

Albrecht Dröse

Ein neues Gedicht, das von Marie Psalter spricht

Sixt Buchsbaums Rosenkranzgedicht im Herzog-Ernst-Ton

1 Einleitung

Um 1500 erschien in mehreren Drucken ein Gedicht von *Vnser frawen rosenkrantz*, das in einundzwanzig Strophen in der sogenannten Herzog-Ernst-Weise Szenen der Heilsgeschichte von der Verkündigung bis zum Jüngsten Gericht präsentiert. Als Verfasser nennt sich in der letzten Strophe ein ansonsten unbekannter Sixt Buchsbaum. Die Abfassung des Textes ist wohl auf 1492 zu datieren. Es existiert eine handschriftliche Fassung im Wiener Codex 4348 (fol. 150^r–152^r; um 1500), die auf den verlorengegangenen Erfurter Erstdruck Hans Sporsers von 1494 zurückgeht.¹ Der Text ist darüber hinaus in immerhin neun Flugschriften und zwei Einblattdrucken aus dem sechzehnten Jahrhundert nachweislich überliefert.² Ferner findet sich das Lied in diversen katholischen Gesangbüchern am Ende des sechzehnten und zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts.

In der Wiener Handschrift lautet die Überschrift: *Ein neues Gedicht, das von Marie Psalter spricht*. Der Ulmer und der Memminger Einblattdruck sind überschrieben: *Vnser frawen rosenkrantz*, wobei die Einleitung ergänzt: *Dje gefchrifft geyt vns weifs vnnd ler/ wie maria psalter wer*. Diese Stichworte ‚Marienpsalter‘ und ‚Rosenkranz‘ ordnen den Text in die Praxis des Rosenkranzgebets ein. Frieder Schanze hat die intermediale Abhängigkeit des Textes vom Ulmer ‚Marien-

1 Vgl. Schanze: Erfurter Druck. Die Handschrift gibt fälschlich 1420 als Entstehungsjahr an und nennt als Verfasser *seyt puchsbau*. Schanze vermutet einen Fehler in der Druckvorlage. Zur Handschrift siehe Menhardt, S. 1023–1033, dort S. 102, Nr. 17. Allgemeine Information bei Schanze: Buchsbaum, Sp. 1109–1110.

2 Zur Überlieferung vgl. RSM 1, S. 349–350, Nr. 43. In der Folge zitiere ich den Einblattdruck von Albrecht Kunne, Memmingen, ca. 1508/10. Abbriviaturen sind in der Regel aufgelöst; überflüssige Abbriviaturen werden mit abgebildet. München, BSB, Einbl. III,51z (GW, 5 Sp. 621a). Siehe Abb. S. 346. Neben dem Memminger Druck seien hier noch die beiden ältesten erhaltenen Drucke vor 1510 erwähnt: der Druck von Johann Zainer d. J., Ulm, 1503/08; München, BSB, Einbl. III,51w (GW 5672) sowie die Flugschrift von Hans Schobser, München (GW 5671). Zur Datierung vgl. Schanze: Inkunabeln, S. 70–71, Nr. 24 und 25.

psalter' von 1483 aufgezeigt.³ So entspricht die Präsentation der Heilsgeschichte in Buchsbaums Gedicht in Inhalt und Reihenfolge den Rosenkranzmedaillons im Ulmer Psalter, wobei die einzelnen Stationen von Buchsbaum als ‚Figuren‘ bezeichnet werden. Meine Frage richtet sich auf die Funktionsweise des Buchsbaum-Textes. Diese ergibt sich, so meine Vermutung, aus den spezifischen medialen und poetischen Transformationen, aus der Kooperation und der Konkurrenz von Text und Bild, die die Entwicklung der Rosenkranzfrömmigkeit generell konstituiert.



Abb. 1: Sixt Buchsbaum: *Vnsere frawen rosenkranz* [Memmingen: Albrecht Kunne, 1508/10] Bayerische Staatsbibliothek, Signatur Einbl. III, 512.

3 Vgl. Schanze: Erfurter Druck, Sp. 1305–1306.

Es ist hier nicht der Ort, die verwickelte Vorgeschichte des Rosenkranzgebets ausführlich zu rekapitulieren, ich hebe daher nur einige Aspekte hervor, um den Kontext des Buchsbaum-Textes etwas zu erhellen: Der Rosenkranz ist bekanntlich eine Gebetsform, die im Wesentlichen aus einer strukturierten Wiederholung des *Ave Maria* besteht. In der Grundform des *Ave-Fünfzigers* gliedert sich der Rosenkranz in fünf Dekaden, auf ein *Paternoster* folgen zehn *Ave Maria*.⁴ Der sogenannte ‚Marienpsalter‘ bildet die Großform des Rosenkranzgebets; er verbindet drei Rosenkränze, also insgesamt 150 *Ave Maria* in fünfzehn Dekaden, wobei die Dekaden mit Betrachtungen aus dem Leben Jesu (den sogenannten ‚Geheimnissen‘) verknüpft werden. Es handelt sich allerdings um einen ‚Ersatz-Psalter‘, d. h. um die Imitation monastischer Exerzitien.⁵ Die lateinunkundigen Konversen sollten statt der Psalmen einfache Gebete wie das *Paternoster* und, verstärkt seit dem Hochmittelalter, das *Ave Maria* beten. Der *Ave-Fünfziger* wurde schon im dreizehnten Jahrhundert *Rosarium* genannt;⁶ auch die charakteristischen Gebetsgeräte lassen sich schon früh nachweisen.⁷

Das Rosenkranzgebet im engeren Sinn konstituiert sich in der gezielten Verknüpfung von Betrachtung und Gebet. Auch wenn eine längere Vorgeschichte anzunehmen ist, wird diese Verbindung üblicherweise auf die Trierer Kartause in den 1410er Jahren zurückgeführt:⁸ Der Prior Adolf von Essen habe seinem damaligen Novizen Dominikus von Preußen empfohlen, den Rosenkranz (in Form des *Ave-Fünfzigers*) zu beten und Dominikus habe die fünfzig

⁴ Vgl. Heinz: Rosenkranz I, S. 403–404; S. 406. Der Abschluss der Dekade durch die Doxologie *Gloria Patri* setzte sich erst im sechzehnten Jahrhundert allgemein durch.

⁵ Vgl. Heinz: Entstehung, S. 31; Heinz: Rosenkranz, Sp. 1304. In der mittelalterlichen Klosterkultur war es gebräuchlich, ‚markante Psalmworte‘ entsprechend der Anzahl der biblischen Psalmen 150mal zu wiederholen. Als frühestes Zeugnis wird eine Beginenregel aus Gent von 1242 angeführt, die ihren Mitgliedern auferlegte, täglich drei *houdekins*, d. h. also dreimal den 50er-Ave zu beten.

⁶ Vgl. Heinz: Entstehung, S. 31; Heinz: Rosenkranz, Sp. 1304. Die Bezeichnung ist Gegenstand diverser Rosenkranzlegenden, wonach die Gebete spirituelle Rosen darstellen, aus welchen für Maria ein Rosenkranz geflochten würde.

⁷ Wobei man bis ins fünfzehnte Jahrhundert hinein Gebetsschnüre (*Paternosterschnüre*) verwendete, also noch keine Ketten oder Kränze.

⁸ Eine Vorform bietet ja im Grunde schon das kanonische Stundengebet, in dem die Psalmen mit einer Antiphon verbunden werden, zumal wenn in der ‚Laienvariante‘ der Psalmtext durch das *Ave Maria* ersetzt wird. Siehe dazu Heinz: Entstehung, S. 32–33. Heinz weist aber darauf hin, dass es sich hierbei um ‚poetische Mariengrüße‘, nicht jedoch um die Verknüpfung von Ave-Gebet und Leben-Jesu-Meditation handelt.

Ave Maria jeweils mit fünfzig *clausulae* verbunden.⁹ Bei diesen *clausulae* handelt es sich um Relativsätze, die an den Namen ‚Jesus‘ anschließen, mit dessen Nennung das *Ave Maria* damals endete; jeder Satz weist dabei auf ein Ereignis aus dem Leben Jesu hin.¹⁰ Auf diese Weise schiebt sich über das zyklische Gebet des Kranzes die sukzessive Betrachtung des Lebens Jesu und der Heilsgeschichte im Allgemeinen.

Diese Verbindung von Gebet und Meditation fand Verbreitung zunächst innerhalb der Trierer Kartause und dann über sie hinausgehend. Dabei besaßen diese Rosarien noch keine feste Form, sowohl die Anzahl der *Ave Maria* als auch der Inhalt der Klauseln waren durchaus variabel (das Spektrum reichte vom einfachen Fünfer-Ave bis zu Kombinationen von 165 *Ave Maria*).¹¹ Der Dominikaner Alanus von Rupe (1428–1475) führte den Rosenkranz in die Laienkatechese ein.¹² Er operierte mit einer Verdreifachung des Ave-Fünzfingers und fügte nach jeder Dekade das *Paternoster* ein, woraus sich die Grundform des Marienpsalters ergab. Diese triadische Struktur war geeignet, Menschwerdung, Passion und Verherrlichung Christi meditativ nachzuvollziehen; dementsprechend wuchs auch die Zahl der Klauseln (zuzüglich Erläuterungen) auf insgesamt 150 an.¹³

9 Dominikus schreibt sich diese Erfindung selbst zu: *Meditationes et clausulae vitae Jesu ad Rosarium Beatae Mariae ipse primus addidit*. [„Als Erster fügte er Betrachtungen und Klauseln vom Leben Jesu dem Rosenkranz der seligen Maria bei.“] *Liber experientiarum* I, 38; zit. nach Scherschel, S. 125. Vgl. dazu auch Heinz: Entstehung, S. 25; Winston-Allen, S. 13–30; Scherschel, S. 118–133. Dominikus war wohl von der Baumvision im *Liber specialis gratiae* Mechthilds von Hackeborn inspiriert. Gegen die in der Forschung übliche ‚kartusianische Engführung‘ wendet sich Baier, S. 152–153, mit Hinweis auf die Zisterzienserinnen von St. Thomas in Kyll, deren Gebetbuch schon eine ähnliche Kombination aufwies. Dazu eingehender Heinz: Zisterzienser.

10 Die Klauseln bei Scherschel, S. 124–125. Als Beispiel sei hier die erste Klausel angeführt: *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui Jesus Christus. (1) Quem Angelo nuntiante de spiritu sancto concepisti. Amen*. Das Prinzip findet sich schon in der mystischen Spiritualität etwa bei Mechthild von Hackeborn oder bei Gertrud der Großen, die nach dem *benedictus fructus ventris tui* fortfährt: *Jesus, splendor paternae claritas et figura substantiae eius*. Vgl. Heinz: Entstehung, S. 35–36.

