

6 Einzeluntersuchungen der Miniaturen und der umliegenden Texte – mit einer Einleitung zum methodischen Vorgehen

Im Folgenden werden die 27 Miniaturen des Gebetbuchs der Margaretha von Kappel in der chronologischen Ordnung ihres Vorkommens einzeln betrachtet. Ein zentrales Anliegen dieses Kapitels (II, 6) ist es, die Verhältnisse von Text und Bild sowohl in formaler als auch in inhaltlicher sowie struktureller Hinsicht zu beschreiben.

Die Einzelanalysen geben zunächst das ›Format‹ der entsprechenden Miniatur an und beschreiben das ›Layout‹ der einzelnen (Text-)Bild-Seiten beziehungsweise der Doppelseiten. Auf die formal-kompositorische Einbettung folgt jeweils eine kurze ›Bildbeschreibung‹, welche den Inhalt der Federzeichnung komprimiert wiedergibt. Sofern diese bekannt sind, werden weiterhin die dem Bildmotiv zugrundeliegenden (biblischen) ›Referenztexte‹ angegeben.

Darüber hinaus gilt es, ›ikonographische Traditionen‹ herauszustellen und die Verhältnisse zu konkreten, identifizierten ›Bildvorlagen‹ zu diskutieren. Sofern für Miniaturen – auf der Grundlage bisheriger Forschungsergebnisse oder eigener Recherchen – hinsichtlich des gesamten Bildformulars oder einzelner Motive und Figuren aussagekräftige Ähnlichkeiten zu anderen Bildzeugnissen nachgewiesen werden können, werden diese in die Einzeluntersuchungen miteinbezogen. Die Federzeichnungen werden mit den potenziellen Vorlagen verglichen und Gemeinsamkeiten sowie Differenzen oder Neuakzentuierungen aufgezeigt und analysiert.

Für zwölf exemplarisch ausgewählte Miniaturen erfolgt im Anschluss eine ›Analyse und Interpretation‹ augenfälliger Bildinhalte. Jene bezieht mitunter die ikonographische Tradition, die Bildvorlage und die biblischen Grundtexte mit ein. Dies geschieht, da es von Bedeutung ist, ob augenfällige Bildinhalte von ikonographischen Traditionen, der Bildvorlage oder dem biblischen Quelltext abweichen und wie diese Abweichungen jeweils zum Beispiel im Hinblick auf eine veränderte Bildwirkung oder gezielte Rezeptionslenkung erklärt werden können. Eingehender untersucht werden die Miniaturen ›Dreifaltigkeit mit Christus als Schmerzensmann‹ (S. 13), ›Verkündigung‹ (S. 62), ›Mondsichelmadonna mit Buch‹ (S. 72), ›Geburt Christi‹ (S. 78), ›Maria im Wochenbett‹ (S. 87), ›Fünf Wunden, mit Kreuz und Christuskind‹ (S. 89), ›Sündenfall‹ (S. 139), ›Christus segnet die Welt – Göttliche Vorsehung‹ (S. 214), ›Einzug in Jerusalem‹ (S. 332), ›Monstranz und Eucharistie‹ (S. 562), ›Jüngstes Gericht‹ (S. 577) und ›St. Stephan – Einsegnung der ehingerischen Familiengräber‹ (S. 594). Diese zwölf Miniaturen, darunter sechs Miniaturen aus dem Weihnachtsfestkreis, drei aus dem Osterfestkreis, zwei aus der restlichen Zeit im Jahreskreis und das Schlussbild, wurden deshalb exemplarisch ausgewählt, weil an ihnen konzeptionelle Überlegungen hinter der Auswahl und dem Umgang mit Bildern im Gebetbuch augenscheinlich werden. Zudem zeigen sie die Besonderheiten der Gesamtkompilation nicht zuletzt auch des-

halb auf, weil es sich bei den ausgewählten Darstellungen zu einem großen Teil um seltene Bildmotive oder Neuschöpfungen handelt.

Im Weiteren gilt es, das jeweilige ›inhaltlich-thematische Verhältnis‹ zwischen den analysierten Miniaturen und den sie unmittelbar umgebenden Texten herauszuarbeiten. Die Verhältnisse der weiteren Federzeichnungen zu den umliegenden Texten werden komprimiert dargelegt. Die Analysen der Texte und Text-Bild-Beziehungen diskutieren auch die pragmatischen Funktionen der Miniaturen, indem danach gefragt wird, wie das entsprechende Bild seine (meditative) Wirkung im Zusammenhang mit dem Text jeweils erzielt.

Auf der Basis der vorherigen Beobachtungen kann festgestellt werden, welche ›strukturelle Funktion‹ die 27 Einzelbilder jeweils übernehmen, ob ihnen also als Scharnierbild eine Scharnierzufunktion zukommt, sie als Titelbild primär eine strukturierende Funktion innehaben oder sie als in den Textfluss integrierte Miniaturen erscheinen.⁵⁹⁹ Im Zusammenhang mit der strukturellen Funktion ist es insbesondere von Bedeutung, ob die Miniaturen Rückwirkungen auf das Textverständnis hervorrufen, indem sie gewisse Textinhalte fokussieren, isolieren oder ergänzen.

Im Rahmen derjenigen Einzelanalysen, in welchen nicht eingehend auf die Bilder und die umliegenden Texte eingegangen werden konnte, sei zumindest auf ›besondere Merkmale‹ der Miniatur oder des Verhältnisses zwischen Bild und Text hingewiesen, sofern solche auszumachen sind.

6.1 Zum Weihnachtsfestkreis

6.1.1 Dreifaltigkeit mit Christus als Schmerzensmann

Die erste Miniatur des Bilderzyklus (S. 13, siehe Abb. 2) zeigt Gottvater, Christus als Schmerzensmann mit den Werkzeugen seines Martyriums (Arma Christi) und blutenden Wunden sowie die Taube als Symbol des Heiligen Geistes.

Format und Layout: Die Darstellung misst 103 mm × 79 mm (H × B) und nimmt circa drei Viertel des Schriftspiegels der Rectoseite ein. Sie ist in die Textkomilation zum ersten Adventssonntag integriert. An ihren unteren Bildrand schließen vier Textzeilen an.

Bildbeschreibung: Am linken Bildrand ist – die gesamte Bildhöhe einnehmend – Gottvater dargestellt. Er trägt ein blaugraues, gesäumtes Untergewand sowie einen roten Mantel mit grünem Innenfutter. Auf dem mit dunklem Haar und Bart ausgestatteten Haupt ruht – als Symbol der gleichermaßen geistlichen und weltlichen Macht Got-

⁵⁹⁹ Für eine ausführliche Beschreibung und Definition der Bildfunktionen siehe II, 5.3.2.

tes – eine hohe goldene Krone, umgeben von einem oblongen, goldenen Kreuznimbus.⁶⁰⁰ Als weiteres Herrschaftssymbol ist zwischen dem unteren Bildrand und den Füßen Gottvaters eine kreuzbekrönte Weltkugel dargestellt. Die rechte Hand Gottvaters greift den unteren linken Mantelsaum, wodurch das rote Kleidungsstück den Körper augenfällig umwickelt. Der auf Brusthöhe vor dem Körper ausgestreckte rechte Zeigefinger deutet auf den Schmerzensmann, welchen Gottvater mit seiner Linken unter der rechten Achsel hält. Christus hat einzig einen weißen Lendenschurz umgebunden und trägt – ebenso wie Gottvater – einen dunklen Bart. Sein rechter Arm ist angewinkelt und die Hand liegt auf der blutenden Seitenwunde, welche sie zugleich anzeigen. Die Linke hält Geißel und Rute. Aus den Wundmalen seines Martyriums an der Seite, den beiden Füßen, Händen sowie dem Kopf quellen rote, üppig aufgetragene Blutstropfen hervor. Die Knie sind eingeknickt, die Augen geschlossen und das Haupt – in Richtung Gottvaters – zur rechten Schulter geneigt. Zu den Füßen des Gottessohnes liegt das Holzkreuz diagonal auf dem Boden. An den Nagellöchern des Querbalkens zeigen sich Blutstropfen Christi. Am rechten Bildrand ist die Geißelsäule mit einem geflochtenen Strick dargestellt. Über dem Haupt Christi schwebt der Heilige Geist als weiße Taube mit ausgebreiteten Flügeln. Sowohl Gottvater als auch der Heilige Geist tragen Kreuznimben und sind gänzlich von goldenen Strahlenkränzen umgeben, während die Christusfigur lediglich an der rechten, dem Vater zugeneigten Gesichtshälfte zarte Strahlen aufweist. In der unteren Bildhälfte zeigt sich der äußerst rudimentär gequaderte Boden, der ein Fünftel des Bildhintergrundes einnimmt. Daran schließt ein blauer, unregelmäßig kolorierter und partiell grau gepunkteter Hintergrund an. Die Darstellung ist in zwei rechteckige, rosafarbene Rahmenleisten mit violetten Konturen eingefasst, welche von der Weltkugel und den Blutstropfen Jesu übertreten werden.

Malanweisung: Keine Malanweisung ersichtlich.

Referenztexte: Da es sich bei der vorliegenden Federzeichnung um eine simultane Darstellung verschiedener Bildmotive handelt, kann keine einzelne Referenzquelle bestimmt werden. Die biblischen Grundlagen, auf welche sich die »Vorstellungen und Gefühle, die mit der Veranschaulichung des ›Schmerzensmannes‹ verbunden waren« stützen, hat RUDOLF BERLINER bereits ausführlich dargelegt.⁶⁰¹

⁶⁰⁰ Zum Attribut der Krone als göttliches und weltliches Herrschaftszeichen siehe HOLL [u.a.], Krone (1970), Sp. 659–661.

⁶⁰¹ BERLINER, Darstellungen des Erlösers (2003), S. 194. Nach BERLINER hat die Veranschaulichung des Schmerzensmannes neben den Passionserzählungen der Evangelisten insbesondere folgende biblische Grundlagen (vgl. ebd.): Iob 16, 7–18; Ps 22; Is 53; Lam 1, 12 und Lam 1, 3 (sowie einzelne Verse in Kap. 3); die Herrenworte über den *panis vivus* in Io 6; Rm 8, 17; 2 Cor 5, 15 und 21; Phil 3, 10 und 11; 2 Tim 2, 12; 1 Pt 2, 24; Hbr 9, 28 und 13,12.

Ikonographische Tradition: Die Miniatur repräsentiert den spätmittelalterlichen Bildtypus der sogenannten ›Pitié-de-Nostre-Seigneur‹, in dem zentrale Motive der Engelpietà sowie der Marienklage zu einer Darstellung verschmelzen.⁶⁰² Im Gegensatz zur Engelpietà⁶⁰³ wird der Körper Christi anstatt von einem oder mehreren Engeln von Gottvater gehalten; und anders als in der Marienklage⁶⁰⁴ fehlt hier das Klagemotiv, an dessen Stelle die Vorführung des Schmerzensmannes »in der Summe seines Leidens«⁶⁰⁵ tritt. Dieser erscheint in der Tradition des geopferten Gottessohnes als Zusammenfassung der gesamten Passion und gilt als zeitenthobene Darstellung des zugleich toten und lebendigen Christi.⁶⁰⁶ Auf das Paradoxon in den Darstellungen des als Mensch verstorbenen Gottes hat unter anderem BELTING hingewiesen.

Das Bild stellt einen Menschen dar, an dem die Spuren menschlichen Schicksals erscheinen. Zugleich muß es darüber hinaus auf das *prima facie* nicht darstellbare Verständnis dieses Menschen als Gott verweisen, der als solcher gar nicht hat sterben können. [...] Das eine Paradoxon, die Verbindung von Tod und Leben, resultiert aus dem anderen, größeren Paradoxon, das in der Verbindung von Gott und Mensch in einer Person gedacht wird.⁶⁰⁷

Der vorliegende Typus unterscheidet sich in mehrfacher Hinsicht von anderen gängigen Dreifaltigkeitsdarstellungen wie beispielsweise dem hochmittelalterlichen Bildtyp des Gnadenstuhls.⁶⁰⁸ Er löst die symmetrische Bildkomposition des Gnadenstuhls auf, indem Gottvater selbst den leidenden Leib Christi ›seitlich‹ neben sich hält, anstatt ihn am Kreuz hängend und im Vollzug seines Opfers ›vor‹ sich darzubieten.⁶⁰⁹ Überdies erscheint die Christusfigur hier eben nicht als Gekreuzigter, sondern entspricht dem spätmittelalterlichen Bildmotiv des Schmerzensmannes (›imago pietatis‹).⁶¹⁰ Als

⁶⁰² Vgl. FELDBUSCH [u.a.], Dreifaltigkeit (1958), Sp. 436 sowie AUGUSTYN, Die Darstellung der Trinität (2009), bes. S. 64–66. Zum ähnlich aufgebauten Bildmotiv des Gnadenstuhls siehe u.a. LEUSCHNER, Gnadenstuhl und Trinität (2015).

⁶⁰³ Zur Engelpietà siehe VON DER OSTEN, Engelpietà (1967).

⁶⁰⁴ Vgl. FELDBUSCH [u.a.], Dreifaltigkeit (1958), Sp. 436.

⁶⁰⁵ Ebd.

⁶⁰⁶ Zur Gleichzeitigkeit des toten und lebendigen Gottes siehe u.a. BELTING, Bild und Publikum (1981), bes. S. 12 sowie BERLINER, Darstellungen des Erlösers (2003), bes. S. 199.

⁶⁰⁷ BELTING, Bild und Publikum (1981), S. 12.

⁶⁰⁸ Zur Bildschöpfung des Gnadenstuhls siehe: FELDBUSCH [u.a.], Dreifaltigkeit (1958), Sp. 435 f.: »Als Gnadenstuhl bezeichnet man die Darstellung Gottvaters, der, gewöhnlich thronend, den gekreuzigten Christus vor sich hält [...]; beide Hände stützen die Kreuzesbalken, der Leib Christi ist meist in kleinerem Maßstab als Gottvater wiedergegeben. Die Taube schwebt in der Senkrechten zwischen den Häuptern Gottvaters und Christi oder geht aus dem Munde des Vaters hervor. – Der Gnadenstuhl, dessen Benennung nicht sicher nachweisbar ins 15. Jh. zurückgeht, ist seit der 1. H. 12. Jh. in der deutschen und französischen Kunst – etwa gleichzeitig – bekannt [...] und bleibt bis zum 18. Jh. fast unverändert.«

⁶⁰⁹ Vgl. ebd., Sp. 436.

⁶¹⁰ Zum Bildtypus des Schmerzensmannes (›imago pietatis‹) siehe u.a. BERLINER, Darstellungen des Erlösers (2003), bes. S. 192–212; MERSMANN, Schmerzensmann (1972); SÖDING, Schmerzensmann (2018), bes. S. 7–25 sowie ZIMMERMANN, »Schmerzensmann« (1997).

(Kenn-)Zeichen der einzelnen Passionsstationen aber auch der Passion als Ganzer werden der Darstellung des Schmerzensmannes die Leidenswerkzeuge (Arma Christi) beigegeben. Die Verbindung von Schmerzensmann und Arma Christi, wie sie in der ersten Miniatur des Gebetbuches vorliegt, ist häufig anzufinden.⁶¹¹ Darüber hinaus wird das Motiv der ›imago pietatis‹ regelmäßig mit anderen Bildthemen kombiniert.⁶¹²

Darstellungen des Schmerzensmannes und der Arma Christi zählen zu den beliebtesten Andachtsbildmotiven der spätmittelalterlichen Bild-Christologie. Sie sind in der Regel mit besonderen Ablässen verbunden, »sodass ihre Verehrung durchaus in Erwartung einer ganz konkreten Belohnung [...] vollzogen wurde«.⁶¹³

Bildvorlage: Die Federzeichnung weist augenfällige Übereinstimmungen mit einem Kupferstich aus dem Spätwerk des Meisters der Berliner Passion auf (siehe Abb. 3).⁶¹⁴ Da von diesem Stich eine beinahe identische Kopie aus der Hand des anonymen Meisters der Marter der Zehntausend existiert (siehe Abb. 4),⁶¹⁵ gilt es genauer zu prüfen, welcher der beiden Stiche als Vorlage für die Miniatur im Gebetbuch der Margaretha gedient haben könnte.

Die Kopie des originären Stiches unterscheidet sich lediglich in Details von ihrem Vorbild: Der Strahlennimbus Christi fehlt in der Nachahmung. Weiterhin weist das Kreuz auf der Weltkugel in der linken unteren Bildecke in der Kopie eckige anstatt der abgerundeten Enden des Originals auf. Im Unterschied zum originären Stich nimmt der gequaderte Fußboden der Kopie deutlich weniger (Bild-)Raum ein. Er reicht nur minimal über den Mantelsaum Gottvaters und nicht über die Weltkugel und das zu den Füßen Christi liegende Kreuz hinaus.⁶¹⁶ Der augenfälligste Unterschied zwischen der Nachahmung und dem Original besteht darin, dass die Kreuzigungsmale Christi, mit Ausnahme der Seitenwunde, im Stich des Meisters der Marter der Zehntausend fehlen.

Insgesamt präsentiert der kopierte Stich ein technisch sowie künstlerisch deutlich weniger versiertes Erscheinungsbild. Der Abschluss des Fußbodens ist uneben, die Figuren weisen sichtlich gröbere, unbeholfenere Züge auf; die Faltenwürfe wirken starr und der gesamte Bildraum mitsamt seinen einzelnen Bildelementen weniger plas-

⁶¹¹ Zu den sog. ›Arma Christi‹ siehe SUCKALE, Arma Christi (1977), S. 177–208.

⁶¹² Vgl. u.a. SÖDING, Schmerzensmann (2018), bes. S. 7–25 sowie auch HECHT, Der Schmerzensmann (2009).

⁶¹³ DINZELBACHER, Christus als Schmerzensmann (2004), S. 201. Siehe hierzu auch BELTING, Bild und Kult (1990), S. 462. Zum Bildnis des gestorbenen Gottes (imago pietatis) siehe BELTING, Bild und Publikum, bes. S. 53–68; zu Darstellungen der Arma Christi als einem der wesentlichen Bildmotive spätmittelalterlicher Andachtsbilder SUCKALE, Arma Christi (1977).

⁶¹⁴ Vgl. LEHRS, Katalog Kupferstich, Textbd. 3 (1915), Nr. 77, S. 19 und S. 114 sowie CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 253. Zum Meister der Berliner Passion siehe II, 5.4.1.

⁶¹⁵ Vgl. LEHRS, Katalog Kupferstich, Textbd. 3 (1915), Nr. 82, S. 403.

⁶¹⁶ Vgl. ebd., S. 403.

tisch. Im Vergleich mit den beiden Stichen fällt weiterhin auf, dass das Schriftband, welches in beiden Stichen die Minuskellegende *„p[ro]p[ri]o filio non pepercit“* (ich habe meinen eigenen Sohn nicht verschont) aufweist, in der Miniatur des Gebetbuches fehlt. Diese Auslassung ist deshalb bedeutungsvoll, weil mit ihr der Text als zentrales und hervorgehobenes Motiv im Bild des Gebetbuches entfällt und die Medienkombination von Schrift und Bild zugunsten einer rein bildlichen Darstellung aufgelöst wird. Überdies betont der als Ich-Rede verfasste lateinische Text der beiden Stiche die Opfergabe Gottes. Durch die Tilgung des Schriftbandes in der Miniatur des Gebetbuches wird nicht nur die Medienkombination aufgelöst, sondern auch der explizite Verweis auf die Opfergabe aufgehoben. Dies führt zu einer Neuakzentuierung des Bildinhaltes, in welchem nun nicht mehr das Opfer Gottes, sondern die Opfergabe des menschgewordenen, zugleich toten und lebendigen Christi ins Zentrum rückt. Die Figur des schmerzensreichen Erlösers wurde insbesondere im Spätmittelalter zur »Zentralfigur der katholischen Bild-Christologie«.⁶¹⁷ Mit der Verehrung Christi als schmerzenreicher Erlöser in der Gestalt des Opfers, nicht des Herrschers, geht zugleich die Konzentration auf dessen menschliche Natur statt der göttlichen einher.⁶¹⁸ Auf diesen Aspekt wird an späterer Stelle weiter eingegangen.

Neben der Auslassung des Schriftbandes stechen im direkten Vergleich der Miniatur des Gebetbuches mit den beiden Kupferstichen insbesondere die Umgestaltung der göttlichen Strahlen und Strahlenkränze sowie die Ergänzung der Blutstropfen Christi hervor. In beiden Stichen ist der Heilige Geist mit einem halben Strahlenkranz unterhalb der Flügel ausgestattet. Im Stich des Meisters der Berliner Passion weist die Christusfigur außerdem einen Strahle nimbus auf, der in der Kopie fehlt. Darüber hinaus sind in beiden Stichen keine weiteren Strahlenkränze enthalten. Demgegenüber werden in der Miniatur des Gebetbuches sowohl Gottvater als auch der Heilige Geist gänzlich von augenfälligen Strahlenkränzen umschlossen, wohingegen Christus keinen Strahle nimbus trägt. Das charakteristische Symbol der Göttlichkeit Christi wird nicht in die Miniatur des Gebetbuches übertragen. Gleichzeitig treten die menschliche Natur des Gottessohnes symbolisierenden Wundmale durch den üppig ergänzten Blutfluss unverkennbar hervor. Im Unterschied zur Miniatur des Gebetbuches sind in den beiden Stichen weder die Wundmale Christi noch die Nagellocher des Kreuzes durch Blutstropfen gekennzeichnet. Überhaupt enthalten beide Stiche keine Anzeichen des Blutes Christi.

Trotz der augenfälligen Abweichungen zwischen der Nachahmung und dem Original lässt sich für die Miniatur im Gebetbuch nach wie vor keine eindeutige Bildvorlage bestimmen, denn die Federzeichnung enthält sowohl Elemente des Originals als auch der Kopie. Ähnlich wie im Stich des Meisters der Marter der Zehntausend nimmt der gequaderte Fußboden der Miniatur deutlich weniger Raum ein als derjenige des

617 DINZELBACHER, Christus als Schmerzensmann (2004), S. 203.

618 Vgl. ebd., S. 204.

originalen Kupferstichs. Ferner fehlt der Strahlenimbus Christi sowohl in der Kopie als auch in der Federzeichnung. Andererseits verbinden die offensichtlich abgerundeten Enden des Kreuzes auf der Weltkugel und insbesondere ihr plastisches Erscheinungsbild die Federzeichnung augenscheinlich mit dem originalen Stich. Selbiges gilt für die Darstellung der Kreuzigungsmale Christi an Händen und Füßen, die in der Kopie fehlen. Überdies weist die Gestaltung der Krone Gottvaters in der Federzeichnung deutlichere Ähnlichkeiten zu der des originalen Stiches auf.

Das Ergebnis der Bildvergleiche ermöglicht keine eindeutige Aussage darüber, welcher der beiden Stiche tatsächlich als Vorlage für die Miniatur im Gebetbuch der Margaretha gedient hat. Der Bildaufbau ist in beiden Stichen mit dem der Miniatur identisch und beide Stiche weisen sowohl Übereinstimmungen mit der Federzeichnung als auch Abweichungen von ihr auf. Allerdings haben die Vergleiche aufgezeigt, dass die Umgestaltungen und Neuakzentuierungen gegenüber den Vorlagen einer absichtsvollen Strategie folgen, gezielt die – im textuellen Kontext des Bildes betonte – menschliche Natur Christi darzustellen. Mithilfe der Ergänzung der Strahlenkränze erzeugt der Maler zudem einen markanten Kontrast zwischen der Göttlichkeit Gottvaters sowie des Heiligen Geistes und der hervorgehobenen Menschlichkeit der Christusfigur.

Analyse und Interpretation: Christus ist im Alter seines Kreuztodes und ›noch‹ in seiner menschlichen Natur dargestellt. Zwar neigt er sich der Göttlichkeit des Vaters entgegen, jedoch ist der blutende und leidende (menschliche) Körper räumlich den Geißelwerkzeugen und dem Martyrium zugewandt. Einzig die feinen Strahlen an der rechten, zum Vater geneigten Gesichtshälfte lassen seine Göttlichkeit erahnen. Sein Körper erscheint tot, aber dennoch zu Bewegungen fähig, die in einem Widerspruch zu »den für Menschen geltenden biologischen oder physikalischen Naturgesetzen«⁶¹⁹ stehen. Er steht weitgehend selbstständig, hält Rute und Geißelwerkzeug fest verschlossen in seiner linken Hand und deutet mit der rechten auf die Seitenwunde. Das Motiv dieses lebenden Toten dient der gleichzeitigen Veranschaulichung der menschlichen und göttlichen Natur Christi, die in der Darstellung des sowohl toten als auch lebendigen Gottessohnes, des zeitlosen Erlösers, zum Ausdruck gelangt.

Der Schmerzmann ist aus dem historischen Zusammenhang der Passion herausgelöst und erscheint als zeitenthobene Allegorie der Passion.⁶²⁰ Gemeinsam mit den im Bild enthaltenen Arma Christi und ihrer semiotischen Funktion bietet er jedoch zugleich eine Vorschau auf die Passion. Wie beim Motiv des Schmerzmannes handelt es sich bei dem der Arma Christi nicht um eine bloße Darstellung der einzelnen Passionswerkzeuge, sondern um ein Inbild der Passion als Ganzer. Die einzelnen

⁶¹⁹ BERLINER, Darstellungen des Erlösers (2003), S. 201.

⁶²⁰ Vgl. ebd., S. 202.

Werkzeuge dienen einerseits der Erinnerung der Passion und sind andererseits Zeichen der Erlösung.⁶²¹

Eine ähnliche Vorankündigung macht der augenfällige Zeigegestus Gottvaters. In dem dieser auf die Gestalt des Schmerzensmanns deutet, kann der Zeigegestus als Vorausschau der Zukunft des Sohnes interpretiert werden, die an der Gestalt des Schmerzensmannes und den Arma Christi ersichtlich wird.

Die Miniatur vereint ungleichzeitige Momente der Heilsgeschichte in einer simultanen Darstellung. Als Vorausschau des Schicksals Christi repräsentiert die Darstellung den göttlichen Heilsratschluss. Weiterhin stellt das Motiv des Schmerzensmannes sowohl die menschliche Natur Christi seit dessen Menschwerdung als auch die Göttlichkeit des toten Erlösers dar. Insofern mit der Passion Christi eine Aktualisierung des göttlichen Heilsplans erfolgt, wird der im Bild dargestellte göttliche Heilsratschluss durch die Allegorie der Passion in der Situation des Bildes bereits aktualisiert.

Die künstlerische Aufgabe [des Bildthemas] bestand in darstellender Glaubhaftmachung der durch die Passion erfolgten Aktualisierung des göttlichen Heilsratschlusses, eine Aktualisierung, an der Menschen, der Gottmensch und der dreieinige Gott beteiligt waren.⁶²²

In der Federzeichnung wird mit der Darstellung der Dreifaltigkeit in der Gestalt Gottvaters, der das Schicksal seines Sohnes vorausdeutet, des Heiligen Geistes und Christi als Schmerzensmann nicht die Wiedervereinigung der drei göttlichen Personen im Himmelreich, sondern der göttliche Ratschluss als Voraussetzung der Passion und seine Aktualisierung durch die Vorschau auf die Passion fokussiert. Mit der Entsendung des Heiligen Geistes macht der göttliche Ratschluss das Martyrium Christi, an dessen Ende die Erlösung der Menschheit durch den Opfertod steht, erst unausweichlich.

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Das Bild ist in die Komilation paraliturgischer Texte zum ersten Adventssonntag (S. 4–15) eingebettet, die sich aus Übersetzungen von Antiphonen und Responsorien ins Deutsche, einer volkssprachigen Predigt, welche die Sehnsucht nach der Ankunft des Herrn thematisiert, einer Fastenanleitung und zwei Schlussgebeten zum ersten Adventssonntag auf Deutsch zusammensetzt. Sie ist dort ferner zwischen die Gebetsaufforderung und das erste Gebet integriert. Der Gebetstext setzt unterhalb der Miniatur auf derselben Rectoseite ein.⁶²³ Durch die Integration des Bildes zwischen den Text der Gebetsaufforderung und das folgende erste Gebet wird das Bild bereits als Teil des Gebets wahrgenommen, vor dem es platziert ist. Gebetsaufforderung, Bild und Gebet bilden eine eng zusammengehörende Einheit.

621 Vgl. SUCKALE, Arma Christi (1977), bes. S. 182 f. und S. 189.

622 BERLINER, Darstellungen des Erlösers (2003), S. 194.

623 Vgl. Einsiedeln, StiB, Cod. 283 (1105), S. 12–15. Eine Edition der entsprechenden Texte (Gebetsaufforderung und Gebete) ist in Kapitel II, 4.8.1 einsehbar.

Beide auf die Miniatur folgenden Gebete adressieren Gottvater und bitten um die Aussendung beziehungsweise Ankunft des Erlösers in seiner menschlichen Natur, damit dieser die Schuld und Sünde des Menschen tilge.⁶²⁴ Im Bild ist nicht nur der Adressat der Gebete (Gottvater), sondern auch das Objekt der Bitte ›Christus in seiner menschlichen Natur‹ visuell vergegenwärtigt. Die Anschauung der Menschlichkeit Christi in Bildern des Schmerzensmannes ist dabei – wie dies SUCKALE am Beispiel spätmittelalterlicher Bilder des Schmerzensmannes und der Arma Christi aufzeigt – gerade deshalb von besonderer Bedeutung, weil Gott »in der Menschheit Christi [...] ›greifbar und sichtbar‹ wird und wir ihm uns im (Mit-)Leiden nähern können.⁶²⁵ Zugleich wird die erbetene Tilgung der eigenen Sünde und Schuld durch die Vorschau auf die Aktualisierung des göttlichen Heilsratsplanes mit der Passion Christi im Bild bereits vorausgedeutet. Der weitere Lebensweg Jesu wird in der dem Bild vorausgehenden Fastenanleitung, ausgehend von der Verkündigung bis zur Aussendung des Heiligen Geistes an Pfingsten, im Schnelldurchgang dargelegt.⁶²⁶

Während die Gebetstexte die im göttlichen Heilsratsplan eingefasste Erlösung des Menschen fokussieren, nimmt die Fastenanleitung zu den einzelnen Wochentagen auf chronologisch aufeinander aufbauende Ereignisse aus dem Leben Jesu Bezug. Die Linearität des Textes wird im Bild auf der gegenüberliegenden Rectoseite zu einer simultanen Darstellung überführt. Die entsprechenden Ereignisse aus dem Leben Jesu (Verkündigung, Geburt des ›menschlichen Gottes‹, dessen Martyrium, die Erlösung der Menschheit und die Aussendung des Heiligen Geistes) sind in der Vorschau auf das Schicksal des Gottessohnes im Bild impliziert. Als Simultandarstellung fasst die Miniatur nicht nur Motive des Lebens- und Leidensweges Jesu zusammen, sondern stellt den Betrachterinnen und Betrachtern mit den Motiven des göttlichen Heilsratschlusses, der Menschwerdung Christi und der Gestalt Gottvaters, welcher Passion und Erlösung vorausschauend anzeigt, den gesamten göttlichen Heilsplan vor Augen.⁶²⁷

Die Miniatur greift den sie umgebenden textuellen Kontext auf, indem sie sowohl auf die ihr vorausgehende Fastenanleitung rekurriert als auch die in den auf sie folgenden Gebeten thematisierte Menschwerdung, menschliche Natur Christi und Aktua-

⁶²⁴ Vgl. Einsiedeln, StiB, Cod. 283 (1105), S. 14 f. Eine ausführliche Analyse der Gebete erfolgt unter II, 4.8.1.

⁶²⁵ SUCKALE, Arma Christi (1977), S. 193.

⁶²⁶ Vgl. Einsiedeln, StiB, Cod. 283 (1105), S. 12. Eine Edition der Fastenanleitung bietet Kapitel II, 4.3.1.1.

⁶²⁷ Mit dieser simultanen Darstellungsweise stellt die Bilderzählung der Miniatur, welche den Bilderzyklus auf der Bildebene als Pendant zum Prolog auf der Textebene einleitet, im Übrigen auch einen Gegensatz zur linearen Erzählweise des zweifach ausgerichteten Prologs dar. Indem dieser zunächst in die Heilsgeschichte und anschließend erst eigens in den Lebensweg Jesu respektive den Advent als Beginn des Kirchenjahres einleitet, verläuft er ebenso linear wie die Fastenanleitung und das erste Gebet zum ersten Adventssonntag.

lisierung des Heilsratsplans darstellt. Dabei geben Text und Bild mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln jeweils eine Vorschau auf die Menschwerdung des Erlösers und seinen weiteren Lebensweg mitsamt der Passion und dem Opfertod.

Im Zusammenspiel von Text und Bild wird überdies die pragmatische Funktion der Miniatur ersichtlich, die im Folgenden exemplarisch an dem auf das Bild folgenden ersten Gebet sowie der ihm vorausgehenden Gebetseinleitung aufgezeigt werden soll.

Im Bild wird das in der Anaklese des Gebets angerufene Subjekt *O Herr, himmlischer vatter* visuell vergegenwärtigt. Die Anschauung Christi sowie Gottvaters im Bild und der Blickaustausch mit dem Bild sollen den Betenden vor dem Bild den Eintritt in eine umso unmittelbarere Beziehung zu Gott ermöglichen, als sie die Texte des Gebetbuches an dieser Stelle – ohne das Bild – allein hätten erzeugen können.⁶²⁸ Die Beziehung ist dabei reziprok, da sowohl die Betrachtenden das angerufene Subjekt im Bild ansehen als sich auch selbst vor dem Bild zeigen und von der im Bild visuell vergegenwärtigten Figur Gottvaters aus dem Bild heraus angesehen werden können. Das Erblicken ist nicht nur ein gegenwärtiges, sondern ein gegenseitiges Erblicken, wodurch Gottvater der Bitte des auf das Bild folgenden Gebets, er möge das Elend (*die betrüpnus*) seines Volkes ansehen, bereits im Bild nachkommt. Durch den Blickaustausch tritt die Figur Gottvaters mit den Betrachterinnen und Betrachtern vor dem Bild in Kontakt und zeigt diesen den Sohn mit dem ausgestreckten Zeigefinger der rechten Hand buchstäblich an. Sie deutet die Aussendung des *ain gebornen sun in menschlich natur* und die Erlösung des Menschen durch den Opfertod Christi wortwörtlich voraus.⁶²⁹ Angeleitet durch den Zeigegestus Gottvaters sowie die regelrechte Vorführung des Gottessohnes und dessen Schicksals im Bild erscheint die Darstellung rückblickend als Aktualisierung des Gebetstextes.

Weiterhin emotionalisiert die dem Bild vorangestellte Gebetseinleitung sowohl den Gebetstext als auch die Bildbetrachtung. Dies geschieht insbesondere durch die Aufforderung, das folgende Gebet, das bereits mit der Bildbetrachtung einsetzt, *mit andächt und mit innigem hertzen* zu sprechen. Die Heilwirkung wird hier nicht durch die bloße repetitive Wiedergabe des Gebetstextes, sondern durch die innere Haltung der Betenden, also durch das Sprechen der Gebete *mit andächt und mit innigem hertzen*, erzeugt.⁶³⁰

⁶²⁸ Zum Blickaustausch mit dem Bild allgemein siehe LENTES, Gebetbuch und Gebärde (1996), S. 330–334 sowie die Abschnitte ›Analyse‹ und ›Interpretation‹ unter II, 6.1.4 sowie ›Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text‹ unter II, 6.3.1.

⁶²⁹ Zur Rolle und Funktion derartiger Kontaktfiguren im Bild, wie sie insbesondere in der Rezeptionsästhetik zahlreich diskutiert wurden, siehe die Abschnitte ›Analyse und Interpretation‹ unter II, 6.2.1; ›Beobachtungen besonderer Merkmale‹ unter II, 6.2.10 sowie KEMP, Kunstwerk und Betrachter (2008); KEMP, Der rezeptionsästhetische Ansatz (2003) sowie KEMP (Hg.), Betrachter im Bild (1992), hier sowohl der Beitrag KEMPS als auch die weiteren Beiträge des Bandes.

⁶³⁰ Siehe hierzu auch II, 4.8.1.

Mithilfe der Miniatur tritt der Inhalt des Textes vor den Augen der Betrachtenden in Erscheinung. Sie suggeriert die körperliche Präsenz der Figuren, an welche die Rezipierenden ihre Bitte und ihr Gebet unmittelbar richten können. Darin erfüllt die Darstellung bereits eine der charakteristischen Funktionen eines Andachtsbildes. Sie eröffnet in Ergänzung zum Text einen Zugang zur – und dient der – privaten Andacht.

Des Weiteren hat die Miniatur eine affektive Wirkung. Die Darstellung des blutenden Schmerzensmannes transportiert das Leiden Christi und ermöglicht die emotionale Teilhabe an seiner Passion auf eine Weise, die der umliegende Text allein nicht herzustellen vermag. Die Art des Zusammenwirkens von Bild und Text begünstigt das Verschmelzen von Subjekt und Objekt der Bildbetrachtung beziehungsweise der Lektüre zusätzlich. Weiterhin wird das affektive Bildpotential durch den – im Unterschied zur Vorlage – üppigen Blutfluss Christi gesteigert. Ein ähnlicher Effekt kann am Beispiel des auf Vorlagen Martin Schongauers beruhenden Passionsbilderzyklus des Herrenalber Gebetbuchs beobachtet werden.⁶³¹ Auch dort ergänzt der Künstler gegenüber der Vorlage Schweiß und Blut als Zeichen des Leidens, der Qual und der Er schöpfung Christi. Zudem blickt Christus – im Unterschied zu den Stichen, die den Miniaturen im Herrenalber Gebetbuch als Vorlage gedient haben – nun die Betrachtenden an. Derartige Ergänzungen und Veränderungen gegenüber den Vorlagen stehen nicht allein im Zusammenhang mit dem Wunsch nach einer wirklichkeitstreuen Darstellung des Martyriums Christi, sondern zielen vor allem auf eine verstärkte emotionale Teilhabe am Bildgeschehen durch einen gesteigerten Realismus ab.⁶³²

Hinsichtlich ihrer Position im Codex sowie des Inhalts und Themas der Darstellung bildet die erste Miniatur den chronologischen Auftakt des folgenden Bilderzyklus als eine Art bildliches Pendant zum Prolog in der Textkomplilation. Die Funktion, welche der Prolog für die Texte des Gebetbuchs übernimmt, übernimmt die Miniatur entsprechend für den Bilderzyklus: Sie vergegenwärtigt den wesentlichen Inhalt des Gebetbuchs, indem sie auf programmatiche Weise anzeigt, dass im Folgenden zwar der Lebens- und Leidensweg Jesu fokussiert wird, dieser aber als Teil der Heils geschichte verstanden und eingeordnet werden muss.⁶³³ Mit der Darstellung des Rat schlusses als Voraussetzung der Menschwerdung Jesu, die den Beginn des liturgischen Kirchenjahres indiziert, erhalten sowohl die folgenden Texte als auch die Bilder des Gebetbuches einen Auftakt, der den chronologischen, strukturellen und thematischen Aufbau des Gebetbuches der Margaretha von Kappel vorgibt. Das Bild will die gesamte Passion vergegenwärtigen, ohne dabei genaue zeitliche Angaben zu machen. Es evo

⁶³¹ Vgl. VÄTH, Herrenalber Gebetbuch (2001), S. 105.

⁶³² Vgl. HEINZER, Andacht (2008), S. 476: »Die Intention dieser vom Maler realisierten Veränderungen erscheint klar: Sie zielen auf stärkere Versinnlichung und größeren Realismus in der Darstellung des Leidensaspektes ab und bewirken damit eine Steigerung des affektiven Potentials der Bilder«. Siehe hierzu auch VÄTH, Herrenalber Gebetbuch (2001), S. 105.

⁶³³ Zur Funktion der zwei Prologteile siehe II, 4.2.

ziert mehrere (in der Historie der Heilsgeschichte linear verlaufende) Ereignisse und macht sie simultan wahrnehmbar.⁶³⁴ In dieser Funktion erscheint es als das am besten geeignete, zeitenthobene Eröffnungsbild der folgenden, die Linearität des liturgischen Kirchenjahres nachzeichnenden Texte und Bilder im Gebetbuch Margarethas. Die Darstellung ist ein Inbild der Heilsgeschichte, der Passion und des Erlösungswerkes zugleich.⁶³⁵

Strukturelle Funktion: Neben dem sie umgebenden textuellen Kontext greift die Miniatur mit der Darstellung der Menschwerdung Christi auch das liturgische Tagesthema des ersten Adventssonntags (S. 4–15) auf, der ganz im Zeichen der Menschwerdung steht. Überdies spiegelt das Bildthema mit der drastischen Darstellung des Leidens Christi in der Gestalt des Schmerzensmannes sowie dem Motiv der Arma Christi den liturgischen Charakter des Advents als vorweihnachtliche Zeit der Buße und des Fastens zur Vorbereitung auf das Geburtstfest Christi.⁶³⁶

Indem die Darstellung sowohl den sie umgebenden textuellen Kontext aufgreift als auch den liturgischen Charakter des ersten Adventssonntags visuell vergegenwärtigt, ohne dabei (primär) eine Strukturierung der Texte, in welche sie eingefasst ist, vornehmen zu wollen, darf sie den in den Textfluss integrierten Miniaturen zugeordnet werden.

6.1.2 Verkündigung

Format und Layout: Die Darstellung der Verkündigung (S. 62, siehe Abb. 5) misst 130 mm × 85 mm (H × B) und nimmt den gesamten Schriftspiegel der Versoseite ein. Sie befindet sich zwischen dem vorletzten und letzten Gebet zum dritten Adventssonntag und der Woche der Fronfasten (S. 23–64). Um die Miniatur mit dem auf sie folgenden Gebet auf einer Doppelseite unterzubringen, wurden auf der vorherigen Rectoseite vier Zeilen freigelassen.

Bildbeschreibung: Die Darstellung zeigt Maria und den Verkündigungsengel innerhalb einer räumlichen Architektur, die mit dem Bildrahmen verschmilzt. Die Szenerie ist in einen rosa-grauen architektonischen Rundbogenrahmen mit stilisiertem Maßwerk, schwarzen Konturen und auf drei Viertel der Bildhöhe seitlich angedeuteten Säulenvorsprüngen eingefasst. Entlang der vertikalen Bildmittellinie verläuft eine Säule mit Kreuzrippengewölbe durch den Bildinnenraum. In der linken Bildhälfte be-

634 Vgl. (an einem anderen Bildbeispiel) SUCKALE, Arma Christi (1977), S. 187.

635 Mit der Analyse der ersten Miniatur im Gebetbuch der Margaretha und ihrem Verhältnis zum umliegenden Text ist deutlich geworden, dass das Bild keineswegs bloß schmückendes Beiwerk darstellt, sondern eine gegenüber dem Text eigenständige (den Text ergänzende) Erzählweise präsentiert.

636 Vgl. HEINZ, Advent (1993), Sp. 171–173.

findet sich – nach rechts ausgerichtet – Maria vor einem hölzernen Lesepult. Auf diesem liegt ein weißes Tuch sowie ein aufgeschlagenes Buch. In ihrer rechten Hand hält die Gottesmutter ein weiteres aufgeschlagenes Buch, während die Linke vor der Brust erhoben ist. Zeige- und Mittelfinger sind ausgestreckt, die restlichen Finger angewinkelt. Sie trägt einen blauen Mantel mit grünem Innenfutter und ein ockerfarbenes Untergewand. Der voluminöse Mantel wird an ihrem Hals von einer Brosche zusammengehalten. Das braune, lockige Haar trägt einen Nimbus. Die Ausmaße des Mantels zeichnen im Vergleich mit der Marienfigur ein disproportionales Bild. Da Maria vor dem Lesepult steht, anstatt zu knien oder zu sitzen, erscheint der Mantel mit seinem üppigen Faltenwurf und Schwung unverhältnismäßig groß. Der Mantelschwung resultiert aus der Abwendung Marias vom Lesepult und ihrer Zuwendung zum Verküngungsengel am rechten Bildrand. Dieser ist in einen weit geöffneten roten Mantel mit grünem Innenfutter gekleidet, der ebenfalls von einer Brosche am Hals zusammengehalten wird. Überdies trägt der Engel ein hellgelbes Untergewand und ist mit bunten türkis-hellblauen Flügeln ausgestattet. Er neigt den blond gelockten Kopf zur linken Schulter herab und blickt auf das in seinen Händen ausgerollte Spruchband mit der Inschrift *Ave Gracia*, der biblischen Marienanrede des Engels Gabriel bei der Verkündigung des Herrn.⁶³⁷ Die Engelsfigur ist derart in den Bildvordergrund gestellt, dass sie sowohl aus der Architektur des Raumes als auch aus dem Bildfeld heraustritt. Das angewinkelte linke Bein bekräftigt den Eindruck, dass der Engel den Bildraum zu verlassen sucht. Hinter Maria ist in der linken Bildhälfte ein roter mit Rankenornamenten bestickter Vorhangstoff aufgespannt. Dieser erstreckt sich vom linken Bildrand ausgehend bis zur Säule in der Bildmitte und ist allein im Hintergrund der Raumhälfte angebracht, in welcher Maria dargestellt ist. Weiterhin wird die Raumarchitektur durch eine grüne Wand im Hintergrund sowie den circa die Hälfte des Bildraumes einnehmenden gequaderten, terracottafarbenen Boden geschlossen.⁶³⁸ Da sowohl der Bildhintergrund der rechten Bildhälfte als auch die Mittelsäule schattiert sind, scheint der Raum von einer unsichtbaren Lichtquelle außerhalb des linken Bildrandes erleuchtet zu werden. Allerdings korrelieren die Schattierungen innerhalb des gesamten Bilderzyklus nicht konsequent mit den jeweiligen Lichtquellen. Sie repräsentieren keine bedeutungsvolle Lichtmetaphorik, sondern fungieren in erster Linie als schmückende Bildbeigabe. In der unteren Rahmenleiste zeigt sich über die gesamte Bildbreite der Schriftzug *ANNO SALVTIS 1482 JOH[A]N[NE]S SATLER P[RES]B[YTE]JR ME FECIT (etc.)*.⁶³⁹ Hierbei ist augenfällig, dass einige Buchstaben in Bezug auf die Intensität ih-

⁶³⁷ Vgl. Lc 1, 28: *Et ingressus angelus ad eam dixit have gratia plena Dominus tecum benedicta tu in mulieribus.*

⁶³⁸ »Die Gestaltung des Fußbodens mit Fliesen- oder Platten [...] ist allen im spätmittelalterlichen Deutschland entstandenen Verküngungsdarstellungen [gemein]«. LÜKEN, Verküngung (2000), S. 46 f.

⁶³⁹ Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 247. Zur Selbstnennung siehe II, 5.1.

rer Farbigkeit herausstechen, so beispielsweise die Buchstabenfolge *ME FECIT* sowie die Jahreszahl 1482. Während die Jahreszahl zeitgenössische Schriftzüge aufweist, erscheinen einzelne andere Buchstaben neuzeitlich und mögen daher vermutlich zu einem späteren Zeitpunkt von einer anderen Hand nachgezeichnet worden sein.

Malanweisung: Unterhalb der Namensnennung Johannes Sattlers sind Reste der ursprünglichen, übermalten Malanweisung zu erkennen. Diese ist im Ganzen unleserlich, einige entzifferbare Buchstaben lassen jedoch darauf schließen, dass Malnotiz und Bildunterschrift übereinstimmen könnten.

Referenztexte: Die biblische Grundlage für die Darstellung der Verkündigung bildet das Lukasevangelium.⁶⁴⁰ Mittels der Marienanrede *Ave Gracia*, des sogenannten Englischen Grußes, auf dem Schriftband in den Händen des Verkündigungsengels ist der biblische Text des Lukasevangeliums im Bild konkret präsent.⁶⁴¹ Für bildliche Darstellungen der Verkündigung spielt überdies das apokryphe, dem Marienleben gewidmete Protoevangelium des Jakobus eine bedeutende Rolle.⁶⁴²

Ikonographische Tradition: Indem sie Maria und den Verkündigungsengel in einem Innenraum zeigt, entspricht die Miniatur grundsätzlich dem gängigen Bildformular zahlreicher spätmittelalterlicher Verkündigungsdarstellungen.⁶⁴³ Einzelne Abweichungen vom Bildtypus der Verkündigung, wie er mehrheitlich überliefert ist, werden im Folgenden diskutiert.

Bildvorlage: Als Vorlage für die im Gebetbuch Margarethas dargestellten Figuren der Verkündigungsszene dürfte ein Kupferstich des Meisters E.S. gedient haben (LEHRS 12; siehe Abb. 6).⁶⁴⁴

⁶⁴⁰ Vgl. Lc 1, 26–38, die Grußworte hier: 1, 28.: *Et ingressus angelus ad eam dixit have gratia plena Dominus tecum benedicta tu in mulieribus.*

⁶⁴¹ Zur Visualisierung des Wortes in Darstellungen der Verkündigung siehe WENZEL, Verkündigung an Maria (1993). Die entsprechende Textpassage des Lukasevangeliums inklusive der Marienanrede schafft nicht nur die Grundlage für bildliche Darstellungen der Verkündigung, sondern ebenso für die Anaklese des ›Ave Maria‹, dem um den Namen der Gottesmutter ergänzten wesentlichen Grundgebet der katholischen Kirche.

⁶⁴² Vgl. WENZEL, Verkündigung an Maria (1993), S. 25, dort Anm. 8 sowie ProtevJac 10–12. Zum Protoevangelium des Jakobus siehe KAISER, Protevangelium des Jakobus (2020); *La forme la plus ancienne du Protévangile de Jacques*, hg. DE STRYCKER, Brüssel (1961) sowie ZERVOS, Protoevangelium of James (2019).

⁶⁴³ Zum Bildtypus der Verkündigung siehe BRAUNFELS/LECHNER, Maria, Marienleben (1986), Sp. 154–210 sowie LÜKEN, Verkündigung (2000), bes. S. 41–64. Für eine computergestützte ikonographische Untersuchung von 6564 Verkündigungsdarstellungen des Mittelalters siehe BELL/IMPETT: Ikonographie und Interaktion (2019).

⁶⁴⁴ Vgl. LEHRS, Katalog Kupferstich, Textbd. 2 (1910), Nr. 12, S. 58; HÖFLER, Meister E.S. (2007); S. 49–53; CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 253.

Diesen zeichnet der Miniaturator allerdings nicht gesamthaft getreu nach, denn die Raumarchitektur weicht augenscheinlich ab. Übereinstimmungen mit dem Kupferstich des Meisters E.S. zeigen sich vor allem in der Rahmenarchitektur und der Figur des Verkündigungsgelgs. Die geneigte Kopf- und Körperhaltung, seine Position im Bild, der Faltenwurf seines Gewandes und das Schriftband in seinen Händen weisen augenfällige Ähnlichkeiten zur Engelsfigur im Stich des Meisters E.S. auf. Im Unterschied zum Meister, der das Schriftband unbeschriftet lässt, trägt der Miniaturator die Grußworte *Ave Gracia* nach und veräußerlicht die Verkündigungsbotschaft des Lukasevangeliums, die »im Bild als Schrift ansichtig« wird.⁶⁴⁵

Des Weiteren verbindet das Buch in der rechten Hand Marias den Kupferstich mit der Miniatur und unterscheidet zugleich beide Darstellungen von anderen gängigen Verkündigungsmotiven, in welchen Maria zwar beinahe immer ›ein‹ Buch als ›unverzichtbares Requisit‹⁶⁴⁶ beigegeben ist, nicht aber ›zwei‹ Bücher. Obgleich Maria im Kupferstich des Meisters kniet oder sitzt, während sie in der Miniatur des Gebetbuches zu stehen scheint, fällt ihr Mantel sowohl im Stich als auch in der Federzeichnung überproportional groß aus.

Frappierende Abweichungen vom originalen Kupferstich zeigen sich vor allem in der innerbildlichen (Raum-)Gestaltung der Miniatur. Für diese mag sehr wahrscheinlich eine andere Vorlage, möglicherweise die einer Marterszene, verwendet worden sein.⁶⁴⁷ Die prunkvolle, sakral anmutende Raumarchitektur des Meisters E.S. weicht in der Federzeichnung einem profanen Innenraum.⁶⁴⁸ Das geöffnete Fenster hinter Maria wird durch einen Vorhang ersetzt. Mit dem Wegfall des Fensters geht überraschenderweise auch die Tilgung des Heiligen Geistes in der Gestalt der durch das Fenster einschwebenden weißen Taube einher. Dieser fehlt in der Miniatur des Gebetbuches gänzlich. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die substanzielien Eingriffe in das Bildformular sowohl den Vorhang hinter Maria als auch die Säule in den Fokus motivgeschichtlicher Überlegungen rücken. Diese gilt es im Folgenden auszuführen.

645 WENZEL, Verkündigung an Maria (1993), S. 32. Hier am Beispiel verschiedener spätmittelalterlicher Bilder der Verkündigung an Maria.

646 LÜKEN, Verkündigung (2000), S. 35

647 Die Säule mit dem Kreuzrippengewölbe im Mittelgrund erinnert an Darstellungen der Geißelsäule. Vgl. u.a. Ludwig von Ulm: Geißelung, bemalter Holzschnitt, um 1470, Washington, National Gallery of Art, Inventarnummer: 1968.18.2 (online abrufbar unter: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.50891.html> [26.06.2022]) sowie Jan Polack: Geißelung Christi, Öl auf Holz, um 1490, München, Münchner Stadtmuseum, Inventarnummer: GM-IIId/245 (online abrufbar unter: <https://sammlungenonline.muenchner-stadtmuseum.de/objekt/geisselung-christi-10002619.html> [26.06.2022]). Vermutlich wurde daher mit einer Bildvorlage der Marter Christi gearbeitet. Welche Vorlage zur Verwendung gelang, konnte jedoch nicht ermittelt werden.

648 Zu Raumkonstruktionen in Darstellungen der Verkündigung im 15. und 16. Jahrhundert siehe LÜKEN, Verkündigung (2000), bes. S. 41–44; zum spätmittelalterlichen Wohnhaus als Schauplatz der Verkündigung siehe ebd. S. 298–305.

Analyse und Interpretation: Vorhänge, Wandbehänge oder sogenannte Ehrentücher zieren als schmückendes Beiwerk häufig die Hintergründe mittelalterlicher Personen- darstellungen. Sie dienen vielfach der Zierde sowie Auszeichnung der vor ihnen dargestellten Personen (häufig Herrscher, Heilige oder Märtyrer) und haben zumeist eher eine deskriptive anstatt einer symbolischen Funktion.⁶⁴⁹ Im Gebetbuch der Margaretha sind in sieben Federzeichnungen Vorhänge im Bildhintergrund enthalten.⁶⁵⁰ Fünf dieser sieben Federzeichnungen haben gemein, dass sie jeweils die Gottesmutter darstellen.⁶⁵¹ Es lässt sich ein gewisses Muster nachweisen, nach welchem (bildschmückende) Vorhänge insbesondere Mariendarstellungen beigegeben werden. Neben der zunächst deskriptiven, »auf die realistische Beschreibung der örtlichen Umstände«⁶⁵² abzielenden Funktion, haben Vorhänge in Madonnendarstellungen auch eine symbolische Bedeutung.⁶⁵³

Ein purpurner (Tempel-)Vorhang, wie er in zwei Marien-Miniaturen des Gebetbuches vorliegt,⁶⁵⁴ spielt im Lukasevangelium, dem Protoevangelium des Jakobus und der exegetischen Literatur eine wesentliche Rolle. Nach den Schilderungen des Lukas- sowie des apokryphen Protoevangeliums näht Maria während der Verkündigung durch den Engel Gabriel einen purpurnen Tempelvorhang, der beim Tod Jesu in zwei Hälften reißt.⁶⁵⁵ Im Protoevangelium des Jakobus ist die Verkündigung des dort als Gabriel benannten Verkündigungsengels eng mit der Fertigung des purpurnen Tempelvorhangs durch Maria verknüpft.⁶⁵⁶ Insofern der im Lukasevangelium erwähnte zerrissene Vorhang in der exegetischen Literatur als Bestätigung des Opfertodes Jesu gedeutet wird,⁶⁵⁷ erscheint auch der in der Miniatur des Gebetbuches dargestellte purpurne Vorhang in Verbindung mit der Marienfigur und in Anlehnung an den biblischen sowie apokryphen Text als Vorausdeutung des Schicksals Jesu. In diesem Zu-

⁶⁴⁹ Zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters, unter Einbezug sowohl von Herrscher- als auch christlichen und weiteren Bildern, sowie insbesondere auch in der Marienikonographie siehe EBERLEIN, *Apparitio regis* (1982).

⁶⁵⁰ Vgl. die Miniaturen ›Verkündigung‹ (S. 62), ›Mondsichelmadonna mit Buch‹ (S. 72), ›Maria im Wochenbett‹ (S. 87), ›Beschneidung des Herrn‹ (S. 94), ›Darbringung Jesu im Tempel‹ (S. 110), ›Christus erscheint Maria‹ (S. 445) und ›Dreieinigkeit‹ (S. 554).

⁶⁵¹ Vgl. die Miniaturen ›Verkündigung‹ (S. 62), ›Mondsichelmadonna mit Buch‹ (S. 72), ›Maria im Wochenbett‹ (S. 87), ›Darbringung Jesu im Tempel‹ (S. 110) und ›Christus erscheint Maria‹ (S. 445).

⁶⁵² LÜKEN, *Verkündigung* (2000), S. 57. Hier am Beispiel verschiedener spätmittelalterlicher Bilder der Verkündigung an Maria.

⁶⁵³ Zum Motiv des Vorhangs in Madonnendarstellungen siehe EBERLEIN, *Apparitio regis* (1982), S. 147 f. Zur symbolischen Bedeutung des Vorhangs siehe PAPASTAVROU, *Le voile* (1993). Zu »mittelalterlichen Assoziationen des Leibs der Jungfrau mit textilem Stoff« siehe GERTSMAN, *Der blutige Umhang* (2019).

⁶⁵⁴ Vgl. ›Verkündigung‹ (S. 62) und ›Mondsichelmadonna mit Buch‹ (S. 72).

⁶⁵⁵ Vgl. ProtevJac 11, 1–3; Lc 23, 45.

⁶⁵⁶ Vgl. ProtevJac 10–12. Siehe KAISER, *Protevangelium des Jakobus* (2020), 4.4.

⁶⁵⁷ Vgl. BÜCHELER, *Purpur und Weiss* (2015), S. 10.

sammenhang wird der Vorhang sowohl zu einem Marien- sowie Christussymbol als auch zum Zeichen für das durch (den Opfertod) Jesu wiedererlangte Himmelreich.

Überdies wird der Vorhang der Verkündigungsdarstellung im Gebetbuch Margarethas durch den Vorgang der Enthüllung beziehungsweise Verhüllung zum Bedeutungsträger. Seine nur linksseitige Anbringung und die daraus resultierende einseitige Verhüllung des linken Bildhintergrundes stehen in einem deutlichen Kontrast zum unverhüllten, offenen Bildinnenraum der rechten Bildhälfte. Dieser sich eröffnende Kontrast zwischen einem verhüllt-geschlossenen und einem unverhüllt-geöffneten Bildraum transportiert eine typologische Deutung in die Szenerie, die wiederum an die Verschlossenheit des Paradieses durch Eva und dessen erneute Öffnung durch die Gottesmutter Maria erinnert. Mit dieser Allusion an die Eva-Maria-Typologie ist eine der bedeutendsten typologischen Inbezugsetzungen von alttestamentlichen zu neutestamentlichen Figuren und Ereignissen aufgegriffen. Während mit Eva die Erbsünde in die Menschheit einzieht, bringt Maria mit der Geburt ihres Sohnes die Erlösung. Durch die Verkündigung wird die Präfiguration Marias als Antitypus Evas erst enthüllt und der einseitig angebrachte Vorhang zum typologischen Zeichen. Die typologische Deutung wird durch den Symbolgehalt der geöffneten Bücher auf dem Lesepult und in der rechten Hand Marias überdies bekräftigt. Während das geschlossene Buch in Verkündigungsdarstellungen als Symbol der Jungfräulichkeit Mariens gilt, verweist das geöffnete Buch auf die »Erfüllung der Verheißungen des Alten Testaments«.⁶⁵⁸ Da gerade die Darstellung zweier (offener) Bücher und insbesondere die Ausstattung Marias mit einem Buch in ihrer rechten Hand vom Bildformular typischer Verkündigungsdarstellungen abweichen, fallen diese umso deutlicher ins Auge. Ob der Miniatur mit dem Kupferstich des Meisters gezielt eine Vorlage ausgewählt hat, die zwei Bücher enthält, um mit ihrer Hilfe auf die gewünschte Interpretation der Darstellung hinzuweisen, oder ob es sich um eine zufällige Bildauswahl handelt, ist unklar. Die Darstellung zweier Bücher scheint allerdings charakteristisch für die Verkündigungsstiche des Meisters E.S. zu sein, denn in den sechs verschiedenen Darstellungsversionen der Verkündigung aus dem Œuvre des Meisters lassen sich vier Stiche nachweisen, die jeweils zwei geöffnete Bücher enthalten.⁶⁵⁹

Als Vorausdeutung des Schicksals Jesu im Bild der Verkündigung sowie als Symbol der Passion Christi darf ebenso die Säule mit dem Kreuzrippengewölbe im Mittelgrund gedeutet werden. Sie evoziert Darstellungen Jesu an der Geißelsäule und vergegenwärtigt so Marter und Passion Christi bereits zum Zeitpunkt der Verkündigung.⁶⁶⁰

⁶⁵⁸ KRETSCHMER, Symbole und Attribute (2011), S. 73.

⁶⁵⁹ Vgl. LEHRS, Katalog Kupferstich, Textbd. 2 (1910), S. 391 (Inhaltsübersicht), dort insbesondere die Stiche Nr. 9, Nr. 10, Nr. 11 und Nr. 12.

⁶⁶⁰ Vgl. u.a. Ludwig von Ulm: Geißelung, bemalter Holzschnitt, um 1470, Washington, National Gallery of Art, Inventarnummer: 1968.18.2 (online abrufbar unter: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.50891.html> [26.06.2022]) sowie Jan Polack: Geißelung Christi, Öl auf Holz, um 1490, München,

Neben der Raumarchitektur werden in der Miniatur des Gebetbuches ebenso die Figuren neu arrangiert. Zwar ist Marias Gestus in beiden Bildern ähnlich, jedoch unterscheidet sich ihr Blickwinkel in der Federzeichnung von der Vorlage. Darüber hinaus befinden sich Maria und der Engel im Kupferstich des Meisters E.S. auf gleicher Höhe. Maria wendet sich dort frontal den Betrachterinnen beziehungsweise Betrachtern und der Engel unmittelbar der Gottesmutter zu. Im Stich steht die Gottesmutter nicht nur im Zentrum der Raumarchitektur, sondern zugleich im Zentrum des Bildes. Demgegenüber verändert der Miniatur des Gebetbuches die Positionen und Perspektiven, was eine Modifikation der Bildwirkung nach sich zieht. Er nimmt Maria aus dem Zentrum des Bildes und der Raumarchitektur heraus, in welchen neu die Säule als Vorausdeutung und Vergegenwärtigung der Marter Christi ihren Platz findet. Die Figur Mariens wird nach links und leicht nach hinten versetzt. Gleichzeitig rückt der Verkündigungsgel nach vorne in Richtung der Betrachtenden. Durch dieses neue Arrangement wendet sich die Marienfigur nun zwar unmittelbar dem Engel, dieser jedoch nicht mehr der Gottesmutter, sondern vielmehr den Betrachterinnen und Betrachtern des Bildes zu. Dass er dabei obendrein den rechten Bildrahmen übertritt, bekräftigt den Eindruck, die Figur würde aus dem Bild heraus- und den Betrachtenden vor dem Bild entgegentreten. In der Folge befindet sich der Verkündigungsgel physisch nur noch zur Hälfte im selben (Bild-)Raum mit Maria. Maria blickt ihn zwar unmittelbar an, doch kann sie die Verkündigungsbotschaft des Spruchbandes aus ihrer Perspektive nicht lesen. Diese wird allein den Betrachtenden des Bildes präsentiert. Da ausschließlich sie »mit den schriftlichen Signifikanten der mündlichen Botschaft« des Verkündigungsgels konfrontiert werden, hat das Schriftband hier ebenso wie in den von WENZEL untersuchten spätmittelalterlichen Bildern der Verkündigung an Maria eine primär exzentrische Funktion.⁶⁶¹

Aufgrund der Absenz des Heiligen Geistes und der Position der Säule sowie des Engels wird weniger der Verkündigungsmoment an Maria ins Zentrum des Bildes gestellt, als vielmehr die ursprüngliche Betrachterin Margaretha von Kappel adressiert und in die Kommunikationssituation miteinbezogen. Vornehmlich an sie richtet sich hier die christologische Botschaft von der Erlösung des Menschen durch die Menschwerdung Christi im Schoß der Gottesmutter sowie dessen Marter und Opfertod. Dass es das Schriftband zu lesen und zu verinnerlichen gilt, wird an der Blickrichtung des Verkündigungsgels deutlich. Sein Blick fällt auf das Band herab, sein Augenmerk ist auf den Schriftzug gerichtet. Folgt das Auge der Betrachtenden dem Blick des Engels, wozu dieser anleitet, landet es unausweichlich auf den Verkündigungsworten.

Münchener Stadtmuseum, Inventarnummer: GM-IIId/245 (online abrufbar unter: <https://sammlungonline.muenchner-stadtmuseum.de/objekt/geisselung-christi-10002619.html> [26.06.2022]).

661 WENZEL, Verkündigung an Maria (1993), S. 34.

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Die Miniatur ist in den Textabschnitt zum dritten Adventssonntag und der Woche der Fronfasten (S. 23–64) eingebettet, der sich aus Übersetzungen von Antiphonen und Responsorien ins Deutsche, einer Predigt über die baldige Ankunft des Herrn, Anleitungen zum Fasten während der Fronfastentage (mit inserierten Gebeten) und der Wochentage der dritten Adventswoche sowie vier Schlussgebeten zusammensetzt. Sie befindet sich dort genauer zwischen dem vorletzten und letzten Schlussgebet des Textabschnitts.

Durch ihre Einbettung in den Textfluss komplettiert die Federzeichnung eindrücklich den sukzessiven Aufbau der vier Gebete (S. 59–64). Das erste Gebet der Folge beginnt mit den Worten *O du uff brechendes wort des himelschen vatters* (S. 59) und fokussiert die Verkündigung an Maria sowie Vereinigung Gottes mit der Menschheit durch Christus. Das Zweite – *von der geminnten sel cristi* (S. 60)⁶⁶² – richtet sich an die Seele Jesu im Mutterleib, in Erwartung seines Martyriums für die Erlösung der Menschheit. Das Dritte ist der schwangeren Maria gewidmet. Hingegen adressiert das vierte und auf die Federzeichnung folgende Gebet Gottvater und bittet diesen darum, dass er ebenso die *sel, kraft, hertz und gemüt* (S. 64) der Menschen von der Kraft des Heiligen Geistes ›schwägern‹ und sie mit dem Heiligen Geist erfüllen möge, damit sie diesen – gleich Maria – in die Welt tragen. Mithilfe der Adressierung der Betrachtenden durch die Neupositionierung des Verkündigungsengels und der Ergänzung der Verkündigungswoorte wird die Bitte des letzten Gebets im Bild visuell vergegenwärtigt. Der Text wird gewissermaßen Bild respektive im Bild als Schrift veranschaulicht. Die Verkündigungsbotschaft zur Menschwerdung Gottes richtet sich nicht weiter exklusiv an die Gottesmutter, sondern vornehmlich an die Betrachtenden, die durch die Gebetstexte dazu angehalten werden, sie – nach dem Vorbild der Gottesmutter – anzunehmen und den Heiligen Geist selbst zu empfangen. Im Zuge dessen wird Maria zur Identifikations- und Vorbildfigur für die Rezipierenden, die gleichermaßen Gottes Wort empfangen und in sich tragen sollen.⁶⁶³ Die Aufforderung zur *imitatio mariae* knüpft an die Frömmigkeitspraxis der Mutterschaftsmystik an. Durch sie konnten die Rezipientinnen »die Geburt und Mutterschaft Gottes in sich selbst erleben: wie Maria Gott empfangen, ins sich getragen und geboren hatte, so auch der mystisch begnadete Mensch«.⁶⁶⁴

In dem die Federzeichnung umgebenden textuellen Kontext werden – ebenso wie im Bild – unmittelbar die Betrachtenden adressiert. Durch ein derartiges Identifikationsangebot treten diese in das Bild ein und werden selbst zum Teil der dargestellten

⁶⁶² Einsiedeln, StiB, Cod. 283 (1105), S. 60. Bei diesem im Gebetbuch der Margaretha eingetragenen Gebet handelt es sich trotz der ähnlichen Bezeichnung nicht um das seit dem 14. Jahrhundert bezeugte Gebet ›Anima Christi‹. Siehe hierzu RICHARDS, Anima Christi (2008).

⁶⁶³ Zu dieser Bildstrategie der Verinnerlichung siehe SCHLIE, Bildraum (2004), bes. S. 99. Zur Vorbildlichkeit Mariens siehe ZIERHUT-BÖSCH, Mutterschaftsmystik (2008); SCHMOLINSKY, Imaginationen (1993).

⁶⁶⁴ ZIERHUT-BÖSCH, Mutterschaftsmystik (2008), S. 58.

Szenerie.⁶⁶⁵ Indem die vier Gebete zur Verkündigung thematisch konsequent und sukzessive aufeinander aufbauen, erfolgt die Verkündigungsbotschaft erneut im Hier und Jetzt sowie unter Einbezug der Rezipientinnen und Rezipienten, die sie nun selbst erfahren.

Neben der Marienfigur sind überdies die Bücher Mariens und der profane Innenraum der Szenerie als Identifikationsangebote für die Betrachtenden zu deuten. Die Bücher auf dem Lesepult und in der Hand Mariens erscheinen als *Mise en abyme* (Bild im Bild), indem sie an eben das Gebetbuch erinnern, welches die Rezipierenden zum Zeitpunkt der Bildbetrachtung und der Lektüre des Textes selbst vor sich liegen haben oder in den Händen halten. Ebenso wie die Gottesmutter zum Zeitpunkt der Verkündigung in einem Buch liest, tun dies nun die Betrachtenden vor dem Bild. Dabei ist nicht nur der Lesevorgang an sich derselbe, sondern auch der Ort, an dem er geschieht, der häusliche Innenraum. Durch die Anpassung der Räumlichkeit, in welcher die Verkündigung an Maria erfolgt, wird das Heilgeschehen nicht nur visuell vergegenwärtigt, sondern in das zeitgenössische Umfeld der Betrachtenden, vornehmlich der ursprünglichen Rezipientin Margaretha von Kappel, transponiert, um sich dort gewissermaßen erneut abzuspielen.⁶⁶⁶

Die den Gebeten vorausgehende Anleitung zur Zeit der Fronfasten während der dritten Adventswoche (S. 28–57) gibt bereits eine Vorschau auf das im Bild dargestellte Verkündigungssereignis. Dort wird bemerkt, dass in der Zeit der Fronfasten deshalb das Evangelium der Verkündigung gelesen werde, weil der Christenheit darin zu verstehen gegeben wird, *wie got menschlich natur an sich nam in dem rainen iunckfrowlichen lib Marien* (S. 54). Im Folgenden wird der Ratschluss Gottes und die bereitwillige Hingabe Christi für die Erlösung der Menschheit in einem fingierten Dialog zwischen Vater und Sohn geschildert.⁶⁶⁷ Die christologische Botschaft des Verkündigungsengels, die Erlösung des Menschen von der Erbsünde durch die Menschwerdung sowie schließlich die Marter und den Opfertod des Gottessohnes, wird dabei vorab verdeutlicht und ausgelegt. Indem sie das für die Deutung und Entschlüsselung des Verkündigungsbildes benötigte Wissen bereitstellt, dient die dem Bild als Text vorausgehende Auslegung als Einleitung zur anschließenden Bildbetrachtung sowie der (Er-)Klärung des Bildes.

Strukturelle Funktion: Die Untersuchung des Verhältnisses der Federzeichnung zu den umliegenden Texten zeigt auf, dass das Bild seinen textuellen Kontext unmittelbar

⁶⁶⁵ Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Akt des Ins-Bild-Tretens der Betrachter(innen) bietet LENTES, Gebetbuch und Gebärde (1996), S. 439–444. Siehe hierzu weiterhin die Abschnitte ›Analyse und Interpretation‹ unter II, 6.2.1; ›Beobachtungen besonderer Merkmale‹ unter II, 6.2.10 sowie II, 7.2.

⁶⁶⁶ Vgl. LÜKEN, Verkündigung (2000), bes. S. 29. Siehe hierzu auch II, 7.1.

⁶⁶⁷ Siehe hierzu auch II, 4.8.2.

aufgreift und visuell vergegenwärtigt. Somit kann die Miniatur trotz ihres ganzseitigen Bildformates den in den Textfluss integrierten Miniaturen zugeordnet werden. Dies gilt deshalb, weil sie nicht primär eine Strukturierung des Textabschnittes vornimmt, sondern dessen Inhalt auf die Bildebene überträgt und dort komplettiert.

Mit dem ganzseitigen Format und den auf der vorherigen Rectoseite freigelassenen vier Textzeilen geht hier ausnahmsweise keine strukturierende Titelbildfunktion einher. Format und Freilassung der Textzeilen können vielmehr auf die Strategie zurückgeführt werden, dem Bild gezielt mehr Raum zur Verfügung zu stellen und es sowohl an der wesentlichen Position zwischen den Gebeten als auch auf einer Doppelseite mit dem folgenden, auf es bezogenen Gebet unterzubringen.

6.1.3 Die Bußpredigt Johannes des Täufers

Die Miniatur (S. 66, siehe Abb. 7) zeigt Johannes den Täufer am Ufer des Jordans, einer Gemeinschaft von Zuhörern predigend.

Format und Layout: Die Federzeichnung misst 97 mm × 67 mm (H × B). Sie ist derart auf der Text-Bild-Seite platziert, dass sie sich nicht an den Vorgaben des Schriftspiegels orientiert, sondern nach links sowie nach unten versetzt ist und über den Schriftspiegel hinausragt. Die Position des Bildes verwundert deshalb, weil es sich hier um eine Ausnahmeerscheinung innerhalb des Bilderzyklus handelt. Die Bußpredigt ist das einzige Bild des Gebetbuches, das linksseitig aus dem formalen Setting des Schriftspiegels heraustritt. Die Miniatur ist in die Textkomplilation zum vierten Adventssonntag integriert. Der Text verläuft entlang ihres oberen sowie rechten Bildrands weiter.

Bildbeschreibung: Am rechten oberen Bildrand steht barfuß Johannes der Täufer mit Nimbus und einfachem Hirten- beziehungsweise Wanderstab.⁶⁶⁸ Er trägt ein schmuckloses, knielanges sowie hellbraunes Gewand und steht auf einer Felserhöhung am Ufer einer Flussschleife. Unterhalb des grasbedeckten Felsvorsprungs schwimmt ein weißer Schwan im Wasser des Flusses. Am unteren Bildrand und in der Flussschleife sind nebeneinander die charakteristischen Ähren dreier Schilfpflanzen dargestellt, die in der Darstellung der Taufe Christi wiederkehren (vgl. S. 136). Am gegenüberliegenden Flussufer befindet sich eine Menschenmenge von dreizehn Figuren. Nach ihren Gewändern und Kopfbedeckungen zu urteilen, handelt es sich um Vertreter des Volkes. Aufgrund ihrer zeitgenössisch-höfischen Kleidung sticht die dritte Figur von

⁶⁶⁸ Eines der gängigen ikonographischen Attribute Johannes des Täufers ist – neben dem Lamm – üblicherweise der Kreuzstab. In der vorliegenden Miniatur des Gebetbuches hält Johannes allerdings eher einen einfachen Hirten-, bzw. Pilger- oder Wanderstab. Vgl. WEIS, Johannes der Täufer (1974), Sp. 168 sowie EHRENSPERGER-KATZ, Stab (1972).

links in der ersten Reihe besonders hervor. Anstatt des bodenlangen Gewandes trägt sie als einzige enganliegende Beinkleider sowie ein verhältnismäßig kurzes Hemd und erscheint als zeitgenössisches Beispiel einer höfischen Figur. Im Hintergrund der Szenerie ist links hinter der Menschenmenge ein Baum sowie über die gesamte Bildfläche ein See- und Bergpanorama dargestellt. Darin sind auf Kniehöhe des Täufers am rechten Bildrand die Umrisse einer Stadt zu erkennen. Im Vergleich mit dem übrigen Personal ist der Täufer überproportional groß dargestellt.

Malanweisung: Oberhalb des Schwans sind Reste der mit einer Feder ins Bildfeld eingebrachten, übermalten Malanweisung zu erkennen. REGINA CERMANN liest: *Jhn [?] b praedicans.*⁶⁶⁹

Referenztexte: Die bildliche Darstellung der Bußpredigt des Täufers basiert auf dem Matthäus- und Lukasevangelium.⁶⁷⁰ In Anlehnung an die Reden des Propheten Jesaja berichten beide Evangelien von der Predigt des Johannes, der »symbolisch als Vorläufer Christi und Prophet der Erlösung«⁶⁷¹ begriffen und den Sohn Gottes – gemäß dem Johannesevangelium – voraussagen, erkennen und taufen wird.⁶⁷² Entsprechend dem Matthäus- und Lukasevangelium darf Jesaja rückwirkend als derjenige Prophet des Alten Testaments gelten, welcher Johannes den Täufer und dessen Bußpredigt vorher sagt.⁶⁷³

Ikonographische Tradition: Die Miniatur repräsentiert den gängigen Bildtypus der Bußpredigt des Täufers vor dem Volk und Gesandten aus Jerusalem,⁶⁷⁴ wobei die in beiden Evangelien erwähnte Axt (vgl. Mt 3,10 und Lc 3,9) als gängiges Attribut der Szene fehlt.⁶⁷⁵ Innerhalb des Darstellungstyps variieren Bildaufbau und Details häufig, was dazu führt, dass eine große Varianz vorliegt.

Bildvorlage: Die Federzeichnung kann auf keine bekannte Vorlage zurückgeführt werden.

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Die Darstellung (S. 66) ist ebenso wie die auf sie folgende Miniatur ›Mondsichelmadonna mit Buch‹ (S. 72) in die Textkompilation zum vierten Adventssonntag integriert (S. 64–74), die sich aus Übersetzungen von Antiphonen und Responsorien ins Deutsche, einer volkssprachi-

⁶⁶⁹ Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 254.

⁶⁷⁰ Vgl. Mt 3, 1–12 sowie Lc 3, 1–18.

⁶⁷¹ WEIS, Johannes der Täufer (1974), Sp. 174.

⁶⁷² Vgl. Io 1, 29–36. Zu Johannes dem Täufer siehe BACKHAUS, Jesus und Johannes (2017).

⁶⁷³ Vgl. Is 40, 3.

⁶⁷⁴ Zum Bildtypus der Bußpredigt siehe WEIS, Johannes der Täufer (1974), Sp. 181 f.

