

**Gaude, Maria**

**Die Visualisierung einer Andacht  
Werkbeispiele aus dem 14. bis 16. Jahrhundert**

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde  
der  
Philosophischen Fakultät  
der  
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität  
zu Bonn

vorgelegt von

**Stefanie Elisabeth Hewig**

aus  
Frechen

Bonn 2023

Diese Dissertation wurde 2021 unter dem Titel „Die Freuden Mariens in der Kunst zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert“ zur Promotion eingereicht und angenommen.

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät  
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

**Zusammensetzung der Prüfungskommission:**

Prof. Dr. Harald Wolter-von dem Knesebeck

*(Vorsitzender)*

Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet

*(Betreuerin und Gutachterin)*

Prof. Dr. Birgit Ulrike Münch

*(Gutachterin)*

Jun.-Prof. Dr. Ulrike Saß

*(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)*

Tag der mündlichen Prüfung: 03.02.2022



# Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Dank.....	5
1. Einleitung.....	7
2. Die Freuden Mariens.....	11
2.1 Die Entwicklung der Freudenandacht .....	11
2.2 Bedeutung und Funktion der Freudenandacht.....	26
2.3 Die Schmerzen Mariens.....	30
3. Die Freudenthematik in bildbezogenen Medien.....	33
3.1 Die Buchillustration .....	33
3.1.1 Das Speculum humanae salvationis .....	33
3.1.2 Der Codex Cremifanensis 243.....	39
3.1.2.1 Werkbeschreibung .....	41
3.1.2.2 Das Gebet zu den Sieben Freuden Mariens.....	44
3.1.3 Das Ziel des Verfassers und die Adressaten des SHS .....	56
3.1.4 Die Funktion der Freudenandacht innerhalb des SHS.....	61
3.2 Der Einblattdruck.....	63
3.2.1 Der anonyme Holzschnitt.....	63
3.2.1.1 Werkbeschreibung .....	65
3.2.1.2 Die Funktion und Adressaten der Grafik .....	70
3.2.2 Der Cranach-Holzschnitt.....	72
3.2.2.1 Werkbeschreibung .....	74
3.2.2.2 Die Funktion und Adressaten der Grafik .....	76
3.2.3 Das Medium Einblattdruck .....	80
3.3 Die Wandmalerei.....	87
3.3.1 Der Kreuzgang des Doms zu Brixen und seine Wandmalerei .....	88
3.3.2 Der Stifter und das Bildprogramm der 14. Arkade .....	91
3.3.2.1 Werkbeschreibung .....	92
3.3.3 Die Funktion und Adressaten des Kreuzgangs und der Wandmalerei.....	109
3.4 Die Tafelmalerei.....	113
3.4.1 Die Überreste eines Flügelretabels in Großmölsen .....	114
3.4.2 Werkbeschreibung .....	118
3.4.3 Die Funktion und Adressaten des Retabels .....	130
3.5 Die Skulptur.....	132
3.5.1 Das Riemenschneider-Retabel der Herrgottskapelle zu Creglingen.....	133
3.5.2 Werkbeschreibung .....	137
3.5.2.1 Die Flügel.....	138
3.5.2.2 Die Predella.....	140
3.5.2.3 Der Korpus.....	142
3.5.2.4 Der Auszug.....	145
3.5.3 Die Funktion und Adressaten des Altarretabels .....	149

4.	Zusammenfassung.....	158
5.	Anhang.....	168
6.	Literaturverzeichnis.....	171
7.	Abbildungsverzeichnis.....	208
8.	Abbildungen.....	210

## Vorwort und Dank

Die vorliegende Studie enthält die überarbeitete und bibliografisch aktualisierte Fassung meiner Dissertation, die im Juni 2021 von der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn angenommen wurde.

Die Motivation, das Dissertationsthema den Freuden Mariens zu widmen, entwickelte sich während der Erarbeitung meiner Masterarbeit, die dasselbe Thema behandelt. Den grundlegenden Anstoß gab eine Vorlesung zur Marienfrömmigkeit im Spätmittelalter, gehalten von Prof. Dr. Thomas Noll, in der ich zum ersten Mal von dieser speziellen Andacht hörte. Obwohl diese marianische Andachtsform bekannt ist, tritt das Thema, das überwiegend ikonografisch behandelt wird, eher als Randerscheinung auf. Eine kunsthistorische Studie, die sich ausschließlich mit den Freuden Mariens beschäftigt und mehrere für diese Andacht angefertigte Werkbeispiele aus verschiedenen Medien untersucht, liegt bislang nicht vor. Diese Lücke galt es zu füllen.

Mein Dank gilt allen voran meiner Doktormutter Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet für die fürsorgliche Betreuung während dieser intensiven Arbeitsphase. Ihr kritischer, aufmerksamer Blick und ihr Bestreben, nichts als selbstverständlich hinzunehmen, förderte die Auseinandersetzung mit dem vorliegenden Thema. Des Weiteren bedanke ich mich bei Prof. Dr. Birgit Ulrike Münch, die als Zweitgutachterin die Arbeit betreut hat.

Ein persönlicher Dank ist an Prof. Dr. Thomas Noll (Kunstgeschichtliches Seminar, Georg-August-Universität Göttingen) gerichtet, der mir mit sachkundigem Rat und großmütiger Hilfsbereitschaft über all die Jahre zur Seite stand.

Darüber hinaus darf die Erwähnung jener Menschen nicht fehlen, die mich in unterschiedlicher Weise unterstützt haben: Prof. Dr. Harald Wolter-von dem Knesebeck (Kunsthistorisches Institut, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Prof. Dr. Elke Brüggem (Germanistische Mediävistik, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Prof. Dr. Andreas Odenthal (Seminar für Liturgiewissenschaft, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Pf. i. R. Martin Vieweg, PD Dr. Erika Kustatscher (Diözesanarchiv Brixen), Prof. Dr. Sabine Maier (Erfurt), Barbara Schwerdtfeger (Bonn), Dr. Michael Bohn (Bonn), Sarah Maria Schnödewind (Bonn), Dr. Doris Brehm (Bonn) und Virginie Beclu (Bonn). Eine besondere Förderung gewährte Herr Dipl.-Kfm. Dieter Köhne über das Reisestipendium der Stiftung Doktorhut.

Ein besonderer Dank gilt meiner Familie und meinen Freuden, die für mich die größte Unterstützung während dieser Zeit waren. Mit viel Herz, Motivation und Geduld gaben sie mir die nötige Kraft. Meine Eltern Andrea und Bertram Hewig gaben mir stets Rückhalt für alle meine Entscheidungen, wodurch der Weg bis zur Promotion geebnet wurde.

Nicht zuletzt möchte ich meiner Frau Stephanie Paschold danken, die jeden Schritt begleitet, mich in schwierigen Phasen motiviert und unermüdlich unterstützt hat.

Ihr und meinen Eltern ist diese Arbeit gewidmet.

# 1. Einleitung

In Johannes Ecks Pfarrbuch, das er ab Dezember 1525 für die Kirche Unser lieben Frau in Ingolstadt anfertigte, ist folgende Stiftung von Herzog Ludwig dem Bärtigen überliefert: Zu Ehren des allerheiligsten Sakramentes wurde an jedem Donnerstag eine Prozession abgehalten. Dieser gingen sieben Knaben voraus, die Wandelkerzen trugen, um den Sieben Freuden Mariens zu gedenken.<sup>1</sup>

Dieses Beispiel ist eins von vielen, das auf die Andachtspraxis zu den sogenannten Freuden Mariens verweist. Angewandt in der Liturgie und privaten Andacht<sup>2</sup> zählten die Freuden im Laufe des Mittelalters<sup>3</sup> zu den beliebtesten marianischen Themen. Ihre Verbreitung erfolgte nicht nur über Erzählungen, sondern ebenfalls über bildnerische Werke. Die bildliche Umsetzung der Freudenthematik zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert im abendländischen – hauptsächlich deutschen – Raum bildet den Inhalt der vorliegenden Untersuchung. Dafür wurden gezielt Werke ausgewählt, die für die Freudenandacht entstanden sind.<sup>4</sup> Unterschiedliche Medien sollen vor Augen geführt und sowohl deren Gebrauch als auch deren Adressaten dargelegt werden. Anhand der jeweiligen Gattung wird an die Verbreitung dieses Bildprogramms auf verschiedenen Bildträgern erinnert, ebenso an dessen Vorkommen im privaten und öffentlichen Raum. Zugleich verweist die Medienvielfalt auf die unterschiedlichen Modi der Ansprache und der möglichen performativen Antworten. Über die Umsetzungsvarianten der Werkbeispiele werden Abweichungen und Gemeinsamkeiten – bildlich wie inhaltlich – gegenübergestellt.<sup>5</sup> Die Verbreitung, der Gebrauch und die Funktionen der Bilder belegen in allen ihren Varianten die Bedeutung der Freudenandacht für die Jenseitsfürsorge und die überragende Stellung Marias in der (katholischen) Kirche und der Volksfrömmigkeit.

Bis heute ist in der kunsthistorischen Forschung keine Monographie über die Freuden Mariens in der bildenden Kunst erschienen. Werke, die das Thema aufgreifen,

---

<sup>1</sup> Vgl. Greving 1908, 1–2 und 102–103. Zum Pfarrbuch siehe auch: Bärsch 2014, 72–74. Die Stiftung der Donnerstags-Prozession erfolgte 1432 und wurde vom Bischof im selben Jahr genehmigt (vgl. Greving 1908, 103, Anm. 4).

<sup>2</sup> Die Andacht stellt eine Frömmigkeitshaltung, vor allem aber eine Frömmigkeitsform dar, die den Zweck verfolgt, Gott zu gedenken und in der Gemeinschaft oder von Einzelnen öffentlich oder privat praktiziert wird (vgl. Küppers 1993, 614).

<sup>3</sup> In den letzten Jahren wurden Periodisierungen immer wieder infrage gestellt, ohne bisher zu einer allgemein anerkannten Alternative zu gelangen: Entsprechend wird hier auf den Notbegriff „(Spät-)Mittelalter“ zurückgegriffen. Zur Entstehung und Problematik des Begriffs „Mittelalter“ und dem Versuch einer Untergliederung siehe: Graus 1998, 355–356; Groebner 2008, 24–35; Samowsky 2022, 10–13.

<sup>4</sup> Die Arbeit gibt den Stand der Forschung bis zum Einreichungsdatum (Juni 2023) wieder. Aus Gründen der leichten Lesbarkeit wird auf eine geschlechtsspezifische Differenzierung verzichtet. Entsprechende Begriffe gelten im Sinne der Gleichbehandlung für beide Geschlechter. Die erste intensive Auseinandersetzung mit den Freuden Mariens in der Kunst dieser Zeit erfolgte bereits mit der 2013 abgeschlossenen, unveröffentlichten Masterarbeit – darauf aufbauend folgte die vorliegende Untersuchung (Hewig, Stefanie Elisabeth: *Die Freuden Mariens in der Kunst des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit* (Bonn, Univ., M.A.-Arbeit, 2013), Bonn 2013).

<sup>5</sup> In dem Lexikonbeitrag des RDKs zu den Freuden und Schmerzen Marias verweist auch Klaus Niehr auf die unterschiedlichen Bildformen („[...] als Kolumnen, Register, als Kranz aus Medaillons oder in rechteckigen Feldern, die zumeist um ein Hauptbild gruppiert sind“), in denen die Freuden- und/oder Schmerzendarstellungen präsentiert werden (Niehr 2021, 1430).

wurden hauptsächlich auf stilistische und formale Merkmale hin untersucht, ihre Entstehungsgeschichte verfolgt und gegebenenfalls rekonstruiert. Deren Funktion wurde bereits teilweise hinterfragt, aber vornehmlich auf die Bildträger und das Bildprogramm bezogen, weniger auf die damit verbundenen möglichen Andachtspraktiken, denen hier Aufmerksamkeit geschenkt werden soll.

Auf lückenhafte Forschungen verweist unter anderem Holger Simon in seiner Dissertation (1998) über das Riemenschneider-Retabel in der Creglinger Herrgottskapelle.<sup>6</sup> Da die Forschung nicht über eine Beschreibung des Retabels hinauskam, wurde die Bedeutung dieses Werks vor Simons Arbeit nicht geklärt. Mehrere Studien weisen zwar auf die Freudenthematik hin, ergänzen den Hinweis jedoch nicht mit der dazugehörigen Andachtspraxis, weshalb der Zweck des Bildprogramms und die Funktion der Freudenandacht unerschlossen blieben.<sup>7</sup> Es stellt sich daher die Frage, ob diese Auffälligkeit auch in den Studien zu den hier vorgestellten Werken wiederzufinden ist. Hinsichtlich der Forschungsliteratur muss sogar ein Schritt zurückgegangen und überprüft werden, ob die Freudenthematik überhaupt erkannt wurde. Des Weiteren ist fraglich, wie viele Autoren auf die (mediale) Verbreitung dieses Bildprogramms eingehen. Bei manchen der hier vorgestellten Kunstwerke fallen die wissenschaftlichen Beschreibungsmethoden recht unterschiedlich aus, weshalb es zu Schwierigkeiten beim „Lesen“ und der Interpretation des Bildprogramms kommen kann. Auch darauf wird die vorliegende Untersuchung eingehen.

Eine kritische Betrachtung der bisherigen Forschung ist jedoch nur ein Anliegen dieser Studie. Als Grundlage soll zuerst in das Themenfeld der Freudenandacht eingeführt werden, gilt es doch, sie als komplexe Frömmigkeitspraxis und deren Auswirkung in verschiedenen Medien kennenzulernen, nicht nur als ikonografisches Thema. Hierfür werden in Kapitel 2 grundsätzliche Kenntnisse auf dem Stand heutiger Forschung zusammengestellt, um einen Einblick in die Entstehung, Weiterentwicklung und Verbreitung dieser Andacht zu bieten. Die zwar schon etwas ältere, aber nach wie vor grundlegende und herausragende Untersuchung von Gilles Gérard Meersseman über den *Hymnos Akathistos* im Abendland, ein in Bezug zu den Freuden Mariens viel zitiertes Werk, bildet den Hauptpfeiler für diesen Abschnitt. Meersseman geht in seiner Studie (1958) auf den Einfluss der lateinischen Version der Hymne auf die marianische Dichtung des Abendlands ein. Anhand verschiedener Textzeugnisse<sup>8</sup> belegt er den Einfluss des *Hymnos Akathistos* auf bestimmte (Gruß-)Hymnen, die Teile des

---

<sup>6</sup> Vgl. im Folgenden: Simon 1998, 1.

<sup>7</sup> Siehe hierzu Kapitel 3.5.

<sup>8</sup> Zu den Textzeugnissen gehören: 1. eine wörtliche und eine rhythmisch bearbeitete Version des *Akathistos*, 2. marianische Loblieder, die keine Verwandtschaft zum diesem aufweisen, und 3. (Gruß-)Hymnen, die mit Teilen des *Akathistos* übereinstimmen.

*Akathistos* nachahmen und vereinzelt deren Vokabular nutzen. In einem zweiten Band (1960) ergänzt Meersseman seine Untersuchung um vier weitere Textgruppen, welche die (Gruß-)Hymnen vertreten. Vor allem der Abschnitt zu den Gruß-Orationen und der Gaude-Literatur ist für diese Arbeit von Bedeutung, da diese mit der Freudenandacht in Verbindung stehen.

Ergänzend zu den schriftlichen Belegen dieser Andacht wird anhand einiger vorgestellter Beispiele ein Eindruck von der geografischen (und medialen) Streuung der Bildwerke zu den Freuden Mariens vermittelt. Da die Freuden Mariens manchmal in Kombination mit den Schmerzen Mariens auftreten, bildet ein kleiner Exkurs zu diesen den Abschluss von Kapitel 2.

Der Hauptteil der vorliegenden Untersuchung befasst sich mit der Beschreibung und Auswertung von sechs Werkbeispielen aus fünf verschiedenen Medien: Buchillustration, Einblattdruck, Wandmalerei, Tafelmalerei und Skulptur. Dabei werden die Bildinhalte und die Bildkompositionen näher betrachtet, um auf die Unterschiede in der Umsetzung der Freudenthematik aufmerksam zu machen. Hinterfragt werden ebenso Motive, die neben den Freuden Mariens dargestellt sind, ob und inwiefern sie mit diesen in Verbindung stehen. Da es sich bei den Freuden Mariens um eine Andachtspraxis mit entsprechenden Gebeten handelt, wird auf mögliche Textbeigaben zu den Werken geachtet. Die Auswahl der Beispiele erfolgt bewusst in unterschiedlichen Medien, um auf die Verbreitung des Themas in der bildenden Kunst hinzuweisen, wobei der Bedeutung der Rolle der Medien nachgegangen wird. Es stellt sich die Frage nach der Bedeutung der medialen Diversität. Was sagt sie über den Umgang mit dem Thema aus? Da in der Sekundärliteratur zu diesem Aspekt nur wenige Angaben zu finden sind,<sup>9</sup> ist es ein Anliegen dieser Arbeit, die Verbreitung innerhalb verschiedener Medien gezielt bewusst zu machen und erste Ansätze zur Beantwortung der Frage nach deren Bedeutung zu bieten. Anhand der ausgewählten Kunstwerke soll ebenso erörtert werden, wer zu den Adressaten der Werke gehört haben könnte. Diesbezüglich stellt sich die Frage, ob Unterschiede in der gestalterischen und inhaltlichen Ausführung bestehen. Ergänzend dazu erfolgt ein Einblick in die Nutzung und Funktion der jeweiligen Objekte. Hinsichtlich der in Kapitel 2 genannten Textzeugnisse erfolgt eine Analyse des Text-Bild-Verhältnisses, um Modalitäten der Illustration, Stimmigkeiten und eventuelle Unstimmigkeiten zu differenzieren. Da hier der Fokus auf dem Textverständnis liegt, bezieht sich diese Arbeit hinsichtlich der Fragen zu den Entstehungsbedingungen sowie der stilistischen und ikonografischen Aspekte auf die existierende Forschung.

---

<sup>9</sup> Siehe hierzu das Ergebnis in Kapitel 4.

Der Werkauswahl gilt das besondere Interesse der Studie: Die Werkbeispiele sind so ausgewählt, dass sie die Möglichkeit bieten, vielfältige Varianten der Bildumsetzung der Freudenthematik aufzuzeigen. Gleichzeitig soll die Auswahl unterschiedliche Adressaten und verschiedene Orte der Präsentation und Nutzung der Objekte einbeziehen, um die Bedeutung und die Umsetzung dieser Andacht und ihrer bildlichen Darstellung zu unterstreichen. Das erste Werkbeispiel, ein Andachtskapitel aus dem *Codex Cremifanensis 243* – das eine Abschrift des *Speculum humanae salvationis* beinhaltet –, ist mit einer Textbeigabe zu den Freuden Mariens ergänzt, wodurch dieses Beispiel einen geeigneten Beginn der Untersuchung liefert. Hier ist es möglich, Andachtstext und Bild in einer Einheit zu erfahren. Bei dem Einblattdruck sind gleich zwei Werke relevant, um die Diversität der thematischen Umsetzung innerhalb eines Mediums exemplarisch darzustellen. Bei der Wandmalerei im Kreuzgang zu Brixen stellt sich bei näherer Betrachtung heraus, dass sich diese auf das *Speculum* und somit ferner auf den *Codex Cremifanensis 243* bezieht. Dieses Beispiel ermöglicht einen direkten Vergleich zwischen der ursprünglichen Form als Buch(-illustration) und einer Arkadenmalerei. Die beiden letzten Werke gehen auf das Objekt Altarretabel ein, wobei eins gemalt und das andere geschnitzt ist. Mit den Retabelresten aus Großmölsen bietet sich eine Auseinandersetzung zwischen der Freudenthematik mit drei weiteren Motiven an – unter anderem den Schmerzen Mariens –, die auf den Außenflügeln dargestellt sind. Außerdem ist die Malerei in die Zeit der Reformation<sup>10</sup> datierbar und soll als Beispiel dafür dienen, wie das Thema zu dieser Zeit umgesetzt wurde. Das Riemenschneider-Retabel aus Creglingen wiederum gibt einen Einblick, wie das Bildprogramm, das sich über das gesamte Werk erstreckt, auf einem geöffneten Wandelretabel zusammenspielt.

In den vergangenen Jahren gab es einen performativen „turn“ auch in der Mediävistik; man bemühte sich zunehmend, die Entstehungsbedingungen und ebenso die lebensweltlichen Gebrauchszusammenhänge zu rekonstruieren.<sup>11</sup> Religiöse Werke bieten nicht mehr nur Anlass für ikonografische Studien; sie sind Ausgangspunkt von Feldforschungen zu genauerer Rekontextualisierungen geworden. Zudem sind sie nicht mehr allein Zeugnisse einer Textkenntnis, sondern Ausdruck bestimmter Bild- und Frömmigkeitskulturen. Diese Studie möchte einen Beitrag zur Differenzierung der Marienfrömmigkeit leisten.

---

<sup>10</sup> Die vorliegende Arbeit geht vom Beginn der Reformation im Jahr 1517 aus.

<sup>11</sup> Siehe zum Beispiel: Hamburger, Jeffrey F.: *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998.



## 2. Die Freuden Mariens

Die sich im Mittelalter entwickelnde Frömmigkeitspraxis zu den sogenannten Freuden Mariens bezieht sich auf Ereignisse im Leben der Gottesmutter. Diese Ereignisse werden in neutestamentlichen und apokryphen Schriften beschrieben und unter dem Gesichtspunkt von Freuden verknüpft. Die Freudenandacht war, wie sich im Folgenden zeigen wird, ein Bestandteil der Liturgie und der privaten Andacht.<sup>12</sup> Anhand von schriftlichen Quellen ist eine große Verbreitung dieser Andacht zu erkennen. Sowohl in Italien als auch in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich, Spanien und England sind Textzeugnisse zu den Marienfreuden erhalten.<sup>13</sup> Sie gehören zu den häufigsten Motiven der mittelalterlichen marianischen Dichtung.<sup>14</sup> Eine konkrete Anzahl der Freuden oder eine Festlegung auf bestimmte Ereignisse erfolgte nur bedingt, weshalb die Umsetzung dieser Thematik in Schrift und Bild variiert.

### 2.1 Die Entwicklung der Freudenandacht

Einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung der Freudenandacht hatte der *Hymnos Akathistos*: ein in griechischer Sprache verfasstes Werk, das in der orthodoxen Liturgie von Kantor, Chor und Volk stehend vorgetragen und ursprünglich am Fest der Verkündigung des Herrn gesungen wurde.<sup>15</sup> Es handelt sich um ein Loblied auf die Jungfrau Maria und behandelt das Geheimnis der Menschwerdung Gottes. Sowohl der Verfasser als auch die Entstehungszeit dieses Werks sind unbekannt.<sup>16</sup> Als möglicher Autor gilt Romanos Melodos mit dem Beinamen der Sänger († um 560) oder einer seiner ersten Epigonen.<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> Ehemals wurde ein Fest zu Ehren der Sieben Freuden Mariens gefeiert – nach Karl Kolb und Uda Ebel am 5. Juli, nach Stephan Beissel am 7. Mai –, vor allem von den Franziskanern (vgl. Beissel 1972, 634, Anm. 5; Kolb 1989, 538; Ebel 1994, 156).