11 Darauf verweisen u. a. Winston-Allen, S. 13 u. S. 33 sowie Lentjes: Bildertotale, S. 69–70.

12 Vgl. Klinkhammer: Marienpsalter, Sp. 47–48. Alanus bevorzugte übrigens den Ausdruck ‚Marienpsalter‘ (*Psalterium Beatae Mariae Virginis*), da ihm *Rosarium* zu weltlich und anstößig erschien.

13 Vgl. Heinz: Entstehung, S. 38–39; vgl. des Weiteren Klinkhammer: Marienpsalter, Sp. 47–48. Die Klauseln übernahm Alanus von Dominikus, der die Anzahl der Klauseln selbst auf das 150er-Ave erweitert hatte. Alanus war allerdings der Ansicht, diese Klauseln stammten vom

Ohne klerikale Hilfestellung war diese umfängliche und komplexe Gebetsform für Laien nicht zu bewältigen. Der Kölner Dominikaner Jakob Sprenger übernahm daher nur die Grundstruktur des Ave-Fünfzigers, als er in Köln 1474 eine Rosenkranzbruderschaft gründete. Diese Bruderschaft wurde von Papst Sixtus IV. 1475 approbiert und die neue Gebetsweise als heilsvermittelnd und ablasswirksam bestätigt. Bereits 1481 sollen sich über 100.000 Personen in vielen Städten in die Listen eingetragen haben:¹⁴ Das hat seinen Grund nicht zuletzt darin, dass diese Reformbruderschaft allen Ständen offenstand, den Reichen ebenso wie (ausdrücklich) den Armen, sowohl Männern als auch Frauen: „Mitglied wurde, wer sich in einem am Altar ausliegenden Bruderschaftsbuch eintrug.“¹⁵ Beiträge wurden nicht erhoben, die einzige Verpflichtung bestand darin, das 150er-Ave (drei Rosenkränze) einmal pro Woche zu beten. Sprenger kappte die Betrachtungen des Alanus und stellte es den Mitgliedern frei, wie sie den Marienpsalter beten wollten. Selbst das Unterlassen des Gebets stellte keine Sünde dar, allerdings wurde dem Säumigen in dieser Zeit die Heilswirkung der Gebetsgemeinschaft nicht zuteil.

Die Konjunktur des Rosenkranzes fällt kaum zufällig mit den ersten Konjunkturen des Buchdrucks zusammen. Die Handbücher des Rosenkranzes gehören zu den frühesten volkssprachlichen Drucken von Andachtsliteratur. Besonders erfolgreich war der Ulmer ‚Marienpsalter‘ aus dem Jahr 1483, gedruckt von Konrad Dinckmut wahrscheinlich im Auftrag der Ulmer Dominikaner, der in insgesamt sieben Auflagen bis 1502 erschien.¹⁶ Die Ulmer Rosenkranzbruderschaft war von Felix Fabri, einem Mitbruder Sprengers, ebenfalls im Jahr 1483 gegründet worden und „zählte in kurzer Zeit 4000 Mitglieder“.¹⁷ Der Ulmer ‚Marienpsalter‘ kehrt ausdrücklich zu Alanus’ Ansatz zurück.¹⁸ Erläutert werden Struktur und Hintergrund des Rosenkranzgebets, darüber hinaus enthält das

heiligen Dominikus, seinem Ordensgründer, wozu dieser von der Gottesmutter selbst angeregt worden sei. Diese Legende gehörte lange zum Grundbestand der Rosenkranzfrömmigkeit.

¹⁴ Vgl. Schmidt, S. 48–49; Jäggi, S. 92–93. Kaiser Friedrich III. soll sich mit seiner Familie als Erster eingetragen haben.

¹⁵ Jäggi, S. 93.

¹⁶ Psalter Marie, Konrad Dinckmut, Ulm 1483 (GW, M39197). Ich zitiere nach dem Exemplar München, BSB, 4 Inc.c.a. 316. Vgl. zum Folgenden auch die ausführlichen Darlegungen von Griese, S. 182–193.

¹⁷ Isenmann, S. 657.

¹⁸ *Dife nachuolgende materi/ Jft gezogen aufz ainem biechlin welches gemacht hatt maister alanus brediger ordens [...] (a3^r)*. Die Ulmer Dominikaner haben den Text wohl „aus verschiedenen Quellen zusammengestellt“, unter anderem aus einer Übersetzung des *Psalterium beatae Mariae virginis* des Alanus de Rupe. Griese, S. 183.

Buch eine umfangreiche Sammlung von Exempeln und Mirakeln, die die heilsame Wirkung des Gebets verdeutlichen soll. Der Fokus dieser gedruckten volkssprachlichen Alanus-Version liegt aber auf den Meditationsanweisungen. Dabei verzichtet der Ulmer Psalter auf die Fixierung von Textklauseln, gibt jedoch Empfehlungen, unter welchen Gesichtspunkten der Marienpsalter gebetet werden kann: das Leben Jesu, seine Passion, die Freuden Mariens etc. Leitend ist dabei die Dreiteilung des Marienpsalters in einen Weißen, einen Roten und einen Goldenen Kranz.¹⁹ Allerdings bleiben diese Empfehlungen unverbindlich, wer seine Andacht anders verrichten will, soll nicht zu einer bestimmten Betrachtungsweise genötigt werden. Als eigentlich innovativ erweisen sich aber die ‚Figuren‘, auf drei Blättern je fünf umkränzte Medaillons, die insgesamt fünfzehn Stationen der Heilsgeschichte von der Verkündigung über die Kreuzigung bis zum Jüngsten Gericht umfassen.²⁰



Abb. 2a: Die Figuren des ‚Psalter Marie‘ [Ulm: Konrad Dinckmut, 1483], Bayerische Staatsbibliothek, Signatur 4° Inc.c.a. 316, c5v–c7v.

¹⁹ Der *Psalter Marie* setzt diesen Hinweis gleich an den Anfang des Textes: *Dise figur git dir zů verston vnd lert dich wie du den psalter marie Oder die drey rosen krantz beten vnd ordnen solt* (a₁^v).

²⁰ *Psalter Marie*, fol. 19^v, 20^v, 21^v. Vgl. Abb. oben und S. 351.



Abb. 2b: Die Figuren des ‚Psalter Marie‘ [Ulm: Konrad Dinckmut, 1483], Bayerische Staatsbibliothek, Signatur 4° Inc.c.a. 316, c5v–c7v.

2 Überlegungen zur Funktionsweise des Rosenkranzgebets

Rosenkranz und Marienpsalter sind Formen der ‚gezählten Frömmigkeit‘, sie stehen analog zu anderen Verfahren, etwa durch eine bestimmte Anzahl von Gebeten spirituelle Gewänder für die Gottesmutter oder die Heiligen zu produzieren.²¹ Das heilsökonomische Kalkül, das sich hier manifestiert, ist schon im Mittelalter Gegenstand theologischer Kritik gewesen.²² Es lässt leicht übersehen, dass gerade im Rosenkranzgebet „die Innerlichkeit über das Zählen geschult“ werden sollte.²³ Das Ziel ist auch hier die *informatio*, d. h. die Bildung und Formung des inneren Menschen.²⁴ Das kontemplative Moment, das die monastischen Gebetsübungen auszeichnet, sollte auch ins laikale Exerzitium integriert werden.

21 Dazu Angenendt u. a., S. 41–42. Auch in den Rosenkranzlegenden spiegelt sich dieser Gedanke, wenn aus der Häufung des Ave-Gebets ein spiritueller Rosenkranz für die Himmelskönigin erzeugt wird.

22 Vgl. Angenendt u. a., S. 51–52. Man kann diese Praktiken biblisch rechtfertigen (etwa im Verweis auf 1 Thess 5,17: ‚Betet ohne Unterlass!‘), und zudem darauf verweisen, dass hier das Gebet zu einer prägenden Lebensform erhoben werde, zumal der Sinn der Bruderschaft darin bestehe, auch für andere mitzubeten (womit Strukturen monastischer Existenz in die laikale Sphäre transferiert werden). Freilich widersprach diese Praxis offenkundig dem Herrenwort, beim Beten „nicht zu plappern wie die Heiden, die meinen, sie werden erhört, wenn sie viele Worte machen“ (Mt 6,7). Die Gegenposition repräsentiert etwa Meister Eckhart, der den unbedingten „Vorrang der *recta intentio* vor jeglicher Arithmetik und Quantifizierung“ betont. Ebd.

23 Angenendt u. a., S. 62–63. Dass eine „vom Zählen gesteuerte Rhythmik“ im Dienste einer „Habitusformung“ steht, betont u. a. auch Largier: Zahlenmuster, S. 210. Des Weiteren auch Winston-Allen, S. 27: „Instead of simple Aves, repeated ritualistically because the Virgin liked to hear them, or psalms recited round the clock in order literally to pray without ceasing, imitatio exercises had as their goal the conforming of the individual worshipper to the model of Christ. The shift from an outward to an inward focus was directed toward transforming the person.“

24 Der Begriff wird verwendet im Sinne von Kunze, Williams, Kaiser. Diese Formung ist natürlich als längerfristiger Prozess zu denken. Er ist das zentrale Thema der Rosenkranzlegenden, etwa in der Erzählung vom ‚Mönch und dem Rosenkranz‘, die sich in einem zeitgenössischen Codex der Trierer Kartause findet (Stadtbibliothek Mainz, Hs I 300; zur Handschrift vgl. List, S. 156–171). Das Fazit lautet dort, „niemand könne ein so schlechter Mensch sein, dass er nicht gebessert werde, wenn er ihn ein Jahr lang täglich bete“. Dominikus soll davon gehört und daraufhin diese Gebetsweise angenommen haben. Scherschel, S. 135.