⁶⁷⁵ Siehe ebd., Sp. 181 f.

gen Predigt über die Wiederkunft Christi am Jüngsten Tag, Fastenanleitung und Gebeten (hier: zehn als Gebete zu sprechende O-Antiphonen und ein Kollektengebet, jeweils auf Deutsch) zum vierten Adventssonntag zusammensetzt. Mit dem letzten Sonntag vor Weihnachten nähert sich die vorweihnachtliche Zeit der Buße und der Vorbereitung auf das Geburtstagsfest ihrem Ende, denn das Hochfest Weihnachten und die ersehnte Geburt des Erlösers stehen nun unmittelbar bevor.

Die Federzeichnung ist in die deutsche Übersetzung der Antiphonen eingebettet, innerhalb welcher der Täufer als Prophet eine zentrale Rolle einnimmt. Die Texte der Antiphonen beruhen überwiegend auf dem Buch des Propheten Jesaja. Das Verhältnis von Text und Bild ist insofern ein typologisches, als die bildliche Darstellung der neutestamentlichen Bußpredigt des Täufers als Aktualisierung und Erfüllung der in den umliegenden Antiphontexten thematisierten alttestamentlichen Prophezeiung Jesajas gelten darf.

Die Vorausdeutung des Täufers im Buch des Propheten Jesaja wird mit denselben Wörtern eingeleitet, die in der Textkomilation des Gebetbuches nun unmittelbar neben der Miniatur stehen: *Consolamini, consolamini, also spricht got.*⁶⁷⁶ Die mitgelieferte Erklärung für die Wortwiederholung (*Consolamini, consolamini / werdent getröst, werdent getröst*) gibt Aufschluss darüber, dass mit der Geminatio einerseits die Gottheit und andererseits die Menschheit Gottes angesprochen werden solle: *Darumb sprichtet er es zwürent, das wir getröst sond werden von siner gotthait und von siner menschait* (S. 67). Die beiden Pole werden im typologischen Verhältnis zwischen Text und Bild aufgegriffen. Der Text, der die alttestamentlichen Prophezeiungen des Täufers und Erlösers wiedergibt, reflektiert das Göttliche, die Miniatur, welche die Vorhersage des menschlichen Erlösers vergegenwärtigt und innerhalb welcher Johannes der Täufer als symbolischer Vorläufer Christi dessen Erscheinung präfiguriert, das Menschliche.

Durch die Wiedergabe der alttestamentlichen Vorausdeutung des Täufers im Text der Antiphonen und der Vorausdeutung des Erlösers in der im Bild dargestellten Bußpredigt werden die alttestamentlichen Prophezeiungen des Textes im Bild aktualisiert und ihre Erfüllung gleichsam neben dem Text im Bild visuell vergegenwärtigt.

Strukturelle Funktion: Indem sie ihren unmittelbaren textuellen Kontext sowohl thematisch als auch inhaltlich aufgreift und auf die Bildebene überträgt, ohne primär eine Strukturierung des Textes vornehmen zu wollen, darf die Federzeichnung den in den Textfluss integrierten Miniaturen mit einem unmittelbaren Bezug zu den umliegenden Texten zugeordnet werden.

⁶⁷⁶ Einsiedeln, StiB, Cod. 283 (1105), S. 66 f.; Vgl. Is 40, 1: *Consolamini consolamini popule meus dicit deus vester.*

Beobachtungen besonderer Merkmale: Als Ersatz für die indizierte christologische Lesart des Lammes, das symbolisch Christus als Lamm Gottes bedeutet und Darstellungen des Täufers als dessen wesentliches Attribut in der Regel beigegeben ist, erscheint in der Federzeichnung ein weißer Schwan.⁶⁷⁷ Dieser hat im Unterschied zum Attribut des Lammes einen mehrdeutigen Zeichenstatus, denn als Reinheitssymbol ist der Schwan sowohl als Marien- als auch als Christussymbol belegt. Dass die im vorliegenden Bild dargestellte Schwanenfigur insofern als christologisches Symbol gedeutet werden kann, als es sich dabei um eine im Mittelalter verbreitete Lesart handelt, belegt nicht zuletzt der Marienlobgesang ›Die Goldene Schmiede‹ Konrads von Würzburg: *man seit uns allen, daz der swan singe, swenne er sterben sol, dem tete din sun geliche wol, an dem hêren criuce vrôn.*⁶⁷⁸ Als Christussymbol kennzeichnet der Schwan hier Johannes den Täufer als denjenigen Propheten, der den sterblichen Messias voraussagt.

Bemerkenswert bleibt überdies, dass die Figur des Täufers innerhalb der Gesamtkomposition des Gebetbuches in Text und Bild eine besondere Gewichtung erhält. Mit den Federzeichnungen zur Bußpredigt am Jordan (S. 66) und der ›Taufe Christi‹ (S. 136), die zugleich das Hauptmotiv der Johannes-Vita darstellt, sind dem Täufer gleich zwei Miniaturen des Bilderzyklus gewidmet. Darüber hinaus ist Johannes nicht nur in den besagten Bildern visuell vergegenwärtigt, sondern nimmt in der Textkomilation des Gebetbuches wiederholt eine zentrale Rolle ein. Zum einen ist sein Festtag im Kolophon der Handschrift als Datum der Vollendung des Gebetbuchs angegeben: *Diss büch ist vollendet uff Sannt Iohanns tag des töffers* (S. 602). Zum anderen tritt er in den Texten des Gebetbuches mehrmals als derjenige Prophet namentlich in Erscheinung, der Christus voraussagt, tauft und gemeinsam mit Adam und Eva als erster aus der Vorhölle befreit wird.⁶⁷⁹ Ein möglicher Grund für diese häufige Erwähnung könnte darin bestehen, dass gleich mehrere Mitglieder der Familie Ehinger in Konstanz und ebenso Johannes Sattler nach dem Täufer benannt sind. Sowohl der Sohn Margaretha und Heinrichs (III.) als auch der Bruder sowie der Neffe Heinrichs (III.) tragen den Vornamen Hans als Kurzform für Johannes. Durch die mehrfache Anführung des Heiligen, der seinen Namensvettern als Fürbitter dient, wird implizit Fürsprache für die Namensträger erbeten.

⁶⁷⁷ Vgl. WEIS, Johannes der Täufer (1974).

⁶⁷⁸ Konrad von Würzburg, Die goldene Schmiede, hg. GRIMM/KLEMMANN (1840), V. 976–979; siehe auch KRETSCHMER, Symbole und Attribute (2011), S. 382.

⁶⁷⁹ Vgl. Einsiedeln, StiB, Cod. 283 (1105), S. 6, 137, 405, 585.

6.1.4 Mondsichelmadonna mit Buch

Format und Layout: Die Darstellung der Maria mit Buch auf der Mondsichel (S. 72, siehe Abb. 8) misst 113 mm × 82 mm (H × B) und nimmt bis auf zwei Textzeilen an ihrem unteren Bildrand den gesamten Schriftspiegel der Versoseite ein. Sie ist – ebenso wie die ihr vorausgehende Darstellung der Bußpredigt des Täufers – in die Textkomilation zum vierten Adventssonntag (S. 64–74) integriert.

Bildbeschreibung: Im Zentrum der Federzeichnung steht Maria mit gelbem Nimbus und Strahlenkranz barfuß auf einer gelben Mondsichel. Die Gottesmutter trägt einen (papierfarbenen) Mantel mit beigem Innenfutter über einem weinroten Untergewand. Ihr hellbraunes Haar wird von der Mantelkapuze umhüllt. In ihrer rechten Hand hält sie ein aufgeschlagenes Buch auf Brusthöhe vor sich ausgestreckt. Die Linke ruht darunter vor dem Körper. Ihr Blick fällt nicht auf das offene Buch herab, sondern ist auf den Betrachter gerichtet. Am unteren Bildrand ist eine grüne Wiese mit stilisierten Pflanzen und im Bildhintergrund erneut ein mit Rankenornamenten bestickter roter Vorhang zu sehen. Dieser nimmt die gesamte Bildbreite ein und endet knapp unterhalb des oberen Bildrahmens auf Kopfhöhe Mariens. Zwischen ihm und dem oberen Bildrand sind auf einem schmalen Streifen blauen Horizonts sieben stilisierte gelbe Sterne dargestellt.

Malanweisung: Keine Malanweisung ersichtlich.

Referenztexte: Die bildliche Darstellung der Mondsichelmadonna, wie sie im Gebetbuch der Margaretha vorliegt, ist von der Deutung Marias als die apokalyptische Frau nach der Perikope in der Offenbarung des Johannes beeinflusst.⁶⁸⁰

⁶⁸⁰ Vgl. Apc 12, 1–5: *Et signum magnum paruit in caelo mulier amicta sole et luna sub pedibus eius et in capite eius corona stellarum duodecim et in utero habens et clamat parturiens et cruciatur ut pariat et visum est aliud signum in caelo et ecce draco magnus rufus habens capita septem, et cornua decem et in capitibus suis septem diademata et cauda eius trahebat tertiam partem stellarum caeli et misit eas in terram et draco stetit ante mulierem quae erat paritura ut cum peperisset filium eius devoraret et peperit filium masculum qui recturus erit omnes gentes in virga ferrea et raptus est filius eius ad Deum et ad thronum eius.* (EU, Apc 12, 1–5: Dann erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau, mit der Sonne bekleidet; der Mond war unter ihren Füßen und ein Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt. Sie war schwanger und schrie vor Schmerz in ihren Geburtswehen. Ein anderes Zeichen erschien am Himmel und siehe, ein Drache, groß und feuerrot, mit sieben Köpfen und zehn Hörnern und mit sieben Diademen auf seinen Köpfen. Sein Schwanz fegte ein Drittel der Sterne vom Himmel und warf sie auf die Erde herab. Der Drache stand vor der Frau, die gebären sollte; er wollte ihr Kind verschlingen, sobald es geboren war. Und sie gebar ein Kind, einen Sohn, der alle Völker mit eisernem Zepter weiden wird. Und ihr Kind wurde zu Gott und zu seinem Thron entrückt.) Vgl. hierzu auch HENKELMANN, Strahlenkranzmadonna (2011).

Ikonographische Tradition: Mit der Darstellung des Strahlenkranzes und der Mondsichel weist die vorliegende Miniatur des Gebetbuches die gängigen ikonographischen Attribute auf, die für die Bezeichnungen des Bildtypus als ›Mondsichelmadonna‹, ›Strahlenkranzmadonna‹ oder ›Madonna auf der Mondsichel‹ ausschlaggebend sind. Der Typus reiht sich in die ikonographische Tradition zahlreicher Marienbilder ein, zu denen überdies etliche Kultbilder und Ikonen der Gottesmutter zählen.⁶⁸¹ Er stellt eine ikonographische Erweiterung der Marienbilder dar, die durch die Übernahme der Attribute des apokalyptischen Weibes aus der Offenbarung des Johannes entstanden ist (Mond beziehungsweise Mondsichel, Sterne) und seit dem 14. Jahrhundert nachgewiesen werden kann.⁶⁸² Bei dem Bildtypus der Strahlenkranzmadonna auf der Mondsichel handelt es sich um eine Verschmelzung der Darstellung der Gottesmutter und des apokalyptischen Weibes zu einem eigenständigen Bildtypus, der sich vor allem im 15. und 16. Jahrhundert besonderer Beliebtheit erfreut.⁶⁸³

Darstellungen der Mondsichelmadonna zählen zu den sogenannten ›autonomen Marienbildnissen‹, die bereits seit frühchristlicher Zeit eine bedeutende Rolle für den christlichen Kult einnehmen.⁶⁸⁴ Der Bildtypus weist augenfällige Ähnlichkeiten zu der vor allem im Barock in sämtlichen katholischen Ländern dominierenden Darstellungsvariante der *immaculata conceptio* sowie der sich von dieser ableitenden Darstellung der Maria vom Siege auf.⁶⁸⁵ Mit beiden hat die Mondsichelmadonna vor allem die stehende Position Mariens auf der Halbsichel des Mondes gemein.⁶⁸⁶ Im Unterschied zur *immaculata conceptio* und Maria vom Siege fehlt ihr jedoch die Figur der Schlange, deren Bezwigung die barocken Bildtypen nach dem ersten Buch Mose obligat darstellen.⁶⁸⁷

Bildvorlage: Der Miniatur hat aller Wahrscheinlichkeit nach ein Kupferstich der Mondsichelmadonna aus dem Œuvre des Meister E.S. als Vorlage gedient, den der Miniatur weitgehend getreu nachzeichnet (LEHRS 59; siehe Abb. 9).⁶⁸⁸

681 Zu den Begriffen Kultbild und Ikone siehe BELTING, Bild und Kult (1990).

682 Vgl. HENKELMANN, Strahlenkranzmadonna (2011), S. 281 f.

683 Vgl. ebd.

684 Vgl. BRAUNFELS/LECHNER, Maria, Marienleben (1986), Sp. 157.

685 Zu den Bildtypen allgemein siehe u.a. ebd.; zum Bildtypus der *immaculata conceptio* siehe insbesondere Sp. 199 f.

686 Vgl. EICH, Empfängnis Mariä, unbefleckte (1967). Um die barocken Bildtypen von der früheren Mondsichelmadonna abzugrenzen, wird die Halbsichel der späteren Bildnisse verschiedentlich umgekehrt und nach unten geöffnet dargestellt. Vgl. POESCHEL, Handbuch Ikonographie (2005), S. 119.

687 Vgl. Gn 3, 15; sowie BRAUNFELS/LECHNER, Maria, Marienleben (1986), Sp. 199 f.; EICH, Empfängnis Mariä, unbefleckte (1967) und POESCHEL, Handbuch Ikonographie (2005), S. 119.

688 Vgl. LEHRS, Katalog Kupferstich, Textbd. 2 (1910), Nr. 59, S. 118 f. Zum besagten Stich und weiteren Madonnenblättern des Meister E.S. siehe HÖFLER, Meister E.S. (2007), S. 86–93.

Einzig die Blickrichtung Mariens weicht von der Vorlage ab, in welcher Maria nicht die Betrachtenden adressiert, sondern auf das offene Buch herabblickt.

Zudem unterscheidet sich der Bildhintergrund von dem des originären Stichs. Der dort pflanzen- und blütenreiche Grasboden, auf dem Maria mit der Mondsichel steht, ist in der Miniatur des Gebetuches stark vereinfacht. Überdies ergänzt der Miniatur den bereits in der Federzeichnung »Verkündigung« (S. 62) enthaltenen Vorhang, hier nun als Ehrentuch hinter Maria. Ein solches ist im originären Stich des Meisters E.S. ebenso wenig dargestellt wie die sieben Sterne über dem Haupt Mariens.⁶⁸⁹

Analyse und Interpretation: Indem die sieben Sterne am Himmelszelt eine augenfällige Analogie zu dem in der Offenbarung des Johannes genannten siebenköpfigen apokalyptischen Drachen bilden, wird durch sie ein intermedialer Bezug zwischen der Miniatur und dem biblischen Text der Offenbarung eröffnet. An diesen anknüpfend erscheint Maria in der Darstellung sinnbildlich zur apokalyptischen Frau der Offenbarung, als Fürbitterin und als Schutzpatronin im Kampf gegen das Böse. In diesem Zusammenhang spielt der in der Miniatur des Gebetbuches »neu« hergestellte Blickkontakt zwischen der Gottesmutter und den Betrachtenden eine zentrale Rolle. Durch den Blickaustausch mit dem Bild wird die Madonna mit dem Buch zur Identifikationsfigur für die Rezipierenden, die zum Zeitpunkt der Betrachtung der Miniatur selbst das Buch vor sich haben, dessen Teil das Bild ist. Der Blickaustausch soll die Rezipierenden zur Bildbetrachtung einladen und dient als Medium der Versenkung der Betenden. Mit seiner Hilfe könnten es sich die Betenden, wie THOMAS LENTES in seiner Untersuchung der Bilder in Gebetbüchern aus St. Nikolaus in undis feststellt, erhoffen, einerseits »in die Welt der Himmlischen entrückt«⁶⁹⁰ und andererseits auch selbst wahrgenommen zu werden (hier: von den barmherzigen Augen der Gottesmutter).⁶⁹¹ Er gilt als das entscheidende Moment, durch welches die Grenzen zwischen Irdischem und Himmlischen überschritten werden und das im Andachtsbild visuell vergegenwärtigte Objekt der Verehrung in den direkten Kontakt mit den Betrachtenden treten kann.⁶⁹² »Beim Blickaustausch mit dem Bild wurde [...] sehend die heilswirksame Gnade auf den Menschen übertragen«.⁶⁹³

⁶⁸⁹ Zur Bedeutung von Vorhängen, Wandbehängen und Ehrentüchern im Bild siehe den Abschnitt »Analyse und Interpretation« unter II, 6.1.2.

⁶⁹⁰ LENTES, Gebetbuch und Gebärde (1996), S. 331.

⁶⁹¹ Zum Blickaustausch mit dem Bild am Beispiel der bebilderten Gebetbücher aus St. Nikolaus in undis siehe ebd., S. 330–334 sowie den Abschnitt »Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text« unter II, 6.3.1.

⁶⁹² Das Bildmotiv der Mondsichelmadonna zählt mitunter zu den beliebtesten Motiven unter spätmittelalterlichen Andachtsbildern. Vgl. KLEIN, Andachtsbild (1937), Sp. 681 f.

⁶⁹³ LENTES, Gebetbuch und Gebärde (1996), S. 332.

Bemerkenswert ist ferner das Buch in der rechten Hand Marias, das keinem typischen Attribut des Mondsichelmadonnentypus entspricht. Seine Darstellung evoziert drei Deutungsansätze. Zum einen gilt das Buch zunächst als symbolisches Zeichen der frommen Lebensführung Mariens.⁶⁹⁴ Weiterhin kann es als (selbst-)referenzielles Motiv einerseits auf das biblische Buch (beziehungsweise Perikopenbuch, welchem der Bildtypus seine Existenz verdankt) und andererseits als *Mise en abyme* (Bild im Bild) für das Gebetbuch Margarethas gedeutet werden, in welchem es selbst enthalten ist.⁶⁹⁵ Weiterhin eröffnen das Buch und das gespannte Ehrentuch hinter der Marienfigur durch paradigmatische Verknüpfungen ein interbildliches Bezugssystem zwischen der vorliegenden Miniatur und der ›Verkündigung‹ (S. 62). In beiden Miniaturen hält die Gottesmutter ein Buch in ihrer rechten Hand und beide Bilder verbindet der rote, ornamentbesetzte Vorhang im Hintergrund der Marienfiguren.⁶⁹⁶ Bislang scheint es, als würde der Miniatur gezielt Madonnendarstellungen mit den Motiven Vorhang und Buch akzentuieren und so paradigmatische Verknüpfungen zwischen den Madonnenminiaturen des Gebetbuches herstellen. Insofern jedoch das Buchmotiv (nicht aber das Vorhang- beziehungsweise Ehrentuchmotiv) auch bereits in beiden Vorlagen des Meisters E.S. enthalten ist, lässt sich nicht abschließend klären, ob es der Miniatur gezielt oder zufällig (mit) darstellt. Nichtsdestotrotz bleibt die Wiederholung der Motive augenfällig.

Im Zusammenhang mit der Darstellung des Ehrentuches geraten drei weitere Madonnenbilder aus der Bodenseeregion ins Blickfeld, welche die Gottesmutter ebenfalls vor einem roten Ehrentuch respektive Wandteppich darstellen. Es handelt sich um Wandbilder von Strahlenkranzmadonnen aus dem Konstanzer Münster, Reichenau-Mittelzell und dem Überlinger Münster, die allesamt im 15. Jahrhundert in oder in der Nähe von Konstanz angefertigt wurden.⁶⁹⁷ Zumindest die 1445 entstandene Strahlenkranzmadonna über dem Grabmal Bischofs Otto III. von Hachberg (gestorben 1451) in der Margaretenkapelle des Konstanzer Münsters müsste sowohl Margaretha von Kapel als auch Johannes Sattler bekannt gewesen sein. Die 1471 in Reichenau-Mittelzell

694 Vgl. u.a. LÜKEN, Verkündigung (2000), S. 35 und S. 300 sowie WENZEL, Verkündigung an Maria (1993), S. 38.

695 Zur Darstellung des Buches als *Mise en abyme* (Bild im Bild) im Gebetbuch der Margaretha siehe auch II, 6.1.2.

696 Zur (Be-)Deutung des Buches und des Ehrentuches hinter Maria siehe den Abschnitt ›Analyse und Interpretation‹ unter II, 6.1.2. Zur Darstellung von Vorhängen oder Ehrentüchern in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters, unter Einbezug sowohl von Herrscher- als auch christlichen und weiteren Bildern sowie insbesondere auch in der Marienikonographie siehe EBERLEIN, Apparitio regis (1982). Zur symbolischen Bedeutung des Vorhangs siehe PAPASTAVROU, Le voile (1993). Zu »mittelalterlichen Assoziationen des Leibs der Jungfrau mit textilem Stoff« siehe GERTSMAN, Der blutige Umhang (2019).

697 Vgl. (mit Abb.) MICHLER, Gotische Wandmalerei (1992), S. 100, dort Abb. 260; S. 122 f., Abb. 323 und Abb. 325 (vgl. auch HENKELMANN, Strahlenkranzmadonna (2011), S. 283).

entstandene Strahlenkranzmadonna dürfte wenigstens Johannes Sattler begegnet sein, da dieser nicht nur in Konstanz, sondern auch auf der nahegelegenen Reichenau als Geistlicher tätig war.⁶⁹⁸ Auch wenn sich zwischen dem Entstehungskontext des Gebetbuches und der 1475 entstandenen Strahlenkranzmadonna im Überlinger Münster keine direkte Verbindung nachweisen lässt, besteht eine solche durchaus zwischen der Stadt Überlingen und der Familie Ehinger in Konstanz. Nach den Angaben im Oberbadischen Geschlechterbuch soll die Familie Ehinger vor ihrer Übersiedlung nach Konstanz in Überlingen ansässig gewesen sein und ein Familienmitglied, genannt Heinrich der Ältere, dort im Jahre 1281 sogar die Bürgermeisterwürde bekleidet haben.⁶⁹⁹ Überdies ist Überlingen – ebenso wie die Reichenau – nicht weit von Konstanz entfernt und konnte über den Seeweg schnell und einfach erreicht werden. Dass die drei (oder eine der drei) Madonnenmalereien möglicherweise die Inspiration dafür gegeben haben könnten, die auf den Vorlagen der ›Verkündigung‹ und ›Mondschelmadonna‹ des Meisters E.S. beruhenden Miniaturen des Gebetbuches um das Vorhang- beziehungsweise Ehrentuchmotiv und seine Deutungstradition zu ergänzen, wäre an sich möglich.

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Die Federzeichnung (S. 72) ist gemeinsam mit der ihr vorausgehenden Miniatur ›Bußpredigt Johannes des Täufers‹ (S. 66) in die Textkompilation zum vierten Adventssonntag integriert (S. 64–74). Diese setzt sich aus Übersetzungen von Antiphonen und Responsorien ins Deutsche, einer volkssprachigen Predigt über die Wiederkunft Christi am Jüngsten Tag, Fastenanleitung und Gebeten (hier: zehn als Gebete zu sprechende O-Antiphonen sowie ein Kollektengebet, jeweils auf Deutsch) zum vierten Adventssonntag zusammen. Wie zuvor die Darstellung der Bußpredigt des Täufers ist die Darstellung der Mondschelmadonna unmittelbar in den textuellen Kontext der Übersetzungen von Antiphonen ins Deutsche, hier der zehn sogenannten O-Antiphonen, welche in der letzten Adventswoche vor der Geburt des Herrn gesungen werden (S. 70–74), eingebettet.⁷⁰⁰ Die Miniatur ist in den Textfluss der achten, der Gottesmutter gewidmeten O-Antiphon integriert, deren zugehörige Rubrik – *die achtent von Marien* (S. 71) – dem folgenden Bild auf der vorherigen Rectoseite vorausgeht. Sie befindet sich zwischen der Rubrik und der auf sie folgenden Übersetzung der achten O-Antiphon ins Deutsche.

⁶⁹⁸ Siehe hierzu II, 5.1.

⁶⁹⁹ Vgl. KINDLER VON KNOBLOCH, Oberbadisches Geschlechterbuch (1898), S. 286 (Hinw. v. MÜLLER, Ehinger von Konstanz (1905), S. 20).

⁷⁰⁰ Zu den O-Antiphonen allgemein siehe BARSCH, O-Antiphonen (1998), Sp. 953 f.; HÄUBLING/ZOTZ, O-Antiphonen (dt.) (2004). Zu ihrer Verwendung in einem volkssprachigen Gebetbuch siehe ERHARD, Laien und Liturgie (2015), S. 298–302.

Die Achtent von Marien: [Seitenumbruch, S. 72: Miniatur ›Mondsichelmadonna mit Buch] O Ain iunckfrow ob allen iunckfrowen, wie geschicht das, won [S. 73] kaine ist geschehen worden dir gelich, weder vor noch nach? Ir tochtren von iherusalem nit verwundrent üch an mir oder wes verwundrent ir üch? Es ist ain götliche haimlichait, das ir an mir sehent. (S. 72 f.)⁷⁰¹

Aufgrund seiner Position wird das Bild als Teil der achten O-Antiphon wahrgenommen, in welche es eingebettet ist, wodurch Text und Bild zu einer eng zusammengehörenden Einheit verschmelzen.⁷⁰² Insofern das Bild die Adressatin der Antiphon, die Gottesmutter Maria, darstellt, erscheint es an dem für es bestimmten Ort im Kontext der O-Antiphon, welche die Gottesmutter preist. Das Marienbild dient als visuelle Vergegenwärtigung des liturgischen Lobgesangs Mariens aus der achten O-Antiphon und rekurriert mit der Darstellung des apokalyptischen Weibes aus der Offenbarung des Johannes zugleich auf den in der vorausgehenden Predigt thematisierten letzten Kampf des Menschen mit dem Bösen vor der Wiederkunft Christi am Jüngsten Tag.

Darüber, wie die O-Antiphonen zu rezipieren sind, gibt die Textkomilation des Gebetbuches Aufschluss. Sie sollen als Gebete an den sieben Wochentagen vor Weihnachten gesprochen werden:

Nun vah an mit allen hailgen vätttern und mit allen minnenden hertzen, in der alten und in der núwen ee, mit gantzer begird, und lad im und rüff im herzü, won er ist ietz uff der vart zü úns ze kommen; und bitt in, das er zü dir in ker in din hertz und gemüt; und sprich disi gebett die siben tag vor den wihennächten all tag. (S. 69 f.)

Weshalb hier eine Zehnerfolge der insgesamt 23 bezeugten lateinischen O-Antiphonen angeführt wird, obwohl die liturgische Tradition üblicherweise eine Siebener-, Neuner- oder Zwölferfolge vorsieht,⁷⁰³ erschließt sich erst durch die eingehende Analyse der Antiphonen im Zusammenhang mit den Texten und Bildern des Gebetbuches.

701 Vgl. Anm. 786.

702 Das Verhältnis von Text und Bild erinnert somit an das zwischen Text und Bild der ersten Miniatur des Gebetbuches. Siehe II, 6.1.1.

703 BARSCH, O-Antiphonen (1998), Sp. 953. Vgl. auch HÄÜBLING/ZOTZ, O-Antiphonen (dt.) (2004). Zu ihrer Verwendung in einem volkssprachigen Gebetbuch siehe ERHARD, Laien und Liturgie (2015), S. 298–302. Eine Erklärung für die Verwendung von Siebener-, Neuner- und Zwölferfolgen der O-Antiphonen bietet Durandus. Siehe Durandus, Rationale divinorum 2, hg. SUNTRUP (2016), 6, 11, 4, S. 819; (lat. Duranti, Rationale divinorum 2, hg. DAVRIL (1998), VI, XI, 4, S. 174–175); Durandus, Rationale divinorum 2, hg. SUNTRUP (2016), 6, 11, 4, S. 819 (nach Sicardus, Mitrale V, 4, hg. MIGNE (1855), PL 213, 214D; 215B; 215D); lat. Duranti, Rationale divinorum 2, hg. DAVRIL (1998), VI, XI, 4, S. 175; Durandus, Rationale divinorum 2, hg. SUNTRUP (2016), 6, 11, 5, S. 822; (lat. Duranti, Rationale divinorum 2, hg. DAVRIL (1998), VI, XI, 5, S. 176) sowie Durandus, Rationale divinorum 2, hg. SUNTRUP (2016), 6, 11, 5, S. 822; (lat. Duranti, Rationale divinorum 2, hg. DAVRIL (1998), VI, XI, 5, S. 177).

Die erst antiffen:

*O ewige wyszhait, die da bist us gangen von dem mund des aller obrosten; und alle ding bist du begriffen und us richten, starklich, süssenlich, von ainem end untz zü dem andren end, kumm und ler úns den weg der wyszhait!*⁷⁰⁴

Die aunder antiffen:

*O adonay, du hertzog und laiter des huses ysrahel, du da moysi in dem flammen des fürinen böschen bist erschinen und im uff dem berg synay die gebott häst gegeben, kumm und erledg úns mit dinem us gestreckten arm!*⁷⁰⁵

Die dritt antifon:

*O du würzel yesse, du da stäst zü ainem zaichen des volks uff dem die kung enthalten iren mund, den die haiden anbettend, kum úns ze erlösen und sum dich yetz nit me!*⁷⁰⁶

Die vierd antiffen:

*O du schlüssel davides und du zepter des hus von ysrahel, du da uff tüst, das nieman mag beschliessen, und beschlüsst, das nieman mag uff getün, kumm und für us die gefangnen von dem kärker, die da sitzten in der finsternus und in dem schatten des todes!*⁷⁰⁷

Die fünfft Antiffen:

*O du uff gender schyn des ewigen liechtes und du sum der gerechtikait, kumm und erlúcht die sitzenden in der vinsternus und in dem schatten des todes!*⁷⁰⁸

Die sechst antifon:

*O du kung der haiden und ir begirlicher und du ortstain, der du ze samen fügen bist die zwai volk, ze komen in ains, kumm und behalt den menschen, den du uss laim hast geschaffen!*⁷⁰⁹

⁷⁰⁴ Vgl. *O sapientia quae ex ore altissimi prodisti attingens a fine usque ad finem fortiter suaviter disponensque omnia veni ad docendum nos viam prudentiae.* Antiphonae Majores, First Vespers, Antiphon, Cantus ID 004081.

⁷⁰⁵ Vgl. *O adonai et dux domus Israel qui Moysi in igne flammae rubi apparuisti et ei in Sina legem dedisti veni ad redimendum nos in braccio extento.* Antiphonae Majores, First Vespers, Antiphon, Cantus ID 003988.

⁷⁰⁶ Vgl. *O radix Jesse qui stas in signum populorum super quem continebunt reges os suum quem gentes deprecabuntur veni ad liberandum nos jam noli tardare.* Antiphonae Majores, First Vespers, Antiphon, Cantus ID 004075.

⁷⁰⁷ Vgl. *O clavis David et sceptrum domus Israel qui aperis et nemo claudit claudis et nemo aperit veni et educ vincum de domo carceris sedentem in tenebris et umbra mortis.* Antiphonae Majores, First Vespers, Antiphon, Cantus ID 004010.

⁷⁰⁸ Vgl. *O oriens splendor lucis aeternae et sol justitiae veni et illumina sedentes in tenebris et umbra mortis.* Antiphonae Majores, First Vespers, Antiphon, Cantus ID 004050.

⁷⁰⁹ Vgl. *O rex gentium et desideratus earum lapisque angularis qui facis utraque unum veni salva hominem quem de limo formasti.* Antiphonae Majores, First Vespers, Antiphon, Cantus ID 004078.

Die sibent antiffen:

*O Emanuel, du únser kúng und gesetzt trager, ain baitung der haiden und iro behalter, kumm uns ze behalten, gott, unnsr herr!*⁷¹⁰

Die Achtent von Marien [S. 72: Miniatur Madonna mit Buch auf der Mondsichel]:

*O ain iunckfrow ob allen iunckfrowen, wie geschicht das, won kaine ist geschehen worden dir gelich, weder vor noch näch? Ir tochturen von iherusalem nit verwundrent úch an mir oder wes verwundrent ir úch? Es ist ain göttliche haimlichait, das ir an mir sehent.*⁷¹¹

Die viiij:

*O gabriel, du bott der himmel, der du bist in gegangen mit verschlossen türen zü mir und hast mir verkündet das wort: »Du wirst empfahlen und geberen ainen sun, der wirt gehaissen Emanuel!« Das spricht als vil, als gott ist mitt unns.*⁷¹²

Die zehent antiffen:

*O du fridlicher kúng und geboren vor aller der welt, gang uf durch das guldin tor und súch haim, die du erlöst hast, und bring sy wider dahin, dannen sy verstössen sint durch ir schuld!*⁷¹³ (S. 70–73)⁷¹⁴

Alle zehn O-Antiphonen beginnen mit der namensgebenden O-Anrufung, verweisen auf die Geburt des Herrn sowie die Erlösung der Menschheit und finden ihre biblische Referenzquelle sowohl im Alten als auch im Neuen Testament. Die ersten sieben O-Antiphonen (S. 70–71) folgen dem gängigen Schema der mehrfach überlieferten Siebenerfolge und sollen – gemäß Durandus – »nach ihrer Ordnung an ihrem festgelegten Tag bis Weihnachten«⁷¹⁵ gesungen werden.⁷¹⁶ Sie richten sich an Christus und reflektieren sowohl die sieben Gaben der Gnade seiner Menschwerdung als auch die sieben Gaben des Heiligen Geistes, welche »Christus bei seinem Kommen der Welt geschenkt hat

710 Vgl. *O Emmanuel rex et legifer noster exspectatio gentium et salvator earum veni ad salvandum nos domine deus noster*. Antiphonae Majores, First Vespers, Antiphon, Cantus ID 004025.

711 Vgl. *O virgo virginum quomodo fiet istud quia nec primam similem visa est nec habere sequentem filiae Jerusalem quid me admiramini divinum est mysterium hoc quod cernitis*. Antiphonae Majores, First Vespers, Antiphon, Cantus ID 004091.

712 Vgl. *O Gabriel nuntius caelorum qui januis clausis ad me intrasti et verbum nuntiasti concipies et paries Emmanuel vocabitur*. Antiphonae Majores, First Vespers, Antiphon, Cantus ID 004028.

713 Vgl. *O rex pacifice tu ante saecula nate per auream egredere portam redemptos tuos visita et eos illuc revoca unde ruerunt per culpam*. Antiphonae Majores, First Vespers, Antiphon, Cantus ID 004080.

714 Eine tabellarische Übersicht der deutschsprachigen Texte der Antiphonae Majores im Gebetbuch der Margaretha, ihrer lateinischen Entsprechungen, der biblischen Referenztexte sowie der liturgischen Anlässe, zu denen sie gesungen werden, findet sich im Anhang unter III, 2, Tabelle 2.

715 Durandus, *Rationale divinorum* 2, hg. SUNTRUP (2016), 6, 11, 4, S. 819 (lat: *Porro, ad ostendendum desiderium antiquorum patrum, in fine Aduentus cantantur septem antiphone, unaqueque secundum ordinem suum suo die usque ad Natale*). Duranti, *Rationale divinorum* 2, hg. DAVRIL (1998), VI, XI, 4, S. 174–175.

716 HÄUBLING/ZOTZ, O-Antiphonen (dt.) (2004).

und durch welche diejenigen, die in Erwartung waren, erleuchtet worden sind«.⁷¹⁷ In ihnen finden die Vorfreude auf die Geburt des Herrn und die Sehnsucht nach Gottes Gegenwart ihren Höhepunkt. Dementsprechend ist den ersten sieben O-Antiphonen der jeweils intensive Ausdruck der Sehnsucht nach der Gegenwart Gottes gemein. Diese äußert sich insbesondere in der häufigen Wiederholung des Imperativs *kumm* (*veni*), welchen allein die regulären sieben O-Antiphonen aufweisen. Die ersten beiden Antiphonen *O ewige wyszhait* und *O adonay* adressieren die Göttlichkeit Jesu und bitten um Weisheit, gemeint ist die Belehrung der Unwissenden, sowie um Erlösung.⁷¹⁸ Die dritte (*O du würzel yesse*) und vierte (*O du schlüssel davides*) O-Antiphon adressieren die menschliche Natur Jesu und bitten um die körperliche sowie geistige Befreiung von Sünden.⁷¹⁹ Da jedoch Belehrung (Weisheit), Erlösung und körperliche sowie geistige Befreiung alleine keinen Nutzen brächten, wenn man nicht auch sähe, wohin man gehe, bittet die fünfte O-Antiphon um Erleuchtung und die letzten beiden um die endgültige Rettung.⁷²⁰ Dabei würden die fünfte, sechste und siebte O-Antiphon (*O du uff gender schÿn des ewigen liechtes; O du kung der haiden; O Emanuel, du únser kung und gesetztz trager*) sowohl der Gottheit als auch der Menschheit zustehen, da »der Sohn Gottes [...] gemäß der Gottheit entsprechend dem Schriftwort *Gott, gib dein Richteramt dem König usw.* (Ps 71, 2), aber auch gemäß der Menschheit nach dem anderen Wort *Herr, in deiner Kraft freut sich der König usw.* (Ps 20, 2) König genannt«⁷²¹ werde. Dieser Vorgang erinnert an die Wortwiederholung *Consolamini, consolamini / werdent getröst, werdent getröst* aus dem textuellen Kontext der Miniatur ›Bußpredigt des Täufers‹ (S. 66): *Darumb sprichet er es zwürent, das wir getröst sond werden von seiner gotthait und von seiner menschait* (S. 67).⁷²²

Mit den volkssprachigen Texten der acht, neunten und zehnten O-Antiphonen des Gebetbuchs geht nun ein – im Vergleich mit den vorherigen O-Antiphonen – augenfälliger Wechsel sowohl der Adressatenstruktur als auch der grammatischen Struktur der Texte einher. Sie adressieren nicht mehr allein Christus, sondern in der Reihenfolge ihres Vorkommens zunächst Maria, dann Gabriel und schließlich wiederum Christus. Überdies entfallen die Sehnsucht ausdrückenden *kumm*-Imperative in den entsprechenden drei O-Antiphonen und weiterhin wird mit ihnen der feststehen-

⁷¹⁷ Durandus, *Rationale divinorum* 2, hg. SUNTRUP (2016), 6, 11, 4, S. 819. (lat.: *Vel sunt septem propter septem dona Spiritus sancti que Christus ueniens largitus est mundo, et per que expectantes illuminati sunt.* Duranti, *Rationale divinorum* 2, hg. DAVRIL (1998), VI, XI, 4, S. 175). Nach Sicardus, *Mitrale* V, 4, hg. MIGNE (1855), PL 213, 214D; 215B; 215D.

⁷¹⁸ Vgl. Ebd., 6, 11, 4, S. 820 (lat. Duranti, *Rationale divinorum* 2, hg. DAVRIL (1998), VI, XI, 4, S. 175).

⁷¹⁹ Vgl. Ebd., 6, 11, 5, S. 821 (lat. Duranti, *Rationale divinorum* 2, hg. DAVRIL (1998), VI, XI, 5, S. 176).

⁷²⁰ Vgl. Ebd., 6, 11, 5, S. 821 (lat. Duranti, *Rationale divinorum* 2, hg. DAVRIL (1998), VI, XI, 5, S. 176).

⁷²¹ Ebd., 6, 11, 4, S. 820 (lat. Duranti, *Rationale divinorum* 2, hg. DAVRIL (1998), VI, XI, 4, S. 175: *nam Dei Filius dicitur rex secundum diuinitatem, iuxta illud: Deus iudicium tuum regi da etc.; et etiam secundum humanitatem, iuxta illud: Domine in uirtute tua letabitur rex etc.*).

⁷²² Siehe hierzu auch II, 6.1.3.

de Grundaufbau von formeller Anrufung und anschließender imperativisch gebrauchter Bitte zugunsten einer Anrufung und anschließenden Lobpreisung der Ange rufenen aufgebrochen. Die zehnte O-Antiphon enthält zwar nach wie vor imperativische Bitten, nicht aber den Imperativ *kumm*. Die achte und neunte O-Antiphon verzichten gänzlich auf Imperative und Bitten.

In Bezug auf die Frage danach, weshalb die ›reguläre‹ Siebenerfolge der großen O-Antiphonen in der Textkomplilation des Gebetbuches der Margaretha zu einer Zehn erfolge erweitert wird, fällt auf, dass die Texte hier um genau jene drei O-Antiphonen ergänzt werden, die erneut den Inhalt respektive die Themen der ihnen vorausgehenden Bilder und Texte aufgreifen. Die achte Marienantiphon und das zugehörige Marienbild vergegenwärtigen und lobpreisen die Figur, welche innerhalb der gesamten Adventszeit und insbesondere in den Texten und dem Bild zum dritten Adventssonntag (S. 23–64) eine zentrale Rolle einnimmt: die Gottesmutter Maria. Ebenso rekurriert die an den Verkündigungsengel Gabriel adressierte neunte Antiphon auf die Texte sowie das Bild zur Verkündigung im Kontext des dritten Adventssonntags und stellt nun die Figur des Verkündigungsengels ins Zentrum. Die zehnte O-Antiphon eröffnet einen Bezug zur gesamten Adventszeit, indem sie erneut den Herrn Jesus Christus adressiert und das Wirken des ›friedlichen Königs‹ (*rex pacifice*) auf Erden, die Erlösung der Menschheit, preist. Diesmal wird die Sehnsucht nach der Gegenwart Gottes und der Erlösung nicht durch den ausschließlich den ersten sieben O-Antiphonen eigenen *kumm*-Imperativ (*veni*), sondern durch die Imperative *gang uf*, *süch haim* und *bring* (Latein nur *visita* und *revoca*) ausgedrückt. Die für den bisherigen Verlauf des Gebetbuches wesentlichen Text-Bild-Themen der vorweihnachtlichen Adventszeit (die Sehnsucht nach der Gegenwart Jesu, die Lobpreisung der Gottesmutter Maria, die Verkündigung des Herrn durch den Engel Gabriel, die Erlösung der Menschheit durch Jesus Christus und schließlich der Beistand Christi am Jüngsten Tag) werden in den Texten der zehn O-Antiphonen wiederholt und ein letztes Mal vor Weihnachten zusammengefasst. Dabei symbolisieren die der traditionellen Siebenerfolge angehängten drei O-Antiphonen nicht nur aufgrund der Dreizahl, sondern auch der in ihnen dargestellten Motive schließlich ebenso das Handeln der Trinität. Dies gilt deshalb, weil mit den entsprechenden Motiven (Erwählung Marias als Mutter Gottes durch Gott, Verkündigung/Menschwerdung durch den Engel und den Heiligen Geist sowie der Erlösung durch Christus und dessen Wiederkunft) zugleich die Erinnerung an das Heils wirken Gottvaters, des Heiligen Geistes und des eingeborenen Sohnes, Jesus Christus, mitschwingt. Die Wesenseinheit der drei göttlichen Personen in Gott wird auch im Schlussgebet des Textabschnitts zum letzten Sonntag vor der Geburt des Herrn thematisiert. Dabei verschwimmen Gegenwart und Zukunft, das heißt die Menschwerdung und Parusie Christi, in der Epiklese des Gebets augenfällig:

O gott, du bist der, der uns iährlich bist erfröwen mit der baitung unser erlösung. Verlih uns gnadenclich, das wir dinen ain gebornen sun, den wir frölichen empfahent ze ainem erlöser, och sicherlich mit fröden werdint sehen zü ainem richter künftig an dem iungsten tag, der mit dir lept und richsnet in ainikait des hailgen gaistes iemer ewenlichen. Amen! (S. 73 f.)

Indem die Heilsgeschichte zunächst in der Gegenwartsform reflektiert wird (*verlih uns gnadenclich, das wir dinen ain gebornen sun, den wir frölichen empfahen ze ainem erlöser*) und anschließend ihre Auswirkungen auf die Zukunft der Betenden dargelegt werden (*och sicherlich mit fröden werdint sehen zü ainem richter künftig an dem iungsten tag*), spiegelt der Tempuswechsel hier augenscheinlich die unterschiedlichen Zeitebenen der Heilsgeschichte wider und zugleich synchronisiert dabei die Zeitstruktur des Textes die des Kirchenjahres.

Strukturelle Funktion: Hinsichtlich ihrer strukturellen Funktion entspricht die Federzeichnung den in den Textfluss integrierten Miniaturen, die ihren textuellen Kontext unmittelbar aufgreifen und auf die Bildebene übertragen, ohne dabei primär eine Gliederung der Texte vornehmen zu wollen.

6.1.5 Geburt Christi

Die Federzeichnung zeigt das Christuskind in einer Strahlenglorie vor einem einfachen Stall mit Maria, Josef, Ochs und Esel (siehe Abb. 10).

Format und Layout: Die Miniatur ›Geburt Christi‹ (S. 78) misst 124 mm × 80 mm (H × B) und nimmt bis auf zwei Textzeilen, die an ihrem oberen Bildrand ins Bildfeld eingetragen sind, den gesamten Schriftspiegel der Versoseite ein. Sie ist in den Textabschnitt zu Weihnachten (S. 74–94) integriert.

Bildbeschreibung: Im Fokus der Miniatur steht Maria mit dem neugeborenen Jesuskind. Die nimbierte Gottesmutter ist im Zentrum des Bildes dargestellt und trägt einen grauen Mantel über einem hellbraunen Untergewand. Ihr langes, blondes Haar fällt weit über ihre Schultern herab. Die Hände Mariens sind andächtig vor der Brust überkreuzt. Ihr Körper ist leicht nach links und zum neugeborenen Christuskind herabgeneigt. Der unbekleidete Gottessohn liegt in einer Strahlenglorie auf dem grünen Grasboden zwischen der Mutter und dem linken Bildrand. Er trägt allein den charakteristischen Kreuznimbus. Am rechten Bildrand ist im Rücken der Gottesmutter ein einfach gemauertes, an der Stirnseite offenes Gebäude mit einem geziegelten Satteldach dargestellt. Darinnen steht Joseph in einem roten Gewand mit weißem Gürtel und blauer Kopfbedeckung. Er hält beide Hände zu einer Geste des Beifalls beziehungsweise der Freude vor seiner Brust erhoben. Unmittelbar über dem Dachgiebel ist die strahlende Weihnachtssonne zu erkennen. Links an das Gebäude schließt ein einfacher Tierstall mit Flachdach an, der bis an den linken Bildrand reicht und erst außerhalb des Bild-

feldes abschließt. Über den Bretterverschlag der Stirnseite blicken unmittelbar über dem Christuskind die Köpfe von Ochs und Esel heraus. Durch den halb geöffneten Tierstall und eine Fensteröffnung in der linken Außenwand des weiteren Stallgebäudes ist das See- und Bergpanorama im Hintergrund der Darstellung zu sehen. Den Untergrund der Szenerie bilden eine grüne Graswiese und im Bildvordergrund, diagonal zum unteren Bildrand, ein beackertes Feld mit schattierten, groben Erdbrocken. Die Schattierungen stimmen nicht mit der Position der strahlenden Weihnachtssonne überein, sondern lassen eine weitere Lichtquelle außerhalb des linken Bildrahmens vermuten.⁷²³

Malanweisung: Nicht lesbar.

Referenztexte: Im Vergleich zur Passion Christi, die in verschiedenen biblischen Büchern eine zentrale Rolle einnimmt, erhält die Geburt des Gottessohnes im biblischen Text erstaunlich wenig Gewicht.⁷²⁴ Bildliche Darstellungen der Geburt Christi basieren vor allem auf den Schilderungen des Lukasevangeliums, welches die Geburt Christi zeitlich und räumlich situiert.⁷²⁵ Darüber hinaus dienen apokryphe Kindheitsevange-

723 Dass Schattenwurf und Lichtquelle hier nicht übereinstimmen, hat keine besondere Bedeutung. Im zeitgenössischen Kunstverständnis des ausgehenden 15. Jahrhunderts spielt eine realgetreue Ausführung der Schattenwürfe nicht zwangsläufig eine bedeutungstragende Rolle. Folglich ist auch die bildimmanente Beleuchtung eher selten konsequent durchdacht. In den Miniaturen des Gebetbuches der Margaretha dienen Lichteinfall und Schattenwürfe – mit Ausnahme der Miniatur ›Vertreibung aus dem Paradies‹ (S. 161) – primär als schmückende Bildbeigabe. Zur Beleuchtung – hier im Zusammenhang mit den Rahmungen von Buchmalereien aus Konstanz – siehe KONRAD, Buchmalerei (1997), S. 144 f.

724 Als Referenztexte für die Geburt Christi gelten das Matthäus- (Mt 1, 1–25; Mt 2, 1–12) und Lukasevangelium (Lc 2, 1–21). Vgl. ANDERSEN, Das Kind sehen (2011), S. 290. Zu den biblischen sowie außerbiblischen Quellen der Darstellung der Geburt Christi siehe WILHELM, Geburt Christi (1970), Sp. 86 f.

725 Vgl. Lc 2, 1–7: *Factum est autem in diebus illis exiit edictum a Caesare Augusto ut describeretur universus orbis haec descriptio prima facta est praeside Syrie Cyrino et ibant omnes ut profiterentur singuli in suam civitatem ascendit autem et Ioseph a Galilaea de civitate Nazareth in Iudeam civitatem David quae vocatur Bethleem eo quod esset de domo et familia David ut profiteretur cum Maria despousata sibi uxore praegnate factum est autem cum essent ibi impleti sunt dies ut pareret et penerit filium suum primogenitum et pannis eum involvit et reclinavit eum in praesepio quia non erat eis locus in diversorio.* (EU, Lc 2, 1–7: Es geschah aber in jenen Tagen, dass Kaiser Augustus den Befehl erließ, den ganzen Erdkreis in Steuerlisten einzutragen. Diese Aufzeichnung war die erste; damals war Quirinius Statthalter von Syrien. Da ging jeder in seine Stadt, um sich eintragen zu lassen. So zog auch Josef von der Stadt Nazaret in Galiläa hinauf nach Judäa in die Stadt Davids, die Betlehem heißt; denn er war aus dem Haus und Geschlecht Davids. Er wollte sich eintragen lassen mit Maria, seiner Verlobten, die ein Kind erwartete. Es geschah, als sie dort waren, da erfüllten sich die Tage, dass sie gebären sollte, und sie gebaß ihren Sohn, den Erstgeborenen. Sie wickelte ihn in Windeln und legte ihn in eine Krippe, weil in der Herberge kein Platz für sie war). Zum Quelltext siehe ANDERSEN, Das Kind sehen (2011), S. 290.

lien sowie literarische Texte des Mittelalters und insbesondere die Vision der Heiligen Brigitta von Schweden als Inspirationsquelle für Malereien.⁷²⁶ Die Darstellung von Ochs und Esel als Zeugen der Geburt Christi nimmt Bezug auf das Buch Jesaja des Alten Testaments sowie das Buch des Propheten Habakuk der griechischen Septuaginta.⁷²⁷ Die biblischen Referenztexte für die Darstellung der Sonne werden gemeinsam mit der Verwendung und Bedeutung des Motivs im Abschnitt ›Analyse und Interpretation‹ erläutert.

Ikonographische Tradition: In bildlichen Darstellungen der Geburt Christi gewinnt die Marienfigur bereits seit dem Frühmittelalter an Gewicht und rückt immer häufiger ins Zentrum der Szenerien.⁷²⁸ Seit dem 14. Jahrhundert erscheinen die Gottesmutter und bisweilen auch Joseph dabei als Vorbild der christlichen Andacht.⁷²⁹ Charakteristisch für diesen im Spätmittelalter weit verbreiteten ›Anbetungstyp‹, welchen die vorliegende Miniatur des Gebetbuches repräsentiert, ist der Gestus der Anbetung. Dieser findet insbesondere durch die vor der Brust überkreuzten Arme und zum Gebet gefalteten Hände der Figuren Ausdruck.⁷³⁰ Das Jesuskind erscheint fortan fast ausnahmslos nackt und in der Gestalt des neugeborenen, außerhalb der Krippe liegenden Kindes.⁷³¹ Die fehlende Bekleidung des Kindes und die einfache Stallarchitektur gelten als Zeichen der Armut der Heiligen Familie.⁷³²

Bildvorlage: Der Miniatur hat ein Kupferstich des Meisters E.S. als Vorlage gedient, an welchem sich der Miniatur getreu orientiert (siehe Abb. 11).⁷³³

726 Vgl. WILHELM, Geburt Christi (1970), Sp. 86 f. sowie RUDOLF, Geburt Christi (2012), S. 10. Zum Einfluss der Vision Brigittas auf bildliche Darstellungen der Geburt Christi siehe WOLF, Geburt Christi (2012), mit Verweis auf den lateinischen Text der Vision Brigittas (siehe Birgitta von Schweden, Rev. VII, 21).

727 Is 1, 3: *Cognovit bos possessorem suum et asinus praesepe domini sui Israel non cognovit populus meus non intellexit.* (EU, Is 1, 3: Der Ochse kennt seinen Besitzer und der Esel die Krippe seines Herrn; Israel aber hat keine Erkenntnis, mein Volk hat keine Einsicht). LXX, Hab 3, 2: Herr, ich betrachtete deine Werke und ich bin betroffen. Inmitten zweier Lebewesen wirst du erkannt, in dem Nahen der Jahre wirst du wieder erkannt werden. Vgl. WILHELM, Geburt Christi (1970), Sp. 89.

728 Vgl. WILHELM, Geburt Christi (1970), Sp. 104; zur ikonographischen Tradition siehe auch GOTTDANG, »auf Kniest« (2005) (erneut erschienen unter demselben Titel in: SCHNEIDER/NEUMANN (Hg.): Menschen, die Geschichte schrieben [2014]); KLOTZ, Geburt Christi (2019), bes. S. 126; DRUMMOND, Divine love (2021).

729 Zum neuen Bildtypus der Anbetung siehe GOTTDANG, »auf Kniest« (2005); WOLF, Von der Geburt Christi (2016); KLOTZ, Geburt Christi (2019), S. 125.

730 Vgl. RUDOLF, Geburt Christi (2012), S. 15.

731 Vgl. ebd., S. 15.

732 Vgl. ebd.

733 Vgl. GEISBERG, Kupferstiche des Meister E.S. (1923/1924), Nr. 315; HÖFLER, Meister E.S. (2007), S. 57; sowie CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 253.

Obgleich die Federzeichnung des Gebetbuches den besagten Kupferstich seitenverkehrt wiedergibt, bleiben die augenfälligen Ähnlichkeiten zwischen den Bildern eindeutig. Die Architektur der beiden Ställe und die Darstellung des Personals weisen überzeugende Übereinstimmungen auf. Die einzigen Abweichungen finden sich im Zusammenhang mit der Gestaltung des Vorder- und Hintergrundes sowie der Darstellung des charakteristischen Sterns von Bethlehem. Im Kupferstich des Meisters ist im Stallfenster hinter Joseph ein architektonisches Gebilde zu erkennen. In der Federzeichnung des Gebetbuches ist an derselben Stelle allein ein See- und Bergpanorama zu sehen. Darüber hinaus gestaltet der Miniaturmaler den Bildvordergrund um, indem er die Graswiese am unteren Bildrand – im Unterschied zur Vorlage – um ein beackertes Feld mit groben Erdbrocken erweitert. Weiterhin ergänzt der Maler des Gebetbuches den charakteristischen Kreuznimbus des Christuskindes, welcher in der Vorlage fehlt. Die wohl augenfälligste Veränderung gegenüber der Vorlage besteht in der Ersetzung des sechszackigen, von einem Engel getragenen Weihnachtssterns durch eine kreisrunde Weihnachtssonne, die elf Strahlenlinien wirft.

Analyse und Interpretation: Durch den Austausch des Sterns von Bethlehem mit einer Weihnachtssonne wird ein Bezug zu der theologischen Deutung Christi als sonnenstrahlender Heilbringer und wahrer *sol invictus* eröffnet.⁷³⁴ Ausschlaggebend für diese Deutung sind sowohl Textstellen des Neuen als auch des Alten Testamentes, die auf einen metaphorischen Sonnenaufgang einer *sol iustitiae* sowie einen Heilsbringer verweisen, dessen Antlitz strahlt wie die Sonne und der als ewige Sonne auf- und nicht mehr untergehen wird.⁷³⁵

Der heidnische Kult des *sol invictus*, des unbesiegbaren römischen Sonnengottes, reicht bis in die frühe Menschheitsgeschichte zurück.⁷³⁶ Als ›wahre Sonne‹ und ›wahrer *sol invictus*‹ tritt Christus im christlichen Glauben im Laufe des 4. Jahrhunderts an die Stelle des römischen Sonnengottes.⁷³⁷ Fortan wird das Sonnensymbol in der bildenden Kunst auf Christusbilder übertragen und schließlich zum festen Bestandteil

734 Zur Sonnensymbolik siehe u.a. KRETSCHMER, Symbole und Attribute (2011), S. 393 sowie LAAG, Sonne (1972).

735 Mal 4, 2: *Et orietur vobis timentibus nomen meum sol iustitiae et sanitas in pinnis eius et egrediemini et salietis sicut vituli de armento.* (EU, Ma 3, 20: Für euch aber, die ihr meinen Namen fürchtet, wird die Sonne der Gerechtigkeit aufgehen und ihre Flügel bringen Heilung. Ihr werdet hinausgehen und Freuden sprünge machen wie Kälber, die aus dem Stall kommen.). Zu den weiteren biblischen Referenzquellen siehe LAAG, Sonne (1972), Sp. 175.

736 Vgl. LAAG, Sonne (1972), Sp. 175 f.

737 Der Ursprung des Geburtstages Christi am 25. Dezember, dessen Datum mit dem heidnischen Festtag des römischen Sonnengottes bzw. dem ursprünglichen heidnischen Festtag der Wintersonnenwende zusammenfällt, wurde in der Forschung bereits ausgiebig diskutiert. Darüber, dass das christliche Geburtstagsfest des Erlösers im 4. Jahrhundert durch Kaiser Konstantin I. absichtlich auf den heidnischen Festtag des Sonnengottes verlegt worden sei, um den heidnischen Kult zu verdrängen und zu

der Christussymbolik. Bis heute wird das Christusmonogramm auch auf liturgischen Textilien oder Geräten wie beispielsweise Monstranzen, Paramenten oder Tabernakeln häufig zusammen mit dem Sonnenmotiv dargestellt.⁷³⁸

Während das charakteristische Sternenmotiv in Darstellungen der Geburt als Hinweis auf den Ort der Geburtsstätte, welchen er aufzeigt, gilt, besteht die symbolische Funktion des Sonnenmotivs in der Kennzeichnung und Hervorhebung Christi als der wahrer *sol invictus*, sonnenstrahlender Heilbringer und Erlöser. Die Absicht, diese Deutungsweise durch den Austausch des Motivs bewusst in die Darstellung zu transportieren, wird vor allem mit der Wiederholung des Vorgangs in der Miniatur ›Anbetung der Heiligen Drei Könige‹ (S. 101) deutlich.⁷³⁹

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Die Federzeichnung ›Geburt Christi‹ (S. 78) ist gemeinsam mit den zwei weiteren Miniaturen ›Maria im Wochenbett‹ (S. 87) und ›Fünf Wunden, mit Kreuz und Christuskind‹ (S. 89) in die Textkomilation zu Weihnachten (S. 74–94) integriert. Diese setzt sich aus Übersetzungen von Antiphonen und Responsorien ins Deutsche, einer auf die Worte des Apostels Paulus verweisenden volkssprachigen Kapitel-Lesung zu Heiligabend (S. 74–78) sowie weiteren Übersetzungen von liturgischen Gesängen ins Deutsche,⁷⁴⁰ einer als *prophecyā* bezeichneten volkssprachigen Kurzlesung aus dem Buch des Propheten Jesaja (Is 9, 5–6),⁷⁴¹ einer Betrachtung der Geburt des Kindleins Jesu, einer Mahnung über die Freude Marias beim Anblick des neugeborenen Kindes und ›Christusgrüßen‹⁷⁴² zum ersten Weihnachtstag zusammen. Die Miniatur befindet sich dort ferner zwischen

einem christlichen umzufunktionieren, herrscht gemeinhin Konsens. Zum *sol invictus*, der Wintersonnenwende und dem Ursprung von Weihnachten siehe HIJMANS, Sol Invictus (2003); ENGEMANN, Sonne, Sonne und Mond (1995), Sp. 2049; LAAG, Sonne (1972), Sp. 175 f.

⁷³⁸ Vgl. LAAG, Sonne (1972), Sp. 177.

⁷³⁹ Siehe II, 6.1.9.

⁷⁴⁰ Dazu zählen Übersetzungen von Antiphonen, Responsorien und dem Introitus zur *loblichen frōmess* ins Deutsche. Vgl. Einsiedeln, StiB, Cod. 283 (1105), S. 83: *Ain kind ist úns geborn und ain sun ist úns gegeben. Des fürsten tüm ist im geleit uf sin achsel und er wirt gehaissen oder genempt der engel von grōssen rät* (vgl. *Puer natus est nobis et filius datus est nobis cuius imperium super humerum ejus et vocabitur nomen ejus magni consilii angelus*. Nativitas Domini, Mass, Introit, Cantus ID g00553). *Darumb singent dem herren ain nūwes gesang, won er hält getān grōßi wunder* (vgl. *Cantate domino canticum novum quoniam mirabilia fecit*. Nativitas Domini, Mass, Introit verse, Cantus ID g00553a.1). Vgl. hierzu auch <http://gregorien.info/chant/id/6542/1/de> (13.08.2018).

⁷⁴¹ Vgl. Durandus, Rationale divinorum 2, hg. SUNTRUP (2016), 6, 13, 6 (S. 828). Vgl. Einsiedeln, StiB, Cod. 283 (1105), S. 82 f.: *Incipit: Och der wirdig prophet ysayās hält in seiner prophecȳ; Explicit: Ain clarer sun ist úns hūtt geborn und er wirt gehaissen der starck gott, alleluia des lobent alle gott.*

⁷⁴² Da die im Gebetbuch der Margaretha enthaltenen, an das Christuskind gerichteten Grüße, für welche die Forschung bislang keinen eigenen Fachterminus kennt, formal den Mariengrüßen angegliedert sind, seien sie hier und im Folgenden als ›Christusgrüße‹ bezeichnet. Eine Textanalyse dieser ›Christusgrüße‹ findet sich im Abschnitt ›Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text‹ unter II, 6.1.7.

den Abschnitten zu Heiligabend (S. 74–78) und denen zum textuell umfangreicheren und mit zwei weiteren Miniaturen ausgestatteten ersten Weihnachtstag (S. 79–94).

Das Bild schließt auf derselben Versoseite an die letzten zwei Zeilen des ihm vorausgehenden Textabschnitts zu Heiligabend an. Die auf die Miniatur folgenden Übersetzungen liturgischer Gesänge zum ersten Weihnachtstag setzen auf der ihr gegenüberliegenden Rectoseite ein, sodass sich das Bild der Geburt Christi und die volkssprachigen Texte der liturgischen Gesänge zur Geburt Christi auf einer Doppelseite gegenüberstehen. Der liturgische Tag des Hochfestes der Geburt des Erlösers beginnt hier bereits mit dem Heiligabend, denn die Texte zum ersten Weihnachtstag führen zunächst eine Vorbemerkung zu dem am Vorabend zu sprechenden Gebet an. Durch diesen Rekurs werden die Festtage über die Textgrenze hinweg miteinander verknüpft. Zusätzlich werden die Textabschnitte zu Heiligabend und dem ersten Weihnachtstag über das Bild miteinander verbunden. Indem die letzten zwei Zeilen des Textabschnittes zu Heiligabend ins Bildfeld eingetragen sind, werden sie als Teil des Bildes wahrgenommen. Sie begrenzen die dargestellte Szenerie nach oben und erfüllen so die Funktion der Rahmenlinie, die sie ersetzen. In der Art eines Scharniers trägt die Miniatur dazu bei, dass die Texte zu Heiligabend und zum ersten Weihnachtstag mit dem dazwischen geschalteten Bild eine eng zusammengehörende Einheit bilden. Inhaltlich-thematisch nimmt die Darstellung insbesondere auf die auf sie folgenden Texte zum Geburtsfest Christi Bezug. Zugleich gipfelt in ihr die zuvor zum Ausdruck gebrachte sehnsüchtige Erwartung des Erlösers, dessen neugeborene, menschliche Gestalt in der Miniatur visuell vergegenwärtigt wird und dessen Ankunft sich nach der synchronisierenden Wirkung des Kirchenjahres mit dem Bild und den Texten zum Geburtsfest Christi endlich ereignet. Überdies rekurriert das Sonnenmotiv im Bild und die theologische Deutung des Motivs als Symbol des wahren *sol invictus*, Jesus Christus, auf zwei der Miniatur vorausgehende Antiphonen zu Heiligabend. Im deutschsprachigen Text der ersten die Sonnenmetaphorik aufgreifenden Antiphon wird der nahende Erlöser als Sonne und im original lateinischen Text als *sol salvator* bezeichnet:

Antifon: Orietur [sicut sol salvator mundi et descendet in uterum virginis sicut imber super gramen] Antifon: Der behalter der welt wirt erschynen und er gät ab in den lib der iunckfrownen. Da erschynt er als die sunn und als der regen über daß gras und über den blümen. (S. 76)⁷⁴³

In der zweiten Antiphon wird die Gegenwart des Erlösers unmittelbar mit dem Sonnenaufgang verbunden:

⁷⁴³ Vgl. Vigilia Nat. Domini, Lauds/First Vespers, Antiphon, Cantus ID 004195. Als biblische Referenz der Antiphon gelten Jes 60, 2; Dt 32, 2 und Ps 71, 7–6 (vgl. <https://gregorian.info/chant/id/6053/0/de> [29.01.2021]).

Antifon zu magnificat: Dum ortus fuerit [sol de caelo videbitis regem regum procedentem a patre tamquam sponsus de thalamo suo] So die sunn uff gät, so werdent ir sehen den kíng der kúngen, us gon von dem vatter als der brútgom von siner schláfkamer (S. 77)⁷⁴⁴

Die Kopplung der Gegenwart des Erlösers an die aufgehende beziehungsweise aufgegangene Sonne zeigt sich anschließend auch in der auf den Text folgenden Miniatur. Indem überdies die Darstellung der Strahlenglorie, die das neugeborene Kind im Bild umgibt, der Darstellung der Sonnenstrahlen entspricht, wird die Christus-Sonne-Analogie zusätzlich bekräftigt, denn gleich der Sonne strahlt auch das neugeborene Kind. Dass die Ersetzung des Sternmotivs aus dem originären Stich durch eine Weihnachtsonne in der Miniatur des Gebetbuches einer absichtsvollen Bildstrategie folgt, darf im Zusammenhang mit dem textuellen Kontext der Federzeichnung als sehr wahrscheinlich gelten.

Auf der dem Bild gegenüberliegenden Textseite sticht augenscheinlich das rubrizierte und rot unterstrichene lateinische Incipit zum Invitatorium *Cristus natus est* hervor, dessen Inhalt in der vorausgehenden Miniatur visuell vergegenwärtigt wird: *Cristus natus est. Cristus ist úns geborn, koment her, wir sond in anbetten!* (S. 79)⁷⁴⁵ Dabei stellt die Miniatur nicht nur das Objekt der Anbetung, das neugeborene Christkind dar, sondern demonstriert durch die Gestik der Figuren Mariens und Josephs zugleich dessen Anbetung und Lobpreisung. Die Gottesmutter und der Ziehvater Jesu treten umso deutlicher als Vorbilder der christlichen Andacht und Anbetung des Herrn hervor, zu welcher der Text hier unmittelbar auffordert. Durch das im Bild visuell vergegenwärtigte Moment der Anbetung werden die betenden Betrachterinnen und Betrachter dazu angeleitet, beim Betrachten des Bildes selbst die Haltung der Figuren einzunehmen und es ihnen vor dem Bild gleichzutun. Der Text erscheint hier als Aufforderung und das Bild als Anleitung zur Andacht. Gemeinsam laden Text und Bild die Betrachtenden dabei zur individuellen Frömmigkeitsübung und zur emotionalen Anteilnahme am Ereignis der Geburt Christi ein.⁷⁴⁶

Durch den die Stadt Konstanz reminiszierenden Hintergrund wird die Szenerie nicht nur zeitlich aktualisiert, sondern auch räumlich neu verortet. Im Bild ereignet sich die Anbetung des neugeborenen Kindes in der Gegenwart der Betrachtenden, das heißt im Beisein der ursprünglichen Betrachterin Margaretha sowie in der ihr vertrauten heimischen Umgebung, erneut, sodass die zeitliche und räumliche Entfernung zwischen dem in der Heilszeit längst vergangenen Ereignis und der Gegenwart aufgelöst werden. In Anbetracht der synchronisierenden Wirkung des Kirchenjahres darf sich der Rezipierende – gemeinsam mit Maria und Joseph – zum Zeitpunkt der Bildbe-

⁷⁴⁴ Vgl. Vigilia Nat. Domini, Second Vespers, Antiphon, Cantus ID 002462.

⁷⁴⁵ Vgl. *Christus natus est nobis venite adoremus*, Nativitas Domini, Matins, Invitatory antiphon, Cantus ID 001055.

⁷⁴⁶ Vgl. GOTTDANG, »auf Knien« (2005), S. 119 (hier am Beispiel des Bildtypus der knienden Maria).

trachtung zu den ersten zählen, die den sonnenstrahlenden Heilbringer nach seiner Geburt anbeten.⁷⁴⁷

In den anschließenden Übersetzungen der liturgischen Gesänge zum ersten Weihnachtstag, der Mahnung, den Gebeten und den folgenden Miniaturen ›Maria im Wochenbett‹ (S. 87) und ›Fünf Wunden, mit Kreuz und Christuskind‹ (S. 89) werden die Gegenwart Christi, die Rolle der Gottesgebärerin und die Umstände der Jungfrauengeburt unter den Augen der im Bild dargestellten *tierli* (S. 80) weiterhin thematisiert.⁷⁴⁸

Strukturelle Funktion: Dass die Miniatur eine Scharnierfunktion aufweist, welche dazu beiträgt, die Texte zu Heiligabend (S. 74–78) und dem ersten Weihnachtstag (S. 79–94) innerhalb der Textkomilation zu Weihnachten (S. 74–94) als eine eng zusammengehörende Einheit erscheinen zu lassen, hat bereits die Untersuchung des inhaltlich-thematischen Verhältnisses zwischen der Miniatur und dem umliegenden Text aufgezeigt. Mithilfe des Scharnierbildes wird sowohl die Textgrenze zwischen den Abschnitten ›Heiligabend‹ und dem ›ersten Weihnachtstag‹ als auch der Wechsel im liturgischen Charakter der Festzeiten überspielt, also von der vorweihnachtlichen Bußzeit des Adventes zum freudigen Hochfest Weihnachten übergeleitet.

6.1.6 Maria im Wochenbett

Die Miniatur (S. 87, siehe Abb. 12) zeigt Maria mit dem Christuskind im Wochenbett und eine Frau, die Nahrung herbeiträgt.

Format und Layout: Die Federzeichnung misst 86 mm × 82 mm (H × B) und nimmt knapp über die Hälfte des Schriftspiegels der Rectoseite ein. Sie ist gemeinsam mit den Miniaturen ›Geburt Christi‹ (S. 78) und ›Fünf Wunden, mit Kreuz und Christuskind‹ (S. 89) in die Textkomilation zu Weihnachten (S. 74–94) integriert.

Bildbeschreibung: Im Fokus des Bildes befindet sich ein diagonal von der linken oberen Bildecke ausgehendes und bis knapp vor die rechte untere Bildecke reichendes, perspektivisch gezeichnetes Bett mit hölzernem Rahmen und erhöhter abgerundeter Kopfseite. Mit den Beinen unter einer bunt gemusterten und aufwendig verzierten Bettdecke ist aufrecht im Bett sitzend die Gottesmutter Maria dargestellt. In ihren Händen hält sie das aufrecht auf der Bettdecke stehende nackte Christuskind. Die Gottesmutter ist nimbiert und durch das weinrote Untergewand und die blauen Ärmel erstmals im Verlauf der bisherigen Bildfolge ansatzweise in den traditionell mariani-

⁷⁴⁷ Zu diesem ›mystischen Erleben (der Geburt Christi) vor und mithilfe von Kunstwerken‹ vgl. WOLF, Geburt Christi (2012), bes. S. 214.

⁷⁴⁸ Siehe hierzu die folgenden beiden Einzelanalysen II, 6.1.6 und II, 6.1.7.

ischen Farben Blau und Rot gekleidet. Um das Haupt trägt sie neben dem Nimbus einen weißen Schleier. Das unbekleidete Christuskind kann durch den Kreuznimbus zweifelsfrei identifiziert werden. Es greift mit dem linken Arm nach hinten zur Mutter und streckt den rechten einer Frau am rechten Bildrand entgegen. Diese ist in ein grünes Gewand mit einem beigen Schleier gekleidet und bringt ein rundbauchiges Gefäß auf einem Unterteller herbei, aus dem der Stil eines Löffels herausragt. Ihr unter dem Gewand angewinkeltes linkes Bein suggeriert Bewegung und das Herantreten ans Bett. Über den Bildhintergrund erstreckt sich vom rechten Bildrand bis zur Bettkante erneut ein roter Wandbehang, an dessen augenfälliger Musterung ebenso wie an der Bettwäsche die Kostbarkeit der Stoffe ersichtlich wird. Der Wandbehang ist mit schwarzen Kreuzen sowie gelben, stilisierten heraldischen Lilien kostbar bestickt und an einer Art Gardinenstange befestigt, die einen schmalen Balken des blauen Firmaments zwischen sich und dem oberen Bildrand zu erkennen gibt. Die blaue Farbe ist stark abgerieben. Unterhalb des Holzbettes sind die Vorderseite und weiteren Umrisse eines Bettkastens zu erkennen. Den Bilduntergrund bildet ein gequaderter Plattenboden.

Malanweisung: Die mit einer Feder ins Bildfeld eingetragene, übermalte Malanweisung ist links neben dem Bettkasten zu erkennen. Von ihr sind allein Reste lesbar: <...puerp[er]a>⁷⁴⁹

Referenztexte: Als Textgrundlage für bildliche Darstellungen der Maria im Wochenbett dürfen zunächst allgemein diejenigen biblischen Grundtexte gelten, welche die menschliche Gottesgeburt aus dem Schoß der Jungfrau bekunden und »eine spirituelle Auslegung der Geburt Christi«⁷⁵⁰ verhindern. Weiterhin bildet die seit dem 2. Jahrhundert berichtete apokryphe Hebammenlegende eine wesentliche Inspirationsquelle für mariatische Wochenbettmalereien.⁷⁵¹

Ikonographische Tradition: Bildliche Darstellungen der Maria im Wochenbett entstanden als Erweiterung der Geburtsszene oder wurden aus dieser extrahiert.⁷⁵² Seit

⁷⁴⁹ Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 254.

⁷⁵⁰ SCHEWE, Wochenbett Mariens (1972), Sp. 536. Vgl. bspw. Gal 4, 4: *At ubi venit plenātudo temporis misit Deus Filium suum factum ex muliere factum sub lege.* (EU, Gal 4, 4: Als aber die Zeit erfüllt war, sandte Gott seinen Sohn, geboren von einer Frau und dem Gesetz unterstellt).

⁷⁵¹ Vgl. GOTTDANG, »auf Knien« (2005), bes. S. 104. Die sog. Hebammenlegende ist sowohl im griechischen Protevangelium des Pseudo-Jakobus aus dem 2. Jahrhundert als auch im lateinischen Evangelium des Pseudo-Matthäus aus der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts überliefert. Zur Aufnahme der apokryphen Hebammenlegende in zahlreiche mhd. Bearbeitungen der Kindheit Jesu und für eine Zusammenfassung der Legende siehe u.a. PEPERKORN, Meistersgesang (1982), S. 60–79.

⁷⁵² Vgl. SCHWINN-SCHÜRMANN, Maria im Wochenbett (2016), S. 147. Zum Bildtypus und seiner ikonographischen Tradition siehe auch ZIERHUT-BÖSCH, Mutterschaftsmystik (2008), bes. S. 61–82 sowie

dem 14. Jahrhundert fanden sie in ganz Deutschland Verbreitung, waren jedoch am häufigsten im alemannischen Südwesten und dort überwiegend in Dominikanerinnenklöstern vertreten.⁷⁵³ Während in spätmittelalterlichen Darstellungen der Geburt Christi, welche die im Gebetbuch vorliegende Geburtsminiatur (S. 78) repräsentiert, zumeist die gesamte Heilige Familie (Maria und Joseph) sowie Ochs und Esel enthalten sind, rückt in Darstellungen des Wochenbetts Mariens nun allein die Gottesgebärerin mit dem Kind ins Zentrum.⁷⁵⁴ Das Bildmotiv aus dem Marienleben ist der Verehrung der Gottesmutter gewidmet und soll die enge Beziehung zwischen Mutter und Kind betonen.⁷⁵⁵

Nach der Art heidnischer Geburtsbilder wird die Gottesmutter im Wochenbett häufig liegend oder halb aufgerichtet im Bett sitzend dargestellt. Das Christuskind befindet sich entweder auf ihrem Schoß, in ihren Armen oder liegt neben ihr. Selten zeigt sich allein die Wöchnerin im Bild.⁷⁵⁶ Weiteres Personal oder eine Assistenzfigur, wie sie die Miniatur des Gebetbuches aufweist, wohnen der Szenerie in der Regel nicht bei.

Durch die Darstellung der Assistenzfigur hebt sich die Miniatur des Gebetbuches augenscheinlich von anderen Bildern des Wochenbett Mariens ab.⁷⁵⁷ Sie erinnert an

Schultes, *Madonna im Wochenbett* (2011), S. 52 f. Zu religiösen Geburtsszenen allgemein siehe L'ESTRANGE, *Holy motherhood* (2008), bes. S. 1–21.

753 Vgl. SCHEWE, *Wochenbett Mariens* (1972), Sp. 536; siehe auch SCHWINN-SCHÜRMANN, *Maria im Wochenbett* (2016), S. 150. Die zahlreiche Vertretung der Bilder insbesondere in Dominikanerinnenklöstern steht in einem Zusammenhang mit der ›Mutterschaftsmystik‹, die auch in verschiedenen Visionsberichten wiederholt eine zentrale Rolle einnimmt. Vgl. hierzu ZIERHUT-BÖSCH, *Mutterschaftsmystik* (2008). Zu Visionsberichten des Wochenbetts Mariens aus ausgewählten Frauenklöstern des alemannischen Südwestens siehe SCHWINN-SCHÜRMANN, *Maria im Wochenbett* (2016). Die Stadt Konstanz beherbergte im Spätmittelalter allein drei dominikanische Gemeinschaften: die Dominikaner von St. Nikolaus, die Dominikanerinnen von St. Peter an der Fahr und die Dominikanerinnen von Zoffingen. Vgl. BRÜCKNER, *Dorothea von Hof* (2015), S. 16. In eines davon, das Konstanzer Peterskloster, trat im Jahre 1503 die Enkelin Margaretha, Dorothea Ehinger (II.), ein und nahm zwei der familieneigenen Handschriften mit, den Einsiedler Codex 283 sowie den Einsiedler Codex 710. Welche Verbindung zwischen Margaretha von Kappel, ihrem Gebetbuch und dem Dominikanerorden bestand, lässt sich nicht mehr nachweisen. In seinem Artikel zum Gebetbuch der Margaretha von Kappel nimmt OCHSENBEIN an, dass die Textkomplilation des Gebetbuches dominikanischen Ursprungs sei. Was ihn genau zu dieser Annahme veranlasst, bleibt unklar. Vgl. OCHSENBEIN, *Gebetbuch für Margaretha von Kappel* (1980), Sp. 1117.