<sup>13</sup> Entsprechende Beispiele und Verweise liegen u. a. bei Stephan Beissel, Gilles G. Meersseman, Wilhelm Breuer, Elke Bayer und Uda Ebel vor (vgl. Beissel 1972, 632, Anm. 2; Meersseman 1960, 38, Anm. 5; Breuer 1994, 155–156; Bayer 1994a, 154–155; Ebel 1994, 156–157).

<sup>14</sup> Vgl. Bayer 1994a, 154. F. J. Mone (*Lateinische Hymnen des Mittelalters*, Bd. II, Marienlieder, Freiburg i. Br. 1854), Guido Dreves und Clemens Blume (*Analecta hymnica medii aevi*, 55 Bde., Leipzig 1886–1922) haben mehrere lateinische Lieder zusammengestellt. Hinweise dazu finden sich bei: Künstle 1928, 644; Meersseman 1958a, 79; Beissel 1972, 633; Simon 1998, 160. Weitere Werkbeispiele bieten: Meersseman (1958a, 1960), Bayer (1994a), Breuer (1994), Ebel (1994) und Hilg (1992).

<sup>15</sup> Vgl. Meersseman 1958b, 36, 38–39 und 44; Schneider 2001, 15–16; Schreiner 2006, 82; Schneider 2007, 5–6. Später wechselte der Hymnus in den Gottesdienst am Samstag der 5. Fastenwoche (vgl. Meersseman 1958b, 44; Schreiner 2006, 82). Eine ausführliche Studie zu diesem Werk liegt mit der Arbeit *Der Hymnos Akathistos im Abendland* (zwei Bände) von Gilles G. Meersseman vor. Anhand von *Akathistos* untersucht der Autor (u. a.) dessen Einfluss auf die marianische Dichtung des Abendlands.

<sup>16</sup> Vgl. Meersseman 1958b, 37; Schneider 2001, 17; Schneider 2007, 8. Das Werk wird auf das Ende des 5. Jahrhunderts bzw. den Beginn des 6. Jahrhunderts datiert (vgl. Kourembeles 2007, 69).

<sup>17</sup> Vgl. Meersseman 1958b, 37–38; Meersseman 1960, VI; Schneider 2001, 17–18; Schreiner 2006, 82; Schneider 2007, 8; Kourembeles 2007, 73–75.

Ausgangspunkt ist Gabriels Verkündigung an Maria.<sup>18</sup> In den 24 Stanzen des Lieds wird in der ersten Hälfte das Evangelium der Kindheit Jesu, in der zweiten das Geheimnis der Inkarnation und die theandrische Mutterschaft Mariens thematisiert. Auf die Stanzen mit einer ungeraden Zahl folgt stets ein vom Kantor vorgetragener Grußhymnus, der aus zwölf elogischen Anrufungen an die Gottesmutter besteht. Jede dieser Anrufungen beginnt mit dem griechischen Gruß „Χαῖρε“. Nach jeder Grußhymne fügt die Gemeinde – außer dem Kantor – eine marianische Akklamation bzw. einen Gruß an die Gottesmutter hinzu.<sup>19</sup> Neben der Lobpreisung Mariens als Gottesgebäerin dient die Hymne dazu, Maria als Fürbitterin zu gewinnen:

Es heißt, daß sie der „wohlgefällige Weihrauch des Gebetes“ ist (5), „Gottes Wohlgefallen an den Sterblichen“ (5) und ihr „freier Zugang zu Gott“ (5), der schützende und bewahrende „Schirm für die Welt, weiter als eine Wolke“ (11). Maria wird angerufen als die „Besänftigung des gerechten Richters“ (13) und die „Stola“ (13) vor dem Richterstuhl des Herrn, denn „du vermählst die Gläubigen mit dem Herrn“ (19).<sup>20</sup>

Nach einer Hypothese Meerssemans kann die Entstehung der lateinischen *Akathistos*-Akoluthie zwischen 787 und 813 datiert und in Venedig verortet werden, wo der griechische Bischof Christophorus I. den Hymnos verfasste – oder dazu anregte, ihn zu verfassen – und in die Liturgie einführen wollte.<sup>21</sup> Bedingt durch den Herrschaftswechsel in Venedig und die Flucht des Christophorus im Jahr 810 gelangte der Hymnus ins Fränkische Reich – wahrscheinlich zuerst auf die Insel Reichenau im Bodensee.<sup>22</sup> In einer Handschrift aus St. Gallen (*Cod. Z*, um 895) ist eine Teilabschrift des *Akathistos* erhalten, die nur den Anfang und den Schluss der Hymne enthält.<sup>23</sup> Die *Akathistos*-Version des Christophorus gelangte vermutlich Anfang des 9. Jahrhunderts nach Paris, wo sie (unter anderem auch in Reims, Valloires und Foucarmont) „sehr intensiv für liturgische Zwecke verwendet“<sup>24</sup> und ab dem Ende des 10. Jahrhunderts in die Marialien Nordfrankreichs aufgenommen wurde.<sup>25</sup> Ebenso ist nachweisbar, dass das Lied einen Einfluss auf die Struktur der marianischen Grußhymnen ausübte, die ab Anfang des 12. Jahrhunderts immer zahlreicher wurden und eine eigene Gattung bildeten.<sup>26</sup> Wegen der starken Ähnlichkeit zu den zwölf Grußhymnen aus dem

<sup>18</sup> Vgl. hier und im Folgenden: Meersseman 1958b, 36–37.

<sup>19</sup> Nach den Stanzen mit einer geraden Zahl folgt ein an Gott bzw. Christus gerichtetes „Alleluia“. Für weitere Details zum Werk siehe: Meersseman 1958b, 36–37.

<sup>20</sup> Schneider 2007, 65. Siehe ferner bis ebd., 70.

<sup>21</sup> Vgl. Meersseman 1958b, 49–50, 56–57 und 59; Meersseman 1960, VI. Im Gegensatz zur griechischen Urversion weist der lateinische Hymnus nach jeder Strophe die marianische Akklamation „Ave, sponsa insponsata“ auf, die von der Gemeinde (abgesehen vom Kantor) vorgetragen wurde – eine womöglich von Christophorus stammende Abwandlung (vgl. Meersseman 1958b, 58). Zur Verwendung der lateinischen Version siehe: ebd., 57–58.

<sup>22</sup> Vgl. Meersseman 1958b, 50–51. Der Hymnus wurde in der Reichenau jedoch nicht in der Klosterliturgie verwendet (vgl. ebd., 51).

<sup>23</sup> Vgl. ebd., 50 und 58–59.

<sup>24</sup> Ebd., 60.

<sup>25</sup> Vgl. ebd., 50–51, 60 und 67. Die Hymne wurde am Fest der Verkündigung Mariens vorgetragen.

<sup>26</sup> Vgl. hier und im Folgenden: Meersseman 1958b, 68 und 86; Meersseman 1960, 33; Hilg 1992, 1158.

*Akathistos* muss ihre Struktur als eine Nachahmung gewertet werden. Das griechische „Χαῖρε“ wurde im Lateinischen unter anderem mit „Ave“, „Gaude“ oder „Salve“ übersetzt.

Es scheint verwunderlich, dass anstelle der Begrüßungsworte „Sei begrüßt“ („Ave“) die Anrede „Freue dich“ („*Gaude*“) verwendet wurde. Meersseman und Klaus Schreiner sehen darin keine falsche Übersetzung, sondern eine angemessene Interpretation des griechischen Worts „Χαῖρε“. Meersseman erklärt:

Der Ausdruck Χαῖρε, der Gabriels Begrüßung einleitet und im Akathistos allen Ehrentiteln Mariens vorangesetzt wird, lautet in lateinischer Übersetzung meistens Ave. Die abendländische Kirche wußte aber auch den Ton der Freude, die in dieser Grußformel erklingt, lateinisch wiederzugeben, denn ihre liturgische Sprache übersetzt das Χαῖρε sehr oft mit Gaude, [...].<sup>27</sup>

Ähnlich meint auch Schreiner:

Das griechische Χαῖρε (chaire) wird im Lateinischen gemeinhin mit „Ave“, im Deutschen mit „Sei begrüßt“ wiedergegeben. In beiden Übersetzungen bleibt die Freude weitestgehend ausgespart. Im griechischen Original ist der Bezug zur Freude (Χαρά) sowie zu Anmut und Gnade (Χάρις) offenkundig. Gestützt wird dieses Verständnis durch die Theologie der griechischen Väter, „die in dem Begrüßungswort des Engels an Maria die Aufhebung der Verurteilung Evas durch Gott erblicken: Der alte Fluch wird durch die Gnade aufgehoben, und die Trauer, die über Eva verhängt wurde, muß der Freude weichen, die der neuen Eva zuteil wird“.<sup>28</sup>

Ab dem 11. Jahrhundert verbreitete sich im Abendland eine lateinische Fünf-Gaude-Antiphon, die beliebt war und vermutlich schon im 7. Jahrhundert eingeführt wurde.<sup>29</sup> Eine unverfälschte Fassung ist von dem Benediktiner Petrus Damiani († 1072) erhalten:

Gaude, dei genitrix, virgo immaculata.  
Gaude, quae gaudium ab angelo suscepisti.  
Gaude, quae genuisti aeterni luminis claritatem.  
Gaude, mater,  
Gaude, sancta dei genitrix virgo.  
Tu sola mater innupta.  
Te laudat omnis factura.  
Genitrix lucis, intercede pro nobis.<sup>30</sup>

Die Antiphon wurde nicht nur in der Liturgie, sondern auch in der Privatandacht genutzt und erschien im Laufe der Zeit in zahllosen Varianten.<sup>31</sup> Eine Verknüpfung mit weiteren

---

<sup>27</sup> Meersseman 1960, 33.

<sup>28</sup> Schreiner 2006, 83. Auf diese Auffälligkeit weist auch Michael Schneider hin (vgl. Schneider 2001, 19–20; Schneider 2007, 9).

<sup>29</sup> Vgl. Meersseman 1960, 34 und 37.

<sup>30</sup> Ebd., 190. Zu Damiani vgl. ebd., 34.

<sup>31</sup> Vgl. ebd., 37–38.

Ereignissen aus dem Leben Mariens bestand zunächst nicht.<sup>32</sup> Meersseman stellt fest, dass durch die Antiphon eine eigene Gaude-Literatur entstand, „die sich parallel zu den aus dem Akathistos entstandenen Grußhymnen entwickelte und schließlich dem Mariensalter einen neuen Inhalt lieferte“<sup>33</sup>.

Damiani setzte sich für die Verbreitung dieser Antiphon in der Privatandacht ein und fügte dem Lied eine Legende bei, welche die Macht des Gebets demonstrieren sollte (siehe im Anhang Text Nr. 1).<sup>34</sup> Die Erzählung berichtet von einem Mönch, der jedes Mal, wenn er an Marias Altar vorbeikommt, diese Antiphon vorträgt. Eines Tages vernimmt der Mönch eine Stimme, die zu ihm sagt: „Freude hast du mir zugewünscht; Freude wirst du einmal erfahren.“<sup>35</sup> Kurze Zeit später stirbt der Mönch und wird in den Himmel aufgenommen. Ab Anfang des 12. Jahrhunderts ist diese Erzählung – immer in abgewandelter Form – ein Bestandteil der meisten Marialen und übte wie auch ähnliche Legenden einen Einfluss auf die Verbreitung von anderen marianischen Andachten und Orationen, die marianische Litanei und den Mariensalter aus.<sup>36</sup>

Im 11. und 12. Jahrhundert erfolgte die entscheidende Veränderung der Freudenandacht, indem mit den fünf Grüßen fünf Ereignisse aus dem Leben Mariens verknüpft wurden.<sup>37</sup> Als häufigste Variante sind die Verkündigung an Maria, die Geburt Christi, seine Auferstehung und Himmelfahrt und die Himmelsaufnahme Mariens zu finden.<sup>38</sup> Lieder in schlichter Form (siehe im Anhang Text Nr. 2) ermöglichten eine weite Verbreitung dieser Andacht.<sup>39</sup> Die bildliche Umsetzung der Freudenthematik entwickelte sich vermutlich aus den Texten heraus und zeigt einen neuen Bildbedarf auf. Allerdings bleibt ungewiss, wann die ersten bildlichen Darstellungen der Freuden entstanden.

Aus Textzeugnissen geht hervor, dass die Fünf-Freuden-Andacht in Beziehung zu den fünf Wunden Christi gesetzt und als deren Gegenstück angesehen wurde – möglicherweise ist die Fünzfzahl der Freuden auf die fünf Wunden zurückzuführen.<sup>40</sup> Dies belegt eine Legende, die der bereits genannten Fünf-Gaude-Antiphon beigefügt wurde.<sup>41</sup> Sie geht (unter anderem) auf die Schmerzen Mariens ein, die wie ein Schwert

---

<sup>32</sup> Vgl. ebd., 38.

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Vgl. im Folgenden: ebd., 38 und 190.

<sup>35</sup> Ebd., 38.

<sup>36</sup> Vgl. ebd.

<sup>37</sup> Vgl. Meersseman 1960, 38–39; Bayer 1994a, 154.

<sup>38</sup> Vgl. Bayer 1994a, 154.

<sup>39</sup> Vgl. Meersseman 1960, 38.

<sup>40</sup> Vgl. ebd., 39; Hilg 1992, 1158; Bayer 1994a, 154; Beissel 1972, 630–632; Simon 1998, 155. Auch in der Fünf-Gaude-Antiphon aus dem Anhang (Nr. 2) ist die Verknüpfung zum Kreuztod Christi vorhanden. Die dritte Strophe („Gaude, quia tui nati, quem dolebas mortem pati, fulget resurrectio“) thematisiert sowohl Marias Freude über die Auferstehung Christi als auch ihren Schmerz, den sie wegen des Todes ihres Sohnes ertragen musste.

<sup>41</sup> Vgl. Meersseman 1960, 39 und 190–191. Eine Verknüpfung der Freuden Mariens mit dem Tod Christi findet sich ebenso in einer Marienvision der Mechthild von Hackeborn (1241–1298), in welcher die Gottesmutter selbst eine Anleitung für eine Freudenandacht vorgibt (siehe im Anhang Text Nr. 3). Die fünfte der sieben Freuden soll dem Tod ihres Sohnes und der dadurch erfolgten Erlösung der Menschheit gewidmet sein: „Fünftens erinnere mich daran, wie er

in ihre Seele eindringen, als ihr Sohn am Kreuz für das Heil des Menschengeschlechts fünf Wunden am eigenen Körper auf sich nahm. Ein ähnlicher Hinweis findet sich in der *Legenda aurea*, in welcher Maria über die fünf Wunden ihres Sohnes hinweggetröstet wird:

Ein Kleriker, welcher der Jungfrau Maria ergeben war, wollte sie in ihrem Schmerz über die fünf Wunden Christi [täglich]<sup>42</sup> mit folgenden Worten gleichsam trösten: „Freue dich, Gottesgebäerin, unbefleckte Jungfrau, freue dich, denn du hast vom Engel Freude empfangen, freue dich, denn du hast die Klarheit des ewigen Lichtes geboren, freue dich, Mutter, freue dich, heilige Jungfrau Gottesgebäerin, du einzige Mutter ohne Gatten, dich lobt die ganze Schöpfung, du Lichtgebäerin, sei uns, wir bitten dich, ewige Mittlerin.“

Als ihn eine so schwere Krankheit befiel, daß sein Ende nahte, bekam er es mit der Angst zu tun. Da erschien ihm die Jungfrau und sagte: „Warum, mein Sohn, zitterst du so vor Angst? Du hast mir doch so oft Freude verkündet. Darum freue auch du dich und komm mit mir, um dich ewig zu freuen.“<sup>43</sup>

Die Gegenüberstellung der Freuden Mariens und der fünf Wunden Christi erscheint später auch in bildlicher Form, wie etwa die sogenannte „Volkacher Madonna“ (Maria als Apokalyptisches Weib im Rosenkranz, um 1521/22) von Tilman Riemenschneider zeigt. Im Zentrum des Schnitzwerks steht Maria als Apokalyptisches Weib mit ihrem Kind auf dem Arm, begleitet von sechs Engeln. Diese Gruppe umgibt ein Rosenkranz, der fünf Medaillons mit jeweils zehn Rosen zwischen ihnen aufweist und einen Bezug zur Rosenkranzfrömmigkeit herstellt. Die Szenen auf den Medaillons geben in der Vorderansicht fünf Freuden der Gottesmutter wieder. Oben beginnend und im Uhrzeigersinn verlaufend sind die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Anbetung der Heiligen drei Könige und der Tod Mariens dargestellt. Die Rückseiten der Medaillons zeigen die Wundmale Christi: zuoberst das verwundete Herz Christi<sup>44</sup>, darunter (links und rechts) seine Hände und abschließend die Füße.

Ab dem 13. Jahrhundert änderte sich die favorisierte Anzahl der Freuden von fünf auf sieben – vermutlich aufgrund der symbolischen Bedeutung der Zahl –, von denen die folgenden in zahlreichen Hymnen des 15. und 16. Jahrhunderts vertreten sind: die Verkündigung (die immer auch die Empfängnis Gottes meint), die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Auferstehung, die Himmelfahrt Christi, das Pfingstwunder und die Himmelsaufnahme Mariens.<sup>45</sup> In manchen Werken wurden die Sieben Freuden

---

mir in seinem Leiden einen Sohn der Trauer, des Schmerzes – aber auch der Erlösung – wurde.“ (Hackeborn, *Liber specialis gratiae*, 135). Auf diesen Aspekt weist auch Adolph Franz hin (vgl. Franz 1902, 162). Ferner sei vermerkt, dass es ebenfalls eine Andacht zu fünf Freuden Christi gab, welche er bei seiner Auferstehung empfunden haben soll. Im *Liber specialis gratiae* von Hackeborn ist ein solches Beispiel zu finden (vgl. Hackeborn, *Liber specialis gratiae*, 78–80).

<sup>42</sup> In Häuptlis Übersetzung fehlt der zeitliche Hinweis „cotidie“: „Quidam clericus virgini Mariae devotus contra dolorem quinque vulnerum Christi eam cotidie per haec verba quasi consolari studebat dicens: [...]“ (vgl. Häuptli 2014b, 1532; Benz 1999, 455).

<sup>43</sup> Häuptli 2014b, 1532 und 1533; Benz 1999, 455–456. Siehe dazu ebenso: Bayer 1994a, 154; Beissel 1972, 630–632; Simon 1998, 155. Diese Legende wurde bereits ab dem 12. Jahrhundert häufig erzählt (vgl. Beissel 1972, 630).

<sup>44</sup> Vgl. Smith 2004, 180.

<sup>45</sup> Vgl. Niehr 2021, 1420; Bayer 1994a, 154; Beissel 1972, 632–633 mit Anm. 2; Simon 1998, 156 mit Anm. 694. Zur Bedeutung der Zahl Sieben siehe: Dinkler-v. Schubert 2004, 154–156. Jules Lutz und Paul Perdrizet vermerken in ihrer

Mariens mit anderen Septenarien wie den Sieben Schmerzen Mariens kombiniert.<sup>46</sup> Die Fünffzahl blieb weiterhin als Bestandteil der Rosenkranzandacht erhalten.<sup>47</sup>

Neben den Varianten mit fünf oder sieben Freuden gibt es weitere, die 6, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 20, 23, 24, 25, 27, 50 oder 150 Ereignisse aufzählen.<sup>48</sup> Die Inhalte konnten individuell zusammengestellt werden, wie eine Andacht des Zisterzienserabts Stephan von Salley († 1253) zeigt: 1. die Geburt Mariens, 2. ihr ganzes Leben, das die Welt erleuchtet hat, 3. die Verkündigung an Maria, 4. die Empfängnis Christi, 5. die Heimsuchung, 6. die Geburt Christi, 7. die Anbetung der Weisen, 8. die Darstellung im Tempel, 9. die Auffindung Jesu im Tempel, 10. die Offenbarung der Gottheit Jesu bei der Taufe und durch das Wunder zu Kana, 11. die Rettung der Welt durch Christi Tod, 12. die Auferstehung, 13. Christi Himmelfahrt, 14. die Herabkunft des Heiligen Geists und 15. die Himmelsaufnahme Mariens.<sup>49</sup> Die Werkbeispiele in Kapitel 3 werden zeigen, dass die bildlichen Inhalte auf bestimmte Ereignisse konzentriert bleiben. Häufig zeigen sie Themen, die zu den Kirchenfesten zählen, wie die Verkündigung an Maria, die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, Marias Reinigung, die Auferstehung Christi, die Himmelfahrt Christi, das Pfingstwunder und Marias Himmelsaufnahme.<sup>50</sup> Themen wie die Kindheit Marias, die Taufe Christi oder das Wunder zu Kana, die wie bei Salleys Andacht vorkommen, sind nicht dargestellt. Möglicherweise bestand die Intention darin, die einzelnen Freuden der Gottesmutter mit den Kirchenfesten zu verbinden, vielleicht sogar die Freudenandacht damit zu legitimieren.

Die Thematik der Freuden wurde auch in eine andere Frömmigkeitspraxis, der Rosenkranzandacht, integriert. Die Schrift *Vnser lieben frawen Psalter* (1483 erstmals

---

Arbeit zum *Speculum humanae salvationis*, dass die Andacht der Sieben Freuden Mariens vermutlich in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts von den Serviten erfunden worden sei, ohne näher auf diesen Punkt einzugehen (vgl. Lutz/Perdrizet 1907, 240 und 243). Ähnlich wie Lutz und Perdrizet vermutet Karl Künstle die Serviten als Gründer der Freudenandacht, doch auch er geht nicht näher darauf ein (vgl. Künstle 1928, 644).