Die Funktionsweise dieser Gebetsform ließe sich mit dem Begriff der ‚Autokommunikation‘ beschreiben, wie ihn u. a. Juri Lotman geprägt hat.²⁵ Lotman versteht darunter eine Synthese, wonach eine ‚in natürlicher Sprache‘ verfasste Mitteilung mit einem anderen Code verknüpft wird, ‚einer rein formalen Organisation‘; der ‚äußere Code‘ stimuliert, so Lotman, die Erzeugung assoziativer semantischer Beziehungen.²⁶ Eine solche Verknüpfung generiert ‚neue Bedeutungen‘: „[Sie] strukturiert die im Prozess der Autokommunikation befindliche Persönlichkeit neu.“²⁷ Derartige Habitustransformationen werden im Ulmer Psalter in einer Vielzahl von Legenden und Exempeln inszeniert.²⁸ Freilich stellt sich die Frage nach der konkreten Koordination dieser Ebenen. Berns hat diese Korrelation als dynamische Verknüpfung von ‚Bändern‘ oder ‚Spuren‘ analysiert: Die erste Spur bildet die Kette der Rosenkranzperlen, die die zweite akustisch-rhythmische Spur der Gebete steuert und zur dritten Spur der ‚Geheimnisse‘ überleitet; keine statischen Bilder, sondern „bewegte, affektgeladene und affektweckende Bildkomplexe“ mit theatralem Charakter.²⁹ Die Drift der Bilder soll durch die Verwendung bestimmter ‚Bild-Gebetsgeräte‘ ebenso stimuliert wie gesteuert werden.³⁰

Das Rosenkranzgebet konstituiert sich also im Spannungsfeld zwischen einem mechanischen ‚praying by numbers‘ und vertiefter *informatio*.³¹ Der Erfolg der Rosenkranzbruderschaften ist wohl darin begründet, diese Gebetspraxis in doppelter Hinsicht anschlussfähig zu halten, also eine Funktionssynthese zu schaffen, die einerseits einem breiten Bedürfnis nach ‚gezählter Frömmigkeit‘ und abrechenbarer religiöser Leistung entgegenkam, andererseits die Möglichkeit der ‚inneren Bildung‘ (beziehungsweise Selbstheiligung) auch illiteraten Schichten eröffnete. Fraglich allerdings blieb, wie diese Prozesse zu

25 Vgl. Lotman, *Innenwelt*, S. 42. Vgl. dazu grundsätzlich auch Paul, S. 2262: „Die anthropologische Ritualforschung spricht von ‚Autokommunikation‘, wenn der eigentliche Adressat vertikaler Kommunikation der Sender selbst ist.“

26 Vgl. Lotman, *Innenwelt*, S. 43.

27 Ebd., S. 44.

28 Exemplarisch sei auf die Erzählung vom Priester Adrian verwiesen (k_5^v – l_2^v), der anfangs zu größten Hoffnungen berechtigt, dann dem Weltleben verfällt und in den Kerker gerät. Im Kerker findet er durch das Rosenkranzgebet zum geistlichen Leben zurück. Diese Struktur von hoffnungsvollem geistlichen Anfang, einer tiefgreifenden Krise und der Neuformung durch das Rosenkranzgebet ist charakteristisch für diese Texte. Vgl. dazu Griese, S. 187–188.

29 Vgl. Berns, S. 304–309. Berns spricht daher von der „präcinematischen Bedeutung“ des Rosenkranzgebets, das er als „techno-rationales Konzept“ begreift (ebd., S. 304). Vgl. Certeau, S. 127: „Die Mystik als Literatur entwirft Körperszenarien. So gesehen hat sie etwas vom Kino.“

30 Vgl. Berns, S. 311.

31 Vgl. Largier: *Numbers*.

initiierten und zu lenken waren.³² Dominikus und Alanus operieren mit Klauseln: Auch deren Betrachtung ist durch die Zahl bestimmt, in der das Leben Jesu gegliedert wird; der Fokus des Betenden richtet sich auf unterschiedliche Aspekte, die nacheinander abgearbeitet werden.³³ Diese Komplexität reduziert Sprenger radikal, indem er lediglich die Grundstruktur des Ave-Fünzfingers übernimmt, ansonsten aber jede Festlegung auf Meditationsgesichtspunkte vermeidet. Der *Psalter Marie* hingegen insistiert auf der Dialektik von Weißem, Rotem und Goldenem Kranz. Mit dem Abdruck der ‚Figuren‘ (also von Gedankenbildern oder Szenen) geht der Ulmer Psalter in doppelter Hinsicht über die bis dahin gängigen Instruktionen hinaus:³⁴ Im Wechsel des Mediums schließt er zum einen an Formen der Bildandacht an, die nicht mehr nur exklusiv im monastischen Bereich praktiziert wurden, sondern auch über private Stundenbücher und Einblattdrucke in die laikale Sphäre Eingang gefunden hatten.³⁵ Die Betenden konnten nun das Buch selbst zur Grundlage ihrer Andacht nehmen, indem sie beim Beten des jeweiligen Kranzes einfach die passende Seite betrachteten: *Item dife figuren an difen dreien blettern getruckt vnder weisen dich wie du den psalter marie beten folt* (c₅^r). Zum anderen wird auch dieser Wechsel durch das Prinzip der Zählung reguliert. Anstelle vager Hinweise auf die zu betrachtende Materie nimmt der Ulmer Psalter eine klare Reduktion auf fünfzehn Topoi vor, woraus sich eine eindeutige Zuordnung zu den Zyklen der drei Rosenkränze ergibt, deren wöchentliches Gebet zur verbindlichen Grundlage der Bruderschaft erklärt worden war: *ye ain pater nofter vnnd x aue maria in ain figur* (c₅^r).

³² Der Novize Dominikus von Preußen soll anfangs Schwierigkeiten gehabt haben, sich beim Gebet angemessen zu konzentrieren; deshalb habe er die Klauseln verfasst. Vgl. Klinkhammer: Entstehung, S. 38.

³³ Angenendt u. a., S. 65: „Die Theoretiker der Betrachtungsmethoden forderten bewußt diese Aufsplitterung. Sie hielten die Angabe von genau festgelegten Betrachtungspunkten für unerlässlich, wenn man erfolgreich meditieren wollte [...]. Nur die Kenntnis sicherer und genau festgelegter Punkte der unterschiedlichen Betrachtungsgegenstände sichere die Betrachtung des Menschen vor dem Angesicht Gottes.“

³⁴ Zum Terminus der Figur vgl. Griese, S. 295–300.

³⁵ Vgl. Gerhard von Frachet: *Vitae fratrum*, c. 189: „In ihren Zellen hatten sie Bilder der Jungfrau Maria und das Bild des Gekreuzigten vor ihren Augen, auf daß sie lesend, betend und schlafend diese anschauen und von ihnen mit den Augen der Barmherzigkeit angeschaut werden konnten.“ Zitiert nach Lentjes: Inneres Auge, S. 179. Vgl. des Weiteren Winston-Allen, S. 34–52. Im fünfzehnten Jahrhundert fungierten nicht selten Einblattdrucke als Andachtsbilder; vgl. Griese, S. 193. Dass allerdings zur konkreten Funktionsbestimmung der Text-Bilder die jeweiligen Bezugssysteme zu untersuchen sind, unterstreicht Griese, S. 124–126; zum Spektrum der Gebrauchsformen der Einblattdrucke im Allgemeinen vgl. ebd., S. 388–394.

Winston-Allen hat aufgezeigt, dass in diesem Bilderrosenkranz zwei ältere Modelle der Bildmeditation von den Freuden Mariens und von der Passion Christi (die ja auch je für sich im Ulmer Psalter empfohlen werden) fusionierten und durch Gesichtspunkte aus dem Reservoir von Dominikus und Alanus zu dieser neuen Struktur ergänzt wurden.³⁶ Die Auswahl der Ereignisse folgt einer Logik der Dramatisierung; das öffentliche Wirken des Lehrers, Arztes und Propheten Jesus kommt nicht vor: „Like its iconographic and typological relatives, the rosary concentrates on the most joyful and tragic events.“³⁷ Allerdings dürften die solchermaßen ‚informierenden‘ und affizierenden Wirkungen der Rosenkranz-Medaillons begrenzt gewesen sein. Auch wenn die Miniaturen zweifellos auf bekannte Bildprogramme anspielen, waren sie für die im doppelten Sinne ‚Uninformierten‘ ziemlich unergiebig: Für eine Affektion der Betenden setzen die Bilder nur wenig Impulse frei. Schon aufgrund ihres Formats bleiben die Holzschnitte notgedrungen schematisch und fungieren in der Hauptsache als Gedächtnisstütze. Vor allem ist ihre Wirkung aus medienökonomischen Gründen beschränkt, denn die Bilder werden in einem Buch präsentiert – Bücher jedoch sind teuer, womit diese Andachtsmöglichkeit armen und/oder illiteraten Mitgliedern der Bruderschaft unzugänglich blieb.

3 Vom Bild zum Text zum inneren Bild

Buchsbaums Rosenkranzgedicht kann als Versuch beschrieben werden, die spirituellen und ökonomischen Potentiale dieser ‚Figuren‘ auf dem Buchmarkt umzusetzen. Einblattdruck oder Flugschrift bilden dafür, sofern man eine Beschränkung des Raums und der Haltbarkeit in Kauf nehmen kann, die optimalen Formate, da sie die ökonomischen und distributiven Möglichkeiten des Buchdrucks voll ausschöpfen.³⁸ Flugblätter und -schriften waren zwar anders als heute Handelsware (und boten daher auch den unternehmerischen Anreiz), aber weitaus billiger als gedruckte Bücher. Das gilt insbesondere hier, da es sich um ‚Zettel‘ im Kleinquartformat handelt – im Unterschied etwa zu den aufwendig gestalteten Folioblättern eines Sebastian Brant. Die neue Medientechnologie

³⁶ Vgl. Winston-Allen, S. 43; zum Hintergrund in der Observanzbewegung S. 65–80.

³⁷ Ebd., S. 47.

³⁸ Zu den Publikationstypen Flugblatt und Flugschrift vgl. Brednich, Sp. 1342; Griese, S. 14–19; zur Abgrenzung der Einblattdrucke gegenüber dem Flugblatt vgl. ebd., S. 117–121; zum Medienumbruch im Allgemeinen vgl. Giesecke.

ermöglicht eine marktförmige Entgrenzung ebenso wie eine Beschleunigung, mit der auf eine wachsende Nachfrage reagiert werden kann.³⁹

Signifikanterweise bereitet der Buchsbaum-Druck aber nicht, was ja auch denkbar gewesen wäre, die ‚Figuren‘ in glossierten Miniaturen auf.⁴⁰ Dass diese Möglichkeit, Bild und Text ‚synoptisch‘ präsent zu halten, grundsätzlich gesehen wurde, zeigt beispielsweise der Einblattdruck von Hans Schaur aus den 1480er Jahren, der um die Rosenkranzmadonna herum die Bildmeditationen eines freudvollen sowie eines schmerzvollen Ave-Fünfers abwechselnd anordnet und mit einer Anleitung zum Rosenkranzgebet versieht.⁴¹ Die überlieferten Buchsbaum-Drucke hingegen verzichten zwar nicht gänzlich auf Bilder, da sie gern Marien-Miniaturen einfügen beziehungsweise als Titelholzschnitte verwenden,⁴² die ‚Figuren‘ selbst jedoch werden konsequent retextualisiert. Auch wenn sich die Strophen hinsichtlich der Themen und ihrer Reihenfolge an den Medaillons des *Psalter Marie* orientieren, liefern sie keine Bildbeschreibung im Sinne einer Ekphrasis, also einer „verbalen Repräsentation einer visuellen Repräsentation“,⁴³ sondern entfalten die ‚Figuren‘ neu im Medium des Textes. Diese mediale Transformation hat programmatischen Charakter: *Dje gefchrifft geyt vns weifs vnnd ler/ wie maria psalter wer/ dauon vill ich eúch fingen* (Strophe I). Der Ausdruck *gefchrifft* steht hier für den klerikal verwalteten *textus*, im engeren Sinne also für die Heilige Schrift, im weiteren Sinn auch für Texte, die

39 So Schanze: Erfurter Druck, Sp. 1308. Nach Spörers Erstdruck 1494 erschienen nach 1500 mehrere Drucke, die vielleicht auf das 25jährige Jubiläum der Rosenkranzbruderschaft im Jahr 1500 zurückzuführen sind. Daher, so vermutet Schanze, erfolgte auch die Umdatierung auf 1500. Für eine hohe Nachfrage und für Eile bei der Drucklegung sprechen eine Reihe von Satzfehlern und die teils starke Abnutzung der Typen, die etwa beim Zainer-Druck zu verzeichnen sind.