754 Vgl. SCHWINN-SCHÜRMANN, *Maria im Wochenbett* (2016), S. 147.

755 Vgl. ebd.

756 Zum Bildtypus des Wochenbetts Mariens siehe SCHEWE, *Wochenbett Mariens* (1972), Sp. 536; ZIERHUT-BÖSCH, *Mutterschaftsmystik* (2008), bes. S. 58–82 sowie SCHWINN-SCHÜRMANN, *Maria im Wochenbett* (2016), S. 147.

757 Als Vorlage für die Assistenzfigur in der Miniatur des Gebetbuches mag möglicherweise eine der Frauenfiguren aus dem Œuvre des Meisters E.S. gedient haben. Zumindest ähnelt die Darstellung der Assistenzfigur in der Miniatur des Gebetbuches augenfällig einigen weiblichen Assistenzfiguren, wie

Bilder der Johannesgeburt oder auch der Mariengeburt, welcher fast ausnahmslos weitere Figuren oder Personal beiwohnen.⁷⁵⁸ In Bildern der Geburt des Täufers steht häufig Maria selbst der gebärenden Elisabeth bei. Bilder der Geburt Mariens enthalten oft zahlreiches Personal.⁷⁵⁹ Obgleich die Anwesenheit einer Assistenzfigur in marianischen Wochenbettbildern unüblich ist, kann aufgrund der Nimbierungen und insbesondere des charakteristischen Kreuznimbus um das Haupt des Kindes kein Zweifel daran bestehen, dass die Miniatur das Wochenbett Mariens darstellt. Dass die Gottesmutter erstmals im Verlauf der bisherigen Bildfolge zumindest ansatzweise in der marianischen Farbkombination blau-rot gekleidet ist, mag ebenso als Hinweis auf ihre Identität gelten.

Bildvorlage: Die Darstellung konnte bislang auf keine Vorlage zurückgeführt werden.

Analyse und Interpretation: Die Darstellung der Wöchnerin, die sich in einem häuslichen Innenraum von der Geburt erholt, während sie von einer weiblichen Assistenzfigur mit Nahrung versorgt wird, generiert im Kontext des Gebetbuches der Margaretha zwei Bedeutungen. Zum einen mögen die Assistenzfigur und der häusliche Innenraum in Anlehnung an einen spätmittelalterlichen ›Realismus‹ darauf abzielen, eine gewisse Wirklichkeitstreue in die Szenerie zu transportieren und so die Heilsgeschichte in eine dem zeitgenössischen Publikum vertraute Gegenwart zu transponieren.⁷⁶⁰ Wie SVEN LÜKEN am Beispiel verschiedener spätmittelalterlicher Darstellungen der Verkündigung an Maria aufgezeigt hat, lässt sich in der deutschen Kunst ab dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts vermehrt eine gesteigerte Wirklichkeitstreue in der bildlichen Wiedergabe verschiedener, auch religiöser Szenerien nachweisen. Dieser spätmittelalterliche ›Realismus‹, der keineswegs dem modernen Realismus gleichzusetzen ist, stehe in einem Zusammenhang mit dem »Versuch, religiöse Aussagen durch alltägliche Erscheinungen und Vorgänge begreifbar zu machen und damit in menschliche Dimensionen zu kleiden«.⁷⁶¹ Das hölzerne Bett mit dem abgerundeten Kopfteil und dem Bettkasten, die jeweils kostbar bestickten Stoffe der Bettdecke sowie des Wandbehangs im Bildhintergrund und schließlich der gequaderte Plattenboden entsprechen charakteristischen Bildelementen spätmittelalterlicher Innenraumbilder

sie der Meister E.S. darstellt. Als Beispiel sei hier auf die Stiche Heimsuchung (vgl. L. 14, L. 15 und L. 16) und zwei weitere Madonnenstiche (vgl. L. 77 sowie L. 75) verwiesen. Vgl. LEHRS, Katalog Kupferstich, Text- und Tafelbd. 2 (1910).

⁷⁵⁸ Zu religiösen Geburtsszenen siehe u.a. L'ESTRANGE, Holy motherhood (2008), bes. S. 1–21.

⁷⁵⁹ Zu ausgewählten Darstellungen der Geburt Mariens siehe u.a. LÜDKE/LORENZ, Spätmittelalter (2001), S. 249, dort Abb. 140c, S. 253, Abb. 141, S. 257, Abb. 143a.

⁷⁶⁰ Zur »Transponierung des zeitlich und örtlich Fernen in das eigene Leben« durch die Gestaltung der (Wohn-)Räume im Bild siehe PÄCHT, Van Eyck (1989), S. 66.

⁷⁶¹ LÜKEN, Verkündigung (2000), S. 17. Zur wirklichkeitsgetreuen Darstellung von Realien und Alltagsgegenständen in den Miniaturen des Gebetbuches siehe II, 7.1.

bürgerlicher Wohnräume.⁷⁶² Wie KAMMEL in seiner Untersuchung privater religiöser Bilder des Spätmittelalters aufgezeigt hat, haben sich »oftmals vergleichbare Einrichtungsstücke und Bildmobiliar erhalten [...], die denen der bildlichen Darstellungen entsprechen«.⁷⁶³ Auch wenn Bilder an sich nicht als authentische Quelle für reale mittelalterliche Räume gelten dürfen, geben sie doch zumindest einen Eindruck der zeitgenössischen Raumausstattung wieder.⁷⁶⁴ Darauf, dass es sich bei dem dargestellten Wohnraum in der Miniatur des Gebetbuchs um den Wohnraum einer wohlhabenden Person, möglicherweise den Margaretha selbst, handelt, weisen die kostbar bestickten Stoffe der Bettdecke und des Wandbehangs hin. Durch die zeitliche und räumliche Aktualisierung der Szenerie wird – wie bereits zuvor in der Darstellung der Geburt Christi – die zeitliche Entfernung zwischen dem in der heilsgeschichtlichen Zeit längst vergangenen Ereignis und der Gegenwart aufgelöst. Wiederum ereignet sich das Vergangene in der Gegenwart der Betrachtenden erneut. Was HEIKE SCHLIE zur Bedeutung des zeitgenössischen Interieurs im Bild der Verkündigung auf der Mitteltafel des Merode-Tryptichons (1425–1435) aus der Werkstatt Robert Campins festhält, darf auch für die Bedeutung des Innenraums in der Miniatur »Maria im Wochenbett« gelten:

Statt die Interieurs auf ihre Bedeutung als marianisches Attribut zu beschränken, soll hier gezeigt werden, daß der Raum vielmehr auf die Situation des Betrachters und die Rezeptionszusammenhänge ausgerichtet ist, die ihrerseits durch deutlich formulierte und semantisch eingesetzte Konnotationen von Privatheit gekennzeichnet sind.⁷⁶⁵

Zum anderen stellt das Bild im Kontext des Gebetbuchs und dessen weiblicher Besitzerin ebenso eine Hommage auf die Rolle der Frau als Mutter, Gebärerin und Geburthelferin im Spätmittelalter dar. Wie dies ELIZABETH L'ESTRANGE in ihrer Untersuchung religiöser Geburtsszenen u.a. der Marien- und Johannesgeburtsfestgestellt hat, sind derartige weiblich dominierte, narrative Darstellung des Gebärens, die einen Raum der weiblichen Solidarität zeigen, in dem Frauen einander beistehen und sich umeinander kümmern, typisch für die westeuropäische Kunst des Spätmittelalters und von der Handschriftenmalerei bis zur skulpturalen Kunst weit verbreitet.⁷⁶⁶ Der Reiz solcher Bilder – so L'ESTRANGE – liege darin, etwas zu zeigen, worüber schriftliche Quellen in der Regel schweigen: den privaten, weiblichen Raum des Geburtszimmers, der die gebärende oder frisch entbundene Frau vom öffentlichen, männlichen Raum der Außenwelt trennt und die Rolle der Frauen als Mütter, Pflegerinnen und Hebammen

⁷⁶² Zu Raum- und Innenraumbildern in der Malerei siehe DÜCHTING, Bildraum (2010); zur Inbezugsetzung des im Bild dargestellten Raumes zu realen Räumen und der Wiedergabe profaner Interieurs siehe SCHLIE, Bildraum (2004).

⁷⁶³ KAMMEL, *Imago pro domo* (2000), S. 11.

⁷⁶⁴ Vgl. ebd.

⁷⁶⁵ SCHLIE, Bildraum (2004), S. 92.

⁷⁶⁶ L'ESTRANGE, *Holy motherhood* (2008), S. 1.

im späten Mittelalter aufzeigt.⁷⁶⁷ Das Bild demonstriert das Band, welches Frauen über das Gebären miteinander knüpfen und welches sie auf eine Weise mit der Gottesmutter Maria verbindet, die allein Frauen vorbehalten ist.⁷⁶⁸ Dass die Anwesenheit einer Assistenzfigur, die der Gottesmutter beisteht und diese mit Nahrung versorgt, die Szenerie in einen profanen Kontext rückt und das Dogma der schmerzfreien Jungfrauengeburt profaniert,⁷⁶⁹ ist zwar unglücklich, aber nicht weiter theologisch bedeutsam. Das Bild will zu keinem Zeitpunkt das Dogma anzweifeln, sondern vielmehr die Gottesgeburt in ein der Betrachterin vertrautes Umfeld transponieren und über die Mutterschaft eine direkte Verbindung zwischen Margaretha als Mutter und der Gottesmutter Maria herstellen. Dabei fungiert das zeitgenössische Interieur in gewisser Weise als Pendant zum See- und Bergpanorama der vorherigen Miniatur im Gebetbuch, allerdings mit dem Unterschied, dass es die Szenerie zeitlich aktualisiert, aber räumlich nur vage neu verortet. Im Unterschied zu dem für die Stadt Konstanz charakteristischen See- und Bergpanorama bietet der Bildraum der Wochenbettminiatur den modernen Betrachtenden keine eindeutigen Anhaltspunkte für eine genaue lokale Verortung. Sollte der dargestellte Bildraum tatsächlich einen realen Raum repräsentieren, möglicherweise sogar den Privatraum Margarethas, in welchem sie selbst geboren hat und das Gebetbuch zum Zeitpunkt der Bildbetrachtung rezipiert, wären damit die Bildgrenzen durchlässig und eine Verschmelzung Margarethas mit der dargestellten Szenerie evoziert.⁷⁷⁰ Durch die zeitliche und räumliche Aktualisierung der Szenerie, in der nun heilige und weltliche Motive vereint werden, ihre Transponierung in ein Umfeld, wie es Margaretha bei der Geburt ihrer Kinder sehr wahrscheinlich selbst erlebt hat, sowie über das Band der Mutterschaft wird die Betrachterin und Mutter Margaretha gewissermaßen selbst zum Teil des Bildes und die Gottesmutter als Dialogpartnerin unmittelbar greifbar.

Wird die bisherige Bildfolge im Überblick betrachtet, fällt auf, dass diejenigen Miniaturen, die Szenen aus dem Marienleben darstellen oder in welchen Maria im Zentrum des Bildes steht, mit Ausnahme der Geburt Christi, alle den roten Wandbehang im Hintergrund der Federzeichnungen gemein haben.⁷⁷¹ Mit der Wiederholung des Motivs werden nicht nur dessen symbolische Bedeutung in die entsprechenden Bilder transferiert, sondern durch paradigmatische Verknüpfungen auch ein interbildliches

767 Vgl. ebd., S. 3.

768 Zur heiligen Mutterschaft siehe allgemein L'ESTRANGE, *Holy motherhood* (2008).

769 Da Maria ja gerade nicht unter dem Wochenbett zu leiden hat, ist es an sich auch nicht notwendig, dass sie im Bett ruht und von einer Assistenzfigur versorgt wird. Siehe hierzu auch GOTTDANG, »auf Knien« (2005), bes. S. 120 (hier im Zusammenhang mit Darstellungen der liegenden Maria in Bildern der Geburt Christi).

770 Vgl. SCHLIE, *Bildraum* (2004), S. 93.

771 Siehe die Miniaturen »Verkündigung« (S. 62), »Mondsichelmadonna« (S. 72) und »Maria im Wochenbett« (S. 87).

Bezugssystem zwischen den Marienbildern geschaffen und diese miteinander verbunden.⁷⁷²

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Die Federzeichnung ›Maria im Wochenbett‹ (S. 87) ist gemeinsam mit den zwei Miniaturen ›Geburt Christi‹ (S. 78) und ›Fünf Wunden, mit Kreuz und Christuskind‹ (S. 89) in die Textkomilation zu Weihnachten (S. 74–94) integriert. Diese setzt sich aus Übersetzungen von Antiphonen und Responsorien ins Deutsche, einer volkssprachigen Kapitel-Lesung über die Worte des Apostel Paulus zu Heiligabend (S. 74–78) sowie weiteren Übersetzungen von liturgischen Gesängen ins Deutsche,⁷⁷³ einer als *prophecja* bezeichneten volkssprachigen Kurzlesung aus dem Buch des Propheten Jesaja (Is 9, 5–6),⁷⁷⁴ einer Betrachtung der Geburt des Kindleins Jesu, einer Mahnung über die Freude Marias beim Anblick des neugeborenen Kindes und ›Christusgrüßen‹ zum ersten Weihnachtstag zusammen. Dort ist die Miniatur ferner in den Text der Mahnung über die Freuden Mariens beim Anblick des neugeborenen Kindes integriert (S. 87 f.). Das Bild schließt auf derselben Rectoseite unmittelbar an die einleitende Rubrik – *Von Marien* (S. 87) – an. Die Mahnung setzt auf der folgenden Versoseite ein. Durch seine Platzierung wird das Bild als Teil der Mahnung wahrgenommen, in welche es eingefasst ist, sodass Text und Bild auch hier zu einer eng zusammengehörenden Einheit verschmelzen.⁷⁷⁵

Von Marien [Miniatur: Maria im Wochenbett] *O du hohe, himelsche, edli kindbetterin Maria, ich ermanen dich des unbegrifflichen lustes und fröden, so du hettest in dem anblick dins nūw gebornen zarten kindlis, das du so dick wärt anblicken und dich so tieff für in naigen und din schönes antlit in sin vergöttetes angesicht wärt legen und das vil süßenklichen küssen und an din mächtliches hertz trucken.* (S. 87 f.)

Das Bild vergegenwärtigt die Adressatin der Mahnung, die Kindbetterin Maria, bevor diese im Text selbst angerufen wird. Die Ich-Rede des durch die Miniatur in der Einbil-

772 Zum Zeichenstatus der roten Vorhänge, Wandbehänge oder Ehrentücher im Bild siehe den Abschnitt ›Analyse und Interpretation‹ unter II, 6.1.2.

773 Hierzu zählen Übersetzungen von Antiphonen, Responsorien und dem Introitus zur *loblichen* *fron mess* ins Deutsche. Vgl. Einsiedeln, StiB, Cod. 283 (1105), S. 83: *Ain kind ist úns geborn und ain sun ist úns gegeben. Des fürsten tūm ist im geleit uf sin achsel und er wirt gehaissen oder genempt der engel von grōssen rät* (vgl. *Puer natus est nobis et filius datus est nobis cuius imperium super humerum ejus et vocabitur nomen ejus magni consilii angelus*). Nativitas Domini, Mass, Introit, Cantus ID g00553). *Darumb singent dem herren ain nūwes gesang, won er hāt getān grōssi wunder* (vgl. *Cantate domino canticum novum quoniam mirabilia fecit*). Nativitas Domini, Mass, Introit verse, Cantus ID g00553a.1). Vgl. hierzu auch <http://gregorien.info/chant/id/6542/1/de> (13.08.2018).

774 Vgl. Durandus, *Rationale divinorum* 2, hg. SUNTRUP (2016), 6, 13, 6 (S. 828). Vgl. Einsiedeln, StiB, Cod. 283 (1105), S. 82 f.: *Incipit: Och der wirdig prophet ysaijas hāt in siner prophecj; Explicit: Ain clarer sun ist úns hūtt geborn und er wirt gehaissen der starck gott, alleluia des lobent alle gott.*

775 Das Verhältnis von Text und Bild erinnert an das zwischen Text und Bild der Miniaturen ›Dreifaltigkeit mit Christus als Schmerzensmann‹ (S. 13) und ›Mondsichelmadonna mit Buch‹ (S. 72).

dung der Rezipierenden angeleiteten Dialogs zwischen den Betrachtenden und der im Bild visuell vergegenwärtigten Gottesmutter folgt im Anschluss an die Miniatur. In dem die Darstellung die Mutterschaft und die im Text der Mahnung zum Ausdruck gebrachte Mutterliebe Mariens visuell vergegenwärtigt, dient sie überdies der »Andacht und Verinnerlichung der im Bildwerk dargestellten« engen Beziehung zwischen der Gottesmutter und dem Christuskind, welche SCHWINN-SCHÜRMANN im Zusammenhang mit dem Bildmotiv der Maria im Wochenbett allgemein betont.⁷⁷⁶

Bild und Text weisen einen appellativen Charakter auf. Sie leiten die Rezipierenden dazu an, beim Anblick des in der Miniatur dargestellten neugeborenen Kindes dieselbe Liebe (*unbegrieffliche lust und fröde*) nachzuempfinden, wie sie die Gottesmutter *in dem anblick [des] núw gebornen zarten kindlis* empfindet, und knüpfen somit an die Frömmigkeitspraxis der Mutterschaftsmystik an. Dabei spiegelt »die intime Nähe zwischen Jesus und Maria [...] die Bedürfnisstrukturen der Mystik im Allgemeinen und der Mutterschaftsmystik im Besonderen wider«.⁷⁷⁷ Das Nachempfinden der mütterlichen Beziehung Marias zum Christuskind steht hier im Fokus der mystischen Vereinigung mit Gott in seiner menschlichen, kindlichen Gestalt.⁷⁷⁸

Zugleich zielt das Bild – wie dies ZIERHUT-BÖSCH im Zusammenhang mit dem Motiv der Maria im Wochenbett hervorhebt – »auf den unmittelbaren Dialog mit dem Betrachter [ab], der in der meditativen Bildandacht den Protagonisten des Geschehens zu begegnen«⁷⁷⁹ sucht.

Weiterhin ist die Mahnung des Text-Ich, das hier in der ersten Person Singular zur Gottesmutter spricht und sie an das oft wiederholte Anblicken des Kindes erinnert, ebenso eine Mahnung an die Rezipierenden, das Kind im Bild selbst gleichermaßen *dicke anzuschauen*. In Kombination mit dem Bild erhalten die Lemmata ›anblicken‹ beziehungsweise ›Anblick‹ dadurch eine doppelte Semantik und einen appellativen Charakter. Die Wortformen meinen hier nicht mehr nur den in der heilsgeschichtlichen Zeit längst vergangenen Moment, sondern zugleich dessen Wiederholung in der Gegenwart des Bildes und der Betrachtenden, die das Kind aktuell ebenso anblicken sollen, wie es einst Maria tat. Durch die visuelle Vergegenwärtigung im Bild kann das neugeborene Kind hier tatsächlich-praktisch angesehen werden. Der Anblick des Kindleins und der körperliche Ausdruck der nachempfundenen Mutterliebe zu ihm müssen vorab allerdings erbeten werden:

776 SCHWINN-SCHÜRMANN, Maria im Wochenbett (2016), S. 150.

777 ZIERHUT-BÖSCH, Mutterschaftsmystik (2008), S. 63 f. (hier allgemein zum Bildtypus der Maria im Wochenbett).

778 Vgl. WOLF, Von der Geburt Christi (2016), S. 48 sowie allgemein ZIERHUT-BÖSCH, Mutterschaftsmystik (2008).

779 ZIERHUT-BÖSCH, Mutterschaftsmystik (2008), S. 64.

*O lieplichi zarti mächtliche müter, gund mir und erlob mir ain schön iungs kindelin, das zart liebli in
diner müterlichen schös, an ze sehen und mit im ze kosen nach alles mins hertzen begird. (S. 89)⁷⁸⁰*

Die Figur der Gottesmutter erscheint nicht allein als Vorbild der Gottesliebe und an-dächtigen Betrachtung des Christuskindes,⁷⁸¹ sondern ebenfalls in ihrer Rolle als Be-hüterin. Dabei rekurriert die Bitte des betenden Ich insofern auf die ihr vorausgehen-de Wochenbettminiatur, als das Bild den Bittenden einen visuell wahrnehmbaren An-sprechpartner bietet.

Strukturelle Funktion: Indem die Federzeichnung den sie umgebenden textuellen Kontext unmittelbar aufgreift und auf die Bildebene überträgt, ohne dabei primär ei-ne Gliederung der Texte vornehmen zu wollen, entspricht ihre strukturelle Funktion der der in den Textfluss integrierten Miniaturen.

6.1.7 Fünf Wunden, mit Kreuz und Christuskind

Die Miniatur (S. 89, siehe Abb. 13) zeigt das Jesuskind in einem überproportional gro-ßen, die Seitenwunde Christi symbolisierenden Herz vor einem Holzkreuz. In den vier Bildecken sind die weiteren Kreuzigungsmale Christi an den Händen und Füßen dar-gestellt.

Format und Layout: Die Federzeichnung misst 73 mm × 65 mm (H × B). Sie nimmt et-was weniger als die halbe Höhe und knapp drei Viertel der Breite des Schriftspiegels der Rectoseite ein, sodass der umliegende Text an ihrem rechten Bildrand entlang weiterläuft. Das Bild ist als das letzte von insgesamt drei Bildern (Geburt Christi, S. 78 und Maria im Wochenbett, S. 87) in die Textkomplilation zu Weihnachten (S. 74–94) in-tegriert.

Bildbeschreibung: Im Zentrum der Darstellung steht das überproportional große, dunkelrot ausgemalte Herz Jesu vor einem Holzkreuz. Darin ist sitzend und mit über-kreuzten Beinen das nackte Christuskind dargestellt. Um das Haupt trägt es den cha-rakteristischen Kreuznimbus. Die linke Hand hält einen Kreuzstab diagonal vor dem Körper. Der rechte Arm ist neben dem Körper erhoben und angewinkelt. Zeige- und

⁷⁸⁰ Ähnlich werde – nach einem Aufsatz von ANDREA GOTTDANG – auch in den *Meditationes Vitae Christi* verfahren. Hier werde der Leser, die Leserin unmittelbar dazu aufgefordert, Maria zu bitten, das Kind selbst im Arm halten zu dürfen. Vgl. GOTTDANG, »auf Knien« (2005), S. 107.

⁷⁸¹ Unter ›an-dächtige Betrachtung‹ ist hier sowohl der Vorgang des Betrachtens des Kindleins ge-meint als auch die Verwendung des Begriffs im Sinne eines *terminus technicus* für das spätmittelalter-liche ›denkerische Durchdringen und Meditieren heilsgeschichtlicher Zusammenhänge‹. THALI, *andacht und betrachtung* (2012), S. 265.

Mittelfinger der rechten Hand formen einen Segensgestus. Zur Rechten des Christuskindes sind in der linken Hälfte des Herzens die klaffenden Wundränder der Seitenwunde zu erkennen. Die vier Balken des Holzkreuzes reichen oben und unten sowie rechts und links über das Herz hinaus und unterteilen den Bildraum in vier Bildfelder. Diese enthalten in der jeweiligen Bildecke die weiteren Kreuzigungswunden Christi. In der linken unteren Bildecke ist die blutende Kreuzigungswunde am rechten Fuß, in der rechten unteren Bildecke die blutende Kreuzigungswunde am linken Fuß und in den oberen Bildecken von links nach rechts die blutigen Wundmale der rechten und linken Hand dargestellt. Die Kreuzigungswunden sind jeweils von einem Kreuznimbus umschlossen. Der grüne Bildhintergrund der Miniatur ist mit Rankenornamenten versehen. An den beiden linken Bildecken zeigen sich überdies zwei Blüten, die außerhalb des Bildfeldes an die Miniatur anschließen.

Malanweisung: Am unteren Bildrand sind Reste der ursprünglichen Malanweisung zu erkennen. Diese ist jedoch nicht mehr lesbar.

Referenztexte: Als Textgrundlage für bildliche Darstellungen der fünf Wunden Christi dürfen allgemein all diejenigen biblischen sowie patristischen Grundtexte oder Kreuzigungsberichte gelten, welche die Kreuzigungsmale und die Seitenwunde Christi beschreiben oder ihr Vorhandensein vermuten lassen.⁷⁸²

Ikonographische Tradition: In der im Gebetbuch der Margaretha vorliegenden Darstellung verschmelzen verschiedene Bildmotive wie das Herz-Jesu-Bild,⁷⁸³ das Fünf-Wunden-Motiv,⁷⁸⁴ das Motiv des Kreuzes als eine der Arma Christi⁷⁸⁵ und das Motiv des Christkindes⁷⁸⁶ zu einer eigenständigen Darstellungsform. Die Kombination der

⁷⁸² Vgl. SAUSER, Wunden Christi (1972), Sp. 540 (mit einer Auflistung der Textquellen). Für die bibliischen Grundlagen zu Darstellungen des Herzens Jesu im Anklang an die Herz-Jesu-Verehrung siehe AUST, Gertrud von Hefta (2006), bes. S. 431–433.

⁷⁸³ Als eigenständiges Bildmotiv ist das Herz-Jesu-Bild im 15. Jahrhundert zunächst in Deutschland nachweisbar. Es erscheint zumeist gemeinsam mit Darstellungen der weiteren Wundmale Jesu oder der Arma Christi und nimmt vor allem in Fünf-Wunden-Bildern eine zentrale Rolle ein. In der isolierten Form ohne Beifiguren oder die Darstellung weiterer Passionssymbole bzw. Wundmale ist das Motiv eher selten anzutreffen. Vgl. WALZER/HOLL, Herz Jesu (1970). Zur Verehrung des Herzens Jesu am Beispiel verschiedener vorreformatorischer Herz-Holzschnitte siehe KOEPLIN, Bewohnte Herz (2019). Zum Bildmotiv des durchbohrten Herzens Jesu siehe SCHMIDT, Neues vom durchbohrten Herzen (2018).

⁷⁸⁴ Zu Darstellungsformen der Wunden Christi siehe SAUSER, Wunden Christi (1972). Zu verschiedenen Fünf-Wunden-Bildern in illustrierten Handschriften des Mittelalters siehe BENNETT, Christ's five wounds (2006).

⁷⁸⁵ Zum Motiv der Arma Christi siehe SUCKALE, Arma Christi (1977).

⁷⁸⁶ Zum Bildmotiv des Christkindes siehe WENTZEL, Christkind (1954) sowie ZIERHUT-BÖSCH, Mutter-schaftsmystik (2008), bes. S. 112–119.

Einzel motive Herz-Jesu, Fünf-Wunden und Arma Christi in einer Darstellung ist in der spätmittelalterlichen Kunst weit verbreitet.⁷⁸⁷ Sie bietet sich deshalb besonders an, weil Darstellungen der Wunden Jesu und der Arma Christi einen zeichenhaften Charakter besitzen und insofern denselben Symbolstatus aufweisen, als sie alle zunächst auf die Passion sowie die Erlösung deuten.⁷⁸⁸ Da den verschiedenen Motiven als Einzelbilder und in der gemeinsamen Darstellung ein besonderer Heilswert nachgesagt wird, zählen sie darüber hinaus zu den beliebtesten Andachtsbildmotiven.⁷⁸⁹

Das aus szenischen Zusammenhängen herausgelöste Einzelbild des stehenden nackten Christuskindes ist circa um 1300 entstanden und zeigt den etwa einjährigen, kindlichen Jesusknaben als segnenden Heiland.⁷⁹⁰ In seiner Linken hält er häufig ein Passionssymbol, während die Rechte zum Segengestus erhoben ist.⁷⁹¹ Als isoliertes Einzelbild, aber auch als zentrales Motiv in Herz-Jesu-Bildern ist das Bildmotiv bereits seit dem frühen 14. Jahrhundert weit verbreitet.⁷⁹² Darstellungen des nackten Christuskindes sind thematisch verwandt mit denen der Maria im Wochenbett und stehen ebenso in einer wechselseitigen Beziehung zu Visionsberichten aus verschiedenen Frauenklöstern.⁷⁹³ Hingegen sind Darstellungen des sitzenden Kindes eher selten.

Bildvorlage: Die Darstellung konnte bislang auf keine bestimmte Vorlage zurückgeführt werden. REGINA CERMAN weist auf Ähnlichkeiten im Aufbau des Bildes mit mehreren von WILHELM SCHREIBER beschriebenen Holzschnitten hin.⁷⁹⁴ Eine weitere vergleichbare Darstellung des im Herzen sitzenden Christuskindes mitsamt der Seitenwunde und den weiteren Wundmalen, verteilt auf die vier Bildecken, bietet überdies

⁷⁸⁷ Zur Kombination der Arma Christi mit anderen Bild- bzw. Passionsthemen siehe SUCKALE, Arma Christi (1977) sowie RUDY, Postcards on parchment (2015), bes. S. 116–120.

⁷⁸⁸ SUCKALE, Arma Christi (1977), S. 189. Zum zeichenhaften Charakter der Motive siehe GRIESE, Text-Bilder (2011), S. 52, S. 277–285.

⁷⁸⁹ Vgl. SAUSER, Wunden Christi (1972), Sp. 540. Zu Fünf-Wunden-Bildern als Andachtsbilder respektive der Fünf-Wunden-Frömmigkeit in Text und Bild am Beispiel eines illustrierten Stundenbuches aus dem 14. Jahrhundert siehe BENNETT, Christ's five wounds (2006).

⁷⁹⁰ Vgl. ZIERHUT-BÖSCH, Mutterschaftsmystik (2008), S. 112; WENTZEL, Christkind (1954), Sp. 590.

⁷⁹¹ Zu Gestus und Passionssymbol in Darstellungen des Christkindes siehe ZIERHUT-BÖSCH, Mutterschaftsmystik (2008), S. 114. Die Darstellung des Christkindes in der Miniatur des Gebetbuches der Margaretha entspricht dem Christkindtypus insofern, als es ebenfalls den Kreuzstab als ein Symbol der Passion in der linken Hand hält, während die rechte zu dem charakteristischen Segengestus erhoben ist.

⁷⁹² Vgl. ebd., S. 112; WALZER/HOLL, Herz Jesu (1970), Sp. 251; sowie BENNETT, Christ's five wounds (2006).

⁷⁹³ Vgl. WENTZEL, Christkind (1954), Sp. 590, siehe auch ZIERHUT-BÖSCH, Mutterschaftsmystik (2008), bes. S. 112–119.

⁷⁹⁴ REGINA CERMAN nennt die von Schreiber beschriebenen Holzschnitte Nr. 801, Nr. 801a, Nr. 807–807c und Nr. 808a (Letzterer ohne Lanze und Kreuztitulus). Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 247 sowie SCHREIBER, Holz- und Metallschnitte (1926), S. 25–28.

ein Stich des anonymen Meisters mit den Bandrollen sowie eine Kopie dieses Stichs vom Meisters der Marter der Zehntausend.⁷⁹⁵

Analyse und Interpretation: Von den fünf Wundmalen Jesu steht augenfällig das überdimensionierte Herz Jesu mit der Herzwunde und dem sitzenden Christuskind im Zentrum und Fokus des Bildes. Das Bild des aufgestoßenen Herzens Jesu am Kreuz steht im Zusammenhang mit der mittelalterlichen Herz-Jesu-Verehrung, an deren Entstehung insbesondere »die monastische Mystik des 12. und 13. Jahrhunderts«⁷⁹⁶ maßgeblich beteiligt ist. Die unmittelbare Betrachtung des Herzens Jesu, für welche das Herz-Jesu-Bild dementsprechend das bevorzugte Andachtsbild darstellt, ist Ausdruck einer besonderen Christusmystik und Passionsfrömmigkeit.⁷⁹⁷ Die Herz-Jesu-Andacht konzentriert in Texten und Bildern »das Wesentliche des christlichen Glaubens: die Zuwendung Gottes zu uns, die sich im Kreuzestod des menschgewordenen Sohnes als Liebe manifestiert«.⁷⁹⁸ Dabei ist das verwundete Herz deshalb das zentrale Motiv der Herz-Jesu-Andacht, weil »das Aufgestoßenwerden des Herzens am Kreuz« als die »deutlichste Manifestation« der Liebe Jesu gilt.⁷⁹⁹

Als Symbol der Erlösung des Menschen durch die Liebe Christi wird das in der Miniatur des Gebetbuches visuell vergegenwärtigte, aufgestoßene Herz zum sicht-, greif- und berührbaren Bild der Liebe Jesu. Das im Inneren des Herzens eingeschlossene Christuskind ist dort geborgen und unversehrt, denn das verwundete Herz Jesu ist zugleich »Ort und Symbol der Vereinigung mit Gott«.⁸⁰⁰ Durch die andächtige Betrachtung des Bildes kann die Liebe Jesu geistig verinnerlicht werden. Mithilfe dieser geistigen Verinnerlichung der im verwundeten Herzen manifestierten Gottesliebe können sich die Betrachtenden nicht nur der Vereinigung mit Christus, sondern auch mit Gott versichert sein.⁸⁰¹ Die Darstellung ist Ausdruck und Inbild des Wunsches nach der eigenen Vereinigung mit Gott. Diese kann allerdings nur durch den »Akt der ganzmenschlichen Hingabe an Jesu«⁸⁰² erzielt werden, der sich zuvor selbst für den Men-

795 Für den Stich des Meisters mit den Bandrollen vgl. LEHRS, Katalog Kupferstich, Textbd. 4 (1921), Nr. 81, S. 116 (ohne Abbildung). Für den Stich des Meisters der Marter der Zehntausend vgl. ebd. Textbd. 3 (1915), Nr. 86, S. 406; eine Abb. des Stichs ist im zugehörigen Tafelbd. 3 enthalten, dort Tafel 329, S. 108.

796 WALLNER, »Geschmack finden an der Liebe Jesu« (1996), S. 264. Zur Symbolik des Herzens Jesu und der Herz-Jesu-Verehrung siehe RICHSTÄTTER, Herz-Jesu-Verehrung (1924), mit 18 Tafeln altdeutscher Herz-Jesu-Bilder; AUST, Gertrud von Helfta (2006); ZIEGENAUS, Herz-Jesu-Verehrung (2011).

797 Vgl. AUST, Gertrud von Helfta (2006), S. 437. Zur Verehrung des Herzens Jesu am Beispiel verschiedener vorreformatorischer Herz-Holzschnitte siehe KOEPLIN, Bewohnte Herz (2019).

798 WALLNER, »Geschmack finden an der Liebe Jesu« (1996), S. 272.

799 Ebd., S. 271.

800 AUST, Gertrud von Helfta (2006), S. 441.

801 Vgl. WALLNER, »Geschmack finden an der Liebe Jesu« (1996), S. 270.

802 Ebd., S. 271.

schen hingab. Die Herz-Jesu-Bildandacht soll zu einem Austausch der Herzen anregen, durch welchen die Betrachtenden die Liebe Christi im eigenen Herzen empfangen sollen.⁸⁰³ Die im Bild visuell vergegenwärtigte Gottesliebe soll von dort aus über das Auge Eingang in das Herz finden und das Bild sich nicht nur im Bewusstsein, sondern auch im Herzen der Betrachtenden einprägen. Die Betrachtung und Verehrung des Herzens Jesu erlaubt eine Beziehung zwischen dem Herz der Betrachtenden und dem betrachteten Herzen Jesu. Dass Herz und Augen über das Bild miteinander verbunden sind respektive sich das im Bild vergegenwärtigte Objekt der Anrufung durch den Vorgang des Erblickens insbesondere in »den Augen des Herzens« (*cordis oculis*) einprägen soll, wird bereits im kirchlichen Lehrbuch des Sicardus von Cremona (1160–1215) beschrieben und später erneut in der Messauslegung des Durandus (1230/1231–1.11.1296) aufgegriffen.⁸⁰⁴

Durch die Kombination verschiedener Christusmotive in einem Bild wird das Bildpotenzial beträchtlich gesteigert. Die Federzeichnung vergegenwärtigt und symbolisiert zugleich sowohl die Passion und den Erlösungstod Christi als auch die Liebe Jesu und die Vereinigung mit Gott. Dadurch ist das Andachtsbild insofern vielseitig einsetz- beziehungsweise nutzbar, als die Rezipierenden die entsprechenden heilsge- schichtlichen Zusammenhänge je nach Belieben entweder anhand einzelner Motive oder der Gesamtheit des Bildes denkerisch durchdringen und meditieren können.⁸⁰⁵

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Die Federzeichnung ›Fünf Wunden, mit Kreuz und Christuskind‹ (S. 89) ist gemeinsam mit den zwei weiteren Miniaturen ›Geburt Christi‹ (S. 78) und ›Maria im Wochenbett‹ (S. 87) in die Textkompilation zu Weihnachten (S. 74–94) integriert. Dort ist sie wie die Miniatur ›Maria im Wochenbett‹ (S. 87) in die Textkompilation zum ersten Weihnachtstag (S. 79–94) eingebettet, die sich aus Übersetzungen liturgischer Gesänge ins Deutsche,⁸⁰⁶ einer als

803 AUST, Gertrud von Helfta (2006), S. 441.

804 Auf die Frage danach, weshalb es üblich sei, in (Mess-)Büchern zum *Te igitur* beim Beginn des Opfergottesdienstes ein Bild des Gekreuzigten einzufügen, antworten Sicardus und Durandus mit derselben Begründung. Das Bild sei deshalb eingefügt, damit die Betrachter(innen) denjenigen, den sie (im Text) anrufen, zugleich ›quasi gegenwärtig‹ sehen und sich das Dargestellte in den Augen des Herzens einprägen könnten. Sicardi, Mitalis de Officiis III, 6 (2008), S. 182: *Sed in quibusdam codicibus maiestas Patris et crux depingitur Crucifixi, ut quasi praesentem videamus quem invocamus et passio quae representatur, cordis oculis ingeratur.* (Hinw. v. BELTING, Bild und sein Publikum (1981), S. 19). Ähnlich später auch bei Durandus: *propter quod in plerisque saramentariis, inter prefationem et canonem, ymago crucifixi depingitur, ut, non non solum intellectus littere, uerum etiam aspectus picture, memoriam dominice passionis inspiret. [...] Ut sacerdos quasi presentem uideat quem inuocat et quem alloquitur dicens: »Te igitur« etc.; et passio que hic representatur cordis oculis ingeratur.* Duranti, Rationale divinorum 1, hg. SUNTRUP (1995), S. 416 f. (Hinw. v. THALI, Heilsvermittlung (2009), S. 263).

805 Vgl. THALI, *andacht und betrachtung* (2012), S. 265.

806 Dazu zählen hier Übersetzungen von Antiphonen, Responsorien und dem Introitus zur *loblichen* *fron mess* ins Deutsche. Vgl. Einsiedeln, StiB, Cod. 283 (1105), S. 83: *Ain kind ist úns geborn und ain sun*

prophecyā bezeichneten volkssprachigen Kurzlesung aus dem Buch des Propheten Jesaja (Is 9, 5–6),⁸⁰⁷ einer Betrachtung der Geburt des Kindleins Jesu, einer Mahnung über die Freude Marias beim Anblick des neugeborenen Kindes und ›Christusgrüßen‹ zum ersten Weihnachtstag zusammensetzt. Das Bild nimmt weniger als die halbe Höhe und nur knapp drei Viertel der Breite des Schriftspiegels der Rectoseite ein und ist in den Text der ›Christusgrüße‹ integriert, der an seinem rechten Bildrand entlang weiterläuft.

Der Federzeichnung unmittelbar vorausgeht die auf die Wochenbettdarstellung (S. 87) folgende Mahnung an die Kindbetterin Maria, die mit einer Bitte des Text-Ich an Maria endet, das Kind anschauen und liebkosen zu dürfen (S. 87–89).

O lieplich zarti mächtliche müter, gund mir und erlob mir ain schön iungs kindelin, das zart liebli in diner müterlichen schös, an ze sehen und mit im ze kosen nach alles mins hertzen begird. (S. 89)

In Anlehnung an die quasi-dialogische Struktur von Andachtstexten, die auf die Erfahrung der Gegenwart Gottes antworten, stellt das Fünf-Wunden-Bild die visuell wahrnehmbare Antwort der Gottesmutter auf die unmittelbar zuvor geäußerte Bitte des Text-Ich dar. Indem diese auf der Ebene des Bildes beantwortet wird, indem das Bild Christus in der Gestalt des neugeborenen Kindes vergegenwärtigt, wodurch es die Be trachter(innen) nun tatsächlich ansehen und liebkosen können, verschmelzen Text und Bild hier wiederum zu einer eng zusammengehörenden Einheit. Die dem Bild vorausgehende Mahnung leitet die Bildbetrachtung an und in der visuellen Vergegenwärtigung des Christuskindes im Bild manifestiert sich die Antwort auf die Bitte des Text-Ich. Das Objekt der eigenen *hertzen begird* kann im Bild nicht nur angesehen (*erlob mir [...] an ze sehen*), sondern tatsächlich angesprochen und liebkost werden (*erlob mir [...] ze kosen*). In Kombination mit dem Bild erhalten die Lemmata ›ansehen‹ und ›kosen‹ eine doppelte Semantik.

Als Antwort auf die Bitte des Text-Ich werden mit der Federzeichnung zugleich die Antwort der Gottesmutter und das Christuskind sichtbar. Darüber hinaus visualisiert das Bild das Begehr und Verlangen des Text-Ich (*alles mins hertzen begird*), nämlich Christus eingeschlossen im eigenen Herzen mit sich zu tragen und jederzeit

ist úns gegeben. *Des fürsten tūm ist im geleit uf sin achsel und er wirt gehaissen oder genempt der engel von grōssen rāt* (vgl. *Puer natus est nobis et filius datus est nobis cuius imperium super humerum ejus et vocabitur nomen ejus magni consilii angelus*. Nativitas Domini, Mass, Introit, Cantus ID g00553). *Darumb singent dem herren ain nūwes gesang, won er hält getān grōssi wunder* (vgl. *Cantate domino canticum novum quoniam mirabilia fecit*. Nativitas Domini, Mass, Introit verse, Cantus ID g00553a.1). Vgl. auch <http://gregorian.info/chant/id/6542/1/de> (13.08.2018).

⁸⁰⁷ Vgl. Durandus, *Rationale divinorum* 2, hg. SUNTRUP (2016), 6, 13, 6 (S. 828). Vgl. Einsiedeln, StiB, Cod. 283 (1105), S. 82 f.: *Incipit: Och der wirdig prophet ysayäs hält in seiner prophecy; Explicit: Ain clarer sun ist úns hūtt geborn und er wirt gehaissen der starck gott, alleluia des lobent alle gott.*

ansehen beziehungsweise ansprechen zu können.⁸⁰⁸ Im Bild ist das Kind im Herz eingeschlossen, geborgen und unversehrt, vereinigt mit Gott.

Die Miniatur rekuriert auf die ihr vorausgehende Mahnung, weist aber auch einen engen Bezug zu den ›Christusgrüßen‹ auf, in welche sie eingefasst ist. Dem Text der Christusgrüße, welcher am rechten Bildrand entlang weiterläuft, geht die Rubrik *Ain húpscher grutz von dem kindli Ihesus* (S. 89) voraus. Die einzelnen Grüße des verhältnismäßig umfangreichen Grußtextes (S. 89–94) setzen sich jeweils aus der anaphorisch verwendeten Grußformel *Gegrüsset sigist du*, gefolgt von einer namentlichen Bezeichnung des (kindlichen) Heilands (*hailigostes kind [...] liepliches begirliches kindli Ihesus usw.*) und einer Christus preisenden Metapher (beispielsweise *Du bist süsser denn alle honig fliessende süssikait*) zusammen (S. 90 f.). Mitunter wird auf die Namensnennung verzichtet, sodass die preisende Metapher unmittelbar an die Grußformel anschließt (*Gegrüsset sigist du ain sun der gerechtikait [...] ain spis der engel usw.* – S. 91). Der Beginn einer neuen Grußformel ist durchgängig durch abwechselnd rote und blaue G-Lombarden gekennzeichnet. Weiterhin ist der Textabschnitt mithilfe von Rubrizierungen gegliedert und endet mit der beschließenden Akklamationsformel *Amen* (S. 94).

Dem Aufbau nach ähneln die insgesamt 24 anaphorisch verwendeten ›Grüße‹ den aus der Marienlyrik bekannten Mariengrüßen, jedoch mit dem Unterschied, dass sie Christus adressieren und ausschließlich christologische Sprachbilder enthalten.⁸⁰⁹ Da die Forschung bislang keinen eigenen Fachterminus für die formal den Mariengrüßen angeglichenen, aber auf Christus ausgerichteten Grüße kennt, seien diese hier und im Weiteren – analog den Mariengrüßen – als ›Christusgrüße‹ bezeichnet.⁸¹⁰ Entsprechend den preisenden, bittenden, mahnenden und meditierenden strophischen Grüßen an Maria werden auch die im Gebetbuch enthaltenen Grußtexte mit der vom Ave Maria abgeleiteten Grußformel ›Ave‹ beziehungsweise ›Gegrüßet seist du‹ eingeleitet.⁸¹¹ Mit den Mariengrüßen gemein haben die 24 anaphorisch verwendeten ›Christusgrüße‹ neben ihrer Form überdies, dass sie kaum narrative Passagen enthalten. Wie in der Marienlyrik spielt das Narrative lediglich eine untergeordnete Rolle.⁸¹²

⁸⁰⁸ Zur doppelten Semantik von *ansehen* bzw. *anblicken* siehe den Abschnitt ›Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text‹ unter II, 6.1.6. Eine doppelte Semantik durch die Kombination von Wort und Bild erhalten u.a. auch die entsprechenden Textzeilen zu den Miniaturen ›Sündenfall‹ und ›Dreieinigkeit‹. Siehe hierzu die Einzelanalysen II, 6.2.1; II, 6.3.1.

⁸⁰⁹ Zum ›Mariengruß‹ siehe u.a. APPELHANS, Mariendichtung (1970); WACHINGER, Mariengrüße (1987); GÄRTNER, Mariendichtung (2000).

⁸¹⁰ Einzelne Grußgebete an Christus oder das Christuskind, die mit der Formel ›Sei gegrüßt‹ einsetzen, sind an sich zahlreich bekannt. Jedoch sind anaphorische Reihungen dieser Grüße nach dem Muster der Mariengrüße bislang nicht systematisch erforscht worden. Für eine Auswahl an Grüßen siehe das Register der Gebetsinitien ›gegrüßest seist du in SCHNEIDER, Handschriften (1988), S. 836–839.

⁸¹¹ Vgl. WACHINGER, Mariengrüße (1987), Sp. 3; GÄRTNER, Mariendichtung (2000), S. 538.

⁸¹² Vgl. GÄRTNER, Mariendichtung (2000), S. 538.

Das Martyrium Christi während der Passion wird in den 24 ›Christusgrüßen‹ nicht thematisiert. Zwar wird Jesus in einem ›Gruß‹ als *über gelicher zaichen trager der martrer* (S. 92 f.) bezeichnet, sein Leiden darüber hinaus jedoch nicht eigens erwähnt. Die Grußtexte weisen vielmehr einen freudigen Charakter auf. Sie meditieren und preisen die Geburt, Mensch- sowie Gottheit Jesu und sparen die Leidensmomente gänzlich aus. Ähnliches gilt auch für die Miniatur, in welcher das Martyrium Christi durch die Wundmale zwar angedeutet, das Leiden aber nicht näher dar- oder ausgestellt wird. Insgesamt fokussiert die in Bild und Text dargebotene Christusandacht nicht primär die Passion Christi, sondern konzentriert und preist die im verwundeten Herzen Jesu manifestierte Gottesliebe und die langersehnte Gegenwart des kindlichen Heilands am Weihnachtstag.

Im Zusammenhang mit der Adressierung und Zentrierung Christi im Text der 24 ›Christusgrüße‹ und im Fünf-Wunden-Bild erscheint die Gruppierung von genau 24 ›Christusgrüßen‹ keineswegs willkürlich. Vielmehr ist die Zahl 24 insbesondere in 24-teiligen Gruppen insofern auf Christus zu beziehen, als sie »wegen der 24 Stunden des Tagesablaufs [und ebenso der 24 Tage bis zur Geburt des Herrn] die Erleuchtung der Gläubigen beziehungsweise des Erdkreises durch Christus oder den Glauben«⁸¹³ bezeichnet.

Das Andachtsbild des kindlichen Heilands sowie der Fünf-Wunden-Christi und die an das Bild anschließenden ›Christusgrüße‹ bilden eine eng zusammengehörende Einheit, in welcher die Christusfrömmigkeit nicht einfach nur eine zentrale Rolle einnimmt, sondern konzentriert zum Ausdruck gelangt.

Strukturelle Funktion: Das Bild ist in den Text der ›Christusgrüße‹ eingebettet und greift sowohl den Inhalt des Textes auf, in welchen es eingefasst ist, als auch den Inhalt der ihm vorausgehenden Mahnung. Folglich darf es den in den Textfluss integrierten Miniaturen mit einem unmittelbaren Bezug zu den umliegenden Texten zugeordnet werden.

6.1.8 Beschneidung des Herrn

Format und Layout: Die Miniatur ›Beschneidung des Herrn‹ (S. 94, siehe Abb. 14) misst 114 mm × 85 mm (H × B) und geht der Textkomplilation zur Circumcisio Domini (S. 95–100) voraus. Sie nimmt bis auf drei Zeilen an ihrem oberen Bildrand den gesamten Schriftspiegel der Versoseite ein.

Bildbeschreibung: Im Vordergrund der Miniatur findet die Beschneidung Christi durch einen in ein rotes, bodenlanges Gewand gekleideten Mohel mit einer roten

⁸¹³ MEYER/SUNTRUP, 24 (1987), Sp. 680.

Kopfbedeckung statt. Der Mohel ist nach rechts gewandt und halb kniend – das rechte Bein ist aufgestellt, das linke in der Schwebe angewinkelt – bei der Ausführung seiner Tätigkeit dargestellt. Das nackte, kreuznimbierte Jesuskind wird von einem am rechten Bildrand sitzenden Hohepriester gehalten. Ausgestreckt auf einem weißen Tuch ruht es auf dessen Schoß, während der Mohel die Beschneidung vornimmt. Der Hohepriester ist deutlich an seiner Kleidung zu erkennen. Er trägt ein violettes Gewand und eine blaue Mitra über einer weißen Haube, die ihm tief ins Gesicht fällt und seine Augen beinahe gänzlich bedeckt. Die Mitra ist augenfällig mit kleinen, runden, weißen Perlen versehen und weist Spuren goldener Farbe (eventuell eine Musterung) auf. Die Szenerie wird von drei weiteren Figuren begleitet. Zwischen dem Mohel und dem Hohepriester steht aufrecht und leicht nach hinten versetzt ein weiterer Geistlicher in einem grünen Gewand mit einer weißen Stola und violetter Mitra. Dieser blickt auf den Akt der Beschneidung herab und hält mit seiner Rechten ein weißes Tuch über den Operationsbereich. Die Linke greift das aufgerollte Ende seiner Stola und hält diese davon ab, in den Operationsbereich zu fallen. Am linken Bildrand befinden sich zwei weitere Figuren. Eine weibliche Assistenzfigur hält mit beiden Händen ein weiteres weißes Tuch ausgebreitet vor dem Körper und blickt zu der Beschneidung herüber. Sie ist in ein grünes Gewand gekleidet und trägt eine weiß-goldene Kopfbedeckung. Links neben ihr streckt eine männliche Figur ihren Kopf und linken Arm auf eine groteske Weise entlang des linken Bildrahmens schräg in das Bildfeld hinein. Mittels dieser absurdens Gestik transportiert die Figur eine gewisse Komik in die Darstellung, deren Sinn und Zweck sich nicht erschließt. Den Bildhintergrund füllt gesamthaft ein dunkelbrauner Wandbehang mit einer gelben, abstrakten Musterung (stilisierte Sterne?). Im Vordergrund zeigt sich der terracottafarbene Boden. Die Darstellung des Stuhls, auf dem der Hohepriester sitzt, wirkt überraschend plastisch. Seine Lehne überdeckt die Rahmenleiste des rechten Bildrandes und tritt augenfällig aus dem Bildraum heraus.

Malanweisung: Am unteren Bildrand ist deutlich die Malanweisung *Circumcisio xi*⁸¹⁴ zu erkennen.

Referenztexte: Die biblische Grundlage für bildliche Darstellungen der Beschneidung Christi bildet das Lukasevangelium, nach welchem Christus am achten Tag nach seiner Geburt beschnitten wird und den Namen ›Jesus‹ erhält.⁸¹⁵

814 Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 254.

815 Vgl. Lc 2, 21: *Et postquam consummati sunt dies octo ut circumcideretur vocatum est nomen eius Iesus quod vocatum est ab angelo priusquam in utero conciperetur.* (EU, Lc 2, 21: Als acht Tage vorüber waren und das Kind beschnitten werden sollte, gab man ihm den Namen Jesus, den der Engel genannt hatte, bevor das Kind im Mutterleib empfangen war).

Ikonographische Tradition: Seit dem 12. Jahrhundert lassen sich drei verschiedene Hauptdarstellungstypen der Beschneidung Christi erkennen, die sich vor allem anhand der beteiligten Akteure unterscheiden.⁸¹⁶ Die Beschneidungsminiatur im Gebetbuch der Margaretha repräsentiert den zweiten Bildtypus, in welchem ein Priester das Kind auf dem Schoß hält, während ein Mohel die Beschneidung vornimmt.⁸¹⁷ Die Gottesmutter, die der Szenerie üblicherweise entweder alleine oder gemeinsam mit Joseph beiwohnt, fehlt in der Miniatur des Gebetbuches.⁸¹⁸

Bildvorlage: Dass Christus in der vorliegenden Miniatur nicht von einem ›einfachen‹ Priester, sondern von einem Hohepriester gehalten wird, überrascht, da sich dieser in Bildern der Beschneidung des Herrn nur selten zeigt. Seine Darstellung legt die Vermutung nahe, dass sich der Miniatur hier an einer Tafelmalerei der Beschneidung des Herrn aus der Konstanzer Werkstatt des anonymen Meisters des Hohenlandenberger Altars orientiert haben könnte (siehe Abb. 15).

Die um 1480 entstandene Tafelmalerei stammt von der Innenseite eines nicht mehr erhaltenen Flügelaltars mit beträchtlichem Ausmaß (circa 320 × 580 cm).⁸¹⁹ Im aufgeklappten Zustand offenbarte das Retabel vier Marienszenen. Auf der Außenseite befanden sich einst acht Szenen der Passion Christi, von denen sich weitere Bildtafeln erhalten haben.⁸²⁰

Zwischen der Miniatur und der Tafelmalerei zeigen sich augenfällige Übereinstimmungen in Bezug auf die Figurendarstellung (Hohepriester und Mohel) sowie auch die Gestaltung des Interieurs.⁸²¹ Zunächst sticht die Kleidung des Hohepriesters heraus. In beiden Bildern trägt dieser ein weinrotes Gewand und eine augenfällig mit weißen Perlen verzierte Mitra über einer tief ins Gesicht fallenden Haube. Beide Male reicht der Stoff der Haube überraschend weit über die Stirn des Hohepriesters hinab und überdeckt in der Miniatur sogar beinahe gänzlich dessen Augen. Auch die sitzende Position des Hohepriesters und die plastische Darstellung des schräg ausgerichteten Stuhls weisen sichtbare Übereinstimmungen auf, obgleich sich einzelne Details

⁸¹⁶ Vgl. ISERMAYER, Beschneidung Christi (1948).

⁸¹⁷ Vgl. ebd., Sp. 329.

⁸¹⁸ Vgl. ebd.

⁸¹⁹ Vgl. ZINKE, Augustinermuseum (1990), S. 64.

⁸²⁰ Vgl. ebd., S. 63 f. sowie auch KONRAD, Werkstatt (1990), S. 46; LÜTHY, Altarfragment (1969) und WESTHEIDER/PHILIPP, Himmel und Hölle (2009), S. 130–134.

⁸²¹ Vgl. Meister des Hohenlandenberger Altars: ›Beschneidung Christi‹, Tafelmalerei, um 1480, Freiburg, Augustinermuseum, M 67/02. Die Tafelmalerei entstammt der Innenseite eines nicht mehr erhaltenen Marien-Flügelaltars. Abbildung online unter: <https://onlinesammlung.freiburg.de/de/object/9826AAD54CC1B81669954985D5417889> (15.02.2021). Zur Konstanzer Werkstatt und zu Identifizierungsversuchen des anonymen Meisters mit einem Versuch der etwas genaueren Datierung der Beschneidungstafel siehe II, 5.4.1.

unterscheiden. Überdies ähneln sich in beiden Bildern die Figuren des Mohels. Beide Male ist dieser (halb) kniend und nach rechts gewandt, bei der Ausführung seiner Tätigkeit erfasst. Während der Mohel in der Tafelmalerei auf dem linken Bein kniet und das rechte aufgestellt hat, zeigt die Miniatur des Gebetbuches allerdings eine etwas unbeholfenere Darstellung seiner Körperhaltung. Zwar ist auch hier das rechte Bein aufgestellt, jedoch hat das linke keinen Bodenkontakt, sondern scheint vielmehr in der Luft zu schweben. Zuletzt ist der abstrakt gemusterte braune Wandbehang, welcher den gesamten Bildhintergrund der Miniatur einnimmt, ebenfalls im Bildhintergrund der Tafelmalerei zu sehen, nimmt dort allerdings deutlich weniger Raum ein, sodass die Raumarchitektur weiterhin sichtbar bleibt. Deutliche Abweichungen zwischen den Bildern zeigen sich – neben der Raumarchitektur im Bildhintergrund – vor allem hinsichtlich des Begleitpersonals. Dieses ist in der Miniatur des Gebetbuches auf die Hälfte reduziert (drei anstatt sechs Begleitfiguren). Der Reduktion fällt auch das in der Tafelmalerei dargestellte Figurenpaar Maria und Joseph zum Opfer.

Nach BERND KONRAD haben der Werkstatt des Hohenlandenberg-Altars hauptsächlich Druckgraphiken des Malers und Kupferstechers Martin Schongauer als Vorlage gedient. Auf der Suche nach einer möglichen gemeinsamen Vorlage erzielte die Konsultation der 115 erhaltenen Kupferstiche Schongauers sowie weiterer Handzeichnungen und Tafelbilder des Künstlers und seiner Werkstatt jedoch keine Resultate. Die erhaltenen Werke aus dem Œuvre Schongauers weisen keine Ähnlichkeiten zu den Darstellungen der Beschneidungstafel sowie der Miniatur im Gebetbuch der Margaretha von Kappel auf.⁸²²

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Die Federzeichnung befindet sich auf derselben Versoseite wie die letzten beiden Zeilen der ihr vorausgehenden ›Christusgrüße‹ (S. 89–94) und geht der auf der ihr gegenüberliegenden Rectoseite einsetzenden Textkomplilation zur Circumcisio Domini (S. 95–100) voraus. Diese setzt sich aus einer Betrachtung und einem Gebet zum Festtag der Circumcisio Domini zusammen.

Strukturelle Funktion: Die Miniatur schließt auf derselben Versoseite an die ihr vorausgehenden Texte zu Weihnachten (S. 74–94) an, greift diese jedoch weder inhaltlich noch thematisch auf. Sie gibt allein eine Vorschau auf den Inhalt der auf sie folgenden Texte (S. 95–100). Das Bild fungiert als Scharnierbild, indem es die Textgrenze zwischen den Festtagen überspielt und die inhaltlich-thematisch voneinander unabhängigen Abschnitte formal miteinander verknüpft.

822 Vgl. KONRAD, Werkstatt (1990), S. 47.

Beobachtungen besonderer Merkmale: Durch die Anwesenheit eines Hohepriesters bei der Beschneidung, welche die erste Verwundung Christi darstellt, eröffnet sich unweigerlich ein Bezug zu den – auf der zeitstrukturellen Ebene des Gebetbuches – zukünftigen Verwundungen Christi in der Gegenwart der Hohepriester Kajaphas und Hannas, unter deren Verhören das unschuldige Blut Christi erneut vergossen werden wird. In der vorliegenden Darstellung der Beschneidung des Herrn erfüllt die Figur des Hohepriesters eine proleptische Funktion. Gemeinsam mit der ersten Verwundung, das heißt dem ersten Opfer Christi, werden dessen spätere Verwundungen während der Passion und dessen letztes Opfer durch den Kreuztod vorweggenommen.

6.1.9 Anbetung der Heiligen Drei Könige

Format und Layout: Die Miniatur (S. 101, siehe Abb. 16) misst 132 mm × 78 mm (H × B) und nimmt den gesamten Schriftspiegel der Rectoseite ein. Sie ist in die Textkomplilation zur Epiphania Domini (S. 100–109) integriert und dort zwischen die Silben des Wortes *hail-gen* (S. 100–102) eingebettet.

Bildbeschreibung: Das Bild zeigt die Anbetung des Christuskindes durch die Heiligen Drei Könige. Am rechten Bildrand ist auf dem Grasboden sitzend Maria mit Nimbus, wallendem Haar, braunem Untergewand und einem beigen Mantel mit ausgiebigem Faltenwurf dargestellt. Auf ihrem Schoß steht aufrecht das Christuskind in der Gestalt eines etwa einjährigen Knaben. Christus trägt den charakteristischen Kreuznimbus um das Haupt und ein blaues Hemd, das ihm bis knapp über die Knie reicht. Seine linke Hand ist um den Hals der Mutter gelegt, während die rechte vor dem Herzen zur Faust geballt ist. Kopf und Körper wenden sich dem König zu, der mit ausgestrecktem rechtem Bein mittig in der unteren Bildhälfte vor der Gottesmutter und dem Christuskind auf dem Grasboden kniet. Der König blickt zum Christuskind herauf. Seine abgelegte Krone liegt zu seinen Füßen auf dem grünen Grasboden. Der rechte ausgestreckte Fuß übertritt den unteren Bildrahmen und lenkt die Aufmerksamkeit der Betrachter(innen) auf die danebenliegende Krone. Der kniende König trägt einen roten Mantel mit beigem Innenfutter sowie ein blaues Untergewand mit einer dunkelroten Beinkleidung, die ihm weit bis übers Knie reicht. Mit seinen Händen umfasst er den Stiel eines goldgelben Kelches mit geöffnetem Klappdeckel, welchen er dem Christuskind darbietet. Oberhalb des knienden Königs ist ein weiterer, aufrechtstehender König dargestellt. Dieser trägt ein bodenlanges rotes Gewand und eine goldgelbe Krone auf dem Haupt. In seiner Rechten hält er ein goldgelbes (Salb-)Gefäß. Der linke Arm ist erhoben und deutet auf die blassgelbe Weihnachtssonne auf dem Mauerwerk in der oberen rechten Bildecke. Dass der Himmelskörper, welcher aufgrund der Mauerziegel

nur schwer erkennbar ist, tatsächlich eine Weihnachtssonne mit mehreren gezackten Strahlen darstellt, wird unter der Anwendung von UV-Licht sichtbar (siehe Abb. 17).⁸²³

Die ausgestreckten Mittel- und Zeigefinger des Königs im roten Gewand formen einen Zeigegestus. Zwar ist sein Körper dem Christuskind und der Gottesmutter zugewandt, doch sein Blick fällt über die rechte Schulter in Richtung des letzten der Drei Heiligen Könige am linken Bildrand. Diesen kleiden dunkelrote Beinkleider sowie ein blaues Unter- und beiges Übergewand. Sein Gesicht ist mit einem dunklen Grauton übermalt. An seinem Gürtel trägt er ein Schwert. In seiner linken Hand hält er einen goldgelben Hornpokal mit einem aufgesetzten Kreuz. Der rechte Arm suggeriert einen zeremoniellen Begrüßungsgestus, bei welchem die augenfällige Kopfbedeckung – ein Hut mit angebundenem bodenlangem Schleier – mit einer ausladenden Bewegung vom Kopf genommen wird. Der Bildhintergrund ist eigentlich aufgeteilt und zeigt in der linken Bildhälfte wiederum ein See- und Bergpanorama, während in der rechten Bildhälfte – hinter Maria – die merkwürdig stufenartigen Reste eines geziegelten Mauerwerks mit einem angeschlossenen Schrägdach dargestellt sind.⁸²⁴ Die einzelnen Mauerziegel ragen in einer bruchstückhaften Abstufung über dem Kopf des Königs im roten Gewand hervor. Den hellgrünen Grasboden im Bildvordergrund bedecken dunkelgrüne Gräser und stilisierte Pflanzen. Er reicht bis circa zur Hälfte des Bildfeldes hinauf. Am oberen Bildrand ist der Rest eines schmalen Balkens blauer Farbe zu erkennen. Im Vergleich zu den weiteren Figuren erscheinen die Gottesmutter und ihr Mantel überproportional groß, wodurch die Marienfigur innerhalb der Szenerie eine besondere Gewichtung erhält.⁸²⁵

Malanweisung: Am unteren Bildrand sind Reste der ins Bildfeld eingetragenen Malanweisung zu sehen, jedoch aufgrund der Überdeckung durch die dunkelbraune Rahmenlinie nicht mehr lesbar.

823 Die Wiederholung des Motivs der Weihnachtssonne eröffnet durch paradigmatische Verknüpfungen ein interbildliches Bezugssystem zwischen den Miniaturen der Geburt Christi (S. 78) und der Anbetung der Heiligen Drei Könige (S. 101). Durch den Vorgang des Ersetzens des in den entsprechenden Bildvorlagen dargestellten Weihnachtssterns mit einer Weihnachtssonne ändert sich der Zeichenstatus des Himmelskörpers maßgeblich. Während der Weihnachtsstern vor allem dazu dient, die Geburtsstätte des Erlösers auszuweisen, wird durch das Motiv der Weihnachtssonne die theologische Deutung Christi als sonnenstrahlender Heilbringer und wahrer *sol invictus* in die Darstellung transportiert. Zur Bedeutung des Motivs der Weihnachtssonne, die Christus als sonnenstrahlender Heilbringer und wahrer *sol invictus* kennzeichnet, siehe II, 6.1.5, bes. den Abschnitt ›Analyse und Interpretation‹.

824 Ein ähnlich abgestuftes und geziegeltes Mauerwerk zeigt sich auch in der Bildvorlage des Meisters E.S. Siehe hierzu den Abschnitt ›Bildvorlage‹.

825 Letztlich ist die Ikonographie der Bildvorlagen für den Bilderzyklus des Gebetbuches wiederholt derart verändert worden, dass Maria regelmäßig in den Fokus gerät und als die Bedeutsame erscheint.

Referenztexte: Bildliche Darstellungen der Anbetung der Drei Könige basieren auf den Schilderungen des Matthäusevangeliums,⁸²⁶ des Psalms 71 und den Prophezeiungen Jesajas.⁸²⁷ Am ausführlichsten berichtet das Matthäusevangelium, nach welchem allerdings keine Könige, sondern *magi* (Sterndeuter) mithilfe des Sterns zum Kind geführt werden.⁸²⁸ Die Bezeichnung der Sterndeuter als *reges* (Könige) ist auf den Psalm 71 sowie das Buch Jesaja zurückzuführen.⁸²⁹ Die Anzahl der Könige bildet eine Analogie zu den im Matthäusevangelium genannten ›drei‹ Gaben Gold, Weihrauch und Myrrhe.⁸³⁰

Ikonographische Tradition: Die Anbetung gilt als erstes Bildmotiv der Kindheit Christi und kann bereits seit dem 3. Jahrhundert nachgewiesen werden. Die in der Miniatur dargestellte Rollenverteilung entspricht dem gängigen Bildtypus der Anbetung der Drei Könige, auch Anbetung der Magier genannt, wie er im 13. Jahrhundert entsteht:⁸³¹ Während der erste König devout niederkniet, schaut der zweite zum dritten König zurück und zeigt diesem den Stern.⁸³²

Bereits seit dem 12. Jahrhundert existieren Darstellungen, in welchen das Gesicht einer der drei Könige (zunächst Balthasar dann Caspar) dunkel ausgemalt wurde. Die Dunkelfärbung der Haut wird als Zeichen der Herkunft der drei Könige aus allen Erdteilen gedeutet und gewinnt insbesondere im 15. Jahrhundert an Beliebtheit.⁸³³

Bildvorlage: Obgleich sich der Miniatur bei der Übernahme des originären Bildmotivs augenscheinlich größere Freiheiten gelassen hat bzw. auch hier verschiedene Vorlagen verwendet haben mag, weist die Miniatur nach wie vor überzeugende Übereinstimmungen mit einem Kupferstich des Meisters E.S. auf (siehe Abb. 18).⁸³⁴

Die ursprüngliche Darstellung ist in der Miniatur seitenverkehrt wiedergegeben und stark vereinfacht. Das Personal ist auf die Figuren Maria und Kind sowie die drei Könige reduziert. Der fliegende Engel, welcher im Kupferstich den Weihnachtsstern hält, Ochs und Esel sowie weitere heraneilende Figuren fehlen in der Miniatur des Gebetbuches. Der detailreich ausgestaltete städtische Hintergrund wird durch das wiederkehrende See- und Bergpanorama ersetzt. Darüber hinaus er- und versetzt der Mi-

⁸²⁶ Vgl. Mt 2, 1–12.

⁸²⁷ Vgl. WEIS, Drei Könige (1968), Sp. 539 f.

⁸²⁸ Vgl. Mt 2, 1.

⁸²⁹ Vgl. Ps 71, 10; Is 60, 3.

⁸³⁰ Vgl. WEIS, Drei Könige (1968), Sp. 539.

⁸³¹ Vgl. ebd., Sp. 541 f.

⁸³² Vgl. ebd., Sp. 543. Siehe hierzu auch HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 133–135 (Abb. Bd. 2, S. 32).

⁸³³ Vgl. WEIS, Drei Könige (1968), Sp. 541.

⁸³⁴ Vgl. LEHRS, Katalog Kupferstich, Textbd. 2 (1910), Nr. 26, S. 73; HÖFLER, Meister E.S. (2007), S. 58–60.

niator die Gestalt des Königs links im Stich durch eine Figur eines gekrönten Königs im roten Gewand. Anstatt an den linken Bildrand ist diese ›neue‹ Königsfigur im Gebetbuch der Margaretha nun ins Zentrum des Bildes gerückt. Da sich der Miniatur hinsichtlich der anderen beiden Königsfiguren getreu an der Vorlage des Meisters orientiert,⁸³⁵ sticht der neugestaltete und umgesetzte König besonders hervor. Für ihr Erscheinungsbild lässt sich im Œuvre des Meisters E.S. keine unmittelbare Vorlage finden.⁸³⁶ Sie muss entweder aus einem anderen, bislang unbekannten Zusammenhang extrahiert worden sein oder – möglicherweise in Anlehnung an die bildtypische Rollenverteilung seit dem 13. Jahrhundert – eine Eigenkreation des Miniaturors darstellen. Zweifelsfrei besteht ihre wesentliche Funktion darin, die Weihnachtssonne in der rechten oberen Bildecke auszuweisen beziehungsweise darauf aufmerksam zu machen.⁸³⁷

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Die ganzseitige Federzeichnung ist in die Textkomplilation zur Epiphania Domini (S. 100–109) integriert und dort zwischen die Silben des Wortes *hailgen* (S. 100–102) eingebettet: *hail[Seitenumbruch, Miniatur, Seitenumbruch]gen* [dry kúng]. Der durch die Rubrik *Der zwölft tag* (S. 100) eingeleitete Textabschnitt setzt sich aus einer Betrachtung und zwei Gebeten zur Epiphania Domini am Dreikönigsfesttag zusammen. Neben der Miniatur ›Anbetung der Heiligen Drei Könige‹ ist keine weitere Federzeichnung des Gebetbuches derart silbentrennend in ein Wort eingefügt.

Strukturelle Funktion: Die Federzeichnung greift den Inhalt der Textkomplilation zur Anbetung des Kindes am zwölften Tag nach der Geburt des Herrn, in welchen sie eingefasst ist, unmittelbar auf, ohne primär eine Gliederung der Textkomplilation vornehmen zu wollen. Sie darf folglich den in den Textfluss integrierten Miniaturen zugeordnet werden.

835 Während in der Vorlage des Meisters E.S. keine Unterschiede bezüglich der Hautfarbe der Könige zu erkennen sind, malt der Miniatur des Gebetbuches das Gesicht des Königs am linken Bildrand nachträglich dunkel aus.

836 Die einzige Königsfigur aus dem Œuvre des Meisters E.S., die ebenfalls einen den Himmelskörper ausweisenden Zeigegestus aufweist, findet sich im Stich LEHRS 27. Der entsprechende König deutet mit seiner rechten Hand auf den Stern am linken oberen Bildrand. In seiner Linken hält er ein rundes Gefäß. Die Darstellung der Figur (die Körperhaltung, ihre Blickrichtung, ihr Gewand, die Kopfbedeckung, der Zeigegestus und das Gefäß in ihrer Hand) unterscheidet sich jedoch merklich von der zur Diskussion stehenden Figur im Gebetbuch der Margaretha. Vgl. LEHRS, Katalog Kupferstich, Textbd. 2 (1910), Nr. 27, S. 75; Abb. bei APPUHN, Meister E.S. (1989), L. 27.

837 Im Bild der Anbetung der Heiligen Drei Könige wird folglich nicht nur der Weihnachtsstern durch eine Weihnachtssonne ersetzt, sondern weiterhin eigens eine Figur ergänzt, welche dazu dient, die Betrachtenden zusätzlich auf die Gegenwart der Weihnachtssonne aufmerksam zu machen.

6.1.10 Darbringung Jesu im Tempel

Format und Layout: Die Miniatur ›Darbringung Jesu im Tempel‹ (S. 110, siehe Abb. 19) misst 130 mm × 80 mm (H × B) und nimmt den gesamten Schriftspiegel der Versoseite ein. Sie geht der Textkomplilation zur Purificatio Mariae (S. 110–136) voraus und gibt eine Vorschau auf den Inhalt des auf sie folgenden Textabschnitts. Um Bild und Text auf einer Doppelseite unterzubringen, wurden auf der vorherigen Rectoseite dreieinhalb Zeilen freigelassen.

Bildbeschreibung: Die Miniatur zeigt die Übergabe des Jesuskindes im Tempel. Im Fokus der Federzeichnung sind – jeweils im Ganzkörperprofil und einfach nimbier – die Gottesmutter Maria und das Christuskind dargestellt. Die Gottesmutter trägt ein blaues Untergewand unter einem grauen Mantel sowie eine weiße Kopfbedeckung. Sie steht aufrecht vor einem perspektivisch dargestellten Blockaltar mit einem zweistufigen Sockel und umfasst das nackte Christuskind mit beiden Händen. Dieses steht aufrecht auf der Mensa und wendet sich mit ausgestreckten Armen frontal dem Hohepriester am rechten Bildrand zu. Der Hohepriester steht Gottesmutter und Kind auf der anderen Altarseite gegenüber. Über seinen vor dem Körper ausgestreckten Armen liegt ein weißes Tuch, welches er dem dargebotenen Kind entgegenstreckt. Der oberste Priester trägt ein blaues Untergewand, einen roten Mantel und eine weinrote Mitra über einem goldgelben Kopftuch, das ihm tief ins Gesicht fällt. Über der Mensa liegt ein weißes, kostbar verziertes Tuch, dessen Musterung mehrere Vierpässe in Quadranten zeigt. Am linken Bildrand steht eine weitere weibliche Figur. Diese trägt ein rotes Kleid mit einem goldgelben Schleier und hält mit beiden Händen zwei weiße Tauben vor dem Körper. Die Frau wendet sich nicht dem Geschehen, sondern frontal den Betrachterinnen und Betrachtern zu und blickt diese direkt an. Der Bildhintergrund zeigt bis knapp unterhalb des oberen Bildrandes einen oben gerafften und mit Rankenornamenten bestickten grünen Wandbehang.⁸³⁸ Die durch die Raffung überschlagenen Enden offenbaren den roten Stoff der Rückseite. Zwischen dem Wandbehang und dem oberen Bildrand ist in stark abgeriebenem Blau ein schmaler Balken des Firaments zu erkennen. Im Bildvordergrund zeigt sich der weiß-grau gequaderte Tempelboden. Besonders hervor sticht der perspektivisch gezeichnete Altar, dessen Blockform den rechten Bildrahmen gemeinsam mit einzelnen Bodenkacheln überragt und sich außerhalb des Bildrahmens fortsetzt. Weiterhin augenfällig sind die überproportional langen Kleider und Mäntel des dargestellten Personals.

⁸³⁸ Zur Bedeutung von Vorhängen, Wandbehängen und Ehrentüchern in bildlichen Darstellungen des Spätmittelalters siehe den Abschnitt ›Analyse und Interpretation‹ unter II, 6.1.2.

Malanweisung: Entlang der unteren Bildrahmenlinie ist die mit einer Feder ins Bildfeld eingetragenen Malanweisung zu erkennen: *virgo bayolans xm Symeon recepit istum.*⁸³⁹

Referenztexte: Bildliche Darstellungen zum Ereignis respektive dem kirchlichen Fest der Darstellung des Herrn oder auch Purificatio Mariae bzw. Maria Lichtmess rufen, wie die doppelte Bezeichnung bereits erahnen lässt, zwei verschiedene Geschehen innerhalb desselben Festtages in Erinnerung. Die zwei Bezeichnungen gehen auf zwei unterschiedliche Ereignisse der biblischen Erzählung zurück und fokussieren entweder die Darbringung des Christuskindes oder die Reinigung Marias im Tempel. Die Schilderung des erstgenannten Ereignisses findet sich im neutestamentlichen Lukasevangelium.⁸⁴⁰ Die dort nur beiläufig erwähnte Reinigung Mariens im Tempel, die nach dem Gesetz Mose 40 Tage nach der Geburt des Kindes erfolgen soll, wird im dritten Buch Mose des Alten Testaments ausführlich thematisiert.⁸⁴¹ Im Zusammenhang

⁸³⁹ Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 254.

⁸⁴⁰ Lc 2, 22–24: *Et postquam impleti sunt dies purgationis ejus secundum legem Moysi tulerunt illum in Jerusalem ut sisterent eum Domino sicut scriptum est in lege Domini quia omne masculinum adaperiens vulvam sanctum Domino vocabitur et ut darent hostiam secundum quod dictum est in lege Domini par turturum aut duos pullos columbarum.* (EU, Lk 2, 22–24: Als sich für sie die Tage der vom Gesetz des Mose vorgeschriebenen Reinigung erfüllt hatten, brachten sie das Kind nach Jerusalem hinauf, um es dem Herrn darzustellen, wie im Gesetz des Herrn geschrieben ist: Jede männliche Erstgeburt soll dem Herrn heilig genannt werden. Auch wollten sie ihr Opfer darbringen, wie es das Gesetz des Herrn vorschreibt: ein Paar Turteltauben oder zwei junge Tauben.).