<sup>46</sup> Vgl. Bayer 1994a, 154 und 155. In einem Lobgesang von Columba de Vinchio (*armonia suavis de septem gaudiis beate Virginis*) verehrt der Autor die Gottesmutter als geistbegnadete Taube und vergleicht in einem vorangestellten Traktat sieben Freuden Mariens mit den Sieben Gaben des Heiligen Geists (vgl. Meersseman 1960, 40; Bayer 1994a, 154). In einem Gebetszyklus (*Unserer Lieben Frauen Krone*) werden sieben Freuden mit den Sieben Gaben des Heiligen Geists und den Sieben Haupttugenden und -lastern im Zusammenhang abgehandelt (vgl. Bayer 1994a, 154). Eine ähnliche Variante ist auf einer Tafel (um 1500) mit der „Corona Beatissime Virginis Marie“ (vermutlich aus der Bernhardinerkirche in Breslau) dargestellt – heute im Warschauer Museum Narodowe. Zu sehen ist Maria mit Jesus auf dem Arm als Mondsichelmadonna, die links und rechts von betenden Ordensbrüdern umgeben ist. Über der Gottesmutter ragt eine übergroße, von zwei Engeln gehaltene Krone empor. Auf dieser sind in sieben Reihen sieben Medaillons mit Bildern angeordnet. Abgebildet von unten nach oben sind sieben Freuden Mariens, sieben Schmerzen Mariens, die Sieben Himmelschöre, die Sieben Todsünden, die Sieben Tugenden, die Sieben Gaben des Heiligen Geists und sieben Menschengruppen, die dem Schutz Marias empfohlen werden, zu sehen (vgl. Slenczka 1998, 173–174 mit Abb. VI.4.).

<sup>47</sup> Vgl. Bayer 1994a, 154.

<sup>48</sup> Vgl. Beissel 1972, 633, Anm. 5; Meersseman 1958a, 80; Meersseman 1960, 39–40; Bayer 1994a, 155; Breuer 1994, 155 und 156; Ebel 1994, 156; Franz 1902, 163; Schreiner 2006, 81; Niehr 2021, 1420.

<sup>49</sup> Vgl. Meersseman 1960, 41–42; Meersseman 1958a, 80. Beispiel einer Zehnzahl: 1. der ewige Ratschluss der Dreifaltigkeit über Maria, 2. die Verkündigung, 3. die Anbetung Jesu durch Maria nach der Geburt, 4. die Anbetung durch die drei Weisen, 5. das Auffinden des zwölfjährigen Jesus im Tempel, 6. die Auferstehung, 7. die Himmelfahrt Christi, 8. das Pfingstwunder, 9. ein Engel verkündet Maria die bevorstehende Aufnahme in den Himmel und 10. die Himmelsaufnahme Mariens (Breuer 1994, 155).

<sup>50</sup> Zu den Kirchenfesten siehe: Göttinger 1885, 195–196.

gedruckt)<sup>51</sup> zählt acht verschiedene Möglichkeiten auf, wie der Fromme den Marienpsalter beten kann. Ein Beispiel ist auf drei Freuden Mariens ausgerichtet: Den ersten Rosenkranz soll man jener Freude widmen, die Maria bei der Empfängnis Christi hatte. Den zweiten der Freude, die sie bei ihrer Himmelsaufnahme erfuhr, und den dritten der Freude, die Maria bei der Geburt Christi empfand.<sup>52</sup> Andere Formen kombinierten die Freuden Mariens mit ihren Schmerzen und den Leiden Christi.<sup>53</sup> Die Verknüpfung der Freudenthematik mit dem Rosenkranz findet sich auch in der bildenden Kunst.<sup>54</sup> Die „Volkacher Madonna“, die bereits aufgeführt wurde, ist ein Beispiel dafür. Eine weitere bekannte Arbeit ist der „Englische Gruß“ (1517/18) von Veit Stoß in der Kirche St. Lorenz in Nürnberg. Die Hauptszene mit der Verkündigung an Maria wird von einem Rosenkranz umschlossen, auf dem fünf Medaillons mit Freudentarstellungen (die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Auferstehung Christi, die Himmelfahrt und das Pfingstwunder) platziert sind.<sup>55</sup> Zuerst, außerhalb des Rosenkranzes und seitlich von der krönenden Gottvater-Büste, befinden sich zwei weitere Ereignisse, welche den Tod Mariens und ihre Himmelsaufnahme zeigen. Über die Medaillons wurde somit die im späten Mittelalter meist verbreitete Siebenzahl der Freuden umgesetzt. Zugleich wird mit den Szenen auf dem Rosenkranz auf die Fünffzahl gedeutet, die zu dieser Zeit weiterhin in dieser Andachtspraxis vertreten war.<sup>56</sup> Fraglich ist, ob die Verkündigung, die den Beginn des Heilsgeschehens markiert, ebenfalls als Freude zu verstehen ist und somit insgesamt acht Freudenthemen gemeint sind, oder ob diese außerhalb der Freudenthematik steht.

Im 14. Jahrhundert gab es eine weitere Entwicklung der Freudenandacht, die zu einer inhaltlichen Erweiterung der Freuden führte.<sup>57</sup> Neben sieben irdischen Freuden wurden nun auch sieben himmlische dazugezählt. Die himmlischen oder auch ewigen Freuden meinen diejenigen, welche die Gottesmutter nach ihrem Tod erlebt. Eine Legende (1508) aus Windesheim erzählt, wie der Anstoß zur Verehrung jener Freuden und die Entstehung dieses Hymnus erfolgte:

Der heilige Bischof Thomas von Canterbury verehrte täglich mit großer Andacht die sieben Freuden, welche Maria im leiblichen Leben auf Erden hatte (*gaudia corporalia*). Als er das Gebet zu Ehren jener Freuden, wie er gewohnt war, in seiner Kapelle häufig hergesagt hatte, erschien ihm zuletzt Maria, indem sie sprach: „Warum freust du dich und

---

<sup>51</sup> Vgl. Jäger 2011, 104.

<sup>52</sup> Vgl. ebd., 112–113.

<sup>53</sup> Entsprechende Beispiele befinden sich bei Beissel 1972, 527–529; Jäger 2011, 112–113. Textzeugnisse belegen, dass es um 1500 keine Standardform des Rosenkranzes oder des Marienpsalters gab, „statt dessen gab es ein Grundmuster, das variiert und mit unterschiedlichem Symbolgehalt aufgeladen wurde“ (Jäger 2011, 105).

<sup>54</sup> Siehe hierzu: Gerstel 1993, 559–564.

<sup>55</sup> Während der aus insgesamt 50 Rosen bestehende Kranz 50 Ave-Maria-Gebete versinnbildlicht, stehen die fünf Medaillons für fünf *Pater noster*.

<sup>56</sup> Vgl. Bayer 1994a, 154.

<sup>57</sup> Vgl. hier und im Folgenden: Meersseman 1958a, 80; Meersseman 1960, 41; Franz 1902, 164; Hilg 1992, 1158, 1163–1167; Bayer 1994a, 155; Breuer 1994, 155. Ferner: Beissel 1972, 634.

frohlockest du nur über meine Freuden, welche vergangen sind? Du freust dich nicht und frohlockest nicht über die gegenwärtigen, die mich im Himmel beglücken und die ewig dauern werden.“<sup>58</sup>

Ebenso wird in der Legende berichtet, dass der Bischof von Canterbury († 1170) daraufhin einen Hymnus verfasste, in dem die ewigen Freuden Mariens gepriesen werden und ihr Glück gewünscht wird, da sie:

1. als Jungfrau erhoben ist über alle Engel und Heiligen, 2. als Braut Gottes in ewigem Lichte glänzt, 3. als Mutter Jesu Königin des Himmels ist, 4. Gewährung aller Bitten erlangt bei ihrem Sohne, bei Gott, 5. ihren Verehrern hilft, 6. nahe bei der heiligsten Dreifaltigkeit thronet, 7. alle diese Vorzüge aber für die ganze Ewigkeit besitzt.<sup>59</sup>

Auch bei dieser Thematik gibt es Variationen. Manche Andachten verbinden fünf, sieben oder acht irdische Freuden mit sieben himmlischen.<sup>60</sup> Eine Erzählung weist sogar 25 himmlische Freuden auf.<sup>61</sup> Eine andere Art der himmlischen Freuden erwähnt Mechthild von Hackeborn in der Schrift *Liber specialis gratiae*. Dort sind nicht nur sieben irdische Freuden genannt, sondern auch fünf himmlische, die Maria bei ihrer „Assumptio“ zuteilwurden, als sie in das Licht der Dreifaltigkeit eintrat (siehe dazu in Kapitel 3.5.3).<sup>62</sup>

Als literarischer Wendepunkt vom Mittelalter zur Neuzeit gilt das Werk *Les XV Joyes Notre Dame* (um 1403) von Christine de Pisan, welches in einer individuellen Zusammenstellung 15 irdische Freuden aufzählt.<sup>63</sup> Wegen „der Akzentverlagerung auf den menschlich-irdischen Aspekt der Freuden sowie in der Einbringung ganz persönlicher Elemente“<sup>64</sup> wird das Werk als „recht originell“<sup>65</sup> bezeichnet.

Die aufgeführten Beispiele zeigen, dass es eine Vielzahl von Varianten der Freudenandacht gibt – nicht nur in der Anzahl, sondern auch in ihren Inhalten. Daher ist es nur begrenzt möglich, von „den“ Freuden Mariens zu sprechen.

Anhand des zu Beginn genannten Beispiels von Damiani ist zu erkennen, dass die Freudenandacht nicht nur Bestandteil der Liturgie war, sondern auch in der privaten Andacht (und dies täglich) praktiziert werden sollte – ein Aspekt, den Meersseman hervorhebt. Er verweist auf strophische und prosaische Marienpsalter, die im 14. bis 15. Jahrhundert verfasst wurden und häufig der Privatandacht dienten. Viele der Werke waren nicht dafür gedacht, um in der Liturgie vorgetragen zu werden. Gleiches gilt für viele Gaude-Lieder, die ebenfalls privat gelesen wurden, „um dann in der Betrachtung

<sup>58</sup> Beissel 1972, 634. Ferner: Franz 1902, 164 und Hilg 1992, 1163–1164.

<sup>59</sup> Beissel 1972, 634–635. Ferner: Franz 1902, 164.

<sup>60</sup> Vgl. Meersseman 1960, 41; Meersseman 1958a, 80.

<sup>61</sup> Vgl. Bayer 1994a, 155.

<sup>62</sup> Vgl. Hackeborn, *Liber specialis gratiae*, 102–105; Bayer 1994a, 155; Meersseman 1958a, 81–82 und 98–99.

<sup>63</sup> Vgl. Bayer 1994a, 155; Ebel 1994, 157.

<sup>64</sup> Ebel 1994, 157.

<sup>65</sup> Ebd.



persönlich ‚verarbeitet‘ zu werden“<sup>66</sup>. Zur Unterstützung der Andacht wurden die Texte als mnemotechnische Gaude-Verse umgesetzt,<sup>67</sup> die in stark reduzierter Form den Andachtsinhalt wiedergeben, wie ein Gedicht aus dem 15. Jahrhundert zu verstehen gibt:

Gaude, virgo concipiens.  
Gaude, clausa parturiens.  
Gaude, nato resurgente.  
Gaude, illo ascendente.  
Gaude, celo collocata.  
Pacem nobis da, beata,  
Et sis nobis advocata  
Apud deum, virgo pia.<sup>68</sup>

Die für die Öffentlichkeit gedachte Literatur wurde angepasst, indem rein persönliche Einzelheiten weggelassen und der Stil überarbeitet wurde. Kurze Reimstücke, die der Privatandacht dienten, wurden allerdings nur selten aufgeschrieben.<sup>69</sup> Es ist vorstellbar, dass auch die Lateinunkundigen, die im Gebet der Freuden Mariens gedenken wollten, eine solche Form der Andacht auswendig kannten, um sie mit oder ohne bildliche Hilfe aufsagen zu können.

Wie die „Volkacher Madonna“ und der „Englische Gruß“ zeigen, wurde die Thematik der Freuden ebenso in die bildende Kunst des Mittelalters adaptiert. Eine vollständige Zusammenstellung oder regionale Auflistung der erhaltenen Objekte, die die Freudenthematik aufweisen, steht noch aus.<sup>70</sup> Im Folgenden soll auf dreizehn Werke aus verschiedenen Medien aufmerksam gemacht werden, die Kapitel 3 nicht berücksichtigt, aber als ergänzende Beispiele einen Umriss der bildlichen Verbreitung der Freudenthematik bieten sollen. Wie sich die Freudenandacht im Anschluss an das Mittelalter entwickelte, führt die Forschung nicht näher aus. Allgemein wird jedoch festgestellt, dass ihr Höhepunkt im hohen und späten Mittelalter erfolgte.<sup>71</sup> Anhand

---

<sup>66</sup> Meersseman 1960, 43.

<sup>67</sup> Vgl. Meersseman 1958a, 81; Meersseman 1960, 43; Simon 1998, 157. Holger Simon verweist diesbezüglich auf Meersseman. Zur Anwendung der Freudenandacht in der Liturgie gibt es verschiedene Beispiele. Hardo Hilg deutet auf den Servitenorden hin, bei dem es schon vor der Mitte des 13. Jahrhunderts üblich war, das Samstagsgebet den Sieben Freuden Mariens zu widmen (vgl. Hilg 1992, 1158). Eine weitere Variante für die Samstagandacht bietet ein Abschnitt (Kapitel 41) zu den Sieben Freuden im *Liber specialis gratiae* (vgl. Meersseman 1958a, 82; Hackeborn, *Liber specialis gratiae*, 134–135). Des Weiteren gibt Adolph Franz drei Hinweise, in denen Sieben Freuden Mariens das Motiv der Votivmesse bilden (vgl. Franz 1902, 164–165).

<sup>68</sup> Meersseman 1960, 212, Text 18c. Der Autor bietet eine kleine Auswahl solcher Dichtungen an (18a–e). Zwei weitere Werke sind in seinem Aufsatz von 1958 und bei Stephan Beissel zu finden (vgl. Meersseman 1958a, 81, Anm. 9; Beissel 1972, 632, Anm. 4).

<sup>69</sup> Vgl. Meersseman 1958a, 81. Der Autor spezifiziert jedoch nicht näher, was er unter „Öffentlichkeit“ versteht.

<sup>70</sup> Eine Auswahl von Werkbeispielen – häufig aus dem Bereich Altarretabel – bieten u. a.: Lutz/Perdrizet 1907, 243; Künstle 1928, 645–646; Sachs 2004b, 62; Kolb 1989, 538; Beissel 1972, 635–637; Noll 2003, 128–130 und 140.

<sup>71</sup> Klaus Niehr vermerkt, dass die „[F]reuden] M[arias] und S[chmerzen] M[arias] [...] vor allem während des 15. und 16. Jh. in der niederländischen und von dort ausgehend in der niederrhein[ischen] und westfäl[ischen] Kunst in allen Bildtechniken und Funktionsbereichen von Bedeutung [waren]“ (Niehr 2021, 1426).

verschiedener Werke kann die Fortdauer der Andacht – zumindest auf katholischer Seite – bis heute bestätigt werden.

Einige Abrechnungen bezeugen, dass zwischen 1413 und 1445 mehrere Wandteppiche in Arras produziert und an Herzog Philipp von Burgund geliefert wurden. Zu den dargestellten Themen gehörten unter anderen sieben Freuden Mariens und die Passion Christi. Diese Teppiche gingen 1435 als Geschenke an den Bischof von Lüttich.<sup>72</sup>

Im Jahr 1447 gaben die Prioren von „Notre-Dame de la Garde“ in Marseille sieben Pfeiler in Auftrag, in deren Nischen jeweils ein Flachrelief mit einer Freudenszene Platz fand.<sup>73</sup> Die Pfeiler säumten den Weg zur Kirche und dienten als Gebetsstationen.<sup>74</sup> Die Szenen zeigten die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Auferstehung Christi, die Himmelfahrt Christi, das Pfingstwunder und Marias Himmelsaufnahme.<sup>75</sup>

Ein weiteres Beispiel ist ein Flügelretabel des „Meisters der Lyversberg-Passion“ (1463) aus der Pfarrkirche St. Marien zu Linz am Rhein. Im geöffneten Zustand zeigt es auf dem linken Flügel die Verkündigung an Maria. Der mittlere Teil ist in vier Abschnitte gegliedert: die Geburt Christi (oben links), die Anbetung der Könige (oben rechts), die Darbringung (unten links) und eine ungewöhnliche Darstellung der Erscheinung Christi vor seiner Mutter (unten rechts). Das Erscheinungsmotiv zeigt die Gottesmutter und den Auferstandenen, der die Siegesfahne in der linken Hand hält, gemeinsam auf einem Thron sitzend, während um sie herum singende und musizierende Engel stehen.<sup>76</sup> Obwohl die Darstellung nicht der Legende entspricht, in welcher Christus seine betende Mutter in ihrem Gemach aufsucht,<sup>77</sup> ist diese Szene als Erscheinungsmotiv zu deuten.<sup>78</sup> Zeitlich ist sie eindeutig vor Marias Himmelsaufnahme einzuordnen, wie es die letzten Freudenszenen bestätigen: Der rechte Flügel zeigt in einem Bildfeld das Pfingstwunder (untere Bildhälfte), über dem die Krönung Marias in einem Wolkenkranz erscheint.

Im geöffneten Zustand stellt auch das Krakauer Marienretabel (1477–1489) von Veit Stoß in der Pfarrkirche Maria Himmelfahrt sieben bzw. acht Freudenszenen dar. Der

---

<sup>72</sup> Vgl. Guiffrey 1886, 74; Lutz/Perdrizet 1907, 243; Künstle 1928, 645; Sachs 2004b, 62. Während Künstle auf die Arbeit von Guiffrey verweist, bezieht sich Sachs wiederum auf Künstle.

<sup>73</sup> Eine nähere Beschreibung der Pfeiler ist bei Barthélemy erhalten (vgl. Barthélemy 1885, 444).

<sup>74</sup> Vgl. Barthélemy 1885, 443–444 und 450–452; Lutz/Perdrizet 1907, 243; Künstle 1928, 645; Sachs 2004b, 62. Künstle bezieht sich auf Barthélemy; Sachs erneut auf Künstle.

<sup>75</sup> Vgl. Barthélemy, 1885, 444. Eine knappe Beschreibung der Szenen erfolgt: ebd., 451–452.

<sup>76</sup> Der emotionale Moment des Wiedersehens wird vor allem durch Marias Geste betont, die mit beiden Händen nach der linken Hand ihres Sohnes und dessen Unterarm greift. Ihre zugeneigten Oberkörper lassen zudem ihr vertrautes Verhältnis erkennen. Die gesamte Szene ist auf einer Wiese verortet und mit einem goldfarbenen Hintergrund versehen – Letzterer ist in jeder Freudenszene dieses Flügelretabels umgesetzt.

<sup>77</sup> So z. B. in der *Meditationes vitae Christi* (vgl. Witzleben/Tschochner 1989, 393).

<sup>78</sup> Zur Ikonografie dieser Darstellung siehe: ebd., 392–394. Ferner berichten Witzleben und Tschochner von einer ähnlichen Darstellungsvariante der Erscheinung Christi auf einer Tafel des Marienfelder Altars (um 1450) von Johann Koebecke (vgl. ebd., 394). Das Retabel ist heute in Einzelteilen verstreut. Die Tafel mit der Erscheinung befindet sich im LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster unter der Inventarnummer 1138 LM.

linke Flügel (von oben nach unten) thematisiert die Verkündigung, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige. Der rechte Flügel (ebenfalls von oben nach unten) zeigt die Auferstehung Christi, seine Himmelfahrt und das Pfingstwunder, während im Korpus der Tod Mariens mit der Erhebung ihrer Seele umgesetzt ist. Die Krönung der Gottesmutter im Gesprenge bildet als achte Szene den Abschluss der Reihe.<sup>79</sup> Da der Tod Mariens, ihre Himmelsaufnahme und die Krönung auf einer Linie liegen, stellt sich die Frage, ob hier eine Freude gemeint ist oder ob die Krönung Mariens separat als achte Freude hinzugezählt werden sollte.

Auf der Festtagsseite eines Flügelretabels (1498) aus der gräflichen Sammlung zu Erbach (Schloss Erbach, Odenwaldkreis) zeigt die mittlere Tafel nebeneinander die Verkündigung an Maria, die Geburt Christi und eine Anna-Selbdritt-Darstellung.<sup>80</sup> Auf dem linken Flügel sind in drei Reihen sieben Schmerzen Mariens anachronistisch dargestellt. Eine Inschrift zeichnet diese Bilder als „die sieben betrettenis unsser lieben rawen“<sup>81</sup> aus: (1. Reihe) die Beschneidung Christi, der Judas-Kuss, (2. Reihe) der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten, die Kreuzigung, die Kreuztragung, (3. Reihe) die Entkleidung Christi und die Beweinung. Da das Thema der Kreuzigung als wichtigstes dieser Ereignisse gilt, ist es in der Mitte der Tafel angelegt. Der rechte Flügel, der dieselbe Aufteilung hat, zeigt indes sieben Freuden Mariens. Diese Ereignisse werden als „die sieben frueden unsser lieben frawen“<sup>82</sup> bezeichnet: (1. Reihe) die Verkündigung, die Heimsuchung, (2. Reihe) die Anbetung der Könige, die Krönung Marias, die Darbringung Christi, (3. Reihe) Christus erscheint Maria nach seinem Tod und die Himmelsaufnahme Mariens. Wie bei der Kreuzigung ist hier die Krönung der Gottesmutter als Hauptszene in der Tafelmitte platziert.

In der ehemaligen Klosterkirche zu Brou gibt es in der Kapelle der Margarete von Österreich ein aufwendiges Retabel aus Marmor, das um 1515 bis 1522 entstand.<sup>83</sup> Das architektonische Rahmenwerk bietet in der Predella Raum für die Verkündigung (links) und die Heimsuchung (rechts). Der darüberliegende Bereich ist in drei Abschnitte gegliedert, von denen die seitlichen in zwei Registern unterteilt sind. Unten links ist die Geburt Christi, unten rechts die Anbetung der Könige zu sehen. Weiter geht es oben links mit der Erscheinung Christi vor seiner Mutter und oben rechts mit dem Pfingstwunder. Der mittlere Teil widmet sich der „Assumptio Mariae“.

Ein weiteres Retabel (1534–1540) gab die Äbtissin Wandula von Schaumberg für die Regensburger Obermünsterkirche (1945 zerstört) in Auftrag, das heute in der

---

<sup>79</sup> In der stets offenen Predella ist die Wurzel Jesse untergebracht.

<sup>80</sup> Vgl. Münzenberger/Beissel 1905, 224; Beissel 1972, 635; Künstle 1928, 646; Sachs 2004b, 62; Grießhaber 2015, 1.

<sup>81</sup> Münzenberger/Beissel 1905, 224; Grießhaber 2015, 1. Grießhaber bezieht sich wie auch im Folgenden auf Münzenberger und Beissel.

<sup>82</sup> Münzenberger/Beissel 1905, 224; Grießhaber 2015, 1.

<sup>83</sup> Vgl. Kavalier 2017, 45; Sachs 2004b, 62; Lutz/Perdrizet 1907, 243.