40 Vgl. Griese, S. 193: „Das eine Blatt, möglicherweise zusammengefaltet oder auch an der Wand hängend, ersetzt den Rosenkranz in seiner materiellen Form des Gebetszählgeräts, er bietet bessere Möglichkeiten des Transports und des Sich-vor-Augen-Haltens als das (teurere) und vielleicht auch ein wenig sperrige Rosenkranzbüchlein, das die drei Blätter mit den Meditationsschemata zwar eigens benennt, deren Visualisierungsstütze sich aber ein wenig innerhalb des Büchleins verliert.“

41 Ausführlich dazu Griese, S. 193–200, mit Erörterung eines weitgehend analogen Text-Bildes aus Ulm. Die charakteristische Dreiteilung des Alanus ist auf beiden Blättern nicht erkennbar, denn die glorreichen Geheimnisse fehlen. Vermutlich gehen die Anleitungstexte auf die Kölner Rosenkranzbruderschaft zurück. Vgl. ebd., S. 198.

42 Kunnes Druck zeigt z. B. die Jungfrau mit Kind im Strahlenkranz, Zainers Flugblatt (1504) Christi Geburt, Schobers Flugschrift (nach 1500) einen knienden Beter vor der Himmelskönigin mit Kind. Dennoch spielt das Bild-Medium hier keine zentrale Rolle, es handelt sich auch bei den beiden Einblattdrucken nicht um ‚Text-Bilder‘ im Sinne Grieses. Vgl. ebd., S. 117–118.

43 Wandhoff, S. 175 in Anlehnung an Heffernan.

den unerlässlichen autoritativen Rahmen bilden: Apokryphen, Legenden, Auslegungen der Kirchenväter usw.⁴⁴ Der Buchsbaum-Text soll, wie auch der Ulmer Psalter, den Anschluss des Rosenkranzgebets an die lateinischen Archive herstellen: Damit wird nicht nur Kontextwissen über die Topoi vermittelt, sondern die Betweise selbst mit dem sakralen Medium der Schrift in Beziehung gesetzt. Die *geschrift* belehrt, *wie maria pfalter wer*, also auf welche Weise der Rosenkranz zu beten ist. Dementsprechend bindet der Text seine Darstellung immer wieder an Autoren beziehungsweise an Autoritäten zurück, die zum Teil auch schon im Ulmer Psalter zitiert werden: an Beda oder den heiligen Dominikus, an die Kirchenväter oder an die Evangelisten.

Entscheidend ist die Form der Präsentation: Buchsbaum unternimmt keine diskursive Abhandlung,⁴⁵ sondern initiiert eine Vermittlung im Medium des Gesangs: *dauon vill ich euch fingen*. Die Drucke fingieren die mündliche Kommunikationssituation eines Vortrags durch ein magistrales Ich, genannt Sixt Buchsbaum, in *Hertzog Ernft melody*. Der Name Sixt Buchsbaum lässt zwar an einen Meistersänger denken, es ist jedoch nicht unwahrscheinlich, dass es sich hier um einen sprechenden Namen handelt: Das haltbare Buchsbaumholz gehörte zu den bevorzugten Materialien des Gebetsgerätes Rosenkranz;⁴⁶ der Vorname Sixt könnte wiederum an Papst Sixtus IV. erinnern, dessen Approbationsbulle den frühen Rosenkranzschriften vielfach beigelegt war. Der Gestus des Vortrags rekurriert auf ein stadtbürgerlich vertrautes Muster der Wissensvermittlung, gehörte doch religiöse Didaxe zu den wesentlichen Funktionen des Meistergesangs.⁴⁷ So lassen sich schon im fünfzehnten Jahrhundert differenzierte laientheologische Erörterungen von komplexen Problemen wie der Trinität oder der Jungfräulichkeit Mariens nachweisen.

Dennoch zeigt sich hier eine wichtige Differenz: Das zentrale Kennzeichen des Meistergesangs ist seine Artifizialität, dem Buchsbaum-Text jedoch geht der Charakter einer Kunstdemonstration vollkommen ab, wie denn auch kein tradi-

⁴⁴ Zum Begriff des *textus* vgl. Kuchenbuch, Kleine.

⁴⁵ Vgl. z. B. den *Spiegel hochloblicher Bruderschaft* (1515) des Marcus von Weida, der ausführliche Anweisungen erteilt, welche Betrachtungen in den einzelnen Dekaden unternommen werden sollten.

⁴⁶ Zwar bildeten die Materialien Holz und Bein generell „die unterste, billigste, breite Schicht der Massenware“, Ritz, S. 24. Dennoch finden sich durchaus kostbare Arbeiten: ein Beispiel eines Buchsbaumrosenkranzes ebd., S. 47 (Abb. 32). Weitere Buchsbaumrosenkranze bei Jäger, u. a. S. 52 (A 6); S. 58 (A 7).

⁴⁷ Vgl. etwa Wachinger, S. 23–29; des Weiteren Janota.

tioneller Sangspruch-Ton der alten Meister übernommen wurde.⁴⁸ Zwar weist der Herzog-Ernst-Ton, eine Variante des älteren Bernertons, eine gewisse strukturelle Nähe zur Sangspruchstrophe – und damit zu Formen des Meistergesangs – auf, allerdings fungiert er im fünfzehnten Jahrhundert als Erzählton.⁴⁹ Seinen Namen verdankt dieser Ton einer strophischen Fassung des Herzog-Ernst-Stoffs (in der Forschung ‚Herzog Ernst G‘ genannt), der in verschiedenen Handschriften und Drucken überliefert ist und derart populär war, dass er als Verkaufsargument in die Titelzeilen gesetzt werden konnte.⁵⁰ Bemerkenswert ist, dass der Erstdruck des ‚Herzog Ernst‘ ebenfalls auf Hans Sporer zurückgeht, der den Text 1493, also kurz vor dem Erfurter Erstdruck des Buchsbaum-Textes, in Bamberg veröffentlichte. Der Buchsbaum-Druck schließt also in poetologischer Hinsicht an die eigentümliche Konjunktur strophischer Heldendichtung im fünfzehnten Jahrhundert an.⁵¹ Die zentrale Innovation des Buchsbaum-Drucks besteht darin, die Reihenfolge der ‚Figuren‘ in eine Abfolge von Strophen zu übersetzen, und damit diese Gesichtspunkte in einen narrativen Diskurs zu überführen, genauer in eine epische Erzählform, die ‚gedächtnisförmig‘ organisiert ist und auf ihre Weise das Geschehen in Bildern vor Augen stellt.⁵² Hier deutet sich die spezifische Funktionsweise des Textes an, der sich zwischen magistraler Didaxe einerseits und vergegenwärtigender *memoria* andererseits bewegt, als eigentümliche Vermittlung der *gefchrifft* im Modus epischen Gesangs.⁵³ Ich will im Folgenden

48 Das metrische Schema stimmt mit Wolframs ‚Flammweise‘ überein, aber der Text stellt den Bezug auf die Herzog-Ernst-Tradition heraus.

49 Kornrumpf, S. 325: „Der Bernerton (Eckenlied‘, ‚Sigenot‘, ‚Virginal‘, ‚Meerwunder‘, ‚Herzog Ernst G‘) hebt sich durch Umfang und stolligen Bau von den übrigen Heldenepenstrophen ab und mutet eher wie eine Sangspruchstrophe an.“ Eingehend zur Struktur dieses Tons Brunner, S. 218–220.

50 Allgemein dazu Behr. Für gewöhnlich wird der ‚Herzog Ernst‘ zur sogenannten Spielmannsepik gezählt; aufgrund der Empörungsgeste schließt der Text eher an die französische *chanson de geste* an, im Spätmittelalter wird er aber zusammen mit dem germanischen Sagenkreis überliefert. Eine handschriftliche Fassung findet sich u. a. im ‚Dresdner Heldenbuch‘. Zur gedruckten Überlieferung des ‚Herzog Ernst G‘ vgl. die Einleitung zur Ausgabe (Das Lied) von King, S. 7–8.

51 Vgl. dazu Kornrumpf.

52 Vgl. Wenzel: Augenzeugenschaft, S. 215.

53 Vgl. Kornrumpf, S. 332. Am Rande sei auf einen Bezug zum Rosenkranz im ‚Rosengarten‘ hingewiesen, einem Text aus dem dreizehnten Jahrhundert, der der aventiurehaften Dietrich-epik zuzuordnen ist. Der ‚Rosengarten‘ entwirft eine Art Brautwerbungsturnier, als dessen Preis Kriemhild für die Sieger Küsse und Rosenkränze auslobt. Die Preise fordert schließlich der Mönch Ilsan für sich und seine Mitbrüder ein (eine hybride Figur im Spannungsfeld von adliger und monastischer Existenz), wobei er Kriemhild beim Küssen mit seinem Bart blutig kratzt. Der Kranz fungiert hier in erster Linie als Metapher für die Virginität Kriemhilds; an das

einige Überlegungen anstellen, welche Funktionen diese Präsentationsform hier übernimmt.

Strophisches Erzählen ist im Unterschied zur fortlaufenden Prosa und zum Reimpaarvers durch seine ‚Blockhaftigkeit‘ geprägt. Es konstituiert sich als kettenförmige Verknüpfung relativ geschlossener Einheiten, die ‚narrative Lücken‘ toleriert,⁵⁴ und genau deswegen geeignet erscheint, die Abfolge der ‚Figuren‘ nachzuvollziehen: Die ‚Figuren‘ (beziehungsweise die entsprechenden Klauseln) fungieren dabei gewissermaßen als ‚Erzählkerne‘, die in den heilsgeschichtlichen Schlüsselszenen entfaltet werden. So wird z. B. das erste Geheimnis (Strophe III) der Verkündigung Mariens in einen Handlungsablauf übersetzt: innertrinitarische Beratung, Aussendung des Engels Gabriel, Berührung Mariens, Gruß des Engels.