⁸⁴¹ Lv 12, 1–8: *Locutus est Dominus ad Mosen dicens loquere filii Israhel et dices ad eos mulier si suscepto semine pepererit masculum inmunda erit septem diebus iuxta dies separationis menstruae et die octavo circumcidetur infantulus ipsa vero triginta tribus diebus manebit in sanguine purificationis suae omne sanctum non tanget nec ingredietur sanctuarium donec impleantur dies purificationis eius sin autem feminam pepererit inmunda erit duabus ebdomadibus iuxta ritum fluxus menstrui et sexaginta ac sex diebus manebit in sanguine purificationis suae cumque expleti fuerint dies purificationis eius pro filio sive pro flia deferet agnum anniculum in holocaustum et pullum columbae sive turturem pro peccato ad ostium tabernaculi testimonii et tradet sacerdoti qui offeret illa coram Domino et rogabit pro ea et sic mundabitur a profluvio sanguinis sui ista est lex parientis masculum ac feminam quod si non invenerit manus eius nec potuerit offerre agnum sumet duos turtures vel duos pullos columbae unum in holocaustum et alterum pro peccato orabitque pro ea sacerdos et sic mundabitur.* (EU, Lv 12, 1–8: Der Herr sprach zu Mose: Sag zu den Israeliten: Wenn eine Frau empfängt und einen Knaben gebiert, ist sie sieben Tage unrein, wie sie in der Zeit ihrer Regel unrein ist. Am achten Tag soll man die Vorhaut des Kindes beschneiden und dreiunddreißig Tage soll die Frau wegen des vergossenen Blutes im Zustand der Reinigung bleiben. Sie darf nichts Geweihtes berühren und nicht zum Heiligtum kommen, bis die Tage ihres Reinigungszustands vorüber sind. Wenn sie ein Mädchen gebiert, ist sie zwei Wochen unrein wie während ihrer Regel. Sechsundsechzig Tage soll sie wegen des vergossenen Blutes im Zustand der Reinigung bleiben. Wenn die Tage ihres Reinigungszustands für einen Sohn ebenso wie für eine Tochter vorüber sind, soll sie ein einjähriges Schaf als Brandopfer und eine Felsentaube oder eine Turteltaube als Sündopfer zum Priester an den Eingang des Offenbarungszeltes bringen. Er soll es vor dem HERRN darbringen und für sie Versöhnung erwirken; so wird sie rein von der entstan-

mit der Darstellung des Herrn nimmt überdies die im Lukasevangelium berichtete Begegnung zwischen Simeon und dem Christuskind (Hypapante) eine bedeutende Rolle ein.

Die inhaltliche Ausrichtung des Festtags als Marien- oder Herrenfest variiert im Laufe der Zeit regelmäßig. Während der Festtag zunächst primär als Marienfest verstanden wurde und die Reinigung Marias im Vordergrund stand, ist er spätestens seit der Liturgiereform 1960 beziehungsweise 1969 als gesamtkirchliches Fest der Darbringung des Herrn gekennzeichnet.⁸⁴²

Ikonographische Tradition: Die Miniatur repräsentiert den seit karolingischer Zeit nachweisbaren Bildtypus der Darbringung im Tempel, der zugleich das Reinigungsopfer Mariens und die Begegnung des Jesusknaben mit Simeon ins Bild fasst. Dieser zeichnet sich vor allem durch eine annähernd symmetrische Aufteilung des Personals zu beiden Seiten des Altars im Tempelinneren aus. Die Gottesmutter hält das Jesuskind über dem Altar, während Simeon ihm die verhüllten Hände entgegenstreckt. Das weitere Personal variiert, zumeist wohnen der Szenerie Joseph und die Prophetin Hanna bei.⁸⁴³

Obwohl der entsprechende Bildtypus primär die im Lukasevangelium geschilderte Darbringung fokussiert, enthält er zugleich Handlungsstränge beziehungsweise Bildmotive der Reinigung Mariens sowie der Begegnung zwischen Simeon und dem Christuskind (Hypapante).⁸⁴⁴ Das Ereignis der Reinigung Mariens wird häufig durch das Motiv einer Magd kommemoriert, welche die Opfertauben hält. Dass der in der Miniatur dargestellte Hohepriester mit Simeon identifiziert werden muss, geht aus der Malanweisung hervor: *virgo bayolans xm Symeon recepit istum*.⁸⁴⁵ Die Darstellung Simeons als Hohepriester des Tempels ist vor allem im Spätmittelalter häufig anzutreffen. In der bildenden Kunst des ausgehenden Mittelalters sind Praesentatio, Purificatio und Hypapante schließlich zu einem festen Bild verschmolzen.⁸⁴⁶

Bildvorlage: Die Miniatur ›Darbringung Jesu im Tempel‹ konnte bislang auf keine Vorlage zurückgeführt werden.

denen Blutung. Das ist die Weisung für eine Frau, die einen Knaben oder ein Mädchen gebiert. Wenn sie die Mittel für ein Schaf nicht aufbringen kann, soll sie zwei Turteltauben oder zwei Felsentauben nehmen, eine als Brandopfer und die andere als Sündopfer; der Priester soll für sie Versöhnung erwirken und so wird sie rein.).

⁸⁴² Vgl. MAAS-EWERD, Darstellung des Herrn (1995), Sp. 27.

⁸⁴³ Eine ähnliche Bilddarstellung, wie sie im Gebetbuch der Margaretha vorliegt, bespricht JEFFREY HAMBURGER im ikonographischen Kommentar zum Gebetbuch der Ursula Begerin. Vgl. HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 135 (Abb. Bd. 2, S. 33).

⁸⁴⁴ Vgl. VON ERFFA, Darbringung im Tempel (1954).

⁸⁴⁵ Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 254.

⁸⁴⁶ Vgl. VON ERFFA, Darbringung im Tempel (1954), Sp. 1066.

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Die Federzeichnung nimmt den gesamten Schriftspiegel der Versoseite ein und geht der auf der gegenüberliegenden Rectoseite einsetzenden Textkomplilation zur *Purificatio Mariae* (S. 110–136) voraus. Um Bild und Text auf einer Doppelseite unterzubringen, wurden auf der vorherigen Rectoseite dreieinhalb Zeilen freigelassen. Aufgrund seiner vorgestellten Position gibt das Bild eine Vorschau auf den Inhalt der folgenden Textkomplilation, die sich in zwei Abschnitte untergliedern lässt. Ein erster Teil setzt sich aus narrativen Mahnungen mit inserierten Betrachtungen zu den Festtagsereignissen (S. 111–119), der Darstellung Jesu im Tempel (*Praesentatio*), dem Reinigungsopfer Mariens im Tempel (*Purificatio*) und der Begegnung mit Simeon (*Hypapante*) sowie einem Gebet (S. 119–121) zusammen. Der zweite Teil (S. 121–136) enthält Übersetzungen liturgischer Gesänge (Antiphonen und Responsorien) ins Deutsche, kurze volkssprachige Liturgieerklärungen – beispielsweise zum Vorgehen während der Kerzenweihe am Festtag⁸⁴⁷ –, zwei volkssprachige Kollektengebete sowie an die Gottesmutter gerichtete Mahnungen mit inserierten Bitten an die Schmerzen Mariens (S. 128–133) und einen Textabschnitt zu den ›Fünf Schmerzen Mariens‹ in Reimform (S. 133–136).⁸⁴⁸ Die Mahnungen, Betrachtungen und Gebete (S. 110–128) adressieren nacheinander Christus, die Gottesmutter Maria, Simeon oder Gottvater und thematisieren dabei abwechselnd die entsprechenden Festtagsereignisse *Praesentatio*, *Purificatio* und *Hypapante*. Während diese im Bild simultan dargestellt werden, handeln sie die anschließenden Texte linear ab.

Strukturelle Funktion: Hinsichtlich ihrer strukturellen Funktion ist die ganzseitige Miniatur den Titelbildern mit einer strukturierenden Funktion zuzuordnen. Sie ist der auf sie folgenden Textkomplilation vorgestellt und gibt eine Vorschau auf deren Inhalt. Das Bild macht den Beginn eines neuen Abschnitts respektive eines neuen Festtags kenntlich und nimmt so eine Gliederung der Texte im Gebetbuch vor. Durch die Freilassung dreier Textzeilen auf der dem Bild vorausgehenden Rectoseite wird zusätzlich auf die Textgrenze aufmerksam gemacht und die strukturierende Funktion des Bildes bekräftigt.

6.1.11 Taufe Christi

Format und Layout: Die Federzeichnung ›Taufe Christi‹ (S. 136, siehe Abb. 20) misst 87 mm × 79 mm (H × B) und nimmt etwas mehr als die Hälfte des Schriftspiegels ein. Sie schließt auf derselben Versoseite unmittelbar an die ihr vorausgehende Textkom-

⁸⁴⁷ Vgl. Anm. 310.

⁸⁴⁸ Eine eingehende Analyse des ›Fünf Schmerzen Mariens‹ in Reimform findet sich unter II, 4.8.3.

pilation zur *Purificatio Mariae* (S. 110–136) an. Auf der ihr gegenüberliegenden Rectoseite beginnt die Textkomilation zur Taufe Christi (S. 136–139).

Bildbeschreibung: Das Bild zeigt die Taufe Christi durch Johannes den Täufer. Im Zentrum der Federzeichnung ist Christus mit Kreuznimbus und Lendentuch dargestellt. Seine Hände sind vor der Brust überkreuzt. Die Figur Christi schwebt aufrecht über einem Flusslauf. Seine überschlagenen Füße sind bis zu den Waden ins Wasser getaucht. Der Kopf Jesu ist dem Täufer am rechten, grasbedeckten Flussufer entgegengeneigt, die Augen sind geschlossen. Der bärtige Täufer steht barfuß an der Kante des Flussufers. Er ist nimbiert und trägt ein einfaches, knielanges, braunes Gewand. In seiner erhobenen rechten Hand hält er das Taufgefäß, welches er selbst über dem Haupt des Gottessohnes ausschüttet. In der linken Hand hält er ein längliches weißes Tuch auf Hüfthöhe vor dem Körper. Der Taufzeremonie wohnt ein geflügelter Engel bei, der am gegenüberliegenden Flussufer in der linken Bildhälfte dargestellt ist. Er trägt ein weißes Gewand unter einem roten, knielangen Überwurf und blickt zur Taufzeremonie herüber. Über seinen vor der Brust erhobenen Armen liegt das Gewand Jesu. Im Hintergrund der Taufzeremonie sind eine besiedelte See- und Berglandschaft sowie die Spitzen einzelner Stadttürme zu erkennen. Der obere Bildrand zeigt einen schmalen Balken des Horizonts in abgeriebener blauer Farbe. Zwischen der Figur des Täufers und dem rechten Bildrand befindet sich ein einzelner Baum. Im Bildvordergrund, unterhalb der im Fluss schwebenden Füße Christi, sind drei einzelne Schilfahnen dargestellt.⁸⁴⁹

Malanweisung: Keine Malanweisung ersichtlich.

Referenztexte: Vom Ereignis der Taufe Jesu wird in allen vier Evangelien des Neuen Testaments sowie in weiteren biblischen, apokryphen und patristischen Quellen berichtet.⁸⁵⁰

Ikonographische Tradition: Bildliche Darstellungen der Taufe Jesu sind seit den Anfängen der frühchristlichen Kunst nachweisbar.⁸⁵¹ Obgleich das dargestellte Personal über die Jahrhunderte hinweg stark variiert, bleibt das grundlegende Bildformular ähnlich. Jesu steigt aus dem Wasser empor; der Himmel öffnet sich; der Heilige Geist kommt in der Gestalt einer Taube nieder. Während Johannes der Täufer zumeist als bärtiger (alter) Mann dargestellt ist, erscheint Christus sowohl als Erwachsener als

⁸⁴⁹ Die Position und Anzahl der drei Schilfahnen erinnern an diejenigen in der Miniatur ›Die Bußpredigt Johannes des Täufers‹ (S. 66).

⁸⁵⁰ Vgl. Mt 3, 13–17; Mc 1, 9–11; Lc 3, 21; Io 1, 29–34. Eine ausführliche Auflistung der Quellen bietet HOLL [u.a.], *Taufe Jesu* (1972), Sp. 247 f.

⁸⁵¹ Vgl. HOLL [u.a.], *Taufe Jesu* (1972), Sp. 248 f. Für eine computergestützte ikonographische Untersuchung von 883 Taufdarstellungen des Mittelalters siehe BELL/IMPETT, *Ikonographie und Interaktion* (2019).

auch in der Gestalt des Kindes.⁸⁵² Assistierende Engelsfiguren wohnen der Szenerie ungefähr seit dem 5. Jahrhundert regelmäßig bei. Darstellungen, die auf einen konkreten sakralen Taufritus Bezug nehmen, nach welchem der Heilige Geist oder bisweilen Johannes der Täufer das Taufgefäß selbst über dem Haupt Jesu ausgießen, sind etwa seit dem 9. Jahrhundert bekannt.⁸⁵³

Die Miniatur des Gebetbuches repräsentiert einen gängigen Bildtypus der Taufe Jesu, unterscheidet sich jedoch dadurch von vergleichbaren Darstellungen, dass Gott weder in der Gestalt der Heilig-Geist-Taube noch der Gottvaters im Bild des Gebetbuches enthalten ist. Die Absenz überrascht insbesondere deshalb, weil die Reduktion des Personals auf die Dreifigurengruppe Jesus, Johannes und den assistierenden Engel für bildliche Darstellungen des 15. Jahrhunderts eher untypisch ist. Sie entspricht einer deutlich späteren Bildtradition, die sich erst im Barock manifestiert.⁸⁵⁴

Bildvorlage: Die Miniatur des Gebetbuches erinnert an eine ältere, kolorierte Federzeichnung zur Taufe Christi, wie sie in der familieneigenen Historienbibel aus der Hagenauer Werkstatt des Diebold Lauber vorliegt (siehe Abb. 21).⁸⁵⁵

Auch wenn der Miniatur des Gebetbuches die Miniatur der Historienbibel nicht getreu kopiert, sondern augenscheinlich seinen eigenen Stil einbringt, lassen sich weiterhin augenfällige Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Bildern ausmachen.

Frappierende Ähnlichkeiten zeigen sich im Bildaufbau der beiden Federzeichnungen und insbesondere in der Reduktion, Positionierung und Darstellung des Personals. Obwohl Darstellungen der Taufe Jesu seit frühchristlicher Zeit maßgeblich von der Präsenz Gottes während der Taufe geprägt sind, fehlt in beiden Bildern jegliche Spur Gottes, sei es in der Gestalt der Heilig-Geist-Taube oder Gottvaters. Überdies bestehen in der symmetrischen Bildkomposition weitere Übereinstimmungen. In beiden Federzeichnungen steigt Christus aus dem Fluss empor, während Johannes der Täufer am rechten Flussufer und der assistierende Engel mit dem braunen Gewand Jesu am linken Flussufer dargestellt sind. In beiden Bildern schüttet der Täufer das Taufgefäß (eine Ampulle) selbst über dem Haupt Jesu aus. Auch die in der Historienbibel kräftig aufgetragene Umrandung des Nimbus des Täufers mit roter Farbe wiederholt sich in der Miniatur des Gebetbuches, dort allerdings lediglich als dünn aufgetragene Linie. Eine solche rote Umrandung des Nimbus liegt im Bilderzyklus des Gebetbuches allein im Bild der Taufe Jesu vor und wird darüber hinaus in keiner weiteren Miniatur wiederholt. Ferner besteht eine zusätzliche Parallele zwischen der Miniatur des Gebetbu-

852 Vgl. HOLL [u.a.], Taufe Jesu (1972), Sp. 248 f.

853 Vgl. ebd., Sp. 249 f.

854 Vgl. ebd., Sp. 254. Ein ähnliches Bild der Taufe, in welchem ebenfalls allein die Dreifigurengruppe dargestellt ist, erwähnt JEFFREY HAMBURGER im ikonographischen Kommentar zum Gebetbuch der Ursula Begerin. Vgl. HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 149 f., dort Abb. 151.

855 Vgl. St. Gallen, KB, Vad. Slg. Ms. 343d, fol. 66r.

ches und der Federzeichnung in der Historienbibel in der Darstellung des Baumes am rechten Bildrand.

Die Darstellung der Taufe Christi, wie sie in der Historienbibel der Lauber-Werkstatt enthalten ist, darf folglich aus verschiedenen Gründen als plausible Vorlage oder zumindest Inspirationsquelle für die Miniatur des Gebetbuches gelten.⁸⁵⁶ Da die Historienbibel bereits in der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden ist und sich seit ihrer Entstehung im Besitz Margarethas sowie ihrer Familie befindet, ist sie zunächst einmal frei verfügbar und leicht zugänglich. Insofern die Forschung überdies davon ausgeht, dass die Auftraggeber den Maler der 167 kolorierten Federzeichnungen, Hans Ott, gezielt für die Arbeit an der Historienbibel ausgewählt haben und möglicherweise ebenso die Bildauswahl vorgegeben oder mitgestaltet haben könnten,⁸⁵⁷ erscheint es durchaus naheliegend, dass einzelne Bildmotive der älteren Historienbibel als Inspirationsquelle für die Miniaturen im Gebetbuch der Margaretha gedient haben könnten.

Betrachtet man die Taufbilder aus dem Œuvre der Werkstatt Diebold Laubers im Überblick, fällt auf, dass die Federzeichnung der Taufe aus der Historienbibel insbesondere in Bezug auf die dargestellten Details deutlichere Übereinstimmungen mit der entsprechenden Federzeichnung des Gebetbuches aufweist als mit allen weiteren, vergleichbaren Taufdarstellungen aus der Hagenauer Werkstatt.⁸⁵⁸

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Die Federzeichnung schließt auf derselben Versoseite unmittelbar an die ›Fünf Schmerzen Mariens‹ in Reimform (S. 133–136) aus der ihr vorausgehenden Textkomilation zur *Purificatio Mariae* (S. 110–136) an. Auf der ihr gegenüberliegenden Rectoseite beginnt der Textabschnitt zur Taufe Christi (S. 136–139), der sich aus einer Betrachtung und einem Gebet zusammensetzt. Das Bild ist zwischen die Textkomilation zur *Purificatio Mariae* und Taufe Christi platziert, nimmt jedoch inhaltlich-thematisch allein auf das im Folgen-

⁸⁵⁶ Vgl. St. Gallen, KB, VadSlg Ms. 343d, fol. 66r.

⁸⁵⁷ Siehe hierzu II, 5.4.1, bes. Anm. 642.

⁸⁵⁸ Obgleich der Bildaufbau an sich in allen Lauber-Bildern der Taufe Jesu statisch bleibt, variieren die Details, das Personal, dessen Anordnung sowie die Ausgestaltung der Umgebung und Hintergründe deutlich. Grundsätzlich zeigt sich eine Tendenz zur Reduzierung des Personals. Engel und Heilig-Geist-Taube fehlen wiederholt. Die Darstellung eines Baumes im Bildhintergrund zählt nicht zu den grundlegenden, wiederkehrenden Elementen der Taufdarstellungen. Die Kombination Dreifigurengruppe, Darstellung eines Flusslaufes, das Fehlen Gottes und Darstellung eines Baumes am rechten Bildrand ist – in der vorliegenden Form – überhaupt nur in der Federzeichnung der Historienbibel aus dem Familienbesitz der Ehinger-von Kappel enthalten. Für vergleichbare Darstellungen der Taufe Jesu aus der Lauber-Werkstatt vgl. insbesondere die Handschriften: Bonn, UB, Cod. S 712, fol. 134v (mit Taube und Engel); Darmstadt, ULB, Hs. 1, fol. 262v (mit Baum); Dresden, SLUB, Mscr. Dresd. A. 49, fol. 241r (ohne Taube und Engel); Hamburg, SUB, Cod. 7 in scrin., fol. 361r (ohne Taube und Engel); München, BSB, Cgm 1101, fol. 284r (mit Taube und Engel); Solothurn, ZB, Cod. S II 43, fol. 366r (ohne Taube, kein Flusslauf); Zürich, ZB, Ms. C 5, fol. 365v (mit Taube).

den geschilderte Ereignis der Taufe Christi Bezug. Bild und Text zur Taufe Jesu bilden eine eng zusammengehörende Einheit.

Strukturelle Funktion: Indem die Miniatur auf derselben Versoseite formal an die ihr vorausgehende Textkomplilation zur Purificatio Mariae anschließt, aber inhaltlich und thematisch allein auf den auf sie folgenden Textabschnitt zur Taufe Jesu Bezug nimmt, bildet sie ein Scharnier zwischen den Texten des Gebetbuchs, die sie umgeben. Die Federzeichnung erfüllt dadurch die strukturelle Funktion eines Scharnierbildes, das die entsprechenden Texte des Gebetbuchs verknüpft, die Textgrenzen überspielt und die kompilierten Texte als eine zusammengehörende Einheit erscheinen lässt.

6.2 Zum Osterfestkreis

6.2.1 Sündenfall

Die bildliche Darstellung des Sündenfalls (S. 139, siehe Abb. 22) ist die erste Federzeichnung des Bilderzyklus, die dem Osterfestkreis zugeordnet werden kann.

Format und Layout: Die Miniatur misst 106 mm × 78 mm (H × B) und nimmt etwa drei Viertel des Schriftspiegels ein. Sie schließt auf derselben Rectoseite unmittelbar an die letzten fünf Zeilen des ihr vorausgehenden Textabschnitts zur Taufe Christi (S. 136–139) an. Auf der ihr folgenden Versoseite beginnt die Textkomplilation zur Quadragesima (S. 140–433).

Bildbeschreibung: Im Zentrum der Darstellung stehen – symmetrisch links und rechts neben dem Stamm des Baumes der Erkenntnis – Adam und Eva im Paradiesgarten. Die grenzenlose Fruchtbarkeit des Gartens ist durch ein üppiges Pflanzenwachstum, das heißt eine hellgrüne Wiese mit dunkelgrünen, gelben und roten stilisierten Pflanzen und Bäumen symbolisiert. Der Stamm des Baums der Erkenntnis verläuft entlang der vertikalen Bildmittellinie und nimmt circa drei Viertel des Bildraumes ein. Von seiner reichhaltig fruchtragenden Blattkrone ist nur die Hälfte im Bild dargestellt. Die Paradiesschlange ist um den Baumstamm gewickelt. Ihr Menschenkopf blickt knapp unterhalb der Blattkrone hinter dem Stamm hervor. Links neben ihr steht der unbekleidete Adam, der Baumkrone und Schlange zugewandt. Sein Kopf befindet sich ungefähr auf derselben Höhe wie der menschliche Schlangenkopf. Mit der Linken hält Adam die Frucht des Baumes vor der Brust ausgestreckt, sodass diese unmittelbar unterhalb des Schlangenkopfes dargestellt ist. Die Schlange blickt auf die Frucht herab, während Adam zu den weiteren Früchten im Baum hinaufschaut. Mit seiner Rechten hält er einen Strauch Blätter knapp oberhalb der Scham vor dem Körper. In der rechten Bildhälfte steht die unbekleidete Eva, den Betrachterinnen und Be trachtern zugewandt. Mit ihrer Rechten hält sie eine Frucht knapp oberhalb der

Scham vor dem Körper. Der linke Arm fällt neben dem Körper herab. Mit Zeigefinger und Daumen greift sie eine weitere Paradiesfrucht. Während sich der Oberkörper Evas den Betrachtenden zuwendet, ist ihr Blick auf eine Fliege gerichtet, die zwischen ihrem Kopf und dem rechten Bildrand in der Luft fliegt. Der Körper der Fliege ist auf die Paradiesfrucht in der rechten Hand Evas ausgerichtet. Im Bildhintergrund zeigt sich wiederholt ein See- und Bergpanorama. Links hinter Adam sowie zwischen Eva und dem Baum der Erkenntnis vervollständigen in der Ferne zwei weitere Bäume die landschaftliche Kulisse des Paradiesgartens. Besonders augenfällig ist eine unbestimmbare Architektur zwischen dem Garten und Ufer des Sees. Von der Mitte des linken Bildrands ausgehend verläuft ein braunes Gemäuer mit stilisiertem Mauerwerk diagonal nach rechts unten und mündet hinter dem Baum der Erkenntnis in der Art eines Stegs in den See. Die obere Abschlusskante des Gemäuers ist mit einer roten Rahmenlinie versehen.

Malanweisung: Keine Malanweisung ersichtlich.

Referenztexte: Vom Sündenfall als Ursprung der Erbsünde berichten neben dem ersten Buch Mose des Alten Testaments verschiedene Briefe, die Apostelgeschichte des Neuen Testaments sowie weitere apokryphe Texte.⁸⁵⁹

Ikonographische Tradition: Innerhalb der seit frühchristlicher Zeit nachweisbaren Adam-und-Eva-Bilder(zyklen) bildet der Sündenfall das bedeutendste und älteste Bildthema.⁸⁶⁰ Die zunächst meist symmetrisch organisierten Darstellungen unterscheiden zwei hauptsächliche Bildtypen: Ein erster kombiniert den Sündenfall mit der ihm vorausgehenden Versuchung Evas. Hierbei nimmt Eva die Paradiesfrucht von der Schlange entgegen und reicht zugleich eine weitere an Adam weiter. Ein zweiter Bildtyp konzentriert den bereits vollzogenen Sündenfall: Adam und Eva bedecken ihre Scham, was aufzeigt, dass die Sünde bereits begangen wurde. Einzelne weitere Bilder zeigen den Vorgang gestaffelt, indem zwar Eva ihre Scham bedeckt, Adam hingegen noch unbedeckt bleibt und die Frucht erst in den Händen hält.⁸⁶¹

⁸⁵⁹ Vgl. SCHADE, Adam und Eva (1968), Sp. 42 sowie REYGERS, Adam und Eva (1937), Sp. 126 f.

⁸⁶⁰ Zum Bildthema des Sündenfalls und seiner Bedeutung siehe SCHADE, Adam und Eva (1968), Sp. 54 f.; REYGERS, Adam und Eva (1937), bes. Sp. 136–138 sowie REUDENBACH, Gestörte Ordnung (2012). Zu der ›Ikonographie und dem Kontext‹ des Sündenfalls im Spätmittelalter siehe HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 119 f., dort Abb. 86–88; CARRASCO, Der Sündenfall (2019), hier am Beispiel des Werks von Hans Baldung Grien, sowie HOFFMANN, Im Paradies (2021), bes. S. 63–115. Zur ›Evolution of a Written and Visual Interpretive Tradition‹ des Motivs siehe ENGLARD, It's all Eve's fault (2022). Für eine ›Geschichte Adams und Evas‹ siehe GREENBLATT, Adam and Eve (2017) sowie GREENBLATT, Adam and Eva (2018).

⁸⁶¹ Vgl. SCHADE, Adam und Eva (1968), Sp. 59 f. Zur Entwicklung der verschiedenen Bildmotive siehe ENGLARD, It's all Eve's fault (2022).

Seit dem Hochmittelalter weist die bis dato einfache Tiergestalt der Schlange bisweilen menschliche oder ungeheuerliche Züge auf. Darstellungen der Paradiesschlange mit einem Menschenkopf, wie sie in der Miniatur des Gebetbuchs der Margaretha vorliegt, und einem echsenartigen oder weiblichen (Ober-)Körper sind zunächst nur vereinzelt und später immer häufiger nachweisbar.⁸⁶²

Bildvorlage: Die Miniatur konnte bislang auf keine Vorlage zurückgeführt werden.

Analyse und Interpretation: Durch die symmetrische Organisation Adams und Evas links und rechts neben dem Baum der Erkenntnis behält der Miniatur die altchristliche, symmetrische Bildkomposition bei. Anstatt die Versuchung Evas mit dem Sündenfall zu kombinieren und die Ereignisse simultan darzustellen, gibt die Federzeichnung den vollzogenen Sündenfall wieder. Eva ist der teuflischen Versuchung längst verfallen und hält gleich zwei Paradiesfrüchte in den Händen. Die Schlange hat sich inzwischen Adam zugewandt, doch nimmt sie dabei nicht weiter eine aktive Rolle als Verführerin ein, sondern erscheint vielmehr als passive Betrachterin der Szenerie.⁸⁶³ Denn auch Adam hat sich bereits versündigt, was die Paradiesfrucht in seiner linken Hand und das Bedecken der eigenen Scham durch seine rechte Hand aufzeigen.⁸⁶⁴ Darüber hinaus ist die Hinwendung Evas zu den Betrachtenden anstatt zu Adam, den es nicht weiter zu versuchen gilt, als ein zusätzliches Zeichen des abgeschlossenen Sündenfalls zu deuten.

Die augenfällige Architektur im Bildhintergrund präfiguriert die Paradiesmauer, hinter welcher der Paradiesgarten zukünftig verschlossen ist. Zwar befinden sich Adam und Eva in der Darstellung noch innerhalb des Gartens, doch zeigt die ihren Schatten vorauswerfende Mauer zugleich an, dass es einen Raum außerhalb des ummauerten Paradieses gibt. Dass das Ende der Mauer bis in den im Hintergrund dargestellten See hineinreicht, demonstriert ihre Unüberwindbarkeit und Grenzenlosigkeit.

Die Fliege um Evas Kopf kann als Allegorie des Lasters, der Leidenschaft und der Vergänglichkeit gedeutet werden.⁸⁶⁵ Mit dem vollzogenen Sündenfall ist die Ewigkeit des paradiesischen Lebens vergänglich geworden und zugleich sind Laster- und Sündhaftigkeit in die Menschheit eingezogen. Eine Identifikation der Fliege mit der Figur des Teufels selbst lässt sich nicht eindeutig belegen. Sie symbolisiert jedoch insofern

⁸⁶² Zur anthropomorphen und ungeheuerlichen Gestalt der Schlange in Darstellungen des Sündenfalls siehe REYERS, Adam und Eva (1937), Sp. 137 f.; IMIG, Luzifer als Frau (2009); KRIEGER, Adam (2015); HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 120, dort Abb. 87 sowie ENGLARD, It's all Eve's fault (2022), bes. S. 301–305.

⁸⁶³ Zur Figur der Schlange und ihrer Bedeutung in Darstellungen des Sündenfalls vgl. Angaben in Fußnote 937.

⁸⁶⁴ Zur Verhüllung der Scham in Bildern des abgeschlossenen Sündenfalls (hier überwiegend am Beispiel einzelner Werke des Hans Baldung) siehe CARRASCO, Der Sündenfall (2019), S. 132–136.

⁸⁶⁵ Vgl. KEMP, Fliege (2003), Sp. 1205–1210.

Evas Ausgesetzsein an die teuflische Versuchung beziehungsweise die Verlockung zur Sünde,⁸⁶⁶ als die Etymologie des Begriffs ›Beelzebub‹ als eine der Bezeichnungen des Teufels auf das hebräische Kompositum *Ba'äl zewūw* (wörtlich »Herr der Fliegen«) zurückzuführen ist.⁸⁶⁷ Als solcher wird der Teufel in der Vulgata wiederholt bezeichnet.⁸⁶⁸

Indem die Figur Evas durch die frontale Darstellung ihres Oberkörpers unmittelbar die Betrachtenden adressiert, wird sie zur Kontaktfigur für die Rezipientinnen und Rezipienten.⁸⁶⁹ Sie bietet den Apfel, welchen sie vor dem Körper ausgestreckt hält, nicht Adam, sondern die Rezipierenden an, lockt diese dadurch ins Bildgeschehen hinein und verlockt auch sie zur Sünde. Als ›implizite Betrachter‹ werden die Rezipierenden an die eigene Teilhabe an der Erbsünde sowie die Notwendigkeit zur Buße und Reinigung von ihr erinnert.⁸⁷⁰ Diese Teilhabe wird durch das Konstanzer Seepanorama im Hintergrund der Miniatur bekräftigt, da sich der im Bild dargestellte Sündenfall dadurch nicht nur unter Einbezug der ursprünglichen Betrachterin, sondern überdies in der ihr vertrauten heimischen Umgebung ereignet.⁸⁷¹ Als Kontaktfigur im Bild trägt die Figur Evas, deren Blick auf die Fliege als Allegorie des Lasters und Symbol der teuflischen Versuchung gerichtet ist, zunächst Margaretha von Kappel ihre Sichtweise an und macht sie dadurch darauf aufmerksam, dass auch sie fortwährend der teuflischen Versuchung ausgesetzt ist.

In der Miniatur wird das Ereignis des Sündenfalls in die Gegenwart der Betrachtenden transponiert, um sich dort in ihrer zeitlichen und räumlichen Gegenwart erneut zu ereignen. Gleichzeitig werden die Betrachtenden selbst der visuell vergegenwärtigten Sünde teilhaftig, indem sie in die dargestellte Szenerie miteinbezogen werden und selbst der teuflischen Versuchung verfallen.

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Die Federzeichnung schließt auf derselben Rectoseite unmittelbar an die letzten fünf Zeilen des Gebetes aus dem ihr vorausgehenden Textabschnitt zur Taufe Christi (S. 136–139) an. Auf der

⁸⁶⁶ Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 254.

⁸⁶⁷ Vgl., Beelzebub, in: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (1993), bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Beelzebub> (19.03.2020). Zur Etymologie und Begrifflichkeit für den Teufel siehe auch GOETZ, Gott und die Welt I, 3 (2016), S. 194–200.

⁸⁶⁸ Vgl. u.a. Mt 12, 24; Mc 3, 22 und Lc 11, 15.

⁸⁶⁹ Zur Dramaturgie und Bedeutung des Blicks aus dem Bild und Einbezug des Betrachters (hier am Beispiel der Figur Adams im Werk des Hans Baldung) siehe CARRASCO, Der Sündenfall (2019), S. 246–248.

⁸⁷⁰ Zum rezeptionsästhetischen Ansatz des ›Betrachters im Bild‹ siehe u.a. KEMP, Kunstwerk und Betrachter (2008); KEMP, Der rezeptionsästhetische Ansatz (2003) sowie KEMP (Hg.), Betrachter im Bild (1992), hier sowohl der Beitrag KEMPS als auch die weiteren Beiträge des Bandes.

⁸⁷¹ Zur derartigen Aktualisierungsstrategien im Bild, mittels welchen die Heilsgeschichte in die zeitliche und räumliche Gegenwart der Betrachter(innen) transponiert wird, siehe II, 7.1.

ihr folgenden Versoseite beginnt die Textkomilation zur österlichen Buß- und Fastenzeit, der Quadragesima (S. 140–433). Diese setzt sich aus fünf Textabschnitten zusammen. Auf die Miniatur ›Sündenfall‹ (S. 139) folgt zunächst eine theoretisch-didaktische Anleitung zum Fasten mit Erläuterungen zur körperlichen und geistigen Übung während der gesamten Fastenzeit von Aschermittwoch bis Karsamstag (S. 140–161), in welche eine erste Passionsbetrachtung eingebettet ist. An diesen einleitenden, theoretisch-didaktischen Teil schließen vier weitere Textabschnitte an, deren Inhalt auf die praktische Frömmigkeitsübung während der Fastenzeit ausgelegt ist.⁸⁷²

Obgleich die liturgisch motivierte Miniatur ›Sündenfall‹ (S. 139) die Textkomilation zur Quadragesima einleitet, indem sie eine Vorschau auf den Inhalt der folgenden Texte gibt, rekurriert sie zugleich auf den ihr vorausgehenden Textabschnitt zur Taufe Christi.⁸⁷³ Dies gilt insofern, als das der Miniatur vorausgehende Gebet einen Bezug zu der auf es folgenden Darstellung des Sündenfalls aufweist:

O geminnter gottes sun, gib úns und verlih úns, das wir in cristenlichem globen funden werdint, und in diner gewären luterkait gewaschen, gerainget und gelütret werdint von aller erbsünd, und gefrigt in únser ersten unschuld, und wider in gelaitet in unser väterlichen erbschaft. Da wir dich, ain geborner sun, únser aller liepsten herren, von dem wir alle gaben und gnaden so rilich empfangen haind und alle zit empfahent, da durch wider in gesenckt und geainget in wärer gelychait dins götlichen bilden, dinem minnenden hertzen, da wir dich, ain geborner sun, ewenlich werdint schowen und niessen in ewiger glori. Amen! (S. 138 f.)

Noch vor dem eigentlichen Beginn der Textkomilation zur Fastenzeit geben das letzte Gebet aus der Textkomilation des Weihnachtsfestkreises und die liturgisch motivierte Miniatur ›Sündenfall‹ beide eine Vorschau auf den Inhalt des auf sie folgenden Textabschnittes und den liturgischen Charakter der österlichen Bußzeit, in welcher die Reinigung von der Erbsünde im Zentrum steht. Das Gebet, Bild und die folgenden Texte bilden über die Textgrenze hinweg eine eng zusammengehörende Einheit, durch welche die Texte des Weihnachtsfestkreises mit denen des Osterfestkreises verknüpft werden. Weiterhin wird den Rezipierenden im letzten Gebet aus dem Weihnachtsfestkreis die Notwendigkeit des geistigen und körperlichen Fastens während der folgenden österlichen Bußzeit aufgrund der Erbsünde erläutert, noch bevor ihnen das Ereignis anschließend als Bild vor Augen gestellt wird. Mit der Bitte um Reinigung, Läuterung und Befreiung von der im Bild visuell vergegenwärtigten Erbsünde wird die Notwendigkeit der Buße während der den Rezipierenden gegenwärtigen Bußzeit an die einstige Ursünde gekoppelt.

⁸⁷² Zu den Textabschnitten der Quadragesima siehe II, 4.3.2.1.

⁸⁷³ Als ›liturgisch motiviert‹ darf die Miniatur deshalb gelten, weil sie auf die liturgischen Schriftlesungen des Stundengebets rekurriert, innerhalb welcher zur österlichen Fastenzeit wiederholt die Genesis thematisiert und christologisch gedeutet wird. Dabei wird insbesondere auch an den Sündenfall erinnert. Vgl. Das Römische Meßbuch, hg. Benediktinern der Erzabtei Beuron (1956), S. 102, 118–120 sowie Messbuch der Hl. Kirche, hg. SCHOTT (1894), S. 141.

Im Vergleich mit den weiteren Miniaturen des Bilderzyklus sticht ferner der rote Rahmen der Miniatur hervor. Allein die alttestamentlichen Federzeichnungen ›Sündenfall‹ (S. 139), ›Vertreibung aus dem Paradies‹ (S. 161) und ›Christus segnet die Welt‹ (S. 214) sind mit roten Rahmenlinien ausgestattet. Die Rahmenlinien der weiteren Miniaturen des Gebetbuches sind überwiegend (dunkel)braun. Die rote Umrandung kennzeichnet die drei alttestamentlichen Darstellungen des Bilderzyklus und hebt diese von den weiteren Miniaturen des Gebetbuches ab. Sowohl in der Darstellung des Sündenfalls als auch der Vertreibung wiederholt sich die rote Farbe der Rahmenlinie jeweils im Motiv der Paradiesmauer, deren obere Mauerkante ebenfalls eine augenfällige rote Begrenzungslinie aufweist. Die Rahmungen dienen nicht nur der Begrenzung des Bildfeldes, sondern versinnbildlichen die das Paradies umschließende Mauer, durch welche der im Gebetstext erhoffte Genuss der *ewigen glori* und der ewigen paradiesischen Freuden dem Menschen zunächst verwehrt bleibt. Indem jedoch die Ausläufe einzelner Buchstaben der letzten Zeile des dem Bild vorausgehenden Gebets partiell sowohl das Bildfeld als auch die Rahmenlinien überdecken, sodass Bild und Text an diesen Stellen ineinanderlaufen,⁸⁷⁴ erscheint die ›Paradiesmauer‹ gewissermaßen durchlässig. Dies mag als Zeichen dafür gedeutet werden, dass die Paradiesmauern mithilfe des Betens sowie des körperlichen und geistigen Fastens überwunden werden und der Mensch – dank des Opfertodes Jesu – erneut in den Genuss der ewigen paradiesischen Freuden gelangen kann. Schließlich erhält die Doxologie des Gebetstextes, insbesondere der Begriff *schowen*, durch das Bild eine doppelte Semantik, indem die erhoffte *ewige glori* des Paradieses in der Miniatur tatsächlich ansichtig wird.⁸⁷⁵

Strukturelle Funktion: Das Bild schließt formal an den ihm vorausgehenden Gebetstext an, welchen es ebenso inhaltlich aufgreift. Zugleich gibt es eine Vorschau auf den Inhalt der auf es folgenden Textkomilation zur österlichen Bußzeit und stellt den Be trachtenden mit der Ursünde den Grund für die Notwendigkeit des Fastens, der eigenen Reinigung und der Buße vor Augen.⁸⁷⁶ Die Miniatur bildet ein Scharnier zwischen dem ihr vorausgehenden Gebetstext und der auf sie folgenden Texte, durch welches die Textgrenze zwischen den Textkomilationen zur Taufe Christi (Weihnachtsfestkreis) und Quadragesima (Osterfestkreis) überspielt wird. Als Scharnierbild demonstriert die Miniatur augenfällig das Ineinandergreifen der Texte und Bilder im Gebetbuch Margarethas.

⁸⁷⁴ Dies gilt insbesondere für die Ausläufe der ss-Doppelung des Wortes *niessen* sowie der Buchstaben *g* in *ewiger* und *glori*.

⁸⁷⁵ Zur doppelten Semantik des Wortes *(an)sehen* siehe den Abschnitt ›Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text‹ unter II, 6.1.6. Eine doppelte Semantik durch die Kombination von Wort und Bild erhalten u.a. auch die entsprechenden Textzeilen zu den Miniaturen ›Fünf Wunden, mit Kreuz und Christuskind‹ sowie ›Dreieinigkeit‹. Siehe hierzu die entsprechenden Einzelanalysen II, 6.1.7; II, 6.3.1.

⁸⁷⁶ Zur Funktion der alttestamentlichen Bildfolge siehe II, 7.2.

Die Position der liturgisch motivierten alttestamentlichen Miniaturen innerhalb der Zeitstruktur des Gebetbuchs und ihr Verhältnis zu den umliegenden Texten wird unter ›II, 7.2c analysiert. Dort wird ebenso der Frage nachgegangen, ob die alttestamentliche Bildfolge einen Bruch innerhalb der Chronologie des Bilderzyklus im Gebetbuch markiert.

6.2.2 Vertreibung aus dem Paradies

Format und Layout: Die Miniatur (S. 161, siehe Abb. 23) misst 119 mm × 80 mm (H × B) und nimmt bis auf zwei Schriftzeilen an ihrem oberen Bildrand den gesamten Schriftspiegel der Rectoseite ein. Sie ist in die Textkomilation zur Quadragesima (S. 140–433) integriert.

Bildbeschreibung: Die Darstellung zeigt die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies. Am linken Bildrand ist in einem roten, kurzen Gewand ein geflügelter Engel dargestellt. Zum Schlag ausholend hält er mit beiden Händen die flammend rote Schneide seines Schwertes über dem Kopf erhoben. Seine Gestalt ist in der Bewegung erfasst, das linke Bein tritt auf, das rechte folgt der Vorwärtsbewegung. Das auffallend kurzgeratene Gewand des Engels wird auf Hüfthöhe in einem merkwürdigen Faltenwurf zusammengefasst und entblößt dadurch beinahe den gesamten rechten Oberschenkel. Der gemusterte linke Flügel reicht – ebenso wie die Schwertspitze – deutlich über den linken Bildrahmen hinaus. Dicht an den rechten Bildrand gedrängt ist das vor dem Engel zurückweichende Figurenpaar Adam und Eva dargestellt. Unmittelbar am rechten Bildrand befindet sich zunächst die unbekleidete Eva, die ihre Scham mit einem Blattstrauch in der rechten Hand bedeckt. Das nach vorne ausgestreckte rechte Bein Evas suggeriert Bewegung und verdeutlicht ihre Flucht vor dem Engel. Ihr Blick fällt über die rechte Schulter zurück zum Engel. Hinter Eva und dicht an sie gedrängt ist der ebenfalls unbekleidete Adam dargestellt. Auch er bedeckt die eigene Scham mit einem Blattstrauch in seiner linken Hand und hält den rechten Arm schützend über den Kopf. Wie die Figur Evas ist auch die Adams nach rechts gerichtet, doch blickt Adam ängstlich zum Engel und dem flammendroten Schwert zurück, sodass sich sein Oberkörper den Betrachterinnen und Betrachtern des Bildes beinahe frontal zeigt. Seine zurückweichende Haltung wird am ganzen Körper ersichtlich. Die rechten Füße Adams und Evas sowie die rechte Hand Evas werden von der deckend aufgetragenen roten Bildrahmenlinie überdeckt. Da sich die Körper der Figuren nicht mehr gesamthaft im Bildfeld befinden, erscheint der ›Austritt‹ respektive die Vertreibung aus dem Paradies hier zugleich als eine Vertreibung aus dem Bildfeld. Unmittelbar hinter den drei Figuren ist auf der mittleren Bildebene eine massive graue Ziegelmauer zu sehen. Diese trennt den Paradiesgarten des Bildhintergrundes von der Figurengruppe im Bildvordergrund. Das Mauerwerk schließt auf derselben Höhe ab, auf der sich das Flammenschwert über dem Kopf des Engels befindet. Die rote Begrenzungslinie ent-

lang der oberen Mauerkante, welche durch das gesamte Bildfeld verläuft, greift die rote Farbe und den Verlauf der Schwertschneide auf. Hinter der Mauer ragen die braunen Stämme und üppigen grünen Blätterkronen von fünf Paradiesbäumen hervor. Drei Paradiesbäume tragen gelbe, weiße und rote Früchte. Der Horizont wird durch einen sanft aufgetragenen Blauton ersichtlich. Im Unterschied zum Grasboden der vorherigen Sündenfalldarstellung ist der Grasboden unter den Füßen der Dreifigurengruppe im Bildvordergrund nicht mehr mit stilisierten Pflanzen und Blumen bedeckt. Weiterhin gehen von den Füßen des Engels und Adams – von links unten nach rechts oben – längliche Schatten aus, die sich auf dem eintönigen, grünen Grasboden deutlich zeigen.

Malanweisung: Am unteren Bildrand sind Reste der ins Bildfeld eingetragenen Malanweisung zu erkennen. Diese ist jedoch nicht mehr lesbar.

Referenztexte: Bildliche Darstellungen der Vertreibung aus dem Paradies beruhen hauptsächlich auf den Schilderungen der Genesis im Alten Testament und beziehen nur vereinzelt auch apokryphe Berichte mit ein.⁸⁷⁷

Ikonographische Tradition: Szenische Bilder der Vertreibung aus dem Paradies unterscheiden nach der Genesis 3, 23 f. zwei Bildformeln: einerseits die Entsendung des Menschen (*emisit*) aus dem Paradies, mit der Hoffnung auf Rückkehr, sowie die endgültige Vertreibung (*ejecit*) ohne Hoffnung auf Rückkehr.⁸⁷⁸ Die hoffnungsvolle Entsendung (*emisit*) wird in der bildenden Kunst dadurch demonstriert, dass der Engel Adam die Hand auf die Schulter legt. Das Ereignis spielt sich zumeist innerhalb des Paradieses ab. Demgegenüber betonen Darstellungen der Figuren außerhalb des (bereits ummauerten) Paradieses oder vor dem Eingangstor und der Gebrauch des flammenden Schwertes die gewaltsame Vertreibung (*ejecit*).⁸⁷⁹ Die im Gebetbuch der Margaretha vorliegende Miniatur repräsentiert den Bildtypus der gewaltsamen Vertreibung Adams und Evas.

⁸⁷⁷ Vgl. Gn 3, 1–24; sowie SCHADE, Adam und Eva (1968), Sp. 42, 65 f. und REYGERS, Adam und Eva (1937), Sp. 126 f.

⁸⁷⁸ Vgl. Gn 3, 23–24: *Et emisit eum Dominus Deus de paradiso voluptatis ut operaretur terram de qua sumptus est ejecitque Adam et collocavit ante paradisum voluptatis cherubim et flammeum gladium atque versatile ad custodiendam viam ligni vitae.* (EU, Genesis 3, 23–24: Da schickte Gott, der HERR, ihn aus dem Garten Eden weg, damit er den Erdboden bearbeite, von dem er genommen war. Er vertrieb den Menschen und ließ östlich vom Garten Eden die Kerubim wohnen und das lodernde Flammenschwert, damit sie den Weg zum Baum des Lebens bewachten.). Vgl. SCHADE, Adam und Eva (1968), Sp. 65.

⁸⁷⁹ Vgl. SCHADE, Adam und Eva (1968), Sp. 65. Zwei Bildbeispiele der gewaltsamen Vertreibung beschreibt auch JEFFREY HAMBURGER im ikonographischen Kommentar zum Gebetbuch der Ursula Begerin. Vgl. HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 120 f., dort Abb. 88 f.

Bildvorlage: Die Miniatur konnte bislang auf keine konkrete Vorlage zurückgeführt werden.

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Die Federzeichnung (S. 161) ist in die Textkomplilation zur Quadragesima (S. 140–433) integriert, die sich aus fünf Textabschnitten zusammensetzt. Auf eine theoretisch-didaktische Anleitung zum Fasten mit Erläuterungen zur körperlichen und geistigen Übung während der gesamten Fastenzeit von Aschermittwoch bis Karsamstag (S. 140–161), in welche eine erste Passionsbetrachtung eingebettet ist, folgen vier weitere Textabschnitte, deren Inhalt auf die praktische Frömmigkeitsübung während der Fastenzeit ausgelegt ist.⁸⁸⁰ Das Bild ist dort zwischen die theoretisch-didaktische Anleitung zum Fasten (S. 140–161) und den ersten anschließenden Textabschnitt (S. 162–213) platziert. Dieser beinhaltet narrative Betrachtungen (darunter eine Passionsbetrachtung), Übersetzungen von Antiphonen und Responsorien ins Deutsche, Mahnungen und Gebete sowie eine anaphorische Betrachtung zum Leiden Christi mit dazwischengeschalteten anaphorischen Tagzeitengebeten zur Passion,⁸⁸¹ die in den ersten fünf Fastenwochen gebetet werden sollen. Das Bild schließt auf derselben Rectoseite unmittelbar an die letzten zwei Zeilen der ihm vorausgehenden Fastenanleitung an. Der auf es folgende Textabschnitt (S. 162–213) setzt auf der Versoseite ein. In ihm wird die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies im Anschluss an die visuelle Vergegenwärtigung des Ereignisses im einleitenden Bild auch im Text thematisiert.⁸⁸²

Strukturelle Funktion: Wie die ihm vorausgehende Federzeichnung ›Sündenfall‹ (S. 139) schließt auch das Bild der Vertreibung aus dem Paradies formal an den ihm vorausgehenden Textabschnitt an, auf welchen es überdies inhaltlich rekurriert. Gleichzeitig gibt das Bild eine Vorschau auf den Inhalt der auf es folgenden Texte und stellt den Betrachtenden den Grund für die Notwendigkeit des körperlichen Fastens und der eigenen Reinigung sowie Buße vor Augen: die Vertreibung aus dem Paradies und den Verlust des Paradieses in Folge der Ursünde. Die Miniatur ›Vertreibung aus dem Paradies‹ bildet ein Scharnier zwischen den didaktisch-theoretischen Anleitungen und den Texten für die praktische Frömmigkeitsübung zur Quadragesima, das dazu dient, die Textgrenze zu überspielen und die kompilierten Texte als eine zusammengehörende Einheit erscheinen zu lassen.

880 Zu den Textabschnitten der Quadragesima siehe II, 4.3.2.1.

881 Vgl. PALMER, Tagzeitengedichte (1995), Sp. 586, Nr. 17; OCHSENBEIN, Privates Beten (1997), S. 151 f.; KLEMMT, Mitteilung (1968).

882 Eine eingehende Betrachtung der gesamten Textkomplilation zur Quadragesima (S. 140–433) erfolgt unter II, 4.3.4.1. Dem inhaltlich-thematischen Verhältnis zwischen Bild und Text, der Position der Miniatur innerhalb der Zeitstruktur des Gebetbuches und der Frage danach, ob die alttestamentliche Bildfolge einen Bruch innerhalb der Chronologie des Bilderzyklus markiert, werden in den entsprechenden Kapiteln unter II, 6 sowie unter II, 7.2 nachgegangen.

Beobachtungen besonderer Merkmale: Im Vergleich mit der Darstellung des Sündenfalls werden im Bild der Vertreibung zwei Bildelemente augenfällig: Während die Graswiese im Paradies der Sündenfalldarstellung (S. 139) üppig mit stilisierten Pflanzen bedeckt ist, zeigen sich auf dem grünen Grasboden außerhalb der Paradiesmauern nun keine Pflanzen. Die üppige Fruchtbarkeit des Paradieses muss in der im Bildvordergrund dargestellten Profanwelt vergebens gesucht werden. An den fruchttragenden Blattkronen hinter der Paradiesmauer ist sie jedoch nach wie vor ersichtlich. Auf dem nun unbedeckten Grasboden außerhalb der Paradiesmauer werden hingegen die Schattenwürfe der Figuren augenscheinlich. Insbesondere im Vergleich mit der Federzeichnung ›Sündenfall‹ fällt auf, dass diese zuvor noch keine Schatten warfen. Dies ist als Zeichen der Vergänglichkeit des menschlichen Daseins außerhalb des Paradieses zu deuten. Während Adam und Eva innerhalb des himmlischen Paradieses nicht den Gesetzen der Zeitlichkeit unterworfen sind, wird am Schattenwurf außerhalb des Paradieses nun die Flüchtigkeit der Zeit auf Erden ablesbar.⁸⁸³

6.2.3 Christus segnet die Welt – Göttliche Vorsehung

Mit der Darstellung des Heilswirkens Gottes an den Menschen (siehe Abb. 24) und der Welt endet die alttestamentliche Bildfolge ›Sündenfall‹ (S. 139), ›Vertreibung aus dem Paradies‹ (S. 161) und ›Christus segnet die Welt‹ (S. 214).

Format und Layout: Die Miniatur misst 137 mm × 82 mm (H × B) und überragt die übliche Einfassung des Schriftspiegels um circa eine Zeile. Sie ist in die Textkomplilation zur Quadragesima (S. 139–433) eingebettet und geht dort dem dritten Textabschnitt, bezeichnet als *Der ewig Ursprung* (S. 215–327), voraus. Um Text und Bild gemeinsam auf einer Doppelseite unterzubringen, wurden auf der dem Bild vorausgehenden Rectoseite eineinhalb Zeilen freigelassen.

Bildbeschreibung: Im Fokus des Bildes und im Zentrum der unteren Bildhälfte ist die kugelförmige Erde in der Sphaira dargestellt. Die runde Himmelskugel nimmt die gesamte Breite der Bildseite und etwas mehr als die untere Hälfte der Bildhöhe ein. Die bereits besiedelte Erde ist durch Flüsse, Bäume, Wiesen und verschiedene architektonische Gebilde als solche zu erkennen. Sie befindet sich im Zentrum der Sphaira und wird von zwei konzentrischen Bögen orthogonal umschlossen. Die gesamte Sphaira

⁸⁸³ Ein weiteres Beispiel für das augenfällige Spiel mit der Absenz und Präsenz von Schatten innerhalb und außerhalb des Paradieses zeigt das Triptychon ›Garten der Lüste‹ von Hieronymus Bosch (1490–1500), in welchem die Figuren ebenfalls nur außerhalb des Paradieses (hier: in der Hölle) einen Schatten werfen, während Paradies und Paradiesgarten schattenlos bleiben (vgl. Hieronymus Bosch: Garten der Lüste, Triptychon, ca. 1490–1500, Öl auf Eichenholz, Madrid, Museo del Prado).

weist neben der zentralen Erdkugel zwei weitere Kreisbahnen auf. Zunächst schließt – versinnbildlicht durch einen sanft aufgetragenen Blauton – die Luft an. Die äußere Kreisbahn versammelt die Gestirne: Sie zeigt den Mond am linken unteren Bildrand, die Sonne am rechten, und dazwischen, entlang der Kreisbahn, sechs einzelne Sterne. Abschließend wird die Sphaira von einer schmalen, gelben Linie umrundet. Die beiden konzentrischen Bögen umschließen lediglich die Erdkugel nicht aber die Sphaira orthogonal und kollidieren an vier Punkten (oben, unten und seitlich) mit der äußeren Kreisbahn. Sowohl die Erdkugel als auch die konzentrischen Bögen heben sich aufgrund ihrer erstaunlich räumlichen Darstellung von den sie umgebenden Kreisbahnen ab. Eine besondere Plastizität wird der Erdkugel überdies durch den Schatten auf der rechten äußeren Erdhälfte verliehen. In der linken und rechten unteren Bildecke sind zwei Trägerfiguren (Atlanten) dargestellt, die mit rechtwinklig ausgebreiteten Armen den Kosmos in ihren Händen halten. Während sich der linke Atlant im grünen Gewand den Betrachterinnen und Betrachtern zuwendet und diesen das Schöpfungswerk in seinen Händen zu präsentieren scheint, erfüllt der rechte im roten Gewand allein eine stützende Funktion. Am rechten Bildrand der oberen Bildhälfte ist mit Bart und dunklem Haar Christus als Schöpfer (*primum movens*) dargestellt. Er beugt sich über die Sphaira und segnet sein Werk. Zeige- und Mittelfinger seiner rechten Hand sind über dem vom Kreuznimbus umschlossenen Haupt zum Segensgestus erhoben, während die Linke auf dem äußersten Kreis der Himmelskugel liegt. Inwiefern seine Hand dort lediglich ruht oder Jesus als *primum mobile* die Himmelskörper dreht, ist nicht ersichtlich. Der Gottessohn trägt ein blasslilanes Gewand, das auf Hüft Höhe von einem Gürtel zusammengerafft wird, sowie einen Überwurf mit rotem Außen- und gold-braunem Innenfutter. Der untere Mantelsaum Christi reicht über den rechten Bildrand hinaus. Am linken Bildrand der oberen Bildhälfte sind vier weitere Figuren dargestellt. Während die beiden oberen – zwei geflügelte Engel in einem roten und einem blauen Gewand – mit vor dem Herzen verschränkten Handflächen andächtig beten, stemmen sich darunter, unmittelbar oberhalb der Himmelskugel, zwei flügellose Figuren in einem purpurnen und grünen Gewand mit erhobenen Armen und großem Kraftaufwand gegen die aus dem Bildhintergrund eindringende, schwarz ausgemalte Finsternis. Im satten Schwarz der oberen Bildhälfte sind die Umrisse und partiell die stilisierten Gesichtszüge von acht weiteren geflügelten Gestalten zu erkennen. Die schwarze Farbe nimmt den gesamten Hintergrund der oberen Bildhälfte ein und zeigt sich auch seitlich der Sphaira in der unteren Bildhälfte.

Malanweisung: Am unteren Bildrand sind – zwischen den Gestirnen – Reste der ins Bildfeld eingetragenen Malanweisung zu erkennen. Diese ist jedoch nicht mehr lesbar.

Referenztexte: Die Federzeichnung nimmt an sich zwar Bezug auf die biblische Schöpfungsgeschichte, kann jedoch in der vorliegenden Darstellungsform nicht auf eine bestimmte biblische oder außerbiblische Referenzquelle zurückgeführt werden.⁸⁸⁴

Ikonographische Tradition: Die vorliegende komplexe Darstellungsform kann auf keine spezifische Bildtradition zurückgeführt werden. In der Miniatur werden verschiedene Bildmotive und -elemente zu einer simultanen und multireferentiellen Darstellung der Schöpfung, göttlichen Vorsehung und der Heilstaten Gottes in der christlichen Welt kombiniert.⁸⁸⁵ Hierfür orientiert sich der Miniaturmaler an verschiedenen Bildtypen und -motiven, unter anderem dem Typus der Schöpfung beziehungsweise des Schöpfers, dem Motiv der Welt respektive des Weltalls oder dem der (Erd-)Kugel.⁸⁸⁶

Bildvorlage: Die Federzeichnung kann bislang auf keine Vorlage zurückgeführt werden.

Analyse und Interpretation: Die Miniatur der Segnung der Welt bildet zweifelsfrei einen exzellenen und bemerkenswerten künstlerischen Höhepunkt des Bilderzyklus. Der Bildaufbau, die Kombination unterschiedlicher Bildmotive, die Details, die außergewöhnliche Räumlichkeit der Darstellung und das Motiv der drohenden Dunkelheit mitsamt der schemenhaften Umrisse der gefallenen Engel⁸⁸⁷ heben die Federzeichnung nicht nur von den anderen Miniaturen des Gebetbuchs, sondern ebenso

⁸⁸⁴ Für die Referenzquellen einzelner Bildmotive wie bspw. Schöpfer oder Schöpfung siehe u.a. VAN DER MEULEN [u.a.], Schöpfer, Schöpfung (1972); zu Weltall und Weltbild siehe HOLLÄNDER, Weltall, Weltbild (1972); zum Bildmotiv der Erde siehe HOLL [u.a.], Erde (1968); zur Kugel siehe GERLACH, Kugel (1970).

⁸⁸⁵ Zur Gleichzeitigkeit von Schöpfung und Heilsplan in der Buchmalerei des Mittelalters siehe REUDENBACH, Gott (2006), S. 16–33.

⁸⁸⁶ Zur Ikonographie von Schöpfung und Schöpfer siehe VAN DER MEULEN [u.a.], Schöpfer, Schöpfung (1972); WORM, Das illuminierte Wort (2008), hier am Beispiel historisierter Initialen zur Genesis; WORM, Geschichte und Weltordnung (2021), bes. S. 381–390 (hier überwiegend am Beispiel des *Liber chronicarum*); FRICKE, Doppelte Anfänge (2021), hier am Beispiel der Schöpfungsgeschichte im Stammheim-Missale; zur religiösen Vorstellung von der materiellen Schöpfung von Kosmos und Welt im Mittelalter allgemein siehe GOETZ, Gott und die Welt I, 2 (2014); zu Weltall und Weltbild siehe HOLLÄNDER, Weltall, Weltbild (1972); zu Darstellungen der Erde und (Erd-)Kugel siehe HOLL [u.a.], Erde (1968); GERLACH, Kugel (1970) sowie NOLL, Totengedächtnis (2012), bes. S. 307–311.

⁸⁸⁷ Dass die schwarz geflügelten Wesen als gefallene Engel aufgefasst werden können, wird mit dem auf das Bild folgenden Text augenscheinlich. Einsiedeln, StiB, Cod. 283 (1105), S. 217: *Ich ermanen úch, lieben engel, des minneclichen krefftigen keres, so ir zü got tätent, damit ir verdientent stätkait und sicherhait in dem valle der bösen englen, das ir ainen ogenblick von im niemer me getün mugent.* Zur religiösen Vorstellungswelt von Engeln und Dämonen im christlichen Mittelalter allgemein siehe GOETZ, Gott und die Welt I, 3 (2016).

von vergleichbaren weiteren Darstellungen der Schöpfung, des Schöpfers oder der Welt respektive (Erd-)Kugel außerhalb des Gebetbuches der Margaretha ab.⁸⁸⁸

Obgleich die Darstellung der einzelnen Kreisbahnen der Sphaira die Chronologie der Genesis aufgreift, nach welcher Gott sukzessive Erde, Himmelsgewölbe und Gestirne schuf,⁸⁸⁹ ist die Erdkugel nicht zum Zeitpunkt der Neuschöpfung dargestellt, sondern bereits besiedelt. In der Miniatur des Gebetbuches scheint nicht der Schaffungsprozess von zentraler Bedeutung zu sein, sondern das Heilswirken Gottes an den Menschen und der Welt, welches seinen Beginn mit der Schöpfung der Erde nimmt. Die Federzeichnung gibt nicht die Schöpfung als einen sukzessiven Prozess wieder, sondern ist vielmehr eine Simultandarstellung der Entstehung und Segnung der bewohnten Welt zugleich beziehungsweise eine überzeitliche Darstellung der Heilstaten Gottes an der Welt, in deren Zentrum die Figur Christi steht. Dabei erscheint Christus in der Rolle Gottes als *primum movens* als derjenige, auf den alles, das (dargestellt) ist, zurückgeht. Indem gemeinsam mit dem Verweis auf die Schöpfung im Bild zugleich die fertige Welt präsentiert wird, spiegelt die überzeitliche Simultandarstellung nicht nur die Zeit als Ganzes, d.h. die Geschichte als Heilsgeschichte, die in ihrem Anfang auch bereits ihre Erfüllung am Ende der Zeiten vorsieht,⁸⁹⁰ sondern überdies die Synchronizität des Kirchenjahres, an dessen Festtagen die Heilsgeschichte jeweils sowohl entsprechend dem Festtagsereignis als auch in ihrer überzeitlichen Ganzheit mitgedacht wird.⁸⁹¹

In der darstellenden Kunst der Renaissance übernimmt die von Atlanten gestützte Sphaira mit den eingetragenen Gestirnbahnen bisweilen das mittelalterliche Motiv des Glücksrades der Fortuna.⁸⁹² An diese motivgeschichtliche Bildtradition anknüpfend erscheint Christus in der Miniatur nicht nur als *primum movens*, sondern ebenso als *primum mobile*, also als derjenige, der an der Sphaira als Symbol des Wechsels des Lebens, des Kreislaufs der Natur, des Aufstiegs und Falls des Menschen oder kurzum: an der Weltkugel als Symbol für das Vergehen der (menschlichen) Zeit dreht.⁸⁹³

Der von den gefallenen Engeln besetzten Dunkelheit eignet aufgrund der un durchlässigen Deckkraft und räumlichen Ausdehnung der schwarzen Farbe eine ge

888 Vgl. Anm. 961.

889 Vgl. Gn 1, 1–18.

890 Vgl. REUDENBACH, Gott (2006), S. 27 (hier zur Gleichzeitigkeit von Schöpfung und Heilsplan im christlichen Geschichtsbild des Mittelalters am Beispiel ausgewählter Genesis-Initialen in der Buchmalerei des Mittelalters).

891 Zu Konfigurationen der heilsgeschichtlichen Zeit siehe FUHRMANN, Konfigurationen der Zeit (2015). Dass vor allem Schöpfungsbilder in liturgischen Handschriften »oftmals den zirkulären Charakter des Kirchenjahres« ins Bild fassen, hat auch BEATE FRICKE am Beispiel der Schöpfungsgeschichte im Stammheim-Missale betont. Vgl. FRICKE, Doppelte Anfänge (2021), S. 224 f.

892 Vgl. GERLACH, Kugel (1970), Sp. 699. Zur Ikonographie der Fortuna sowie dem Glücksrad siehe RISTOW [u.a.], Fortuna (1970), Sp. 53 f. sowie POESCHKE, Rad (1971).

893 Zur Bedeutung des Rades siehe POESCHKE, Rad (1971).

wisse Bedrohlichkeit. Sie symbolisiert die Gefährdung der Welt, über welche die Finsternis hereinzubrechen droht. Dass es sich dabei nicht um eine imaginäre, geistige, sondern um eine reelle, physisch greifbare Bedrohung handelt, demonstrieren die beiden flügellosen Figuren in der oberen Bildhälfte, die sich mit einem erheblichen körperlichen Kraftaufwand gegen die Dunkelheit stemmen. Durch diese (ab)stützende Funktion erinnert das Figurenpaar an die Atlanten in der unteren Bildhälfte. Während diese den Kosmos (das Diesseits) tragen, stützt das obere flügellose Figurenpaar die dämonenbesetzte Finsternis, das nicht darstellbare Jenseits. Dass die Dunkelheit mitsamt den schemenhaft dargestellten gefallenen Engeln nicht über die Erde hereinbricht, ist nicht allein der körperlichen Anstrengungen der beiden flügellosen Figuren zu verdanken, sondern auch auf die Bemühungen der andächtig betenden Engel zurückzuführen. Die vier Figuren dürfen sinnbildlich für die Kraft der körperlichen und geistigen Übung gedeutet werden und symbolisieren die Notwendigkeit ihrer gemeinsamen, konsequenten Ausführung.

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Die Miniatur ist in die Textkomplilation zur Quadragesima (S. 140–433) integriert, die sich aus fünf Textabschnitten zusammensetzt.⁸⁹⁴ Sie geht dort ferner dem dritten Abschnitt voraus, der – nach seinem Incipit – als *Der ewig Ursprung* (S. 215–327) bezeichnet wird.⁸⁹⁵ Beim Text des *ewigen Ursprungs* handelt es sich um einen mystischen Text, der die Schöpfung als Emanation Gottes auffasst und die *unio* erbittet. Die auf die einzelnen Wochentage der Karwoche verteilten Mahnungen mit inserierten Bitten umfassen mehr als 100 Seiten (S. 215–327) und memorieren verschiedene Ereignisse der Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht, an welche zwei Schlussgebete angehängt sind. Um die Darstellung mit dem Beginn des zugehörigen Textabschnittes auf einer Doppelseite unterzubringen, wurden auf der vorherigen Rectoseite eineinhalb Zeilen freigelassen.

Darüber, dass der Text des *ewigen Ursprungs* an den Wochentagen der letzten Fastenwoche von Palmsonntag bis Karsamstag betrachtet werden soll, gibt ein – von einer anderen als der Haupthand ergänzter – Nachtrag oberhalb des Incipits Aufschluss.⁸⁹⁶ Dieser ragt über den Schriftspiegel hinaus und ist daher vermutlich nicht von Beginn an eingeplant gewesen, wahrscheinlich aber auch nicht viel später ent-

⁸⁹⁴ Zu den Textabschnitten der Quadragesima siehe II, 4.3.2.1.

⁸⁹⁵ Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 247. Ein Eintrag im Handschriftenkatalog oder Verfasserlexikon liegt nicht vor. Zum Sinn, dem Zweck und der Funktion der alttestamentlichen Bildfolge siehe II, 7.2.

⁸⁹⁶ Vgl. Einsiedeln, StiB, Cod. 283 (1105), S. 215: *am suntag fach an dise vermanungen und durch die wuchen von ain tag zum anderen, wie here nach statt.*

standen.⁸⁹⁷ Die nachträgliche Ergänzung ist insbesondere deshalb bedeutsam, weil ihre Position die Strategie fortführt, Text und Bild weiterhin gesamthaft auf einer Doppelseite unterzubringen. Denn die freigelassenen Zeilen auf der dem Bild vorausgehenden Rectoseite hätten an sich genug Platz für den Nachtrag geboten.

Weiterhin hebt sich *Der ewig Ursprung* durch eine siebenzeilige E-Feldinitiale in Blattgold mit Filigranornamenten und Blüten augenscheinlich von den vorherigen Texten des Gebetbuches ab. Auch die im Verlauf des Textes sukzessive durchlaufenen Tage der Karwoche werden jeweils durch eine Rubrik und eine schmuckvolle mehrzeilige Feldinitiale oder eine historisierte Initialie kenntlich gemacht.⁸⁹⁸ Über den Text des *ewigen Ursprungs* hinaus enthält das Gebetbuch keine weiteren derartigen Schmuckinitialen.

In den an den einzelnen Tagen der Karwoche zu betrachtenden Mahnungen und Bitten werden verschiedene Ereignisse der Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht in einzelnen Themenblöcken memoriert (S. 215–327). Der narrative Text der Mahnungen ist dabei insofern von der biblisch-historischen Handlung der Karwoche losgelöst, als er einen Abriss der gesamten Heilsgeschichte nach Themenblöcken geordnet wiedergibt und nicht das entsprechende biblisch-historische Tagesgeschehen der Karwoche ins Zentrum stellt. Das bedeutet, die Mahnungen rufen die einzelnen Stationen der Heilsgeschichte nicht dem jeweiligen Tagesthema der Karwoche entsprechend in Erinnerung, sondern fassen sie in Themenblöcken zusammen:⁸⁹⁹

Palmsonntag: (S. 215–233)	Schöpfung der Welt, Beginn der Heilsgeschichte und Kindheit Jesu (Menschwerdung und Geburt Christi, Namensgebung, Anbetung des Kindes, Darbringung Jesu im Tempel, Flucht nach Ägypten, der zwölfjährige Jesu im Tempel)
Montag der Karwoche: (S. 233–248)	Leben Jesu (Worte, Taten und Gebete Jesu, Taufe, Versuchung, Lehren und Predigten Jesu, Berufung der Jünger, verschiedene [Wunder-]Taten und Tugenden Jesu)
Dienstag der Karwoche: (S. 248–264)	Verfolgung bis Gefangennahme Jesu (Sorgen und Ängste Jesu während der Ereignisse der Karwoche)

⁸⁹⁷ In Anbetracht der Höhe des Schriftspiegels befindet sich der Nachtrag zwar noch innerhalb der üblichen Begrenzungen, jedoch reicht er deutlich über die reguläre Breite hinaus. Möglicherweise wurde der Nachtrag von Margaretha von Kappel selbst oder der späteren Besitzerin des Gebetbuches, Margarethe Ehinger, geborene Neithart, angefertigt. Er scheint jedoch auf den ersten Blick weder mit dem Margarethe Neithart zugeschriebenen Besitzteintrag auf S. 628 noch mit den Nachträgen auf den Seiten 605–623 übereinzustimmen, weshalb es sich hier tatsächlich um einen Nachtrag von Margaretha von Kappel selbst handeln könnte.

⁸⁹⁸ Zu den Initialien siehe II, 6.5.

⁸⁹⁹ Zum appellativen Charakter der im Gebetbuch enthaltenen Mahnungen und der Funktion des Texttyps siehe II, 4.1.3.

Mittwoch der Karwoche: (S. 264–282)	Abführung, Verhör, Verspottung Jesu, Verleugnung durch Petrus und Verurteilung Jesu durch Pilatus
Donnerstag der Karwoche: (S. 282–298)	Spottgewand, Martyrium und Kreuzigung Christi
Freitag der Karwoche: (S. 298–312)	Christus am Kreuz (vom Mitleiden Mariens bis zum Kreuztod Jesu)
Samstag der Karwoche: (S. 312–325)	Opfertod am Kreuz, Wunden Christi, Kreuzabnahme, Grablegung, Auferstehung, Erscheinungen Jesu, Himmelfahrt Christi, Aussendung des Heiligen Geistes, Jüngstes Gericht

Der Schwerpunkt der Mahnungen und Bitten liegt auf dem Lebens- und Leidensweg Christi, der jedoch als Teil der Heilsgeschichte in diese eingefasst ist.

Die Perspektive der Mahnungen ist die eines Sprecher-Ich, das zunächst die Engel Gottes, dann Christus in der ersten Person Singular dazu auffordert, sich an das entsprechende, ihnen zuteilgewordene Ereignis zu erinnern, um die zuvor vergegenwärtigte Heilstat oder Leidenserfahrung in der Jetzzeit für die Betenden erneut heilswirksam werden zu lassen und nutzbar zu machen.⁹⁰⁰ Dabei sollen die Rezipierenden die Schöpfungsgeschichte durch die Augen der Engel Gottes⁹⁰¹ und die christologische Heilsgeschichte durch die Augen Christi erleben und schließlich mit Christus mitleiden. Die Andacht richtet sich hier maßgeblich an den Mittlerfiguren aus, welche die entsprechenden, im Text referierten Ereignisse (Schöpfung sowie Lebens- und Leidensweg Jesu) »am eigenen Leib« erfahren haben. Ihre Erinnerung und Erfahrung sollen die Rezipierenden betrachten und emotional daran teilhaben, um dadurch selbst das größte Heil, die *unio mystica*, zu erlangen.⁹⁰² Das zentrale Anliegen des Textes besteht darin, den Rezipientinnen und Rezipienten die Heilsgeschichte durch die Augen derjenigen zu vergegenwärtigen, welchen die göttliche Handlung selbst zuteilgeworden ist, und sie zur *compassio*, dem Mitleiden der Betenden mit Christus, anzuregen. Zu diesem Zweck wird in den Textpassagen wiederholt in einem mitunter schauderhaften Detailreichtum von der Grausamkeit des Leidens Jesu berichtet:

Ich ermanen dich, herre, der bitterkait und des smertzen, so du hettest, do die witi des crützes usser dinen ädren gezogen ward, und die hut under dinen úchsen brach, und sich din flaisch von dem gebain loste, und sich die gelider ledgoten, und din ädren zersprungten, do dir der nagel ward in geslagen [...] Ich ermanen dich, herre, der bitterkait, so du hettest, do dir die füss würden nitsch gezogen und sich da die wunden gentzlich uff täten und dine rippe und dine gelider scharreten, das du wärt an ze sehen als ain geschúch, du do wärd die aller schönst forme über aller menschen kind; won alle dine gelider würden da usser enander gezogen, das man sy möchte gezellet han [...] Ich ermanen dich, herre, der bitterkait und des smertzen, so du hettest, do dir ain stumpffer nagel

⁹⁰⁰ Vgl. KULAGINA/LALLINGER, Ars memorativa (2020), S. 206; auch bei LENTES, Gebetbuch und Gebärde (1996), S. 27.

⁹⁰¹ In diesem Zusammenhang dürfen die schemenhaft dargestellten schwarz geflügelten Wesen im Bild rückwirkend eindeutig als gefallene Engel aufgefasst werden (vgl. Anm. 962).

⁹⁰² Vgl. hierzu auch KULAGINA/LALLINGER, Ars memorativa (2020), bes. S. 209.

ward geslagen dür die zwen dick füsse, da von ainem ieclichen hamerschlag din hirni erfülltet ward und das aller din lib erzitrote, und din rugge der krachete, und das der nagel also groß was, das sich die füsse slitzen, und das daz flaisch und die adren dür brachen, und das dir der nagel die hut und das flaisch stiess dür das holtz, das es ainet halb in stüken möchte sin gevallen. [...] Ich ermanen dich, herre, der zerzerung aller diner adren, von dinem hopt, von dinem hertzen, von dinen henden, von dinen füssen und von allen dinen gelidern. Ich ermanen dich, herre, das du also vast gespannen würd über das crütz, daz du weder hand noch füss gerüren mochtest und das man wol alle dine glider gezettellet hetti. Und was enkain glid, es würdi verseret und verwundet, untz uff den tod durch minen willen. (S. 290–292)

Derartige schauderhafte Schilderungen sollen die Rezipierenden dazu anhalten, das Leiden und die Schmerzen Christi nicht nur zu vergegenwärtigen, sondern durch Christus selbst zu erleben. Erst wenn die Rezipientinnen und Rezipienten die Ereignisse sowohl vergegenwärtigen als auch empathisch an ihnen partizipieren, erfüllen sie »das Gebot, Christi Opfer zu würdigen, und damit auch die notwendige Prämisse der eigenen Errettung«.⁹⁰³ Den Nutzen, welchen die Rezipierenden aus der empathischen Partizipation am Leiden Christi ziehen, stellt der Text des *ewigen Ursprungs* selbst heraus: *Min herre, gib mir, das ich dir also krefteclichen mitlide, das och du mir mitlidist an der stund, so ich sin aller nottürftigost bin* (S. 298).