Kunstsammlung der Diözese Regensburg (Inv.-Nr. D 1974/0128) steht.<sup>84</sup> Der aus Marmor angefertigte architektonische Rahmen im Stil der Renaissance unterteilt das Retabel (vertikal) in drei Abschnitte. An den Seiten sind im Wechsel von links nach rechts und von oben nach unten die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Auferstehung Christi, seine Himmelfahrt und das Pfingstwunder dargestellt.<sup>85</sup> Im Mittelfeld ist der Marientod mit ihrer seelischen Himmelsaufnahme und ihre Krönung, die sich zu oberst im Giebel befindet, als Höhepunkt der Freudenreihe zu sehen. Wie beim Krakauer Retabel sind die Freuden in insgesamt acht Szenen unterteilt.

Aus dem Bereich der Kupferstiche ist ein Druck von Hieronymus Wierix überliefert, der sieben Freuden Mariens thematisiert. In der Mitte der Darstellung sitzt Maria mit Christus auf dem Schoß auf einem Hügel. Von dem Heiligenschein der Gottesmutter gehen lange Strahlen aus, die den Hintergrund der Szene füllen. In einem Bogen über Mutter und Sohn sind sieben Medaillons mit den Freuden Mariens aufgereiht: die Verkündigung, die Heimsuchung, die Anbetung der Hirten, die Anbetung der Könige, die Erscheinung des Auferstandenen vor Maria, das Pfingstwunder und die Himmelsaufnahme Mariens.<sup>86</sup> Eine Tafel im unteren Bereich des Kupferstichs gibt folgende Inschrift wieder: „LETAMINI CVM MARIA, ET EXVLTATE OMNES QVI DILIGITIS ILLAM: QVIA HEC DICIT DOMINVS: ECCE EGO DECLINABO SVPER IPSAM QVASI FLVVIVM PACIS, ET QVASI TORRENTM INVNDANTEM MELLE SVAVISSIMO“. Den Abschluss des Texts bildet die Jahreszahl „1581“.

Für den Südaufgang zur Klosterkirche auf dem Frauenberg in Fulda entstanden kurz vor 1900 sieben bemalte Kupferbleche mit sieben Freuden Mariens, die nach Vorlagen des Nazareners Josef von Führich umgesetzt wurden.<sup>87</sup> Da sich der Malgrund mit der Zeit zersetzt hatte und die Bleche nicht mehr restauriert werden konnten, ermöglichte eine Stiftung die Anschaffung von sieben Bronzereliefs (um 1900) – angefertigt von Michael Franke – mit derselben Thematik. Diese zeigen die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Anbetung der drei Könige, die Auffindung des zwölfjährigen Jesus im Tempel, die Erscheinung Christi vor Maria und die Himmelsaufnahme der Seele Mariens samt ihrer Krönung.

In dem Mittelschiff des Villingener Münsters ist eine Gegenüberstellung von Freuden- und Schmerzensszenen zu finden. Hier wurden die Gemälde während der Renovierung

---

<sup>84</sup> Ein herzlicher Dank gilt dem Domschatz Museum Regensburg, das die wichtigsten Informationen zu dem Retabel zur Verfügung gestellt hat.

<sup>85</sup> Alle Reliefs dieses Werks sind aus Kalkstein gefertigt.

<sup>86</sup> Die Reihe beginnt links unten und endet unten auf der rechten Seite.

<sup>87</sup> Vgl. hier und im Folgenden: Lang o. J., 1. Die Bleche wurden von „einer Frau Stöwer“ ausgeführt (vgl. ebd.). Die Informationen zu den Objekten wurden freundlicherweise von dem Provinzbeauftragten für Geschichte und kulturelles Erbe der deutschen Franziskaner bereitgestellt.

und Wiedereinrichtung des Baus in den Jahren von 1905 bis 1909 von Theodor Baierl angebracht.<sup>88</sup>

Aus der „jüngste[n] Zeit“<sup>89</sup> nennt Kolb sieben Stationshäuschen der Freuden Mariens, die am Gebetsweg zu der der Madonna von Fatima geweihten Kirche in San Vittorino bei Rom liegen. Wie aktuell das Thema dieser Andacht immer noch ist, zeigen sieben Stelen, die einen Andachtsweg zu den Sieben Freuden Mariens markieren. Diese wurden 2007 im Stadtteil Marienthal in Geisenheim (Hessen) eingeweiht und sind sichelförmig (vier nördlich des Zugangswegs und drei südlich des Wegs) aufgestellt. Die farbigen Reliefs – im Format von je 45 x 58 cm – geben die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Auferstehung Christi, die Himmelfahrt, das Pfingstwunder und die Krönung Mariens wieder.<sup>90</sup>

Ergänzend sei auf einen Aufsatz von Friedrich Kobler aus dem Jahr 1990 verwiesen. In diesem geht der Autor auf eine Tafel („gegen oder um 1470“<sup>91</sup>) ein, die die Überreste eines Flügelretabels bildet – gefunden in der Sakristei der Kirche von Nonn bei Bad Reichenhall<sup>92</sup> – und das drei gemalte Szenen aufweist: in der oberen Hälfte die Geburt Jesu, in der unteren die Auffindung im Tempel (links) und die Erscheinung des Auferstandenen vor Maria (rechts). Ein T-förmiger Rahmen unterteilt die Szenen. Überzeugend stellt Kobler die These auf, dass das Thema des geöffneten Retabels einst sieben Freuden Mariens waren und die erhaltene Mitteltafel einen Ausschnitt daraus zeige.<sup>93</sup>

Die Aufzählung der (wenigen) Beispiele widerlegt den Hinweis von Hannelore Sachs, dass die Freuden Mariens lediglich bis ins 16. Jahrhundert in der bildenden Kunst umgesetzt wurden.<sup>94</sup> Vermerkt sei an dieser Stelle ebenso, dass bewusst nicht das Gemeinschaftswerk das *Marienleben* (1511) von Albrecht Dürer und dem Nürnberger Benediktinergelehrten Chelidonium aufgeführt wird. Dass Dürer ein reich bebildertes Marienleben herausgab, dessen Verkauf erfolgreich war, spricht für die Bedeutung der Figur als Vermittlerin und für das Bedürfnis nach anschaulicher Teilhabe an deren Leben und Wirken. Gewiss enthält Dürers Marienleben auch

---

<sup>88</sup> Vgl. Müller 2020, 37–39. Zu den Freudenszenen gehören die Verkündigung, die Heimsuchung, die Anbetung der Hirten, die Anbetung der Könige, die Auffindung im Tempel, Christi Erscheinen vor Maria und die Krönung Mariens.

<sup>89</sup> Kolb 1989, 538.

<sup>90</sup> Vgl. Claus 2007, 22–24.

<sup>91</sup> Kobler 1990, 113.

<sup>92</sup> Vgl. ebd. Das Werk wird dem sogenannten „Meister von Lieferung“ zugeordnet.

<sup>93</sup> Vgl. ebd. Bezüglich der fehlenden Szenen sieht Kobler zwei Möglichkeiten, die von der ursprünglichen Bildaufteilung abhängig sind: Entweder zeigten die Flügel die ersten beiden und die letzten beiden Freuden (jeweils untereinander) oder die Bilder waren in zwei fortlaufenden Zeilen unterteilt (vgl. ebd., 114). Für die erste Möglichkeit könnten die Verkündigung und die Heimsuchung auf dem linken Flügel und auf dem rechten Flügel Ereignisse nach der Passion (wie das Pfingstwunder, der Marienod oder die Krönung Mariens) kombiniert gewesen sein. Als zweite Möglichkeit wäre („mit Sicherheit auch hier“) die Verkündigung auf dem linken Flügel oben und dem rechten oben („wohl“) die Anbetung der Könige dargestellt gewesen. Gefolgt von der Darbringung im Tempel (linker Flügel unten) und (rechter Flügel unten) der Tod Mariens oder ihre Krönung (vgl. ebd., 116).

<sup>94</sup> Vgl. Sachs 2004b, 62. Die Aussage findet sich im Lexikonbeitrag des LCI zu den Freuden Mariens, dessen erste Auflage im Jahr 1970 erschien.

Szenen, die zu den Freuden Mariens gezählt werden, da dieser Zyklus diese jedoch nicht fokussiert und nicht spezifisch als Andachtsanlass gilt, wird er im Folgenden nicht weiter berücksichtigt.

Anhand der aufgeführten Beispiele ist eine Variation der Freudenanzahl in der bildenden Kunst zu erkennen, die sich vielleicht nicht nur auf die weitverbreitete Fünf- und Siebenzahl beschränkt. Wie der „Englische Gruß“ zeigt, ist es ungewiss, ob mit der Verkündigung im Zentrum des Werks acht statt sieben Freuden gemeint sind. Gleiches gilt für die Retabel aus Krakau und Regensburg: Infolge der szenischen Separierung von dem Tod Marias und ihrer Krönung könnten auch hier acht Freuden gemeint sein.

Aufgrund der abweichenden Freudenanzahl und der wechselnden Freudeninhalte ergibt sich für die Forschung eine weitere Schwierigkeit, auf die Niehr hinweist: Bei manchen Werken ist es unklar, ob mit ihrem Bildprogramm die Freuden Mariens gemeint und diese folglich mit der entsprechenden Andacht verknüpft sind oder ob (unter anderem) allgemein das Leben der Gottesmutter gezeigt wird.<sup>95</sup> Daher können Fehlinterpretationen zu falschen Zuordnungen führen. Ein solcher Fall liegt bei der Tafel „Die Sieben Freuden Mariens“ von Hans Memling in der Alten Pinakothek in München (Inv.-Nr. WAF 668) vor.<sup>96</sup> Anstelle der Freuden Mariens führt das Gemälde Ereignisse aus Christi und Marias Leben vor. Es zeigt (links und in der Bildmitte) von der Verkündigung bis zur Anbetung der Heiligen drei Könige Szenen, die mit der Menschwerdung Christi verbunden sind.<sup>97</sup> Auf der rechten Seite folgen Ereignisse (beginnend mit der Auferstehung Christi), die bis zur Himmelfahrt Christi und der Himmelsaufnahme der Gottesmutter reichen. Ergänzt werden die Darstellungen mit der Reise der Heiligen drei Könige, sodass über 20 Ereignisse in die Landschaft des Bildes eingefügt sind.

Neben solchen irreführenden Zuweisungen können in der Forschung auch einzelne Szenen fehlinterpretiert werden. Bei der Frage, welche Kunstwerke die Freuden Mariens wiedergeben, wendet sich Niehr dem Hochaltarretabel (um 1430) der Johanniskirche in Werben zu. In der Predella zeigt es Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Anbetung und Darbringung. Im Korpus reihen sich zusätzlich Marias Tod, Himmelsaufnahme und Krönung ein. Der Autor deutet die Darbringung („Darstellung“) als „Schlüssepisode der Schmerzen“, weshalb das Bildprogramm nicht den Freuden Mariens zugeordnet werden könne.<sup>98</sup> Wie das Werkbeispiel zu der Freudenandacht aus dem *Codex Cremifanensis 243* in der vorliegenden Arbeit zeigt (siehe Kapitel 3.1.2.2), wird dieses Ereignis jedoch als Freude Mariens ausgelegt. Des Weiteren

---

<sup>95</sup> Vgl. Niehr 2021, 1426–1427. Der Autor führt mehrere Werkbeispiele auf, um die Schwierigkeit exemplarisch aufzuzeigen (vgl. ebd. 1427).

<sup>96</sup> Die Malerei wird seit dem 19. Jahrhundert als „F[reuden] M[arias]“ bezeichnet (vgl. ebd., 1427).

<sup>97</sup> Zu den Darstellungen gehört auch der Kindermord in Bethlehem.

<sup>98</sup> Vgl. ebd., 1427.

benennt Niehr die zentrale Darstellung der „Volkacher Madonna“ als Krönungsszene und des Münzeraltars in Annaberg (1522) von Christoph Walther I. als Marias Himmelsaufnahme. Mit diesen Umsetzungen wird jedoch Maria mit dem Apokalyptischen Weib verbunden.<sup>99</sup>

Aufgrund der Schwerpunkte auf die Fünf- und Siebenzahl, die abweichenden Freundinhalte und die Unsicherheit, ob das Bildprogramm tatsächlich auf die Freudenandacht oder allgemein auf das Leben der Gottesmutter ausgerichtet ist, können auch die Inhalte der folgenden Werke nicht mit Sicherheit den Freuden Mariens zugewiesen werden<sup>100</sup>: das Altenberger Altarretabel (um 1330) aus dem Städelschen Kunstinstitut Frankfurt (Inv.-Nr. SG 358–361), das Retabel von Schloss Tirol (1370/1372) im Prämonstratenserstift Wilten, der Münzeraltar in Annaberg von Christoph Walther I. und das Hausaltärchen (1578/1598) von Adam Elsheimer in der SMB Gemäldegalerie von Berlin (Inv.-Nr. 664). Jedes der Beispiele weist die gleichen sechs Szenen auf (Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Anbetung, Marias Tod und Krönung), die als Freuden ausgelegt werden könnten.<sup>101</sup>

Dass zudem sechs Abbildungen in Verbindung mit den Freuden stehen können, zeigt das *Sobieski-Stundenbuch* (um 1425). Vermutlich wurde es für Margarete von Burgund angefertigt; heute wird es in der Royal Collection von Windsor Castle aufbewahrt.<sup>102</sup> Während der Text (fol. 104v–108v) 15 Freuden nennt, gibt die zugehörige Malerei (fol. 104v) sechs Ereignisse wieder: die Verkündigung, Christi Geburt, die Auffindung Jesu im Tempel, die Erscheinung Christi vor Maria, das Pfingstwunder und Marias Tod. Jeder Freude ist eine adelige Frau hinzugefügt (stets dieselbe), die als Vorbild für die fromme Vergegenwärtigung der einzelnen Ereignisse dient.<sup>103</sup>

Auf die Schwierigkeit hinsichtlich der korrekten Zuordnung von Bildprogrammen auf die Freuden Mariens kann hier nicht näher eingegangen werden. Der Hinweis darauf und die Empfehlung einer separaten Studie dazu müssen genügen.

Wie die Darstellungen für die Freudenandacht vermutlich genutzt wurden, zeigt folgendes Beispiel. In einer Schrift aus dem späten 15. Jahrhundert, die sich auf den Dominikaner Alanus de Rupe (um 1428–1475) bezieht, wird „Von dem psalter vnnd

---

<sup>99</sup> Vgl. ebd. 1428–1429. Die Gottesmutter steht mit dem Kind auf dem Arm auf einer Mondsichel und ist von einem Strahlenkranz umgeben. Während Riemenscheiders Figur auf einer Wolke platziert ist, befindet sich die des Münzeraltars auf einem Sockel. Beide Marien werden von je sechs Engeln begleitet. Zwei von ihnen halten der Jungfrau eine Krone über den Kopf (bei der „Volkacher Madonna“ ist die Krone abhanden gekommen).

<sup>100</sup> Die Beispiele hat Niehr zusammengestellt (vgl. ebd., 1428–1429). Auch er ist unsicher, ob mit den Bildprogrammen die Freuden Mariens gemeint sind.

<sup>101</sup> Das Altenberger Retabel zeigt auf dem rechten Flügel (neben dem Tod und der Krönung Marias) des Weiteren den Erzengel Michael, der den Teufel besiegt, und die heilige Elisabeth.

<sup>102</sup> Vgl. ebd., 1430.

<sup>103</sup> Vgl. ebd. 1456; Spencer 1977, 29 und pl. xli.

Rosenkrancz vnser lieben frauen“ berichtet und eine Anleitung gegeben, wie dieser zu beten ist („Wie man den beten sol“).<sup>104</sup> Neben der schriftlichen Erläuterung finden sich hier auch Illustrationen, welche drei Rosenkränze – einen freudenreichen, einen schmerzhaften und einen glorreichen – mit je fünf Ereignissen („figuren“) versinnbildlichen.<sup>105</sup> Der Text schlägt folgenden Gebrauch der Holzschnitte vor:

Item dise figuren an disem. iij. blettern getrucket vnderweisent dych wye du den Psalter marie beten solt. Nymmwar an dem ersten blat stand. v. figuren die magstu hie betrachten vnnd bedencken wenn du den psalter betest / oder magst dye figur betrachten ee du denn psalter anfahest zuo beten.<sup>106</sup>

Wie in der „Gebrauchsanweisung“ der Schrift vorgegeben ist, werden auch die Betrachter der Darstellungen mit den Freuden Mariens diese als Gebetshilfen (vor oder während der Andacht) genutzt haben. Die einzelnen Ereignisse sollten die Mysterien vergegenwärtigen und gleichzeitig als Beispiele für den Inhalt der Andacht dienen. Diesbezüglich spielt die Zugänglichkeit der Werke eine entscheidende Rolle. Wer konnte welches Objekt wo nutzen? War der Zugang zeitlich begrenzt oder war das Werk stets verfügbar? Da diese Aspekte objektabhängig sind, werden sie jeweils im Zusammenhang mit den Beispielen in Kapitel 3 behandelt.

## 2.2 Bedeutung und Funktion der Freudenandacht

Des Weiteren stellt sich die Frage, welche Bedeutung und Funktion der Freudenandacht zukam. Zwei der zuvor genannten Quellen haben diesbezüglich bereits einen Hinweis gegeben. In der Legende, die der Fünf-Freuden-Andacht beigelegt ist, wird dem Mönch, nachdem er die Freudenandacht regelmäßig praktiziert hatte, von einer Stimme Freude verkündet. Kurz darauf stirbt er und gelangt in den Himmel. Ähnlich heißt es in der Erzählung aus der *Legenda aurea*: Maria, die ein Kleriker täglich mit der Freudenandacht über die fünf Wunden Christi hinwegtröstet, erscheint dem Frommen, als dieser verängstigt im Sterben liegt. Nun ist es Maria, die tröstet und den Kleriker sogar ins Jenseits begleiten möchte, wo er ewige Freude erfahren soll. Aus diesen und ähnlichen Marienwundern, die weitverbreitet waren, gehen die Wünsche der Frommen klar hervor. Es soll die Gunst Marias gewonnen werden, damit sich diese kurz vor oder in der Todesstunde dem Frommen zuwendet,

---

<sup>104</sup> Vgl. Noll 2003, 124–125.

<sup>105</sup> Dargestellt sind 1. die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Darbringung und Christus unter den Schriftgelehrten, 2. Christus auf dem Ölberg, die Geißelung, die Dornenkrönung, die Kreuztragung und der Kreuztod, 3. die Auferstehung Christi, die Himmelfahrt, das Pfingstwunder, der Tod Mariens und das Jüngste Gericht.

<sup>106</sup> Noll 2003, 125.



ihn tröstet und ihn ins Jenseits begleitet, wo ihn ewige Freuden erwarten. In der Legende aus Windesheim (siehe im Anhang gesamter Text Nr. 4) nennt die Gottesmutter die entsprechenden Voraussetzungen:

Wer mich täglich ehrt, indem er mir Glück wünscht zu diesen meinen Freuden, der wird beim Hinscheiden seiner Seele aus dem Leibe Trost von mir erlangen. Ich selbst werde seine Seele erretten vor den bösen Feinden und sie vor das Angesicht meines Sohnes bringen, damit sie mit mir die Freuden des Paradieses genieße.<sup>107</sup>

Neben solchen Marienwundern belegen auch Bitten, die während der Gaude-Andacht an die Gottesmutter gerichtet werden, den erhofften Zweck der Freudenandacht.<sup>108</sup> Das zuvor genannte Kurzgedicht endet mit den Worten „Pacem nobis da, beata, / Et sis nobis advocata, / Apud deum, virgo pia“<sup>109</sup> und drückt den Wunsch des Betenden aus, Maria möge als Fürsprecherin aller („nobis advocata“) vor Gott auftreten. In einem Lied von den Sieben Freuden Mariens schließt jede Strophe mit einer Bitte ab. Die erste endet mit den Worten:

By der ersten vroude mane ick, vrouwe, dy,  
bidde din herde leve kind vor my,  
unde vrouwe my in miner lesten not  
unde beware my vor den ewigen dot. Amen.<sup>110</sup>

In den folgenden Strophen bittet der Verfasser bzw. der Vortragende Maria unter anderem um ihre große Gnade („dine grote gnade“) und Barmherzigkeit („dine groten barmherticheyt“), bis er nach der siebten Freude mit den Worten schließt:

By der sovende vroude mane ik, leve vrouwe dy,  
bidde den hemmleschen koninck vor my,  
dat he me bringe to sinen trone  
unde krone my mit der ewigen kronen. Amen.<sup>111</sup>

In diesen Bitten kommt der eschatologische Aspekt dieser Andacht zum Ausdruck und verdeutlicht die Ängste der Gläubigen vor dem Jüngsten Gericht.

Neben der Furcht vor dem Jüngsten Gericht bzw. zunächst dem Partikulargericht – eine ab dem Spätmittelalter verbreitete Vorstellung – gehörten Pest, Hunger und Krieg

---

<sup>107</sup> Beissel 1972, 634. Die zahlreichen Erzählungen von Marienerscheinungen werden zugleich die Hoffnung der Gläubigen geweckt haben, eine Erscheinung der Gottesmutter während der Andacht erleben zu dürfen. Ferner weist Margarete Hubrath auf die Auffälligkeit in den Visionen der Mechthild von Hackeborn hin, dass diese meistens während der Vergegenwärtigung und Betrachtung von Glaubensinhalten im Verlauf der Messe oder im Gebet erfolgten (vgl. Hubrath 1996, 69).

<sup>108</sup> Siehe ferner: Meersseman 1960, 29. Der Autor geht auf die hohe Anzahl der Gebete zur Gottesmutter ein, die ab dem 11. Jahrhundert entstanden sind. Jedes Werk beginnt mit einer langen Lobrede an Maria und endet mit einer „mehr oder weniger ausführlichen Bitte um Hilfe in persönlichen und öffentlichen Nöten“ (ebd.).

<sup>109</sup> Ebd., 212, Text 18c.

<sup>110</sup> Meersseman 1958a, 93. Das ganze Lied: ebd., 92–97.

<sup>111</sup> Ebd., 97.

zu den allgemeinen Nöten dieser Zeit.<sup>112</sup> Berndt Hamm spricht von „neuen Dimensionen der Gnadennähe“<sup>113</sup>, welche die Menschen im Spätmittelalter suchten. Als eine wichtige Voraussetzung sieht er hierfür:

[...] eine seit dem dreizehnten Jahrhundert wachsende religiöse Angst und Verunsicherung der Menschen, das Erschrecken vor einem unvorbereiteten Sterben, die panische Furcht vor dem unerbittlich näher rückenden Gericht, den furchtbaren Jenseitsstrafen und der Versuchungsmacht Satans und der Dämonen, die angstvoll erschütternde Wahrnehmung der eigenen Sündhaftigkeit und Schwäche und das angespannte Verlangen nach einer optimalen, vor allen Seelengefährdungen absichernden Heilsvorsorge.<sup>114</sup>

Den entsprechenden Schutz sollte die „communio sanctorum“ bieten, die nicht nur Christus, Maria, die Heiligen und Engel einschloss, sondern ebenso die füreinander eintretende religiöse Solidargemeinschaft der Stadt und des Dorfs, die durch Fürbitten und Seelstiftungen Beistand gab.<sup>115</sup>

Für die nach Unterstützung suchenden Gläubigen nimmt Maria als Mutter der Barmherzigkeit („mater misericordiae“) eine herausragende Stellung ein. Sie ist die Trösterin in seelischer oder körperlicher Not,<sup>116</sup> eine Helfende in der Todesstunde<sup>117</sup> und vor allem eine Vermittlerin und die nächste Fürsprecherin bei Christus.<sup>118</sup> Holger Simon verweist diesbezüglich auf die Mariologie dieser Zeit, die nicht mehr die körperlich-seelische Präsenz Mariens im Himmel zu beweisen versucht. Stattdessen liegt der Schwerpunkt auf ihrer Erlöserfunktion und ihrer Aufgabe als Fürsprecherin an der Seite Christi.<sup>119</sup>

Viele Orden propagierten die außerordentliche Macht der Fürbitte Mariens.<sup>120</sup> Aus Liebe zu seiner Mutter, so hieß es, könne ihr Christus keinen Gefallen abschlagen.