Der erft pater nofter bedeüt vns das/ do got mit got zü rate fafs/ der Sün wolt in das el-
lend/ er fprach zü fant Gabriel farhin/ wiewol das ich ir vater byn/ grüfs mir die mayd
behende/ der hailig gaift fy dar durch facht/ die iunckfraw ftünd in forgen/ das got zü der
menfchait flacht künftlichen vnuerborgen/ der engel durch die himel trang/ er fprach aue
gratia/ der herr hat mich zü dir gefant.

Offensichtlich begnügt sich der Text hier nicht mit der Paraphrase des biblischen Textes, sondern folgt dem Prinzip epischen Wiedererzählens, das eine neue Perspektivierung des ‚Stoffes‘ einbringt. Natürlich ist eine solche Differenz zwischen Bibelparaphrase und Bibeldichtung in der volkssprachlichen Literatur seit Otfrid einschlägig. Anders aber als bei Otfrid und der traditionellen Bibeldichtung bleibt der Erzählerdiskurs weitgehend frei von Kommentaren, Digressionen und Auslegungen. Das bedeutet allerdings nicht, dass die Darstellung linear und kausallogisch verfährt: Erzählt wird vielmehr, was bedeutsam und erinnerungswürdig ist. Der Wahrheits- und Geltungsanspruch des epischen Erzählens begründet sich nicht chronistisch-schriftgetreu, sondern aus seiner Gedächtnisfunktion.⁵⁵

Gebetsgerät ist sicherlich noch nicht gedacht. Dennoch wird dem Rosenkranz auch eine, allerdings unbestimmte geistliche Bedeutung zugewiesen, denn Ilsans Abt lässt ihn nur unter der Bedingung ziehen, dass er den Rosenkranz erwerbe. Der Bezug auf die Marienverehrung erscheint hier plausibel. Ilсан bringt bei seiner Rückkehr ins Kloster folgerichtig Kränze aus echten Rosen mit, die er seinen Mitbrüdern als Dornenkronen aufs Haupt drückt. Vgl. dazu Malcher, S. 172–188; zum Rosenkranz ebd., S. 180–183; des Weiteren Greulich.

⁵⁴ Vgl. Haferland, S. 359; Müller: Nibelungenlied, S. 54–55; Lotman: Entstehung, S. 190.

⁵⁵ Vgl. Kornrumpf, S. 332: „Die Heldendichtung in Strophen stellt sich im späten Mittelalter also neben, nicht gegen eine volkssprachliche Chronistik in Prosa, als ein anderer Modus

Daraus resultiert ein assoziatives Arrangement der verbindlichen Schrift, das die ‚Figuren‘ über paradigmatische Verknüpfungen mit neuen Gesichtspunkten anreichert: Als Beispiel diene hier Strophe sechs, deren Thema die Beschneidung Jesu ist.⁵⁶ Das Zentrum bildet eine prophetische Rede Simeons (Lk 2,29–35), die Jesus als Erlöser des Menschengeschlechts deklariert. An deren Ende wird ein Hinweis auf Johannes den Täufer gesetzt: *fo frôw ich mich des feligen tags/ johannes in der wüfte/ hát vil daruon gesagt*. Diese Verklammerung von Simeon und Johannes zielt wohl weniger auf die typologische Beziehung von Beschneidung und Taufe,⁵⁷ vielmehr wird Johannes als prophetischer Zeuge Christi assoziiert. Unklar bleibt, wem dieser Hinweis auf Johannes zuzurechnen ist: dem Erzähler, wie es bei einer heutigen Lektüre plausibel erscheint, oder aber (anachronistisch) Simeon? Im Vortrag jedenfalls dürfte eine Differenz der Sprecherpositionen kaum modulierbar gewesen sein; hier kann zwischen Figuren- und Erzählerrede nicht eindeutig unterschieden werden.⁵⁸

Explizit wird dieses Verfahren assoziativer Verknüpfung in der folgenden Strophe sieben, die den 12jährigen Jesus im Tempel zeigt:

Jesus was im zwölfften iar/ gieng mit den iuden das ift war/ in ire synagoge/ fy trügem [!]
im die alten bûcher her iefus gab in vil weifz vnd ler/ er lag yn allen obe/ Symeon der alt
manñ da sprach/ den knaben hab ich bechnitten/ bey zwölff iaren es gefchach/ drey
kúnig kamen geritten die empátan im vil zucht vnd eer/ man fpricht feuer [!] weyfzhait
vol/ das er ift aller welt ain herr.

Hier kommt Simeon, gegen die biblische Vorlage, nochmals zu einem Auftritt, in dem er nicht nur darauf verweist, dass er es gewesen sei, der den Knaben ‚beschnitten‘ habe (siehe Strophe VI), sondern auch den Besuch der heiligen *drey kúnig* nachliefert (Mt 2,1–12).⁵⁹ In Simeons Erinnerung spiegelt sich gewis-

vergegenwärtigender *gedächtnüss*; als pure Fiktion kann sie von denjenigen, die sie weiterüberliefert und zusammengefasst haben, nicht begriffen worden sein.“

56 Strophe VI: *Joseph vnd maria klag/ die fieng an am achten tag/ als iefus ward bechnitten/ maria in den tempel gieng/ fymeon das opffer schon empfieng er sprach zû ir mit zichten/ maria du bist genaden vol vnd haft vns den geboren/ der menschlichs geschlecht erlöfen fol/ got hat dich vjs erkoren/ fo frôw ich mich des feligen tags/ johannes in der wüfte/ hát vil daruon gesagt*.

57 Vgl. dazu etwa Suntrup, S. 64.

58 Vgl. Philipowski, S. 61: „Die Grenze zwischen Diegese und Metadiege, die im schriftliterarischen Text Innen- und Außenposition einer Geschichte ausdifferenziert, wird im mündlichen Vortrag überlagert durch die Präsenz des Vortragenden und die Kontinuität seiner Stimme; Metakommunikation ist im Modus der Mündlichkeit kaum möglich.“

59 Vgl. dagegen Scherschel, S. 128: „Dominikus hütete sich, nichtschriftgemäße Fakten einzuflicken.“

sermaßen die Memorialfunktion des Textes. In den ‚Figuren‘ des Ulmer Psalters finden sich die Könige freilich nicht. Die Verbindung beider Ereignisse liegt auf der paradigmatischen Ebene: Die Huldigung der drei Könige bestätigt zum einen die überlegene Weisheit des göttlichen Kindes, deutet aber zum andern die universale Herrschaft Christi an.

Kaum zufällig rekurriert der Text damit auf eingeführte Bildtypen: Die Strophen narrativieren also nicht nur die Motive der Vorlage im Ulmer Psalter (bzw. die damit verbundenen Bildprogramme), sondern zitieren weitere Bildmuster an, wie beispielsweise die Anbetung der Könige oder das Schweißstuch der Veronika. Die Darstellung ist gewissermaßen als eine Abfolge von ‚Schaubildern‘ organisiert.⁶⁰ Das Buchsbaum-Gedicht ersetzt damit nicht einfach die ‚Figuren‘ durch den Text, sondern evoziert diese neu im Medium der Narration und fordert dabei zu ihrer ‚Betrachtung‘ auf. Winston-Allen hat den dramatischen Charakter des Textes hervorgehoben (‚action-packed‘);⁶¹ die Strophen inszenieren kommunikative und körperliche Interaktionen (Preisreden, Folterszenen, Verklärungen) oder räumliche Bewegungen in horizontaler und vertikaler Richtung (den Leidensweg Christi, Fahrten in den Himmel oder in die Hölle). Einschlägig dafür ist insbesondere der Rote Kranz mit seinen grausamen Gewaltinszenierungen (*ain kron von fcharpffen doren/ die drucktens im in fein hirnschal*; Strophe XI) sowie mit den Darstellungen der Kreuzigung oder Beweinung: *der betrübten müter gefchach fo wee/ maria dem rainen weybe/ Nicodemus legt in in ir fchofs/ maria küßt iren lieben fún/ haifs treher fy ob ym vergofs* (Strophe XIII). Der Text kompensiert den strukturellen Mangel an äußeren Bildern durch eine poetische Produktion innerer Bilder – und entspricht genau darin den Leitlinien der spätmittelalterlichen Betrachtung: Denn anders als die äußeren gewährleisten die inneren Bilder auf Dauer, dass der Mensch in „Andacht und Reinheit des Herzens“ bleibt:

⁶⁰ Siehe z. B. Heinze, S. 81–84; Malcher, S. 67–68; vgl. zum Folgenden auch Wenzel: Erzählende Bilder, S. 237–239.

⁶¹ Vgl. Winston-Allen, S. 49.

Das Gedächtnis des Menschen wird als innerer Bildraum verstanden, der mit den Bildern des historischen Geschehens der Heilsgeschichte angefüllt werden soll. Die Bilder repräsentierten das Gedächtnis des Heils, und das Gedächtnis des Menschen war seinerseits Bildraum, in dem die Bilder des Heils ihre Wirkung entfalten sollten.⁶²

Der Buchsbaum-Text präsentiert, wie sich in Anlehnung an Berns sagen ließe, die ‚Imaginationsspur‘ des Rosenkranzes in Erzählform.⁶³ Auffällig ist dabei, dass die ohnehin ausführlichen Beschreibungen der Passion durch konkrete Zahlen unterfüttert werden. Der Memminger Druck nennt unter Berufung auf Johannes Chrysostomos die exakte Anzahl der Schmerzen und Wunden Christi (Strophe X):

Crifoftimus schreibet wunder grofs/ wie iefus nackende vnde blofs/ an ain faul ward gebunden pilatus vber in liefs ston/ die fterckiften man die er mocht hon/ schlugem [!] im vil tieffer wunden [!]/ fechstaufer vnd fechshundert/ vnd fechs vnd fechtzig wunden/ mit gailen vnd mit ruten hört/ mit ketnen gebunden/ zway vnd fechtzig vnd vierhundert bain/ yeglichs fein befunders leyden empfieng/ o menfch fein marter was nit klain.