In diesem Sinne knüpfen die zwischen die Mahnungen inserierten Bitten an die memorierten Handlungen an und beziehen das thematisierte Ereignis auf die Gegenwart der Rezipierenden:

Ich ermanen dich der minneclichen andächtigen gebettes, so du ie getät in menschlicher natur, und aller der lieplichen naigunge, so du dich mit hertzen oder mit lib ie genaigtost zü dinem vatter, und dür alles des gebettes willen, so zü dir ie beschach, das dinem götlichen hertzen geneme was. So bitt ich dich, das du mit dem allem sament für mich bittest an der stund, so ich nümen bitten kan noch mag. (S. 234)

Ich ermanen dich, herre, daz dich hungret und türst nach menschlicher natur, da du spistest alle creaturen, vernünftig und unvernünftig, liplich und gaistlich, und das du den figbom verflüchtest, do du nit frucht an im fünde, do dich hunrete; und bitten dich, min herre, das du minen hunger erfüllst mit der genuchtsami diner grundlosen güti nu und an minem end. (S. 235)

Ich ermanen dich, herre, das es och was der zit, so sich alle berhaftige ding richtent gegen dem fröhlichen blügenden zit des sumers, da müste din blügendi natur verderben. Ich bitt dich, min herre, das du min bliyendi natur verderbst an allen úntugenden und mach mich bliyent und berhaft an allen tugenden. (S. 300 f.)

Die Bitten verdeutlichen den Wunsch nach einer positiven Auswirkung des in der vorherigen Mahnung erinnerten Ereignisses auf das eigene Leben beziehungsweise nach der Wiederholung der Heilstät in der Gegenwart der Rezipierenden. Wie Christus einst in seiner menschlichen Natur gebetet hat, möge er in der Stunde der Not auch

⁹⁰³ Ebd., S. 209. Hier am Beispiel eines Textes aus dem lyrischen Œuvre Heinrich Laufenbergs (*Gedenk, maria, maget vin*, WKL 713).

für die Rezipientinnen und Rezipienten beten; wie Christus einst alle Geschöpfe gespeist hat, möge er nun und an ihrem Ende auch den Hunger der Bittenden stillen und sie ebenso von allen Untugenden befreien, wie Christus selbst von ihnen befreit ist.

Auf die letzten Mahnungen und Bitten zum Samstag der Karwoche folgen zwei Schlussgebete, eines an Gott den Schöpfer, eines an Christus gerichtet, in welchen ein letztes Mal die Schöpfung der Welt und die Heilstaten Gottes an der Welt gepriesen und Gottes Beistand sowie seine Gnade erbeten werden.

Die Linearität des Textes, in welchem die Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht mit dem Schwerpunkt auf dem Leben und Leiden Jesu an den Wochentagen von Palmsonntag bis Karsamstag chronologisch durchlaufen wird, wird im Bild in eine überzeitliche Darstellung der Heilstaten Gottes an der Welt überführt. Während in den vorausgehenden Texten und Bildern der Quadragesima die Notwendigkeit der Bußzeit aufgrund des Sündenfalls und Verlustes des Paradieses im Zentrum steht, wird im Text und im Bild zum *ewigen Ursprung* nun das Heilswirken Gottes an den Menschen durch Christus (visuell) vergegenwärtigt und vorausgewiesen. Das Bild gibt dabei eine Vorschau auf den Inhalt des ›Ewigen Ursprungs‹, der mit dem Schöpfungsbericht einsetzt, und ist Ausdruck des Heilswirkens Gottes an den Menschen durch Christus. Der christologische Schwerpunkt des Textes wird im Bild ersichtlich, das Christus in der Rolle Gottes als *primum movens* beziehungsweise *primum mobile* ins Zentrum stellt. Als solcher segnet der Gottessohn die besiedelte Welt und erscheint zugleich als ihr Schöpfer und Lenker sowie als Verkörperung der Heilstaten Gottes. Insofern die Miniatur nicht die Schöpfung der Welt, sondern die Heilstaten Gottes an der Welt visuell vergegenwärtigt und dabei die Figur Christi ins Zentrum stellt, steht die Darstellung hier bereits deshalb in der Abfolge rechtmäßig nach den Miniaturen ›Sündenfall‹ (S. 139) und ›Vertreibung aus dem Paradies‹ (S. 161), weil erst in Christus der alte Adam überwunden und neu erstanden ist, um die Menschheit durch den Opfertod von der Erbsünde zu befreien und den göttlichen Heilsplan zu erfüllen.⁹⁰⁴

Im Zusammenhang mit dem auf sie folgenden Text macht die überzeitliche Darstellung deutlich, dass die Heilstaten Gottes als göttliche Vorsehung zwar bereits im Ursprung der Welt angelegt und von Beginn an vorgesehen sind, die Ordnung jedoch von der im Bild visuell vergegenwärtigten Finsternis sowie den gefallenen Engeln bedroht wird und der Mensch daher dazu aufgefordert ist, durch körperliche und geistige Übung selbst seinen Beitrag für die Bewahrung der Ordnung zu leisten. Ebenso wie die vorherigen Bilder ›Sündenfall‹ (S. 139) und ›Vertreibung aus dem Paradies‹ (S. 161) vergegenwärtigt auch die dritte alttestamentliche Federzeichnung die Notwendigkeit der Buße, Reinigung und stetigen geistigen sowie körperlichen Übung während der Quadragesima und darüber hinaus. Zugleich rückt das Bild Jesus Christus in den Fo-

904 Siehe hierzu auch II, 7.2.

kus, dessen Passion und Opfertod in den folgenden Texten und Bildern des Gebetbuches nun ausführlich thematisiert werden.

Strukturelle Funktion: Hinsichtlich ihrer strukturellen Funktion ist die ganzseitige Miniatur den Titelbildern mit einer strukturierenden Funktion zuzuordnen. Sie ist dem auf sie folgenden Textabschnitt auf einer Doppelseite einleitend vorangestellt und gibt eine Vorschau auf dessen Inhalt. Dabei macht das Bild den Beginn eines neuen Textabschnitts im Gebetbuch kenntlich und nimmt so eine Gliederung der Textkompilation vor. Durch die freigelassenen Textzeilen auf der dem Bild vorausgehenden Rectoseite wird die strukturierende Titelbildfunktion zusätzlich bekräftigt.

6.2.4 Einzug in Jerusalem

Die Miniatur (S. 332, siehe Abb. 25) zeigt den Einzug Jesu in Jerusalem und markiert den Auftakt zur Karwoche.

Format und Layout: Die Federzeichnung misst 130 mm × 82 mm (H × B) und nimmt den gesamten Schriftraum der Versoseite ein. Sie geht dem fünften und letzten Textabschnitt innerhalb der Textkompilation zur Quadragesima (S. 333–433) voraus, der mit einer Mahnung zum Einzug Jesu in Jerusalem am Palmsonntag einsetzt. Text und Bild sind auf einer Doppelseite untergebracht.

Bildbeschreibung: Die Federzeichnung zeigt Christus rittlings und barfuß auf einer (gemäß dem biblischen Text) Eselin sitzend. Der Gottessohn trägt ein schmuckloses, gräuliches Gewand, einen Bart und den charakteristischen Kreuznimbus. Die Szenerie ist nach rechts gerichtet. Christus reitet dem geöffneten Torbogen des Stadttors am rechten Bildrand entgegen und blickt zur Turmspitze hinauf. Die vedutenhafte Turmarchitektur des Stadttors nimmt beinahe die gesamte Höhe des Bildraumes ein. Sie schließt knapp unterhalb des oberen Bildrands mit einer Zinne aus zwei Häusern sowie einem weiteren Turm ab. Im offenen Torbogen sind zwei Figuren in einem blauen und purpurnen Gewand dargestellt, die zu dem einreitenden Gottessohn aufschauen. Die rechte Figur breitet einen roten Mantel zu den Füßen der Eselin auf dem Boden aus. Das Reittier ist in der Bewegung dargestellt und tritt mit dem linken Vorderbein auf den ausgebreiteten Stoff. Der Kopf der Eselin ist zu dem roten Stoff herabgesunken. Links neben dem Turm steht ein Baum, in dessen Krone, auf der Höhe der Zinne, eine Figur (Zachäus) in blauen Beinkleidern und einem purpurnen Obergewand den Einzug Christi von oben verfolgt. Jesu linker Arm, der nach der ikonographischen Bildtradition üblicherweise die Zügel hält, ist nicht dargestellt. Sein rechter Arm ist vor dem Körper erhoben. Die Finger formen auf Kopfhöhe einen Segensgestus: Zeige- und Mittelfinger sind ausgestreckt, die restlichen angewinkelt. Die Zeichnung seiner Gliedmaßen mutet merkwürdig an, denn die Hand Christi wurde korrigiert und der

Fehler nur oberflächlich übermalt. Die Umrisse des Arms sowie der Hand sind in doppelter Ausführung vorhanden. Der ursprüngliche Malversuch ist nach wie vor sichtbar. Der Segensgestus Jesu war zunächst auf das Stadttor gerichtet und wurde nachträglich dahingehend korrigiert, dass er nach der Revision nun nach oben deutet und auf die Figur des Zachäus in der Baumkrone weist. Der Gestus und seine offensichtliche Korrektur lenken den Blick der Betrachtenden gezielt auf Zachäus und heben seine Bedeutung innerhalb der Bilderzählung hervor. Am linken Bildrand befinden sich fünf weitere Figuren, die das Geschehen am Stadttor dicht zusammengedrängt verfolgen. Von dreien der fünf Figuren sind lediglich die Köpfe, von den beiden vordersten auch die in Skapuliere gekleideten Körper zu erkennen. Die Figur in der vorderen Reihe rechts außen hat ihren linken Arm vor der Brust erhoben. Die Finger formen einen nicht eindeutig zu bestimmenden Gestus, der womöglich ein Begrüßungsgestus sein soll. Den Bildhintergrund zierte erneut ein See- und Bergpanorama. Auf der Wasseroberfläche des Sees sind überdies die Umrisse eines Bootes zu erkennen. Am Seeufer befindet sich ein weißer Turm mit einem roten Spitzdach. Am linken Bildrand, unmittelbar hinter der Menschenmenge, zeigt sich ein weiteres Gebirge in der Art einer begrünten Klippe. Auf der grünen Wiese des Bildvordergrundes sind stilisierte Pflanzen und Zweige zu erkennen.

Malanweisung: Am unteren Bildrand sind Reste der ins Bildfeld eingetragenen, übermalten Malanweisung zu erkennen. Lesbar ist allein der letzte Teil: *<...a fine>*.⁹⁰⁵

Referenztexte: Die biblische Textgrundlage für bildliche Darstellungen des Einzugs Jesu in Jerusalem findet sich in unterschiedlicher Ausführlichkeit in allen vier Evangelien des Neuen Testaments.⁹⁰⁶ Darüber hinaus gelten das Buch des Propheten Zacharias 9, 9, die Palmsonntagsliturgie sowie das apokryphe Evangelium Nicodemi als Referenzquelle.⁹⁰⁷

Ikonographische Tradition: Die Miniatur repräsentiert – bis auf die im folgenden angeführten Details – den frühchristlichen, hellenistisch-abendländischen Bildtypus des Einzugs in Jerusalem.⁹⁰⁸ Dieser zeigt den Gottessohn rittlings und nach rechts gerichtet auf einer Eselin, während Zachäus das Geschehen zumeist von einem Baum

⁹⁰⁵ REGINA CERMANN liest hier: *...asine* (vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 254). Der von CERMANN als *s* erkannte Buchstabe stellt jedoch ein *f* dar: *<...a fine>*.

⁹⁰⁶ Vgl. Mt 21, 1–11; Mc 11, 1–10; Lc 19, 1–10 und 19, 28–40; Io 12, 12–19.

⁹⁰⁷ Vgl. LUCCHESI PALLI [u.a.], Einzug in Jerusalem (1968), Sp. 593.

⁹⁰⁸ Vgl. VON WITZLEBEN/WIRTH, Einzug in Jerusalem (1958), Sp. 1043 sowie LUCCHESI PALLI [u.a.], Einzug in Jerusalem (1968). Zum konventionellen Bildtypus und Abweichungen davon siehe auch HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 218, dort Abb. 288. Zur Ikonographie des Einzugs in Jerusalem (hier in französischsprachigen Handschriften des *Rationale Divinorum officiorum* des Duran-

aus beobachtet.⁹⁰⁹ Mit dem byzantinischen Einfluss wird die Szenerie zunehmend von Zuschauern begleitet und das Stadttor oder die Stadtmauer akzentuiert.⁹¹⁰ In der Regel wird Christus – im Unterschied zur Miniatur des Gebetbuches – bartlos und ohne Kreuznimbus dargestellt.⁹¹¹

Bildvorlage: Die Federzeichnung kann bislang auf keine Vorlage zurückgeführt werden.

Analyse und Interpretation: Durch die Figur des Zachäus in der Baumkrone, welcher insbesondere in der frühchristlichen Kunst regelmäßig in der Bildtradition des Einzugs Jesu in Jerusalem erscheint, werden in dem durch die Miniatur des Gebetbuches repräsentierten Bildtypus im Grunde genommen zwei unterschiedliche Ereignisse dargestellt, nämlich: der Einzug Christi in Jerusalem und die vorgängige Ankunft Christi in Jericho.⁹¹² Die Zachäus-Erzählung ist Teil des allein im Lukasevangelium überlieferten lukanischen Sonderguts. Sie steht sinnbildlich für den bekehrten Sünder, dessen Leben sich durch die Begegnung mit dem Gottessohn positiv verändert.⁹¹³ Während die Zachäus-Szene im Frühchristentum zunächst häufig nachweisbar ist, wird sie in mittelalterlichen Darstellungen des Einzugs in Jerusalem immer seltener.⁹¹⁴ Mit dem Zachäus-Motiv im Bild des Einzugs Jesu in Jerusalem rückt – zusätzlich zum Palmsonntagsgeschehen – die Erzählung des bekehrten Sünders in den Vordergrund, und Zachäus wird als die biblische Identifikationsfigur vergegenwärtigt, die die Rezipierenden daran erinnert, dass sich auch der Sünder zu Gott bekehren

dus) und Bildern des Einzugs in Jerusalem als ›Memory of Liturgical Processions‹ siehe NOURIGEON, Body to image (2020). Neuere Forschung zum Bildmotiv des Einzugs in Jerusalem am Beispiel zweier um 1400 entstandener Embriachi-Tafeln bietet SMITH, New contexts (2019).

⁹⁰⁹ Vgl. LUCCHESI PALLI [u.a.], Einzug in Jerusalem (1968), Sp. 594 sowie VON WITZLEBEN/WIRTH, Einzug in Jerusalem (1958), Sp. 1043.

⁹¹⁰ Vgl. LUCCHESI PALLI [u.a.], Einzug in Jerusalem (1968), Sp. 594.

⁹¹¹ Vgl. VON WITZLEBEN/WIRTH, Einzug in Jerusalem (1958), Sp. 1043.

⁹¹² Vgl. Lc 19, 1–10. Zu den Bildtypen ›Ankunft Christi in Jericho‹ und ›Einzug Christi in Jerusalem‹ siehe HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 165 f. und S. 219 (Abb. siehe Bd. 2, S. 55, 102).

⁹¹³ Im Lukasevangelium wird berichtet, wie Zachäus, der oberste Zollpächter Jerichos, aufgrund seiner kleinen Gestalt auf einen Baum klettert, um den einreitenden Jesus besser sehen zu können. Dieser nennt ihn beim Namen und kehrt – zum Unmut der Menge – ins Haus des Sünders ein. Zachäus ändert daraufhin seine Gesinnung und will die Hälfte seines Vermögens den Armen übergeben sowie Wucherzinsen vielfach zurückzahlen, worauf ihm Jesus antwortet. Lc 19, 9 f.: *Quia hodie salus domui huic facta est eo quod et ipse filius sit Abrahae. Venit enim Filius hominis quaerere et salvum facere quod perierat.* (EU, Lk 19, 9 f.: Heute ist diesem Haus Heil geschenkt worden, weil auch dieser Mann ein Sohn Abrahams ist. Denn der Menschensohn ist gekommen, um zu suchen und zu retten, was verloren ist.).

⁹¹⁴ Vgl. LUCCHESI PALLI [u.a.], Einzug in Jerusalem (1968), Sp. 594.

kann. Folglich muss der Übernahme des Motivs in der vorliegenden Miniatur des Gebetbuches per se eine besondere Bedeutung beigemessen werden.⁹¹⁵

Die für den Palmsonntag namensgebenden und in der ikonographischen Tradition des Einzugs in Jerusalem seit frühchristlicher Zeit verankerten Palmzweige respektive die Zweige und Blätter, die das Volk dem Gottessohn nach dem Johannes-, Matthäus- und Markusevangelium (sowie nach dem die Miniatur umgebenden textuellen Kontext) entgegenbringt oder auf dem Weg ausbreitet, fehlen in der Miniatur des Gebetbuches.⁹¹⁶ Die stilisierten Pflanzen im Bildvordergrund können weder als Blätter, Zweige noch Palmzweige identifiziert werden. Jedoch weisen die Blätter der Baumkrone durchaus Ähnlichkeiten mit dem in der Bibel erwähnten Maulbeerfeigenbaum (*sycomorus*) des Lukasevangeliums auf.⁹¹⁷ Diese Ähnlichkeit ist augenfällig, da allein der hier vorliegende Baum diese spezielle Blattform aufweist, während die weiteren im Bilderzyklus des Gebetbuches dargestellten Bäume andere Blattformen zeigen.⁹¹⁸ Es darf davon ausgegangen werden, dass das Zachäus-Motiv hier absichtlich mitsamt dem biblischen, dem Bildtypus entsprechendem *sycamorus* übernommen wurde.

Die vedutenhafte, zeitgenössische Architektur des Stadtturms sowie das See- und Bergpanorama können jeweils als Reminiszenz an das Erscheinungsbild der spätmittelalterlichen Seestadt Konstanz gelten. Ähnliche vedutenhafte Stadttürme kommen beispielsweise auch in der Richental-Chronik des Konstanzer Konzils (um 1465) sowie der eidgenössischen Chronik des Luzerners Diebold Schilling (1511–1513) zum Einsatz, um das zeitgenössische Konstanz darzustellen.⁹¹⁹

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Die ganzseitige Federzeichnung geht dem fünften und letzten Textabschnitt (S. 333–433) innerhalb der Textkomplilation zur Quadragesima (S. 140–443) voraus. Dieser setzt sich aus Mahnungen,

⁹¹⁵ Zur Bedeutung des Zachäus-Motivs innerhalb des Gebetbuches der Margaretha von Kappel siehe den Abschnitt ‚Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text‘.

⁹¹⁶ Zwei Darstellungen des Einzugs in Jerusalem, in welchen beide Motive vereint werden, das Zachäus-Motiv und das der abgeschnittenen Palmzweige, bespricht JEFFREY HAMBURGER im ikonographischen Kommentar zum Gebetbuch der Ursula Begerin. Vgl. HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 219, dort Abb. 288 und Bd. 2, S. 102.

⁹¹⁷ Vgl. Lc 19, 4. Zum Bildmotiv des Zachäus im Maulbeerfeigenbaum siehe HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 165 f., Abb. Bd. 2, S. 55.

⁹¹⁸ Vgl. die Bäume in den Miniaturen ‚Die Bußpredigt Johannes des Täufers‘ (S. 66), ‚Taufe Jesu‘ (S. 136), ‚Sündenfall‘ (S. 139), ‚Vertreibung aus dem Paradies‘ (S. 161) und ‚St. Stephan in Konstanz – Einsegnung der ehingerischen Familiengräber‘ (S. 594).

⁹¹⁹ Vgl. (beispielhaft) Ulrich Richental, Chronik des Konzils zu Konstanz, Rosgartenmuseum, Hs. 1, fol. 73v, 74r, 93v, 94r, Abb. im Faksimile: Ulrich Richental, Chronik des Konzils, bearb. KLÖCKLER (2013), sowie Luzern, Korporation Luzern (Depositum in der Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern), S 23 fol., S. 86 und S. 443. Zum Vorgang der Transponierung der Heilsgeschichte durch die vedutenhafte, zeitgenössische Architektur des Stadtturms als Reminiszenz an das spätmittelalterliche Konstanz siehe II, 7.1.

Betrachtungen und Gebeten für die einzelnen Tage der Karwoche zusammen, in welche vereinzelt weitere Texte integriert sind.⁹²⁰ Der Zyklus beginnt mit einer narrativen Mahnung und einem Gebet zum Palmsonntag (S. 333–339), welche beide den Einzug Jesu in Jerusalem thematisieren. Die Miniatur »Einzug Jesu in Jerusalem« geht dem Beginn des gleichnamigen Textabschnitts voraus, sodass Bild und Text gemeinsam auf einer Doppelseite untergebracht sind.

Um das inhaltlich-thematische Verhältnis des Bildes zu den umliegenden Texten zu klären, gilt es im Folgenden zunächst die zyklische Struktur und den Inhalt der drei Textabschnitte der Quadragesima zu beleuchten, in denen allen wiederholt die Karwoche durchlaufen wird. Dazu zählen, in der Reihenfolge ihres Erscheinens, *Der ewig Ursprung* mitsamt der angehängten Schlussgebete (S. 215–327),⁹²¹ die ›Ritterschaft Jesu Christi‹ (S. 327–331)⁹²² sowie der bereits erwähnte Zyklus von Mahnungen, Betrachtungen und Gebeten für die einzelnen Tage der Karwoche (S. 333–433).⁹²³ Die Abfolge der Texte aufgreifend, wird das Verhältnis der Miniatur zum Text der ihr vorausgehenden ›Ritterschaft Jesu‹ analysiert. Anschließend werden das Verhältnis des Bildes zu dem auf es folgenden Textabschnitt diskutiert und Verknüpfungen zwischen den Texten aufgezeigt.

Die zyklische Struktur der drei Textabschnitte, die nacheinander wiederholt die Karwoche durchlaufen, nimmt ihren Anfang mit einem mystischen Text, dem *ewigen Ursprung* (S. 215–327).⁹²⁴ Dieser beinhaltet Mahnungen mit inserierten Bitten zu verschiedenen Ereignissen der Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht sowie zwei Schlussgebete. Diese sollen, verteilt auf die Wochentage der Karwoche, sukzessive betrachtet werden und thematisieren verschiedene Ereignisse der Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zum jüngsten Gericht – unabhängig von der eigentlichen biblischen Handlung der Karwoche – in sieben Themenblöcken.⁹²⁵ Die aufeinander aufbauenden, narrativen Mahnungen sind von der biblisch-historischen Handlung der Karwoche losgelöst, da sie einen Abriss der gesamten Heilsgeschichte

920 Siehe hierzu II, 4.3.2.1.

921 Vgl. Einsiedeln, StiB, Cod. 283 (1105), S. 215–327: Incipit: *Ewiger ursprung alles güttes, ich loben dich; Explicit: Also beger ich diner gnaden, das du min sündiges hertze uss der vinsternus böser gedenc und böser firsatzes also laiten wölltest, das ich wirdig werde dines ewigen götlichen antluts eweclich ze schowen. Amen!*

922 Vgl. Einsiedeln, StiB, Cod. 283 (1105), S. 327–331: Incipit: *Diss ist die ritterschafft unsers herren, die sol man an vahen in der karwochen uff den balm tag; Explicit: Trag in dinem hertzen ainen minneclichen fan, wann du hast ritterlich die siben hopt sünden überwunden und bist in der ritterschafft und bruderschafft Ihesu Christi. Amen!*

923 Vgl. Einsiedeln, StiB, Cod. 283 (1105), S. 333–433: Incipit: *An dem balmstag so sprich disz gebett und vermanug; Explicit: empflich ich dir alles das, das mir liplich und gaistlich nottürfftig ist. Hie erzelle unser frowen, was dir anlige.*

924 Siehe hierzu auch die Inhaltsübersicht unter II, 2 sowie den Abschnitt ›Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text‹ unter II, 6.2.3.

925 Siehe hierzu II, 6.2.3.

nach Themenblöcken geordnet wiedergeben und nicht das biblisch-historische Tagesgeschehen der Karwoche ins Zentrum stellen.

Der zweite Textabschnitt (S. 327–331) führt einen einzelnen Text an, der sich in der einleitenden Rubrik selbst als *rittenschafft unsers herren* (»Ritterschaft Jesu Christi) bezeichnet:

Diss ist die rittenschafft unsers herren. Die sol man an vahen in der karwochen uff den balm tag und ist zu samen gelait mit gedencken worten und wercken und lert bestritten die siben tod sünden.
(S. 327)

Die »Ritterschaft Jesu Christi« (S. 327–331) ist eine geistige Gebets- respektive Bußübung für die Karwoche, die zur inneren Läuterung verhelfen soll.⁹²⁶ Der Text ist in die einzelnen Wochentage untergliedert, an denen – von Palmsonntag bis zum Ostersonntag – täglich jeweils eine der Tugenden Christi betrachtet wird. An den Tugenden Christi sollen sich die Rezipierenden ein Vorbild nehmen, um mit ihrer Hilfe die sieben Todsünden zu überwinden.⁹²⁷ Indem die Tugenden überdies jeweils zu ein bis drei Arma Christi in Beziehung gesetzt werden, bietet die Übung zugleich eine Passionsbetrachtung.⁹²⁸

Der Zyklus von Mahnungen, Betrachtungen und Gebeten für die einzelnen Tage der Karwoche (S. 333–433) ist in fünf Abschnitte untergliedert, die zunächst jeweils das entsprechende biblisch-historische Tagesgeschehen der bedeutendsten Tage der Karwoche wiedergeben: Palmsonntag (S. 332–339), Gründonnerstag (S. 340–352), Karfreitag (S. 352–427), Karsamstag (S. 427–433) und Ostersonntag (S. 435–486). Die Textabschnitte zum Palmsonntag und Karfreitag sind mit jeweils einem Bild ausgestattet. Die Abschnitte zum Gründonnerstag und Ostersonntag weisen jeweils zwei Federzeichnungen auf. Den Texten zum Karsamstag ist keine Miniatur beigegeben.⁹²⁹

Tag:	Miniatur(en):
Palmsonntag:	»Einzug in Jerusalem« (S. 332)
Gründonnerstag:	»Letztes Abendmahl« (S. 340); »Gebet am Ölberg« (S. 346)
Karfreitag:	»Christus am Kreuz mit Maria und Johannes« (S. 422)
Ostersonntag:	»Auferstehung Christi« (S. 434); »Christus erscheint Maria« (S. 445).

Alle drei Texte (*Ewig Ursprung*, »Ritterschaft Christi« und Zyklus von Mahnungen, Betrachtungen und Gebeten) beginnen mit der Nennung des Palmsonntags als Ausgangspunkt für die Textbetrachtung und Auftakt der Karwoche. Der Zeitpunkt der Rezeption wird in der nachträglich ergänzten Rubrik des *ewigen Ursprungs* verbindlich fest-

⁹²⁶ Zur »geistlichen Ritterschaft« siehe LENTES, Gebetbuch und Gebärde (1996), S. 318–320; KASPER-SCHLOTTNER, Ritterschaft Jesu Christi (2004); BREITENBACH, Text in Bewegung (2013).

⁹²⁷ Vgl. LENTES, Gebetbuch und Gebärde (1996), S. 319; BREITENBACH, Text in Bewegung (2013).

⁹²⁸ Vgl. BREITENBACH, Text in Bewegung (2013), S. 257.

⁹²⁹ Zur Passion Christi in den Texten und Bildern des Gebetbuchs der Margaretha siehe II, 7.3.

gelegt: *Am suntag [Palmsonntag] fach an dise vermanungen und durch die wuchen von ain tag zum anderen, wie here nach statt* (S. 215). Die einzelnen Texte des *ewigen Ursprungs* sollen zwar an den Tagen der Karwoche betrachtet werden, vergegenwärtigen dabei jedoch nicht auch die biblisch-historischen Tagesereignisse der Karwoche. Auf der zeitstrukturellen Ebene des Gebetbuches werden die Ereignisse der Karwoche im Text des *ewigen Ursprungs* nicht analog dem entsprechenden Festtag nachgezeichnet. Erst mit der ›Ritterschaft Jesu‹ ist die Textkomplilation des Gebetbuches auch auf der inhaltlichen Ebene bei den Ereignissen der Karwoche angelangt. Die Durchführung der Bußübung soll verbindlich am Palmsonntag beginnen. Ihr Text adressiert die Rezipierenden und fordert sie dazu auf, die Übung an den Tagen der Karwoche konsequent auszuführen und täglich jeweils eine der Tugenden Christi zu betrachten.⁹³⁰ Dabei soll unter anderem am Palmsonntag der Einzug Jesu in Jerusalem, am Gründonnerstag das Gebet Jesu am Ölberg, am Karfreitag das Martyrium Christi und am Ostersonntag die Auferstehung Christi erinnert werden. Die Bußübung ist nicht nur hinsichtlich ihrer zeitlichen Ausübung, sondern auch inhaltlich an den Tagen und Ereignissen der Karwoche orientiert. Dadurch werden die biblisch-historischen Ereignisse der Karwoche mit der Bußübung erstmals systematisch an den entsprechenden Tagen im liturgischen Kirchenjahr vergegenwärtigt und nachvollzogen, sodass hier der Rezeptionszeitpunkt erstmals mit den im Text geschilderten Ereignissen synchronisiert.

Das zeitliche Nebeneinander von vergangener Heils- und Jetztzeit wird am abwechselnden Gebrauch der Vergangenheits- und Gegenwartsform im Text der Bußübung deutlich:

Uff den sunnentag kam Ihesus demütenclich uff ainem esel. So sol man sich den tag flyssen der tugent, der demütikait, wider hoffart, und sol man sich in dem hertzen bedencken und tragen das wäffen claid christi. (S. 327)

Uff den dornstag so flysse dich mügender andächt, won Christus ward uff den tag also müd, das er hin viel und schwitzet wasser und blüt, mit uff satzung der sacramenten, mit fünff wäschen und mit predigen und betten wider trakait. Trag in dinem hertzen ain krütz mit drin nagel. Spaut knüw nider, als Christus uff dem öl berg tett. (S. 329 f.)

Durch die Aufforderungen werden die Leserinnen und Leser im Text der ›Ritterschaft Jesu‹ unmittelbar adressiert und die Wahrnehmung beziehungsweise Wirkung des auf die Bußübung folgenden Bildes zum Einzug Jesu in Jerusalem (S. 332) beeinflusst. Dies gilt insbesondere deshalb, weil die letzten Textzeilen der dem Bild vorausge-

⁹³⁰ ALMUT BREITENBACH hat in ihrer Untersuchung der Parallelüberlieferung der ›Ritterschaft Jesu Christi‹ auf die Bemerkung in den Prologen zweier Handschriften hingewiesen, die festhalten, dass die ›Ritterschaft‹ dort auch außerhalb der Karwoche durchgeführt werden könne. Die Übung ist somit an sich zwar an die Tage der Karwoche gekoppelt, ihre Durchführung jedoch in der Parallelüberlieferung nicht immer allein auf diese beschränkt. Vgl. BREITENBACH, Text in Bewegung (2013), S. 273.

henden Bußübung den Rezipierenden die eigene Aufnahme in die *ritterschafft und bruderschafft* Jesu Christi in Aussicht stellen, sobald diese die Bußübung andächtig durchgeführt und die sieben Todsünden überwunden haben: *wann du hast ritterlich die siben hopt sünden überwunden und bist in der ritterschafft und bruderschafft Ihesu Christi. Amen!* (S. 331). Eine Bruderschaft Christi wird den Betrachterinnen und Betrachtern in der an das Versprechen der Aufnahme anschließenden Miniatur im Bild vor Augen gestellt, sodass sich die in die *ritterschafft und bruderschafft* Jesu Christi aufgenommenen Betrachter(innen) nun auch selbst in der im Bild dargestellten ›Bruderschaft‹ (Zeugenschaft) am linken Bildrand wiederfinden beziehungsweise sich mit dieser identifizieren können. Die Assoziation der im Bild dargestellten Figurengruppe mit einer Bruderschaft, wie sie der Text vorgibt, wird insbesondere durch die Skapuliere der Figuren in der vordersten Reihe bekräftigt.

Indem die Federzeichnung den Einzug Jesu in Jerusalem am Palmsonntag und die ›Bruderschaft Jesu Christi‹, die Zeugen seines Einzugs, visuell vergegenwärtigt, rekurriert sie nicht nur auf die ihr vorausgehenden Texte, in welchen das Geschehen zu Palmsonntag bereits thematisiert wurde, sondern gibt zugleich eine Vorschau auf den Inhalt der auf sie folgenden Texte, welche die Handlung des historischen Palmsonntagsgeschehens aufgreifen. Der entsprechende Textabschnitt zum Palmsonntag (S. 332–339) ist in zwei Teile gegliedert. Der erste Textteil (S. 333–337) kann nach der zugehörigen Rubrik (S. 333) als Mahnung (*vermanung*) zum Palmsonntag bezeichnet werden. Den zweiten Teil (S. 337–339) bildet ein Gebet zum Palmsonntag.

Während der Text der ›Ritterschaft Jesu‹ die Rezipierenden adressiert, fällt die Perspektive der auf die einleitende Rubrik folgenden Mahnung nun auf den im Bild visuell vergegenwärtigten Gottessohn: *O du küniglicher herr, Ihesu Christe* (S. 333). Noch vor dem Beginn der an es anschließenden Mahnung stellt das Bild den Betrachterinnen und Betrachtern den Adressaten des folgenden Textes vor Augen und macht zugleich auf den Wechsel der Adressatenstruktur im Text aufmerksam. Obgleich sich die narrative Mahnung in ihrer Funktion und Adressatenstruktur sichtlich von der Bußübung abhebt, rekurriert sie inhaltlich wiederholt auf den ihr vorausgehenden Text der ›Ritterschaft Jesu‹ und nimmt nicht nur auf das Bild, sondern auch auf den textuellen Kontext Bezug.

O du küniglicher herr Ihesu Christe. Min hertz ermanet dich, wie du an dem morgen frü des hohzitlichen tags, sechs tag vor ostren das was, an dem balmstag dich beraitest uff die herfart, in ze faren mit diner ritterlichen gesellschaft diner armen iunger, nit uff schönem wol geziertem pfärit, besunder uff ainer schmähinen Eslinen, die och nit din aigen, besunder der gemaind was, die dir berait ward und brächt und du, edler herr, där uff gesetzt. (S. 333)

Indem die Gesellschaft der armen Jünger, welche Jesu bei seinem Einzug in Jerusalem begleiten, als ›ritterlich‹ bezeichnet wird (*ritterlichen gesellschaft diner armen iunger*), greift die Mahnung den Text der ›Ritterschaft Jesu‹ unmittelbar auf. Ihre Ritterlichkeit ist dabei – das bestätigt die bildliche Darstellung – nicht auf die Optik, sondern auf die Gesinnung der Jünger Jesu zu beziehen. Obgleich sie arm an Besitz sind, erscheinen

sie doch ritterlich. Der Rekurs auf den vorherigen Text durch die Wortwahl *ritterlich* und das vermeintliche Oxymoron *ritterlich – arm* wiederholen sich im Textabschnitt zum Palmsonntag auch im Zusammenhang mit der Erscheinung des Gottessohnes. Trotz seiner zunächst eindrücklich geschilderten materiellen Besitzlosigkeit wird Christus als *schöner, lützelger, zierlicher ritter; edler ritter* oder *wol gestalter iúngling* beschrieben und trotz seines schmächtigen Reittieres zieht er *ritterlich* in Jerusalem ein:

O du kaiserlicher sun des lebenden gottes, wie ritest du hútt und bist alle din tag ze füs gegangen. Ach du schöner, lützelger, zierlicher ritter, wie ritest du hútt in barfüs, barhopt, in schwachen claidern, arm und blösz än wappen claid und kúngliche wát. So zúhest du hútt in, hin ritent gen der hohen, schönen statt iherusalem, des versprochnen kampfs. O, in dem du schöner, wol gestalter iúngling ritterlich solt fechten und in under gang und verlierung dins edlen, blüyenden, fryen lebens den sig in dem striit solt behaben. Ach, das din wirdige, gottförmliche sel und din minnendes hertz wol bekantent, darumb do du edler ritter begundest des strites stat nahen und du sin ansächt. (S. 333 f.)

Auch wenn Barfüßigkeit und materielle Besitzlosigkeit auf der symbolischen Ebene an sich in einem Widerspruch zur Ritterschaft stehen, werden die Eigenschaften im Bild und der folgenden Mahnung zu besonderen Eigenschaften der Ritterlichkeit erklärt. Als Voraussetzung für diese metaphorische Deutung dient maßgeblich der Text der ›Ritterschaft Jesu‹. Die Bußübung bereitet nicht nur die Bildbetrachtung, sondern ebenso die Deutung des Textabschnitts zum Palmsonntag aus dem folgenden Zyklus von Mahnungen, Betrachtungen und Gebeten für die einzelnen Tage der Karwoche (S. 333–433) vor.

Wie gezeigt wurde, nähern sich die Texte des Gebetbuches mit den drei Textabschnitten, die nacheinander wiederholt die Karwoche durchlaufen, sukzessive den Ereignissen der Karwoche an. Inhaltlich synchronisieren der Rezeptionszeitpunkt und die in der Textkomilation des Gebetbuches geschilderten Passionsereignisse innerhalb der Karwoche erstmals mit dem Text der ›Ritterschaft Christi‹. Darin mag möglicherweise der Grund dafür bestehen, weshalb sie nicht bereits zuvor auch visuell vergegenwärtigt wurden. Für den heilswirksamen Umgang mit den Texten und Bildern zur Passion Christi (S. 327–433) bedarf es vorab der geistigen und körperlichen Vorbereitung, welche die drei ersten Textabschnitte zur Quadragesima (S. 140–327) gewährleisten.

Die auf das Bild des Einzugs folgende Textkomilation rekurriert einerseits auf die vorausgehenden Texte, nimmt aber ebenso auf bestimmte Aspekte des Bildes Bezug. Christus reitet barfuß, in einfachen Kleidern und ohne Rüstung (Wappenkleid) oder königliche Gewänder auf einer schmächtigen Eselin. Einzig das im Text beschriebene Charakteristikum der Barhäuptigkeit (*barhopt*) wird in der Miniatur nicht dargestellt. Im Bild trägt der Gottessohn – entgegen dem Text und der gängigen hellenistisch-abendländischen Bildtradition – den Kreuznimbus als Kennzeichen seiner Göttlichkeit beziehungsweise seiner metaphorischen Ritterschaft. Darüber hinaus werden im Text der Mahnung einzelne im Bild dargestellte Motive wie die Begrüßung Jesu

durch die Stadtbewohner oder das Ausbreiten der Kleider zu den Füßen der Eselin begründet:

Do sy vernäment, das du kúnglicher herr wärt gen der statt riten, do yltent sy und trungent recht mit gröszen scharen uss der statt dir engegen und zugent iro gewand ab und zerspraitent das an den weg under den esel. Sy klumment uff die bomm und brächent est, und die ól zwyg, und iunge ris mit blüsten, und die blümen ab dem veld und würffent es dir engegen an den weg, da du riten solltest. (S. 335)

Die Mahnung informiert nicht nur linear-narrativ über das heilsgeschichtliche Geschehen am Palmsonntag, sondern dient zugleich der Exegese des Bildes. Überraschenderweise bleibt die Parabel des bekehrten Sünder Zachäus im Text unerwähnt. Sie wird allein durch das Bild präsent, sodass der Text die bildliche Darstellung zwar weitgehend auslegt, das Bild jedoch zugleich die Bild- und Textbetrachtung um die Parabel des bekehrten Sünder erweitert. Das Verhältnis von Text und Bild ist insofern reziprok, als beide Medien ihre Rezeption gegenseitig beeinflussen.

Neben der Mahnung greift auch das Gebet zum Palmsonntag (S. 337–339) auf verschiedene Elemente des Bildes zurück:

O min vil lieber herr und vatter Ihesu Christe. Durch dins demütigen in ritens willen, so du tät uff der armen eslinen gen der statt iherusalem, ach so kumm hütt, himelscher kúng der eren, ritent uff der eslinen diner lutren zarten menschait, mit diner gegenwirkait gegen der statt miner armen sel, o die so gar zerstört und verworffen ist von minen vigenden; und das ich dich, himelschen kúng, hütt und alle zit also begirlich und erwirdenlich empfah in miner sel, das ich dich, himelschen kúng, minen zarten, geminnten herren, werde loben hie im zit und dört mit fröden iemer eweclichen. Amen! (S. 337–339)

Die Bitte des Gebetes, Jesu möge der Stätte der eigenen, armen Seele ebenso entgegenreiten wie der Stadt Jerusalem und im Hier und Jetzt gegenwärtig sein, rekurriert insofern auf die Miniatur, als die Gestalt des Gottessohnes in der Federzeichnung tatsächlich angesehen werden kann. Der erbetene Einzug Jesu in die Seele der Beten den wird in einen Bezug zum vergangenen – in der Miniatur visuell vergegenwärtigten – Einzug Jesu in Jerusalem gesetzt und dadurch legitimiert, dass dasselbe Ereignis in der Vergangenheit bereits erfolgt ist und sich nun im Bild vor den Augen der Betrachtenden, vornehmlich der ursprünglichen Betrachterin Margaretha von Kappel und innerhalb einer ihr vertrauten Umgebung, erneut ereignet. Durch die Transponierung des biblischen Geschehens in die Kulisse des zeitgenössischen Konstanz wird das historische Geschehen sowohl aktualisiert als auch neu verortet.⁹³¹ Die Anamnese des Gebets, die Erinnerung an den ursprünglichen Einzug Jesu in Jerusalem, ist hier zugleich eine Aufforderung zur Wiederholung der Heilsgeschichte im Hier und Jetzt der

⁹³¹ Zu Aktualisierungsstrategien im Bild und Methoden der Transponierung der Heilsgeschichte in den Texten und Bildern des Gebetbuches siehe II, 7.1.

räumlichen und zeitlichen Gegenwart der Betrachterin. In Analogie zum ursprünglichen Einzug Jesu in Jerusalem soll der Einzug Jesu in die Seele der Betenden am gegenwärtigen Palmsonntag erwirkt werden. In diesem Zusammenhang klärt sich schließlich die Verwendung des Zachäus-Motivs als Referenz für die Bekehrung des sündhaften Menschen, in dessen Seele Jesu in der vergangenen Heilszeit bereits erfolgreich eingezogen ist.

Der Wunsch nach der Wiederholung der vergangenen Heilstat in der Gegenwart der Rezipierenden wird überdies an den häufigen Tempuswechseln in der Zeitstruktur des Textabschnitts, sowohl der Mahnung als auch des Gebets, ablesbar. In den auf die Federzeichnung folgenden Texten alternieren Präsensformen wie *wie ritest du hütt* oder *so kúmm hútt [...] ritent* (S. 333–337) regelmäßig mit Präteritalformen wie *beritest, ritest* (S. 333) usw., sodass Vergangenheit und Gegenwart mitunter verschwimmen. Dadurch, dass das Ereignis sowohl in der Vergangenheitsform in Erinnerung gerufen als auch in die gegenwärtige Zeitform der Rezipierenden transponiert wird, wird im Text eine ebenso präsentische Wirkung erzeugt, wie sie die visuelle Vergegenwärtigung des Einzugs innerhalb des Konstanzer Seepanoramas erzielt. Durch diese doppelte Aktualisierung des Ereignisses in Text und Bild wird die Heils geschichte nicht einfach repetiert, sondern ereignet sich am Palmsonntag in der zeitlichen und räumlichen Gegenwart der Rezipientinnen und Rezipienten gewissermaßen erneut.⁹³² Analog dem vergangenen Einzug Jesu in Jerusalem kann am jeweils gegenwärtigen Palmsonntag des Kirchenjahres der Einzug Jesu in die Seele der Betenden (auch der bekehrten Sünder!) erwirkt werden. Die Strategie des Bildes und des auf es folgenden Textabschnittes, den in der heilsgeschichtlichen Zeit längst vergangenen Einzug Jesu in Jerusalem am jeweils gegenwärtigen Palmsonntag für die Rezipierenden erneut miterlebbar zu machen, spiegelt die synchronisierende Wirkung des Kirchenjahres und macht sich diese zugleich zunutze.

Strukturelle Funktion: Die Miniatur geht dem auf sie folgenden Text zum Palmsonntag auf der Versoseite voraus, sodass Text und Bild zum Palmsonntag auf einer Doppelseite untergebracht sind. Sie weist auf einen neuen Textabschnitt im Gebetbuch hin, nimmt eine Gliederung der Textkomplilation vor und gibt zugleich eine Vorschau auf den Inhalt der folgenden Texte. Auf den ersten Blick erscheint die Federzeichnung als strukturierendes Titelbild, allerdings offenbart die Analyse des Verhältnisses der Miniatur zu den umliegenden Texten ein strukturelles Mischverhältnis beziehungsweise eine strukturelle Doppelfunktion. Trotz der formalen Integration des Bildes als strukturierendes Titelbild rekurren die Federzeichnung sowohl inhaltlich als auch thematisch auf die ihr vorausgehenden Texte und greift die Wortwahl der ihr vorausgehenden Bußübung unmittelbar auf. Durch diesen inhaltlich-thematischen Rekurs

⁹³² Zur präsentischen Wirkung, welche durch den Wechsel von der grammatischen Vergangenheitsform in die Gegenwartsform erzielt wird, siehe FUHRMANN, Konfigurationen der Zeit (2015), bes. S. 163 f.

bildet das einleitende Titelbild zugleich ein Scharnier zwischen den einzelnen Texten, die wiederholt die Karwoche durchlaufen, und verbindet insbesondere den Text der Bußübung (S. 327–331) mit dem auf das Bild folgenden Zyklus von Mahnungen, Be- trachtungen und Gebeten (S. 333–433).

6.2.5 Letztes Abendmahl

Format und Layout: Die Miniatur ›Letztes Abendmahl‹ (S. 340, siehe Abb. 26) misst 135 mm × 84 mm (H × B) und nimmt den gesamten Schriftspiegel der Versoseite ein. Sie ist gemeinsam mit der Miniatur ›Gebet am Ölberg‹ (S. 346) in den Textabschnitt zum Gründonnerstag (S. 341–352) aus dem fünften und letzten Teil (S. 333–433) der Textkomplilation zur Quadragesima integriert. Das Bild eröffnet den auf es folgenden Textabschnitt, der auf der ihm gegenüberliegenden Rectoseite einsetzt. Um Bild und Text auf einer Doppelseite unterzubringen, wurden auf der vorherigen Rectoseite elf Zeilen (circa eine halbe Seite) freigelassen.

Bildbeschreibung: Im Zentrum des räumlichen Bildaufbaus ist – entlang der horizontalen Bildmittellinie und über die gesamte Breite des Bildfeldes – die gedeckte Abendmahlstafel dargestellt. Auf dem von einem weißen Tischtuch bedeckten Längstisch stehen ein Kelch, eine Schüssel mit Brot und ein Teller, auf dem sich ein stilisiertes Lamm befindet. Das Personal (Jesus und seine zwölf Jünger) ist entlang der beiden Längsseiten des Tisches arrangiert und einander im Verhältnis acht zu fünf gegenübergestellt. Entlang der hinteren Längsseite sind acht Figuren platziert. Christus ist in die Mitte gerückt. Er trägt ein blau-graues Gewand und den charakteristischen Kreuznimbus. Zu seiner Linken befinden sich vier, zu seiner Rechten drei Jünger. In der neben dem Körper erhobenen rechten Hand hält der Gottessohn zwischen Zeigefinger und Daumen eine kreisrunde Hostie. Jesu Linke ruht auf der Tafel. Der Zeigefinger der linken Hand deutet auf das Lamm. Links neben dem Lamm steht der Abendmahlskelch unterhalb der Hostie vor Christus auf dem Tisch. Der Blick des Gottessohnes fällt auf die Betrachter(innen), welchen er die Hostie zu präsentieren beziehungsweise darzubieten scheint. Zur Linken und Rechten Christi müssen – in einem blauen und einem roten Gewand – Petrus und Johannes angenommen werden. Johannes ruht – in einer Erweiterung des Motivs der Johannesminne – mit dem Kopf nicht auf der Brust, sondern auf dem Schoß Christi. Petrus, der als ältester Jünger an seinem weißgrauen Bart und Haar zu erkennen ist, faltet die Hände in einem Gebetsgestus vor der Brust zusammen und blickt zum Erlöser. Rechts neben Petrus befinden sich drei weitere nimbierte Figuren in einem grünen, roten sowie blauen Gewand. Die Blickrichtung sowie Körperhaltung der beiden äußersten Figuren am rechten Bildrand, insbesondere der Redegestus der Figur im roten Gewand, suggeriert eine Unterredung der beiden. Links neben Johannes sind zwei weitere nimbierte Jünger in einem ockerfarbenen Gewand mit blauem Mantel und einem grünen Gewand darge-

stellt. Die fünf Jünger an der hinteren Längsseite können nicht näher identifiziert werden. Ob Christus und die sieben Jünger an der Tafel stehen oder sitzen, kann aus der Perspektive der Betrachter(innen) nicht eindeutig ausgemacht werden. Der Faltenwurf sowie die Proportionen der Gewänder und Körper lassen eine stehende Position vermuten, die Figur des Johannes, dessen Haupt auf dem Schoß Christi ruht, hingegen eine sitzende. Im Vergleich mit den weiteren Figuren des Bildes ist die Figur des Gottessohnes augenfällig vergrößert. Auf der vorderen Tischseite sind – in der Rückansicht – fünf Jünger dargestellt. Davon haben vier nimbierthe Figuren, die ebenfalls nicht identifiziert werden können, am Tisch Platz genommen. Auf einer Bank in der rechten Bildhälfte sitzen drei in ein weißes, rotes und graues (von links nach rechts) Gewand gekleidete Figuren. Die beiden äußersten Jünger sind im Halbprofil dargestellt, sodass die vor der Brust zusammengefalteten Hände zu sehen sind. Von dem Dritten (im weißen Gewand) ist allein die Rückenseite dargestellt. Zwischen den drei sitzenden Figuren in der rechten Bildhälfte und einer weiteren, auf einem hölzernen Stuhl am Tisch sitzenden Figur am linken Bildrand ist eine Lücke in der Bestuhlung der Längsseite zu erkennen. Durch die Lücke tritt – ebenfalls mit dem Rücken zum Betrachtenden – eine stehende Figur in einem grünen Gewand an den Tisch heran. Diese ist als einzige Figur der Szenerie nicht nimbierthe. Um das Haupt trägt sie lediglich ein geflochtenes Haarband. Die Figur steht nicht unmittelbar an der Tafel, sondern ist nach hinten – in Richtung der Betrachtenden – versetzt und befindet sich in einer gesonderten, abseitigen Position. Durch seine Position und die fehlende Nimbierung gibt sich der Jünger als Judas zu erkennen. Auf den Verräter machen nicht nur dessen abseitige Position und fehlende Nimbierung, sondern ebenso der Zeigegestus des an der vorderen Tischseite sitzenden Jüngers am linken Bildrand aufmerksam. Die Kopfhaltung des in ein blaues Untergewand und einen roten Überwurf gekleideten Jüngers weist darauf hin, dass dieser unmittelbar den Gottessohn auf der gegenüberliegenden Längsseite anblickt. Zugleich deutet er mit der seitlich neben dem Körper erhobenen rechten Hand und dem ausgestreckten Zeigefinger auf die Judasfigur und somit Christus den Verrat beziehungsweise Verräter voraus. Das Erscheinungsbild des geschlossenen Innenraumes der Abendmahlsszenerie mutet merkwürdig an. Durch die räumliche Staffelung wird der Darstellung zwar eine besondere Tiefe verliehen und mit der Fluchtperspektive experimentiert, doch gleichzeitig erzeugen die tiefliegende Holzdecke, die Gleichfarbigkeit der rötlich braunen Wände sowie des Bodens und die Organisation der im Vergleich zum Raum überdimensionierten Abendmahlsgesellschaft eine gedrängte Atmosphäre. Während die Sitzmöbel auf der vorderen Tischseite (Bank und Stuhl) über den rechten und linken Bildrahmen hinausreichen, werden die darauf sitzenden Figuren von diesem ›abgeschnitten‹. Im Bildvordergrund des Innenraumes sind – am linken und nahe dem rechten Bildrand – zwei einzelne Gießgefäße dargestellt. Die Gefäße und die Figur des Judas werfen augenfällige längliche Schatten auf den terracottafarbenen Boden.

Malanweisung: Entlang des linken unteren Bildrandes sind Reste der ins Bildfeld eingetragenen Malanweisung zu erkennen. Diese ist jedoch nicht mehr lesbar.

Referenztexte: Vom Abschiedsmahl Christi, der Einsetzung der Eucharistie und der Voraussage des Verrats wird in unterschiedlicher Ausführung und Ausführlichkeit sowohl in allen vier Evangelien als auch im ersten Korinther, dem Psalm 41 und in den pseudo-bonaventurianischen *›Meditationes vitae Christi* berichtet.⁹³³

Ikonographische Tradition: In Anlehnung an die biblischen Quelltexte begegnen alle drei Ereignismomente (Abschiedsmahl, Verrat, Eucharistie) seit frühchristlicher Zeit regelmäßig in der bildenden Kunst.⁹³⁴ Die fehlende Nimbierung der Judasfigur, ihre abseitige, gesonderte Position im Bild und die Zentrierung Christi an der hinteren Längsseite der Tafel entsprechen typischen Merkmalen der abendländischen Kunst des frühen Mittelalters.⁹³⁵

Bildvorlage: Die Federzeichnung kann bislang auf keine Vorlage zurückgeführt werden.

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Die Federzeichnung ist gemeinsam mit der Miniatur *›Gebet am Ölberg‹* (S. 346) in den Textabschnitt zum Gründonnerstag (S. 341–352) aus dem fünften und letzten Teil (S. 333–433) der Textkompilation zur Quadragesima integriert. Dieser setzt sich aus Mahnungen, Betrachtungen und Gebeten für die einzelnen Tage der Karwoche zusammen, in welche vereinzelt weitere Texte eingebettet sind.⁹³⁶ Der Textabschnitt zum Gründonnerstag ist durch die Miniaturen in zwei Ereignis-Abschnitte um das letzte Abendmahl (S. 340–345) und das Gebet Jesu am Ölberg (S. 346–352) untergliedert. Das Bild *›Letztes Abendmahl‹* (S. 340) eröffnet den auf es folgenden Abschnitt zum letzten Abendmahl am Gründonnerstag und gibt eine Vorschau auf den Inhalt des Textabschnittes, der auf der dem Bild gegenüberliegenden Rectoseite einsetzt. Um Bild und Text gesamthaft auf einer Doppelseite unterzubringen, wurden auf der vorherigen Rectoseite elf Zeilen (circa eine halbe Seite) freigelassen.

⁹³³ Vgl. Mt 26, 17–29, Mc 14, 12–25, Lc 22, 7–38, Io 13, 1–17, 26; 1 Cor 11, 23–25; Ps 40, 10; *Meditationes Vitae Christi* Cap. 73 (Hinw. v. LUCCHESI PALLI/HOFFSCHOLTE, Abendmahl (1968), Sp. 10). Zu den Quellen siehe ebd.

⁹³⁴ Vgl. LUCCHESI PALLI/HOFFSCHOLTE, Abendmahl (1968), Sp. 11–18; zu den einzelnen Bildthemen (und ihrer Kombination) siehe auch MÖLLER, Abendmahl (1937) sowie HAMBURGER/PALMER, Ursula Begehrin 1 (2015), S. 230–232.

⁹³⁵ Vgl. MÖLLER, Abendmahl (1937), Sp. 31 f. sowie LUCCHESI PALLI/HOFFSCHOLTE, Abendmahl (1968), Sp. 16 f.

⁹³⁶ Siehe hierzu II, 4.3.2.1.

Der Aufbau beider Textabschnitte (S. 340–345; S. 347–352) entspricht dem des vorausgehenden Abschnitts zum Palmsonntag (S. 333–339). Auf eine einleitende narrative Mahnung (*vermanung*), die das entsprechende Ereignis thematisiert, folgt jeweils ein Gebet (*gebett*).

Strukturelle Funktion: Wie die Miniatur ›Einzug in Jerusalem‹ (S. 332) weist auch die vorliegende Federzeichnung eine strukturelle Doppelfunktion auf. Sie geht dem folgenden Textabschnitt zum letzten Abendmahl auf der Versoseite voraus, sodass Text und Bild auf einer Doppelseite untergebracht sind. Hierfür wurden auf der dem Bild vorausgehenden Textseite eigens elf Zeilen (circa eine halbe Seite) freigelassen. Die formale Integration des Bildes macht augenscheinlich einen neuen Textabschnitt im Gebetbuch kenntlich und nimmt eine Gliederung der Textkomilation vor. Weiterhin bietet das Bild eine Vorschau auf den Inhalt des folgenden Textes und gibt sich auf den ersten Blick als strukturierendes Titelbild zu erkennen.

Ebenso wie die Miniatur ›Einzug in Jerusalem‹ (S. 332) greift die Federzeichnung überdies den ihr vorausgehenden Textabschnitt zum Palmsonntag unmittelbar auf, in dem Christus als *lebendigi spis* (S. 337) bezeichnet und als eucharistischer Heiland dargestellt wird. Damit wird die Darstellung des eucharistischen Heilands, wie sie das Bild zeigt, im Text vorweggenommen. Durch den unmittelbaren Rekurs bildet das einleitende Titelbild zugleich ein Scharnier zwischen den einzelnen Textabschnitten, die über die formalen Textgrenzen hinweg als eine zusammengehörende Einheit erscheinen. Mithilfe der strukturellen Doppelfunktion des Bildes werden die Mahnungen, Be trachtungen und Gebete des Zyklus (S. 333–433) einerseits nach den Tagen und Ereignissen der Karwoche in einzelne Ereignis-Abschnitte untergliedert. Andererseits wird kenntlich gemacht, dass es sich bei den verschiedenen Texten des Zyklus um ›eine‹ zusammengehörende Einheit handelt.

Beobachtungen besonderer Merkmale: Die Besonderheit der Miniatur besteht in der simultanen Darstellung der drei Bildmotive und Ereignismomente Abschiedsmahl, Eucharistie und Vorausdeutung des Verrats sowie der gleichzeitigen Andeutung der vormaligen Fußwaschung.⁹³⁷ Christus ist als eucharistischer Heiland mit Kelch und Hostie dargestellt. Durch den Akt der Austeilung der heiligen Kommunion konzentriert seine Darstellungsform die Einsetzung der Eucharistie mit dem letzten Abendmahl und stellt gleichermaßen ihre Fortsetzung innerhalb der liturgischen Abendmahlsmesse in die Tradition des urchristlichen Abendmahls. Die abgesonderte Positi-

⁹³⁷ Die Überführung aller vier Ereignismomente in eine Simultandarstellung stellt insbesondere deshalb eine bemerkenswerte Besonderheit dar, weil in vergleichbaren Bildern des letzten Abendmahls in der Regel höchstens zwei Motive zu einer Darstellung verschmelzen oder eines (zumeist der Verrat) besonders hervorgehoben wird. Vgl. MÖLLER, Abendmahl (1937), Sp. 28. Siehe auch HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 230–233.

on der Judasfigur und der dargestellte Zeigegestus der Figur links im Bild deuten den Verrat beziehungsweise Verräter voraus und heben so das Verratsmoment hervor. Mittels der Gießgefäße im Bildvordergrund wird überdies auf ein weiteres, viertes biblisches Ereignis Bezug genommen, die im Johannesevangelium geschilderte Fußwaschung als vormaliges Ereignis zum letzten Abendmahl.⁹³⁸

Während die Miniatur verschiedene Ereignismomente simultan darstellt, wird im entsprechenden Textabschnitt zum letzten Abendmahl – sowohl in der Mahnung als auch dem Gebet – allein das eucharistische Moment fokussiert und weder die Vorausdeutung des Verrats noch die Fußwaschung thematisiert. Im Zentrum der Textbe trachtung steht an dieser Stelle einzig das Sakrament der Eucharistie.

Die visuelle Vergegenwärtigung des eucharistischen Heilands im Bild und die im Text zentrierte Eucharistie bieten den Rezipierenden gemeinsam mit den in der direkten Rede Jesu wiedergegebenen Konsekrationsworten über Brot und Wein gleichsam eine Eucharistie für das Auge dar: »*Nemment und essent, won dis ist min licham, der für úch sol geben werden. Dis sollent ir tún in miner angedenknús*« (S. 342 f.).⁹³⁹ Anstatt den Leib Christi über den Mund zu empfangen, wird dieser nun visuell über das Auge einverlebt, wodurch der Vorgang des Ansehens des Bildes den eucharistischen Empfang des Leibs Christi bis zu einem gewissen Grad substituiert.⁹⁴⁰

6.2.6 Gebet am Ölberg

Format und Layout: Die Federzeichnung ›Gebet am Ölberg‹ (S. 346, siehe Abb. 27) misst 140 mm × 82 mm (H × B) und nimmt den gesamten Schriftspiegel der Versoseite ein. Sie ist gemeinsam mit der Miniatur ›Letztes Abendmahl‹ (S. 340) in den Textabschnitt zum Gründonnerstag (S. 341–352) aus dem fünften und letzten Teil der Textkompilation zur Quadragesima (S. 333–433) integriert. Das Bild geht dem auf der ihm gegenüberliegenden Rectoseite einsetzenden Textabschnitt über die Geschehnisse im

⁹³⁸ Aufgrund ihres Volumens erscheinen die beiden Gießgefäße offensichtlich als große (Gieß-)Kannen und stellen keine Karaffen, Krüge oder ähnliche handliche Tafelgefäße dar. Insofern vergleichbare Kannen aus der Tradition der liturgischen Hand- oder Fußwaschung bekannt sind, ruft ihre Darstellung im Bild des letzten Abendmahs unwillkürlich das Ereignis der Fußwaschung in Erinnerung (vgl. Io 13, 1–20). Zur Ikonographie der liturgischen Fußwaschung siehe AUGUSTYN/FRITZ, Fußwaschung, liturgisch (2016). Zur Kombination der beiden Bildmotive ›Letztes Abendmahl‹ und ›Fußwaschung‹ in einem Bild, wie sie im 12. und 13. Jahrhundert häufig in Psaltern vorkommt, siehe HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 231 f., dort Abb. 306.

⁹³⁹ Die Konsekrationsworte beruhen auf den im Lukasevangelium wiedergegebenen Worten Christi beim letzten Abendmahl (vgl. Lc, 22, 19 f.). Eine Eucharistie für das Auge der Betrachter(innen) bietet auch die Miniatur ›Monstranz und Eucharistie‹ S. 562 (siehe II, 6.3.2).

⁹⁴⁰ Vgl. hierzu allgemein SURMANN, Eucharistie (2013) sowie HAMBURGER, ›In gebeden‹ (2009), S. 161 (hier am Beispiel des MS Praed. r 69 (Ausst. 37), fol. 23r.ine, aufbewahrt in der Stadt- und Universitätsbibliothek, Frankfurt).

Garten Gethsemane (S. 347–352) voraus. Um Bild und Text auf einer Doppelseite unterzubringen, wurden auf der vorherigen Rectoseite vierzehn Zeilen (über eine halbe Seite) freigelassen.

Bildbeschreibung: Die Darstellung des Gebets am Ölberg ist in drei Bildebenen unterteilt: Bildvordergrund, mittlere Ebene und Bildhintergrund. In der mittleren Bildebene ist mittig Christus mit Kreuznimbus und in einem blaugrauen Gewand dargestellt. Der Gottessohn kniet mit erhobenen Händen vor einer Felserhöhung am linken Bildrand. Sein Blick geht zu dem goldgelben Kelch hinauf, der auf der grasbedeckten Felserhöhung steht. Die Gestik Christi ist doppelsinnig. Während der Gestus der linken Hand an einen Orantengestus erinnert (der Arm ist erhoben, die Handfläche ausgebreitet und sichtbar), entspricht der Gestus der rechten Hand einem Rede- beziehungsweise Gesprächsgestus (die Handfläche ist eingedreht, Daumen, Zeige- und Mittelfinger sind ausgestreckt, die restlichen angewinkelt). Im Gesicht, am Hals und an den Handinnenflächen Jesu sind – zart aufgetragen und kaum sichtbar – blutige rote (Schweiß-)Tropfen zu erkennen. Der Bildvordergrund zeigt am unteren Bildrand drei nimbierte, schlafende Jünger, die – gemäß der biblischen Textgrundlage des Matthäus- und Markusevangeliums – als Jakobus, Petrus und Johannes identifiziert werden können. Petrus (in der Mitte) gibt sich im Bild an seinem grauen, schüttenden Haar zu erkennen. Er trägt ein blaues Gewand und sitzt in einer Art Schneidersitz auf dem grünen Rasen. Seine Arme sind vor der Brust verschränkt, die Augen geschlossen. Petrus ist als einziger Jünger den Betrachterinnen und Betrachtern frontal zugewandt. Zur Linken Petrus sitzt am rechten Bildrand ein weiterer Jünger, vermutlich Johannes. Dieser wendet sich von den Betrachterinnen beziehungsweise Betrachtern ab und verbirgt das Gesicht hinter der rechten Hand. Der Jünger trägt ein braunes Untergewand, ein blaues Halstuch und einen roten Mantel mit hellgrauem Innenfutter, der über seine linke Schulter herabfällt. Der Jünger zur Rechten Petrus, vermutlich Jakobus, scheint sich – gemäß seiner Körperhaltung – mit dem Rücken an eine im Bild nicht klar zu erkennende Anhöhe anzulehnen. Sein rechtes Bein ist aufgestellt, der rechte Arm auf der erhöhten Rasenfläche abgestützt. Die Augen sind geschlossen, der Kopf auf die rechte Schulter herabgesunken. Der Jünger trägt ein bräunlich-weißes Gewand mit einem roten Halstuch. Im Bildhintergrund ist am rechten Bildrand die Verfolgerschar Christi dargestellt, die in dessen Rücken herannahnt. Die Verfolger werden von dem Verräter Judas angeführt und sind bereits im Garten angekommen. Judas ist an seinem gelben Gewand, den feinen roten Haarsträhnen, dem roten Halsbeutel und dem augenfälligen Zeigegestus zu erkennen.⁹⁴¹ Er dreht sich zu den gerüsteten Häschern um und deutet mit dem ausgestreckten Zeigefinger der rechten Hand auf

⁹⁴¹ In der mittelalterlichen Kunst wird Judas häufig mit rotem Haar und gelbem Gewand dargestellt. Überdies wird die mit dem Lohn für den Verrat gefüllte Geldbörse ausdrücklich betont. Vgl. HOLL, [u.a.], *Judas Ischariot* (1970), Sp. 445; siehe auch KRETSCHMER, *Symbole und Attribute* (2011), S. 123 f.

den Gottessohn. Von dreien der fünf Verfolger ist der gesamte Körper dargestellt, zwei weitere sind durch ihre Helme angedeutet. Zwei der drei Häscher in der vordersten Reihe tragen gräuliche, wohl eiserne Rüstungen mit blauen oder weißen Beinkleidern und Helmen. Der dritte ein rotes Hemd und einen eisernen Helm. Durch die Garten-einzäunung im Bildhintergrund werden die Geschehnisse am Ölberg eingegrenzt und zugleich die räumliche Nähe der Verfolger betont. Im Hintergrund ist in stark abgeriebenem Blau der Horizont dargestellt. Die Felserhöhung am linken Bildrand und die erhöhte Grasfläche im Bildvordergrund werfen lange Schatten auf den grünen Rasen, die horizontal vom linken zum rechten Bildrand verlaufen.

Malanweisung: Keine Malanweisung ersichtlich.

Referenztexte: Das Gebet am Ölberg und die Geschehnisse im Garten Gethsemane werden im Matthäus-, Markus- und Lukasevangelium geschildert, jedoch weichen die Berichte voneinander ab.⁹⁴² Während im Matthäus- und Markusevangelium einzig Petrus, Jakobus und Johannes den Gottessohn nach der Beendigung des Abendmahls am Gründonnerstag in den Garten Gethsemane begleiten, schränkt Lukas die Jüngerschar nicht weiter ein. Auch die Gebetshaltung Jesu variiert in den Evangelien. Matthäus und Markus berichten von einem niederfallenden Gottessohn (*procidit in faciem suam / procidit super terram*),⁹⁴³ während dieser im Lukasevangelium niederkniet (*positis genibus orabat*).⁹⁴⁴

Ikonographische Tradition: In bildlichen Darstellungen des Gebets am Ölberg variieren die Anzahl, Anordnung und Körperhaltung der Jünger über die Jahrhunderte hinweg häufig. Selbiges gilt für die Körperhaltung Christi, der – in Anlehnung an die unterschiedlichen Evangelienberichte – entweder kniet und betet oder sich auf den Boden niederwirft. Während frühchristliche Darstellungen des Gebets am Ölberg in der Regel kein Zeichen des Leids enthalten, wird die Todesangst Christi in der spätmittelalterlichen Kunst insbesondere betont.⁹⁴⁵ Als Folge der Hervorhebung der Todesangst Christi wird das ursprünglich mehrszenige Bildschema seit dem 14. Jahrhundert zunehmend von einem einszenigen Bildschema abgelöst, nach welchem Christus im Bildmittelgrund vor einem Felsen kniet, während im Vordergrund die drei schlafenden Jünger Petrus, Jakobus und Johannes dargestellt sind.⁹⁴⁶ Der im biblischen Gebet Christi erwähnte Kelch erscheint vom 15. Jahrhundert an regelmäßig als Symbol des

942 Vgl. Mt 26, 36–46; Mc 14, 32–42, Lc 22, 39–46. Siehe THÜNER, Ölberg (1971), Sp. 342.

943 Mt 26, 39; Mc 14, 35.

944 Lc 22, 41.

945 Vgl. THÜNER, Ölberg (1971), Sp. 343 f. sowie HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 238–241.

946 Vgl. THÜNER, Ölberg (1971), Sp. 347.

Erlösungsleidens in Ölberg-Bildern.⁹⁴⁷ Insbesondere in der spätmittelalterlichen Kunst zeigt sich überdies eine Umgestaltung der dargestellten Landschaft. Vermehrt werden die Geschehnisse am Ölberg in einen eingezäunten Garten verlagert und die Gefangenennahme Jesu dadurch vorausgedeutet, dass die von Judas angeführten Verfolger Jesus bereits innerhalb der Umzäunung des Gartens herbeieilen.⁹⁴⁸

Mit der einszenigen Darstellung des Gebets im eingezäunten Garten und im Beisein der drei schlafenden Jünger sowie der herannähernden Häscher repräsentiert die Miniatur des Gebetbuches den gängigen spätmittelalterlichen Bildtypus, allerdings mit dem augenfälligen Unterschied, dass die Todesangst Christi in der Miniatur kaum dargestellt wird.

Bildvorlage: Die Federzeichnung kann bislang auf keine Vorlage zurückgeführt werden.

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Die Federzeichnung ist gemeinsam mit der Miniatur ›Letztes Abendmahl‹ (S. 340) in den Textabschnitt zum Gründonnerstag (S. 341–352) aus dem fünften und letzten Teil (S. 333–433) der Textkompilation zur Quadragesima integriert. Dieser ist durch die beiden Miniaturen in zwei Abschnitte um das letzte Abendmahl (S. 340–345) und das Gebet Jesu am Ölberg (S. 346–352) untergliedert. Das Bild ›Gebet am Ölberg‹ (S. 346) geht dem auf der ihm gegenüberliegenden Rectoseite einsetzenden Textabschnitt über die Geschehnisse während des Gebets am Ölberg (S. 347–352) voraus und gibt eine Vorschau auf dessen Inhalt. Um Bild und Text auf einer Doppelseite unterzubringen, wurden auf der vorherigen Rectoseite vierzehn Zeilen freigelassen.

Der Aufbau des auf die einleitende Federzeichnung folgenden Textabschnitts (S. 347–352) entspricht wiederum dem der vorherigen beiden Textabschnitte zum Einzug in Jerusalem (S. 333–339) und letzten Abendmahl (S. 341–345). Auf eine einleitende narrative Betrachtung zu dem im Bild dargestellten Ereignis folgt ein themengleiches Gebet. Diesmal fehlt jedoch die Rubrik zwischen Bild und Text, deren gliedernde und einleitende Funktion nun stellvertretend das Bild übernimmt.

Strukturelle Funktion: Wie die Miniaturen ›Einzug in Jerusalem‹ (S. 332) und ›Letztes Abendmahl‹ (S. 340) weist das vorliegende strukturierende Titelbild zugleich eine Scharnierfunktion und somit eine strukturelle Doppelfunktion auf. Die strukturierende Titelbildfunktion wird an der formalen Integration der Miniatur ersichtlich. Das Bild geht den auf es folgenden Texten zum Gebet am Ölberg auf der Versoseite voraus. Um das Bild und den Textabschnitt zum Gebet am Ölberg auf einer Doppelseite unterzubringen, wurden auf der dem Bild vorausgehenden Textseite vierzehn Zeilen (über

947 Vgl. ebd.

948 Vgl. ebd., Sp. 347 f.

eine halbe Seite) freigelassen. Die Miniatur macht einen neuen Textabschnitt im Gebetbuch kenntlich, nimmt eine Gliederung der Textkomilation vor und gibt vorab eine Vorschau auf den Inhalt der auf sie folgenden Texte.

Obgleich die Federzeichnung den Inhalt des ihr vorausgehenden Textabschnitts nicht unmittelbar aufgreift, rekurriert sie insofern auf die ihr vorausgehenden Texte *Der ewig Ursprung* (S. 215–327) und ›Ritterschaft Jesu Christi‹ (S. 327–331), als die Geschehnisse am Ölberg dort (in einem anderen Kontext) bereits thematisiert wurden. Innerhalb der sich wiederholenden Kreisstruktur der drei Texte, die wiederholt die Karwoche durchlaufen, fungiert das strukturierende Titelbild dadurch auch als Scharnierbild.

Beobachtungen besonderer Merkmale: Im Bild des Gebets am Ölberg wird erneut die Strategie augenfällig, die Leidensmomente Jesu im Bilderzyklus des Gebetbuches bewusst auszusparen, obgleich deren Betonung und Hervorhebung eigentlich einem charakteristischen Merkmal der spätmittelalterlichen Kunst und Passionsfrömmigkeit entsprechen.⁹⁴⁹ Die Verzweiflung Jesu wird allein in dem auf das Bild folgenden Text dargelegt, dort allerdings sowohl in der Rede des Text-Ich als auch durch Einsprengsel direkter Rede Jesu anschaulich zum Ausdruck gebracht.

Die verblichenen blutigen Schweißtropfen am Haupt und den beiden Handinnenflächen Jesu erscheinen im Bild vielmehr als Vorausdeutung der Kreuzigungsmale denn als Zeichen der Agonie Christi. Hier kann allein die Gestik Jesu als Hinweis auf die im anschließenden Text betonte Zwiespältigkeit des Gottessohnes und die Unterredung mit dem Vater gelten. Die doppelsinnigen Gesten spiegeln die Zerrissenheit Jesu. Der Orantengestus der linken Hand kann als Zeichen der *pietas*, also der Unterwerfung unter den Willen des Vaters, gedeutet werden. Gleichzeitig zeigt der Redegestus der rechten Hand das Zwiegespräch zwischen Vater und Sohn an und fasst so die verzweifelte Bitte Jesu ins Bild, der Vater möge ihn verschonen und den Kelch an ihm vorübergehen lassen: *Pater si vis transfer calicem istum a me.*⁹⁵⁰

In der auf das Bild folgenden Betrachtung sticht weiterhin die Erwähnung der Fingerabdrücke Christi im Felsen am Ölberg hervor, welche auch der anschließende Gebetstext aufgreift:

Sin angst was also grōss, das er in den felsen graiff mit baiden henden. Der fels entwaich, das die vinger beliben in dem felsen gemalet und gezaichnet, als ob sy in ain waich wachs getrukt wäri [...] Ach lieber herr, wel ain grōß angst und not das was, do du in den felsen grifft als in ain wachs; und bitt dich, lieber herr, das du och in min hertz griffst mit dinen vingern und där in din mäl setzist, das ich dins lidens, schmertzen und todes niemer vergesse. (S. 349–352)

949 Vgl. ebd., Sp. 344 sowie HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 238–241.

950 Vgl. Lc 22, 42 (auch Mt 26, 39 und Mc 14, 36).

Die zweifache Erwähnung der Eindrücke der fünf Finger Christi in der ›Agoniegrotte⁹⁵¹ überrascht insbesondere deshalb, weil das Motiv nicht den biblischen Grundtexten entstammt.⁹⁵² Es muss an dieser Stelle, im Kontext der Evangelienberichte, gezielt ergänzt worden sein.⁹⁵³

6.2.7 Christus am Kreuz mit Maria und Johannes

Format und Layout: Die Miniatur ›Christus am Kreuz mit Maria und Johannes‹ (S. 422, siehe Abb. 28) misst 116 mm × 83 mm (H × B) und nimmt – im Unterschied zu den ihr vorausgehenden Federzeichnungen zur Karwoche – nicht den gesamten Schriftspiegel der Versoseite ein. Das Bild ist in den Textabschnitt zum Karfreitag (S. 352–427) aus dem fünften und letzten Teil (S. 333–433) der Textkomplilation zur Quadragesima integriert. Es schließt dort auf derselben Versoseite an die als *Zehn inwendige Leiden Christi* bezeichneten ›Memento-Gebete‹ an (S. 412–422) und geht dem auf der gegenüberliegenden Rectoseite einsetzenden Text mit der Selbstbezeichnung *Drei Geschoß unseres Herren* (S. 423–427) voraus.

Bildbeschreibung: Im Zentrum der Miniatur steht das aufgerichtete Passionskreuz mit dem gekreuzigten Gottessohn. Der Längsbalken des Holzkreuzes verläuft entlang der vertikalen Bildmittellinie durch das gesamte Bildfeld und nimmt fast die gesamte Bildhöhe ein. Der Querbalken des Kreuzes erstreckt sich ebenfalls beinahe über die gesamte Breite des Bildfeldes hinweg. Um den oberhalb des Querbalkens verkürzten Längsbalken des Holzkreuzes ist eine Banderole mit der Inschrift *INRI* (Iesus nazarenus rex iudeorum) geschlungen. Der gekreuzigte Christus ist mit insgesamt drei Nägeln durch die beiden Hände und überschlagenen Füßen ans Kreuz genagelt. Er trägt lediglich einen weißen Lendenschurz und den Kreuznimbus. Sein Haupt ist auf die rechte Schulter herabgesunken, die Augen sind geschlossen. Von der Stirn des Gottessohnes fallen – dünn aufgetragen – Blutstropfen auf dessen Brustkorb herab. An der rechten Seite seines Brustkorbes ist die blutende Seitenwunde zu erkennen. Aus den Kreuzigungswunden seiner Hände rinnen – ebenfalls dünn aufgetragen – weitere Blutstropfen an seinen Unterarmen entlang und fallen auf der Höhe der Ellenbogen

⁹⁵¹ Zur Bezeichnung der Agoniegrotte (mit einer englischen Übersetzung des Pilgerberichts) siehe STEWART, *Holy Land* (1896), S. 27.

⁹⁵² Von den Abdrücken der fünf Finger Jesu berichtet der Kleriker Johannes von Würzburg nach seiner Pilgerfahrt ins Heilige Land zwischen 1160 und 1170. Vgl. *Peregrinationes tres*, hg. HUYGENS (1994), S. 115, Zeile 886 f.