---

<sup>112</sup> Vgl. Delius 1963, 156; Hamm 2010, 462.

<sup>113</sup> Hamm 2010, 462.

<sup>114</sup> Ebd. Hamm bezieht sich hierbei (u. a.) auf zwei Studien von Peter Dinzelsbacher (Dinzelsbacher, Peter: *Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteseferfahrung. Mentalitätsgeschichte und Ikonographie*, Paderborn 1996, und: *Die letzten Dinge. Himmel, Hölle, Fegefeuer im Mittelalter*, Herder-Spektrum 4715, Freiburg i. Br. 1999) und auf seine eigene Arbeit (Hamm, Berndt: *Gottes gnädiges Gericht. Spätmittelalterliche Bildinschriften als Zeugnisse intensivierter Barmherzigkeitsvorstellungen*), in: Traditionen, Zäsuren, Umbrüche. Inschriften des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit im historischen Kontext, Beiträge zur 11. Internationalen Fachtagung für Epigraphik vom 9.–12. Mai 2007 in Greifswald, hg. v. Christine Magin, Ulrich Schindel und Christine Wulf, Wiesbaden 2008, 17–35).

<sup>115</sup> Vgl. Hamm 2010, 463.

<sup>116</sup> Schon für das 6. Jahrhundert ist bezeugt, dass Maria allgemein als Helfende für Kranke und Bedrückte und zur Zuflucht der Sünder angerufen wurde (vgl. Stöhr 1989, 552). Die Bitte um Marias Hilfe und Trost wird auch in den leoninischen Versen von Walafrid Strabo († 849) ausdrücklich dargestellt: „Der Herr sei mit dir, mit uns immer deine Gnade; reich und gib uns die Hand, des Friedens Unterpand. Zu dir flehen wir weinend, beten wir rufend, mach uns sicher allseitig durch deine Hilfe. Trost gibt den Trauernden, trocken gütigst die Tränen, mit deinem Frieden verscheuche unsere Sorgen.“ (Beissel 1972, 63–64).

<sup>117</sup> Bereits in der Karolingerzeit war es weitverbreitet, Maria in der Todesstunde als Nothelferin anzurufen (vgl. Meersseman 1958a, 83). Die Bitte um ihren Beistand am Tag des Jüngsten Gerichts belegt auch ein siebenzeiliges Gaude-Gedicht, in dessen sechster Zeile steht: „Esto nobis advocata in tremendo iudicio. Amen“ (Meersseman 1960, 213, 18e).

<sup>118</sup> Zur Rolle Mariens als Fürbitterin siehe: Stöhr 1989, 549–558.

<sup>119</sup> Vgl. Simon 1998, 131.

<sup>120</sup> Siehe dazu: Stöhr 1989, 552. Basierend auf diesen Bedürfnissen entwickelte sich der Bildtypus der Schutzmantelmadonna. Siehe dazu: Sebald 1989, 559.

Gebetstexte, wie sie in der Schrift *Kunst des heilsamen Sterbens* (1434) von Thomas Peuntner zu finden sind, verdeutlichen dies:

O du kunigin der himel, dw mueter der parmherczikait, du zuflucht aller sunder vnd suenderin, du mitlerin vnd uersuenerin czwischen got vnd vns armen menschen, ich pit dich, dastu wellest sein mein seelige vorsprecherin gegen deinem aynigen lieben chind, meinem gerechten richter, vnd mir von jm erwerben, das er von deiner lieb wegen mir well vergeben mein suende vnd mich parmherczikleichen neme in sein glorj.<sup>121</sup>

Mit der Darstellung der ihre Brust vorweisenden Maria findet diese Überzeugung ihre bildnerische Umsetzung.<sup>122</sup> Diese ist in Motiven wie der Heilstreppe zu finden. Ein Einblattdruck (Rosenkranzbild, um 1510) von Wolf Traut zeigt eine Heilstreppe inmitten dreier Rosenkränze, die auf freudreiche, schmerzvolle und glorreiche Ereignisse hindeuten. Die Anordnung verdeutlicht, dass sich der Gläubige mithilfe des Rosenkranzgebets die Fürbitte Mariens bei Christus und dann weiter von Christus bei Gottvater sichern kann. Während Maria Christus ihre Brust vorweist, zeigt dieser seine Seitenwunde Gottvater, um für die Frommen Fürbitte einzulegen und Gottes Zorn zu besänftigen. Sollte sich der Gläubige vor Christus fürchten, so erklärt auch Bernhard von Clairvaux, könne an seiner Stelle Maria als Vermittlerin angerufen werden:

Möchtest du auch auf dem Wege zu ihm [Jesus] eine Helferin? Dann eile zu Maria! In ihr findest du die bloße Menschheit ... Ohne Zweifel kann ich sagen: Auch sie wird Erhörung finden wegen ihrer Ehrfürchtigkeit. Der Sohn wird ja die Mutter erhören, und der Vater wird den Sohn erhören. Kindlein, diese ist die Himmelsleiter für die Sünder. Sie ist meine höchste Zuversicht. Dies ist der ganze Beweggrund meiner Hoffnung. [...] Ohne Zweifel ist sie allein die Gnade, durch die wir gerettet werden.<sup>123</sup>

Obwohl Maria selbst keine Entscheidungen über die Zuordnung der Seelen zu fällen vermochte, belegen auch andere Textzeugnisse welche Macht ihr zugeschrieben wurde, die sogar vor dem Teufel bestehe, wie es in der Legende *Vom Fall und die Belehrung des Vizedominus Theophilus* heißt.<sup>124</sup> Die Grundlage für die Reichweite von Marias Fürbitte war ihre geistliche Mutterschaft und Stellung als Himmelskönigin, die auf ihrer Gottesmutterschaft basieren.<sup>125</sup>

Die zunehmende Verbreitung und Adaption von Legenden und Geschichten, in denen Maria als Trösterin und Fürsprecherin beschrieben wird, diente dem Ziel, das Vertrauen in die Gottesmutter zu stärken und ein tugendhaftes Verhalten anzuregen.

---

<sup>121</sup> Schreiner 1994, 477.

<sup>122</sup> Vgl. Sebald 1989, 558.

<sup>123</sup> Delius 1963, 161.

<sup>124</sup> Die von der Nonne Hroswitha (einer Benediktinerin aus Gandersheim) bearbeitete Legende erzählt, dass Theophilus einst auf Abwege geriet, einen Vertrag des Teufels unterzeichnete und der Gottesmutter sowie Christus entsagte. Nach plagenden Gewissensbissen flehte dieser um Verzeihung bei Maria, die Fürbitte bei ihrem Sohn einlegte und sogar selbst den Vertrag vom Teufel holte (vgl. Beissel 1972, 95–97).

<sup>125</sup> Vgl. Stöhr 1989, 552.

Wenn sich eine Erzählung etablierte, kam es vor, dass diese „wiederholt, ausgeschmückt, weitererzählt und durch jede neue Auflage annehmbarer gemacht“<sup>126</sup> wurde. Die Anpassung und Verbreitung dieses Stoffs zeigt zudem, dass es einen Bedarf an tröstlichen Erzählungen gab. Ihre Kombination mit Andachtstexten – wie zum Beispiel der Freudenandacht – boten Aussicht auf die Hilfe seitens der Gottesmutter, die in der beigefügten Andacht erlangt werden konnte.

Wie gesehen belegen Quellen, dass die Funktion der Freudenandacht nicht nur darin lag, Maria zu trösten und ihr eine Freude zu machen, sondern sie selbst als Trost spendende Helferin für die Jenseitsfürsorge zu gewinnen. Dafür bediente sich der Gläubige gleich mehrerer Andachtsmöglichkeiten, die er auch kombinieren konnte.

### 2.3 Die Schmerzen Mariens

Da die Freudenthematik mit der Schmerzenandacht verbunden sein konnte und diese in den Werkbeispielen des nächsten Kapitels vorkommen<sup>127</sup>, sollen im Folgenden die Schmerzen Mariens in einer kurzen Übersicht dargestellt werden.

Die Schmerzen der Gottesmutter nehmen im Rahmen der „*compassio*“ einen wichtigen Platz ein. Der Ausgangspunkt dieser Andachtsthematik ist die Passion Christi, dessen Tod am Kreuz den Höhepunkt der alttestamentlichen und neutestamentlichen Offenbarung bildet. Während der Kirchenvater Ambrosius davon überzeugt war, dass Maria gefasst unter dem Kreuz gestanden und das Geschehene als notwendiges Gotteswerk wahrgenommen habe, verbreiteten die Theologen des Mittelalters das Bild einer mitleidenden Gottesmutter.<sup>128</sup> Ihr beispielloses (mütterliches) Mitleiden unter dem Kreuz, das als vorbildlich galt und für erhabener angesehen wurde als ihre Krönung im Himmel, offenbarte den Gipfel ihrer inneren Größe.<sup>129</sup>

Die Thematik der Leiden Mariens wurde sowohl literarisch als auch bildlich umgesetzt. Es entstanden Marienklagen und Traktate, deren detailreiche Beschreibungen der Abläufe und schmerzhaften Gefühle der Gottesmutter wie auch der Leiden Christi dem Leser und Zuhörer ein lebendiges Nachempfinden zu ermöglichen versuchten.<sup>130</sup> Diese wurden mithilfe einer Vielzahl von Bildwerken einprägsam vermittelt. Darstellungen von der Schmerzensmutter („*mater dolorosa*“) oder das Abschreiten von Gebetsstationen, die mit entsprechenden Darstellungen

---

<sup>126</sup> Beissel 1972, 491.

<sup>127</sup> Weitere Beispiele für die Kombination von Freuden- und Schmerzensdarstellungen, siehe: Niehr 2021, 1451–1454.

<sup>128</sup> Vgl. Schreiner 1994, 96.

<sup>129</sup> Vgl. Beissel 1972, 379; Schreiner 1994, 95.

<sup>130</sup> Vgl. Beissel 1972, 379; Schreiner 1994, 95–96; Niehr 2021, 1415–1418; Gorenčič 2022, 38. Stephan Beissel bietet im Abschnitt zur Verehrung der schmerzhaften Mutter (siehe dort Seite 379–414) mehrere Textbeispiele.

versehen waren – wie es bei den Nürnberger Kreuzwegstationen (um 1487/1490) von Adam Kraft<sup>131</sup> der Fall ist –, sind nur zwei Beispiele.<sup>132</sup>

Nach Beginn des 12. Jahrhunderts richtete sich der Fokus der literarischen Auseinandersetzung hauptsächlich auf zwei Aspekte: „[...] auf die Vorstellung der klagenden [...] Schmerzensmutter unter dem Kreuz als Kulminationspunkt intensivster Leiderfahrung, oder auf den Nachvollzug der Leidensstationen, die Maria in ihrem Leben als Mutter Christi auferlegt waren.“<sup>133</sup> Das Ziel war es, sich mit den Leiden Mariens und Christi zu identifizieren,<sup>134</sup> wie es eine Marienklage – im Folgenden nur ein Ausschnitt – verdeutlicht:

Gib o Mutter, Born der Liebe, / Daß ich mich mit dir betrübe, / Daß ich fühl' die Schmerzen dein. // ... Laß mit dir mich herzlich weinen, / Ganz mit Jesu Leid vereinen, / Solang hier mein Leben währt. // Unterm Kreuz mit dir zu stehen, / Dort zu teilen deine Wehen, / Ist es, was mein Herz begehrt.<sup>135</sup>

Während man sich im frühen Mittelalter lediglich auf die schmerzvollen Ereignisse beim Kreuzigungsgeschehen konzentrierte, änderte sich dies im 13. Jahrhundert. In dieser Zeit, und somit später als bei der Freudenandacht, entwickelte sich (zumindest) in der mittelhochdeutschen Literatur eine Fünf-Schmerzen-Andacht, die auch Ereignisse aus dem Leben Mariens enthielt.<sup>136</sup> Ein Beispiel dieser Fünzfzahl zeigt ein *Ruf an Maria* von Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob († 1318):

Ich mahne dich fünffacher Not, o Mutter, reine Magd:  
Der ersten, da Herr Simeon dir vorausgesagt,  
Es soll ein Schwert die Seele dir durchschneiden.  
Der zweiten mahn ich dich, o Mutter hochgeboren,  
Da unter Juden du dein liebes Kind verloren  
Drei Tage. Weh, wie mochtest du's erleiden?  
Der dritten Not, da man ihn fing.  
Das brachte großes Leid dir Armen.  
Der vierten Not, da man ihn hing  
Hoch an ein Kreuz, ohn' all Erbarmen.  
Der fünften, da er tot lag dir im Arm.  
Ich mahn' dich dieser Not, o Mutter, dich erbarm,  
Und bitte deinen Sohn, den zarten, süßen Gott,  
Daß er mein' arme Seel' behüte vor der Hölle Spott!<sup>137</sup>

---

<sup>131</sup> Heute befinden sich die sieben monumentalen Reliefs im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg: 1. Christus begegnet seiner Mutter Maria (Pl.O. 1818), 2. Simon von Kyrene hilft Christus das Kreuz tragen (Pl.O. 1819), 3. Christus begegnet den weinenden Frauen von Jerusalem (Pl.O. 1820), 4. Christus begegnet Veronika mit dem Schweiß Tuch (Pl.O. 2927), 5. Christus trägt sein Kreuz und wird gepeinigt (Pl.O. 1821), 6. Christi Zusammenbruch unter dem Kreuz (Pl.O. 1822), 7. Beweinung Christi (Pl.O. 2149).

<sup>132</sup> Für das Abschreiten verschiedener Ereignisse aus dem Leben Christi diente Maria als Vorbild: Laut der „Transitus-Mariae“-Legende in der *Legenda aurea* begann sie, nach dem Tod ihres Sohnes bis zu ihrem eigenen die einzelnen Lebensstationen Christi in großer Andacht zu durchlaufen (vgl. Häuptli 2014b, 1508–1511; Benz 1999, 448).

<sup>133</sup> Bayer 1994b, 157.

<sup>134</sup> Vgl. Schreiner 1994, 96.

<sup>135</sup> Ebd., 96–97.

<sup>136</sup> Vgl. Bayer 1994b, 157; Beissel 1972, 404.

<sup>137</sup> Beissel 1972, 404–405.

Die Inhalte, wie sie von Frauenlob aufgezählt werden, waren am häufigsten in der Fünffzahl verbreitet.<sup>138</sup> Wie bei der Freudenandacht variieren jedoch nicht nur die Inhalte, sondern auch die Anzahl der Ereignisse. So entstanden Andachten mit 8, 12, 15, 23, 27, 50 oder 150 Leidensmomenten.<sup>139</sup>

Im Spätmittelalter überwog wie bei der Freudenandacht die Siebenzahl der Schmerzen. Bei dieser Form waren folgende Inhalte gängig: 1. die Prophezeiung Simeons, 2. der Verlust des zwölfjährigen Christus im Tempel, 3. die Gefangennahme Christi, 4. die Geißelung, 5. die Kreuzigung, 6. der Tod Christi und 7. die Kreuzabnahme.<sup>140</sup>

Sich die Leiden Mariens und Christi zu vergegenwärtigen und in diese hineinzusetzen, war eins der Ziele der „compassio“. Wie bei der Freudenandacht versuchten die Frommen auch mit der Schmerzenandacht Vorsorge für das eigene Seelenheil und das ihrer Mitchristen zu treffen. Unter anderem strebten sie nach der persönlichen Zuwendung der Gottesmutter als Mittlerin und Fürsprecherin.<sup>141</sup> Schließlich wurde ihre Fürbittmacht nicht nur auf ihre Macht als Fürbitterin in die Gottesmatterschaft zurückgeführt, sondern zunehmend auch auf ihre „compassio“.<sup>142</sup>

---

<sup>138</sup> Vgl. Bayer 1994b, 157.

<sup>139</sup> Vgl. Franz 1902, 163; Beissel 1972, 406.

<sup>140</sup> Vgl. Bayer 1994b, 157; Beissel 1972, 406. Um einen Eindruck über die Umsetzungsvielfalt und Entstehung zu den Schmerzen Mariens in der bildenden Kunst zu erhalten, siehe: Niehr 2021, 1434–1450.

<sup>141</sup> Vgl. Bayer 1994b, 157; Schreiner 1994, 95 und 97; Treutwein 1992, 1170. Siehe auch die Textbeispiele bei: Beissel 1972, 407–408.

<sup>142</sup> Vgl. Stöhr 1989, 552–553.

### 3. Die Freudenthematik in bildbezogenen Medien

#### 3.1 Die Buchillustration

Ein herausragendes Werk mit starkem Bezug auf die Marienverehrung ist das *Speculum humanae salvationis*.<sup>143</sup> Während die ältesten erhaltenen Handschriften um 1330 entstanden sind, erlangte das *Speculum* im späteren 14. und 15. Jahrhundert die größte Verbreitung.<sup>144</sup> Die hohe Anzahl von 408 erhaltenen Handschriften verdeutlicht die Beliebtheit dieses typologisch ausgerichteten Werks.<sup>145</sup> Mit 328 Handschriften überwiegen die lateinischen Fassungen.<sup>146</sup> Neben deutschen Versionen, die bisher mit ca. 55 Ausgaben (und sieben lateinisch-deutschen Fassungen) die höchste Anzahl ausmachen, erschienen auch französische, englische, niederländische und tschechische Übersetzungen.<sup>147</sup> Mit dem *Codex Cremifanensis 243*<sup>148</sup> aus dem Benediktinerkloster in Kremsmünster soll ein Beispielwerk des Heilsspiegels herangezogen und auf die Freuden Mariens hin untersucht werden. Zuvor soll eine allgemeine Übersicht über den Inhalt, die Struktur und die Entstehungsumstände des *Speculum humanae salvationis* als Einführung dienen.

##### 3.1.1 Das *Speculum humanae salvationis*

Im Zentrum dieses Werks steht die Erlösung der Menschheit durch Christus und Maria. Der lateinische Text ist in Reimprosa verfasst und mit Bildern versehen, die in mehreren Handschriften allerdings fehlen. Vom Umfang her treten zwei Varianten auf: eine kurze Fassung mit 34 Kapiteln<sup>149</sup> und eine lange Variante mit 42 oder 45 Kapiteln<sup>150</sup>. Das Werk lässt sich grob – abhängig vom Umfang (Kurz-, Lang- oder Mischform) – in drei Abschnitte unterteilen: 1. Zu Beginn steht eine ausführliche

---

<sup>143</sup> Fortan auch *SHS* oder *Speculum* genannt.

<sup>144</sup> Vgl. Stork/Wachinger 1995, 54.

<sup>145</sup> Vgl. Robbe 2010, 58 und 59–60. Neben den 408 Handschriften sind 14 weitere bekannt, deren Verbleib unbekannt ist (vgl. ebd., 58).

<sup>146</sup> Vgl. ebd., 58.

<sup>147</sup> Siehe hierzu die Zusammenfassungen bei: Robbe 2010, 58; Niesner 1995, 8, und Stork/Wachinger 1993, 53.

<sup>148</sup> Im Folgenden auch als *CC 243* abgekürzt.

<sup>149</sup> Von diesen sind lediglich vier lateinische Handschriften erhalten: das *Cleppingsche Speculum* der Darmstädter Landesbibliothek – Hs. 2505, zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts; eine Handschrift aus dem Historischen Archiv der Stadt Köln – W\* 105, zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts; zwei aus der Londoner British Library: Add. 32245, um 1400, und Add. 38119, zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts (vgl. Breitenbach 1930, 52; Schmidt 1974, 165; Niesner 1995, 25).

<sup>150</sup> In wenigen Werken fehlen die letzten drei Kapitel (43–45) mit den Andachten über die Passion Christi, den Schmerzen Mariens und den Freuden Mariens (Weiteres dazu im Folgenden). Andere Werke wiederum weisen eine Mischform des *SHS* auf, die mit zusätzlichen Inhalten erweitert wurden. Ein Beispiel hierfür ist die Handschrift *Spiegel menschlicher behaltnis* aus Basel (1476), in die entsprechend dem liturgischen Jahreszyklus Perikopen beigefügt wurden (vgl. Palmer 2007, 95–112).

Inhaltsübersicht (Prohemium) mit abschließendem Prolog des anonymen Verfassers, in welchem der Autor auf die Ziele seiner Schrift hinweist.<sup>151</sup> 2. Kapitel 1 und 2 zeigen Ereignisse aus dem Alten Testament, die vor allem den Sündenfall und die durch ihn entstandene Erbsünde betreffen und damit die Voraussetzungen bzw. die Notwendigkeit des im Folgenden dargelegten Erlösungsgeschehens vor Augen führen. Dem schließen sich zunächst Ereignisse aus dem Leben Marias, mit deren Geburt das Heilsgeschehen beginnt, dann aus dem Leben Christi an, die den Hauptteil des *Speculum* bilden (Kapitel 3–42). 3. Der letzte Abschnitt (Kapitel 43–45) beinhaltet drei Andachten, die sich auf die Passion Christi, die Schmerzen Mariens und die Freuden Mariens beziehen. Abgesehen von dem Prohemium (300 Verse) und den drei abschließenden Andachten (je 208 Verse<sup>152</sup>) bestehen die übrigen Textabschnitte (der Prolog und die Kapitel 1 bis 42) aus je 100 Zeilen. Die umfangreiche Bebilderung der Kapitel 1 bis 45 beinhaltet 192 Zeichnungen.