Welche Bedeutung diesen Zahlen hier zukommt, lässt sich daran ermessen, dass die detaillierende Repetition der *fechstaufer vnd fechshundert vnd fechs vnd fechtzig wunden* das Metrum sprengt.⁶⁴ Hier ist auf andere Formen der ‚gezählten Frömmigkeit‘ angespielt, konkret auf eine Kontemplationspraxis, die sich die Wunden und Schmerzen Christi vor Augen zu stellen und sukzessive zu vergegenwärtigen versucht.⁶⁵ Ähnlich sind die Entfernungsangaben der *via dolorosa* in der zwölften Strophe zu werten: Die Distanz wird auf exakt 1000 Schritt beziffert, wobei mit Veronika und Simon zwei Gewährsleute genannt werden, die zugleich Stationen des Kreuzwegs verkörpern. Der Text deutet das an, wenn er die Entfernung bis zu *fronica* am Tor und dann weiter bis zu Simon mit je 250 Schritten angibt.⁶⁶ Eingespeist sind also Strukturen der Kreuzwegandacht, die nicht nur durch eine gedankliche, sondern auch durch eine räumli-

⁶² Lenten: Inneres Auge, S. 180.

⁶³ Vgl. Berns, S. 308–309. Insofern wäre auch der Buchsbaumtext analog zu den Bilder-Gebetsgeräten als eine ‚artifizielle Erfassung des Imaginativen‘ zu verstehen, allerdings im Medium des Gesangs.

⁶⁴ Im Zainer-Druck beispielsweise findet sich diese Angabe nicht.

⁶⁵ Vgl. Angenendt u. a., S. 45.

⁶⁶ Strophe XII: *Die ritterfchafft setz vns dei zal/ taüfer schrit wol vberall/ jefus fein creütz hat tragen/ von dem platz bifs vnders thor/ ift drithalbhundert schrit furwar/ thüt vns fronica sagen/ jefus gab ir fein angeficht zû letz wol drithalbhundert/ Symeon vns das wol bericht/ fünffhundert schrit befunder/ biz an die stat Caluaria/ fein rock im da verfpilet ward/ vnd fer gezogen ab.*

che Bewegung die Passionsereignisse nachzuvollziehen versucht.⁶⁷ Der Hörer ist bei Buchsbaum nicht nur als Betrachter angesprochen, der Text rechnet mit ihm auch als ‚Praktiker‘, der sich in das Passionsgeschehen einbeziehen lässt, um es sinnlich und affektiv nachzuerleben – hinsichtlich dieses performativen Aspekts geht der Text allerdings über die epische *memoria* hinaus.⁶⁸

4 Mariologische Fokussierung

In dieser gemeinschaftlichen Vergegenwärtigung der Heilsgeschichte kommt Maria eine Schlüsselrolle zu. Nun ist dem Rosenkranzgebet ein mariologischer Bezug trivialerweise inhärent, insofern die *Ave*-Invokationen der Gottesmutter die Basis dieser Gebetsform bilden. Dementsprechend wird Maria im Ulmer Psalter als Adressatin des *Ave*-Gebets vorgestellt, sei es im Titelholzschnitt, der die Gottesmutter mit dem betenden Paar und einem Dominikanerpaternoster zeigt, sei es in der Darstellung der Gründungslegende, in der Maria dem heiligen Dominikus den Rosenkranz überreicht. Dafür sprechen auch ihre vielfältigen Auftritte in den Exempeln im zweiten Teil des Buches. In den überlieferten Meditationsklauseln jedoch spielt Maria eine eher untergeordnete Rolle, da die Klauseln relativisch auf Jesus bezogen sind: Dominikus von Preußen meditiert über das Leben Jesu, nicht über Maria. Lediglich neun der fünfzig Klauseln beziehen Maria mit ein. Diese primär christologische Orientierung bestimmt auch die Auswahl der ‚Figuren‘ im Ulmer Psalter: Zwar sind in die fünfzehn ‚Figuren‘ auch die Freuden Mariens eingeflossen, doch zu sehen ist Maria auf lediglich sieben der fünfzehn Medaillons, viermal (naheliegenderweise) im Weißen Kranz: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Beschneidung; im Roten Kranz erscheint sie in der Kreuzigungsszene sowie bei der Kreuztragung und im Goldenen Kranz in der Darstellung ihres Begräbnisses.⁶⁹ Der Ulmer Psalter be-

⁶⁷ Vgl. zum Kreuzweg Dambeck, Sp. 653–654.

⁶⁸ Vgl. die Beschreibung bei Largier: Begehren, S. 38: „Nicht Memoria, nicht fromm erinnern-des Gedenken ist das Ziel, sondern eine Entfaltung der sinnlichen und affektiven Erfahrungsmöglichkeiten als neue, künstlich induzierte Bewußtseinszustände.“ Allerdings ist auch für die Epik von einer gewissen Interferenz zwischen erzählter Welt und der Welt der Rezeption auszugehen; vgl. Malcher, S. 65–67.

⁶⁹ Die Verklärung und Krönung Mariens wird auch von Dominikus und Alanus erwähnt. Bei Dominikus von Preußen handelt es sich um die 48. Klausel: *Qui te dulcissimam matrem suam, tandem ad se assumpsit, ad dexteram suam collocavit, et gloriose coronavit*. Zitiert nach Scherschel, S. 128.

handelt den mariologischen Aspekt in den Medaillons also eher zurückhaltend, Maria fehlt z. B. auch dort, wo sie in der Bibel ausdrücklich erwähnt wird, bei der Ausgießung des Heiligen Geistes. Zu berücksichtigen ist sicherlich, dass der Ulmer Psalter unter anderem auch auf eine mariologische ‚Lesart‘ des Kranzes hinweist: Als dritte Kontemplations-Option beim Rosenkranzbeten nach dem Leben Jesu und der Passionsbetrachtung stehen die Freuden Mariens. Dieser Betrachtungsweise fehlt allerdings die rhetorisch-affektive Pointe des Leben-Jesu-Rosenkranzes, der einen dialektischen Prozess von Leid und Freude entwirft: Hier sollen Empfängnis, Geburt und Himmelfahrt Mariens auf drei Kränze bezogen werden,⁷⁰ die damit allerdings ihre spezifische Qualität als Weißer, Roter und Goldener Kranz verlieren.

Dieses Verhältnis ist schon im Ave-Gebet selbst angelegt: Zwar wird in den wiederholten Ave-Invokationen die Gottesmutter immerfort angesprochen und angerufen, aber deswegen, weil die Frucht ihres Leibes ‚gebenedeit‘ wird: *et benedictus fructus ventris tui Jesus Christus*. Hierin besteht die ‚christozentrische Dynamik‘ des Ave-Gebets.⁷¹ Der Betende bewegt sich stets auf Maria zu und durch sie zu Christus hin, sie ist das Medium, das er hinter sich zu lassen bestrebt ist. Das Buchsbaum-Gedicht modifiziert diese Konstellation. Hier sind die Rosenkranzbeter schon in der ersten Strophe adressiert als eine in der Anrufung Mariens verbundene Gemeinschaft; sie sind diejenigen, die von Maria ‚erwählt‘ sind (Strophe I), sie sind also über sie mit Christus und durch ihre gnadenhafte Zuwendung auch miteinander vereint. Zweitens wird die Darstellung des Heilsgeschehens (wo immer das möglich ist) an eine mariologische Perspektive zurückgebunden, die Heilsgeschichte wird also gewissermaßen mit den Augen Marias betrachtet – womit natürlich keine Fokalisierung im strengen Sinne gemeint ist, sondern ein Entwurf Marias als Modell, zu dessen emotionalem wie habituellem Nachvollzug die Betenden aufgefordert sind.⁷² So werden die frohen und schmerzhaften Ereignisse vielfach als Freuden und Schmerzen Marias inszeniert. Der Weiße Kranz präsentiert Maria als Vorbild der *rainikait* (Strophe VIII) und reflektiert zugleich ihren emotionalen Status auf durchaus differenzierte Weise: Die Berührung des Heiligen Geistes versetzt sie in einen Zustand der Sorge (Strophe III), der abgelöst wird durch den Jubel des *Magnificat* in der vierten Strophe; sie findet sich zurückgeworfen in die angstvolle Situation der einsam Gebärenden, die lediglich auf ihren alten Josef zählen kann (Strophe V); bis hin zur eigentümlich zwiespältigen *klage* während der Beschneidung, die

⁷⁰ Vgl. b₇^r (ohne Zählung).

⁷¹ Vgl. Heinz: Entstehung, S. 35.

⁷² Vgl. ebd., S. 42.

durch Simeons Preisrede untermalt wird: *maria du bift genaden vol vnd haft vns den geboren/ der menfchlichs gefchlecht erlöfen fol/ got hat dich vfs erkoren* (Strophe VI).

Im Roten Kranz tritt Maria zunächst zurück, hier bildet die Passion des Sohnes den Glutkern der Betrachtung. Dennoch wird sie in die Kreuzigungsszene wieder einbezogen: *der betrübten müter gefchach fo wee/ maria dem rainen weybe/ Nicodemus legt in in ir fchofs/ maria küßt iren lieben fún/ haifs treher fy ob ym vergofs* (Strophe XIII). Im Ulmer Psalter erscheint Maria zwar ebenfalls unter dem Kreuz, aber ohne Beweinung. Der emotionalisierte Betrachter geht bei Buchsbaum direkt über von der Qual Christi zum Schmerz der Mutter. Dieser Anschluss markiert sinnfällig die Sonderbeziehung von Gottesmutter und Gottessohn: Kaum zufällig endet der Rote Kranz bei Buchsbaum damit, dass der geschundene Sohn letztlich wieder zu seiner Mutter zurückkehrt und ausdrücklich ‚in ihren Schoß‘ gelegt wird.

Marias Medialität wird im Goldenen Kranz voll entfaltet. Hier wird sie als Mutter adressiert, erweitert zur Mutter aller Betenden, als Vermittlerin des Vermittlers schlechthin (*mediatrix dei*):⁷³ *maria hilff vns inn throne/ du wölleſt vnſer müter fein/ fo werd wir deſter baſs erhört/ von dem auffewölten füne dein*. Der Goldene Kranz konstituiert sich bei Buchsbaum über die spezifische Verbindung von Christus und Maria: Sie erscheint in fast allen Strophen des Goldenen Kranzes und darüber hinaus in den Schlussstrophen. Sie ist Buchsbaum zufolge die Einzige, die fest an Jesus glaubt: *darumb fy wurden all zerſtreit/ on maria dem rainen weibe/ der glaub in ir nye verlaſch/ ir laid thet ſich verwandlen* (Strophe XV). Maria wird (schriftgemäß und wiederum in Abgrenzung zum Ulmer Psalter) in Strophe siebzehn bei der Ausgießung des Heiligen Geistes erwähnt:

Sant Johaunes [!] der euangelift/ der der waren gothait kantzler ift/ ſchreibt vns am aller maiften/ wie got der vatter vnd der fún/ ain warer got vnd drey perſon/ das dritt der hailig gaift/ am pfingſtag ward er gefant/ maria vnd den iungern/ all ſprachen warden yn bekant. fy fahen feürin znngen/ in iren ſchaiteln brinnen ſchon/ das fy die gnad des hailigen gaifts/ folten verkunden thon.