⁹⁵³ Die Textkomplilation zum Gebet am Ölberg ist aller Wahrscheinlichkeit nach bereits als Komplilation übernommen worden. Vermutlich wurde dabei auch die Erweiterung der Schilderung um das Motiv der Fingereindrücke Jesu in dem Felsen mit übernommen.

senkrecht herab. Am linken Bildrand ist die Gottesmutter mit Nimbus, gesenktem Haupt, geschlossenen Augen und vor der Brust gefalteten Händen dargestellt. Sie trägt ein graues Untergewand und einen weißen Mantel mit einem augenfälligen Faltenwurf. Der weite Mantel ist derart um ihr Haupt und ihren Körper geschlungen, dass darunter allein ihre Hände, das Gesicht und wenige Ausschnitte des Untergewands hervorschauen. Am rechten Bildrand ist bartlos, barfuß und mit Nimbus der Apostel Johannes in einem bodenlangen, roten Gewand dargestellt. Sein nackter linker Fuß ragt unter dem Mantelsaum hervor, die Hände sind vor der Brust zusammengefaltet. Der Blick ist auf die Gottesmutter auf der anderen Seite des Kreuzes gerichtet. Am Hals des Jüngers ist ein schwarzweißes Kollar beziehungsweise ein Kollarhemd unterhalb des Gewandes zu erkennen. Am Fuße des Kreuzes ist eine grüne Wiese mit stilisierten Pflanzen dargestellt, während sich im Hintergrund erneut die bereits bekannte See- und Berglandschaft zeigt. Oberhalb des Kreuzquerbalkens sind am angedeuteten Horizont Reste blauer Farbe zu erkennen.

Malanweisung: Am linken unteren Bildrand sind Reste der ins Bildfeld eingetragenen Malanweisung zu sehen. Diese ist jedoch nicht mehr lesbar.

Referenztexte: Der bildlichen Darstellung des gekreuzigten Gottessohnes liegen zahlreiche neu- und alttestamentliche sowie außerbiblische und patristische Quellen zugrunde.⁹⁵⁴ Zu den bedeutendsten Referenztexten zählen die vier Evangelienberichte.⁹⁵⁵

Ikonographische Tradition: Die Miniatur repräsentiert den streng symmetrischen, dreifigurigen Bildtypus des Früh- und Hochmittelalters.⁹⁵⁶ Das Kreuz steht im Zentrum des Bildes, Maria und der Apostel Johannes sind zur Rechten und Linken des gekreuzigten Gottessohnes dargestellt.⁹⁵⁷ Entsprechend der seit dem 12. Jahrhundert nachweisbaren Bildtradition des Dreinagelkruzifixus ist der Leib des Gottessohnes nicht mit vier Nägeln durch alle Gliedmaßen, sondern mit drei Nägeln durch die beiden Hände und die überschlagenen Füße ans Kreuz geschlagen.⁹⁵⁸

⁹⁵⁴ Vgl. LUCCHESI PALLI/JÁSZAI, Kreuzigung Christi (1970), Sp. 606 f.

⁹⁵⁵ Vgl. Mt 27, 33–56; Mc 15, 22–41; Lc 23, 33–49; Io 19, 17–37.

⁹⁵⁶ Vgl. LUCCHESI PALLI/JÁSZAI, Kreuzigung Christi (1970), Sp. 622 f.

⁹⁵⁷ Weitere symmetrisch aufgebaute, dreifigurige Bilder beschreibt u.a. JEFFREY HAMBURGER im ikonographischen Kommentar zum Gebetbuch der Ursula Begerin. Vgl. HAMBURGER/PALMER, Ursula Begeerin 1 (2015), S. 282–298.

⁹⁵⁸ Zur Darstellung und Bildtradition des Dreinagelkruzifixus siehe WIRTH, Dreinagelkruzifixus (1958), Sp. 524 f.

Bildvorlage: REGINA CERMANN schlägt vor, die Federzeichnung auf eine Vorlage des Meisters E.S. zurückzuführen, an welcher sich der Miniatur – mit einigen Abweichungen – orientiert haben soll (siehe Abb. 29).⁹⁵⁹

Zwar bestehen zwischen dem entsprechenden Kupferstich und der Miniatur im Gebetbuch Übereinstimmungen in Bezug auf den symmetrischen, dreifigurigen Bildaufbau, da dieser innerhalb des entsprechenden Bildtypus jedoch feststeht, kann mit ihm allein noch keine Abhängigkeit zwischen den Bildern nachgewiesen werden. Das symmetrisch aufgebaute, dreifigurige Bildformular entwickelt sich bereits früh zum gängigen, zahlreich überlieferten Gemeingut, was dazu führt, dass spezifische Gemeinsamkeiten zwischen den entsprechenden Bildern des Bildtypus nur schwer auszumachen sind.

Bei eingehender Betrachtung des entsprechenden Kupferstichs und der Miniatur des Gebetbuches lassen sich letztlich mehr Unterschiede als Übereinstimmungen erkennen. Die Darstellung der Gottesmutter, ihre Körperhaltung und ihr Gestus korrespondieren nicht mit der Figur des Stichs. Dort ist Maria beinahe frontal dargestellt, ihr Kopf ist zur linken Schulter geneigt und im Gesicht ist der Ausdruck des Leids und der Trauer ablesbar. Die Hände sind vor dem Unterleib gefaltet, das rechte Bein ist unter dem Mantel angewinkelt, der Oberkörper leicht nach hinten gelehnt. Demgegenüber ist die Figur der Gottesmutter in der Federzeichnung des Gebetbuches im Halbprofil dargestellt und weder ihr Kopf noch ihre Beine angewinkelt. Ihre Hände sind vor der Brust erhoben und zum Gebet verschränkt. An ihrem Gesicht und den geschlossenen Augen ist kein Anzeichen des Leids oder der Trauer ablesbar. Auch die Darstellungen der Figuren des Apostels Johannes zeigen – abgesehen von seiner Position im Bild und dem Attribut der Barfüßigkeit – keine Übereinstimmungen. Im Kupferstich des Meisters hält der Evangelist ein Buch in seiner Rechten, auf welches zugleich die ausgestreckten Finger der linken Hand deuten. Dieses fehlt in der Miniatur des Gebetbuches. Anstatt dessen hält Johannes die bloßen Hände vor der Brust erhoben und zum Gebet verschränkt. Darüber hinaus unterscheiden sich seine weitere Körperhaltung, die Blickrichtung und seine Kleidung in den jeweiligen Bildern. Im Kupferstich blickt Johannes zum Gekreuzigten hinauf und scheint diesem das offene Buch in seiner Hand auszuweisen. Hingegen blickt Johannes in der Miniatur des Gebetbuches zur Gottesmutter herüber. Dort trägt er überdies ein augenfälliges rotes Kardinalsgewand und ein Kollar, während die Gewandung im Stich eine gänzlich andere ist. Weiterhin ist die Inschrift *INRI* im Stich in den Längsbalken des Kreuzes eingeritzt und in der Miniatur auf einer Banderole um den Längsbalken geschlungen. Im Stich des Meisters E.S. ist die Seitenwunde Christi nicht dargestellt. Auch die Darstellungen des Lendenschurzes Christi unterscheiden sich augenscheinlich. Dass der ent-

959 Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 253; sowie LEHRS, Katalog Kupferstich, Textbd. 2 (1910), Nr. 32, S. 82 f.

sprechende Stich des Meisters E.S. (LEHRS 32) der Miniatur im Gebetbuch als Vorlage gedient haben könnte, scheint eher unwahrscheinlich.

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Durch ihr Format und ihre Position im Text unterscheidet sich die Miniatur von den ihr vorausgehenden drei Bildern zur Karwoche. Im Unterschied zu diesen ist sie dem Textabschnitt zum Karfreitag (S. 352–427) nicht einleitend vorangestellt, sondern in den Verlauf der Textkompilation integriert und befindet sich dort zwischen den beiden Reihengebeten mit den Selbstbezeichnungen *Zehn inwendige Leiden Christi* (S. 412–422) und *Drei Geschoß unseres Herren* (S. 423–427). Der Textabschnitt zum Karfreitag ist der umfangreichste innerhalb der einzelnen Abschnitte des Zyklus von Mahnungen, Betrachtungen und Gebeten für die einzelnen Tage der Karwoche (S. 333–433). Er setzt sich aus einer einleitenden narrativen Betrachtung mit inserierten Gebeten, darunter das ›Gebet von den sieben Worten Christi am Kreuz‹, S. 398–402,⁹⁶⁰ Mahnungen zu der Gefangennahme Jesu, dem Verhör, der Verurteilung, dem Martyrium und der Kreuzigung Jesu (S. 352–412) sowie den bereits genannten, vor dem Kruzifix zu betenden Reihengebeten zusammen.

Die Miniatur ›Christus am Kreuz mit Maria und Johannes‹ (S. 422) schließt auf derselben Versoseite unmittelbar an die letzten beiden Zeilen der *Zehn inwendige Leiden Christi* an. Die *Drei Geschoß unseres Herren* beginnen auf der ihr gegenüberliegenden Rectoseite, sodass Teile beider Texte mit dem Bild auf einer Doppelseite untergebracht sind. Der Text der *Zehn inwendigen Leiden Christi* (S. 412–422) setzt sich aus zehn ›Memento-Gebeten‹ zusammen.⁹⁶¹ Diese beginnen jeweils mit einer Anaklese, in welcher der Mittler, Jesus Christus, angerufen wird. Auf die Anrufung folgt in der Anamnese – jeweils unter Verwendung der appellativen Formel *ich ermanen dich* – die Aufforderung zur Erinnerung an ein innerliches Leiden Jesu. Die zehn ›Memento-Gebete‹ rufen diejenigen seelisch-innerlichen Leidensmomente Jesu in Erinnerung, die der Gottessohn vom Moment seiner Verurteilung an bis zum Kreuztod neben den äußeren Schmerzen des körperlichen Martyriums erlitten hat. Die Gebetsanamnese geht in eine Bitte (Epiklese) mit einer formelhaften Lobpreisung Gottes (Doxologie) über. Den Abschluss bildet die beschließende Akklamationsformel *Amen*.⁹⁶²

⁹⁶⁰ Bei dem vorliegenden Gebet von den sieben Worten Christi am Kreuz (S. 398–402) handelt es sich um eine Variante des zumeist Ps. Beda Venerabilis (oder auch Hieronymus bzw. Johannes Chrysostomus) zugeschriebenen lateinischen Gebetstextes ›De septem verbis domini in cruce‹. Vgl. OCHSENBEIN, Gebetbuch für Margaretha von Kappel (1980), Sp. 1117 sowie den Eintrag im Registerband ›Gebet v. d. sieben Worten Christi am Kreuz‹, in ²VL (2008), S. 432.

⁹⁶¹ Zu dem von GERARD ACHTEN geprägten Begriff ›Memento-Gebet‹ siehe II, 4.1.3. (Bezeichnung nach ACHTEN, Das christliche Gebetbuch (1987), S. 38).

⁹⁶² Diese Grundstruktur wiederholt sich in allen zehn Mahnungen, jedoch wird die Akklamationsformel bisweilen weggelassen.

Herre Ihesu Christe, min got und min erlöser, ich ermanen dich dines erstenn innwendigen lidens und sterbens, das du hettest, do du erkantest, das durch die iuden und dine finde der gewalt dines himelschen vatters solt so gar vernicht werden; und bitt dich, lieber herre Ihesu Christe, das du mir und allen menschen, die diner gnaden begeren, alle únser súnde vergebest, die wir ie gewürckt und volbracht haben in menschlicher blödikait und uss aigner boßhait; und sterck úns, das wir hin für únser kranckhait niemmer gepruchen wider die allmächtikait dines himelischen vatters. Amen! (S. 412 f.)

Auch wenn die auf die narrativen Betrachtungen zum Karfreitagsgeschehen folgenden ›Memento-Gebete‹ narrative Passagen aufweisen, wird die Erzählung der den Textabschnitt einleitenden Betrachtung in ihnen nicht fortgeführt. Vielmehr heben die *Zehn inwendigen Leiden Christi* gewisse Aspekte der Passion – gelöst vom zeitlichen Ablauf des vorherigen Textes – erneut hervor.

Mit den *Drei Geschoß unseres Herren* wird die narrative Struktur der vorherigen Memento-Gebete aufgelöst. Die drei verhältnismäßig umfangreichen, als *Drei Geschoß* bezeichneten Gebete adressieren den gekreuzigten Christus und sollen *mit andacht [...] vor dem crucifix an dem hailigen kar fitag* (S. 423) gebettet werden. Die rubrizierte Gebetsaufforderung macht hier nicht nur genaue Vorgaben über die Rezeption der drei Gebete, sondern auch über den Gebrauch des ihnen vorausgehenden Bildes, das den Kruzifixus mitliefert, vor dem die den Textabschnitt beschließenden Karfreitagsgebete gesprochen werden sollen. Die Gebete sind nicht einfach vor einem willkürlichen, sondern vor einem bestimmten, nämlich dem im Bild dargestellten Kruzifixus zu sprechen.

Insofern die *Zehn inwendigen Leiden Christi* und die *Drei Geschoß unseres Herren* in zwei von FRANZ HAIMERL untersuchten süddeutschen, dominikanischen Gebetbüchern jeweils gemeinsam und in der vorliegenden Reihenfolge überliefert sind, attestiert ihnen HAIMERL neben einem dominikanischen Ursprung eine gewisse ›literarische Abhängigkeit‹.⁹⁶³ Die vermutlich dominikanische Provenienz der Texte bestätigt sich mit einem Blick in die weitere Parallelüberlieferung.⁹⁶⁴ In einem von mir exemplarisch zusammengestellten und untersuchten Korpus von neun Handschriften wird acht ein dominikanischer Ursprung zugeschrieben. Allein die Handschrift St. Florian, StiB, Cod. XI 205 stammt aus einem Klarissenkloster. Gemeinsam und in der vorliegenden Abfolge sind die Gebete allerdings nur in vier der neun Handschriften überliefert. Eine literarische Abhängigkeit der Texte kann nicht bestätigt werden, wohl aber eine

⁹⁶³ HAIMERL, Mittelalterliche Frömmigkeit (1952), S. 51, auch S. 49 und S. 160. Vgl. Berlin, SB, Mgo. 567, fol. 52v–61v (mit den *Drei Geschoß unseres Herren*); München, BSB, Cgm 127, fol. 120v–132v (mit den *Drei Geschoß unseres Herren*). Diese besteht jedoch nicht in Bezug auf die ebenfalls von HAIMERL untersuchte Handschrift München, BSB, Cgm 4659.

⁹⁶⁴ Untersucht wurden exemplarisch die Handschriften Basel, UB, A X 130; Berlin, SB, Mgo. 567; Einsiedeln, StiB, Cod. 283 (1105); St. Florian, StiB, Cod. XI 205; München, BSB, Cgm 127; München, BSB, Cgm 4697; München, UB 8° Cod. Ms. 278; Nürnberg, StB, Cent. VI, 57; Zürich, Ms. C 162.

Tendenz, die Texte gemeinsam zu tradieren.⁹⁶⁵ Dass es sich bei den *Zehn inwendigen Leiden Christi* und den *Drei Geschoß unseres Herren* aller Wahrscheinlichkeit nach um dominikanische Andachtstexte handelt, ist im Rahmen der Untersuchung des Gebetbuches insofern bedeutsam, als ihr Erscheinen eine Erklärung dafür bieten könnte, weshalb PETER OCHSENBEIN annimmt, die Textkomilation des Gebetbuches sei dominikanischen Ursprungs.⁹⁶⁶

Strukturelle Funktion: Die Miniatur ›Christus am Kreuz mit Maria und Johannes‹ (S. 422) ist zwischen die beiden Reihengebete *Zehn inwendige Leiden Christi* (S. 412–422) und *Drei Geschoß unseres Herren* (S. 423–427) zum Karfreitag platziert. Sie schließt formal an die *Zehn inwendige Leiden Christi* an und greift den Inhalt beider Gebetstexte auf. Folglich ist die Miniatur den in den Textfluss integrierten Bildern zuzuordnen, die den Inhalt der umliegenden Texte unmittelbar aufgreifen.

Beobachtungen besonderer Merkmale: Erneut spielt das Leiden Jesu und das Leid der Gottesmutter beim Anblick des gekreuzigten Kindes in der Miniatur des Gebetbuches überraschend eine stark untergeordnete Rolle. Durch die im Bild dargestellte idyllische Landschaft, den üppig bepflanzten Grasboden sowie das See- und Bergpanorama wird die Szenerie gewissermaßen sogar romantisiert. Im Zusammenhang mit der andächtig betenden Haltung Marias, die kein Anzeichen des Leids oder der Trauer zu erkennen gibt, erscheint die Kreuzdarstellung eher friedvoll denn leiderfüllt und bietet kaum das Potenzial, die *compassio* anzuregen.

Eine Erklärung für die Aussparung der Leidensaspekte zeigt sich mit der auf das Bild folgenden Gebetseinleitung, die nicht nur die Rezeption der Gebete, sondern auch den Gebrauch des Bildes steuert: *Hie nach volgen drú gepett, die man mit andacht petten sol vor dem crucifix an dem hailigen kar fritag, und haissen: die drú geschoss únsers herren Ihesu Christi* (S. 423). Im Bild ist der Kruzifixus mitgeliefert, vor dem die den Textabschnitt beschließenden Karfreitagsgebete gesprochen werden sollen. Die Gebetseinleitung und die folgenden Gebetstexte sind nicht auf einen willkürlichen, sondern den im Bild vergegenwärtigten Kruzifixus zu beziehen. An diesen gesteuerten Gebrauch des Bildes anknüpfend erscheint die leidlose Figur Marias nicht als trauernde Gottesmutter, sondern als Vorbild der christlichen Andacht. Die Miniatur liefert nicht nur den Kruzifixus, vor dem die Betenden die im Text folgenden Gebete sprechen sollen, sondern demonstriert mit der andächtigen Haltung der Gottesmutter zugleich das andächtige Gebet vor dem Kruzifixus. Zu diesem leiten Bild und Text die Rezipierenden zu gleichen Teilen gezielt an. Hiermit erklärt sich schließlich auch die

⁹⁶⁵ Berlin, SB, Mgo. 567; Einsiedeln, StiB, Cod. 283 (1105); München, BSB, Cgm 127; Zürich, Ms. C 162; auszugsweise in St. Gallen, Cod. 509, fol. 114r–117v.

⁹⁶⁶ Vgl. OCHSENBEIN, Gebetbuch für Margaretha von Kappel (1980), Sp. 1117.

Blickrichtung der Johannesfigur, der – wie die Betrachter(innen) des Bildes – Maria anblickt, um sich an ihr ebenso ein Vorbild zu nehmen.

6.2.8 Auferstehung Christi

Format und Layout: Die Miniatur ›Auferstehung Christi‹ (S. 434, siehe Abb. 30) misst 128 mm × 82 mm (H × B) und nimmt den gesamten Schriftspiegel der Versoseite ein. Sie ist gemeinsam mit der Miniatur ›Christus erscheint Maria‹ (S. 445) in den Textabschnitt zum Ostersonntag (S. 435–486) integriert. Die Federzeichnung leitet den auf der ihr gegenüberliegenden Rectoseite einsetzenden Textabschnitt ein und gibt eine Vorschau auf dessen Inhalt. Um Bild und Text auf einer Doppelseite unterzubringen, wurden auf der vorherigen Rectoseite vier Zeilen freigelassen.

Bildbeschreibung: Die Federzeichnung zeigt den auferstandenen Christus mit Kreuznimbus vor dem Felsengrab sowie drei ruhende Wächter. Entlang der vertikalen Bildmittellinie ist aufrechtstehend und in einer Mandorla Christus neben der geschlossenen und versiegelten Graptür dargestellt. In seiner linken Hand hält er die Kreuzesfahne (rotes Kreuz auf weißem Grund), die rechte ist rechtwinklig neben dem Körper ausgebreitet und deutet auf die aufgehende Sonne, deren Morgenrot hinter dem am linken Bildrand seitlich abfallenden Felsengrab hervordrängt. Die Augen Christi sind geschlossen. Um seine Schultern und den Unterleib ist ein roter Mantel gewickelt, dessen Fall den Oberkörper und die blutende Seitenwunde entblößt. Neben der Seitenwunde sind die weiteren Kreuzigungsmale an den Füßen und Händen Christi durch rote Blutstropfen hervorgehoben. Den fünf blutenden Wundmalen entsprechend befinden sich an der Eingangstür des Felsengrabes am rechten Bildrand fünf ungebrochene, tropfenförmige, rote Siegel. Die Positionen dieser fünf Siegel zeichnen die Umrisse Christi ab. Sie sind auf der Höhe der Füße, Hände sowie des Hauptes Christi, das heißt in der linken und rechten unteren Ecke, mittig an beiden Seiten und in der Mitte der oberen Türfassung angebracht. Unmittelbar unterhalb dieser oberen Türfassung ist auf dem Stein der Graptür ein vermutlich pseudo-hebräischer Schriftzug zu erkennen. Der Gottessohn und die zum linken Bildrahmen abfallende Gesteinsformation des Felsengrabes nehmen circa zwei Drittel der Bildhöhe und circa drei Viertel der Bildbreite ein. Im Vergleich mit dem Felsengrab und dem weiteren Personal der Szenerie ist die Figur Christi überproportional groß dargestellt. Im unteren Drittel des Bildfeldes liegen – jeweils am rechten und linken Bildrand – zwei Wächter auf dem grünen Grasboden. Die Figuren sind einander zugewandt und tragen eiserne Rüstungen mit bunten Beinkleidern. Der Wächter am rechten Bildrand stützt sich – halb liegend, halb aufgerichtet – mit dem angewinkelten linken Arm auf einer Armbrust ab. Sein rechter Arm ist seitlich neben dem Körper ausgestreckt und berührt beinahe den ebenfalls ausgestreckten linken Arm des ihm halb aufgerichtet gegenüberliegenden Wächters. Oberhalb des Wächters am linken Bildrand ist eine weitere Wächterfigur

zu erkennen, die seitlich hinter dem Felsengrab hervorschaut. Von ihr ist lediglich der Kopf, der in ein rotes Hemd gekleidete Oberkörper und der rechte Arm zu sehen, der restliche Körper wird von dem Felsengrab verdeckt. Der dritte Wächter scheint zu schlafen – sein Haupt ist auf die rechte Schulter herabgesunken, die Augen sind geschlossen –, stützt sich dabei jedoch mit dem rechten Arm auf dem Grasboden ab. Die Körper der Wächterfiguren erscheinen ungelenk, ihre Darstellung unbeholfen. Ob sie liegen, sich anlehnen, schlafen oder gerade dabei sind, sich aufzurichten, kann nicht eindeutig ausgemacht werden. Im Bildhintergrund ist die hinter einem Berg aufgehende Morgensonne zu sehen, deren Morgenrot mit den blauen Farbresten des Himmels verschwimmt.

Malanweisung: Am linken unteren Bildrand sind Reste der ins Bildfeld eingetragenen Malanweisung zu erkennen. Diese ist jedoch nicht mehr lesbar.

Referenztexte: Die Auferstehung Christi ist in zahlreichen biblischen, apokryphen und patristischen Quellen überliefert.⁹⁶⁷

Ikonographische Tradition: Von dem Motiv der Auferstehung Christi existieren verschiedene bildliche Darstellungsformen.⁹⁶⁸ Die am häufigsten nachweisbaren Bildtypen der Auferstehung zeigen den Gottessohn entweder aufrecht im (geöffneten) Grab stehend oder aus diesem heraussteigend.⁹⁶⁹ Die vorliegende Miniatur orientiert sich jedoch nicht an dem gängigen Bildformular, sondern repräsentiert mit dem ›Felsengrabtypus‹ jenen spätmittelalterlichen, selteneren Bildtyp, welcher den auferstandenen Gottessohn vor dem versiegelten Felsengrab darstellt und insbesondere die Unversehrtheit und Geschlossenheit der Grabstätte hervorhebt.⁹⁷⁰

Seit dem 15. Jahrhundert erscheint der Sonnenaufgang als bevorzugte Metapher der Auferstehung Christi und nimmt immer häufiger den Hintergrund spätmittelalterlicher Auferstehungsdarstellungen ein.⁹⁷¹

Bildvorlage: Die Federzeichnung kann bislang auf keine Vorlage zurückgeführt werden.

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Die ganzseitige Federzeichnung ist gemeinsam mit der Miniatur ›Christus erscheint Maria‹ (S. 445) in den

⁹⁶⁷ Vgl. WILHELM, Auferstehung Christi (1968), Sp. 201.

⁹⁶⁸ Vgl. ebd.

⁹⁶⁹ Vgl. ebd., Sp. 202 sowie HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 316 f.

⁹⁷⁰ Vgl. WILHELM, Auferstehung Christi (1968), Sp. 216 f.

⁹⁷¹ Vgl. ebd., Sp. 202 f. Weiterhin kennzeichnet das Sonnenmotiv die theologische Deutung Christi als sonnenstrahlender Heilbringer und wahrer *sol invictus* (siehe hierzu auch II, 6.1.5, bes. den Abschnitt ›Analyse und Interpretation‹).

auf die Textkomilation zur Quadragesima (S. 333–433) folgenden Textabschnitt zum Ostersonntag (S. 435–486) integriert. Sie geht dem auf der ihr gegenüberliegenden Rectoseite einsetzenden Text voraus und gibt eine Vorschau auf dessen Inhalt. Um die ganzseitige Federzeichnung gesamthaft mit dem entsprechenden Text zur Auferstehung Jesu auf einer Doppelseite unterzubringen, wurden auf der vorherigen Rectoseite vier Zeilen freigelassen.

Der Aufbau des auf das einleitende Titelbild folgenden Textabschnitts zum Oster-sonntag (S. 435–486) ähnelt dem zum Karfreitag. Auf narrative Betrachtungen mit inserierten Gebeten, die das Tagesgeschehen von der Auferstehung bis zum ›Thomas-zweifel‹ komprimiert wiedergeben (S. 435–441), folgen ein Text mit der Selbstbezeichnung *Die loblich Urstend*⁹⁷² (S. 441–454), das ›Osterlob‹⁹⁷³ (S. 454–483) und eine weitere Betrachtung mit einem Gebet zur Begegnung zwischen dem Auferstandenen und Maria Magdalena (Noli me tangere; S. 483–486). In den drei auf die einleitende Betrachtung angehängten Textabschnitten werden dabei wiederum gewisse Aspekte des Tagsgeschehens gelöst vom zeitlichen Ablauf der Betrachtung erneut hervorgehoben.

Strukturelle Funktion: Wie die Miniaturen ›Einzug in Jerusalem‹ (S. 332), ›Letztes Abendmahl‹ (S. 340) und ›Gebet am Ölberg‹ (S. 346) weist das vorliegende strukturierende Titelbild zugleich eine Scharnierfunktion und eine strukturelle Doppelfunktion auf. Die strukturierende Titelbildfunktion wird an der formalen Integration der Miniatur ersichtlich. Das Bild geht der folgenden Betrachtung auf der Versoseite voraus, sodass Text und Bild zur Auferstehung Christi am Ostersonntag auf einer Doppelseite untergebracht sind. Hierfür wurden auf der dem Bild vorausgehenden Rectoseite vier Zeilen freigelassen. Die Miniatur macht einen neuen Textabschnitt im Gebetbuch kenntlich, nimmt eine Gliederung der Textkomilation vor und gibt vorab eine Vorschau auf den Inhalt der folgenden Betrachtung.

Obgleich die Miniatur ›Auferstehung Jesu‹ – ebenso wie die Miniatur ›Gebet am Ölberg‹ – den ihr vorausgehenden Textabschnitt nicht unmittelbar aufgreift, rekuriert sie insofern auf die ihr vorausgehenden Texte *Der ewig Ursprung* (S. 215–327) und ›Ritterschaft Jesu Christi‹ (S. 327–331), als das Auferstehungsereignis dort (in einem anderen Kontext) bereits thematisiert wurde. Innerhalb der sich wiederholenden Kreisstruktur der drei Texte, die wiederholt die Karwoche durchlaufen, fungiert das strukturierende Titelbild dadurch ebenso als Scharnierbild.

⁹⁷² Der vorliegende Text *Die loblich Urstend* setzt sich aus einer Mahnung mit inserierten Bitten und Gebeten zusammen. Er ist nicht verwandt mit der Verserzählung ›Diu urstende‹ Konrads von Heimesfurt, siehe hierzu GÄRTNER (Hg.), *Diu urstende* (1991).

⁹⁷³ Hier handelt es sich um den deutschen Text zum gregorianischen Ostergradual *Haec dies quam fecit dominus exsultemus et laetemur in ea* (Dom. Resurrectionis, Gradual, Cantus ID 008414).

6.2.9 Christus erscheint Maria

Format und Layout: Die Miniatur ›Christus erscheint Maria‹ (S. 445, siehe Abb. 31) misst 90 mm × 80 mm (H × B, ohne Zierrahmen) und nimmt circa zwei Drittel des Schriftspiegels der Rectoseite ein. Sie ist gemeinsam mit der Federzeichnung ›Auferstehung Christi‹ (S. 434) in den Textabschnitt zum Ostersonntag (S. 435–486) integriert. Das Bild ist dort ferner in den Textfluss des Textes mit der Selbstbezeichnung *Die loblich Urstend* (S. 441–454) eingebettet.⁹⁷⁴ An den unteren Bildrand schließen sieben Textzeilen an.

Bildbeschreibung: Die Miniatur zeigt die Erscheinung des Herrn vor Maria in einem häuslichen Innenraum. Aufgrund ihrer Position entlang der vertikalen Bildmittellinie rückt die nimbierete Gottesmutter in den Fokus der Darstellung. Sie steht vor einem hölzernen Gebetspult, über welchem ein weißes, kostbar verziertes Tuch liegt. Das Pult ist unterhalb der einzigen sichtbaren Fensteröffnung des Raumes am rechten Bildrand platziert und an die bräunliche Außenwand des Raumes gerückt. In der linken Bildhälfte ist der auferstandene Gottessohn in einer Mandorla und mit dem charakteristischen Kreuznimbus dargestellt. Im Vergleich zur Raumarchitektur und der Figur der Gottesmutter erscheint die Figur Christi wiederum überproportional groß. Mit seiner Rechten hält er einen Kreuzstab (hier ohne Kreuzesfahne)⁹⁷⁵ diagonal vor dem Körper. Der linke Arm ist neben dem Körper erhoben, die Finger formen einen Segensgestus (Daumen, Zeige- und Mittelfinger sind ausgestreckt, die restlichen angewinkelt). Der Fall seines roten Mantels bedeckt beinahe den gesamten Körper Christi und entblößt einzig die Brust mit der blutenden Seitenwunde. Neben der Seitenwunde werden die Kreuzigungsmale an den Händen durch rote Blutstropfen hervorgehoben. Die Figur Marias ist im Moment der Bewegung ergriffen. Ihr Oberkörper wendet sich vom Pult ab und der Erscheinung ihres Sohnes zu, sodass die Betrachter(innen) ihr Gesicht frontal anblicken. Ihr Unterkörper und der Faltenwurf ihres Mantels sind nach wie vor auf das Gebetspult ausgerichtet. Die Augen der Gottesmutter sind geschlossen. Ihr Gestus ist ein Gestus des Erschreckens, die Arme sind vor der Brust erhoben, die geöffneten Handinnenflächen nebeneinander sichtbar. Maria trägt dasselbe weinrote Untergewand wie in den Darstellungen ›Mondsichelmadonna mit Buch‹ (S. 72) und ›Maria im Wochenbett‹ (S. 87). Die blaue Farbe ihres blauen und papierfarbenen Kapuzenmantels ist partiell abgerieben. Die Zweifarbigkeit des Mantels hebt den üppigen Faltenwurf zusätzlich hervor. An der Innenwand des Bildhintergrundes

⁹⁷⁴ Der vorliegende Text *Die loblich Urstend* setzt sich aus einer Mahnung mit inserierten Bitten und Gebeten zusammen. Er ist nicht verwandt mit der Verserzählung ›Diu urstende‹ Konrads von Heimesfurt, siehe hierzu GÄRTNER (Hg.), *Diu urstende* (1991).

⁹⁷⁵ Denselben Kreuzstab, allerdings mit der Kreuzfahne, trägt Christus auch in der Miniatur ›Auferstehung Christi‹ (S. 434).

ist ein oben geraffter grüner Wandbehang zu sehen, der sich über die gesamte Höhe und Breite der Wand erstreckt. Die Raumarchitektur wird durch eine ockerfarbene Holzbalkendecke und einen braunen, gequaderten Boden vervollständigt. Augenfällig ist die Fensteröffnung, die weder Vorhänge noch eine Rahmung aufweist, jedoch mit einem Mittel- und einem Querbalken versehen ist, welche gemeinsam die Form des Passionskreuzes nachbilden. Durch die Fensteröffnung ist erneut eine See- und Berglandschaft sowie der Horizont zu erkennen. Das Experimentieren mit der Fluchtperspektive, die räumliche Staffelung der Architektur und die im Fenster sichtbare Landschaft verleihen dem Bild eine besondere Tiefenwirkung. Weiterhin sticht das goldgelbe, giebelförmige Rahmenbesatzornament aus Rankenwerk hervor, das den Rahmen der Darstellung zum einzigen Zierrahmen des Gebetbuchs macht.

Malanweisung: Entlang des unteren Bildrahmens sind Reste der ins Bildfeld eingetragenen, übermalten Malanweisung zu erkennen. REGINA CERMANN liest: ... *post resurect ionem*.⁹⁷⁶

Referenztexte: Von den verschiedenen Erscheinungen Christi, unter anderem vor Jakobus und Petrus, vor den Frauen am Grab, vor Maria Magdalena (*Noli me tangere*) oder vor den Aposteln, berichten sowohl die Evangelien als auch außerbiblische patristische undexegetische Quellen. Die einzelnen Berichte sind nicht deckungsgleich. Sowohl die Anzahl der Erscheinungen als auch ihre Abfolge unterscheiden sich erheblich.⁹⁷⁷ Die Erscheinung des Herrn vor der Gottesmutter Maria ist einzig in außerbiblischen patristischen undexegetischen Quellen überliefert.⁹⁷⁸

Ikonographische Tradition: Bildliche Darstellungen der Erscheinung des Herrn vor der Gottesmutter Maria sind in der bildenden Kunst erst seit dem 14. Jahrhundert nachweisbar.⁹⁷⁹ Die Darstellungsweisen unterscheiden zwei hauptsächliche Bildtypen, die jeweils Maria am Betstuhl und entweder einen stehenden oder eintretenden Christus zeigen.⁹⁸⁰ In beiden Bildtypen ist die Raumgestaltung häufig von Darstellungen der Verkündigung beeinflusst.⁹⁸¹

Bildvorlage: Die Federzeichnung kann bislang auf keine Vorlage zurückgeführt werden.

976 Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 254.

977 Vgl. MEDDING, Erscheinung des Auferstandenen (4). Vor Maria (1968) (mit einer Übersicht der Quellen sowie der Einzeldarstellungen der Erscheinungen) sowie HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 318.

978 Vgl. MEDDING, Erscheinung des Auferstandenen (4). Vor Maria (1968), Sp. 667 f.

979 Vgl. HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 318.

980 Vgl. MEDDING, Erscheinung des Auferstandenen (4). Vor Maria (1968), Sp. 668.

981 Vgl. ebd.

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Die Miniatur ist in den Textfluss der *Loblich Urstend* (S. 441–454) aus dem Textabschnitt zum Ostersonntag (S. 435–486) eingebettet. Diese setzt sich aus einer Mahnung mit inserierten Bitten und Gebeten zusammen, in denen gewisse Ereignisse wie die Erscheinungen Jesu vor Maria, Maria Magdalena, den Jüngern und das Auferstehungswunder – gelöst vom zeitlichen Ablauf der den Textabschnitt einleitenden Betrachtung – erneut thematisiert werden. Die Federzeichnung ist derart in den Textfluss der *Loblich Urstend* integriert, dass sie dort der Schilderung des im Bild visuell vergegenwärtigten Ereignisses unmittelbar vorausgeht.

Ähnlich der Federzeichnung ›Christus am Kreuz‹ (S. 422) ist auch die vorliegende Miniatur in den Teil des entsprechenden Textabschnittes integriert, in dem gewisse bereits thematisierte Aspekte gelöst vom zeitlichen Ablauf der einleitenden Mahnungen und Betrachtungen erneut hervorgehoben werden.

Strukturelle Funktion: Die Miniatur ›Christus erscheint Maria‹ (S. 445) ist in den Textfluss der *Loblich Urstend* (S. 441–454) eingebettet und greift dabei sowohl den Inhalt des sie umgebenden Textes zur Auferstehung und den Erscheinungen des Herrn als auch die einleitende narrative Betrachtung zum Ostersonntag auf, denn in dieser wurden die wunderhaften Erscheinungen des Herrn mitsamt der Erscheinung Jesu vor den Jüngern bereits thematisiert. Das Bild dient nicht primär dazu, die umliegenden Texte zu gliedern, sondern stellt vielmehr dessen Inhalt auf der Bildebene dar. Es kann den in den Textfluss integrierten Miniaturen zugeordnet werden, die ihren textuellen Kontext unmittelbar aufgreifen.

Beobachtungen besonderer Merkmale: Die Miniatur ›Christus erscheint Maria‹ stellt durch paradigmatische Verknüpfungen ein interbildliches Bezugssystem sowohl zwischen den Miniaturen des Gebetbuches als auch zwischen der Federzeichnung und weiteren religiösen Bildtypen außerhalb des Gebetbuches her. Die Darstellung der Gottesmutter und des geschlossenen Innenraumes mitsamt dem Gebetspult ist an der ikonographischen Bildtradition der Verkündigung orientiert und weist ebenso augenfällige Ähnlichkeiten mit der Miniatur ›Verkündigung‹ (S. 62) im Gebetbuch Margaretha auf.⁹⁸²

Eine weitere paradigmatische Verknüpfung zwischen der vorliegenden Federzeichnung und der Miniatur ›Verkündigung‹ (S. 62) sowie den weiteren Mariendarstellungen des Bilderzyklus (›Mondsichelmadonna‹, S. 72; ›Maria im Wochenbett‹, S. 87) zeigt sich überdies in der Ausstattung des Bildhintergrunds mit einem Wandbehang beziehungsweise Ehrentuch. Darüber hinaus erinnern die figurliche Darstellung Christi und die – seine menschliche Natur hervorhebenden – sichtbaren Blutstropfen an

⁹⁸² Zur Ikonographie der Erscheinung des Auferstandenen vor Maria und dem Einfluss der Verkündigung siehe u.a. ebd. Siehe hierzu auch II, 6.1.2.

den Händen und der Seitenwunde an die vorherige Miniatur ›Auferstehung Christi‹ (S. 434), mit dem einzigen Unterschied, dass die am Kreuzstab befestigte Kreuzesfahne der Auferstehung in der Miniatur ›Christus erscheint Maria‹ fehlt.

6.2.10 Himmelfahrt Christi

Format und Layout: Die Miniatur ›Himmelfahrt Christi‹ (S. 486, siehe Abb. 32) misst 108 mm × 90 mm (H × B) und nimmt circa drei Viertel des Schriftspiegels der Versoseite ein. Sie schließt auf derselben Versoseite an die letzten vier Zeilen des vorherigen Textabschnitts zum Ostersonntag (S. 435–486) an. Zugleich geht das Bild dem auf es folgenden Textabschnitt zur Himmelfahrt Christi (S. 486–497) voraus und gibt eine Vorschau auf dessen Inhalt.

Bildbeschreibung: Im Zentrum der Federzeichnung ist der grasbedeckte, hellgrüne Himmelfahrtsfelsen dargestellt. Auf seiner Gipfelfläche sind die dunkelgrauen Fußabdrücke Christi zu erkennen. Der Körper des Gottessohnes ist größtenteils bereits aus dem Bildraum entschwunden. Lediglich die von einem grauen Gewand umhüllten Unterschenkel und Füße befinden sich noch innerhalb des Bildraumes. Von den Knien aufwärts ist der restliche Körper in einen stilisierten Wolkenkranz am oberen Bildrand aufgestiegen. Christus steht auf einem nahezu kreisrunden Regenbogen, der sich im Hintergrund um den gesamten Felsen erstreckt. Unter dem grauen Gewand tritt der rechte Fuß Christi auf dem Regenbogen hervor. Am Fuße des Auffahrtfelsens hat sich zur Rechten und Linken die Zeugenschaft der Himmelfahrt Christi versammelt. Unter ihr befinden sich – im Vordergrund der rechten Bildhälfte – die Gottesmutter Maria und – im Vordergrund der linken Bildhälfte – Maria Magdalena. Die nimbierter Gottesmutter ist in ein blaues Gewand mit weißem Schleier gekleidet. Maria Magdalena trägt ein rotes Gewand und einen weißen Schleier mit Nimbus um das Haupt. Zu den Füßen Marias Magdalenas steht ein goldgelbes Behältnis, das vermutlich ihr Attribut, ein Salbgefäß, darstellen soll. Beide Frauen halten die Hände zum andächtigen Gebet vor der Brust zusammengefaltet. Im Unterschied zu den meisten weiteren Zeugen der Himmelfahrt Christi wenden sich Maria und Maria Magdalena nicht dem Aufstiegsereignis zu. Die Gottesmutter erscheint im Ganzkörperprofil, ihr Kopf ist leicht gesenkt und ihr Blick auf den linken Bildrand gerichtet. Ihr gegenüber ist Maria Magdalena im Ganzkörperhalbprofil dargestellt und hält die Augen geschlossen. Im Rücken Marias Magdalenas befindet sich die einzige weitere Figur der Szenerie, die sich ebenfalls nicht dem Himmelfahrtsergebnis zuwendet. Der bartlose Jüngling trägt ein blaues Gewand, eine weinrote Kappe und ist nicht nimbierter. Seine Figur spiegelt die Körperhaltung Marias Magdalenas. Er ist im Ganzkörperhalbprofil dargestellt, hat die Hände zum andächtigen Gebet vor der Brust zusammengefaltet und wendet sich von dem Ereignis in der Bildmitte ab. Im Unterschied zu den besagten drei Figuren des Bildvordergrundes verfolgen die restlichen elf Figuren der Federzeichnung den Auf-

stieg Christi und sind daher entweder in der Rücken- oder der Seitenansicht dargestellt. Die nicht nimbierte Figurengruppe ist – im Verhältnis acht zu vier – auf die linke und rechte Bildhälfte aufgeteilt. Von den acht Figuren links neben dem Auffahrtsfelsen ist eine weitere Figur zu erkennen, die ihren Kopf mitsamt der weinroten Kappe über die rechte Schulter nach hinten wendet, sodass ihr Gesicht im Profil sichtbar ist. Von den restlichen sechs Figuren der linken Bildhälfte sind allein die Rücken und Hinterköpfe zu sehen. Sie wenden sich von den Betrachterinnen und Betrachtern ab und dem entschwebenden Gottessohn zu. Zwei Hinterköpfe offenbaren Tonsuren in den Haarschöpfen. Die vier Figuren in der rechten Bildhälfte sind allesamt im Ganzkörperhalbprofil dargestellt und blicken zum entschwebenden Gottessohn hinauf. Im Hintergrund der Szenerie zeigt sich erneut ein See- und Bergpanorama mit stilisierten Bäumen sowie dem in blauer Farbe angedeuteten Himmel. Der grüne Grasboden des Bildvordergrundes ist mit zahlreichen stilisierten Pflanzen ausgestattet. Wiederum ist die blaue Farbe – hier am unteren Mantelsaum der Gottesmutter sowie am Horizont – partiell stark abgerieben.

Malanweisung: Keine Malanweisung ersichtlich.

Referenztexte: Das Ereignis der Himmelfahrt Christi gehört zweifelsfrei zu den ältesten Dogmen des Christentums.⁹⁸³ Berichte des Aufstiegs Jesu in das Himmelreich sind in biblischen und apokryphen Quellen wiederholt überliefert.⁹⁸⁴

Ikonographische Tradition: Bildliche Darstellungen der Himmelfahrt Christi sind seit dem Frühchristentum zahlreich und in unterschiedlichen Darstellungsformen nachweisbar.⁹⁸⁵ Die Miniatur des Gebetbuches repräsentiert den vor allem im Spätmittelalter vorherrschenden und vielfach belegten Bildtypus des frontal entschwindenden Christi, von dessen Körper lediglich noch die Unterschenkel und Füße im Bildraum dargestellt werden.⁹⁸⁶ Die Fußspuren Christi auf dem Auffahrtsfelsen sind seit dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts immer häufiger in Darstellungen der Himmelfahrt Christi enthalten.⁹⁸⁷

Bildvorlage: Die Miniatur kann bislang auf keine Vorlage zurückgeführt werden.

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Die Federzeichnung ist auf einer Doppelseite mit dem Beginn des Textabschnitts zur Himmelfahrt Christi

983 Vgl. SCHMID, Himmelfahrt Christi (1970), Sp. 268.

984 Vgl. ebd.

985 Vgl. ebd., Sp. 268–276.

986 Vgl. ebd., Sp. 274 sowie HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 338–342.

987 Vgl. SCHMID, Himmelfahrt Christi (1970), Sp. 274 f.

(S. 487–497) untergebracht und schließt zugleich auf derselben Versoseite an die letzten vier Zeilen des vorherigen Abschnitts zum Ostersonntag (S. 435–486) an. Das Bild gibt eine Vorschau auf den Inhalt der auf es folgenden Texte, in denen das im Bild dargestellte Ereignis erläutert und ausgelegt wird.

Der zweigliedrige Aufbau des Textabschnitts zur Himmelfahrt Christi (S. 487–497) ähnelt denen zum Karfreitag (S. 352–427) und Ostersonntag (S. 435–486). Auf eine einleitende narrative Betrachtung mit inserierten Mahnungen und Gebeten zum Ereignis der Himmelfahrt Christi (S. 487–491) folgt ein einzelner Text, hier die sogenannte Pfingstpredigt Marquards von Lindau (S. 491–497). Die Pfingstpredigt bildet den vierten Teil des mehrteiligen Trakts *›De anima Christi‹* auf Deutsch, das weithin dem Franziskaner Marquard von Lindau zugeschrieben wird.⁹⁸⁸ Der deutschsprachige Text gilt als Übersetzung einer lateinischen Originalfassung, von welcher einzig der dritte Teil überliefert ist.⁹⁸⁹ Im Text der Pfingstpredigt werden die Ereignisse zwischen der Himmelfahrt Christi und Pfingsten geschildert und die Heilsgeschichte ausgelegt.

Ebenso wie die Mahnungen und Betrachtungen des Textzyklus für die einzelnen Tage der Karwoche (S. 333–433) zeichnet sich auch die Betrachtung zur Himmelfahrt Christi durch häufige Tempuswechsel aus. Erneut alternieren Präsensformen regelmäßig mit Präteritalformen, sodass die vergangene Heilszeit und Gegenwart mitunter verschwimmen und die Heilstat sowohl nacherzählt als auch in die Gegenwart der Betrachtenden transponiert wird und sich dort gewissermaßen erneut ereignet.

Strukturelle Funktion: Die Miniatur schließt formal auf derselben Versoseite an die letzten vier Zeilen des vorherigen Textabschnitts zum Ostersonntag (S. 435–486) an und eröffnet den auf der folgenden Rectoseite einsetzenden Textabschnitt zur Himmelfahrt Christi (S. 487–497). Das Bild gibt eine Vorschau auf den Inhalt der folgenden Texte und ist zugleich auf einer Doppelseite sowohl mit Teilen der ihm vorausgehenden als auch der auf es folgenden Textabschnitte untergebracht. Dadurch bildet die Miniatur ein Scharnier zwischen den einzelnen Texten im Gebetbuch. Als Scharnierbild nimmt die Federzeichnung nicht primär eine Gliederung der Textkomilation vor, sondern überspielt die Textgrenzen, sodass die Textkomilation schließlich als eine zusammengehörende Einheit erscheint.

Beobachtungen besonderer Merkmale: Obwohl die Zahlensymbolik der im Bild dargestellten zwölf Zeugen der Himmelfahrt Christi nahelegt, dass es sich bei ihnen um

⁹⁸⁸ Vgl. *›De anima Christi‹*, Teil IV: *wie sich die iunger hieltent nach der uff fart Ihesu Christi*. Abgesehen von diesem vierten Teil sind im Einsiedler Gebetbuch keine weiteren Abschnitte der mehrteiligen Pfingstpredigt enthalten. Zu Marquard von Lindau und dem Traktat *›De anima Christi‹* siehe PALMER, Marquard von Lindau OFM (1987); HARTINGER, Der Traktat *›De paupertate‹* von Marquard von Lindau (1965), S. 213–215 sowie MOSSMAN, Marquard von Lindau (2010).

⁹⁸⁹ Vgl. PALMER, Marquard von Lindau OFM (1987), Sp. 97.

die zwölf Apostel handelt, weisen die laienhaften und insbesondere klerikalen Züge einzelner Figuren darauf hin, dass die Zeugenschaft hier aus einer gemischten Gesellschaft und nicht der Apostelschar besteht. Dabei präfigurieren die zwei mit Tonsuren ausgestatteten Figuren in der linken Bildhälfte bereits christliche Kleriker. Die gemischte Gesellschaft kann als die ›Urgemeinde‹ gedeutet werden, die sich nach dem Tod Christi in dessen Auftrag bildet.⁹⁹⁰ Durch die Darstellung der christlichen Urgemeinde anstatt der Apostelschar im Bild bieten sich den Betrachterinnen und Betrachtern verschiedene Identifikationsmöglichkeiten. Diese werden von den unterschiedlichen Rezeptionsangeboten der Figuren gesteuert und führen dazu, dass die Betrachtenden im Bild der Himmelfahrt Christi als ›implizite Betrachter‹⁹⁹¹ selbst vertreten sind.

Die Rückenfiguren im Bild nehmen nicht nur die Perspektive der Rezipierenden ein, sondern tragen diesen ihre Sichtweise an, indem sie auf eben das Himmelfahrtsgeschehen blicken, das den Betrachterinnen und Betrachtern als Bild vor Augen gestellt wird.⁹⁹² Sie sind sowohl selbst Betrachtende als auch Figuren der Betrachter(innen) im Bild,⁹⁹³ deren Perspektive sie vertreten. Sie adressieren die Rezipierenden und geben diesen vor, worauf sie ihren Blick zu richten haben. In der Federzeichnung wird der Moment der Heilsgeschichte visuell vergegenwärtigt, welchen die Zeugen der Himmelfahrt Christi im Bild selbst erleben. In der Rolle der ›impliziten Betrachter‹⁹⁹⁴ werden die Rezipientinnen und Rezipienten bei der Bildbetrachtung nicht nur selbst zum Teil des Bildes, sondern ebenso zum Teil der im Bild visuell vergegenwärtigten Urgemeinde und Zeugenschaft.

Weiterhin bieten die Figuren Marias und Maria Magdalenas ein anderes Rezeptionsangebot. Durch ihre vom Himmelfahrtsgeschehen abgewandte Position erscheinen sie weniger als Stellvertreter der Betrachtenden im Bild oder als unmittelbare Zeugen der Himmelfahrt Christi, sondern vielmehr als Vorbilder und Idealbilder des Betens. Sie demonstrieren und präformieren das andächtige Gebet vor dem Bild im Bild und fordern die Betrachtenden dadurch zum Beten vor dem Bild auf. Im Unterschied zu

⁹⁹⁰ Zum Begriff ›Urgemeinde‹ und seiner Verwendung siehe: ECKER, Urchristentum (2001) sowie KERTELGE, Urgemeinde (2001), Sp. 467 f. Siehe auch Act 1, 13–14. Durch die Darstellung der Urgemeinde in der Miniatur ›Himmelfahrt Christi‹ wird zugleich auf die ›Mission‹ der Jünger im Auftrag Jesu verwiesen, die Botschaft der Himmelfahrt und aller weiterer wundersamer Ereignisse im Anschluss an den Aufstieg des Gottessohnes ins Himmelreich zu verbreiten. Folglich nimmt die Miniatur nicht nur auf die einleitende Betrachtung zur Himmelfahrt Bezug (S. 487–491), sondern ebenso auf die Pfingstpredigt (S. 491–497), deren Inhalt die Taten der Jünger respektive der Urgemeinde nach der Himmelfahrt wiedergibt und auslegt.

⁹⁹¹ Zum rezeptionsästhetischen Ansatz des ›Betrachters im Bild‹ siehe u.a. KEMP, Kunstwerk und Betrachter (2008); KEMP, Der rezeptionsästhetische Ansatz (2003) sowie KEMP (Hrsg.), Betrachter im Bild (1992), hier sowohl der Beitrag KEMPS als auch die weiteren Beiträge des Bandes.

⁹⁹² Vgl. KEMP, Der rezeptionsästhetische Ansatz (2003), S. 108.

⁹⁹³ Vgl. KEMP, Kunstwerk und Betrachter (2008), S. 253.

⁹⁹⁴ Vgl. Anm. 1066.

den Rückenfiguren tragen sie den Rezipierenden nicht ihre Sichtweise, sondern ihre (Gebets-)Haltung an und laden zum gemeinsamen Beten vor dem Bild ein. Der Vorbildcharakter der Marienfiguren wird dabei von der laienhafte Züge aufweisenden Figur im Rücken Maria Magdalenas bekräftigt, die ihre Gebärde präzise nachahmt. Gemeinsam geben die Figuren des Bildes eine klare Anweisung für den Gebrauch des Bildes. Die im Bild visuell vergegenwärtigte Himmelfahrt Christi betrachtend, soll vor dem dargestellten Geschehen andächtig gebetet werden. In diesem Zusammenhang erscheint die das Konstanzer Seepanorama reminiszierende Seelandschaft des Bildhintergrundes insbesondere deshalb bedeutungsvoll, weil sie das Himmelfahrtsergebnis in ein der ursprünglichen Betrachterin Margaretha bekanntes Umfeld transponiert und ihr zugleich den Ort für die Gebetsübung aufzeigt.⁹⁹⁵

6.2.11 Ausgießung des Heiligen Geistes (Pfingsten)

Format und Layout: Die Miniatur ›Ausgießung des Heiligen Geistes‹ (S. 498, siehe Abb. 33) misst 135 mm × 82 mm (H × B) und nimmt den gesamten Schriftspiegel der Versoseite ein. Sie ist auf einer Doppelseite mit dem auf sie folgenden ersten von insgesamt sechs Abschnitten aus der Textkompilation zum Pfingstfest (S. 499–554) untergebracht.

Bildbeschreibung: Die Miniatur zeigt die Ausgießung des Heiligen Geists über den Häuptern der Urgemeinde. In der Bildmitte ist die nimbierter Gottesmutter Maria dargestellt. Sie trägt ein blaues, überproportional großes Kapuzengewand, dessen Farbe stark abgerieben ist. Durch die Mantelöffnung an Hals und Brust ist ein weinrotes Untergewand und ein weißer Halsschleier zu erkennen. Die Figur der Gottesmutter ist frontal dargestellt, doch ihr Gesicht ist leicht zur Seite, in Richtung des linken Bildrandes, gewandt. Ob ihre Augen geschlossen oder geöffnet sind, ist nicht eindeutig zu erkennen.⁹⁹⁶ Zu ihrer Linken steht Maria Magdalena in einem beigen Kleid und einer hellgelben Kopfbedeckung, jedoch ohne Nimbus. In ihrem linken Arm hält sie ein Salbgefäß vor dem Körper. Ihr Kopf ist zu ihrer linken Schulter geneigt und die Augen sind geschlossen. Die beiden Frauenfiguren stehen dem weiteren Personal der Szenerie in der Bildmitte vor und bilden den vordersten Teil der gereihten Figurenkomposition. Indem die Figur der Gottesmutter die Maria Magdalenas partiell überdeckt, tritt

995 Siehe hierzu auch II, 7.1.

996 Hier scheint eine Korrektur angebracht worden zu sein. Möglicherweise waren die Augen zunächst offen und wurden dann übermalt, sodass sie geschlossen wirken.

die Gottesmutter zusätzlich hervor.⁹⁹⁷ Der Heilige Geist ist nach der gängigen Darstellungsweise als nimbierter weiße Taube mit ausgebreiteten Flügeln am oberen Bildrand dargestellt. Die Heilig-Geist-Taube schwebt exakt mittig über der Menschenmenge. Die vertikale Bildmittelinie ist zugleich die Spiegelachse des Taubenkörpers. Von dem Taubenkörper fallen zahlreiche goldgelbe und partiell schwarz unterlegte Strahlen in der Form eines halben Strahlenkranzes auf die Köpfe der Figuren nieder. Das insgesamt zwölfköpfige Personal der Darstellung ist auf drei Bildebenen aufgeteilt. Die vorderste Ebene zeigt die beiden Marienfiguren, während in der mittleren Ebene vier und in der hinteren sechs Figuren auszumachen sind. Die vier Figuren der zweiten Bildebene sind symmetrisch auf die rechte und linke Bildhälfte verteilt. Zur Rechten der Gottesmutter befinden sich zwei männliche, nicht nimbierter Figuren. Die Figur unmittelbar neben Maria soll vermutlich einen Gelehrten darstellen. Sie trägt ein weinrotes Obergewand über einem grünen Untergewand. Ihre rechte Hand ist vor der Brust erhoben und formt einen Zeigegestus, welcher auf die Heilig-Geist-Taube deutet (der Zeigefinger ist ausgestreckt, die restlichen angewinkelt). Sein Blick folgt dem Gestus zur Heilig-Geist-Taube am oberen Bildrand. Die zweite Figur, ein Laie in der Seitenansicht, trägt ein rotes Gewand und eine augenfällige Burse um den Gürtel. Der Laie streckt die erhobenen und zusammengefalteten Hände zum Heiligen Geist empor, sein Blick folgt dem Gebetsgestus. Der Faltenwurf seines roten Gewandes suggeriert eine kniende Körperhaltung. Zur Linken Maria Magdalenas sind zwei weitere Figuren zu erkennen. Durch die Mantelöffnung des (nicht nimbierter, frontal dargestellter) Laien rechts neben Maria Magdalena sind die vor der Brust zusammengefalteten Hände und sein hellbraunes Untergewand zu sehen. Neben ihm ist eine nimbierter Figur im Ganzkörperhalbprofil an den Bildrand gedrängt, deren erhobenes Haupt zum Heiligen Geist hinaufblickt. Die beiden Figuren rechts und links außen sind beide in der Seitenansicht dargestellt und lenken den Blick der Betrachter(innen) auf die Heilig-Geist-Taube. Auf der hintersten Ebene sind – nebeneinander – sechs ausnahmslos nimbierter Figuren auszumachen. Unter ihnen ist deutlich eine Frau in einer weinroten Ordenstracht mit einem weißen Halsschleier zu erkennen. Darüber hinaus können die zwei Figuren rechts neben der Ordensfrau aufgrund ihrer Tonsuren als Mönche identifiziert werden. Die Gemeinde hat sich auf einer sockelartigen, mehreckigen (Erd-)Erhöhung versammelt, die – ebenso wie die restliche Bodenfläche – mit Gras beziehungsweise grünen sowie gelben stilisierten Pflanzen bedeckt ist. Die Kanten der oberen Sockelleiste sind mit roter Farbe nachgezeichnet worden.⁹⁹⁸ Die Gesichter des

⁹⁹⁷ Aufgrund ihrer zentralen und vorstehenden Stellung erscheint die Gottesmutter in der Miniatur des Gebetbuches sinnbildlich als vorgebildete Ecclesia. Dabei soll die Hervorhebung Marias »am Gründungstag der Kirche [...] auf die Ebenbildlichkeit von Maria und Ecclesia hindeuten«. SEELIGER [u.a.], Pfingsten (1971), Sp. 421.

⁹⁹⁸ Die sockelähnliche Konstruktion könnte ein achteckiges Gebäude andeuten. Siehe hierzu SEELIGER [u.a.], Pfingsten (1971), Sp. 418.

dargestellten Personals und die unterschiedlichen Faltenwürfe ihrer Gewänder weisen eine augenfällig individuelle Ausführung auf, die den dargestellten Figuren jeweils einen eigenen Ausdruck verleiht.⁹⁹⁹

Malanweisung: Am linken unteren Bildrand sind Reste der ins Bildfeld eingetragenen Malanweisung zu erkennen. Diese ist jedoch nicht mehr lesbar.

Referenztexte: Die Ausgießung des Heiligen Geistes an Pfingsten ist hauptsächlich in der neutestamentlichen Apostelgeschichte überliefert und wird darüber hinaus nur in darauf bezüglichen Texten aufgegriffen.¹⁰⁰⁰

Ikonographische Tradition: Bildliche Darstellungen der Ausgießung des Heiligen Geistes orientieren sich überwiegend an den ersten Versen der Apostelgeschichte. Daraus anknüpfend werden die zwölf Apostel bei der Empfängnis des Heiligen Geistes dicht beieinander dargestellt.¹⁰⁰¹ Die Federzeichnung des Gebetbuches repräsentiert einen spätmittelalterlichen Bildtypus, innerhalb dessen sich der Heilige Geist nicht über der Apostelschar, sondern – in Anlehnung an die Apostelgeschichte 1, 15 – über der aufgereihten Urgemeinde ausgießt.¹⁰⁰² Dabei bilden Maria und Maria Magdalena die Mitte der gereihten Figurenkomposition.¹⁰⁰³

Bildvorlage: Die Darstellung kann bislang auf keine Vorlage zurückgeführt werden.

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Die ganzseitige Miniatur (S. 498) folgt auf den deutschsprachigen Text der sogenannten Pfingstpredigt (S. 491–497) aus dem ihr vorausgehenden Textabschnitt zur Himmelfahrt Christi (S. 486–498)¹⁰⁰⁴ und eröffnet den auf der folgenden Rectoseite einsetzenden ersten von insgesamt sechs Textabschnitten aus der Textkomilation zum Pfingstfest (S. 499–554). Sie ist auf einer Doppelseite mit dem Beginn der auf sie folgenden Texte untergebracht und gibt eine Vorschau auf den Inhalt des ersten Textabschnitts.

Die Textkomilation zu Pfingsten (S. 499–554) setzt sich aus sechs Textabschnitten zusammen, die alle den Heiligen Geist ins Zentrum stellen: Auf eine einleitende Be- trachtung (S. 499), deren Inhalt das biblische Pfingstereignis und die Pfingstpredigt

999 Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 255.

1000 Vgl. ACT 2, 1–13; sowie SEELIGER [u.a.], Pfingsten (1971), Sp. 415 f.

1001 Vgl. SEELIGER [u.a.], Pfingsten (1971), Sp. 416 sowie HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 343 f.

1002 Vgl. SEELIGER [u.a.], Pfingsten (1971), Sp. 416.

1003 Zu Darstellungen der reihenden Figurenkomposition mit Maria in der Mitte siehe ebd., Sp. 418.

1004 Zur Pfingstpredigt siehe Kapitel II, 6.2.10, Abschnitt ›Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text‹.

des Petrus zusammenfasst,¹⁰⁰⁵ sowie zwei angehängte Gebete (S. 499–503) folgen drei Gebete zum Heiligen Geist (S. 504–506), die auf den Augustinerchorherren Johannes von Indersdorf (1382–1470) zurückgeführt werden können.¹⁰⁰⁶ An die Gebete schließen ein Offizium vom Heiligen Geist (S. 506–539), sieben Tagzeiten vom Heiligen Geist (S. 539 f.), ein Text mit der Selbstbezeichnung *Sieben Gaben des Heiligen Geistes* (S. 541–554)¹⁰⁰⁷ und zuletzt verschiedene Gebete zum Heiligen Geist (S. 547–554) an. Mit Ausnahme der abschließenden Gebete (S. 547–554) werden die einzelnen Textabschnitte jeweils durch die Textart bezeichnende, einleitende Rubriken von den vorherigen Texten abgehoben und weiterhin durch Rubrizierungen und kürzere Rubriken strukturiert.

Da in der dem Bild vorausgehenden Pfingstpredigt die Taten der Jünger nach der Himmelfahrt Christi bis zum Pfingsttag thematisiert werden, welche das Pfingstereignis nicht nur vorbereiten, sondern die Aussendung des Heiligen Geistes überhaupt erst bewirken, nimmt die Miniatur hier nicht nur den Inhalt des auf sie folgenden Textabschnittes vorweg, sondern rekurriert ebenso auf die ihr vorausgehende Pfingstpredigt, welche die Bildbetrachtung maßgeblich vorbereitet.

Strukturelle Funktion: Ähnlich den Miniaturen ›Einzug in Jerusalem‹ (S. 332), ›Letztes Abendmahl‹ (S. 340), ›Gebet am Ölberg‹ (S. 346) und ›Auferstehung Christi‹ (S. 434) zeichnet sich das vorliegende strukturierende Titelbild durch einen semiotischen Sonderstatus mit einer strukturellen Doppelfunktion aus.

Die strukturierende Titelbildfunktion wird anhand der formalen Integration der Miniatur ersichtlich. Das Bild geht den auf es folgenden Texten zur Ausgießung des Heiligen Geistes an Pfingsten auf der Versoseite voraus, sodass Bild und Text auf einer Doppelseite untergebracht sind. Die Miniatur macht einen neuen Textabschnitt im Gebetbuch kenntlich, nimmt eine Gliederung der Textkomilation vor und gibt eine Vorschau auf den Inhalt der folgenden Texte. Zugleich rekurriert sie auf die ihr vorausgehende Pfingstpredigt, welche die Bildbetrachtung vorbereitet. Dadurch bildet das strukturierende Titelbild ebenso ein Scharnier zwischen den Texten zur Himmelfahrt Christi (S. 486–497) und zum Pfingstfest (S. 499–554), mittels welchem die Textgrenze

1005 Vgl. Act, 2, 1–36.

1006 Vgl. Anm. 386.

1007 Der deutsche Text der ›Sieben Gaben des Heiligen Geistes‹ beruht auf Bonaventuras *Commentarius in IV libros Sententiarum, Liber III, dist. 34 und 35* (vgl. RUH, Bonaventura (1956), S. 209–216). Die Gaben sind hier allerdings nicht in der absteigenden, sondern in der aufsteigenden Reihenfolge wiedergegeben. Die aufsteigende Nennung der sieben Gaben *götliche vorcht, götliche güte, götliche kunst, götliche sterki, götlich raut, götlich verstantus* und *götlich wyßhait* gilt als Modell des Aufstiegs zu Gott und symbolisiert den Weg vom Irdischen zum Himmlischen (vgl. SCHUMACHER, Heinrich Kaufringers Gedicht (1996/97), S. 318 f.). Zu Bonaventuras Auffassung der ›Sieben Gaben des Heiligen Geistes‹ siehe BOECKL, Die sieben Gaben (1931), S. 77–89.

überspielt wird und die Textabschnitte als eine zusammengehörende Einheit erscheinen.

Beobachtungen besonderer Merkmale: Anstatt der Mission der Jünger im Auftrag Christi fokussiert das Bild augenscheinlich die Herabkunft des Heiligen Geistes an Pfingsten. Zu diesem Zweck erfüllt der Heilige Geist im Bild nicht nur die berufene Apostelschar, sondern alle Mitglieder der christlichen Urgemeinde.¹⁰⁰⁸

In der Urgemeinde sind bereits christliche Mönche, Nonnen, Laien und Gelehrte präfiguriert. Ihre Darstellung deutet den Fortbestand der christlichen Gemeinde vorraus. Unter den Figuren ist die einzige weibliche Figur deshalb bemerkenswert, weil ihre Nonnentracht einen Bezug zur Familiengeschichte Margarethas eröffnet. Nach einer Aussage legte ihre Tochter Dorothea von Hof bereits 1477 im Alter von 19 Jahren selbst ihre weltlichen Kleider ab und den Sturz an.¹⁰⁰⁹

It und do ich alt bin gesin nüntzehen jar, uf sant vrenna tag, do gieng ich uf des hailgen crútztag nächst dar nach gen den ainsidlen uf ain engelwiche und satzt do den sturtz uf und let etliche weltliche claiden und clainet hin, das ich yr nit me trûg. (Einsiedeln, StiB, Cod. 752, fol. 357r.)

Dass Dorothea das Moment der Einkehr sechs Jahre später in ihrem ›Buch der göttlichen Liebe und Summe der Tugend‹ (1483) nachträgt, weist auf dessen besondere Bedeutung in ihrem Leben hin. Dementsprechend könnte die weibliche Figur mit dem Sturz im Bild des Gebetbuches Dorothea von Hof darstellen und auf ihre devote Einkehr aufmerksam machen. Zum Zeitpunkt der Entstehung des Bildes im Jahre 1482 trägt Dorothea bereits seit fünf Jahren den Sturz.

6.3 Zur restlichen Zeit im Jahreskreis

6.3.1 Dreieinigkeit

Die Miniatur zeigt die Wiedervereinigung der drei göttlichen Personen im Himmelreich und wird in der vorliegenden Studie bewusst als ›Dreieinigkeit‹ bezeichnet. Der gewählte Bildtitel soll in erster Linie den Moment der Wiedervereinigung Christi mit Gott im Himmelreich betonen (wie ihn die Miniatur darstellt) und weiterhin die Differenzierung zwischen der vorliegenden Federzeichnung und der ersten Miniatur im Gebetbuch ›Dreifaltigkeit mit Christus als Schmerzensmann‹ erleichtern, um so bei den Leserinnen und Lesern keine Verwechslung aufkommen zu lassen.

1008 Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 255.

1009 Vgl. BRÜCKNER, Dorothea von Hof (2015), S. 65 f.

Format und Layout: Die Miniatur ›Dreieinigkeit‹ (S. 554, siehe Abb. 34) misst 100 mm × 90 mm (H × B) und nimmt circa drei Viertel des Schriftspiegels ein. Sie schließt auf derselben Versoseite an die letzten sechs Zeilen der ihr vorausgehenden Textkomilation zum Pfingstfest (S. 498–554) an und eröffnet den auf sie folgenden Textabschnitt zur Dreifaltigkeit (S. 555–561).

Bildbeschreibung: Die Federzeichnung zeigt die Dreieinigkeit (Christus, Heilig-Geist-Taube, Gottvater) horizontal aufgereiht und eng beieinandersitzend auf einer ockerfarbenen zweistufigen Thronbank. Auf der – von den Betrachterinnen und Betrachtern ausgehend – rechten Seite der Thronbank ist Gottvater als Greis mit grauem Haar und Bart dargestellt. Auf seinem Haupt trägt er Krone und Kreuznimbus. Gottvater ist in einen weinroten und mit einer Brosche am Hals zusammengehaltenen Mantel gekleidet, dessen Fall das beige Untergewand offenlegt. Auf dem linken Oberschenkel Gottvaters liegt eine Weltkugel, welche dieser in seiner linken Hand hält. Zu seiner Rechten sitzt Christus neben ihm auf der Thronbank. Vater und Sohn wenden sich einander zu und blicken sich an. Christus zeigt sich im Alter seines Kreuztodes mit braunem Haar, Bart, Krone und Kreuznimbus. Er trägt einen hellroten Mantel, der ebenfalls von einer Brosche am Hals zusammengehalten wird. Die Mantelöffnung entblößt den nackten Oberkörper mitsamt der (verblassten) Seitenwunde. In seinen Händen hält der Gottessohn ein Buch, wohl als Symbol des göttlichen Wortes und Gesetzes, welches er dem Vater als Lehrer und Übermittler dieser Gesetze darbietet.¹⁰¹⁰ Zwischen den Häuptern des Vaters und Sohnes schwebt die kreuznimbierte Heilig-Geist-Taube mit ausgebreiteten Flügeln mittig über dem Buch. Von dem frontal dargestellten Taubenkörper gehen göttliche Strahlen aus, die auf das Buch herabfallen. Die zweistufige Thronbank besteht aus einem unteren Podest als Trittfäche und einer erhöhten Sitzbank. In die Fußkante der Trittfäche sind fünf schwarze Wolkenkreuze eingearbeitet. Vor der Thronbank sind zwei geflügelte Engel dargestellt, die sich zu den Füßen der Heiligen Dreieinigkeit verneigen. Die Engel sind einander im Ganzkörperhalbprofil gegenübergestellt. Sie stützen sich auf ihre Knie und neigen den gesamten Oberkörper mitsamt ihren blond gelockten Köpfen zum Boden herab. Die weinroten Flügel des Engels im grünen Gewand in der linken Bildhälfte und die hellroten Flügel des Engels im papierfarbenen Gewand in der rechten Bildhälfte greifen die Mantelfarben Gottvaters und des Sohnes diagonal auf. Der braune Boden des Bildvordergrunds reicht bis zur Fußkante des Throns. Von dort aus zeigt sich im Hintergrund ein grüner Wandbehang mit Kleeblattkreuzmuster, der kurz vor dem oberen Bildrand

¹⁰¹⁰ Vgl. KRETSCHMER, Symbole und Attribute (2011), S. 72 f. Der Akt der Darbietung des Buches kann als Zeichen der Hingabe bzw. der Fügsamkeit Jesu gegenüber dem Wort, Willen und Gesetz des Vaters interpretiert werden.

in einem roten Saum abschließt.¹⁰¹¹ Zwischen dem Saum und dem oberen Bildrand ist mit blauer, größtenteils stark abgeriebener Farbe der Himmel angedeutet. Entlang der Fußkante des Thrones ist über die gesamte Bildbreite ein Schatten auf dem Boden zu erkennen, dessen Form auf kein im Bild dargestelltes Bildelement zurückgeführt werden kann.

Malanweisung: Auf dem unausgemalten, papierfarbenen Gewand des Engels in der linken Bildhälfte ist die ins Bildfeld eingetragene Malanweisung vollständig lesbar: *trinitas sancta*.¹⁰¹²

Referenztexte: Die biblische Textgrundlage für bildliche Darstellungen der Dreifaltigkeit bildet der im Matthäusevangelium überlieferte Vers: *euntes ergo docete omnes gentes baptizantes eos in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti*.¹⁰¹³ Für die Darstellung der drei göttlichen Personen in der horizontalen Reihung, wie sie in der Miniatur des Gebetbuches vorliegt, ist überdies der erste Vers des Psalms 109 ausschlaggebend: *Dixit Dominus Domino meo sede a dextris meis donec ponam inimicos tuos scabillum pedum tuorum*.¹⁰¹⁴

Ikonographische Tradition: Bilder der Trinität, Dreifaltigkeit oder Dreieinigkeit unterscheiden drei hauptsächliche Darstellungstypen. Zum einen wird die Trinität mittels Symbolen gekennzeichnet, zum anderen durch typologische Stellvertreter versinnbildlicht oder als drei (menschliche) Personen dargestellt.¹⁰¹⁵ Die Miniatur des Gebetbuches repräsentiert den letzten der drei genannten Bildtypen, welcher die Dar-

¹⁰¹¹ Zur Bedeutung von Vorhängen, Wandbehängen und Ehrentüchern in bildlichen Darstellungen des Spätmittelalters siehe den Abschnitt ›Analyse und Interpretation‹ unter II, 6.1.2.

¹⁰¹² Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 254.

¹⁰¹³ Mt 28, 19 (EU, Mt 28, 19): Darum geht und macht alle Völker zu meinen Jüngern; tauft sie auf den Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes). Vgl. BRAUNFELS, Dreifaltigkeit (1968), Sp. 525.

¹⁰¹⁴ Ps 109, 1 (EU, Ps 110, 1): Ein Psalm Davids. So spricht der HERR zu meinem Herrn: Setze dich zu meiner Rechten und ich lege deine Feinde als Schemel unter deine Füße).

¹⁰¹⁵ Vgl. (mit einer ausführlichen Beschreibung der Dreifaltigkeitsdarstellungen) FELDBUSCH [u.a.], Dreifaltigkeit (1958). Zur Entwicklung des Bildmotivs seit dem 3. bzw. 4. Jahrhundert nach Christus siehe DAL BELLO, La Trinità (2021) und THIESSEN, Images of the Trinity (2009). Zum Bildmotiv und den Herausforderungen sowie (theologischen und kulturgeschichtlichen) Voraussetzungen ihrer (symbolischen sowie menschlichen) Darstellung siehe AUGUSTYN, Darstellung der Trinität (2009) sowie McGINN, Trinity (2004); zum Bildmotiv siehe HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 342 f. sowie LEUSCHNER, Gnadenstuhl und Trinität (2015) (hier in erster Linie am Beispiel von Darstellungen des Gnadenstuhls als Sonderform). Ein Versuch, die Typologie von Dreifaltigkeitsdarstellungen im mittel-europäischen Kontext zu verorten, unternimmt LISZKA, Ikonographie (2015). LISZKA untersucht überwiegend Säulen und Statuen, bezieht aber auch bildliche Dreifaltigkeitsdarstellungen mit ein. Zur Darstellung der Dreifaltigkeit in Retabel des Spätmittelalters, hier überwiegend am Beispiel des Dreifaltigkeits-Retabels der St. Johanniskirche in Werben, siehe RICHTER, Dreifaltigkeits-Retabel (2011).

stellung des Heiligen Geistes als Taube einschließt. Die Darstellungen Gottvaters als Greis und Christi im Alter seiner Kreuzigung sowie die horizontale Reihung der drei göttlichen Personen (Christus zur Rechten Gottvaters, der Heilige Geist in der Mitte) entsprechen überdies einem beliebten Psalter-Darstellungstypus, der sich vor allem im Spätmittelalter häufig in Bibeln, Gebet- und Chorbüchern nachweisen lässt.¹⁰¹⁶

Bildvorlage: Die Darstellung kann bislang auf keine Vorlage zurückgeführt werden.

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Die Federzeichnung schließt auf derselben Versoseite an die letzten sechs Zeilen der ihr vorausgehenden Textkomilation zum Pfingstfest (S. 498–554) an und eröffnet den auf sie folgenden Textabschnitt zur Dreifaltigkeit (S. 555–561). Dieser setzt sich aus sieben Gebeten an die Heilige Dreifaltigkeit sowie die drei göttlichen Personen zusammen. Die Autor-schaft der einzelnen Gebetstexte darf als bekannt gelten: Das erste und siebte Gebet werden dem Augustinerchorherren Johannes von Indersdorf (1382–1470) zugeschrie-ben, der bereits die drei Gebete zum Heiligen Geist aus der vorherigen Textkompli-lation zu Pfingsten (S. 504–506) verfasst hat.¹⁰¹⁷ Die restlichen fünf Gebete (in der vorlie-genden Reihenfolge Nr. 2, 3, 4, 5 und 6) stammen aus der Feder Johanns von Neumarkt (1310/15–24.12.1380), der als Bischof und Kanzler am Hof Karls IV. (1316–1378) zu den bedeutendsten Inhabern hoher kirchlicher sowie weltlicher Ämter gezählt werden darf.¹⁰¹⁸

Die einzelnen Gebetstexte werden im Gebetbuch der Margaretha derart zusam-mengesetzt, dass ihre Abfolge einen sukzessiven Aufbau aufweist. Im Anschluss an die einleitende Miniatur ›Dreieinigkeit‹ adressiert das erste Gebet die Trinität (*sancta trinitas*), woraufhin die drei göttlichen Personen in der trinitarischen Dreierfolge ›Vater, Sohn, Heiliger Geist‹ in eigenen Gebeten einzeln angerufen werden (S. 555–559).¹⁰¹⁹ Mit der Abfolge des zweiten, dritten und vierten Gebets wird das dreiteilige trinitarische Schema (Vater, Sohn, Heiliger Geist) entsprechend den gegliederten drei-teiligen Glaubensbekenntnissen wie dem apostolischen Glaubensbekenntnis beibehal-tet.

