fotothek des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien, unidam.univie.ac.at.
- Abb. 42:** Belting 1981, S. 35, Abb. 6.
- Abb. 43:** Legner 1995, S. 93, Abb. 26..
- Abb. 44:** Belting 1981, S. 129, Abb. 44.
- Abb. 45:** Arndt/Kroos 1969, S. 293, Abb. 58.
- Abb. 46:** Wiegand 1938, S. 125, Abb. 1.
- Abb. 47:** Wiegand 1938, S. 134, Abb. 8.
- Abb. 48:** Wiegand 1938, S. 135, Abb. 9.
- Abb. 49:** Kahsnitz 2005, Tafel 101-102.
- Abb. 50, 51, 52:** Kahsnitz 2005, Tafel 101-102 (Ausschnitte).
- Abb. 53:** <http://www.kloster-denkendorf.de/kryptaklost.jpg>.
- Abb. 54:** http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/71/Kloster_Denkendorf-Krypta.jpg.
- Abb. 55:** http://www.kloster-denkendorf.de/Krypta_Fresken.jpg (Ausschnitt).
- Abb. 56, 57:** Waschler 1955, S. 16.
- Abb. 58:** Ernst Schubert, Der Naumburger Dom, Halle/Saale 1997, S. 17.
- Abb. 59:** Berliner/Halm 1931, Tafel 79.
- Abb. 60:** Rudolf Wesenberg, Frühe mittelalterliche Bildwerke, Düsseldorf 1972, prometheus-bildarchiv.de.
- Abb. 61:** Adolf Quast, Der Sankt-Blasius-Dom zu Braunschweig. Seine Geschichte und seine Kunstwerke, Braunschweig 1975, S. 50.

- Abb. 62:** Rolf Toman (Hg.), Die Kunst der Gotik, Köln 1998, S. 344, prometheus-bildarchiv.de.
- Abb. 63:** Arndt/Kroos 1969, S. 274, Abb. 38a.
- Abb. 64:** Tripps 1998, S. 368, Abb. 43a und 43b.
- Abb. 65:** Ad Bibliothecam Ecclesiae S. Bartholomei.... Mittelalterliche Handschriften aus der ehemaligen Stiftsbibliothek des Frankfurter Domes, Kat. Ausst., Frankfurt/Main 1994, S. 48.
- Abb. 66:** Daffner 1912, S. 46.
- Abb. 67:** Daffner 1912, S. 51.
- Abb. 68:** Sauerländer 1970, Abb. 182 (Ausschnitt).
- Abb. 69:** Pochat 1990, S. 76, Abb. 46 (Ausschnitt).
- Abb. 70:** Pochat 1990, S. 110, Abb. 73.
- Abb. 71:** Quast 1975, S. 32f.
- Abb. 72:** Tripps 1998, S. 373, Abb. 50a.
- Abb. 73:** Tripps 1998, S. 364, Abb. 41a.
- Abb. 74:** Tripps 1998, S. 363, Abb. 40d.
- Abb. 75:** Tripps 1998, S. 378, Abb. 54.
- Abb. 76:** Tripps 1998, S. 358, Abb. 37a.
- Abb. 77:** Arndt/Kroos 1969, S. 285, Abb. 51b.
- Abb. 78:** Arndt/Kroos 1969, S. 284, Abb. 47.
- Abb. 79:** Werner 1965, Abb. 10.

LEBENS LAUF

PERSÖNLICHE DATEN

Geburtsdatum	25. Mai 1972, Wien
Nationalität	Österreich
Lebensform	verheiratet, 2 Kinder (geboren am 10. April 2006 und 28. Juni 2009)
Zivildienst	abgeleistet

AUSBILDUNG

02/02 – 10/09	Studium der Kunstgeschichte , Universität Wien, A-1090 Wien
10/90 – 06/01	Studium der Architektur , TU Wien, A-1040 Wien
09/82 – 06/90	neusprachliches Gymnasium , A-3400 Klosterneuburg

WEITERBILDUNG

04/04	Soft Logics in der Kunstvermittlung , Künstlerhaus, D-70178 Stuttgart, 4 T.
-------	--

ARBEITSERFAHRUNG

03/07 – heute	TU Wien, Institut für Kunstgeschichte , A-1040 Wien Studienassistent von Univ.-Prof. Dr. Robert Stalla
09/03 – 05/07	BA-CA Kunstforum , A-1010 Wien Kunstvermittlung, Eventmanagement
04/03 – 07/03	Galerie Heike Curtze , A-1010 Wien
09/00 – 02/01	Klosterschule Kenyongasse , A-1070 Wien „Architektur ist für alle da?“, Architekturvermittlungsprojekt
04/00 – 07/00	Albertina im Akademiehof , A-1010 Wien Vermittlungskonzept für Jugendliche, Kunstvermittlung