Der Aufbau der illustrierten Codices liegt in zwei Varianten vor: Entweder erscheinen Bild und Text in Kombination oder sie werden voneinander getrennt. Im ersten Fall umfasst ein Kapitel eine Doppelseite, sodass der Beginn auf der Rückseite (verso) eines Blatts steht. Insgesamt vier Spalten (zwei pro Seite) weisen im oberen Bereich je eine Miniatur und darunter den dazugehörigen Text auf. Abgesehen von den Kapiteln 1 bis 2 und den drei Andachten, die keine typologischen Gegenüberstellungen enthalten, richten sich die Bilder und Texte der ersten Spalte auf den Antitypus, während die anderen drei Spalten je einen Typus thematisieren.<sup>153</sup> Die zweite Variante führt die vier Abbildungen auf einer Doppelseite zusammen, wo jeweils zwei Bilder übereinanderliegen. Darauf folgt, ebenfalls auf einer Doppelseite, der Text. Ein Kapitel umfasst hier folglich vier Seiten und beginnt ebenso auf einer Versoseite.<sup>154</sup>

Obwohl nur etwa zwei Fünftel der bislang zusammengetragenen Handschriften illustriert sind, kann davon ausgegangen werden, dass die bebilderten Werke dem Konzept der Urversion entsprechen.<sup>155</sup> Wie erwähnt weisen die Kapitel 1 bis 2 und 43 bis 45 keine typologischen Gegenüberstellungen auf. Während die ersten beiden Kapitel je vier Ereignisse aus dem Alten Testament zeigen, beinhalten die drei Gebete doppelt so viele Ereignisse und erstrecken sich pro Gebet auf zwei Doppelseiten. Die Inhalte thematisieren neben einer Einleitung hauptsächlich Ereignisse aus dem Neuen Testament.

---

<sup>151</sup> Das Prohemium kann auch vor dem Prolog stehen (vgl. Stork/Wachinger 1995, 54).

<sup>152</sup> Eine Abweichung findet sich in dem *Codex Cremifanensis* 243.

<sup>153</sup> Diese Aufteilung entspricht zum Beispiel dem *CC* 243. Zur Typologie siehe: Dohmen/Dirscherl 2001, 321–323; Bloch 2004, 395–404. In das *Speculum* sind insgesamt 41 Antitypen und 119 Typen aufgenommen, von denen nicht alle, aber der Großteil, auf die Heilige Schrift zurückzuführen sind. Vgl. dazu: Robbe 2010, 19–31.

<sup>154</sup> Das Cleppingsche *Speculum humanae salvationis* in der Darmstädter Landesbibliothek (*Hs.* 2505) bietet hier einen entsprechenden Vergleich.

<sup>155</sup> Vgl. Stork/Wachinger 1995, 54; Niesner 1995, 8. Über das dafürsprechende Argument siehe Kapitel 3.1.3.



Neben den strukturellen Unterschieden lässt sich noch eine weitere Unregelmäßigkeit finden, die den Umfang des Werks betreffen: Der Heilsspiegel kann zwischen einer Kurz- und einer Langfassung variieren. Bis heute herrscht Uneinigkeit über die ursprüngliche Länge des *SHS*.<sup>156</sup> Unter anderem besteht die Frage, ob die drei Andachtskapitel zur Urfassung gehören.<sup>157</sup> Die ersten grundlegenden Thesen hierzu formulierten Luise von Winterfeld und Edgar Breitenbach, doch bereits Jules Lutz und Paul Perdrizet vermuteten in ihrem umfassenden Werk, dass die Andachtskapitel, die „eigentlich [...] weniger Kapitel des *Speculum* als selbstständige mystische Werkchen“<sup>158</sup> seien, nicht zum Originalwerk gehören. Ihr doppelter Umfang und ihr nicht typologischer Aufbau hebe sie von den anderen Kapiteln deutlich ab. Dass aber auch die beiden Eingangskapitel 1 und 2 von der typologischen Struktur abweichen, nehmen Lutz und Perdrizet hin – vermutlich, weil sie den Sündenfall und somit die Notwendigkeit für die Erneuerung bzw. Erlösung des Menschengeschlechts zeigen.

Einen Schritt weiter ging Winterfeld, die zu beweisen versuchte, dass der ursprüngliche Heilsspiegel aus lediglich 34 Kapiteln statt 42 bestanden habe. Anhand von abweichenden Inhalten der Kapitelanfänge und -schlüsse glaubte sie, die eingeschobenen Kapitel identifizieren zu können. Des Weiteren versucht sie zu klären, ob ein Kapitel im Gesamtzusammenhang sinnvoll bzw. notwendig erscheint oder eine Ergänzung ist.<sup>159</sup> Letztendlich kam die Autorin zu dem Schluss, dass es sich bei den Kapiteln 14, 15, 35 bis 38 und 41 bis 45<sup>160</sup> um spätere Ergänzungen von anderer Hand handeln müsse. Auf die letzten drei Kapitel (43 bis 45) geht sie allerdings nicht ein, sondern erachtet deren Ausschließung durch die Begründungen von Lutz und Perdrizet als ausreichend.<sup>161</sup>

Breitenbach folgt Lutz/Perdrizet und Winterfeld bezüglich der ausgesonderten Kapitel und stimmt den Begründungen der Autoren zu,<sup>162</sup> vor allem Winterfelds These, dass es sich bei der Version mit 34 Kapiteln um die ursprüngliche handele. In dieser sei die Gliederung klar und symmetrisch und der Inhalt entspreche so „dem Gedankenkreis der Zeit“<sup>163</sup>, wonach das Erlösungswerk Marias „[I]eiser, weniger betont

<sup>156</sup> Im Folgenden sollen nur die wichtigsten Argumente – vor allem diejenigen, die sich auf die drei Andachtskapitel beziehen – aus der Forschung dargelegt werden.

<sup>157</sup> Lutz und Perdrizet verweisen darauf, dass diese Kapitel in die meisten Handschriften aufgenommen wurden. In ihrem Verzeichnis fehlen sie nur in fünf Werken (vgl. Lutz/Perdrizet 1907, VII und 240).

<sup>158</sup> Ebd., VII. Vermutlich seien sie dem *Speculum* in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts oder schon früher hinzugefügt worden (vgl. ebd., 240).

<sup>159</sup> Vgl. Winterfeld 1919, 111–118.

<sup>160</sup> Die Inhalte der Kapitel beziehen sich auf die Buße der Maria Magdalena (14), Christi Einzug in Jerusalem (15), Marias Lebensweise nach der Himmelfahrt Christi (35), die Himmelsaufnahme Marias (36), Maria als Mittlerin (37), Maria als Verteidigerin und Beschützerin (38), die Verdammten in der Hölle (41), die Seligen im Himmelreich (42) sowie auf die drei Andachten (43–45).

<sup>161</sup> Vgl. ebd., 110.

<sup>162</sup> Vgl. Breitenbach 1930, 44–45.

<sup>163</sup> Ebd., 47.

als das des Sohnes, aber eng damit verflochten<sup>164</sup> sei. Im Gegensatz zur Kurzfassung sei die lange unübersichtlich und etwas monströs.<sup>165</sup> Einen weiteren Hinweis glaubt Breitenbach in den unpassenden Schlusszeilen der Kapitel 41 bis 45 sehen zu dürfen, die sich als Nachtrag entpuppen würden.<sup>166</sup>

Um einen weiteren Punkt ergänzt Lothar Klamt, der die Thesen von Winterfeld und Breitenbach für überzeugend hält, die Ansicht einer 34 Kapitel langen Urfassung des *SHS*.<sup>167</sup> Klamt verweist auf die im Mittelalter vorherrschende Annahme, dass Christus 33 oder 34 Jahre alt geworden sei, womit diesen Zahlen eine besondere Bedeutung zukomme und sie in verschiedenen Dichtungen als Kompositionsschema aufgegriffen werden.<sup>168</sup>

Als bedenklich stuft Gerhard Schmidt die Thesen zu der Kurz- und Langfassung des *SHS* ein und mahnt zu einer neuen Bearbeitung dieser Fragen.<sup>169</sup> Er bezweifelt, dass die geringe Anzahl von nur vier Handschriften als Beleg genüge, um die 34 Kapitel als die ursprüngliche Form des *Speculum* anzusehen. Schmidt greift eine These von Michael Thomas auf, indem er das Augenmerk auf die Zahl 100 richtet. Nach Thomas habe der Verfasser des *Speculum* dieser Zahl eine besondere Bedeutung zugemessen. So bestehen nicht nur die einzelnen Kapitel aus 100 Zeilen, sondern ebenso der Seitenumfang der 42 Kapitel, wodurch diese Variante als die Urform gelten könne.<sup>170</sup> Die drei Gebete am Schluss betrachtet Schmidt demnach nicht als Teil des *Speculum*.<sup>171</sup>

Ebenso bezweifelt Manuela Niesner, dass die Kurzfassung die ältere sei und setzt sich insbesondere mit den Thesen Winterfelds auseinander.<sup>172</sup> Sie bezieht dabei auch die drei Andachten in ihre Untersuchung ein, für deren Ausschließung Niesner keine Notwendigkeit sieht, unter anderem, weil sie nur in wenigen lateinischen Werken aus dem 15. Jahrhundert fehlen.<sup>173</sup> Der sprachliche Stil weise keine auffälligen

---

<sup>164</sup> Ebd., 48.

<sup>165</sup> Vgl. ebd.

<sup>166</sup> Vgl. ebd., 48–49.

<sup>167</sup> Vgl. Klamt 1961, 6.

<sup>168</sup> Vgl. ebd., 7. Auch Horst Appuhn verweist auf die mittelalterliche Zahlensymbolik bzw. das Lebensalter Christi und legt weitere Argumente dar, die für die Kurzfassung als Originalform sprechen würden (vgl. Appuhn 1989, 121 und 132–133). Ebenso ziehen es Hans-Walter Stork und Burghart Wachinger in Betracht, dass die Kurzfassung dem Original entspreche. Trotz der entfallenen Kapitel ergebe der Inhalt ein abgerundetes Ganzes. Zudem könnten „kleinere Unregelmäßigkeiten und inhaltliche Akzentuierungen“ Hinweise darauf sein, dass die umfangreichere Version später entstanden sei. Stork und Wachinger verweisen auch auf die drei Schlusskapitel, deren Inhalt und Umfang sich von den anderen Kapiteln deutlich abhebe. Beide Autoren äußern sich jedoch kritisch zum vagen Forschungsstand und weisen eindringlich auf eine neue umfangreiche textgeschichtliche und kunsthistorische Überprüfung diesbezüglich hin (vgl. Stork/Wachinger 1995, 57–58).

<sup>169</sup> Vgl. Schmidt 1974, 165.

<sup>170</sup> Vgl. Schmidt 1974, 165. Beim CC 243 umfasst das *Speculum* mit Prohemium, Vorrede und 45 Kapiteln jedoch ebenfalls 100 Seiten.

<sup>171</sup> Der Autor geht nicht auf die Andachten ein.

<sup>172</sup> Vgl. Niesner 1995, 25–31.

<sup>173</sup> Vgl. im Folgenden: ebd., 29–31. Aufgrund der Überlieferungslage vermutet auch Evelyn Silber, dass schon die Urform 45 Kapitel enthielt (Niesner 1995, 29, Anm. 237). Niesner bezieht sich auf Silbers Dissertation (auf Mikrofilm), die für diese Arbeit nicht zur Verfügung stand: Silber, Evelyn: *The Early Iconography of the Speculum humanae salvationis. The Italian connection in the fourteenth century* (Cambridge, Univ., Diss., 1982), Bd. 1, 64.

Abweichungen oder Brüche auf. Ebenso sei das Fehlen der Typen kein Argument, da auch die ersten beiden Kapitel ohne typologischen Aufbau seien. Zudem stünden sie „inhaltlich und formal in einem sinnvollen Zusammenhang mit dem vorangegangenen Hauptteil“<sup>174</sup> und hätten eine „geradezu notwendige Funktion innerhalb des *modus reparationis*“<sup>175</sup> (siehe mehr dazu in Kapitel 3.1.4). Die formale Änderung von 100 Versen auf 208 sei als Steigerung zu den anderen Kapiteln zu verstehen. Während die Zahl 100 als Zeichen der Vollkommenheit und des ewigen Lebens gedeutet werde, symbolisiere die 200 die Verdoppelung der himmlischen Seligkeit. Die Zahl Acht (restliche Verse und Abbildungen pro Kapitel) stehe ergänzend für die Auferstehung.<sup>176</sup> Demnach folgert die Autorin: „Form und Inhalt stehen somit ganz im Zeichen der *salvatio humana* und bilden daher den konsequenten Abschluß des Heilsspiegels.“<sup>177</sup>

Hinsichtlich der drei Andachtskapitel glaubt auch Heather M. Flaherty, dass diese zum Original gehören, da sie nahtlos in das gesamte Werk passen.<sup>178</sup> Alle drei teilen den bildlichen und textlichen Inhalt der typologisch ausgerichteten Kapitel; daher seien die Gebete in den Andachten am besten als eine „distillation of ideas presented in the typological section“<sup>179</sup> zu beschreiben.

Joost Roger Robbe schließt aus den bisherigen Studien, dass es bislang keine ausreichenden textuelle Argumente für die Ursprungsform des *SHS* gebe – weder für die Kurz- noch für die Langfassung. Für die Originalität der Langfassung spräche (hingegen) die Handschriftenlage: 1. Lediglich vier Werke liegen als Kurzform vor, 2. deren Überlieferung erst um 1350 bis 1360 beginnt. 3. Im Gegensatz dazu weisen alle Handschriften der ältesten, nach Italienweisenden Gruppe<sup>180</sup> die lange Version auf, die zudem auf jeder Seite Text und Bild vereinen.<sup>181</sup> Wie Schmidt und Thomas glaubt auch Robbe, dass der Autor des *SHS* den inneren Aufbau seines Werks auf die Zahl 100 ausgerichtet habe, da der Prolog und jedes Kapitel 100 Zeilen aufweisen.<sup>182</sup> Die dreifache Zeilenmenge des Prohemiums – die Zahl Drei stellt der Autor mit der Trinität in Bezug – sei ebenfalls bewusst gewählt. Auf die Unstimmigkeit der Zeilen in den abschließenden Andachten geht Robbe jedoch nicht ein. Er verweist auf eine der ältesten überlieferten Handschriften, den *Codex Cremifanensis 243*, der überdies insgesamt 100 Seiten umfasst. Demnach sei es denkbar, so der Autor, dass der Inhalt

---

<sup>174</sup> Niesner 1995, 29.

<sup>175</sup> Ebd., 29–30.

<sup>176</sup> Ebd., 30.

<sup>177</sup> Ebd.

<sup>178</sup> Vgl. Flaherty 2006, 181–182.

<sup>179</sup> Ebd., 182.

<sup>180</sup> Robbe hält es für realistisch, dass das *Speculum* in Italien entstanden sei (vgl. Robbe 2010, 80–81).

<sup>181</sup> Vgl. ebd., 73.

<sup>182</sup> Vgl. hier und im Folgenden: ebd., 34–35. Der Autor verweist auf die traditionelle Zahlensymbolik, in welcher 100 für Vollkommenheit, Vollendung und ewiges Leben steht (ebd.).

des Heilsspiegels ursprünglich auf 100 Seiten verteilt sein sollte und somit die lange Version die Originalfassung sein könnte.<sup>183</sup>

Neben den Diskursen zum Umfang des Originalwerks besteht ebenso Uneinigkeit über den Verfasser, das Ursprungsland und die Entstehungszeit des Originals.<sup>184</sup> Die bekannten Thesen von Lutz und Perdrizet (1907) sind längst in Kritik geraten. Nach ihrer Ansicht wurde das Werk 1324 von einem Dominikanermönch aus Straßburg geschrieben und war für andere Geistliche (Brüder, Prediger und Doktoren) gedacht. Als Verfasser vermuteten sie Ludolf von Sachsen.<sup>185</sup> Die aufgestellten Thesen von Lutz und Perdrizet wurden in vielen Studien akzeptiert und mit weiteren Argumenten bekräftigt,<sup>186</sup> andere wiederum sahen sie kritisch und äußerten unter anderem die Vermutung, dass das *Speculum* von einem Franziskaner geschrieben und in Italien entstanden sei.<sup>187</sup> Die Argumente für einen franziskanischen Verfasser sollten sich nicht durchsetzen, die Vermutung zu einem dominikanischen<sup>188</sup> sowie italienischen<sup>189</sup> Ursprung hingegen schon. Es wird jedoch immer wieder betont, dass weitere Forschungen notwendig seien, um die These über den Ursprungsort zu festigen. Bei der Frage der Autorschaft bleibt die Forschung weiterhin unsicher. Flaherty verweist auf die Vermutung von Kimberly Vrudny, die den Dominikaner Nicola da Milano als möglichen Verfasser identifiziert – eine These, die Flaherty und Nigel Palmer kritisch sehen.<sup>190</sup>

Die Überlegungen zu einer zeitlichen Einordnung gehen ebenfalls in unterschiedliche Richtungen. Während einige Autoren den Beleg von Lutz und Perdrizet für das Jahr 1324 als ausreichend erachten,<sup>191</sup> tendieren andere zu einer früheren Datierung. Aufgrund stilistischer Vergleiche hält es Schmidt für möglich, dass das *SHS* bereits gegen Ende des 13. Jahrhunderts entstanden ist.<sup>192</sup> Auch Appuhn schlägt eine Datierung um 1300 vor.<sup>193</sup> Evelyn Silber vermutet die Entstehung der

---

<sup>183</sup> Vgl. ebd., 34-35.

<sup>184</sup> Eine detaillierte Aufarbeitung dazu haben Niesner und Robbe geleistet (vgl. Niesner 1995, 10–25; Robbe 2010, 60–70 und 74–113). Weitere Ergänzungen bietet die Studie von Flaherty (vgl. Flaherty 2006, 14–43).

<sup>185</sup> Vgl. Lutz/Perdrizet 1907, 245–255.

<sup>186</sup> Vgl. Niesner 1995, 12. Breitenbach hatte darüber hinaus die Vermutung, dass auch die Langfassung von Ludolf von Sachsen geschrieben sei (vgl. Breitenbach 1930, 49–51).

<sup>187</sup> Vgl. Niesner 1995, 13; Schmidt 1974, 161–165. Beide Autoren weisen diesbezüglich auf die Arbeiten von Ada Alessandrini (1958) und Michael Thomas (1970) hin.

<sup>188</sup> Unter anderen: Silber 1980, 45; Niesner 1995, 13–19 und 25; Flaherty 2006, 29–34; Palmer 2007, 97–98; Palmer 2009, 354 und 359; Robbe 2010, 94–113; Vrudny 2010, 8–16; Rothacker 2015, 41.

<sup>189</sup> Z. B. Schmidt 1974, 161–163 und 165; Storck/Wachinger 1995, 56–57; Niesner 1995, 25; Palmer 2007, 97–98; Palmer 2009, 354–356 und 359; Robbe 2010, 81; Vrudny 2010, 14–16.

<sup>190</sup> Vgl. Flaherty 2006, 27 und 34–38; Palmer 2009, 355–356. Flaherty bezieht sich auf die Dissertation von Vrudny, Kimberly: *Scribes, Corpses, and Friars: Lay Devotion to the Genetrix, Mediatrix, and Redemptrix Through Dominican Didactic Use of the Speculum Humanae Salvationis in Late Medieval Europe* (St. Paul, Univ., 2001) 2001. Auch in einer späteren Arbeit vertritt Vrudny ihre These, dass das *Speculum* von der Hand Nicolas da Milano stammen könnte (vgl. Vrudny 2010, 22–28).

<sup>191</sup> Vgl. Klamt 1961, 5; Storck/Wachinger 1995, 56.

<sup>192</sup> Vgl. Schmidt 1974, 161–165.

<sup>193</sup> Vgl. Appuhn 1989, 135. Eine ähnliche Angabe („kurz vor 1300“) gibt Clarissa Rothacker an (vgl. Rothacker 2015, 41).

Urfassung vor dem Jahr 1324 (zwischen 1310 und 1324).<sup>194</sup> Ähnlich sieht es Robbe, der sich auf Silber stützt und eine Entstehung zwischen 1300 und 1320 für realistisch hält.<sup>195</sup> Vrudny erwägt, die Schrift nach 1284 und möglicherweise vor 1313 oder auch vor 1323 einordnen zu dürfen.<sup>196</sup> Eine frühere Datierung favorisiert Niesner, der aufgrund der immensen Unterschiede zwischen dem süddeutschen und dem italienischen Typ des *SHS* eine Datierung um 1280 nicht unmöglich erscheint.<sup>197</sup>

### 3.1.2 Der Codex Cremifanensis 243

Auch beim *Codex Cremifanensis 243* ist die Frage nach der Lokalisierung bis heute ungeklärt. Weder der Ort der Entstehung und der ursprünglichen Aufbewahrung<sup>198</sup> noch der Auftraggeber und dessen Ordenszugehörigkeit lassen sich mit Sicherheit bestimmen.

Gleiches gilt für die Datierung des Werks. Von kunsthistorischer Seite aus gibt es verschiedene Thesen, die auf eine mögliche Entstehungszeit schließen lassen. Gebhard Spahr datiert das Werk aufgrund der stilistischen Merkmale der Illustrationen, welche für ihn „mit der *Bodensee-Zürichseekunst um 1300* vollkommen in Einklang“<sup>199</sup> stehen, zwischen 1325 und 1330.<sup>200</sup> Den gleichen Zeitraum vermutet auch Willibrord Neumüller, dessen Augenmerk auf der Heraldik, der Kleidung und den Rüstungen liegt.<sup>201</sup> Gerhard Schmidt hält die Argumente von Spahr und Neumüller für plausibel, wobei er selbst eine Entstehung „in den frühen bis mittleren Dreißigerjahren“<sup>202</sup> vorzieht. Ähnlich ordnet auch Silber das Werk ein – circa 1330 bis 1340.<sup>203</sup> Eine detailreiche Studie zum Verhältnis von Bild und Text sowie eine Edition der mittelhochdeutschen Versübersetzung des *CC 243* bietet Niesner. Über eine Schriftanalyse gelangt sie zu dem Ergebnis, dass der Schriftdialekt der Versübersetzung „ausgeprägte Charakteristika des nordöstlichen Hochalemannischen sowie teilweise auch des Schwäbischen“<sup>204</sup> aufweist und in die Mitte des

---

<sup>194</sup> Vgl. Silber 1980, 45–46; Niesner 1995, 25.

<sup>195</sup> Vgl. Robbe 2010, 81.

<sup>196</sup> Vgl. Vrudny 2010, 16–22.

<sup>197</sup> Vgl. Niesner 1995, 25.

<sup>198</sup> Neumüller verweist auf den fehlenden Eigentumsvermerk aus mittelalterlicher Zeit, der vielleicht nie eingetragen oder entfernt wurde (vgl. Neumüller 1972, 19). Bezüglich des Anfertigungsorts vermutet Spahr, dass der Codex in der Prämonstratenserabtei Rüti entstand, während Neumüller glaubt, das Werk nach Weißenau verorten zu können (vgl. Spahr 1972, A141–A142; Neumüller 1972, 19–20).

<sup>199</sup> Spahr 1972, A 142.

<sup>200</sup> Vgl. ebd. A 140, A 142 und A 144.