¹⁰¹⁶ Vgl. FELDBUSCH [u.a.], Dreifaltigkeit (1958), Sp. 436 f. sowie HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 342 f.

¹⁰¹⁷ Siehe hierzu auch II, 6.2.11. Zu den Gebeten des Johannes von Indersdorf siehe HAAGE, Johannes von Indersdorf (1983).

¹⁰¹⁸ Zu den Gebetstexten siehe HÖVER, Johann von Neumarkt (1983); CHLENCH-PRIBER, Gebete Johanns von Neumarkt (2020), S. 271–274; Johann von Neumarkt, Schriften, hg. KLAPPER (1935), Nr. 4, 1 (S. 58); Nr. 4, 2 (S. 59); Nr. 4, 3 (S. 59); Nr. 4, 4 (S. 60); dort Anm. zu Z. 7 (S. 60); auch Johann von Neumarkt, Ge-bete des Hofkanzlers, hg. KLAPPER (1964), S. 129 f. Zu Johann von Neumarkt und seinen Werken siehe weiterhin (mit einer weiterführenden Bibliographie) CHLENCH-PRIBER, ebd.

¹⁰¹⁹ In der vorliegenden Reihung hier die Gebete Nr. 1 (Johannes von Indersdorf), 2 (Johann von Neu-markt), 3 (Johann von Neumarkt), 4 (Johann von Neumarkt).

ten.¹⁰²⁰ Die letzten drei Gebete sind wiederum an die Wesenseinheit der drei göttlichen Personen in Gott gerichtet. Die Zusammenstellung der Gebetstexte lässt eine gewisse Orientierung am trinitarischen Schema erkennen. Weiterhin verweist ihre Summe durch die Siebenzahl als Symbolzahl des Heiligen Geistes (*numerus spiritus sancti*) auf den Charakter des Pfingstfestes als Fest des Heiligen Geistes.¹⁰²¹

Die Gebete zur Heiligen Dreifaltigkeit sind im untersuchten Textkorpus einzig in der Handschrift Frankfurt a. M., Ms. germ. oct. 31 (fol. 88r–89v) parallel überliefert. Dort sind allerdings – in derselben Reihenfolge – nur die Gebete Johannis von Neumarkt, also fünf der sieben Gebete, enthalten. Die im Gebetbuch der Margaretha vorliegende Rahmung der Gebete Johannis von Neumarkt durch die beiden an die *sancta trinitas* gerichteten Gebete des Johannes von Indersdorf entfällt im Frankfurter Codex. Da für die Abfolge der Gebete zur Dreifaltigkeit, wie sie im Gebetbuch Margarethas vorliegt, keine Parallelüberlieferung bekannt ist, darf angenommen werden, dass die Gebetsfolge in der vorliegenden Form nicht bereits als kompilierter Text vorlag, sondern gezielt derart zusammengetragen wurde.

Durch die Kombination von Text und Bild erhält das erste Gebet der Reihe eine doppelte Semantik. Die Bitte, die *sancta trinitas* möge den Betenden ansehen, wird in dem Gebetstext gleich zweimal geäußert. Und beide Male werden die Aufforderungen *Sieh hütt in mich* und *Sieh mich an* zudem durch rubrizierte S-Majuskeln hervorgehoben:

O hailige drivaltikait, o ainige ainikait, du hailge mayestetlichait, ewige barmhertzikait, got, vatter, sun, hailiger gaist, ain ware gothait, drivaltig in der person und ainig in dem wesen, schöpffers himels und der erde, miner armen sel trost, sieh hütt in mich armen sündnerinen mit den ogen diner götlichen liebi, da mit du an gesehen häst alles menschliches geschlächtes, da du es zü dem ersten mäl gedachtest zü erlösen. Sieh mich an mit den ogen diner barmhertzikait, da mit du angesehen hast mengen grössen sündner in ain büßvertiges leben hie uff erd, der ich laider nit der minst bin.
(S. 555 f.)

In der im Bild visuell vergegenwärtigten *sancta trinitas* erhalten die beiden Bitten einen sichtbaren Bezugspartner. Dadurch können die Betenden ihre Bitten nicht nur unmittelbar an den sichtbar gewordenen Adressanten richten, sondern zugleich sowohl die visuell vergegenwärtigte Dreieinigkeit anblicken als auch andersrum selbst von ›den Augen ihrer Barmherzigkeit‹ aus dem Bild heraus angeblickt werden.¹⁰²² Denn der Anblick des Bildes ist, wie dies THOMAS LENTES in seiner Untersuchung verschiedener Gebete und Bilder in Gebetbüchern aus dem Dominikanerinnen-Kloster

¹⁰²⁰ Zum apostolischen Glaubensbekenntnis und weiteren dreiteiligen Glaubensbekenntnissen siehe DENZINGER, Glaubensbekenntnisse (2017), S. 22–30.

¹⁰²¹ Vgl. zur Zahlenbedeutung allgemein MEYER/SUNTRUP, Sieben (1987), Sp. 480.

¹⁰²² Vgl. LENTES, Gebetbuch und Gebärde (1996), S. 330. Zur doppelten Semantik von *ansehen* bzw. *anblicken* siehe die Abschnitte ›Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text‹ unter II, 6.1.6, II, 6.1.7 sowie II, 6.2.1.

St. Nikolaus in undis darlegt, immer auch als ein wechselseitiger Vorgang zu begreifen. Von der Betrachtung des himmlischen Objekts erhoffe es sich der Betrachtende, auch selbst von dem betrachteten Objekt wahrgenommen und »in die Welt der Himmelschen entrückt zu werden«.¹⁰²³

Strukturelle Funktion: Die zwischen die Textabschnitte Pfingsten (S. 498–554) und Dreifaltigkeit (S. 555–561) eingebettete Miniatur befindet sich an einer kompilatorischen Textgrenze, mit welcher zugleich ein Wechsel in der liturgischen Festzeit des Kirchenjahres einhergeht. Nachdem der Osterfestkreis mit dem Pfingstereignis endet, beginnt mit dem Fest der Dreifaltigkeit der letzte Zeitabschnitt im Kirchenjahr, die sogenannte ›restliche Zeit im Jahreskreis‹. Die Miniatur schließt formal an die letzten sechs Zeilen der ihr vorausgehenden Textkomilation zu Pfingsten an (S. 498–554) und eröffnet den auf sie folgenden Textabschnitt zur Dreifaltigkeit (S. 555–561). Dabei vergegenwärtigt das Bild die Adressaten der auf sie folgenden Gebete, die *sancta trinitas* in der Gestalt der drei göttlichen Personen, und ist zugleich auf einer Doppelseite sowohl mit Teilen der ihm vorausgehenden Texte als auch der auf es folgenden Gebete untergebracht. Somit bildet die Miniatur ein Scharnier zwischen den einzelnen Textabschnitten des Gebetbuches. Als Scharnierbild soll die Federzeichnung nicht primär eine Gliederung der Textkomilation vornehmen, sondern die Textgrenzen zwischen den Abschnitten überspielen, sodass die Texte des Gebetbuches auch über kompilatorische Grenzen hinweg als eine zusammengehörende Einheit erscheinen.

Beobachtungen besonderer Merkmale: Die den Bilderzyklus des Gebetbuches einleitende Miniatur ›Dreifaltigkeit mit Christus als Schmerzensmann‹ (S. 13) und die vorliegende Darstellung der Dreieinigkeit im Himmelreich (S. 554) bilden eine Klammer um den Beginn und den Abschluss des göttlichen Erlösungsplanes. Während die erste Dreifaltigkeitsdarstellung mit dem Ratschluss und der Menschwerdung den Beginn des göttlichen Heilsplans markiert und dessen Ende vorausdeutet, zeigt die vorliegende Darstellung die Einheit der drei göttlichen Personen nach dem Erlösungstod Jesu und den Abschluss des göttlichen Erlösungsplanes auf. Weitere paradigmatische Verknüpfungen innerhalb des Bilderzyklus eröffnen überdies die Motive der Weltkugel

¹⁰²³ Ebd., S. 330 f. Dass die Betrachter(innen) vor dem Bild des Objekts der Verehrung für dieses ebenso selbst ansichtig werden, darf auch dann weiterhin gelten, wenn kein direkter Blickaustausch mit den Figuren erfolgt. Die Möglichkeit des wechselseitigen Anblickens ist in erster Linie an die visuelle Vergegenwärtigung des verehrten Objekts vor den Augen der Betrachter(innen) und nicht zwangsläufig an einen Blickaustausch mit ihm geknüpft. Ebenso wie die Betrachter(innen) auf das im Bild vergegenwärtigte Objekt blicken können, kann dieses an sich auch aus dem Bild heraus auf die Betrachter(innen) blicken. Zu Formen der spätmittelalterlichen ›Schaufrämmigkeit‹ und der Bedeutung bzw. Heilwirkung des ›Sehens/Schauens‹, auch im Sinne der persönlichen Begegnung zwischen den Betrachtenden und dem dargestellten Bildinhalt, siehe u.a. SCRIBNER, Sakralbild (2002), bes. S. 148–152.

und Engelsfiguren. Als Sinnbild der Schöpfung und Symbol der Herrschaft Gottes über die Schöpfung¹⁰²⁴ rekurriert das Motiv der Weltkugel (in der Hand Gottes) auf die entsprechende Darstellung der Welt in der Federzeichnung ›Christus segnet die Welt‹ (S. 214). Beide Bilder demonstrieren die Macht und Herrschaft Gottes über die Welt und rufen die Heilstaten Gottes in Erinnerung. Die Rekurrenz auf die in der Miniatur der Segnung der Welt dargestellte göttliche Vorsehung erfolgt im Bild der Dreieinigkeit zu einem Zeitpunkt, zu welchem der Erlösungsplan vollendet ist. Während die Ordnung der Welt in der Miniatur ›Christus segnet die Welt‹ akut bedroht wird und auf den Segen Gottes angewiesen ist, ist die Ordnung der in der Miniatur ›Dreieinigkeit‹ dargestellten Welt nun gesichert.

Weiterhin lassen sich auch die Engelsfiguren innerhalb eines interbildlichen Bezugssystems deuten. Als Boten Gottes und Vollstrecker der göttlichen Heilsgeschichte¹⁰²⁵ wird ihnen in den Miniaturen ›Verkündigung‹ (S. 62), ›Vertreibung aus dem Paradies‹ (S. 161), ›Christus segnet die Welt‹ (S. 214), ›Dreieinigkeit‹ (S. 554), ›Monstranz und Eucharistie‹ (S. 562) sowie ›Jüngstes Gericht‹ (S. 577) jeweils eine aktive Rolle zuteil. Sie überbringen die Botschaft Gottes (S. 62), vollstrecken sein Urteil (S. 161, S. 577), kommen der Menschheit im Kampf gegen die ›bösen Geister‹ zur Hilfe (S. 214) oder verehren die Dreieinigkeit respektive den Leib Christi in der Monstranz (S. 554, S. 562).

6.3.2 Monstranz und Eucharistie

Format und Layout: Die Federzeichnung ›Monstranz und Eucharistie‹ (S. 562, siehe Abb. 35) misst 135 mm × 79 mm (H × B) und nimmt den gesamten Schriftspiegel der Versoseite ein. Sie geht dem auf sie folgenden Textabschnitt zu Fronleichnam (S. 563–577) auf der Versoseite voraus. Um Bild und Text auf einer Doppelseite unterzubringen, wurden auf der vorherigen Rectoseite vier Zeilen freigelassen.

Bildbeschreibung: Der Bildraum der Federzeichnung lässt sich in ein unteres sowie ein oberes Bildfeld mit jeweils eignen Bildszenen unterteilen. Die zwei Bildfelder werden durch eine schwarze Begrenzungslinie entlang der horizontalen Bildmittellinie und dem mit ihr wechselnden Untergrund der beiden Bildszenen voneinander abgetrennt. Im Zentrum der unteren Bildhälfte und im Bildvordergrund ist eine goldgelbe Turmonstranz mit wolkenförmigem Standfuß und offenem Schauzyylinder dargestellt. Durch die geöffneten Türflügel des zylinderförmigen Schaubehältnisses ist im Zentrum des Gefäßes eine einzelne (freischwebende) Hostie zu erkennen. Das liturgische Schaugefäß steht auf einer mit Mustern verzierten weißen Sockelplatte auf dem

¹⁰²⁴ Vgl. KRETSCHMER, Symbole und Attribute (2011), S. 247 sowie GERLACH, Kugel (1970), Sp. 697. Zur Ikonographie der ›Dreifaltigkeit als Weltenschöpfer‹ siehe BRAUNFELS, Dreifaltigkeit (1968), Sp. 532 f.

¹⁰²⁵ Vgl. KRETSCHMER, Symbole und Attribute (2011), S. 103.

grünen Grasboden. Das Ziermuster der Platte reicht entlang der vorderen sowie der rechten Seitenkante des Sockels über diesen hinaus und setzt sich auf der grünen Graswiese fort, wodurch die Darstellung des Sockels eine eigentümliche Plastizität erhält. Die Turmonstranz wird von zwei musizierenden Engeln verehrt, die – leicht nach hinten versetzt – zu ihrer Rechten und Linken platziert sind. Der Engel in der linken Bildhälfte ist mit einem beigen Gewand sowie roten Flügeln ausgestattet und zupft – auf dem Grasboden sitzend – an den kaum sichtbaren Seiten einer Laute. Der zweite Engel am rechten Bildrand trägt ein gräuliches Gewand und hellbraune, unförmige Flügel. Mit seinen beiden Händen spielt er eine Harfe und tritt dabei dem Objekt der Verehrung im Ausfallschritt entgegen. Im oberen Bildfeld ist in der linken Bildhälfte ein Ritter in einer eisernen, den gesamten Körper verhüllenden Rüstung mit geschlossenem Visier dargestellt. Der Ritter hält eine Fahnenlanze mit einer roten Fahne in seiner Linken und ein Wappenschild in seiner Rechten, dessen augenfällige Form an eine Tartsche erinnert.¹⁰²⁶ Das Wappenschild ist den Betrachterinnen und Betrachtern frontal entgegengerichtet, sodass das Wappen (sechs goldene Kugeln auf blauem Grund) mühelos erkannt werden kann. Am rechten Bildrand ist auf derselben Höhe ein kniender Bischof im Ganzkörperprofil dargestellt. Ritter und Bischof sind einander zugewandt und blicken sich an. Der Bischof ist in ein rotes Gewand gekleidet, trägt eine blaue, perlenbesetzte Mitra und bietet dem Ritter ein Tablett mit drei Brotlaiben und einem Kelch dar, welches er mit beiden Händen ausgestreckt vor dem Körper hält. Über dieser eucharistischen Szene sind am oberen Bildrand die Farbreste des blauen Himmels zu sehen. Die in der oberen Bildhälfte dargestellte Szene hebt sich durch den unterschiedlich gestalteten Untergrund von der Darstellung in der unteren Bildhälfte ab. Der grüne Grasboden der unteren Bildhälfte ist mit zahlreichen stilisierten Grashalmen ausgestattet und weist eine augenscheinlich andere Musterung und Farbgebung auf als der grün-blaue, pflanzenlose Grasboden des oberen Bildfeldes.

Malanweisung: Am unteren Bildrand sind Reste der ins Bildfeld eingetragenen zweizeiligen Malanweisung zu erkennen. Diese ist jedoch nicht mehr lesbar. Dass die Malanweisung hier zweizeilig und verhältnismäßig umfangreich ist, mag auf die zweiszenige Darstellung zurückzuführen sein.

Referenztexte: Die Gesamtdarstellung kann in der vorliegenden Darstellungsform auf keine biblische oder außerbiblische Referenzquelle zurückgeführt werden. Die Referenztexte der in den einzelnen Bildstreifen aufgegriffenen Motive und Analogien zu

¹⁰²⁶ »Tartsche, *Rennartsche, Stechschild*: gewölbter, an einer Seite zum Einlegen der Lanze halbkreisförmig ausgeschnittener Turnierschild. [...] Ende des 14. Jahrhunderts wurde die T. in die Heraldik eingeführt und war bis um 1500 als Wappenschild beliebt«. OSWALD, Lexikon der Heraldik (1985), S. 393.

weiteren Bildtypen oder biblischen Textquellen werden im Abschnitt ›Analyse und Interpretation‹ diskutiert.

Ikonographische Tradition: In der Miniatur werden verschiedene eucharistische (Monstranz, Eucharistiefeier) sowie weltliche (Ritter, Wappenschild) Bildmotive aufgegriffen und zu einer vermutlich eigenschöpferischen, zwei-szenigen Darstellungsform kombiniert. Diese kann in der vorliegenden Form in keine bestimmte ikonographische Bildtradition eingeordnet werden.¹⁰²⁷

Bildvorlage: Die Federzeichnung kann bislang auf keine Vorlage zurückgeführt werden. Es handelt sich sehr wahrscheinlich um eine eigenschöpferische Darstellung.

Analyse und Interpretation: Die Miniatur ›Monstranz und Eucharistie‹ zählt sowohl hinsichtlich ihrer Bildkomposition als auch des dargestellten Bildinhalts zu den rätselhaften Federzeichnungen des Bilderzyklus. Durch die in zwei Bildfelder mit jeweils eigenen Szenen unterteilte, vermutlich eigenschöpferische Bildkomposition hebt sich die Simultandarstellung augenfällig von den bisherigen Federzeichnungen des Gebetbuches ab. Die Bedeutung der im Bild dargestellten Motive erschließt sich nicht auf den ersten Blick, sondern muss mithilfe einer Analyse der verwendeten ikonographischen Modelle und über Analogien zu weiteren eucharistischen Darstellungsformen erschlossen werden.

Unter den verschiedenen bildlichen Anbetungskompositionen nimmt die Darstellung der Monstranz, welche zu den bedeutendsten liturgischen Schaugeräten zählt, zweifelsfrei eine prominente Rolle ein. Die im unteren Bildfeld dargestellte Verherrlichung des Sakraments durch musizierende Engel entspricht dem gängigen christologischen Bildprogramm der Monstranz-Darstellungen.¹⁰²⁸ Die geöffneten Türflügel der goldgelben Turmonstranz offenbaren die Hostie als den in der Eucharistiefeier konsekrierten und von den Engeln verehrten Leib Christi. Dieser wird dabei nicht allein durch die Engel im Bild verehrt, sondern erscheint den Betrachtenden des Bildes zugleich als Objekt der Verehrung und Anbetung.

Weiterhin erinnert die im oberen Bildstreifen der Miniatur dargestellte Bildkomposition an den eucharistischen Bildtypus der alttestamentlichen Begegnung zwischen Abraham und Melchisedech. Dieser zeigt den aus der Schlacht zurückgekehrten Abraham ebenfalls häufig in Ritterkleidern und stellt ihm die Figur des Melchisedech mit

¹⁰²⁷ Zur ikonographischen Tradition der im Einzelnen dargestellten Motive siehe den Abschnitt ›Analyse und Interpretation‹.

¹⁰²⁸ Vgl. HOLL, [u.a.], Monstranz (1971), Sp. 280 f. Zur Monstranz mit der Hostie als ›Bildzeichen Christi‹ siehe SURMANN, Eucharistie (2013), bes. S. 16 f.

Kelch und Hostie gegenüber.¹⁰²⁹ Das Alte Testament kennt Melchisedech als Priesterkönig von Salem (wohl Jerusalem), der den siegreich aus der Schlacht heimkehrenden Abraham segnet, ihm Brot und Wein darbietet und so das eucharistische Opfer präfiguriert.¹⁰³⁰ Als eucharistische Lehrgestalt erscheint Melchisedech insbesondere im geistlichen Spiel.¹⁰³¹ Das Neue Testament deutet Melchisedech unter anderem aufgrund seiner geheimnisvollen Herkunft (er ist mutter- und vaterlos), des ewigen Priester-Königtums sowie des Opfers von Brot und Wein als Präfiguration des Typus Christi.¹⁰³² Die Opfergabe respektive die Darstellung der drei alttestamentlichen Vorbilder des Opfers Christi nach dem römischen Meßkanon (Abel, Abraham und Melchisedech) dominiert auch innerhalb der frühchristlichen und mittelalterlichen Bildtypen der Eucharistie.¹⁰³³ Das Motiv des Messopfers Melchisedechs ist – in Verbindung mit Darstellungen Abrahams oder mit dem Opfer Abels – regelmäßig in eucharistischen Darstellungen zu finden und bestimmt insbesondere Kunstwerke mit einer liturgischen Funktion, die den »unmittelbare[n] Sinnbezug zur Messe«¹⁰³⁴ betonen und verdeutlichen sollen.¹⁰³⁵

In beiden Bildstreifen steht die Eucharistie respektive das eucharistische Messopfer im Zentrum, welches im unteren Bildstreifen verehrt und im oberen Bildstreifen zelebriert wird. Während die zum eucharistischen Opfer der Heiligen Messe dienende Hostie den Betrachterinnen und Betrachtern des Bildes im unteren Bildstreifen als Objekt der Verehrung und Anbetung vor Augen gestellt wird, erscheint die im oberen

1029 Vgl. MÖLLER, Abraham (1937), Sp. 88–89. Der Altar, hinter welchem der Priesterkönig in einigen bildlichen Darstellungen der Begegnung steht, wird wiederholt weggelassen. Vgl. ebd., Sp. 88.

1030 Vgl. Gn 14, 17–20. Siehe hierzu auch SURMANN, Eucharistie (2013). Um den Priesterkönig als weltlichen und geistlichen Würdenträger zu kennzeichnen, trägt die Figur Melchisedechs in bildlichen Darstellungen der Begegnung seit dem 12. Jahrhundert vermehrt sowohl die charakteristische Königskrone als auch eine Mitra. Vgl. MÖLLER, Abraham (1937), Sp. 88.

1031 Vgl. hierzu u.a. Arnold Immessen, hg. KRAGE (1913), V. 2099–2155; Ingolstädter Prozessionsordnung eines Fronleichnamsspiels (IgPo), Z. 19; Künzelsauer Fronleichnamsspiel (KF), V. 665–684; Zerbster Fronleichnamsspiel (ZF 0), V. 27–28. Editionen: Arnold Immessen, hg. KRAGE (1913), V. 2099–2155 (S. 157–159); Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit, hg. NEUMANN (1986), Z. 19 (S. 409); Das Künzelsauer Fronleichnamsspiel, hg. LIEBENOW (1969), Vers 665–684 (S. 23–24); Das Zerbster Prozessionspiel 1507, hg. REUPKE (1930), V. 27–28 (S. 25). Die Hinweise zu den zitierten Spielen beruhen auf BERGMANN, Spiele und Marienklagen (1986). Zur Rolle Melchisedechs im spätmittelalterlichen geistlichen Spiel siehe DOHI, Melchisedech (2005). Weiterhin wird die meist halbmondförmige Lunula, die Halterung der Hostie innerhalb des Schaubehältnisses der Monstranz, vereinzelt mit dem Namen Melchisedechs bezeichnet, wodurch sich überdies eine Verbindung zwischen dem Priesterkönig und dem liturgischen Schaugerät herstellen lässt. Siehe hierzu auch SUHLE, Monstranz (1970), S. 400.

1032 Vgl. Hbr 7, 1–4 sowie Ps 109, 4; sowie BRANDENBURGER, Melchisedek (1998), Sp. 80.

1033 Vgl. TIMMERS, Eucharistie (1968), Sp. 687 und Sp. 692. Zu Darstellungen der Eucharistie von der frühchristlichen Kunst bis 800 nach Christus siehe SAXON, Art and Eucharist (2012). Zu Darstellungen der Eucharistie im Spätmittelalter siehe VAN AUDSALL, Art and Eucharist (2012). Zur Bedeutung der Eucharistie in ›Late Medieval Life and Art‹ siehe u.a. KUMLER, Counterfeiting the Eucharist (2020).

1034 NIEHR, Melchisedech (1993), Sp. 491.

1035 Vgl. TIMMERS, Eucharistie (1968), Sp. 689 (dort Abb. 1), Sp. 692.

Bildfeld dargestellte Szene als Modell für die Durchführung des Messopfers nach dem alttestamentlichen Vorbild. Die zwei Register bilden eine thematische Einheit, geben aber keine bestimmte Leserichtung vor, da sie sich zwar gegenseitig ergänzen, nicht aber als Bildfolge narrativ aufeinander aufbauen.

Augenfällig und nicht mit dem Bildtyp der eucharistischen Begegnung zwischen Abraham und Melchisedech vereinbar bleibt das Wappenschild des Ritters (sechs goldene Kugeln auf blauem Grund), durch welches dieser als Quirinus von Neuss identifiziert werden kann.¹⁰³⁶ Die Ritterfigur des oberen Bildstreifens ist zwar an bildlichen Darstellungen Abrahams bei der Begegnung mit Melchisedech orientiert, zeigt aber nicht Abraham, sondern Quirinus.

Eine mögliche Begründung für die Ersetzung Abrahams mit der Figur des Quirinus ist weder im Bild noch in den Texten des Gebetbuches mitgeliefert, sodass die Bedeutung der Figur außerhalb der Handschrift entschlüsselt werden muss. Eine Verbindung zwischen der Stadt Konstanz als Entstehungsort des Gebetbuches und dem Stadtpatron von Neuss, einem römischen Offizier und christlichen Märtyrer aus dem zweiten Jahrhundert, lässt sich allerdings über den Reichskrieg zur Befreiung der von Karl dem Kühnen belagerten Stadt Neuss (29.6.1474–26.6.1475) herstellen.¹⁰³⁷ Die Konstanzer mussten sich nicht nur kriegerisch an der Befreiung von Neuss beteiligen, sondern hielten – ebenso wie viele weitere oberrheinische Städte – aufgrund der Bedrohung durch die burgundische Expansionspolitik anlässlich der Belagerung mehrere Bittprozessionen mit dem Sakrament ab, um Gott »unermüdlich und inständig um Frieden« zu bitten.¹⁰³⁸ Diese Bittprozessionen eröffnen insofern einen Bezug zu Fronleichnam, als sie maßgeblich von Fronleichnamsumzügen inspiriert wurden.¹⁰³⁹ Dass die Belagerung von Neuss letztlich scheitert, wurde nicht nur den geleisteten Prozessionen und der geistigen sowie körperlichen Stärkung durch die eucharistische Messfeier, sondern insbesondere auch der Hilfe des heiligen Stadtpatrons Quirinus zugeschrieben.¹⁰⁴⁰ Die Identifikation des Ritters im Bild des Gebetbuches als Quirinus, dem das eucharistische Messopfer dargeboten wird, mag folglich mit den an Fronleichnam-

1036 Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 250. CERMANN weist bereits darauf hin, dass das Wappen des Quirinus von Neuss üblicherweise mit neun und nicht mit sechs Kugeln ausgestattet ist. Weshalb der Miniatur anstatt der üblichen neun Kugeln lediglich sechs darstellt, obgleich sich doch gerade in der Zahl Neun ein etymologischer Bezug zum römischen Namen der Stadt Neuss (*Novaesum*) herstellen lässt, bleibt weiterhin unklar. Siehe hierzu auch WIMMER, Quirinus v. Neuss (1999), Sp. 777.

1037 Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 255. Zu Quirinus von Neuss siehe AVELLA-WIDHALM, Quirinus v. Neuss (1995), Sp. 375.

1038 SIGNORI, Ritual und Ereignis (1997), S. 281. Zur Beteiligung der Konstanzer am Kriegszug nach Neuss siehe u.a. auch BRÜNING, Reaktion der Reichsstände (2003) (Hinw. v. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 255).

1039 SIGNORI, Ritual und Ereignis (1997), S. 288. Zum Ritus der Konstanzer Fronleichnamsprozessionen siehe u.a. auch ZINNSMAIER, Liturgie im Konstanzer Münster (1956), S. 95–98; MAURER, Konstanz im Mittelalter 2 (1989), S. 142 f.

1040 Vgl. AVELLA-WIDHALM, Quirinus v. Neuss (1995), Sp. 375.

sumzügen angelehnten Bittprozessionen um Frieden einhergehen, deren Wirkung durch das Scheitern der Belagerung von Neuss im Jahre 1475 belegt wurde. Durch die Figur des Quirinus erinnert die im oberen Bildstreifen dargestellte Szene nicht nur den Ursprung der eucharistischen Messfeier, sondern demonstriert zugleich ihre Wirkmacht an einem zeitgenössischen Beispiel.¹⁰⁴¹ Gemeinsam vergegenwärtigen die Bildstreifen zum Fronleichnamsfest sowohl das Objekt der Verehrung, das eucharistische Opfer und den Akt der Verehrung als auch den Ursprung sowie die zeitgenössische Zelebration der eucharistischen Messfeier.

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Die ganzseitige Minatur (S. 562) geht den auf sie folgenden Texten zu Fronleichnam (S. 563–577) auf der Versoseite voraus. Um Bild und Text auf einer Doppelseite unterzubringen, wurden auf der dem Bild vorausgehenden Rectoseite viereinhalb Zeilen freigelassen. Dass die Zeilen bewusst ausgelassen wurden, wird deshalb besonders augenfällig, weil die auf das Bild folgende viereinhalbzeilige Rubrik die Leerstelle auf der vorherigen Seite lückenlos füllen können.

Die Textkomilation zu Fronleichnam (S. 563–577) setzt sich aus verschiedenen Bitt- sowie Grußtexten mit einem inserierten Hymnus und inserierten Gebeten zusammen, die überwiegend eine eucharistische Bildsprache verwenden. Auf eine formelhafte Lobpreisung Jesu Christi als eucharistischer Heiland (S. 563–564) folgen der Text des eucharistischen Hymnus »Pange lingua gloriosi« von Thomas von Aquin auf Deutsch (S. 564–566),¹⁰⁴² fünf »Christusgrüße« mit einer christologisch-eucharistischen Bildsprache (S. 566–567)¹⁰⁴³ sowie weitere (eucharistische) Bitt- und Grußtexte an Christus oder Maria mit inserierten Gebeten (S. 567–577).¹⁰⁴⁴

1041 Auf die Strategie, die alttestamentliche Messfeier in einen zeitgenössischen Kontext zu transponieren, weist überdies die Form des Wappenschildes als Tartsche hin. Das Turnierschild wurde gegen Ende des 14. Jahrhunderts in die Heraldik eingeführt und erfreute sich bis um 1500 besonderer Beliebtheit. Es gilt folglich als charakteristisches Wappenschild des 15. Jahrhunderts. Vgl. OSWALD, Lexikon der Heraldik (1985), S. 393.

1042 Siehe hierzu WACHINGER, *Pange lingua gloriosi* (deutsch) (1989), Sp. 288 f.; *Hymnographi latini*, hg. DREVES (1907), S. 586 f. Der deutsche Text des eucharistischen Hymnus kann auf einen ursprünglich lateinischen Vesperhymnus für Fronleichnam zurückgeführt werden, den Thomas von Aquin (1224/25–7.03.1274) »im Auftrag Papst Urbans IV. für das 1264 eingeführte Fronleichnamsfest geschaffen haben [soll]«. WACHINGER, *Pange lingua gloriosi* (deutsch) (1989), Sp. 288. Der lateinische Hymnus ist ein fester Bestandteil der Liturgie des Fronleichnamsfestes. Zur Hymnennachbildung in deutscher Sprache bzw. den deutschen Hymnenübertragungen u.a. am Beispiel des Hymnus »Pange lingua gloriosi« siehe MÄRZ, *Pange lingua* (2004).

1043 Zu der Textsorte der in der vorliegenden Arbeit als »Christusgrüße« bezeichneten Grußtexte siehe den Abschnitt »Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text« unter II, 6.1.7.

1044 Von den Texten zum Fronleichnamsfest sind lediglich die fünf »Christusgrüße« und Auszüge der weiteren Bitt- und Grußtexte an Christus und Maria im untersuchten Handschriftenkorpus überliefert. Vgl. Frankfurt a. M., Ms. germ. oct. 31, fol. 90v–91v und fol. 98r–99v.

Die einzelnen Textabschnitte enthalten kaum narrative Passagen. Überhaupt spielt das Narrative nur eine untergeordnete Rolle und tritt gegenüber der Gebrauchs-funktion der Texte für die praktische Frömmigkeitsübung zurück. Die im Gebetbuch der Margaretha enthaltenen Texte zum Fronleichnamsfest geben keine bestimmte Heilstat wieder, sondern dienen als Gebrauchstext für die private, außerliturgische Andacht und Meditation über das eucharistische Opfer am Fronleichnamstag. Eine ›Nacherzählung‹ nicht nur der Heilsgeschichte, sondern der Geschichte der Gegen-wart bietet hingegen das Bild, das hier eine gegenüber dem Text ungleich stärkere narrative Rolle einnimmt.

Dass die Texte auf den praktischen Gebrauch für die Frömmigkeitsübung abzie- len, wird anhand der zahlreichen Imperativ-Präsens-Formen und im Zusammenhang mit der eucharistischen Bildsprache deutlich, durch welche die Rezipierenden zur Verehrung des (auch visuell vergegenwärtigten) Sakraments aufgefordert werden.

Als die ewig wyszhait usz rüffet und spricht: »Komment her ir rüwigen zü der spis úwer begnadung, komment her ir blinden zü der spis úwer erlücktung, komment her ir krancken zü der spis úwer sterckung, komment her ir trurigen zü der spis úwer trostung, komment her ir minnenden zü der spis úwer veraingung, kumment her ir luten zü der spis der gothait.« O lieber mensch nun schick dich dar zü, das du fröhlich mugist kummen zü diser erwürdigen ladung des aller höchsten sacraments, der selb der wirt und die wirtschaft ist. (S. 564)

Die Aufforderung, zu der *spis* zu kommen, gilt hier nicht nur der eucharistischen Messfeier, sondern ist ebenso eine Aufforderung zum Betrachten des Bildes, in welchem das Sakrament den Augen der Betrachtenden dargeboten wird. Mit der innigen Betrachtung des Bildes und der Verehrung des eucharistischen Opfers geht gleichsam eine Eucharistie für das Auge der Betrachtenden einher. Das Ansehen des Bildes respektive das Erblicken der Hostie im Bild soll dabei den eucharistischen Empfang des Leibs Christi in der Messfeier gewissermaßen substituieren, denn die Hostie als Leib Christi kann nun visuell über das Auge einverlebt werden.¹⁰⁴⁵ Wie dies ALIXE BOVEY in ihrer Untersuchung eucharistischer Bilderzählungen in den Smithfield Dekretalen festhält, erlauben es Bilder insbesondere der Hostie und der Eucharistiefeier den Be-trachtenden, das Objekt der Verehrung, den konsekrierten Leib Christi, zu einem Zeit-punkt ihrer Wahl und zu den eigenen Bedingungen visuell zu vergegenwärtigen, an-dächtig zu betrachten und sich angemessen auf die Messfeier vorzubereiten.

Images of the Host could offer their viewers a clearer view of the sacred wafer than would ordi-narily be possible in a church, in which liturgical screens and furnishings fellow parishioners and clerical personnel, holy smoke and sheer distance might render it virtually imperceptible. Moreover, while it was possible for devout laypeople – especially members of the elite who

¹⁰⁴⁵ Eine ähnliche Eucharistie für das Auge der Betrachter(innen) bietet auch die Miniatur ›Letztes Abendmahl‹ (siehe II, 6.2.5). Zu Bildern als Ersatz-Eucharistie siehe auch RUDY, Postcards on parch-ment (2015), bes. S. 225–242.

owned illuminated manuscripts – to communicate more often than once a year, such images could allow their owners to see and contemplate the Host at moments of their own choosing. [...] For the laypeople who owned and used these devotional books, such representations of the Eucharist may have been a valuable proxy for the Host itself, enabling them to prepare for and participate in the Mass as well as to meditate on the meaning of this sacrament.¹⁰⁴⁶

Eine solche »Liturgiesierung der privaten Bildandacht« nehme – so LENTES in seiner Untersuchung spätmittelalterlicher Sehrituale – für die Laienfrömmigkeit des Spätmittelalters eine bedeutende Rolle ein: »Bilder waren eben das Sakrament der Frommen – und der Blick und die Bildandacht waren ihre Liturgie«.¹⁰⁴⁷

Als Simultandarstellung der Verehrung und Zelebrierung der ersten Eucharistie (-feier) sowie ihrer Fortsetzung gibt die Miniatur eine Vorschau auf den Inhalt der auf sie folgenden Texte zum Fronleichnamsfest, in welchen das eucharistische Opfer als Objekt der Verehrung und Gegenstand der Anbetung ins Zentrum der geistigen Be- trachtung tritt.

Die Verehrung der Eucharistie findet ihre kultische Form im Fronleichnamsfest; da sie, davon ausgehend, auch zum Gegenstand der Anbetung wird, bilden sich bestimmte Anbetungskompositionen heraus.¹⁰⁴⁸

Die Federzeichnung stellt eine bemerkenswerte eigenschöpferische Anbetungskomposition dar, deren Besonderheit darin besteht, dass sie zugleich die Anbetung respektive Verehrung der Eucharistie, ihr alttestamentliches Vorbild, ihre zeitgenössische Fortsetzung und ihre an einem zeitgenössischen Beispiel erwiesene Wirkmacht visuell ver- gegenwärtigt sowie zugleich eine Eucharistie für das Auge des Betrachtenden darstellt. Dabei sollen – wie dies MARCEL ANGHEBEN in seiner Untersuchung der eucharistischen Bedeutung von unter anderem Kreuzigungsdarstellungen in der romanischen Malerei Kataloniens und des Nordens der Pyrenäen feststellt – die eucharistischen und andächtigen Funktionen der Bildbetrachtung nicht nur addiert werden, sondern vielmehr verschmelzen und sich so gegenseitig verstärken.¹⁰⁴⁹ Sowohl in den auf das Bild folgenden Texten als auch in der neuartigen Bildformulierung spiegelt sich – analog verschiedener von SURMANN untersuchter eucharistischer Bildmotive – »eine Hoffnung auf die Heilswirkung der von der Kirche gespendeten Sakramente«¹⁰⁵⁰ durch die eingehende Betrachtung des ›liturgiesierten‹ Bildes und die Rezeption der Texte. Und schließlich ist die simultane Darstellung der Verehrung und Zelebrierung der Eucharistie ein Bild des Fronleichnamsfestes selbst. Dies darf zumindest insofern gelten, als –

¹⁰⁴⁶ BOVEY, Communion and community (2013), S. 56–59.

¹⁰⁴⁷ LENTES, Sehrituale (2005), S. 89. Zur sakramenttheologisch angebahnten Konkurrenz von Bild und Eucharistie siehe u.a. HOEPS, Gottes Gegenwart (2010).

¹⁰⁴⁸ TIMMERS, Eucharistie (1968), Sp. 694.

¹⁰⁴⁹ Vgl. ANGHEBEN, Eucharistie (2021), S. 177.

¹⁰⁵⁰ SURMANN, Eucharistie (2013), S. 16.

so MARIO GRIZELJ in seinem Aufsatz zur *Ars celebrandi* im Kontext des Fronleichnamsfestes – die Darstellung und Medialität im Fronleichnamsfest im Mittelpunkt stehe und dabei die Feier, die die Feier feiere, sakramentalen Charakter erhalte. So zeige uns der Festtag vollends, »dass die Eucharistie als Feier zum Sakrament wird und dass erst in der Art und Weise des Feierns die Präsenz Christi in Brot und Wein garantiert« sei.¹⁰⁵¹

Mit der eigenständigen Erzählweise des Bildes gegenüber den Texten – das hier ebenso wie die von NORBERT OTT untersuchten narrativen Bilderzyklen »gleichsam neben dem Text – und doch im Dialog mit ihm« eine neue, die Textkomilation ergänzende Geschichte erzählt, die anderen Strukturgesetzen gehorcht als die das Bild umgebenden Texte – geraten die Bilderzählungen mehreren Registerbildern ins Blickfeld, die sich seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert vor allem im deutschen Sprachgebiet etabliert haben.¹⁰⁵² Das ›neue‹ »Illustrationsverfahren« der ganzseitigen, häufig auf gesonderten Blättern eingeschobenen Registerbilder, deren zwei oder drei übereinanderliegende Bildstreifen zumeist eine thematische Einheit bilden, soll – im Unterschied zu Einzeldarstellungen – vor allem die Eigenständigkeit der Bilderzählung gegenüber dem Text betonen.¹⁰⁵³ Eine solche eigenständige Erzählweise des Bildes gegenüber den Texten wird am Verhältnis der Miniatur ›Monstranz und Eucharistie‹ zu den auf sie folgenden Texten zu Fronleichnam evident. In der vorliegenden Form heben sich Bild und Text zum Fronleichnamsfest sichtlich von den weiteren Text-Bild-Kompositionen im Gebetbuch der Margaretha ab.

Strukturelle Funktion: Die ganzseitige Federzeichnung geht dem auf sie folgenden Textabschnitt zu Fronleichnam auf der Versoseite voraus, sodass Text und Bild gemeinsam auf einer Doppelseite untergebracht sind. Hierfür wurden auf der dem Bild vorausgehenden Rectoseite viereinhalb Textzeilen freigelassen. Durch ihre Position und die Leerzeilen am Ende der ihr vorausgehenden Textkomilation macht die Miniatur einen neuen Abschnitt im Gebetbuch kenntlich und nimmt eine Gliederung der Textkomilation vor. Darüber hinaus gibt sie eine Vorschau auf den Inhalt der folgenden Texte und erfüllt somit alle Kriterien eines strukturierenden Titelbildes.

6.3.3 Jüngstes Gericht

Format und Layout: Die Miniatur ›Jüngstes Gericht‹ (S. 577, siehe Abb. 36) misst 115 mm × 95 mm (H × B). Sie nimmt bis auf drei Zeilen am oberen Bildrand die gesamte Höhe des Schriftspiegels der Rectoseite ein und reicht deutlich über die reguläre

1051 GRIZELJ, *Ars celebrandi* (2015), S. 117 f.

1052 OTT, *Bildstruktur* (1993), S. 53.

1053 Ebd., S. 53. Zur narrativen Eigenlogik mehreren Registerbilder siehe meinen Aufsatz zur Funktionsweise der Parzival-Illustrationen im Cgm 19, FAHR, Symmetrie und Symbolik (2021).

Breite des Schriftspiegels hinaus. Die Federzeichnung schließt auf derselben Rectoseite an die letzten drei Zeilen aus der vorherigen Textkomilation zu Fronleichnam an (S. 563–577) und eröffnet den auf der folgenden Seite einsetzenden Textabschnitt zum Jüngsten Gericht (S. 578–593).

Bildbeschreibung: In der oberen Bildhälfte der Federzeichnung befindet sich die Figurengruppe der Deesis.¹⁰⁵⁴ Im Zentrum thront Christus als Weltenrichter auf einem doppelten Regenbogen, der sich aus einem jeweils violetten, blauen, gelben und grünen Farbstreifen zusammensetzt. Zu seiner Rechten ist die Gottesmutter Maria, zu seiner Linken die Figur Johannes des Täufers dargestellt. Der obere Regenbogen bildet die Thronbank, während sich der untere zu den Füßen des Erlösers erstreckt. Der Gottessohn ist in einen roten Mantel mit grünem Innenfutter gekleidet, dessen Fall sowohl den Oberkörper mitsamt der verblasssten Seitenwunde als auch die Wundmale an den Händen und Füßen Christi entblößt. Über den seitlich ausgebreiteten Armen gehen ein rotes Schwert und eine grün-weiße Lilie als Zeichen des Gerichts und der Barmherzigkeit zur Linken und Rechten Christi vom Haupt des Gottessohnes aus. Maria und Johannes der Täufer sind – jeweils im Ganzkörperhalbprofil – an das linke und rechte Ende des oberen Regenbogens platziert. Beide Figuren sind nimbier und wenden sich dem Weltenrichter zu. Die Gottesmutter trägt ein hellbraunes Untergewand und einen blauen Kapuzenmantel. Ihre Hände sind andächtig vor der Brust zusammengefaltet und der Kopf nach unten geneigt. Die Figur des Täufers ist in ein hellbraunes kurzärmeliges Gewand gehüllt und eilt dem thronenden Christus mit ausgestreckten Armen entgegen. In der Mitte der unteren Bildhälfte, unmittelbar zu den Füßen Christi, trennt ein geflügelter Engel im beigen Gewand die Gruppe der Seligen (zu seiner Rechten) von den Verdammten (zu seiner Linken). Seine Arme sind seitlich neben dem Körper ausgebreitet. Die Rechte weist zu den Seligen. Die Linke hält einen Palmzweig (das Attribut ist nicht eindeutig zu erkennen, es könnte sich auch um einen Botenstab oder ein Zepter handeln) und deutet zu den Verdammten. Die acht erlösten Seelen werden von dem nimbierter Petrus am linken Bildrand empfangen. Als Zeichen der aufgeschlossenen Himmelspforte hält dieser seit dem 5. Jahrhundert gängiges Attribut, den Schlüssel des Himmelreichs, in den Händen.¹⁰⁵⁵ Während Petrus in ein braunes Untergewand und einen roten Mantel gekleidet ist, bleibt die Schar der Seligen unbekleidet. Die Tonsuren der fünf hinteren Figuren lassen darauf schließen, dass es sich bei ihnen um Mönche handelt. Die drei Figuren der vorderen Reihe

¹⁰⁵⁴ Zur Bildkomposition der Deesis siehe VON BOGYAY, Deesis (1968).

¹⁰⁵⁵ Vgl. Mt 16, 19: *Et tibi dabo claves regni caelorum et quodcumque ligaveris super terram erit ligatum in caelis et quodcumque solveris super terram erit solutum in caelis.* (Ich werde dir die Schlüssel des Himmelreichs geben; was du auf Erden binden wirst, das wird im Himmel gebunden sein, und was du auf Erden lösen wirst, das wird im Himmel gelöst sein. Vgl. EU, Mt 16, 19). Zur Genese des Petrus-Bildes siehe JÄGGI, Ein Fischer (2016).

sind nicht weiter gekennzeichnet. Am rechten Bildrand werden die dicht gedrängten Verdammten von einer Teufelsfigur in den monströsen Höllenschlund gedrängt, der die Form eines Drachenkopfes mit einer gespaltenen Schlangenzunge aufweist. Das beinahe rechtwinklig aufgerissene Maul des drachenähnlichen Höllenwesens wird von dem seltsam angewinkelten Körper der nackten Teufelsfigur und von einer weiteren unbekleideten Figur, die dem Höllenschlund soeben durch die Hände des Teufels zugeführt wird, vollständig versperrt, sodass die sieben weiteren Figuren nicht daraus entrinnen können. Sechs (möglicherweise auch sieben) der verdammten Figuren tragen ebenfalls Tonsuren und stellen die gerichteten schlechten Mönche dar. Die letzte verdammte Figur scheint aufgrund der langen Haare weiblichen Geschlechts zu sein. Der weit geöffnete monströse Höllenschlund ist in einen braunen Berghang integriert, auf dessen Oberfläche sich weitere, stilisierte Gesichter erkennen lassen. Zwischen den Körpern der Verdammten schlängeln rote Feuerzungen empor, die sich bis auf den Berghang ausbreiten. Sowohl der Hang als auch die Höllenflammen gehen über den rechten Bildrand hinaus, sodass das Höllenreich nicht mit der Bildeinfassung endet. Auf der dem Höllenschlund gegenüberliegenden Seite überragt äquivalent der Himmelsschlüssel Petri die Rahmung und erweitert das Himmelreich auf einen Bereich außerhalb des Bildfeldes. Am oberen Bildrand ist in blauer Farbe der Himmel angedeutet, während sich die Szenerie am unteren Bildrand auf einem grünen Grasboden abspielt.

Malanweisung: Am linken unteren Bildrand sind Reste der mit einer Feder ins Bildfeld eingetragenen Malanweisung zu erkennen. Diese ist jedoch nicht mehr lesbar.

Referenztexte: Vom Weltgericht am Jüngsten Tag wird sowohl in biblischen als auch in außerbiblischen Quellen berichtet.¹⁰⁵⁶ Als grundlegend für die Weltgerichtsdarstellungen in der bildenden Kunst müssen die alttestamentlichen Psalmen¹⁰⁵⁷ 7, 7–15; 9, 5; 97, 2–6, das Buch des Propheten Daniel,¹⁰⁵⁸ die neutestamentlichen Evangelien des Matthäus und Johannes, der Hebräerbrief und die Offenbarung des Johannes gelten.¹⁰⁵⁹

Ikonographische Tradition: Bildliche Darstellungen des Weltgerichts erreichen ihren Höhepunkt insbesondere in der Altarbildmalerei des 15. Jahrhunderts und sind im Spätmittelalter häufig verbreitet.¹⁰⁶⁰ Die vorliegende vielteilige Bildkomposition

1056 Vgl. BRENK, Weltgericht (1986), Sp. 513.

1057 Vgl. ebd.

1058 Vgl. Dn 12, 2 f. sowie 7, 9–14 (Hinw. v. BRENK, Weltgericht (1986), Sp. 513).

1059 Vgl. Mt 24, 30–32 und 25, 31–46; Io 3, 17–21; Hbr 6, 2; Apc 20, 11–15 (Hinw. v. BRENK, Weltgericht (1986), Sp. 513).

1060 Vgl. BRENK, Weltgericht (1986), Sp. 522.

des Weltgerichts am Jüngsten Tag entspricht einem für mittelalterliche Darstellung gängigen Bildformular. In ihm verschmelzen Elemente aus der byzantinischen und westlichen Kunst zu einer populären Darstellungsform.¹⁰⁶¹ Die Bildkomposition selbst und die Darstellung der sogenannten ›kleinen Deesis‹ mit Christus, Maria und Johannes dem Täufer sind an den kanonischen Bildtypus byzantinischer Weltgerichtsdarstellungen angelehnt.¹⁰⁶² Als typische Bildelemente der westlichen Kunst dürfen hingegen die Darstellung der Seitenwunde Christi sowie die des Höllenschlundes als monströses, die Verdammten verschlingendes Ungeheuer gelten.¹⁰⁶³

Bildvorlage: Die Federzeichnung kann auf keine Vorlage zurückgeführt werden.¹⁰⁶⁴

Analyse und Interpretation: Die vielteilige Bildkomposition kann entlang der vertikalen und horizontalen Bildmittellinie in jeweils zwei Bildfelder (ein oberes, unteres, rechtes und linkes) unterteilt werden, die nicht nur verschiedene Szenen und Ereignisse enthalten, sondern ebenso unterschiedliche Funktionen präsentieren. In der oberen Bildhälfte ist die kleine Deesis mit Christus, Maria und dem Täufer dargestellt. Dabei rückt die Figur Christi nicht nur durch die mittige Platzierung in den Fokus der Betrachtenden, sondern ebenso durch die im Vergleich zu den restlichen Figuren überproportional große Darstellung. Als »Träger und Vermittler der göttlichen Gnade«¹⁰⁶⁵ übernehmen die Figuren Mariens und Johannes des Täufers zur Rechten und Linken Christi innerhalb der Darstellung die Rollen der Fürbittenden. An sie können sich die Betrachtenden hoffnungsvoll wenden, um durch sie bei Gott um ein mildes und barmherziges Urteil für sich selbst oder eine nahestehende Person zu bitten.

In der linken Bildhälfte ist, zu den Füßen Mariens und am Fuße des unteren Regenbogens sowie zur Rechten Christi, die Gruppe der Seligen versammelt, die von Petrus als Himmelspförtner und ›Fels‹ der Kirche empfangen werden. Die Figur des Petrus, die den Schlüssel zum Himmelstor in Händen hält, wird hier zur Symbolfigur der Ecclesia, welche sie im Bild vergegenwärtigt, denn *ubi Petrus, ibi ergo ecclesia, ubi ecclesia, ibi nulla mors, sed uita aeterna*.¹⁰⁶⁶ Im Zug der Seligen befinden sich in der

1061 Vgl. HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 350.

1062 Vgl. BRENK, Weltgericht (1986), Sp. 513 sowie HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 350.

1063 Vgl. BRENK, Weltgericht (1986), Sp. 519.

1064 Wenn auch nicht als Vorlage, dann vielleicht doch aber als Inspiration für die vorliegende Gerichtsdarstellung mag möglicherweise ein 1472 entstandenes Fresko aus dem Passionszyklus der Sylvesterkapelle im Konstanzer Münster gedient haben. Siehe hierzu u.a. ROTH, 1584 roh überschmiert (2011); KING, Die Sylvesterkapelle (2013); KONRAD, Wandmalerei (2013) sowie ROTH, Sylvesterkapelle (2013).

1065 VON BOGYAY, Deesis (1968), Sp. 496.

1066 Ambrosius, Pars VI, hg. ZELZER (1999), Ps 40, 30 (S. 250). Zur Rolle des Petrus als *figura ecclesiae* siehe SCHRAUT, Petrus (2007), bes. S. 338–340.

vordersten Reihe rechts außen zwei Figuren, deren Darstellung an die der Figuren Adams und Evas in den Miniaturen ›Sündenfall‹ (S. 139) und ›Vertreibung aus dem Paradies‹ (S. 161) erinnert. An diese Reminiszenz anknüpfend, darf die Darstellung der Urmenschen in der ersten Reihe des Zugs der Erlösten für die Betrachtenden als endgültiger Beweis für die Tilgung der Ursünde gelten.

In der rechten Bildhälfte ist, am anderen Ende des unteren Regenbogens, unterhalb der Johannesfigur und zur Linken Christi, die Gruppe der Verdammten in den monströsen Höllenschlund gedrängt. Die Aufteilung der Seelen in Selige und Verdammte wird von der assistierenden Engelsfigur zu den Füßen Christi unterstützt, welche die Seelen zusätzlich voneinander abschirmt. Die Lilie, welche über den Seligen in der linken Bildhälfte vom Haupt Christi – nicht dessen Mund – ausgeht, ist ein Symbol der Barmherzigkeit Jesu.¹⁰⁶⁷ Demgegenüber ist das Schwert, das über der Gruppe der Verdammten vom Haupt Christi ausgeht, ein Zeichen des Gerichts über die Sünder sowie ihrer Verurteilung.¹⁰⁶⁸ Während die Lilie überdies »die geistliche Macht, Recht zu sprechen« repräsentiert, gilt das Schwert weithin als Symbol der weltlichen Macht der Rechtsprechung.¹⁰⁶⁹ Die Darstellung demonstriert den Betrachter deutlich Christi Barmherzigkeit gegenüber den seligen, rechtschaffenen und seine Verurteilung der sündigen Menschen. Zudem zeigt sie den Rezipierenden des Gebetbuches auf, dass diese durch die eigene geistige Übung und eine christliche Lebensweise schließlich erhoffen dürfen, am Jüngsten Tag selbst ebenso ein Teil des Zugs der Seligen zu sein (dies wird im folgenden Abschnitt ausführlich diskutiert).

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Die Federzeichnung schließt auf derselben Rectoseite an die letzten drei Zeilen der ihr vorausgehenden Textkomilation zu Fronleichnam an (S. 563–577) und eröffnet den auf der folgenden Versoseite einsetzenden Textabschnitt zum Jüngsten Gericht, dem letzten Sonntag im Kirchenjahr (S. 578–593).

¹⁰⁶⁷ Vgl. HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 350 (hier am Beispiel der Weltgerichtsdarstellung im Begerin Gebetbuch).

¹⁰⁶⁸ Vgl. Apc 1, 16: *Et habebat in dextera sua stellas septem et de ore eius gladius utraque parte acutus exiebat et facies eius sicut sol lucet in virtute sua.* (EU: In seiner Rechten hielt er sieben Sterne und aus seinem Mund kam ein scharfes, zweischneidiges Schwert und sein Gesicht leuchtete wie die machtvoll strahlende Sonne) sowie Apc, 2, 16: *Similiter paenitentiam age si quo minus venio tibi cito et pugnabo cum illis in gladio oris mei.* (EU: Kehr also um! Sonst komme ich bald und werde sie mit dem Schwert in meinem Mund bekämpfen). Vgl. auch Is 49, 2. Siehe hierzu auch HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 350 (hier am Beispiel der Weltgerichtsdarstellung im Begerin Gebetbuch).

¹⁰⁶⁹ PFISTER-BURKHALTER, Lilie (1986), Sp. 101. Siehe auch HAMBURGER/PALMER, Ursula Begerin 1 (2015), S. 350 (hier am Beispiel der Weltgerichtsdarstellung im Begerin Gebetbuch).

Dieser beginnt mit einer kurzen einleitenden Betrachtung zum Festtagsthema (S. 578 f.),¹⁰⁷⁰ in welche ein Bittgebet eingebettet ist (S. 578).¹⁰⁷¹ Es folgen Auszüge aus der zumeist anonym überlieferten ›Informatio meditationis de passione Domini‹ des Egger Heinrich von Kalkar auf Deutsch (S. 579–588)¹⁰⁷² und eine letzte, kurze Betrachtung des Lebens und Leidens Christi (S. 588–591)¹⁰⁷³ in chronologischer Abfolge. Den Abschluss der Textkomilation zum letzten Sonntag im Kirchenjahr bilden zwei weitere Bittgebete (S. 591–593).¹⁰⁷⁴

Bei der ›Informatio‹ des bedeutenden und einflussreichen deutschen Kartäusers Egger Heinrich von Kalkar (1328–20.12.1408) handelt es sich um eine Anleitung für die Betrachtung des Leidens Christi, innerhalb welcher Gebete und methodische Anweisungen alternieren.¹⁰⁷⁵ Um »Inhalt und Form der Leidensmeditation«¹⁰⁷⁶ zu vermitteln, werden die Passionsstationen Christi im Text der ›Informatio‹ in zehn Teilen meditierend durchgangen. Erstens: Jesus am Ölberg, zweitens: Gefangennahme, drittens: Jesus vor seinen Richtern, viertens: Geißelung und Verspottung, fünftens: Verurteilung, sechstens: Kreuzigung, siebtens: Jesus verzeiht dem Schächer, achtens: Jesus übergibt seine Mutter Johannes, neuntens: das Sterben Jesu und zehntens: Öffnung

1070 Vgl. Einsiedeln, StiB, Cod. 283 (1105), S. 578: *Incipit: O lieber mensch, bedenck und betracht, was erschrockenlichs und býdemes tages daz ist, sö der zornig richter zü gericht komet; Explicit: und in der betrachtung diser glori und er und wirdigkeit werdent dir bilich ring alle übel und widerwärtikait, die du durch gottes willen lidest in diser welt.*

1071 Vgl. Einsiedeln, StiB, Cod. 283 (1105), S. 578: *Incipit: O lieber herr Ihesu Christe, ich armer súnder bitt dich; Explicit: Sunder mit dinen userwelten besitze die ewige fröde.*

1072 Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 250. Zu Egger Heinrich von Kalkar und der ›Informatio meditationis de passione Domini‹ siehe LINDEMANN, *Een tractaat* (1933); RÜTHING, *Der Kartäuser Heinrich Egger von Kalkar* (1967), bes. S. 108–114 sowie RÜTHING, *Egger Heinrich von Kalkar* (1979). Die literarischen Werke Eghers wurden nach dessen Tod nur geringfügig rezipiert, was RÜTHING darauf zurückführt, dass Egger »keine großen systematischen Schriften zum monastischen und kontemplativen Leben verfaßt hat, sondern das, was er zu Askese, Mystik und Kontemplation zu sagen hatte, immer als persönliche Ansprache an seine Mitbrüder geformt hat«. RÜTHING, *Egger Heinrich von Kalkar* (1979), Sp. 383. Dass Auszüge der ›Informatio‹ trotz ihrer geringfügigen Rezeption ins Gebetbuch der Margaretha aufgenommen wurden, unterstützt die Vermutung, dass der im Gebetbuch enthaltene Text in der vorliegenden Form bereits als Kompilation übernommen wurde. Vgl. Einsiedeln, StiB, Cod. 283 (1105), S. 579–588: *Incipit: Dis betrachtung des lidens marter tod und ürstendi únsers herren Ihesu Christi ist hie beschriben uff das kirtzest; Explicit: Únser herre Ihesus Christus, der mit dem vatter und mit dem hailigen gaist lebt und richſnet iemer ewenclich. Amen!*

1073 Vgl. Einsiedeln, StiB, Cod. 283 (1105), S. 588–591: *Incipit: O lieber herre Ihesu Christe, als du umb erlösung der welt von himel her ab woltest kommen; Explicit: der dich wauren gott veriah und bekannt richsnen von welt ze welt iemer ewenclich.*

1074 Vgl. Einsiedeln, StiB, Cod. 283 (1105), S. 591–593: *Incipit 1: Herre Ihesu Christe, ich arme súnderi bitt dich; Explicit 1: der du lebst und richſnest mit got, dem vatter, und dem hailigen gaist ewenclich. Amen!; Incipit 2: Gott, herre, gott uss gott, liecht uss liecht; Explicit 2: und beschirm mich unwirdigen, dinen diener, vor aller widerwärtikait libs und sel und vollait mich in das ewig leben. Amen!*

1075 Vgl. RÜTHING, *Egger Heinrich von Kalkar* (1979), Sp. 382.

1076 RÜTHING, *Der Kartäuser Heinrich Egger von Kalkar* (1967), S. 222, dort Anm. 456.

seiner Seite.¹⁰⁷⁷ Im zehnten Teil (*decimum membrum*) wird überdies die Grablegung und Auferstehung Christi miteinbezogen.

Die im Gebetbuch der Margaretha vorliegende Übersetzung der ›Informatio‹ ins Deutsche gibt den weit umfassenderen lateinischen Originaltext nur ausschnitthaft wieder.¹⁰⁷⁸ Die Auszüge entstammen alle einem der zehnten Station (*decimum membrum*) angehängten Textabschnitt der ursprünglichen ›Informatio‹, welcher keine weitere Passionsstationsbetrachtung enthält, sondern eine Anleitung zur Erlangung der göttlichen Gnade durch die geistige Übung und eingehende Betrachtung des Lebens, Auftrags, Leidens, der Marter und der Lehre Christi bietet. Indem die im Gebetbuch enthaltenen Textauszüge keine zeitlich festgelegten Passionsstationen memorieren, sondern sich allein auf die allgemeine Anleitung zur Erlangung der göttlichen Gnade durch die eingehende Betrachtung des gesamten Lebens- und Leidenswegs Christi be rufen, ist ihre Rezeption nicht an ein bestimmtes Datum oder Ereignis im Kirchenjahr gebunden. Da der thematische Schwerpunkt der aus der ›Informatio‹ extrahierten Textabschnitte allerdings auf der Erlangung der göttlichen Gnade liegt, bietet es sich insbesondere an, den Text im Zusammenhang mit dem Thema des Jüngsten Gerichts zu rezipieren.

*Dis betrachtung des lidens, marter, tod und ürstendi únsers herren Ihesu Christi ist hie beschriben
uff das kürtzest und umb das, das du, der bist, der in gaistlichem leben volkommen wilt werden, in
dem büch und lere ain raitzung und ain materi habist, dir selber zü wecken gaistlicher übung. Und
ist, das du dich an diser betrachtung emseclich und mit fliß übest, so findest du vil bessere und
süssere ding denn die geschriben sind, wann in dem leben, ärnde, lere und liden und marter Christi
ist verborgen ain ungemessner schatz göttlicher gnaden, den der allmächtig gott den menschen
gibt durch sinen ain gebornen sun, unsren herren Ihesum Christum, der ain brunn ist, der niemer
unfliessent ist, der ainem ieclichen menschen das trincken der gnaden git, nach dem als er fächtig
ist. Und darumb ist, das du dich emsclich in diser hailgen betrachtung übest, so vindest du núwe
und ungehörte güte gaistlicher gnad, die nie nieman geschriben noch geprediget hat. (S. 579–581)*

Der zitierte Abschnitt stellt denjenigen Rezipientinnen und Rezipienten, die das Leid, die Marter, den Tod und die Auferstehung Christi eingehend betrachten und sich dabei *emseclich und mit fliß* geistig geübt haben, *núwe und ungehörte güte gaistlicher gnad* in Aussicht, die nie nieman geschriben noch geprediget hat. Durch die Herauslösung der Anleitung aus der ›Informatio‹ und ihre Übertragung in den textuellen

1077 Vgl. ebd., S. 110 f.

1078 Vgl. hierzu LINDEMAN, *Een tractaat* (1933). Die Seiten 579–581 des Einsiedler Gebetbuchs entsprechen den Zeilen 464–483 (S. 85); Codex Einsiedeln, 283, S. 581–582 entsprechen den Zeilen 500–504 (S. 86) und Codex Einsiedeln, 283, S. 582–588 entsprechen den Zeilen 504–572 (S. 86–88), Hinw. v. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 250 (mit eigenen Ergänzungen). Die Edition LINDEMANS umfasst 573 Zeilen, allerdings nimmt REGINA CERMANN an, dass »der von Lindeman edierte Traktat wohl nur einen Extrakt aus einem größeren Werk darstellt, da dort lediglich die Passion, aber nicht – wie in der Einleitung angekündigt – auch das Leben Jesu behandelt wird«. CERMANN, Handschrift Nr. 43.1.59 (2014), S. 279.

Kontext des Gebetbuchs der Margaretha wird diese von den ihr vorausgehenden Meditationen der Passion in der ›Informatio‹ entkoppelt und neu mit den Texten zum Lebens- und Leidensweg Jesu im Gebetbuch verknüpft. Die Unterweisung am letzten Sonntag im Kirchenjahr verspricht durch den Vorgang der ›Retextualisierung‹, die hier auch eine Rekontextualisierung darstellt, nun den Rezipienten, die sich im Verlauf des Kirchenjahres mit den im Gebetbuch enthaltenen Texten zum Lebens- und Leidensweg Jesu geistig geübt haben, *núwe und ungehörte güte gaistlicher gnad*.¹⁰⁷⁹ Demnach wird den Benutzerinnen und Benutzern des Gebetbuchs der Erwerb eines gnädigen Urteils am Tag des Jüngsten Gerichts gleichsam zugesichert. Dies allerdings unter dem Vorbehalt, dass sie sich im Verlauf des Jahres fleißig geübt und den Lebens- und Leidensweg Jesu eingehend betrachtet haben.

Und darumb flisse dich, das du alle zit únsern herren Ihesu Christo an ligist. Und mach dir das liden Ihesu Christi zü ainer tagwaid, die du alle tag in dinem gemüte überlöffist, das du da mit verdienist, ze werden und och sin der frucht des holtzes des ewigen lebens, des holtzes frucht sind alle erwelten. (S. 581)

Dass die göttliche Gnade nicht leichtfertig erworben werden kann, sondern Beharrlichkeit in der geistigen Übung und eine »fortwährende Umgestaltung des eigenen Lebens« nach dem Vorbild Jesu Christi erfordert,¹⁰⁸⁰ wird im anschließenden Abschnitt der ›Informatio‹ sogleich ergänzt.

Und ob das beschäch, das du ie in diser hailigen betrachtung nit gnad nach diner begirde fundist, darumb solt du nit ablässsen, won der herr waist wol was dir nütz und zimlich ist und was gnaden er dir sol und geben wil. Darumb vol wach kloppf an und bitt umb gnaud, bis dir die tür der gnaden werd uff geschlossen. (S. 581 f.)

Dieser Nachtrag eröffnet einen Bezug zur Zyklizität des Kirchenjahres, indem er die Rezipierenden darauf hinweist, dass das Leben und Leiden Jesu fortwährend betrachtet und in jedem Jahr erneut memoriert werden muss. Somit verspricht die Textkomilation des Gebetbuches am Ende des Kirchenjahres angelangt einerseits einen Lohn für die bereits geleistete Frömmigkeitsübung, fordert andererseits jedoch die Rezipientinnen und Rezipienten gleichsam dazu auf, die Übung mit dem neuen Jahr erneut zu beginnen und dies so lange beharrlich fortzuführen, bis das Ende der Welt tatsächlich eintrifft und *die tür der gnaden werd uff geschlossen*.¹⁰⁸¹

¹⁰⁷⁹ Zum Begriff und dem Vorgang der ›Retextualisierung‹ siehe BUMKE/PETERS, Retextualisierung (2005), darin bes. die Einleitung von BUMKE/PETERS und die Beiträge BUMKE, Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur (2005), bes. S. 37–39 sowie HAMBURGER, Rewriting History (2005).

¹⁰⁸⁰ Vgl. RÜTHING, Der Kartäuser Heinrich Egger von Kalkar (1967), S. 222.

¹⁰⁸¹ Zu Zeitvorstellungen und dem Umgang mit den letzten Dingen im Mittelalter siehe GOETZ, Zeit und Ewigkeit (2020).

Um den Rezipierenden ein weiteres Mal die Möglichkeit zu geben, dem Gebot nachzukommen und das Leben und Leiden Jesu zu betrachten, folgt auf die Auszüge aus der ›Informatio‹ eine letzte, kurze Betrachtung des Lebens und Leidens Jesu (S. 588–591), in welcher der Lebensweg Jesu von der Verkündigung und Menschwerdung bis zur Aussendung des Heiligen Geistes noch einmal im Schnelldurchlauf erinnert wird. Im Text der Betrachtung werden die Stationen aus dem Lebensweg Jesu in ihrer chronologischen Abfolge – ohne eine weitere Erklärung oder Auslegung – aufgezählt. In der vorliegenden Gestalt erhält die Passionsbetrachtung daher den Charakter einer Aufzählung. Obgleich diese kurz und knapp ausfällt, ist sie insofern ausführlicher als die ihr vorausgehenden Passionsbetrachtungen im Gebetbuch, als sie Stationen aus dem Lebensweg Jesu anführt, die bislang keine oder nur beiläufig Erwähnung fanden, wie zum Beispiel die Kindheit Christi, die Versuchungen Jesu oder seine Wundertaten.

In Egipten geflohen, die ab gött nider gevellet, wider kommen, müd worden von swären wegen, getöft worden, gebredigot hast, gezaichnot, gevastet, türst, hunger gelitten, versücht, gesund gemacht, totten erkicket, richtum versmahet, armüt gesücht usw. (S. 588 f.)

Die Gebete der Textkomilation zum Jüngsten Gericht adressieren alle Jesus Christus und bitten diesen um seinen Beistand in der eigenen Not als ein gnädiger, gütiger Richter.

Bild und Text zum Jüngsten Gericht folgen gleichsam zwei Intentionen: Zum einen wird in beiden Medien ein letztes Mal im linearen Kirchenjahr das liturgische Tagesthema, das zentrale Objekt der Verehrung im Gebetbuch – Jesus Christus – und dessen Lebens- beziehungsweise Leidensweg vergegenwärtigt und nachvollziehbar gemacht, bevor die Betrachtung mit dem nächsten Kirchenjahr erneut von vorne beginnt. Daneben machen beide Medien eindringlich auf die Notwendigkeit der beharrlichen geistigen Übung aufmerksam, indem sie das Ziel aufzeigen: die Aufnahme in den Zug der Seligen respektive ins Himmelsreich am Tag des Jüngsten Gerichts. Dabei wird der Glaube an Jesus Christus fest mit der göttlichen Gnade verbunden und zur Voraussetzung für ihren Erwerb.

Infofern die christologische Heilsgeschichte mit der Entsendung Christi beginnt und mit dessen zweiter Ankunft am Tag des Jüngsten Gerichts, der Parusie Christi, vollendet ist, bilden das Bild und die Textkomilation zum Jüngsten Gericht gemeinsam mit dem Bild und den Texten zum ersten Adventssonntag eine Klammer um die weiteren Inhalte im Gebetbuch der Margaretha.¹⁰⁸² Während die Miniatur und die Texte zum ersten Adventssonntag die am Verlauf des Kirchenjahres ausgerichtete

¹⁰⁸² Im Gebetbuch markiert das Jüngste Gericht das Ende des Kirchenjahres und ebenso das Ende der im Verlauf des Kirchenjahres zu betrachtenden Textkomilation. In der Zeitvorstellung des mittelalterlichen Menschen ist das Jüngste Gericht überdies auch das Ende der Zeit selbst, die – von Gott gemacht – mit der Schöpfung der Welt (bzw. dem Sündenfall) einsetzt und mit dem Jüngsten Gericht endet.

Textkomilation des Gebetbuches chronologisch einleiten und eine Vorschau auf ihren Inhalt geben, beschließen das Bild und die Texte zum Jüngsten Gericht sowohl die Gesamtkomilation als auch das Kirchenjahr. Die erste Miniatur des Gebetbuches ›Dreifaltigkeit mit Christus als Schmerzensmann‹ ist als zeitenthobene Allegorie der Passion – ebenso wie der Advent als Vorbereitungszeit auf die weihnachtliche Epiphanie Christi – eschatologisch orientiert und richtet den Blick auf die endgültige Wiederkunft Christi zum Weltenende.¹⁰⁸³ Demgegenüber geben die Texte zum Jüngsten Gericht mit der abschließenden Zusammenfassung des Lebenswegs Jesu einen Rückblick auf die ihnen vorausgehenden Texte und den Beginn der Erlösungsgeschichte durch die Menschwerdung Christi. Selbiges darf auch für die Miniatur zum Jüngsten Gericht gelten. Diese gibt insofern eine Rückschau auf die Heilsgeschichte mit dem Lebens- und Leidensweg Jesu, als Christus in der Gestalt des Weltenrichters nach wie vor seine Kreuzigungsmale zur Schau trägt, wodurch das Weltgericht in einen direkten Bezug zur Kreuzigung und dem Opfertod Christi gesetzt wird, welche ihrerseits das Weltgericht überhaupt erst ermöglichen. Da der Erlösungstod Christi erst durch die Ursünde notwendig geworden ist, schwingt mit ihm implizit auch der Sündenfall und mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts am Ende der Welt schließlich die gesamte Heilsgeschichte mit. Dabei wird die Rezeption von Text und Bild hier in den Kontext des Jüngsten Gerichts und der Glaube an Jesus Christus in den Kontext der göttlichen Gnade eingeordnet, während der Auszug aus der ›Informatio‹ überdies auf die zyklische Struktur des Kirchenjahres und die Notwendigkeit der beharrlichen geistigen Übung aufmerksam macht. Folglich bilden Bild und Textkomilation zum Jüngsten Gericht gemeinsam mit dem Bild und den Texten zum ersten Adventssonntag nicht nur eine Klammer um die weiteren Inhalte im Gebetbuch, sondern ebenso um das lineare Kirchenjahr, und zugleich wird im Textabschnitt zum Ende dieses linearen Verlaufs die Zyklizität des Kirchenjahres betont und die Klammer gewissermaßen wieder geöffnet.

Strukturelle Funktion: Die Federzeichnung schließt auf derselben Rectoseite an die letzten drei Zeilen des vorherigen Textabschnitts zu Fronleichnam an (S. 563–577) und eröffnet den auf der ihr folgenden Versoseite einsetzenden Textabschnitt zum Jüngsten Gericht (S. 578–593). Ohne mit diesem auf einer Doppelseite untergebracht zu sein, gibt das Bild eine Vorschau auf den Inhalt des auf der folgenden Seite einsetzenden Textabschnitts. Folglich bildet die Miniatur über den Seitenumbruch hinweg ein Scharnier zwischen den einzelnen Texten zu Fronleichnam und denen zum Jüngsten Gericht. Als Scharnierbild nimmt die Federzeichnung nicht primär eine Gliederung

det bzw. in die Ewigkeit übergeht (vgl. GOETZ, Zeit und Ewigkeit (2020), bes. S. 20 und S. 41–43). Auch in diesem Sinne bilden das einleitende Bild der Dreifaltigkeit mit Schmerzensmann und das Bild zum Jüngsten Gericht eine Klammer um die Heilsgeschichte sowie den Inhalt des Gebetbuches.

¹⁰⁸³ Vgl. LECHNER, Endzeitliche Bildkatechese (2007), S. 90 (hier allgemein über endzeitliche Bildkatechese zur Adventszeit in Kirchenräumen des Spätmittelalters).

der Textkomilation vor, sondern dient dazu, die Textgrenzen zu überspielen, sodass die einzelnen Texte des Gebetbuchs schließlich als eine zusammengehörende Einheit erscheinen.

6.4 Von der Zeitstruktur des Kirchenjahres unabhängige Miniaturen

6.4.1 St. Stephan in Konstanz – Einsegnung der ehingerischen Familiengräber

Format und Layout: Die Darstellung mit der Malanweisung *dedicatio ecclesiae* (S. 594, siehe Abb. 37) misst 127 mm × 83 mm (H × B) und nimmt den gesamten Schriftspiegel der Versoseite ein. Sie eröffnet den auf der folgenden Rectoseite einsetzenden letzten Textabschnitt (vor dem Nachtrag) im Gebetbuch der Margaretha (S. 594–601), der sich aus Gebeten und Mahnungen zum Sündenablass sowie einer Gebetsanweisung zur Kirchweihe zusammensetzt. Auf der vorausgehenden Rectoseite wurde eine Zeile freigelassen.

Bildbeschreibung: Im Fokus der Federzeichnung steht ein perspektivisch bemerkenswert gelungener dreischiffiger Kirchenbau mit einem Glockenturm. Das Kirchengebäude ist in der oberen Bildhälfte an den rechten Bildrand gestellt und nimmt etwas mehr als die halbe Höhe des Bildes ein. Der Glockenturm ragt entlang des rechten bis knapp unterhalb des oberen Bildrandes hinauf. An den Kirchturm schließt das erhöhte Mittelschiff mit einem geziegelten Satteldach und zwei niedrigeren Seitenschiffen mit geziegelten Pultdächern an. Sowohl auf der Erhöhung des Mittelschiffs als auch auf dem Seitenschiff und an den sichtbaren Turmseiten sind Fensteröffnungen angebracht. Aus dem an einen Dreipass erinnernden Maßwerk im Bogenfenster des Kirchturms ragt die Kreuzesfahne, die zugleich der Wappenfahne des zeitgenössischen Bistums Konstanz entspricht (rotes Kreuz auf weißem Grund), an einer Fahnenstange heraus. An der Stirnseite des Kirchengebäudes befindet sich ein offener Torbogen, der einen Teil des Innenraumes der Kirche preisgibt. Im Halbschatten des geöffneten Torbogens ist eine Figur mit einer roten Mitra und einem roten Gewand zu erkennen. Zudem zeigen sich der gequaderte Kachelboden und die gemauerten Innenwände. Im Bildhinter- und -vordergrund ist das Mauerwerk einer Mauer zu sehen, die sowohl die Kirche als auch ihren Kirchhof umschließt. Im Kirchhof – links neben dem Eingangsportal des Kirchengebäudes – steht ein Beinhaus mit Sockel und geziegeltem Pultdach am linken Bildrand, dessen Rückseite unmittelbar an das Mauerwerk anschließt. Durch die zwei offenen Fensterbögen des sogenannten ›Ossariums‹ ist der mit zahlreichen Totenschädeln gefüllte Innenraum des Gebäudes zu erkennen. Zwischen dem Beinhaus und dem Kirchenbau befinden sich überdies ein Holzkreuz und eine weitere Wappenfahne an einem Fahnemast. Die Bannerfahne zeigt das gleiche Motiv wie die Hängefahne am Kirchturm, diesmal jedoch mit einer Farbumkehrung

(weißes Kreuz auf rotem Grund).¹⁰⁸⁴ Im Bildvordergrund ist am linken Bildrand als Rückenfigur ein Diakon dargestellt. Dieser trägt ein beiges Unter- sowie ein weißes Übergewand und wendet sich dem Kirchenbau zu. Mit seiner Rechten schwingt er ein Weihrauchfass an einer Kettenkonstruktion über zwei graue Grabplatten, die vor ihm auf dem grünen Grasboden des Kirchhofes liegen. Das Weihrauchfass ist im Schwung erfasst. Rechts neben den zwei nebeneinanderliegenden Grabplatten zu den Füßen des Diakons sind zwei weitere, hellgraue Grabplatten angebracht. Im Bildhintergrund ist außerhalb der Ummauerung des Kirchhofes eine grasbedeckte Anhöhe am linken Bildrand zu sehen. Auf dieser sind zwei Figuren zu erkennen. Auf dem Gipfel der Anhöhe steht eine (betende?) Figur vor einem Kastenkreuz am linken Bildrand, während eine weitere Figur ungefähr auf der Höhe des Ossariums einen ausgetretenen Pfad entlangschlendert. Auf der Anhöhe sind weiterhin drei unterschiedlich große Bäume und im Bildhintergrund das charakteristische Konstanzer See- und Bergpanorama dargestellt.