In der sechzehnten Strophe, der Himmelfahrt Christi, wird Maria nachvollziehbarerweise nicht erwähnt, doch der Text inszeniert als typologisches Komplement in der achtzehnten Strophe Marias eigene Himmelfahrt. Während das entsprechende Medaillon im Ulmer Psalter lediglich eine Begräbnisszene zeigt (und damit ihre Sterblichkeit betont), wird Maria bei Buchsbaum durch Christus zur Himmelskönigin gekrönt und erstrahlt als Sonne der Betenden: *er ſatzet ir*

73 Vgl. Mertens Fleury, S. 46–47.

auff ain krone/ wann fy hoch durch die himel auff trang/ vil klarer dann die fúnne. In der folgenden ‚Figur‘ des Jüngsten Gerichts agiert sie gegenüber dem Weltenrichter als Fürsprecherin der Betenden: *wer den guldin krantz offft fprechen kan/ maria will im am iungften gericht/ treulich bey gestan* (Strophe XIX). Diese Verheißung bekräftigt die folgende Strophe, die das gemeinschaftliche Beten des Rosenkranzes als heilswirksame Tätigkeit beschreibt, die von Engeln aufgezeichnet und durch Maria garantiert werde: *das hat marria felbs geschafft/ die geyt den aller hõchften lon.*

Der Text tendiert damit im Vergleich zum Leben-Jesu-Rosenkranz zu einer Verdopplung der Perspektiven: Wie aus dem *Ave-Maria*-Gebet die Betrachtung des Lebens Jesu hervorgeht (gewissermaßen wie der Sohn aus der Mutter), mit-hin die ‚christozentrische Sinnspitze‘ in der heilsgeschichtlichen Meditation entfaltet wird,⁷⁴ so wird im Gegenzug bei Buchsbaum der Hörer im narrativen Nachvollzug des Heilsgeschehens letztlich auf Maria als universelle Vermittlerin, ja als eigentliche Quelle des Heils zurückverwiesen. Für ein Bewusstsein, das in Furcht vor der ewigen Verdammnis steht, wird so eine mütterliche Zuwendung inszeniert. Die Vermittlerin Maria ist „für die Menschen mittellos an-rufbar und erreichbar“;⁷⁵ sie verlangt nur eben diese Hinwendung im Gebet, also das beständige Beten des Rosenkranzes. Diese allgemeine Zugänglichkeit entspricht nicht nur der Grundidee der Rosenkranzbruderschaft, sie korreliert auch mit dem Publikationsformat der Buchsbaum-Blätter, die eine Teilhabe auch jenen Schichten ermöglichen soll, die zuvor aus kulturellen und ökonomischen Gründen ausgeschlossen waren.

5 Rezeption und Performanz

Es ist natürlich Maria, die als Himmelskönigin den Sänger Sixt Buchsbaum und seine Gebetsbrüder in den Himmel einlässt (Strophe XXI):

Nach Crift gepürt merckent furwar/ man zalt fünffzehenhundert iar/ Six bufzbaum hat ge-fungen/ in hertzog Ernft melody/ maria won dem brüder bey/ fo wer im wol gelungen/ kumpt mit den liebften brüdern fein/ ia für der himel thore/ fein klaid weyfz rot vnd gul-den. man fprech wer ift daruore. maria fprech mit liechtem schein. aufs irem rofenfarben mund. lafs mir den liebften gaft herein.

⁷⁴ Vgl. Heinz: Entstehung, S. 35–36, S. 42–43.

⁷⁵ Mertens Fleury, S. 43.

Das Gedicht fingiert eingangs die Performanz eines Meistersängers vor einem Auditorium. Die Schlussstrophe setzt diesen Vortrag in eine schon abgeschlossene Vergangenheit (*hat gesungen*), es ist die andächtige Gemeinschaft von Hörern und Lesern, die ihren Bruder Sixt Buchsbaum dem Beistand Mariens anempfiehlt und imaginiert, als Bruderschaft dermaleinst selbst vor die Himmelskönigin hinzutreten. Das kann auch als ein Hinweis auf den Gebrauchszusammenhang des Textes gelesen werden. Seine Aufführung erschöpfte sich nicht in einem einmaligen Vortrag vor einer passiven Zuhörerschaft, er ist vielmehr auf Wiederverwendung im gemeinschaftlichen Gesang angelegt. Dabei kommt dem Herzog-Ernst-Ton, in der Kombination von populärer Melodie und gedächtnisförmig organisiertem Text, konstitutive Bedeutung zu. Der Gesang als spezifische autokommunikative Praxis bildet dabei selbst schon einen Ansatz zur Formung des Habitus, wie in der monastischen Kultur das Singen der Psalmen.

Die weitere Entwicklung kann ich hier nur skizzieren: Einen gesanglichen Gebrauch legt etwa der 1519 bei Froschauer erschienene Züricher Druck nahe, eine Flugschrift, die Buchsbaums Gedicht mit dem Marienhymnus ‚Dich Frau vom Himmel ruf ich an‘ kombiniert.⁷⁶ Bezeichnenderweise lässt der Züricher Druck die letzte Strophe mit der Nennung des Autors und Einlass durch die Himmelskönigin weg. Stattdessen findet man folgenden Zweizeiler: *Maria man anruffen sol/ dan fy uns kan helfen wol*. Dem folgt der Marienhymnus. Die vakante Position des Sängers ist hier durch den jeweiligen Beter oder durch eine Gemeinschaft (*uns*) eingenommen, die in eigener Sache Maria anruft, ihr beizustehen. Buchsbaums Text wird auch (inklusive der letzten Strophe) in die neuen katholischen Gesangbücher aufgenommen, so in die Tegernseer Gesangbücher von 1574 und 1577:⁷⁷ Im Choral fallen die Instanzen von Vorsänger und Publikum ohnehin zusammen. Hier tritt ein anderer Aspekt von Autokommunikation hervor, im Sinne einer Selbstvergewisserung und Selbstaffirmation. Den Hintergrund bildet zum einen der posttridentinische Umbruch der katholischen Gottesdienstordnung, die dem Gemeindegesang einen größeren Raum gewährt, zum andern die verstärkte propagandistische Nutzung des Rosenkranzgebets. Es ist bezeichnend für die Popularität des Gedichts, dass man hier eine Mög-

⁷⁶ Signatur: Zwingli 222,2 (Zentralbibliothek Zürich). Es handelt sich um die deutsche Version des Marienhymnus *Ad te Maria supplices*, die im frühen sechzehnten Jahrhundert in mehreren Drucken kursierte; reformatorisch wird der Text umgearbeitet zu ‚Christus vom Himmel ruf ich an‘.

⁷⁷ Das RSM führt hier weiter auf: ‚Mainzer Cantual‘ von 1605 und 1627; ‚Bamberger Gesangbuch‘ von 1628, 1670 und 1691; ‚Corners Gesangbuch‘ von 1631 und 1649.

lichkeit sah, Boden gegenüber dem bis dato erfolgreicheren evangelischen Kirchengesang gutzumachen, um so mehr, als der von den Reformatoren entschieden abgelehnte Rosenkranz zu einem „Zentralsymbol altgläubiger Frömmigkeit“ avanciert war.⁷⁸ Die zentrale Funktion des Buchsbaum-Lieds war daher nicht mehr nur die innere Formung, sondern auch die äußere Abgrenzung der altgläubigen Gemeinde.

Literaturverzeichnis

- Altmann, Ursula: Die Leistungen der Drucker mit Namen Brandis im Rahmen der Buchgeschichte des 15. Jahrhunderts. Diss. masch. 1974. Berlin 2005.
- Angenendt, Arnold u. a.: Gezählte Frömmigkeit. In: *Frühmittelalterliche Studien* 29 (1995), S. 1–71.
- Baier, Walter: Rezension zu Scherschel, Rosenkranz. In: *Geist und Leben* 53 (1980), S. 150–154.
- Behr, Hans-Joachim: Art. ‚Herzog Ernst‘. B. Die einzelnen Texte (B.I.4–6.). In: *VL*² 3 (1981), Sp. 1184–1185.
- Berns, Jörg-Jochen: Rosarium und Bilddrift. Zur präcinematographischen Bedeutung des Rosenkranzgebets. In: *Der Rosenkranz. Andacht, Geschichte, Kunst*. Hg. von Urs-Beat Frei, Fredy Bühler. Bern 2003, S. 302–319.
- Brednich, Rolf Wilhelm: Art. ‚Flugblatt, Flugschrift‘. In: *Enzyklopädie des Märchens* 4 (1985), Sp. 1339–1358.
- Brunner, Horst: Strukturprobleme der Epenmelodien. In: *Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Berlin 2008, S. 201–223.
- Certeau, Michel de: *Die mystische Fabel. 16. bis 17. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 2010.
- Dambeck, Franz: Art. ‚Kreuzweg‘. In: *LCI* 2 (1970), Sp. 653–656.
- Giesecke, Michael: Von den skriptographischen zu den typographischen Informationsverarbeitungsprogrammen. Neue Formen der Informationsgewinnung und -darstellung im 15. und 16. Jahrhundert. In: *Wissensliteratur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Bedingungen, Typen, Publikum, Sprache*. Hg. von Horst Brunner, Norbert R. Wolf. Wiesbaden 1993 (*Wissensliteratur im Mittelalter* 13), S. 328–346.
- Greulich, Markus: Räume der Artifizialität. Raum und Struktur im ‚Rosengarten A‘. In: *Brüchige Helden – Brüchiges Erzählen. Mittelhochdeutsche Heldenepik aus narratologischer Sicht*. Hg. von Anne-Kathrin Federow und Kay Malcher. Berlin, New York 2016 [im Druck].
- Griese, Sabine: Text-Bilder und ihre Kontexte. Medialität und Materialität von Einblatt-Holz- und -Metallschnitten des 15. Jahrhunderts. Zürich 2011 (*Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen* 7).
- Haferland, Harald: *Mündlichkeit, Gedächtnis und Medialität. Heldendichtung im deutschen Mittelalter*. Göttingen 2004.

⁷⁸ Dazu Oelke, S. 108–112. Als ein solches ‚Zentralsymbol‘ erscheint der Rosenkranz zunächst nur aus protestantischer Sicht, wird dann aber auch von den Altgläubigen als „Identifikationsmerkmal für die eigene Glaubenspartei“ verstanden. Ebd., S. 113.