<sup>201</sup> Vgl. Neumüller 1972, 18, 20–23. Dabei geht Neumüller von der Annahme aus, dass das Urwerk 1324 entstanden ist. Auch Susanne Wittekind hält seine Thesen für stichhaltig (vgl. Wittekind 2014, 118).

<sup>202</sup> Schmidt 1974, 154. Diese Vermutung leitet er von „der Anreicherung von Architekturen“ und den perspektivischen Details der Möbelstücke ab.

<sup>203</sup> Vgl. Silber 1980, 33 und 44.

<sup>204</sup> Niesner 1995, 157.

14. Jahrhunderts eingeordnet werden könne.<sup>205</sup> Trotz ihrer expliziten Analyse weist die Autorin auf die Unmöglichkeit einer exakten Datierung hin: „Die großen Zeiträume, in denen sich sprachliche Entwicklungen vollziehen, machen [...] eine präzise Datierung aufgrund der Orthographie und des Laut- und Formenstandes unmöglich; [...]“<sup>206</sup> In Anlehnung an den stilistischen Vergleich der Miniaturen durch Spahr tendiert Niesner daher zu einer Datierung zwischen 1325 und 1335.<sup>207</sup>

Neumüller geht wegen verschiedener Hinweise im Codex davon aus, dass der Schreiber zu den Prämonstratensern gehörte oder in deren Auftrag gearbeitet habe. Neumüllers erster Hinweis – dem sich auch Schmidt und Susanne Wittekind anschließen<sup>208</sup> – findet sich in der Vision des heiligen Dominikus<sup>209</sup> im 37. Kapitel (fol. 42v). Hier wurde im CC 243 der Name Dominikus durch den des heiligen Norbert ersetzt (Zeile 38).<sup>210</sup> In den Zeilen 45 und 46 erfolgte eine weitere Veränderung: Die Helfer, welche Maria als Auserwählte vor Christus bringt, sind an erster Stelle der heilige Norbert (statt Dominikus) und an zweiter Stelle der heilige Dominikus (statt Franziskus).<sup>211</sup> Einen dritten Hinweis bietet ferner eine Illustration im 44. Kapitel (fol. 50v): Während der andächtige Dominikaner noch aus dem Original stamme, wird ihm im CC 243 ein Abt zur Seite gestellt, den Neumüller als Prämonstratenser deutet.<sup>212</sup> Niesner vermutet hingegen, dass die Figur einen Serviten darstellen könnte, bei dem es sich entweder „um den Abt des Klosters handelt, in dem [der Codex] entstand, oder um den Auftraggeber, falls die Handschrift im Skriptorium eines anderen Klosters für ihn angefertigt wurde“<sup>213</sup>.

Der *Codex Cremifanensis 243* enthält neben dem kompletten lateinischen Text des *Speculum*<sup>214</sup> eine verkürzte Übersetzung ins Mittelhochdeutsche, die allerdings noch vor dem Ende des Heilsspiegels auf fol. 50r abbricht.<sup>215</sup> Neumüller bestimmt den CC 243 als den ältesten in zweisprachiger Form (lateinisch und mittelhochdeutsch) unter den Abschriften des *SHS*.<sup>216</sup>

---

<sup>205</sup> Vgl. ebd., 157 und 159.

<sup>206</sup> Ebd., 158.

<sup>207</sup> Vgl. ebd., 164 und 168.

<sup>208</sup> Vgl. Schmidt 1974, 153; Wittekind 2014, 118.

<sup>209</sup> Siehe dazu: Häuptli 2014b, 1408–1411; Benz 1999, 417–418.

<sup>210</sup> Vgl. Neumüller 1972, 19.

<sup>211</sup> Vgl. ebd. Ungewöhnlich ist jedoch die Illustration zu diesem Abschnitt. In dieser werden weder Norbert noch Dominikus gezeigt, sondern Johannes der Täufer und der heilige Benedikt, die beide neben Maria knien. Siehe dazu Neumüllers Schlussfolgerungen (vgl. ebd.). Auch für dieses Beispiel diene die Arbeit von Lutz und Perdrizet als Vergleich.

<sup>212</sup> Vgl. Neumüller 1972, 20; ferner Flaherty 2006, 279–280.

<sup>213</sup> Niesner 1995, 164–167.

<sup>214</sup> Vgl. Silber 1980, 33; Niesner 1995, 163. Wie zuvor aufgeführt befinden sich hier und da Abweichungen im Text. Diese betreffen ebenfalls – wenngleich nur geringfügig – die Freudenandacht: In manchen Zeilen weicht der Satzbau ab oder es wurden (bei der dritten Freude) Zeilen vertauscht. Siehe dazu ebenso in Kapitel 3.1.2.2.

<sup>215</sup> Während der Andacht zur Passion Christi endet die Translation mit der sechsten Szene (Geißelung Jesu). Die Begründung für die Unvollständigkeit steht bis heute aus.

<sup>216</sup> Vgl. Neumüller 1972, 23. Des Weiteren vermerkt Neumüller, dass das CC 243 die älteste Bilderhandschrift des Heilsspiegels ist.

### 3.1.2.1 Werkbeschreibung

Die Abschrift wird von einem mit Schweinsleder bezogenen Buchenholzdeckel (34,5 × 26 cm) gefasst und enthält insgesamt 62 Blätter, deren Bezifferungen auf den Rectoseiten oben rechts verzeichnet stehen. Das gelbliche Pergament, dessen Format durchschnittlich 33,5 × 25,5 cm beträgt, weist eine mittlere Feinheit auf. Im unteren Teil des Rückendeckels sind ein Loch und eine Rostspur erhalten, die auf einen Kettenansatz schließen lassen. Demnach befand sich der Codex einst gesichert an einem Leseputz verwahrt.<sup>217</sup>

Der Inhalt lässt sich in drei Abschnitte mit je eigenständigen Text-Bild-Gestaltungen unterteilen. Zu Beginn eröffnet ein Verzeichnis der Laster („*summa vitiorum*“) in schriftlicher (fol. 1v–2r) und bildlicher (fol. 3r) Form das Manuskript. Zwischen den beiden Seiten wurde ein Einzelblatt mit einem deutschsprachigen Gedicht („*exhortatio patris ad filium*“) samt Darstellung des heiligen Augustinus eingefügt. Als Gegenüberstellung zu den Sünden folgen auf fol. 3v die „*summa virtutum*“ mit einer Tugendbaumillustration (fol. 4r). Hiernach erläutert die Inhaltsangabe (fol. 4v–5v) detailliert, doch auf das Nötigste reduziert, die einzelnen Kapitel des *Speculum*. Bevor der Leser zu diesem gelangt, schließt sich nach der Inhaltsangabe der 100-zeilige Prolog (fol. 5v–6r) an – kenntlich gemacht durch eine rote Majuskel –, in dem der Verfasser des Heilsspiegels seine didaktischen sowie heilsbezogenen Absichten schildert.<sup>218</sup>

Auf den nächsten Seiten eröffnet sich dem Leser der umfangreichste Teil des Codex: „Hie vahet ein spiegel an / Der behaltnüst frowun und man, / An dem man erkennen mag und sol, / Wa von der almächtigt Got tet so wol, / (...).“<sup>219</sup> Durch den Text-Bild-Aufbau ergeben die Verso- und Rectoseiten im aufgeschlagenen Zustand je ein abgeschlossenes Kapitel mit Ausnahme der ersten beiden und der drei letzten Kapitel, die alle den doppelten Umfang haben. Durchgängig erscheinen pro Seite zwei Spalten, die sich wiederum in drei Zonen gliedern: Die unterste enthält den lateinischen Text, während im oberen Bereich die deutsche Übersetzung vorliegt; dazwischen befinden sich die Bildfelder. Beinahe jedem Bild ist ein Schriftbogen mit dem jeweiligen Titel beigefügt. Darüber hinaus geben weitere Schriftfelder in den Bildsequenzen zusätzliche Erläuterungen über Figuren und Handlungen.

---

<sup>217</sup> Weitere Details bietet der Kommentar von Neumüller, auf dessen Angaben sich auch diese Beschreibung stützt (vgl. ebd., 13).

<sup>218</sup> Mit den letzten 16 Zeilen auf fol. 6r beginnt bereits die deutsche Übersetzung des ersten Kapitels, dessen Beginn ebenfalls von einer roten Majuskel hervorgehoben wird. Die letzten sieben Zeilen des Prologs sind rechts neben den deutschen Text gesetzt.

<sup>219</sup> Niesner 1995, 40.

Inhaltlich beginnt das *Speculum* mit dem Engelsturz, gefolgt von der Erschaffung Adams und Evas, der Versuchung Evas, der Versuchung Adams durch Eva, deren Vertreibung aus dem Paradies sowie ihrem mühseligen Leben außerhalb des Paradieses (fol. 6v–8r). Abgeschlossen wird die alttestamentliche Reihung mit der Arche Noah (fol. 8r). Die Eröffnung konzentriert sich hauptsächlich auf den Sündenfall des Menschen, dessen ersehnte Erlösung mit vier Szenen aus dem Leben Mariens (fol. 8v–12r) eingeleitet wird.<sup>220</sup> Kombiniert werden die neutestamentlichen Szenen mit typologischen und allegorischen Vergleichen. Darauf aufbauend folgen Ereignisse aus dem Leben Jesu. Nach seiner Himmelfahrt (fol. 38v) und dem Pfingstwunder (fol. 39v) reihen sich mariologisch ausgerichtete Kapitel ein.<sup>221</sup> Die typologische Reihung endet – nachdem Christus Gottvater seine Wunden vorweist (fol. 44v) – mit eschatologischen Themen wie dem Jüngsten Gericht (fol. 45v), den Strafen der Verdammten in der Hölle (fol. 46v) und der Belohnung der Gerechten (fol. 47v).

Anschließend – und für diese Arbeit besonders wichtig – folgen die drei Andachten zur Passion Christi (fol. 48v–50r) über die Sieben Schmerzen Mariens (fol. 50v–52r) und die Sieben Freuden Mariens (fol. 52v–54r). Während der formale Aufbau unverändert bleibt, gliedern sich die Inhalte ähnlich wie die der ersten beiden: Jedes Kapitel besteht nicht nur aus zwei Doppelseiten, sondern beinhaltet nunmehr keine typologische Gegenüberstellung. Zwei der genannten Gebete beginnen mit einer Erscheinung als Einleitungsszene. Den sieben Stationen der Passion geht eine Erzählung über die Erscheinung Christi vor einem Klausner<sup>222</sup> voran (Zeile 9: „Quidam homo, Deo devotus, in cellula sua residebat, [...]“<sup>223</sup>). Der fromme Mann bittet Christus mehrfach darum, ihm zu offenbaren, welcher Dienst ihm der liebste sei. Daraufhin erscheint der kreuztragende Gottessohn und teilt ihm mit, dass Hilfe beim Tragen des Kreuzes die angemessenste Art der Verehrung sei. Dies gelinge durch Erinnern und Mitleiden (Zeile 19: „[...] recordationem et compassionem [...]“). Es folgen die Tagzeiten-Gebete (Vesper, Komplet, Matutin, Prim, Terz, Sext und Non) mit entsprechenden Illustrationen.<sup>224</sup>

Bei der Andacht zu den Sieben Schmerzen Mariens erfährt der Leser zu Beginn von einem Kleriker (Zeile 7: „Frater quidam in ordine fratrum Praedicatorum erat, [...]“<sup>225</sup>) –

<sup>220</sup> Es werden Marias Empfängnis und ihre Heiligung im Mutterleib, Marias Geburt, die Darbringung Marias im Tempel und die Verlobung der Jungfrau mit Josef gezeigt.

<sup>221</sup> Die Inhalte thematisieren Marias Lebensweise nach der Himmelfahrt Christi (fol. 40v), ihre Aufnahme in den Himmel (fol. 41v), die Besänftigung Gottes durch Maria als Mittlerin (fol. 42v) und Maria als Verteidigerin und Beschützerin (fol. 43v).

<sup>222</sup> Vgl. Lutz/Perdrizet 1907, 240; Niesner 1995, 310; Palmer 2009, 363.

<sup>223</sup> Lutz/Perdrizet 1907, 88.

<sup>224</sup> Die Darstellungen zeigen das Letzte Abendmahl, Christus auf dem Ölberg, seine Gefangennahme, Vorführung Christi vor Pilatus, Christi Geißelung, seine Kreuztragung und sein Tod.

<sup>225</sup> Lutz/Perdrizet 1907, 92.



höchstwahrscheinlich einem Dominikaner<sup>226</sup> –, der Christus und dann Maria um Hilfe bei der „compassio“ bittet. Christus kommt dem innigen Wunsch des Klerikers nach und stigmatisiert dessen Hände und Füße. Hiernach durchdringt ein Schwert das Herz des Gläubigen, das den Schmerz Mariens verdeutlicht. Getrennt durch einen waagerechten Streifen befindet sich ein weiterer Kleriker in dem Bildfeld. Dieser trägt eine aufgeschlagene Schrift und einen Abtsstab.<sup>227</sup> Es folgen die Szenen der Darbringung Christi im Tempel, der Flucht nach Ägypten, der Auffindung des zwölfjährigen Jesus im Tempel, der Gefangennahme Christi, seiner Kreuzigung und Grablegung. Der letzte Abschnitt thematisiert Marias Trauer nach der Trennung von ihrem in den Himmel aufgefahrenen Sohn.<sup>228</sup>

Eine weitere Erscheinung wird in der Anfangsszene zu den Sieben Freuden Mariens (Abb. 1a) gezeigt: Einem demütigen, aber erkrankten Priester erscheint die heilige Jungfrau, die ihn über seine Ängste vor seinen Sünden hinwegtröstet, da er so innig ihrer Freuden gedachte (mehr dazu im folgenden Abschnitt). Mit den drei Andachten endet das *Speculum*; im letzten Teil enthält der Codex genealogische Inhalte (fol. 55r–62r).

Trotz kleiner stilistischer Unterschiede darf vermutet werden, dass es sich um einen einzigen Buchmaler handelt,<sup>229</sup> der ein äußerst qualitätvolles Werk schuf. Hierfür griff der Illustrator auf ein Repertoire von szenischen Abbildungen zurück, das in seiner Einfachheit Piktogrammen ähnelt. Das Kolorit der Miniaturen fällt besonders auf. Die Illustrationen – insbesondere die Figuren – erhalten nicht nur aufgrund der feinen Linienführung und des eleganten Schwungs, sondern auch über die Farbgebung bzw. -auslassung eine gewisse Leichtigkeit. Während die Hintergründe abwechselnd in kräftigem Rot und Blau koloriert sind, bleiben die Figuren nahezu gänzlich ausgespart, sodass die natürliche und somit hellere Farbe des Schweinsleders zu sehen ist. Infolge dieses Hell-Dunkel-Kontrasts liegt die Betonung auf den im Vordergrund agierenden Figuren. Durch die geringe Pigmentmenge, welche lasierende und somit zarte Farbtöne hervorbringt, werden Schattenpartien, Wangen, Niben und diverse Gegenstände im Bild farbig angedeutet. Zu dem kleinen Farbspektrum zählen weiterhin die Töne Gelb, Grün und Schwarz (Grau). Immer wieder überragen die Gestalten wie auch die Gegenstände den begrenzenden Bildrahmen und Schriftbänder, wodurch eine Hervorhebung der Bildszenen erzielt wird. Aufgrund einer Anordnung der Figuren und Gegenstände auf der unteren Rahmenlinie und des

---

<sup>226</sup> Vgl. Lutz/Perdrizet 1907, 246–249; Neumüller 1972, 18 und 20; Niesner 1995, 314; Palmer 2009, 363; Flaherty 2006, 279–280.

<sup>227</sup> Vgl. Neumüller 1972, 20. Die aufgeschlagene Schrift und das Schriftband, das über und neben der Figur des Abts verläuft, sind ohne Text.

<sup>228</sup> Vgl. Niesner 1995, 319.

<sup>229</sup> Vgl. Neumüller 1972, 17.

monochromen Hintergrunds, der zudem bei Überschneidungen kaum einen Eindruck von Räumlichkeit entstehen lässt, erscheinen die Darstellungen in hohem Grad flächig. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die farbige Ausgestaltung: Trotz einiger Schattenpartien fällt diese zu zurückhaltend oder unregelmäßig aus, als dass sie eine wirkliche Plastizität suggerieren würde. Weiterhin stehen die kolorierten Hintergründe und die hellen Gestalten einer Tiefenwirkung entgegen.

### 3.1.2.2 Das Gebet zu den Sieben Freuden Mariens

Im Folgenden steht das Gebet zu den Sieben Freuden Mariens im Fokus der Untersuchung. Nach der Einleitungsszene (fol. 52va), die mit der wundersamen Erscheinung Mariens die Andacht eröffnet, reihen sich die Sieben Freuden der Gottesmutter auf. Diese sind in chronologischer Abfolge – dem Layout entsprechend – über vier Seiten aufgelistet. Anstelle von 208 Versen umfasst die Freudenandacht des CC 243 „nur“ 201 Zeilen.<sup>230</sup>

Überfangen mit der in Rot ausgezeichneten Beischrift „Miraculum de septem gaudiis beate Marie virginis“<sup>231</sup> (Das Wunder von den Sieben Freuden der heiligen Jungfrau Maria) sehen wir im Einleitungsbild (fol. 52va) ein Bett, das in seiner Länge die gesamte Breite der Bildfläche beansprucht und auf dem ein Priester liegt. Sein Blick sowie seine erhobenen Hände richten sich auf Maria, die, gefolgt von zwei Engeln, hinter dem Bett und dem Liegenden am nächsten steht. Ihr Kopf neigt sich zum Priester hin; ihre Hände sind erhoben, wobei die linke Hand mit einem Zeigegestus dargestellt ist. Die beiden Engel hinter der Jungfrau haben ihre Hände im Gebetsgestus zusammengelegt. Von den Größenverhältnissen und der Positionierung der Gestalten ist die des Geistlichen besonders hervorgehoben: Er ist nicht nur als Einziger ganzfigurig zu sehen, sondern auch im Vordergrund platziert.<sup>232</sup>

Unter der Miniatur beginnt der Text wie bei allen Kapiteln – ausgenommen Kapitel 1 und 2 – mit dem variierenden Einleitungssatz:

- 1 Im vorangehenden Kapitel haben wir von den sieben Schmerzen der heiligen Jungfrau Maria gehört,

---

<sup>230</sup> Bis auf die Eingangsspalte (26 Zeilen) enthalten alle Freudenereignisse je 25 statt 26 Zeilen. Im Vergleich zu Lutz und Perdrizet fällt auf, dass die letzten beiden Zeilen bei allen Freudenereignissen unvollständig sind. Im Wechsel fehlt bald die letzte Zeile, bald die vorletzte. Lediglich bei der dritten Freude sind die beiden Zeilen zu einer verkürzt.

<sup>231</sup> Neumüller 1972, 38. Auch die folgenden Überschriften wurden mit denen von Neumüller verglichen. Siehe hierzu: ebd., 39.

<sup>232</sup> Womit jedoch nicht gemeint ist, dass dieser mehr Bedeutung als die Gottesmutter erhält. Das Einleitungsbild zu der Freudenandacht im CC 243 zeigt, dass die Aussage Niehrs („Die Darst[ellung] ist nicht vor dem 15. Jh. belegt [...]“) widerlegt werden kann (Niehr 2021, 1430).

Folgerichtig werden wir [jetzt] von ihren sieben Freuden hören.<sup>233</sup>

Weiter liest sich die Erklärung, weshalb der Freuden gedacht werden soll:

Die Freuden der heiligen Jungfrau müssen wir andächtig ehren,  
Damit sie selbst uns für würdig erachtet, uns in unseren Nöten zu erfreuen.

Um die Wirksamkeit der Freudenandacht zu verdeutlichen, folgt eine Wundererzählung über einen Priester, der regelmäßig der Freuden Mariens gedachte und den Gläubigen als Vorbild diente:

- 5 Wie gnadenreich diese Hingabe an die heilige Jungfrau sein kann und wie dankbar,  
Wurde durch einen gewissen, der heiligen Jungfrau ergebenen Priester gezeigt,  
Der pflegte, wiederholt über die Freuden der heiligen Jungfrau nachzudenken  
Und sie in Gebeten und Gesängen, so wie er es vermochte, besonders fromm zu ehren.  
Dieser begann zu einer gewissen Zeit von Krankheit erfasst, schwach zu werden
- 10 Und während er seine Sünden überdachte, begann er, voller Sorgen betrübt zu sein.  
„Wehe mir Unglücklichem!“, sagte er. „Was werde ich sagen, und was werde ich antworten,  
Wenn ich zum höchsten Gericht des oberen Weltenrichters gelangt bin,  
Wo von mir Rechenschaft für alle meiner Taten gefordert werden wird,  
Aller Worte, Gedanken, Augenblicke und Vernachlässigungen?“
- 15 Und siehe da, unvermutet erblickte er, wie die Mutter der Barmherzigkeit sich ihm näherte,  
Welche ihm mit freudiger Miene und froher Stimme ermutigend sagte:  
„Freue dich, mein geliebter Sohn, freue dich und sei nicht betrübt,  
Denn siehe, ich komme, um dich in deiner höchsten Not zu trösten!  
Du hast mir besonders oft sehr erfreuliche Hingabe bewiesen,

---

<sup>233</sup> Die Übersetzung wurde von Michael Bohn und Sarah Maria Schnödewind (beide in Bonn) angefertigt. Als Quelle dient – wie im Folgenden – die lateinische Fassung bei Lutz und Perdrizet, deren Grundlage die Handschrift *Cim. 146* der Bayerischen Staatsbibliothek in München ist (vgl. Lutz/Perdrizet 1907, 96–99). Eine mittelhochdeutsche Variante dieser Andacht befindet sich in der Handschrift *Ms. 352* aus der Vadianischen Bibliothek (Stadtbibliothek) zu St. Gallen, die von Axel Lindqvist herausgegeben wurde (vgl. Helmsdorf, Spiegel, 88–92).

- 20 [und zwar] darin, dass du meinen Freuden so häufig eine solche Ehre  
verschafft hast;  
Mir ist es nämlich eine große Freude, wenn meine Freuden vorgetragen  
werden,  
Wenn sie besungen werden, wenn sie vernommen werden und wenn  
ihrer gedacht wird.  
Und weil du häufig so ergeben meine Freuden geehrt hast,  
Werde ich dich ehrenvoll behandeln und dich zu ewigen Freuden  
hinführen.“
- 25 Daher sollen wir die Freuden der heiligen Jungfrau gerne würdigen  
Und die folgenden Gebetssequenzen eifrig lesen und singen.