Malanweisung: Auf dem Mauerwerk entlang des unteren Bildrandes ist die ins Bildfeld eingetragene Malanweisung sicht- und lesbar: *dedica(tio) eccl(e)siae*.¹⁰⁸⁵

Referenztexte: Die vorliegende Darstellung kann auf keine biblische oder außerbiblische Referenzquelle zurückgeführt werden. Mögliche Analogien zum liturgischen Ritus der Kirchweihe und des Allerseelenfestes werden im Abschnitt ›Analyse und Interpretation‹ diskutiert.¹⁰⁸⁶

Ikonographische Tradition: Die Darstellung kann in der vorliegenden Erscheinungsform in keine Bildtradition eingeordnet werden.¹⁰⁸⁷ Analogien zu bildlichen Darstellungsformen der Kirchweihe und des Allerseelenfestes werden im Abschnitt ›Analyse und Interpretation‹ diskutiert.

Bildvorlage: Die Federzeichnung kann bislang auf keine Vorlage zurückgeführt werden.

Analyse und Interpretation: Die Miniatur mit der deutlich lesbaren Malanweisung *dedicatio ecclesiae* gehört zu den rätselhafteren Federzeichnungen des Bilderzyklus im Gebetbuch. Ihr Bildinhalt scheint der Anlage nach mehrdeutig und nicht mit der

¹⁰⁸⁴ Das Wappen entspricht Darstellungen der frühen Form der Schweizerfahne, wie sie beispielsweise auch in der eidgenössischen Chronik des Luzerners Diebold Schilling (1511–1513) wiederholt vorkommen. Vgl. Luzern, Korporation Luzern (Depositum in der Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern), S 23 fol.

¹⁰⁸⁵ Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 254.

¹⁰⁸⁶ Vgl. HOLL, [u.a.], Kirchweihe (1970), Sp. 538.

¹⁰⁸⁷ Zu Darstellungen der Kirchweihe siehe ebd., Sp. 538 f.

Malanweisung übereinzustimmen. Die im Vordergrund des Bildes dargestellte Einsegnung der vier Gräber und das Beinhaus erinnern unwillkürlich an das Sakramentale der Gräbersegnung, welches am Allerseelenfesttag (2. November) zelebriert wird.¹⁰⁸⁸ Allerdings existiert für das Ereignis der rituellen Gräbersegnung zu Allerseelen keine eigene Bildtradition, die einen direkten Vergleich ermöglichen würde. Zwar stimmt die im Bild dargestellte Einsegnungsszene mit dem zeitgenössischen Ritus der Gräbersegnung am Allerseelenfesttag in Konstanz grundsätzlich überein,¹⁰⁸⁹ lässt sich aber nicht mit dem Verweis auf die Kirchweihe (*dedicato ecclesiae*) in der Malanweisung vereinbaren, die in der Diözese Konstanz am 9. September begangen wird.¹⁰⁹⁰ Demgegenüber sind Bilder der Kirchweihe zwar mehrfach belegt, jedoch divergieren diese insofern merklich von der im Gebetbuch der Margaretha vorliegenden Darstellung, als sie nie auch das Motiv der Gräbersegnung enthalten.¹⁰⁹¹ Die innerbildliche Diskrepanz zwischen der Darstellung der Einsegnung der Gräber und der Malanweisung kann weder mithilfe einer ikonographischen noch einer liturgisch-rituellen Analyse des Bildes aufgelöst werden. Im Bild, so scheint es, werden durch die Darstellung der

¹⁰⁸⁸ Zum Allerseelenfesttag und seiner historischen Entwicklung siehe WALLRAFF, Pantheon und Allerheiligen (2004); FISCHER, Allerheiligen (1993), Sp. 405f; SCHNITZLER, Allerheiligen (1980), Sp. 428.

¹⁰⁸⁹ Über den Konstanzer Ritus der Gräbersegnung sowie kirchlicher Prozessionen über die Gräber unterrichtet ein zwischen 1517 und 1519 entstandenes Ceremoniale, in welchem die liturgische Gestaltung der wichtigsten Feste im Konstanzer Münster festgehalten wird (vgl. Konstanz, Stadtarchiv, Abt. Kirchensachen Nr. 94 [Processionale ecclesie Constantiensis 1420]). Zur Datierung siehe (mit einer Edition) ZINSMAIER, Liturgie im Konstanzer Münster (1956). Für den Festtag zu Allerseelen (*in die animarum*) ist in besagter Handschrift eine Prozession außerhalb des Kirchengebäudes verzeichnet, die nicht nur einen Gang über die Gräber, sondern ebenso die Beweihräucherung (*thurificacio*) und Besprengung der Gräber mit Weihwasser (*aspersio aque benedicte*) vorsieht (vgl. ebd. S. 103). Die im Ceremoniale geschilderte feierliche Prozession zum Kirchweihtag (*in die dedicationis ecclesie*) lässt sich nicht mit der Darstellung in der Miniatur vereinbaren. Am Kirchweihtag ist zwar eine Prozession außerhalb der Kirche vorgesehen, nicht aber die Segnung von Gräbern (vgl. ZINSMAIER, Liturgie im Konstanzer Münster (1956), S. 100).

¹⁰⁹⁰ Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 255 sowie ein um 1490 in der Diözese Konstanz entstandenes Gebetbuch mit Kalender: Trier, StB, Hs. 819/10 8°, fol. 9r.

¹⁰⁹¹ Zum Bildtypus der Kirchweihe siehe HOLL, [u.a.], Kirchweihe (1970), Sp. 538. Zum Motiv der Kirchweihe in der mittelalterlichen Buchmalerei siehe LÖER, Motiv Kirchweih (2017). Die Ikonographie der Kirchweihe unterscheidet zwei Darstellungsformen. In der frühchristlichen Kunst überwiegenden Darstellungen der Altarweihe im Inneren des Kirchengebäudes. Seit dem 9. Jahrhundert sind überdies Bilder bekannt, die die Segnung des Kirchengebäudes von außen, mitunter auch durch die Besprengung mit Weihwasser zeigen (vgl. HOLL, [u.a.], Kirchweihe (1970), Sp. 538). Ebenso wie in der Miniatur des Gebetbuches nimmt das Kirchengebäude in den entsprechenden Segnungsbildern folgerecht eine zentrale Rolle ein, jedoch wird dabei nie zugleich eine Gräbersegnung dargestellt. Dass die in der Miniatur des Gebetbuches dargestellte Segnung tatsächlich den Gräbern zu den Füßen des Diakons und nicht etwa dem Kirchengebäude gilt, wird anhand der Position des Diakons und der Ausrichtung des schwingenden Weihrauchfasses zweifelsfrei ersichtlich. Der Versuch, die Widersprüchlichkeit zwischen dem Bildinhalt und der Malanweisung über einen Vergleich der Miniatur mit der Bildtradition der Kirchweihe aufzulösen, scheitert.

Gräbersegnung und die auf die Kirchweihe deutende Malanweisung zwei unterschiedliche Festtage und Ereignisse verknüpft. Dabei lassen sich die Motive ›Gräbersegnung‹ und ›Kirchweihe‹ schließlich weder kalendarisch noch ikonographisch in Einklang bringen.

Darüber hinaus mutet die Darstellung auch deshalb merkwürdig an, weil beide Festtage auf der zeitstrukturellen Ebene eine markante Zäsur innerhalb der Gesamtkomposition des Gebetbuchs in Text und Bild markieren würden. Mit dem der hier diskutierten Miniatur vorausgehenden Bild und den Texten zum Tag des Jüngsten Gerichts ist das Gebetbuch auf der zeitstrukturellen Ebene und in Bezug auf die lineare Zeitauffassung des Kirchenjahres bereits an seinem Ende angelangt. Im Anschluss an die dem Jüngsten Gericht und dem ewigen Leben gewidmeten letzten beiden Sonntage im Jahreskreis, es handelt sich hierbei um die letzten beiden Sonntage im Monat November, beginnt das Kirchenjahr mit dem ersten Advent von Neuem. Weder in heilsgeschichtlich-chronologischer noch in liturgischer Hinsicht können das Allerseelenfest am 2. November oder der Festtag der Konstanzer Kirchweihe am 9. September in ihrer kalendarischen Abfolge plausibel an den Tag des Jüngsten Gerichts angeschlossen werden.¹⁰⁹² Dass die Gesamtkomilation des Gebetbuchs in Text und Bild den Verlauf des Kirchenjahres bis zuletzt konsequent nachzeichnet und dieser chronologische Aufbau nun mit der abschließenden Bild-Text-Zusammenstellung aufgebrochen werden sollte, scheint nicht plausibel. Auflösen lässt sich die chronologische Dissonanz nur dann, wenn die Daten der Festtage gänzlich außer Acht gelassen werden. Auf dem Weg zur Entschlüsselung der letzten narrativen Darstellung des Gebetbuchs gilt es daher, einen Schritt zurückzutreten und den dargestellten Bildinhalt sowie die Malanweisung von einem anderen Blickwinkel aus zu betrachten. Hierfür bedarf es im

1092 Da die Kirchweihe grundsätzlich ein beweglicher Festtag ist und von lokalen Riten abhängt, wird der Festtag in vergleichbaren nach dem Kirchenjahr geordneten Textkomilationen zwar regelmäßig an den Schluss dieser Bücher angehängt, jedoch geschieht dies nur dann, wenn die entsprechenden Bücher die Liturgie übergeordnet darstellen und nicht an einen bestimmten lokalen Ritus und eine feststehende Festordnung gebunden sind. (Neben dem Verweis auf allgemeine liturgische Werke wie Lektionare oder Missale seien als zwei exemplarische Beispiele für eine solche Ordnung ein um 1505–1515 entstandenes Gebetbuch (Mainz, StB, Hs. I 427) sowie die ›Legenda aurea‹ genannt. Das besagte, in Mainz aufbewahrte Gebetbuch enthält u.a. Gebete, Hymnen und Sequenzen zu den wichtigsten Festen im Kirchenjahr, die mit dem Advent einsetzen und mit der Kirchweihe enden. Auch die nach dem Verlauf des Kirchenjahres kalendarisch geordnete ›Legenda aurea‹, eine Kombination von Legendar und Liturgik, beginnt mit dem Advent und endet mit der Kirchweihe. Ein Beispiel für die Einbindung des Kirchweihfestes in den lokalen Ritus bietet ein 1490 entstandenes Gebetbuch aus der Diözese Konstanz, vgl. Trier, StB, Hs. 819/10 8°, fol. 9r). Da das Gebetbuch der Margaretha seinen Herkunftsstadt Konstanz verschiedentlich hervorhebt, kann das Kirchweihfest hier nicht länger als mobil gelten. Vielmehr sind die verschiedenen, von Kirche zu Kirche variablen Kirchweihfesttage in der Konstanzer Festordnung fixiert und verankert. Dass Text und Bild zum Festtag dennoch bewusst ans Ende der Gesamtkomilation angehängt wurden, obgleich die weiteren Inhalte im Gebetbuch die Zeitstruktur des Kirchenjahres bislang konsequent nachzeichneten haben, scheint nicht plausibel.

Folgenden – dies sei der Untersuchung an dieser Stelle vorweggenommen – der Auseinandersetzung mit der Stiftskirche St. Stephan und ihrer Bedeutung im Leben der Familie Ehinger beziehungsweise der Margaretha von Kappel.

Ich möchte dafür plädieren, die vorliegende Miniatur nicht als Darstellung der Kirchweihe oder der Gräbersegnung zu deuten, sondern als ein von der Zeitstruktur des Kirchenjahres unabhängiges ›Memorialbild‹ für die verstorbenen ehingerischen Familienmitglieder, insbesondere den verstorbenen Gemahl Margarethas.¹⁰⁹³ Als ein solches gemaltes ›Memorialbild‹ erscheint die Darstellung – so meine These – deshalb, weil sie die Verstorbenen über ihre Gräber vergegenwärtigt und ein bildlicher Ausdruck der »Gegenwart der Toten« und der Memoria Margarethas ist.¹⁰⁹⁴ Augenfällig bleibt dabei, dass neben der Gräbersegnung auch das in der Miniatur dargestellte Kirchengebäude eine bedeutenden Rolle im Bild einnimmt. Auf es richtet sich nicht nur der Blick der am linken Bildrand dargestellten Diakonsfigur im Bild, sondern auch der Fokus der Betrachtenden. Indem die Figur des Diakons durch den Akt der Einsegnung als eines der wenigen Elemente innerhalb der starren Bildkomposition Bewegung suggeriert,¹⁰⁹⁵ zieht sie den Blick der Betrachtenden zunächst auf sich und die dargestellten Grabplatten. Als Rückenfigur trägt sie den Rezipierenden zugleich ihre Sichtweise an, sodass schließlich das Kirchengebäude in den Fokus der Betrachtung sowohl des Diakons im Bild als auch der Betrachtenden vor dem Bild rückt. Die minutiös ausgearbeitete, wirklichkeitsnahe Darstellung des Kirchengebäudes regt zu einer eingehenderen Auseinandersetzung mit seiner Erscheinungsform an. Dies insbesondere deshalb, weil die wirklichkeitsgetreue Wiedergabe der Gegenstände in der Welt im zeitgenössischen Kunstverständnis der Bodenseemalerei ab 1440 bekanntlich eine

¹⁰⁹³ Zu dem von OEXLE geprägten Begriff ›Memorialbild‹ und seiner langjährigen Diskussion siehe AUGUSTYN, Bildnis – Memoria – Repräsentation (2021); OEXLE, Memoria und Memorialbild (1984), dort Anm. 18.

¹⁰⁹⁴ OEXLE, Memoria und Memorialbild (1984), S. 387. Zum Memorialbild als bildlicher Ausdruck der ›Gegenwart der Toten‹ siehe OEXLE, Memoria als Kultur (1995), bes. S. 43 f. Bei dem Begriff ›Memorialbild‹ handelt es sich um keinen genuin kunstwissenschaftlichen Terminus. OEXLE verwendet die Bezeichnung komplementär zu gängigen Begriffen der Ikonographie wie bspw. ›Autorenbild‹, ›Dedikationsbild‹, ›Familienbild‹, ›Freundschaftsbild‹, ›Herrscherbild‹, ›Krönungsbild‹, ›Stifterbild‹ oder ›Totenbild‹ (vgl. ebd. S. 387 f.). Nach OEXLE hebt sich das ›Memorialbild‹ insofern von diesen Bildtypen ab, als es sich nicht auf einen bestimmten Bildinhalt beschränkt (wie dies bspw. bei dem Totenbild der Fall ist, das einen Toten darstellt), sondern auf einen bestimmten sozialen Kontext verweist, also »eine Bild-Funktion, einen sozialen Gesamtzusammenhang [meint], der das Bild entstehen ließ und auf den es verweist. Der Begriff des ›Memorialbildes‹ versucht also bestimmte Bedeutungsschichten von Bildern zu erfassen, die Ausdruck sozialer Vorstellungen und sozialen Handelns sind«. Ebd., S. 388 f.

¹⁰⁹⁵ Neben dem Diakon suggeriert einzig noch die im Wind flatternde Bannerfahne neben dem Holzkreuz im Kirchhof Bewegung. Die restlichen Bildelemente sind starr.

bedeutende Rolle einnimmt.¹⁰⁹⁶ In diesem Zusammenhang gilt es zu prüfen, ob der Kirchenbau eine reale Kirche vergegenwärtigt.

Für die persönliche *Memoria Margarethas* ist insbesondere ein Ort von großer Bedeutung: die Pfarr- und Stiftskirche der Familie Ehinger, St. Stephan.¹⁰⁹⁷ Da jedoch keine zeitgenössischen Bilder von St. Stephan existieren und die Kirche im Laufe der Jahrhunderte grundlegende bauliche Umgestaltungen erfahren hat, lässt sich nicht ohne Weiteres klären, ob es sich bei dem in der Miniatur des Gebetbuches dargestellten Kirchengebäude tatsächlich um die Stephanskirche handelt.¹⁰⁹⁸ Um die vorliegende Miniatur mit der zeitgenössischen Erscheinungsform der Stephanskirche im Entstehungsjahr des Gebetbuches vergleichen zu können, muss die Baugeschichte der Stiftskirche mit dem Schwerpunkt auf der Umbauphase im 15. Jahrhundert beleuchtet werden.¹⁰⁹⁹ Dabei lassen sich für einige augenfällige Details der Darstellung im Gebet-

1096 Vgl. KONRAD, Konstanz (2001), S. 81. Zur Wiedergabe von Realien in der deutschen Kunstsprache des 15. Jahrhunderts vgl. LÜKEN, Verkündigung (2000), S. 17: »Ab dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts setzte dann in allen deutschen Kunstsprachen zeitlich versetzt eine völlig neue Stilrichtung ein, die [...] sich um eine wirklichkeitsgetreue Abbildung von Gegenständen, Räumen, Menschen sowie ganzer Szenen bemühte. Es handelt sich hierbei nicht um einen Realismus im modernen Sinn, sondern um den Versuch, religiöse Aussagen durch alltägliche Erscheinungen und Vorgänge begreifbar zu machen und damit in menschliche Dimensionen zu kleiden.«

1097 Eine enge Verbindung zu St. Stephan lässt sich überdies auch für Johannes Sattler nachweisen, der als Redakteur, Berater oder Miniatur ebenfalls an der Entstehung der Handschrift beteiligt war. Sattler ist im Jahre 1479 als Leutpriester zu St. Stephan überliefert und hatte bis 1479 sowohl das Kanonikat als auch Plebanat der Konstanzer Pfarrkirche St. Stephan inne. Vgl. MAURER, St. Stephan (1981), S. 288; zu Sattler siehe II, 5.1.

1098 Die Stephanskirche erfuhr beinahe während des gesamten 15. Jahrhunderts zahlreiche bauliche Veränderungen, die vor allem ihre äußere Erscheinungsform maßgeblich prägten (vgl. MAURER, St. Stephan (1981), S. 11). Zur Stiftskirche St. Stephan und ihrer Baugeschichte siehe HUMPERT, St. Stephan (1957); BARISCH, St. Stephan (1977).

1099 Im Jahre 1408 kommen Leutpriester und Kapitel von St. Stephan gemeinsam mit dem Bürgermeister und Rat der Stadt zu dem Entschluss, die Stephanskirche in Länge und Höhe zu erweitern (vgl. MAURER, St. Stephan (1981), S. 14). Die Bittschrift des Baugesuchs betreffend hält HUMPERT fest: »In dieser Bittschrift wurde dargetan, daß »unser pfarrkirchen ze St. Stephan ... gröslich gepresthaft und brüchig ... zue allen sythen« sei. Aber »mit dem gewöhnlichen baugelt« könne man »den bau nach seiner nothdurfft nit vollführen«. Da aber die meisten Konstanzer nach St. Stephan eingepfarrt seien (»der mehrtayll als Underthan hafft syndt zu derselben pfarrkirchen«), bäre das Stiftskapitel um Baukostenzuschuß durch die Stadt, »wann sie die bau ehrbar dunckht«. In die Baukommission möge man als Pfleger und Helfer drei »wyss undt ehrbar man«, nämlich die Ratsherren Hans Muntpat, Jacob Eglin und Konrad Mangold berufen, die mit den beiden alljährlich aus dem Stiftskapitel zu wählenden Chorherren die Bauleitung innehaben sollten. Ein bestimmter Kostenzuschuss, wie man ihn heutzutage leisten würde, war nicht erbeten worden. Man rechnete im Gegenteil mit der Gebefreudigkeit der Konstanzer Bürger, dem »Allmuesen«, das täglich »von ehrbaren christen leüthen an den bau gegeben würdt«. Aber schon die Mehrzahl der bürgerlichen Stimmen im Bauausschuss (3:2 zugunsten der Bürgerschaft) lässt erraten, daß sich die Stadtverwaltung als Vertreterin der Bürgerschaft größeren Einfluß sicherte, indem sie die Hauptkosten übernahm.« HUMPERT, St. Stephan (1957), S. 132.

buch tatsächlich Bezüge zur zeitgenössischen Form der Konstanzer Stiftskirche St. Stephan nachweisen. Die auf den ersten Blick augenfälligste Ähnlichkeit besteht zweifelsfrei in dem perspektivisch bemerkenswert gelungenen dreischiffigen Kirchenbau mit dem charakteristischen Glockenturm. Der Turm der Stephanskirche wurde 1436 beziehungsweise 1438¹¹⁰⁰ als »Stumpf aufgebaut, durch ein Satteldach gedeckt und sollte die Glocken aufnehmen«.¹¹⁰¹ Endgültig abgeschlossen wurden die Arbeiten erst im Jahre 1485, als »der Turm mit Blei gedeckt und der Turmkopf mit Helmstange, Kreuz und Hahn aufgesetzt werden konnte«.¹¹⁰² Die Darstellung des mit einem einfachen Satteldach versehenen Kirchturms in der Miniatur des Gebetbuches der Margaretha entspricht der Schilderung des besagten, zum Zeitpunkt der Entstehung des Gebetbuches im Jahre 1482 noch nicht mit Blei gedeckten, als ›Stumpf‹ aufgebauten Turms der Stephanskirche auffallend.

Neben dem charakteristischen Kirchenbau erinnern die im Bild dargestellte Ummauerung des Kirchhofes und die anhand der Grabplatten angedeutete Nutzung des Kirchhofes als Friedhof an die einstige Erscheinungsform der Stephanskirche. Der auf dem Kirchhof zu St. Stephan angelegte Friedhof ist erstmals am 2. Januar 1264 genannt. Für Angehörige der Pfarrei und des Stifts zählte er bis ins Jahr 1541 zu den wohl bevorzugtesten Begräbnisorten.¹¹⁰³ Für das Jahr 1502 ist gar belegt, dass der Kirchhof zu St. Stephan mit derart vielen Grabsteinen ausgestattet war, dass kaum noch Platz für neue Gräber gefunden werden konnte.¹¹⁰⁴

Nichtsdestoweniger galt die Stephanskirche während des Mittelalters und der Neuzeit als bevorzugter Begräbnisort. Das Recht zum freien Begräbnis für jeden, der hier begraben zu werden wünschte, hatte bereits das Privileg Papst Hadrians IV. vom 29. Januar 1159 ausgesprochen [...]. Die Bitte und Forderung um und nach einem Begräbnis in St. Stephan war zumeist mit Jahrtagsstiftungen verbunden. Die fröhteste Nachricht von einer solchen mit einer Anniversarstiftung verbundenen Bitte ist uns aus dem Jahre 1261 erhalten.¹¹⁰⁵

Sowohl der Kirchhof als auch der Friedhof von St. Stephan wurden nachweislich von einer Mauer umgeben, die im Zuge der Reformation im Jahre 1541 zugunsten eines of-

¹¹⁰⁰ Die Daten zum Beginn des Turmbaus unterscheiden sich bei HUMPERT und MAURER. Humpert hält das Jahr 1436 fest, MAURER hingegen das Jahr 1438. Vgl. HUMPERT, St. Stephan (1957), S. 133; MAURER, St. Stephan (1981), S. 15.

¹¹⁰¹ HUMPERT, St. Stephan (1957), S. 133.

¹¹⁰² MAURER, St. Stephan (1981), S. 15.

¹¹⁰³ Vgl. ebd., S. 19, außerdem S. 24 f.

¹¹⁰⁴ Vgl. (mit Quellenangabe) ebd., S. 24: »Im Jahre 1502 machte sich der Rat – offenbar angesichts einer Pestwelle – Gedanken darüber, wie künftig Platz für Gräber geschaffen werden könne angesichts der Tatsache, daß der kilchoff alhie zu St. Steffan gar mit vil Grabstainen dermassen belegt, das zü besorgen ist, wo das sterbett nit ablaufß, sonder zunemm, das dann der totengreber mit den sterbenden lüth vor den gelegenen Grabstainen nit underkummen müg.«

¹¹⁰⁵ Ebd., S. 219 (mit einem Quellenverzeichnis).

fenen Marktplatzes gemeinsam mit allen Grabsteinen abgerissen wurde.¹¹⁰⁶ Erst im Jahre 1561 wurde diese Mauer neu errichtet und der Friedhof erneut geweiht, bevor die Begräbnisstätte im Jahre 1784 endgültig verlegt wurde.¹¹⁰⁷

Weiterhin lassen sich über das im Bild dargestellte Ossarium im Kirchhof Parallelen zur Konstanzer Stephanskirche herleiten. Ein solches Beinhaus, wie es die Miniatur zeigt, ist als Leichenhalle und Aufbewahrungsort für die – aufgrund des Platzmangels im Rahmen der Bauerweiterung – zahlreich ausgegrabenen Gebeine ebenfalls in den historischen Quellen zu St. Stephan erwähnt.¹¹⁰⁸ Das Beinhaus gilt als zentraler Kommunikationsort mit den Toten und nimmt folglich als ›Stätte der Erinnerungskultur‹ eine ausschlaggebende Rolle bei der Totenverehrung ein.¹¹⁰⁹

Als Begräbnisstätte kann St. Stephan in den historischen Quellen für Dorothea von Hof, die Enkelin Margaretha von Kappels, und deren Mann Jörg von Hof nachgewiesen werden.

Im Jahre 1502 bestimmt Jörg vom Hoff im Rahmen seiner Anniversarstiftung, in der Stephanskirche neben seiner Ehefrau in dem Grab beerdigt zu werden, auf dem die beiden Wappenschilder der vom Hoff und Ehinger angebracht sind.¹¹¹⁰

Über den Begräbnisort der weiteren ehingerischen Familienmitglieder liegen keine Vermerke vor. Dass neben Dorothea und ihrem Mann auch weitere Mitglieder der Familie Ehinger auf dem Friedhof, wenn nicht sogar im Kirchenraum begraben wurden, darf jedoch insofern vorausgesetzt werden, als »es [...] bei den Konstanzer Patrizierfamilien, soweit sie nach St. Stephan eingepfarrt waren, Tradition geworden [war], sich ein Erdbegräbnis in ihrer Pfarrkirche anzukaufen«.¹¹¹¹ Dass Mitglieder der Familie Ehinger die Konstanzer Stephanskirche über Generationen hinweg wiederholt mit Stiftungen bedacht haben, ist verschiedentlich belegt.¹¹¹²

¹¹⁰⁶ Ebd., S. 24 f.

¹¹⁰⁷ Ebd., S. 25.

¹¹⁰⁸ Überdies ist belegt, dass das Beinhaus noch im Jahre 1489 – also nur sieben Jahre nach der Entstehung des Einsiedler Gebetbuches – durch eine Stiftung der Familie Gaisberg »eine ewige Ampel als sogenanntes Totenlicht« erhält. HUMPERT, St. Stephan (1957), S. 185 (mit Angabe der Quellen).

¹¹⁰⁹ Zu Formen der Memoria bzw. der Erinnerungskultur in Bezug auf die Totenverehrung siehe OEXLE, Memoria und Memorialbild (1984); OEXLE, Memoria als Kultur (1995), bes. S. 33–53; BÜNZ, Die mittelalterliche Pfarrei (2017), hier bes. S. 186–233. Zum Beinhaus siehe ZOEPFL, Beinhaus (1948).

¹¹¹⁰ MAURER, St. Stephan (1981), S. 219 (mit einem Quellenverzeichnis).

¹¹¹¹ HUMPERT, St. Stephan (1957), S. 185. Zum genauen Ort der Begräbnisstätte hält Humpert weiterhin fest: »Im Chor und Langhaus waren insgesamt sechzehn Altäre aus Stein aufgestellt, darunter der Frontaltar mit dem Tabernakel. Der Boden war mit Steinplatten belegt, unter denen die Leichen von Chorherren und Stiftskaplänen sowie von Konstanzer Patriziern und deren Frauen bestattet wurden, wenn es von ihnen gewünscht oder von den Angehörigen verfügt und die Gräbertaxe an die Stiftsfabrik entrichtet worden war. Die übrigen Einwohner wurden, soweit sie nach St. Stephan eingepfarrt waren, im Friedhof rund um die Kirche beerdigt, der mit einer Steinmauer umgeben war«. Ebd., S. 134.

¹¹¹² Siehe hierzu II, 1.1.

Die erwiesene Beliebtheit des Kirchhofes zu St. Stephan als Grabstätte gibt Anlass zu der Vermutung, dass die Ruhestätte des verstorbenen Ehemannes Margaretha von Kappels, Heinrich Ehingers (III.), ebenso bei St. Stephan anzufinden ist. Da der Großvater Heinrich Ehingers (III.), Heinrich Ehinger (II.), als damaliger Stadtamtmann nicht nur als Stadtverwalter, sondern – wie es die Quellen vermuten lassen – aller Wahrscheinlichkeit nach auch finanziell maßgeblich an den Umbaumaßnahmen der Stephanskirche im 15. Jahrhundert beteiligt war, darf es weiterhin als plausibel gelten, dass auch er und weitere Familienmitglieder durch ihre Stiftungen eine Grabstätte zu St. Stephan erworben hatten.¹¹¹³ Folglich dürfen die Grabplatten in der Miniatur des Gebetbuches aller Wahrscheinlichkeit nach mit den Familiengräbern der Ehinger assoziiert werden, sollen vermutlich insbesondere an das Grab Heinrich Ehingers (III.) erinnern und der Totenverehrung respektive der persönlichen Memoria Margaretha von Kappels dienen. Dabei vergegenwärtigen Kirche, Friedhof und Beinhaus gemeinsam einen zusammengehörigen Kultraum der liturgischen Memoria, an welchen die persönliche Memoria hier maßgeblich anknüpft.¹¹¹⁴

Insbesondere im Spätmittelalter entwickeln sich die Pfarrkirchen zu den neuen zentralen Stätten der Memoria und zum »Ort des Gedenkens der Verstorbenen und der inständigen Fürbitte für ihr Seelenheil«.¹¹¹⁵ Die Darstellung der Gräbersegnung innerhalb des Kirchhofes der Stephanskirche erscheint demnach als konsequente Verbildung der Memoria Margaretha von Kappels und als wesentlicher Bestandteil ihrer Memorialpraxis.¹¹¹⁶ Diese Annahme wird dadurch bestätigt, dass eine besondere Andachtsform der Memorialpraxis – nach BÜNZ – darin bestanden habe, dass die Hinterbliebenen die Grabstätten der Toten regelmäßig – und unabhängig von einem bestimmten Festtag – von einem Kleriker oder Priester beweihräuchern ließen, ebenso wie es die Miniatur im Kontext der Stephanskirche, des Kirchhofes und des Beinhaußes darstellt.¹¹¹⁷

Mit der Identifizierung des im Bild dargestellten Kirchengebäudes als Konstanzer Stephanskirche findet sich weiterhin eine Erklärung für die im Bild dargestellten

¹¹¹³ Dass sich Heinrich Ehinger (II.) durch die Gabe von *Allmuesen* ebenso ein Erdbegräbnis in der Pfarrkirche St. Stephan angekauft hatte, ist höchstwahrscheinlich, aber nicht belegt. Vgl. HUMPERT, St. Stephan (1957), S. 134: Da »über die Sachaufwendungen während dieser dritten und langen Bauperiode [...] keinerlei Abrechnungen erhalten [sind]«, kann über eine mögliche Kostenbeteiligung Heinrich Ehingers (II.) nur spekuliert, aber keine genaue Aussage getroffen werden.

¹¹¹⁴ Vgl. BÜNZ, Die mittelalterliche Pfarrei (2017), S. 213.

¹¹¹⁵ Ebd., S. 195.

¹¹¹⁶ Vgl. OEXLE, Memoria und Memorialbild (1984), S. 391. Zu den wohl grundlegendsten und verbreitetsten Erscheinungsformen des Memorialbildes im Mittelalter zählen insbesondere (figürliche) Grabbilder. Die bildliche Darstellung einer bzw. mehrerer Grabplatten (ohne Figuren) reiht sich in die Darstellungstradition dieser – für die Memorialpraxis wesentlichen – Grabbilder ein. Zum (figürlichen) Grabbild siehe BAUCH, Das mittelalterliche Grabbild (1976).

¹¹¹⁷ Vgl. BÜNZ, Die mittelalterliche Pfarrei (2017), S. 196 f.

Wappenfahnen. Dies gilt sowohl für die Wappenfahne des zeitgenössischen Bistums Konstanz (rotes Kreuz auf weißem Grund) als auch für die frühe Form der Schweizerfahne (weißes Kreuz auf rotem Grund),¹¹¹⁸ insofern der über die gesamte Bodenseeregion gestreute Besitz des Chorstifts zu St. Stephan einen beträchtlichen Schwerpunkt in der Schweiz hatte.¹¹¹⁹ Dieser umfasste vor allem zahlreiche Dörfer, Höfe und Patronate im Thurgau (Schweiz). Des Weiteren stammt der von 1474–1487, zur Zeit der Entstehung des Gebetbuches, bezeugte Propst zu St. Stephan, Gabriel von Landenberg, aus einem thurgauischen Adelsgeschlecht.¹¹²⁰

Die augenfälligen Parallelen zwischen der einstigen Nutzung und Erscheinungsform der Stephanskirche und der in der Miniatur vorliegenden Darstellung mitsamt allen Details – wie dem charakteristischen Kirchenbau, dem als Friedhof genutzten, ummauerten Kirchhof, dem Beinhaus und den Wappenfahnen – müssen neben der erwiesenen Bedeutung der Pfarrkirche im Leben der Familie Ehinger¹¹²¹ als derart evident gelten, dass kaum noch Zweifel daran aufkommen mögen, dass die besagte Federzeichnung die Stiftskirche St. Stephan darstellen und die verstorbenen Familienmitglieder über ihre Gräber vergegenwärtigen soll. Zur abschließenden Klärung der Malanweisung gilt es jedoch der Vollständigkeit halber, nach dem Datum der Kirchweihe zu St. Stephan zu fragen. Hierzu finden sich in der bisherigen Forschung widersprüchliche Vermerke: Während MAURER das Kirchweihfest auf den Sonntag vor St. Jo-

1118 Das Wappen entspricht Darstellungen der frühen Form der Schweizerfahne (vgl. Anm. 1159).

1119 Aufbauend auf den umfangreichen Untersuchungen HUMPERTS fasst BARISCH den Besitz wie folgt zusammen: »Die genannten Urkunden Bischof Hermanns I. und Papst Hadrians IV. von 1158/59 gestatten einen genauen Überblick über den Besitz des Chorstifts. Er lag breitgestreut über das Bodenseegebiet, hatte aber einen deutlichen Schwerpunkt in der schweizerischen Bodenseeregion und umfasste hier das Dorf Happerswil (Thurgau), je einen Hof zu Hergershofen, Salmsach und Lengwil (Thurgau), ein Landgut bei Lengwil und ein Freigut in Altishausen (Thurgau), zwei Mansen in Buch (Thurgau), je eine Manse in Thürzdorf, Gontershofen, Andhausen, Eppishausen und Neuwilen (alle Thurgau), Weinberge in Egelshofen, Tägerwilen und Triboltingen sowie Zehnte in Emmishofen, Weinfelden, Dettighofen, Tibinshausen und Bommen (alle Thurgau). Die weiteren Besitzungen lagen bei Überlingen, Rottweil und in Konstanz. Von den Kleingütern und Zehnten im Thurgau gingen die in Andhausen, Eppishausen, Gontershofen, Thürzdorf, Emmishofen, Dettighofen, Tibinshausen, Weinfelden, Bommen und Lengwil im 13. Jh. verloren. Erweitert werden konnten die Mansen in Buch zu einem Hof, der Zehnt in Triboltingen um Weinberge. Schließlich ist später an Besitz noch genannt: Weingärten in Kreuzlingen (14. Jh.) und Bottighofen (um 1800), eine Mühle in Emmishofen (15. Jh.), ein Zinslehen bei Kreuzlingen (14. Jh.), Äcker im Tägermoos (13. Jh.) sowie Rebbesitz in Ermatingen und Berlingen (14. Jh.). Das wertvollste Gut im Thurgau war zweifellos das Dorf Happerswil, das mit allen Rechten, einschließlich der Vogtei, im Besitz des Chorstifts lag, das allerdings durch die Reformation verloren gegangen scheint. An Patronaten besaß das Stift im Thurgau die Pfarreien Salmsach, Aawangen, Oberandwil und Gachnang, von denen allerdings keines auf Dauer gehalten werden konnte«. BARISCH, St. Stephan (1977), S. 326 (mit Quellenangaben).

1120 Vgl. ebd., S. 336 f.

1121 Zur Bedeutung der Pfarrkirche St. Stephan im Leben der Familie Ehinger siehe II, 1.1.

hann Baptist datiert,¹¹²² vermerkt HUMPERT einen nicht näher bestimmten Tag im Oktober.¹¹²³ Da beide Daten ebenso wenig mit der Position der Miniatur innerhalb der Zeitstruktur des Gebetbuches konvergieren wie der 9. September oder das Allerseelenfest am 2. November, scheint es endgültig ausgeschlossen, dass die Malanweisung *dedicatio ecclesiae* in der Miniatur explizit den Festtag der Kirchweihe hervorheben soll. Sie ist – so meine These – nicht auf den Festtag der Kirchweihe in Konstanz zu beziehen, sondern stellt eine allgemeine ›Widmung des Gotteshauses‹ St. Stephan dar, welches den zentralen Ort der Memoria und Memorialpraxis Margarethas bildet. In dem die Stephanskirche – nach BAUR – der ausgewählte prominente Repräsentationsort der Kirche ist, ist das Bild dabei nicht allein der Stephanskirche, sondern zugleich dem durch sie repräsentierten christlichen Glauben der Kirche als Ganzer (eben der *ecclesiae*) gewidmet. In der Folge rückt das Gebetbuch der Margaretha in den Kontext der zahlreichen Stiftungen der Familie Ehinger für die (Stephans-)Kirche und wird – im Zusammenhang mit der Frömmigkeitspraxis des Stifts sowie der persönlichen Memorialpraxis Margarethas – ebenso zur geistigen Stiftung, mit welcher die verstorbenen Familienmitglieder erinnert und ihr (sowie das eigene) Seelenheil bewahrt werden sollen. Mit dem letzten narrativen Bild des Gebetbuches wird durch den Akt der Memoria für den Ehemann und die gesamte Familie Ehinger eine wesentliche Funktion der Handschrift offensichtlich, welche anschließend ebenso im Kolophon (S. 602) hervorgehoben wird: Das Gebetbuch der Margaretha dient dem Andenken und Seelentrost ihrer selbst, ihrer Nachkommen, ihres verstorbenen Ehemannes Heinrich sowie aller gläubigen Seelen und wurde demnach maßgeblich als Akt der Memoria angefertigt.¹¹²⁴ Diese ist hier, wie dies im 15. Jahrhundert üblich ist, zweigeteilt und gilt sowohl dem Seelenheil als auch der Erinnerung (*pro remedio animae et pro memoria*).¹¹²⁵

Die Federzeichnung verweist – so möchte ich meine These abschließend zusammenfassen – nicht primär auf einen in der Konstanzer Festordnung verankerten Festtag (weder den der Kirchweihe noch den des Allerseelenfestes), sondern stellt ein zeitenthobenes Bild der Stephanskirche und Totenverehrung dar. Zwar schwingen die Festtage Kirchweihe und Allerseelen mit der visuellen Vergegenwärtigung der Stiftskirche und der Totenverehrung durch die Bildmotive des Kirchenbaus, der Gräbersegnung und des Beinhause implizit mit, jedoch sind die Festtage als solche nicht in den Fokus des Bildes gestellt. Mit der Deutung der Federzeichnung als Memorialbild, mit

1122 Vgl. MAURER, St. Stephan (1981), S. 101.

1123 Vgl. HUMPERT, St. Stephan (1957), S. 79. In der spätmittelalterlichen Historiographie ist zudem eine Neuweihe der Stephanskirche durch Bischof Ulrich II. (1127 bis 1138) belegt, jedoch enthält diese keine Datumsangabe. Vgl. MAURER, St. Stephan (1981), S. 13, basierend auf ›Die Chroniken der Stadt Konstanz‹, hg. RUPPERT (1891), S. 4 und S. 24.

1124 Eine Edition des Kolophons findet sich unter II, 4.5.

1125 Vgl. RÖLL, Attribute der Memoria (2021) S. 296 (hier allgemein zur Memorialkultur im 15. Jahrhundert).

welchem die Pfarrkirche St. Stephan geehrt und die verstorbenen Familienmitglieder im Kontext der Stiftskirche, ihrer letzten Ruhestätte, vergegenwärtigt werden sollen, klärt sich schließlich sowohl die Diskrepanz zwischen dem dargestellten Bildinhalt und der Malanweisung als auch die Problematik des Festtagsdatums innerhalb der Zeitstruktur des Gebetbuchs. Als ein vom liturgischen Kirchenjahr und seinen Festtagen zeitlich unabhängiges Memorialbild, das an der vorliegenden Position inhaltlich-thematisch dennoch an die vorausgehenden Inhalte anknüpft, durchbricht die Miniatur die bisherige chronologische Ordnung der im Gebetbuch enthaltenen Texte und Bilder nicht, sondern komplementiert diese vielmehr. Indem die Federzeichnung die zeitenthobene Verehrung der Kirche und der Toten in den Vordergrund stellt – insbesondere der auf dem Kirchhof zu St. Stephan begrabenen ehingerischen Familienmitglieder, die in ihren Gräbern auf den Tag des Jüngsten Gerichts warten –, greift sie auf der thematischen und funktionalen Ebene unmittelbar den eschatologischen Charakter der ihr vorausgehende Miniatur und Textkompilation zum Tag des Jüngsten Gerichts auf.¹¹²⁶ Dies wird im folgenden Abschnitt weiter ausgeführt.

Inhaltlich-thematisches Verhältnis zum umliegenden Text: Die Federzeichnung eröffnet die auf der ihr folgenden Rectoseite einsetzende letzte Textkompilation des Gebetbuchs (S. 595–601) vor dem Kolophon, die sich aus Gebeten und Mahnungen um Sündenablass (S. 595–600) sowie einer Gebetsanweisung zur Kirchweihe (S. 600 f.) zusammensetzt. Auf die zwei einleitenden Gebete um Sündenablass (S. 595–597) folgen zwei weitere Textabschnitte, die jeweils eine Mahnung – einmal an die *minne wunden* Jesu, einmal an die *hailgen werch* Marias sowie aller Heiligen – und ein weiteres Gebet um Sündenablass enthalten (S. 597–600). Mit der Gebetsanweisung zur Kirchweihe (S. 600 f.) und dem anschließenden Kolophon (S. 602) endet die ursprüngliche Textkompilation des Gebetbuchs. Auf der dem Bild vorausgehenden Rectoseite wurde eine Zeile freigelassen.

Ebenso wie das ihr vorausgehende Bild der Stephanskirche nimmt die letzte Textkompilation des Gebetbuchs nicht auf einen bestimmten Festtag Bezug, sondern beinhaltet vielmehr einzelne zeitenthobene, thematisch sortierte Gebete und Mahnungen, die einen Bezug zu einer bestimmten Kirche herstellen. Als eine thematisch sortierte Sammlung von Gebeten um Sündenablass dürfen die vier vorliegenden Gebete deshalb gelten, weil sie alle einen Ablass versprechen und auf die Vergebung der Sünden abzielen. Im Folgenden werden die Ablasswirkung der vier Gebete analysiert und diese in einen Bezug zur Konstanzer Stephanskirche gesetzt sowie anschließend ihre Sprechsituation diskutiert.

Eine zunehmend engere Verknüpfung zwischen Ablass und Gebet ist seit dem späten 13. und frühen 14. Jahrhundert nachweisbar und von der Forschung bislang

¹¹²⁶ Zur Heilswirkung des Totengedächtnisses, hier am Beispiel des Epitaphs der Familie Bubendorf, siehe auch NOLL, Totengedächtnis (2012).

noch nicht eingehend untersucht.¹¹²⁷ Zum »Beten als Werkzeug der Heilsaneignung«¹¹²⁸ stellt DOUBLIER in seinem 2019 erschienenen Aufsatz fest:

Zu den häufigsten Ablassbedingungen des Spätmittelalters gehören nämlich nicht nur Spenden und das Geben von Almosen für die Errichtung von Kirchen und die Unterstützung von Kreuzzügen, sondern auch einfache Gebetsleistungen, die von Gläubigen an bestimmten Fest- und Heiligenfesten oder sogar unabhängig davon verrichtet werden sollten – und dies ohne jegliche finanzielle Kosten.¹¹²⁹

Die Besonderheit der Ablassgebete (im Gebetbuch) besteht in ihrer sowohl heilbringenden als auch kompensatorischen Wirkkraft. Mit ihrer Hilfe sollen begangene Sünden wiedergutmacht und die Zeit im Purgatorium verkürzt werden.¹¹³⁰

Bemerkenswerterweise geben die im Gebetbuch Margaretha enthaltenen Ablassgebete neben ihrem Zweck beziehungsweise ihrer Wirksamkeit ebenso Aufschluss über den Ort ihrer Anwendung. Indem insbesondere das erste (S. 495) und das vierte (S. 597–598) – mit einer Mahnung verknüpfte – Gebet die Ablassverleihung jeweils an eine bestimmte, aber nicht weiter benannte Kirche knüpfen, wird ihre Wirksamkeit an einen bestimmten Ort gekoppelt.

Allmächtiger, yemer ewiger gott, won du durch das liden und den tod dins ain gebornen suns úns glöbigen erbarmhertzlich für sehen hást mitt ablaus und vergebung der sünden [...] bitten wir dich, das du úns vergebung und diss ablás, die diser hailgen kirchen verlihen sind, hie in zit tailhaftig machen wellist also, das wir durch vergebung únser sünd und pin verdienien und tailhaftig werden der eren der himelschen fröden. Amen! (S. 598)

Hütt ist ablas aller miner sünden; Und verlih mir, das ich tailhaftig werd alles des güttes, das hie in diser kirchen und in allen gotzhüser und an allen gewichten stetten hütt gegenwärtig ist. (S. 599)¹¹³¹

Im Anschluss an die den Gebeten vorausgehende Miniatur – und im Zusammenspiel mit ihr – kann die im Text angeführte Kirche ohne eine explizite Namensnennung des Gotteshauses im Text als die Konstanzer Stephanskirche identifiziert werden. Ohne einen anderen Hinweis rekurrieren die Anmerkungen ›diese heilige Kirche‹ oder ›hier in dieser Kirche‹ in dem auf das Bild folgenden Text unwillkürlich auf die im vorausgehenden Bild dargestellte Kirche. Durch das Bild der Stephanskirche erhält die Wortfolge ›diese Kirche‹ einen für die Rezipierenden sichtbaren Bezugspunkt. Infolgedes-

¹¹²⁷ Vgl. DOUBLIER, Gebet, Ablass und Heilsaneignung (2019), S. 290.

¹¹²⁸ Ebd., S. 290.

¹¹²⁹ Ebd. (beruhend auf EISERMANN, Ablaßgebete (2004), Sp. 4–7). Für Beispiele zahlreicher Gebete mit Ablass verweist DOUBLIER auf HAIMERL, Mittelalterliche Frömmigkeit (1952), S. 55–58, 62, 94–96, 112, 116, 139.

¹¹³⁰ Zum Nachlass der zeitlichen Sündenstrafe durch Ablass (für sich selbst sowie für Tote) siehe auch NOLL, Totengedächtnis (2012), bes. S. 321–323.

¹¹³¹ Die Hervorhebungen (Unterstreichungen) in diesem und dem vorangegangenen Abschnitt wurden hinzugefügt und finden sich nicht in der Handschrift.

sen wird auch die Ablasswirkung der auf die Miniatur folgenden Gebete um Sündenablass an den im Bild vergegenwärtigten Kirchenbau gekoppelt. Dass die Ablassverleihung hier an ein bestimmtes Gotteshaus gebunden ist, stellt grundsätzlich keinen Sonderfall dar, sondern bildet vielmehr den Regelfall der spätmittelalterlichen Ablasskultur. »Das im Großteil der bekannten Ablässe vorgeschriebene Werk bestand in der Tat in dem Besuch einer bestimmten Kirche an einem oder mehreren Heiligen- oder Festtagen«.¹¹³² Da die Stephanskirche nachweislich zu den bedeutendsten Pfarrkirchen der Stadt Konstanz im Spätmittelalter zählt, ist davon auszugehen, dass sie mit gewissen Ablässen belegt war.¹¹³³ Anstatt an einen bestimmten Festtag im Kirchenjahr ist die Rezeption der Gebete nun folglich an einen bestimmten Ort gebunden und zunächst zeitenthoben. Eine festgelegte Gebetszeit gibt allein die Gebetsanweisung zur Kirchweihe vor, auf welche an späterer Stelle eingegangen wird.

Nachdem also die Zeitstruktur des Gebetbuchs mit dem der Miniatur zu St. Stephan vorausgehenden Bild und den Texten zum Jüngsten Gericht (S. 577–593) am Ende des Kirchenjahres angelangt ist, löst der (Gebets-)Ort nun die (Gebets-)Zeit ab. Der performative Akt des Betens und der Sündenablass sind nunmehr überzeitlich und an den räumlichen Kontext der Stephanskirche gebunden. Durch die visuelle Vergegenwärtigung der Stephanskirche im Bild rücken die auf das Bild folgenden Gebete auch dann in den räumlichen Kontext der Stephanskirche, wenn sie nicht im originalen Kirchenbau gesprochen werden (können).¹¹³⁴ Der außerhalb des Gebetbuches real-existent Ort der Gebetspraxis wird innerhalb des Buches als Bild vor Augen gestellt, sodass die anschließenden Gebete entweder im originalen Kirchenbau oder ersatzweise auch vor dem Bild (*ad imagines*) wirkkräftig rezitiert werden können.¹¹³⁵

Zusätzlich zum Zweck, der Wirkkraft und dem Ort der Gebete werden darüber hinaus ihr Sprecher sowie ihre Sprechsituation definiert. Indem sich das betende Subjekt im dritten Gebet (S. 597–598) selbst als *súnderin* bezeichnet, die sich mit der Bitte um Sündenablass am heutigen Tag in der Ich-Perspektive an Jesus Christus wendet, wird die weibliche Identität des betenden Ich enthüllt. Weiterhin werden die Umstände des Sprechaktes ersichtlich:

¹¹³² DOUBLIER, Gebet, Ablass und Heilsaneignung (2019), S. 294.

¹¹³³ Im Rahmen der vorliegenden Studie konnte kein zeitgenössischer Beleg für an die Stephanskirche gekoppelte Ablässe im Spätmittelalter gefunden werden. Der früheste Ablassvermerk bezieht sich auf das 18. Jahrhundert (vgl. hierzu MAURER, St. Stephan (1981), S. 133). Da die Stephanskirche allerdings zu den bedeutendsten und ältesten Kirchen des mittelalterlichen Konstanz gezählt werden muss, darf auch ohne einen direkten Beleg angenommen werden, dass sie mit Ablässen belegt war. Zur Bedeutung der Stephanskirche siehe II, 1.1.

¹¹³⁴ Zum Bild als Gebetsort siehe LENTES, Gebetbuch und Gebärde (1996), S. 274–284.

¹¹³⁵ Zu den sog. ‚Indulgenzen *ad imagines*‘, der Ablassverleihung für das Sprechen eines Gebets vor einem Bild, siehe DOUBLIER, Gebet, Ablass und Heilsaneignung (2019), S. 298–300; zur Ablassgewährung für die Bildverehrung siehe LENTES, Gebetbuch und Gebärde (1996), S. 295–298.

Herr min, Ihesu Christe, ich arme súnderin naig mich für din erbarmhertzigen füss [...] nun bitt ich dich, das du mir von dem horde diner volkommen werck und dines bittren lidens und dines hailgen todes hútt gerüchest ze geben ablás aller miner súnde. (S. 597 f.)

Die Verwendung der ersten Person Singular (*ich arme súnderin [...] nun bitt ich dich*) verdeutlicht eine individuelle Sprechsituation. Das Gebet wird nicht von einem kollektiven ›Wir‹ im Rahmen einer gemeinschaftlichen Andacht, sondern von einem einzelnen weiblichen Individuum (›Ich‹) im Privaten gesprochen. Die Sprecherin bittet allein um den eigenen Sündenablass und schließt darüber hinaus keine Außenstehenden in das Gebet mit ein. Die vorliegenden Gebete sind folglich als private Gebete zu bestimmen, die erst durch den Ort des Sprechaktes wirkmächtig werden und allein auf die persönliche Begegnung der weiblichen Sprecherin mit Gott und die Vergebung ihrer eigenen Sünden abzielen. Nachdem die einleitende Miniatur mit der Darstellung der Stephanskirche in ihrer zeitgenössischen Form den Ort der Gebete und die Texte selbst den Zweck (Ablass), die Sprechsituation (weibliches Ich bittet für sich) und die Zeit (Gegenwart) offengelegt haben, darf als ihre Sprecherin im Folgeschluss wohl vornehmlich die Konstanzer Auftraggeberin des Gebetbuches, Margaretha von Kappel, angenommen werden.

Indem die das dritte und vierte Gebet einleitenden Mahnungen ebenfalls kein zeitlich festgelegtes Ereignis erinnern, sondern die Heilstaten Jesu (*der minne wunden Jesu*) und das Heilswirken Mariens sowie aller Heiligen ins Gedächtnis rufen, ohne dabei jeweils auf konkrete Ereignisse Bezug zu nehmen, heben sie ein letztes Mal die beiden zentralen Leitmotive des Gebetbuches hervor: den Lebens- und Leidensweg Jesu, eingefasst in die göttliche Heilsgeschichte.

Einen bemerkenswerten Abschluss des Gebetbuches bildet die Gebetsanweisung zur Kirchweihe (S. 600 f.). Obwohl die Anleitung zwar einen bestimmten Festtag benennt, wird dieser im Text nicht als gegenwärtig beschrieben.

Wenn du kirchwíhi holest und in die kirchen kumest, sobett fíinf pater noster und fíinf Ave Maria, ains der hailgen drivaltkait, das ander dem hailgen leben, ler und sterben únsers lieben herren Ihesu Christi, dannen der ablás flísset, das dritt únser lieben frowen und allen hailgen und besunder denen, in der eer das gotzhus gewicht ist, das vierz allen den selen, der lichnam rüwent in der selben kirchen, das fíinf für all súnder und súnderin und für alle die, die dem selben gotzhus ie güts geton haind, sy syent lebent oder tód. Amen! (S. 600 f.)

Im Unterschied zu den zeitgebundenen Textabschnitten des Gebetbuches transponiert die Anleitung das Kirchweihfest nicht in die Gegenwart der Rezipierenden. Dies, da sie keine der für die vorherigen Textabschnitte charakteristischen Transponierungsmarker enthält, wie sie beispielsweise die alternierende Verwendung von Präterital- und Präsensformen oder der augenfällige Gebrauch von Temporaladverbien darstellen: *an dem húttigen tag* (S. 123 und 124); *so zúhest du hútt in* (S. 334); *das du din volkommen tugenden und din volkomni beräitschaft hútt uff opffrist dinem himelschen vatter* (S. 344) oder *herre Ihesu Christe, der du úns uff den húttigen tage an dem galgen*

des crützes von der dienstperkait des tūfelss hast erledigt (S. 426). Aufgrund ihrer Erscheinungsform stellt die Anleitung weniger das Kirchweihfest an sich, als vielmehr das Kirchengebäude und den performativen Akt der an die Kirche gekoppelten Ablassgebete ins Zentrum. Sie erläutert den »Handlungs- beziehungsweise Wirkungsaspekt des Gebets«,¹¹³⁶ indem sie die Haltung der Betenden und die Wirkkraft der nach der Anleitung zu sprechenden Paternoster und Ave Maria darlegt. An ihr wird deutlich, dass das Gebet mehr als der bloßen Verbalisierung des Textes bedarf. Insbesondere für die Ablassverleihung müssen weitere Kriterien erfüllt sein.¹¹³⁷ Voraussetzung sowohl für den eigenen Gnadenerwerb als auch den Gnadenerwerb der ins Gebet eingeschlossenen Seelen ist, dass die entsprechenden Gebete – der Anleitung nach – mit der erforderlichen Haltung umgesetzt werden. Über diese (hier äußere) Haltung gibt die Gebetsanweisung ausdrücklich Aufschluss.

Neben der Vorgabe der äußeren Gebetsfaktoren, wie der Gebetszeit, des Gebetsortes und des Zwecks respektive der Wirkkraft der zu betenden Grundgebete (Paternoster und Ave Maria), werden diesen fünf verschiedene Funktionen zugeschrieben. Damit der *abläs flüssset* (Zweck), sollen am Kirchweihtag (Gebetszeit) in der Stephanskirche (Gebetsort) nacheinander fünf Paternoster und Ave Maria gebetet werden, die in der folgenden Reihenfolge erstens: der Heiligen Dreifaltigkeit, zweitens: dem Leben, der Lehre und dem Sterben Jesu, drittens: der Jungfrau Maria und allen Heiligen, insbesondere den Namenspatronen der Kirche, viertens: allen verstorbenen, in der Kirche begrabenen Seelen sowie fünftens: allen Sünderinnen, Sündern und allen lebendigen sowie toten Wohltätern der Kirche gewidmet werden sollen. Die Wirkkraft des versprochenen Ablasses für die eigene Seele ist nicht quantitativ definiert, wie dies in

1136 LENTES, Gebetbuch und Gebärde (1996), S. 257 (hier an einem anderen Beispiel).

1137 Über die unterschiedlichen Varianten des Verhaltens zum Ablasserwerb und die an ein bestimmtes religiöses Verhalten sowie einen bestimmten Gebetsort gebundene Ablassgewährung gibt ein Ablassbrief für die Pfarrkirche Baar (Diözese Konstanz) vom 10. Juni 1361 Aufschluss: »Von denen, die an Christus glauben [...] gewähren wir allen, wenn sie wahrhaft bereuen, zerknirscht sind und bekannt haben, die besagte Kirche an den jeweiligen Festtagen ihres Patrons und der seligen Jungfrau Maria und an allen unten angeführten Festen (es folgt eine Liste von über 70 Festen) eines Opfergangs oder Pilgergangs wegen aufgesucht haben oder an Messe Vesper, Matutin, Predigt oder an anderen Arten des Gottesdienstes da teilgenommen haben, oder die die Hostie und das heilige Öl, wenn sie zu Kranken getragen werden, begleitet haben, oder die zu Feierabendgeläute kniend 3 Ave Maria gesprochen haben, oder die zur Ausstattung besagter Kirche Beleuchtung, Schmuckstücke, Bücher, Kelche, Gold, Silber, Kleider (Meßgewänder) geschenkt oder vermacht haben oder eine Schenkung oder Vermächtnis veranlasst haben oder auf irgendeine andere Weise besagter Kirche ihre helfenden Hände angeboten haben, oder die für das Wohlsein des Bischofs, der vorliegendes bestätigt oder [...] für alle ihre Verwandten Freunde und Wohltäter im Fegefeuer an Gott ihr frommes Gebet verrichtet haben, wann auch immer, wie oft auch immer und wo auch immer sie das Vorstehende oder etwas vom Vorstehenden in Demut verrichtet haben, gnädig im Herrn, gestützt auf das Mitleid des allmächtigen Gottes und auf die Autorität seiner Apostel, der seligen Peter und Paul, jeder von uns 40 Tage Ablaß der ihnen auferlegten Buße.« JEZLER, Himmel, Hölle, Fegefeuer (1994), S. 239 f. (Hinw. v. LENTES, Gebetbuch und Gebärde (1996), S. 253 f.).

den zahlreichen Ablassgebeten des Spätmittelalters der Fall ist, die eine ganz bestimmte Anzahl an Tagen oder Jahren Ablass gewähren, sondern (qualitativ) absolut und unbedingt:¹¹³⁸ *dannen der abläs flüssset*. Eine solche uneingeschränkte Wirkkraft ist bemerkenswert und überrascht an dieser Stelle insbesondere deshalb, weil sie – wie Wiederkehr in ihrer Untersuchung des Hermetschwiler Gebetbuches festhält – in der Regel nur sprachmagischen Texten inne ist.¹¹³⁹ Innerhalb der im Gebetbuch der Margaretha vorliegenden Gebetseinleitung ist die absolute Wirkkraft besonders beachtlich, da sie nicht nur das eigene Seelenheil der Betenden, sondern ebenso das derjenigen Seelen garantiert, für welche die Gebete gesprochen werden.¹¹⁴⁰ Der in der Gebetseinleitung zugesicherte Gnadenerwerb soll nicht nur dazu motivieren, das Gebet tatsächlich der Anweisung nach zu beten,¹¹⁴¹ sondern gewährleistet überdies den Fortbestand des fließenden Ablasses für diejenigen Seelen im Fegefeuer, die nicht mehr selbst darum bitten können. Die mit Text (und Bild) praktizierte Memoria – als performativer Akt der Frömmigkeit – hat folglich nicht nur für den Betenden, sondern auch für diejenigen, für deren Seele gebetet wird, aktuell-existenzielle Konsequenzen.¹¹⁴²

Während die ersten Gebete der letzten Textkompilation private, individuelle Gebete darstellen, in welchen eine Sünderin allein für sich selbst bittet, zeigen sich mit der direktiven Anleitung zur äußeren Gebetshaltung der zu betenden Grundgebete nunmehr zwei nach wie vor individuelle, aber vielseitig nutzbare Gebete mit einer absoluten und gewissermaßen doppelten Wirkkraft, indem sie der eigenen Seele der Betenden ›fließenden‹ Ablass versprechen und zugleich für das Seelenheil weiterer Außenstehender bitten. Die nach der Gebetsanweisung zu sprechenden Grundgebete präsentieren folglich eine andere Sprechperspektive als die ihnen vorausgehenden Gebete. Durch die Widmungen schließen sie die angeführten göttlichen, heiligen und weltlichen Personen mit ein und stellen einen Bezug zur Familie Ehinger und ihren Stiftungen her, denn unter den ehingerischen Familienmitgliedern sind sowohl verstorbene, auf dem Friedhof zu St. Stephan begrabene Seelen als auch (lebendige sowie verstorbene) Wohltäter des Stifts zu finden. Indem folglich gleich zwei der fünf zu betenden Paternoster und Ave Maria unmittelbar ehingerischen Familienmitgliedern ge-

1138 Vgl. WIEDERKEHR, Hermetschwiler Gebetbuch (2013), S. 134.

1139 Vgl. Ebd., S. 134.

1140 Derartige Ablassgebete, die denen Ablassverleihung versprechen, die für das Seelenheil anderer bitten, sind seit der Mitte des 13. Jahrhunderts in erster Linie im Zusammenhang mit der Förderung des Gedenkens für Könige und Fürsten bekannt. Vgl. DOUBLIER, Gebet, Ablass und Heilsaneignung (2019), S. 300–301. Grundlegend dazu verweist DOUBLIER überdies auf NEISKE, Gebetsgedenken (1994). Zur Heilswirkung von Ablassgebeten im Zusammenhang mit dem Totengedächtnis, hier am Beispiel des Epitaphs der Familie Bubendorf, siehe NOLL, Totengedächtnis (2012).

1141 Vgl. ACHTEN, Das christliche Gebetbuch (1987), S. 40 sowie WIEDERKEHR, Hermetschwiler Gebetbuch (2013), S. 186.

1142 Vgl. NOLL, Totengedächtnis (2012), S. 327 (hier am Beispiel des Epitaphs der Familie Bubendorf).

denken, wird die Ablasswirkung für die Familie intensiviert. Durch den uneingeschränkten Ablass ist die vorgegebene Gebetspraxis weiterhin popularisiert und sichergestellt, dass die Gebete auch zukünftig gemäß der vorliegenden Anleitung gesprochen werden. Die zukünftigen Sprechakte gewährleisten – unabhängig von den zukünftigen Nutzern des Gebetbuchs und Sprechern der besagten Gebete – weiterhin das familiäre Seelenheil. Die Ablasswirkung bleibt durch die am Kirchweihtag zu betenden Grundgebete auch dann bestehen, wenn das betende Ich nicht weiter für sich selbst (und seine Familie) beten kann, sondern (unwissende) Außenstehende es nutzen. In seiner individuellen Form ist das Gebetbuch nicht nur von jedem Betenden nutzbar, sondern behält mit seiner zukünftigen Nutzung zugleich seine ursprüngliche Funktion bei, nämlich für das Seelenheil Margarethas und ihrer Familie zu bitten. Die Sicherstellung des weiteren ›fließenden‹ Ablasses soll gewährleisten, dass die Seelen der Familienmitglieder einst frei von jeder Sünde vor das Jüngste Gericht treten können. Als Mittel nicht nur der »(Re-)Integration des religiösen Subjektes in die das Leben tragende und das Heil vergewissernde *communio sanctorum*«¹¹⁴³ sondern als Mittel zur Sicherstellung des (familien-)eigenen Seelenheils über den Tod hinaus, ermöglichen die Gebete sowohl den eigenen als auch ›fremden‹ anhaltenden Gnadenerwerb. Dass die fortwährende Heilsaneignung eine bedeutende Strategie im Gebetbuch darstellt, wird schließlich ebenso in dem auf die Anleitung zur Kirchweihe folgenden Kolophon deutlich:

Begeret von allen denen, die diss büch in haind, lesent oder bettent, das sy gott trülich für sy und ir gemahel sälgen bittint und sy in irem andächtigen gebett lassen bevolhen sin. Amen! (S. 602)

An der Miniatur ›St. Stephan‹, der Gebetsanweisung zur Kirchweihe und dem Kolophon wird das Interesse der Auftraggeberin an ihrem Gebetbuch, die Gewährung und Bewahrung des eigenen und familiären Seelenheils, wie an keiner anderen Stelle im Gebetbuch greifbar. Anknüpfend an LENTES, der Gebetsanweisungen als »Spiegel der spätmittelalterlichen Frömmigkeitspraxis«¹¹⁴⁴ deutet, ist die vorliegende Gebetsanweisung ebenso ein Spiegel der individuellen Frömmigkeits- und Memorialpraxis Margaretha von Kappels. Im Vergleich zu den vorherigen am Verlauf des Kirchenjahres orientierten Texten des Gebetbuches versammelt die letzte Textkomplilation schließlich nicht nur Ablassgebete mit einem Ortsbezug, sondern auch mit einer bemerkenswert persönlichen Note, indem im Zusammenhang mit dem vorgegebenen Ort sowohl das betende Subjekt näher definiert wird, als auch die Familie Ehinger in den Fokus gerät.

Indem die letzte Textkomplilation wiederholt den Sündenablass und die Befreiung aus dem Fegefeuer thematisiert und das Bild gleichzeitig die ehingerischen Familienmitglieder visuell vergegenwärtigt, die in ihren Gräbern auf den Jüngsten Tag warten,

1143 LENTES, Gebetbuch und Gebärde (1996), S. 66.

1144 Ebd., S. 268.

rekurrieren Texte und Bild inhaltlich sowie funktional auf die ihr vorausgehenden Texte und insbesondere auf den eschatologischen Charakter des vorherigen, letzten Gebets zum Jüngsten Gericht (S. 592–593), das um einen gnädigen Richter und die Vergebung der Sünden am letzten Tag bittet. Durch diesen inhaltlich-thematischen Rekurs fügen sich sowohl die Gebete und Mahnungen als auch die Gebetsanweisung zur Kirchweihe trotz des Wechsels von einer zeitlichen Strukturierung zu einem lokalen und persönlichen Bezugsrahmen nahtlos an die ihnen vorausgehenden Textkomilationen an. Obgleich mit den letzten Texten des Gebetbuches die am liturgischen Kirchenjahr orientierte Zeitstruktur durch einen persönlichen Ortsbezug zur Konstanzer Stiftskirche St. Stephan abgelöst wird, erscheinen die entsprechenden Texte keineswegs aus dem Zusammenhang herausgerissen. Vielmehr stellen sie einen lückenlos an die Thematik der Textkomilation anknüpfenden persönlichen Abschluss des Gebetbuches dar, durch welchen das eigene Seelenheil seiner Besitzerin und ihrer Familie nicht nur im Hier und Jetzt, sondern durch den fortwährenden Gebrauch des Gebetbuches auch zukünftig und bis zum Tag des Jüngsten Gerichts gesichert wird.

Strukturelle Funktion: Hinsichtlich ihrer strukturellen Funktion ist die ganzseitige Miniatur den Titelbildern mit einer strukturierenden Funktion zuzuordnen. Sie ist den auf sie folgenden Texten auf der Versoseite einleitend vorangestellt, macht den Beginn des letzten Textabschnitts vor dem Nachtrag kenntlich und nimmt so eine Gliederung der im Gebetbuch enthaltenen Texte vor.

6.4.2 Allianzwappen Ehinger-von Kappel

Das Allianzwappen (S. 603, siehe Abb. 38) des Heinrich Ehinger (III., 1438–1479) und der Margaretha von Kappel (1439/40–1491?) misst 137 mm × 88 mm (H × B). Die ganzseitige Miniatur ist der Textkomilation des Gebetbuches auf einer einzelnen Pergamentseite vor dem Nachtrag angebunden.

Bildbeschreibung: Die Wappentafel zeigt in der unteren Bildhälfte links das Wappenschild der Konstanzer Familie Ehinger, einen mit drei roten Rosen besetzten gelben Schrägbalken auf einem schwarzen, ornamentierten Feld. An der heraldisch rechten Oberkante des Wappenschildes schließt das Oberwappen an, ein Ritterhelm mit Helmzier. Von dem Helm geht ein üppiges Rankendekor aus. Auf der Helmzier wiederholt sich der rosenbesetzte Schrägbalken des Wappenschildes. Das Wappenschild der Margaretha von Kappel in der rechten Bildhälfte ist in drei dreieckige, zugespitzte Längsfelder unterteilt. Auf den beiden äußersten, zart ornamentierten gelben Feldern befindet sich jeweils eine schwarze Pilgermuschel in der oberen Hälfte der Wappentafel. Das mittlere schwarze Längsfeld ist diametral zu den Außenfeldern gestaltet und mit einer gelben Pilgermuschel an der unteren Längsseite versehen. Hier schließen Ritterhelm und Helmzier des Oberwappens an der heraldisch linken oberen Kante des

Wappenschildes an. Wiederum geht von dem Helm ein Rankendekor aus, während sich die Helmzierde als geschwungene Büffelhörner in den beiden Hauptfarben des Schildes (schwarz und gelb) äußert. Durch drei auf dem heraldisch rechten schwarzen Horn angebrachte gelbe Pilgermuscheln und drei weitere, auf dem heraldisch linken gelben Horn angebrachte schwarze Pilgermuscheln, wiederholt sich auch hier das Wappenmotiv. Die beiden Helme sind einander zugewandt und durch eine um einen Balken geschlungene Banderole mit der Aufschrift *DIN ALLAIN* verbunden. Beide Wappenshilde sind in sich leicht gebogen und fallen aufeinander zu, was ihnen eine plastische Wirkung verleiht. Die Wappen nehmen circa drei Viertel des Bildfeldes ein und sind auf einem hellgrünen Grasboden aufgestellt, der mit stilisierten gelben und violetten Pflanzen versehen ist. Der Grasboden reicht knapp bis zur Hälfte der Wappenshilde. Danach zeigt sich bis zu den Enden der Helmzierden ein tiefblauer, partiell leicht abgeriebener Hintergrund. Unmittelbar oberhalb der Helmzierden befinden sich zwei Engelsfiguren hinter einer Balustrade in einem goldbesetzten Halbkreis. Die Miniatur ist mehrfach umrahmt. Zunächst umschließt ein grauer, architektonischer Rundbogenrahmen mit stilisiertem Maßwerk innerhalb einer Kasteneinrahmung den Bildinhalt, woraufhin sich eine goldene Rahmenleiste mit einer dunklen Kontur und zuletzt eine rote Randung anschließen.

Die Allianzwappenminiatur, ihr Duktus, das Kolorit, der Materialwechsel und ihr möglicher Ursprung wurden bereits unter II, 5.2 diskutiert, weshalb an dieser Stelle auf eine eingehendere Betrachtung verzichtet wird.

6.5 Weiterer Buchschmuck

Über die Miniaturen hinaus ist das Gebetbuch der Margaretha weiterhin mit einer zweigliedrigen Akanthusranke mit Rankenkletterer (S. 1), einer acht- (S. 248), vier sieben- (S. 215, 233, 283, 299) und einer fünfzeiligen Feldinitiale (S. 312) sowie einer achtzeiligen historisierten Initiale (S. 264) und dem Allianzwappen Ehinger-Neithart (S. 601) ausgestattet. Diese sollen im Folgenden kurz beschrieben und ihre Funktion innerhalb des Gebetbuches erläutert werden.

Akanthusranke mit Rankenkletterer: Die zweiseitige dunkelgrüne Akanthusranke im Randdekor auf der ersten Textseite des Gebetbuches (S. 1) geht von den beiden Armen eines Rankenkletterers in der rechten unteren Ecke der Seite aus. Der sogenannte Rankenkletterer erscheint als unproportionierte (Trage-)Figur. Seine geschwungenen Arme nehmen beinahe die gesamte Länge seines Körpers ein. Die zwei Ranken verlaufen entlang des rechten sowie unteren Seitenrandes und sind mit olivgrünen sowie violetten (blau-rosafarbenen) Palmetten mit bis zu acht Blattlappen und Fruchtrauben in Muschelgold, sogenannten Goldpollen, verziert.

Der Rankenkletterer und die Akanthusranke der ersten Textseite weisen allein eine textschmückende Funktion auf. Sie nehmen weder eine Gliederung der Textkompi-

lation vor, noch deuten sie auf ein bestimmtes Wort oder einen bestimmten Textinhalt hin. Ein weiteres schmückendes Element der ersten Textseite zeigt sich in dem schwarz ornamentierten Binnenfeld der den Textanfang markierenden rubrizierten H-Initiale.

Feldinitialen und historisierte Initialen: Die insgesamt sechs (acht-, sieben- oder fünfzeiligen) Feldinitialen (vgl. S. 215, 233, 248, 283, 299, 312) und die achtzeilige historisierte Initiale (S. 264)¹¹⁴⁵ sind allesamt im Text *Der ewig Ursprung* (S. 215–327) enthalten. Darüber hinaus weist die Textkompilation des Gebetbuches keine weiteren Feld- oder historisierten Initialen auf. Die Initialkörper der Feldinitialen sind in Blattgold gehalten und von einem (mehr-)farbigen Grund (gelb, rot, grün, blau) umgeben, der jeweils mit bunten Filigranornamenten und teilweise mit Blüten besetzt ist. Im Gegensatz zu den Feldinitialen ist der Initialkörper der historisierten Initialen silbern. Auch er befindet sich auf einem mehrfarbigen, mit buntem Filigranornament und Blüten belegten Grund. Im Anschluss an drei der sieben Initialen (S. 215, 283, 299) wiederholt sich der Initialbuchstabe in den folgenden Texten als (rubrizierte) Majuskel. Die sieben Initialformen weisen durchgehend eine textgliedernde Funktion auf, indem sie im Text des *ewigen Ursprungs* (S. 215–327) jeweils einen neuen Tag kenntlich machen: Palmsonntag (S. 215), Montag (S. 233), Dienstag (S. 248), Mittwoch (S. 264), Donnerstag (S. 283), Karfreitag (S. 299), Karsamstag (S. 312). Ob das Gliederungsschema eigens für das Gebetbuch entwickelt wurde oder gemeinsam mit dem Text von einer möglichen Vorlage übernommen wurde, bleibt unklar.¹¹⁴⁶

Allianzwappen Ehinger-Neithart: Im Unterschied zum Allianzwappen Ehinger-von Kappel (S. 603) ist die circa fünfzeilige Federzeichnung des Allianzwappens Ehinger-Neithart (S. 601) vergleichsweise einfach gestaltet. Auf der linken Seite befindet sich das Wappenschild der Familie Ehinger, ein goldener, mit drei roten Rosen besetzter Schrägbalken auf einem schwarzen Feld. Rechts daneben ist das Wappen der Familie Neithart dargestellt, ein weiß-silbernes Feld mit einem schwarzen Dreiberg, aus dem ein stilisiertes schwarzes Kleeblatt an einem Stiel herauswächst.

Als Wappenträger des ehingerischen Wappens darf hier nun nicht mehr Heinrich Ehinger (III.), sondern dessen Sohn Hans (III., 1456–1505) gelten. Das Allianzwappen steht für die durch die Heirat im Jahre 1482 erworbene Verbindung zwischen den Wappenträgern Hans Ehinger (III.) und seiner Frau Margarethe Neithart (gestorben

1145 Die sieben Initialkörper erscheinen einmal als E-, fünfmal als I- und einmal als H-Initiale.

1146 In der Parallelüberlieferung des Textes in der Handschrift Zürich, ZB, Ms. C 162, fol. 56r–143r kommen an denselben Stellen mehrzeilige, einfache, rubrizierte Initialen zum Einsatz. Darüber hinaus ist der Text dort mit drei Holzschnitten ausgestattet (fol. 58v: Engelsturz, fol. 97v: Christus vor Pilatus, fol. 117r: Kreuzigung). Der entsprechende Text der Handschrift Karlsruhe, BLB, Cod. Donaueschingen 437, fol. 1r–183v ist ebenfalls mithilfe mehrzeiliger Feldinitialen und weiterhin durch 33 Miniaturen zum Leben und der Passion Jesu gegliedert.

1513).¹¹⁴⁷ Aus der Darstellung des Allianzwappens im Gebetbuch der Margaretha, welches sich in der gleichen Weise in Dorotheas ›Buch der göttlichen Liebe‹ wiederfindet,¹¹⁴⁸ geht hervor, dass sowohl das Gebetbuch Margarethas als auch das ›Buch der göttlichen Liebe‹ zeitweilig in den Besitz Hans Ehingers (III.) und seiner Frau Margarethe Neitharts übergingen. Vermutlich ist das im Gebetbuch der Margaretha enthaltene Allianzwappen Ehinger-Neithart im Rahmen des Besitzerwechsels nachträglich eingetragen worden.¹¹⁴⁹

¹¹⁴⁷ Vgl. CERMANN, Hs. Nr. 43.1.55 (2014), S. 246.

¹¹⁴⁸ Vgl. Einsiedeln, StiB, Cod. 752, fol. 2r.

¹¹⁴⁹ Zur Wanderung der Bücher siehe II, 1.2.