- Heffernan, James A. W.: *The Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury*. Chicago 1993.
- Heinz, Andreas: Art. ‚Rosenkranz. I. Begriff; III. Historisch‘. In: *LexThK* 8 (2006), Sp. 1302–1305.
- Heinz, Andreas: Art. ‚Rosenkranz II. Im Christentum‘. In: *TRE* 29 (1998), S. 403–407.
- Heinz, Andreas: Die Entstehung des Leben-Jesu-Rosenkranzes. In: *Der Rosenkranz. Andacht, Geschichte, Kunst*. Hg. von Urs-Beat Frei, Fredy Bühler. Bern 2003, S. 23–46.
- Heinz, Andreas: Die Zisterzienser und die Anfänge des Rosenkranzes. Das bisher unveröffentlichte älteste Zeugnis für den Leben-Jesu-Rosenkranz in einem Zisterzienserrinnengebetbuch aus St. Thomas an der Kyll (um 1300). In: *Analecta Cisterciensia* 33 (1977), S. 262–309.
- Heinze, Joachim: *Das Nibelungenlied. Eine Einführung*. München, Zürich 1987.
- Isenmann, Eberhard: *Die deutsche Stadt im Mittelalter 1150–1550. Stadtgestalt, Recht, Verfassung, Stadtrecht, Kirche, Gesellschaft, Wirtschaft*. Köln, Wien 2012.
- Jäger, Moritz W.: *Mit Bildern beten: Bildrosenkränze, Wundenringe, Stundengebetshängler (1413–1600). Andachtsschmuck im Kontext spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Frömmigkeit*. Gießen 2011.
- Jaggi, Stefan: Rosenkranzbruderschaften. Vom Spätmittelalter bis zur Konfessionalisierung. In: *Der Rosenkranz. Andacht, Geschichte, Kunst*. Hg. von Urs-Beat Frei, Fredy Bühler. Bern 2003, S. 91–105.
- Janota, Johannes: Fides et ratio. Die Trinitätsspekulationen in den Meisterliedern des Hans Folz. In: *Wolfram-Studien* 20 (2008), S. 351–386.
- Klinkhammer, Karl J.: Art. ‚Alanus de Rupe (de la Roche, van der Clip)‘. In: *VL*² 1 (1978), Sp. 102–106.
- Klinkhammer, Karl J.: Art. ‚Marienpsalter und Rosenkranz‘. In: *VL*² 6 (1987), Sp. 42–50.
- Klinkhammer, Karl J.: Die Entstehung des Rosenkranzes und seine ursprüngliche Geistigkeit. In: *500 Jahre Rosenkranz. 1475 Köln 1975. Kunst und Frömmigkeit im Spätmittelalter und ihr Weiterleben [Ausstellung Erzbischöfliches Diözesan-Museum Köln. 25. Okt. 1975–15. Jan. 1976]*. Köln 1975, S. 30–50.
- Kornrumpf, Gisela: Strophik im Zeitalter der Prosa: Deutsche Heldendichtung im ausgehenden Mittelalter. In: *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposium Wolfenbüttel 1981*. Hg. von Ludger Grenzmann. Stuttgart 1984, S. 316–340.
- Kuchenbuch, Rudolf, Uta Kleine (Hgg.): ‚Textus‘ im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld. Göttingen 2006.
- Kunze, Konrad, Ulla Williams, Philipp Kaiser: Information und innere Formung. Zur Rezeption der ‚Vitaspatrum‘. In: *Wissensorganisierende und wissensvermittelnde Literatur im Mittelalter. Perspektiven ihrer Erforschung. Kolloquium 1985*. Hg. von Norbert R. Wolf. Wiesbaden 1987, S. 123–142.
- Largier, Niklaus: *Die Kunst des Begehrens. Dekadenz, Sinnlichkeit und Askese*. München 2007.
- Largier, Niklaus: Die Phänomenologie rhetorischer Effekte und die Kontrolle religiöser Kommunikation. In: *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hg. von Peter Strohschneider. Berlin, New York 2009, S. 953–968.
- Largier, Niklaus: Praying by Numbers: An Essay on Medieval Aesthetics. In: *Representations* 104, 1 (2008), S. 73–91.
- Largier, Niklaus: Zahlenmuster als Metonymie. Zwischen Figura mystica, Mnemotechnik und Metamorphose. In: *Was zählt. Ordnungsangebote, Gebrauchsformen und Erfahrungs-*

- modalitäten des ‚numerus‘ im Mittelalter. Hg. von Moritz Wedell. Köln, Weimar, Wien 2010, S. 209–218.
- Lentes, Thomas: Bildertotale des Heils. Himmlischer Rosenkranz und Gregorsmesse. In: *Der Rosenkranz. Andacht, Geschichte, Kunst*. Hg. von Urs-Beat Frei, Fredy Bühler. Bern 2003, S. 68–89.
- Lentes, Thomas: Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters. In: *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*. Hg. von Klaus Schreiner. München 2002, S. 179–219.
- Das Lied vom Herzog Ernst. Hg. von Kenneth Cecil King. Berlin 1969 (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit).
- List, Gerhard: *Die Handschriften der Stadtbibliothek Mainz*. Bd. 3: Hs I 251–Hs I 350. Wiesbaden 2006.
- Lotman, Juri M.: Die Entstehung des Sujets – typologisch gesehen. In: *Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst*. Leipzig 1981, S. 175–204.
- Lotman, Juri: *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Frankfurt a. M. 2010.
- Malcher, Kay: *Die Faszination von Gewalt. Rezeptionsästhetische Untersuchungen zu aventiurehafter Dietrichepik*. Berlin 2009.
- Menhardt, Hermann: *Verzeichnis der altheutschen literarischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek*. Bd. 2. Berlin 1961 (Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Sprache und Literatur der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin 13).
- Mertens Fleury, Katharina: Maria mediatrix – mittellos mittel aller sūnder. In: *Das Mittelalter* 15,2 (2010), S. 33–47.
- Müller, Jan-Dirk: *Das Nibelungenlied*. 3., neu bearb. und erw. Aufl. Berlin 2009 (Klassiker-Lektüren 5).
- Müller, Jan-Dirk: Motivationsstrukturen und personale Identität im Nibelungenlied. Zur Gattungsdiskussion um ‚Epos‘ oder ‚Roman‘. In: *Nibelungenlied und Klage. Passauer Nibelungengespräche 1985*. Hg. von Fritz Peter Knapp. Heidelberg 1987, S. 221–256.
- Oelke, Harry: „Da klappern die steinn ... und das Maul plappert“. *Der Rosenkranz im Zeitalter der Reformation*. In: *Der Rosenkranz. Andacht, Geschichte, Kunst*. Hg. von Urs-Beat Frei, Fredy Bühler. Bern 2003, S. 107–117.
- Paul, Ingwer: *Rhetorisch-stilistische Eigenschaften der Sprache von Religion und Kirche*. In: *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 31: Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Bd. 2. Hg. von Ulla Fix, Andreas Gardt, Joachim Knape. Berlin, New York 2009, S. 2257–2274.
- Philipowski, Katharina-Silke: Strophisches und stichisches Sprechen. Medientheoretische Überlegungen zur Figurenrede in höfischer Epik und Heldenepik. In: *Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik*. Hg. von Nine Robijntje Miedema, Franz Hundsnerscher, Franz und Monika Unzeitig-Herzog. Tübingen 2007, S. 43–73.
- Ritz, Gisling M.: *Der Rosenkranz*. München 1962.
- Schanze, Frieder: Art. ‚Sext Buchsbaum‘. In: *VL*² 1 (1978), Sp. 1109–1110.
- Schanze, Frieder: Ein vergessener Erfurter Druck Hans Spörers von 1494. In: *Archiv für die Geschichte des Buchwesens* 15 (1976), S. 1301–1308.

- Schanze, Frieder: Inkunabeln oder Postinkunabeln? Zur Problematik der ‚Inkunabelgrenze‘ am Beispiel von 5 Druckern und 111 Einblattdrucken. In: *Einblattdrucke des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Probleme, Perspektiven, Fallstudien*. Hg. von Volker Honemann u. a. Tübingen 2000, S. 45–122.
- Scherschel, Rainer: *Der Rosenkranz, das Jesusgebet des Westens*. 2. Aufl. Freiburg i. Br., Basel, Wien 1982 (Freiburger theologische Studien 116).
- Schmidt, Siegfried: Die Entstehung der Kölner Rosenkranzbruderschaft von 1475. In: *Der heilige Rosenkranz. Eine Ausstellung der Diözesan- und Dombibliothek zum Rosenkranzjahr 2003, besonders zum Rosenkranzmonat Oktober und zum Jubiläum der Wahl Papst Johannes II. am 16.10. (1. Oktober 2003 bis 7. Januar 2004)*. Hg. von Michael Schiffer. Köln 2003 (Libelli Rhenani 5), S. 45–62.
- Schulz, Armin: Fremde Kohärenz. Narrative Verknüpfungsformen im Nibelungenlied und in der Kaiserchronik. In: *Historische Narratologie – mediävistische Perspektiven*. Hg. von Harald Haferland, Matthias Meyer, Carmen Stange. Berlin, New York 2010, S. 339–360.
- Suntrup, Rudolf: Zur sprachlichen Form der Typologie. In: *Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittelalters*. Hg. von Klaus Grubmüller, Ruth Schmidt-Wiegand, Klaus Speckenbach. München 1985, S. 23–68.
- Wachinger, Burghart: Wissen und Wissenschaft als Faszinosum für Laien im Mittelalter. In: *Ars und Scientia im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Ergebnisse interdisziplinärer Forschung*. Fs. für Georg Wieland. Hg. von Cora Dietl, Dörte Helsingher. Tübingen, Basel 2002, S. 13–29.
- Wandhoff, Haiko: Ekphrasis: Bildbeschreibungen in der Literatur von der Antike bis in die Gegenwart. In: *Audiovisualität vor und nach Gutenberg. Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche*. Hg. von Horst Wenzel, Wilfried Seipel, Gotthard Wunberg. Wien u. a. 2001, S. 175–184.
- Wenzel, Horst: Augenzeugenschaft und episches Erzählen. Visualisierungsstrategien im Nibelungenlied. In: *800 Jahre Nibelungenlied. Rückblick – Einblick – Ausblick*. 6. Pöchlarnner Heldenliedgespräch. Hg. von Klaus Zatloukal. Wien 2001 (Philologica germanica 23), S. 215–234.
- Wenzel, Horst: Erzählende Bilder und bildhafte Literatur. Plädoyer für eine Text-Bildwissenschaft. In: *Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissensräume*. Hg. von Christa Maar, Hubert Burda. Köln 2006, S. 232–250.
- Winston-Allen, Anne: *Stories of the Rose. The Making of the Rosary in the Middle Ages*. 2. Aufl. University Park 1998.