FÖRDERUNGEN

04/08 **Stipendium**, Emanuel und Sofie Fohn-Stipendienstiftung, A-1010 Wien
Einzelstipendium für höchstbegabte Studierende aus Österreich und
Südtirol; <http://www.fohnstiftung.at/>

VORTRÄGE

19/11/08 **Abstraktion und Gegenständlichkeit – „Neue malerische Abstrak-
tion“ in Wien und „Leipziger Schule“**, TU Wien, A-1040 Wien
VO „Aktuelle Tendenzen der Architektur und Kunst“, gemeinsam mit
Univ. -Ass. DI Andreas Zeese

ORGANISATORISCHE FÄHIGKEITEN UND KOMPETENZEN

10/07– heute **EAHN-Korrespondent**
Österreich-Korrespondent für den Newsletter des European Architec-
tural History Network (EAHN)

SONSTIGE FÄHIGKEITEN UND KOMPETENZEN

Sprachen **Englisch:** sehr gut (Wort und Schrift)
Französisch: Grundkenntnisse (Wort und Schrift)
Latein: Grundkenntnisse (Schrift)

ZUSAMMENFASSUNG

Die Johannesschüsseln erzählen von der Passion Johannes des Täuflers, in verkürzter und verdichteter Form: Abgebildet ist der sieben abgeschlagene Kopf des Täuflers auf der Schale, wie er der Tochter der Herodias dargebracht worden ist. Die frühesten skulpturalen Umsetzungen dieses Motivs stammen aus dem 13. Jahrhundert, sind annähernd lebensgroß, zumeist aus Holz gefertigt, farbig gefasst und bemerkenswert in ihrem Versuch, Realität zu imitieren. Die meisten Bildwerke sind jedoch aus dem 15. und 16. Jahrhundert bekannt, hergestellt wurden Johannesschüsseln bis ins 20. Jahrhundert.

Die ursprüngliche Funktion dieser ehemals so populären Skulpturen ist bisher noch nicht untersucht; die Frage, warum man im 13. Jahrhundert dieses neue Bildwerk entwickelte, ist ohne das Wissen um diese jedoch nicht zu klären. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist daher, den ursprünglichen Verwendungszweck der Johannesschüsseln herauszufinden. Um sich diesem annähern zu können, werden jene Exemplare auf Aussehen, Beschaffenheit und Kontext untersucht, die im 13. und 14. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum entstanden sind – die frühen Johannesschüsseln.

In der gängigen kunsthistorischen Literatur fand man bisher drei Meinungen zur Funktion der Johannesschüssel: Sie soll als Reliquiar, als Andachtsbild sowie als Requisite im geistlichen Spiel gedient haben. Zwar wurden in einigen Exemplaren Reliquien gefunden, dass sie als Reliquiare dienten, ist jedoch auszuschließen. Zum einen passt die Johannesschüssel nicht in die Reihe der gängigen Reliquiarformen, zum anderen musste – wie im 15. und 16. Jahrhundert fallweise geschehen – die Bildform adaptiert werden, damit sie als Reliquiar gelten kann: Die Johannesschüssel wurde auf einen Fuß gesetzt.

Ob die Johannesschüssel ein Andachtsbild ist, hängt von der jeweiligen Definition dieses Bildtypus ab; ob sie als solches gedient hat, ist offen. Sicher ist, dass die Johannesschüssel verehrt wurde, wie ein Altarbild aus dem frühen 16. Jahrhundert zeigt. Für die frühen Exemplare gibt es aber nur wenige Hinweise auf die Ausstellungsart und den Kontext. Die Frage, ob, wo und wie die Johannesschüssel den Gläubigen zur Verehrung präsentiert worden ist, ist nach derzeitigem Forschungsstand nur unbefriedigend zu beantworten.

Hingegen wird in der vorliegenden Arbeit dank einer Reihe von Indizien der Nachweis erbracht, dass die frühen Johannesschüsseln ursprünglich als Requisite im geistlichen Spiel eingesetzt worden sind. Die Eigenschaften dieser Bildwerke wie die lebensnahe Ausführung, die annähernde Lebensgröße, Zweiteiligkeit oder Tragbarkeit, das gleichzeitige Aufkommen der Johannesschüsseln und Johannesspiele sowie Regieanweisungen dieser geistlichen Spiele, die

ein formal ähnliches Objekt fordern, sprechen dafür. Die Schilderungen der Bühnenszenarien in den genannten Anweisungen zeigen deutliche Parallelen zu einigen Darstellungen der Johannespassion in Fresken bzw. Reliefs in Deutschland, Frankreich und Italien. Diese bilden jenes Objekt ab, das im geistlichen Spiel als Kopf des Täufers auf der Schale verwendet wurde: die Johanneschüssel.