Unmissverständlich wird dem Leser erklärt, welchem Zweck diese Andacht dient: Durch deren regelmäßiges Praktizieren soll die Jungfrau Maria erfreut werden, damit sie – so die Hoffnung der Gläubigen – als „mater misericordiae“ dem Frommen zu Hilfe kommt, um ihm in seiner letzten Not beizustehen bzw. ihm Freude zu verkünden und Trost zu spenden, da sie an der Ehrung ihrer Freuden Gefallen finde. Je häufiger umso besser. Daher wird der Leser aufgefordert, die im Folgenden geschilderten Gebetssequenzen eifrig zu lesen und zu besingen (Zeile 26: „[...] legere ferventer et decantare [...]“).<sup>234</sup>

In Kapitel 2 wurde bereits auf die gängige Praxis hingewiesen, bei der wundersame Ereignisse in Erzählungen weitergegeben wurden, welche die Hilfsbereitschaft der Gottesmutter hervorheben. Das in dem Kapitel erörterte Beispiel aus der *Legenda aurea* weist mehrere Parallelen zu der Erzählung aus dem *SHS* auf. Auch dort wird von einem Kleriker berichtet, der täglich Maria Freude zurief, um sie über die Fünf Wunden Christi hinwegzutragen. Wie im *SHS* erkrankt der Gläubige und liegt im Sterben. Ebenfalls wird auf die Ängste des Frommen eingegangen, die sich letztendlich durch die Erscheinung Marias und ihren fürsorglichen Beistand auflösen.

Die folgende Auswahl der Freuden umfasst vorwiegend Ereignisse aus der Kindheit Jesu (Abb. 1a–b und Abb. 2a–b). Angeführt wird die Aufzählung von der Verkündigung<sup>235</sup> (fol. 52vb), in der Gabriel der Jungfrau erscheint. In kniender Haltung tritt der Bote vor Maria und deutet mit seiner Hand auf die Auserwählte und die Taube über ihrem Kopf. Maria sitzt auf einer Bank und hält die Hände im Gebetsgestus demütig vor ihre Brust (womit bereits die Einwilligung in das Erlösungsgeschehen

<sup>234</sup> Bereits vor den Andachten erscheint die Gottesmutter im *SHS* mehrfach als Beschützerin und Fürbitlerin der Christen. So wendet sie sich an den mit drei Pfeilen bewaffneten Christus, um Fürbitte einzulegen (fol. 42va), bewahrt die Gläubigen als Schutzmantelmadonna vor allem Unheil (fol. 43va) oder steht für die Menschen am Tag des Jüngsten Gerichts ein (fol. 45va).

<sup>235</sup> Lk 1, 26–38.

gemeint ist<sup>236</sup>) und blickt den herantretenden Engel an. Auf dem Bogen über ihnen steht geschrieben: „Primum gaudium beate Marie virginis“ (Die erste Freude der heiligen Jungfrau Maria).<sup>237</sup> Unter der Illustration heißt es weiter:

### Erste Freude

Freue dich, Maria, fromme Mutter Christi, reich an Freuden<sup>238</sup>

Deinen Freuden war in sämtlichen Jahrhunderten keine Freude ähnlich.

Obwohl kein Mensch der Aufgabe genügen könnte, von [all] deinen Freuden zu erzählen,

- 30 Bin ich dennoch eifrig bemüht<sup>239</sup>, über andere [Freuden] hinaus sieben [Freuden] zu ehren.

Die erste Freude war unerwartet und über allen Maßen<sup>240</sup> groß,

Als dir der Herr durch Gabriel, seinen Erzengel, verkündete,

Dass er selbst von<sup>241</sup> allen Frauen dieser Welt dich ausgewählt

Und beschlossen hatte, durch dich selbst menschliche Gestalt<sup>242</sup> anzunehmen.

- 35 Sogleich, als deine gesegnete Seele dem Boten<sup>243</sup> Zustimmung gewährte, Empfang dein allerheiligster<sup>244</sup> Schoß den Sohn des lebendigen Gottes.

Folglich wird dein heiligster Schoß durch die Truhe aus Akazienholz<sup>245</sup> gestaltet,

Und deine heiligste Seele durch die goldene Urne bezeichnet<sup>246</sup>.

In jener Truhe und in der [goldenen] Urne wurde das Manna des Himmels bewahrt.

- 40 Und in dir wurde das lebendige Brot, dies ist Christus, Gott und Mensch, eingeschlossen.

Dich bildete auch jener trockene Zweig vor<sup>247</sup>, welcher durch Aaron erblühte.

Auf dich wies auch jenes Vlies voraus, welches Gideon [mit Tau] zu benetzen erbat.

Der trockene Zweig erblühte entgegen der Natur durch das besondere

---

<sup>236</sup> Vgl. Noll 2015, 116.

<sup>237</sup> Die Übersetzung (mit Anmerkungen) zu den Sieben Freuden Mariens stammt von Sarah Maria Schnödewind.

<sup>238</sup> Es werden drei verschiedene Begriffe für die Freuden verwendet: „deliciae“ (Z. 1), „gaudia“ und „laetitia“ (Z. 2).

<sup>239</sup> Für „satago“ sind verschiedene Nuancen möglich, um die intensive Beschäftigung mit dem Gegenstand auszudrücken: genug zu tun haben, sich eifrig bemühen, in Bedrängnis sein u. Ä.

<sup>240</sup> Wörtlich: über dem rechten Maße groß.

<sup>241</sup> Wörtlich: über.

<sup>242</sup> Eigentlich „natura“, nicht „forma“ o. Ä.

<sup>243</sup> Ebenfalls möglich ist die Übersetzung von „nuntius“ als „Botschaft“.

<sup>244</sup> Lat.: „castissimus“.

<sup>245</sup> Bundeslade, in der sich u. a. die „urna aurea“ mit dem Manna befindet (siehe Z. 13).

<sup>246</sup> Eine betont bildliche Darstellung schwingt hier in den lateinischen Verba mit.

<sup>247</sup> Im Text werden „praefigurare“, „praesignare“ und „praetendere“ im Sinne von „vorausdeuten“, „vorbilden“ verwendet. Im Deutschen sind die sehr bildlichen Konnotationen bei „prae-figurare“ und „prae-signare“ jedoch nur schwer wiederzugeben.

Geschenk Gottes.

Du wurdest schwanger, was die Natur überstieg,<sup>248</sup> durch die Eingebung des Heiligen Geistes.

- 45 Das Vlies allein wurde mit Tau erfüllt, während die ganze Erde trocken blieb.  
Du allein bist mit dem Gottessohn erfüllt worden, weil es keine andere gab, die dazu würdig war.

Durch diese erste Freude, gütigste Mutter, bitte ich dich:

Bitte deinen geliebten Sohn, den Herrn Jesus Christus, für mich,

Dass er in der Stunde meines Todes meine Seele für würdig erachtet, sie zu erfreuen

- 50 Und vor dem zweiten, oder ewigem, Tod unversehrt glücklich zu bewahren!  
Dies möge Jesus Christus uns allen zu gewähren für würdig erachten  
Der mit dem Vater und dem Heiligen Geist gepriesen ist in Ewigkeit!

Der Verkündigung schließt sich die Heimsuchung<sup>249</sup> (fol. 53ra) an: „Secundum gaudium Maria + Elisabeth“ (Die zweite Freude Maria [und] Elisabeth). Die beiden Frauen stehen eng umschlungen, einander anblickend in der Mitte des Bilds zwischen zwei jungen grünenden Bäumen. Neben zwei weiteren Bildern aus der Reihe trägt Maria in dieser Szene eine Krone. Der begleitende Text erklärt:

### **Zweite Freude**

Freue dich, Maria, fromme Mutter Christi, welche du durch die Sonne bezeichnet wirst,

Weil du erfüllt von verschiedenen Freuden und verschiedenen Wonnen<sup>250</sup> gutgeheißen wirst!

- 55 Die zweite Freude, süßeste Mutter, hattest du damals,  
Als du deine Verwandte Elisabeth mit süßen Umarmungen umgabst,  
Als der kleine Johannes im Schoß der Mutter vor Freude einen Sprung machte,  
Und deine Seele den heiligsten Herrgott in Jubel pries,  
Dein Geist, Liebste, jubelte über Gott deinen Retter.
- 60 Dein gepriesener Mund sang vor Freude dem Herrn ein neues Lied,  
Dein allerheiligster Schoß war einem Balsamgefäß ähnlich,  
In welchem Gott seinen himmlischen Balsam bewahrt hielt,

---

<sup>248</sup> Eigentlich: Über die Natur hinaus.

<sup>249</sup> Lk 1, 39–56.

<sup>250</sup> Verschiedene Begriffe für „Freuden“ sind „gaudia“ und „deliciae“, die weitgehend synonym verwendet werden.

- Du bist der Dornenbusch, voll von Feuer, ohne dass das Grün verbrennt<sup>251</sup>,  
 Weil du schwanger wurdest ohne den Verlust der Jungfräulichkeit.
- 65 Du bist der verschlossene<sup>252</sup> Garten aller Düfte und Genüsse,  
 Dessen Schlüsselführer der wahre Gott war, in seiner Dreifaltigkeit und doch  
 einer,  
 Auf dich deutete Abischag<sup>253</sup>, die sunamitische keusche Jungfrau, voraus,  
 Welche den König David in ihrem Schoße trug und dennoch unberührt blieb,  
 So hast du den König des Himmels neun Monate lang in deinem Schoß  
 getragen,
- 70 Und bliebst dennoch als Jungfrau unbefleckt und unberührt in Ewigkeit.  
 Für so große Wohltaten hast du dem Herrgott wunderbaren Dank erwiesen,  
 Und mit großer Freude ihm den Gesang Magnificat<sup>254</sup> gewidmet.  
 Durch diese zweite Freude, süßeste Mutter, bitte ich dich:  
 Bitte deinen geliebten Sohn, den Herrn Jesus Christus, für mich,
- 75 Welcher neun Monate in deinem allerheiligsten Schoße ruhte,  
 Dass er mich mit ihm ruhen lässt in seinem ewigen Königreich!  
 Dies möge Jesus Christus uns allen zu gewähren für würdig erachten,  
 Der mit dem Vater und dem Heiligen Geist gepriesen ist in Ewigkeit!

Die Geburt Christi<sup>255</sup> (fol. 53rb) ist die dritte Freude („Tertium gaudium beatae Marie virginis“). Ähnlich wie beim sterbenden Priester nimmt auch hier das Bett den Großteil der Bildfläche ein. Es steht im Vordergrund mit dem Kopfende an der linken Bildseite. Die Gottesmutter hält das eingehüllte Christuskind in den Armen und blickt es an. Ihr Heiligenschein wird von zwei Kissen hinterfangen, die wegen ihrer Ausrichtung und dem gelben Kolorit an einen Stern erinnern. Am Fußende hinter dem Bett sitzt Josef, der sich auf seinen Stab stützt. Im Hintergrund (nahe dem Kind) ist ein turmähnliches Gebäude dargestellt, auf dem zuoberst die Köpfe von Ochs und Esel zu sehen sind.

### Dritte Freude

- Freue dich, fromme Mutter Christi, blühende Wurzel Jesse,  
 80 Du wahrlich wurdest auserkoren, das Paradies aller Freuden zu sein.

<sup>251</sup> Wörtlich: „ohne das Verbrennen des Grünen“.

<sup>252</sup> Oder „geschlossen“; Motiv des „Hortus Conclusus“.

<sup>253</sup> Abweichende Lesart: Abigail. Abischag wärmte nach 1 Kön 1,2 König David, indem sie sich in seine Arme bzw. seinen Schoß legte. Im hier vorliegenden lateinischen Text ist „suo“ dementsprechend uneindeutig und könnte auch auf David bezogen werden. Da jedoch die Parallele zwischen Abischag und Maria im Vordergrund steht, erscheint der Bezug auf Abischag naheliegend.

<sup>254</sup> Beginn eines der drei Cantica des Lukasevangeliums, Lk 1,46 ff.

<sup>255</sup> Mt 1, 18–25; Lk 2, 1–7.

Die dritte Freude, süßeste Mutter, hattest du damals,  
Als du deinen geliebten Sohn verschlossen und unberührt<sup>256</sup> gebarst,  
Dies wurde dargestellt in der geschlossenen Tür, die Ezechiel gezeigt worden  
ist,  
Und auf dem wundersamen Berg, dessen Geheimnis Daniel offenbart worden  
ist.

85 Der Herr allein durchschritt die geschlossene und nicht zerbrochene Pforte,  
Und dein Schoß verlor bei der Geburt Christi nicht das Schloss der  
Jungfräulichkeit.

Von dem erwähnten Berg brach ohne Zutun von Menschenhand ein Stein  
los<sup>257</sup>,

Und von dir ist unser Herr, Jesus Christus, ohne eheliche Berührungen  
geboren,

Wie ein Sonnenstrahl das Glas durchdringt, ohne das Glas zu verletzen.

90 So wurde Christus aus dir geboren ohne Verletzung der Jungfräulichkeit  
Oh, welche und wie große Freude hast du damals gehabt, gütigste Mutter,  
Wie oft hast du auf jenes liebenswerte Gesicht deines Sohnes angeschaut!  
Oh, mit welch süßesten Umarmungen hast du deinen so geliebten Sohn  
umschlossen,

Von dem du wusstest, dass du ihn nicht von irgendeinem Menschen, sondern  
von Gott allein empfangen hast!

95 Oh mit welch süßesten Küssen und wie zahlreich hast du ihn geküsst,  
Der dir so lieb<sup>258</sup> war, so einzigartig und besonders!

Oh mit welch unbändiger Freude, liebste Jungfrau, hast du dich gefreut,

Wie oft hast du deinem so honigfließenden Jungen deine Brust gereicht!

Durch diese dritte Freude, gütigste Mutter, bitte ich dich:

100 Bitte deinen geliebten Sohn, den Herrn Jesus Christus, für mich,

Dass er mich nach diesem Leben zur himmlischen<sup>259</sup> Heimat geleite,

Wo ich sein liebenswertes Gesicht ohne Ende ansehen kann!

Dies möge Jesus Christus uns allen zu gewähren für würdig erachten,

Der mit dem Vater und dem Heiligen Geist gepriesen sei in Ewigkeit!

Die vierte Freude („Quartum gaudium ..“) bildet die Anbetung der Heiligen drei  
Könige<sup>260</sup> (fol. 53va). Auf der linken Seite befindet sich die sitzende Jungfrau – dieses

---

<sup>256</sup> Beide Adjektive beziehen sich auf Maria und schaffen eine Verbindung zur „porta“ in der folgenden Zeile.

<sup>257</sup> Dan. 2,45.

<sup>258</sup> Eigentlich ein Superlativ.

<sup>259</sup> Wörtlich: „oben befindlich“.



Mal mit unverschleiertem Haar – mit ihrem Sohn auf dem Schoß. Ihr Blick ist auf den vor ihr knienden König gerichtet, der dem Heiland seine Gaben reicht. Hinter diesem wendet sich der nächste König dem dritten zu, um ihn mit einem Fingerzeig auf den Stern nahe den Köpfen von Mutter und Kind aufmerksam zu machen. Marias gehobene Stellung als Gottesmutter betonen ein thronartiger Sitz mit Kissen, eine Krone, eine Brosche am Halsausschnitt ihres Untergewands und eine Spange, die den Mantel in Brusthöhe zusammenhält.

#### **Vierte Freude**

- 105 Freue dich, Maria, fromme Mutter Christi, leuchtender Stern des Meeres,  
Die du auserkoren wurdest, ganz und gar freudenreich, ganz und gar strahlend  
zu sein!  
Die vierte Freude, süßeste Mutter, hattest du damals,  
Als du das so lobenswerte Zeugnis der Könige über deinem Sohne hörtest,  
Welche, vor ihm niederfallend, zeigten, dass er Gott und König ist.
- 110 Und ihm die drei Gaben<sup>261</sup> – Weihrauch, Gold und Myrrhe – darbrachten.  
Dadurch, dass sie ihm öffentlich huldigten und ihn anbeteten,  
Zeigten sie, dass er der wahrhaftige und lebendige Gott selbst ist.  
Die Darreichung von Weihrauch gehörte üblicherweise zu den [Aufgaben von]  
Priestern  
Und diese Darreichung wies darauf voraus, dass dein Sohn Priester sein  
würde.
- 115 Mit Myrrhe pflegen die Alten, die Körper der Toten einzubalsamieren,  
Wodurch ein Zeichen gegeben wurde, dass dein Sohn kam, um unseretwegen  
den Tod auf sich zu nehmen.  
Die Darreichung des Goldes pflegte ein königliches Geschenk zu sein,  
Und diese Gabe zeigte, dass dein Sohn König ist.  
Dieser König, nämlich Christus, brauchte für den königlichen Thron
- 120 Deinen heiligsten und seligsten, jungfräulichen Schoß.  
Auf dich also, fromme Jungfrau, deutete jener Thron aus Ebenholz voraus,  
Auf welchem Salomon, der weiseste König, zu thronen pflegte.  
Du bist die Turteltaube ohne Galle und wahrhaft gänzlich gut,  
Du bist Ruhm und Krone der Engel und aller Heiligen!
- 125 Durch diese vierte Freude, gütigste Mutter, bitte ich dich,

---

<sup>260</sup> Mt 2, 1–11.

<sup>261</sup> Hier bezeichnet als „munera mystica“. Gemeint sind „mystische“ oder auch „magische“ Gaben.

Bitte deinen geliebten Sohn, den Herrn Jesus Christus, für mich,  
Dass er mir zugesteht, ihm in dieser Welt so zu dienen,  
Dass ich in der künftigen es wert bin, zu seiner honigfließenden Gegenwart<sup>262</sup>  
zugelangen!

Dies möge Jesus Christus uns allen zu gewähren für würdig erachten,  
130 Welcher mit dem Vater und dem Heiligen Geist gepriesen sei in Ewigkeit!

Der Anbetung schließt sich die Darbringung im Tempel<sup>263</sup> (fol. 53vb) an („Quintum gaudium ..“). Beiderseits des Altars stehen sich Simeon<sup>264</sup> (links) und Maria (rechts) gegenüber. Noch halten sie den Knaben fest, doch eine Hand von Maria ist bereits gelöst. Christus dreht den Oberkörper zu seiner Mutter und streckt schutzsuchend seine Arme nach ihr aus. Seine rechte Hand scheint den Schleier oder den Kopf fassen zu wollen.

### **Fünfte Freude**

Freue dich, Maria, fromme Mutter Christi, Rose ohne Dorn,  
Du bist aus göttlichem Geschlecht entsprungen und gänzlich vornehm!  
Die vierte Freude, süßeste Mutter, hattest du damals,  
Als du deinem geliebten Sohn im Tempel mit Freude darbrachtest.

135 Mit Freude brachest du aus der Stadt der Geburt auf, [i. e.] aus Bethlehem.  
Mit Freude kamst du zu der Stadt der Darbringung, [i. e.] nach Jerusalem.  
Mit großer Freude betratst du den Tempel des Herren,  
Mit großer Freude brachtest du dem Herrn deinen Sohn dar,  
Du brachtest ihn dem wahren Gott, dem lebendigen Gott, dem höchsten Gott  
dar,

140 Von dem du wusstest, dass er sein Vater ist und kein anderer in der Welt.  
Oh, welch unaussprechliche Freude war dies in deinem Herzen,  
Dass dein Sohn einen so edlen und so mächtigen Vater hatte!  
Jener Greis Simeon, der ihn mit großer Sehnsucht erwartete,  
Strebte bei diesem Anblick vor Freude nicht danach, weiterzuleben.

145 Auch die Prophetin Anna gelangte zu dieser Freude  
Und mit großer Freude lobte und pries sie deinen Sohn;  
Alle, die da waren, lobten und priesen ihn,

---

<sup>262</sup> Im Sinne von „Anwesenheit“.

<sup>263</sup> Lk 2, 22–38.

<sup>264</sup> Da diese Figur mit einem Heiligenschein ausgestattet ist, kann sie als der heilige Simeon (der Gottträger, der Gerechte, der Greis) gedeutet werden (siehe dazu: Weigert 2004, 360–361).

Und bei seinem Anblick frohlockten sie mit großer Freude und Jubel.  
 Welch und wie große Freude hast du damals gehabt, süßeste Mutter,  
 150 Als du deinen derartigen und derart großen Sohn einem derartigen und derart  
 großen Vater dareichtest!  
 Durch diese fünfte Freude, gütigste Mutter, bitte ich dich:  
 Bitte deinen geliebten Sohn, den Herrn Jesus Christus, für mich,  
 Dass er mich in all meinen Notlagen zu trösten für würdig erachte  
 Und niemals geschehen lässt, dass ich von ihm getrennt werde, in Ewigkeit.  
 155 Dies möge Jesus Christus uns allen zu gewähren für würdig erachten,  
 Der mit dem Vater und dem Heiligen Geist gepriesen ist in Ewigkeit!

Inmitten der Pharisäer und Schriftgelehrten ereignet sich dann die Auffindung des zwölfjährigen Jesus im Tempel<sup>265</sup> (fol. 54ra) – „Sextum gaudium: Fili, quit fecisti nobis sic! Ego et pater tuus dolen (tes quaerebamus te).“<sup>266</sup> (Kind, was hast du uns angetan! Ich und dein Vater [...] haben dich mit Schmerzen gesucht.) Christus sitzt erhoben zwischen neun Gelehrten, die sich größtenteils zu seinen Füßen befinden, und gestikuliert mit weit ausgebreiteten Armen. Während Maria von links und Josef von rechts herantreten – beide haben die Hände zum Gebetsgestus zusammengeführt –, wendet sich Christus seiner Mutter zu. Beide sind die einzigen, die ganzfigurig dargestellt sind.

### **Sechste Freude**

Freue dich, Maria, fromme Mutter Christi, schöne Morgenröte,  
 Du bist die schönste und anmutig und gänzlich begehrenswert,  
 Die sechste Freude, süßeste Mutter, hattest du damals,  
 160 Als du deinen Sohn, den du verloren und gesucht hattest, im Tempel fandest,  
 Und als du ihn gefunden hattest, war er dir demütig ergeben,  
 Und der höchste Gott scheute sich nicht, dir, seligste Mutter, zu gehorchen.  
 Du, reinste Jungfrau, blühtest mit so viel Keuschheit,  
 Dass du durch jene das Einhorn, das niemand fangen konnte, fingst;  
 165 Du machtest aus dem wildesten Löwen das zahmste Lamm,  
 Du zähmtest einen Adler, den niemand zu zähmen vermochte,  
 Du hast den tapfersten Samson gefesselt und festgebunden,  
 Du hast den weisesten Salomon, besiegt und übertroffen,

<sup>265</sup> Lk 2, 41–52.

<sup>266</sup> Die Überschrift „Sextum gaudium“ wurde nachträglich eingefügt und über die Miniatur gesetzt (vgl. Neumüller 1972, 39).

Du fingst den Pelikan der Einsamkeit, einsame Jungfrau,  
 170 Du locktest den Salamander mit dem Feuer deiner Liebe an,  
 Du besänftigtest den wilden Panther, holdeste Jungfrau,  
 Du unterwarfst dir den größten Elefanten, demütigste<sup>267</sup> Jungfrau,  
 Du verjüngtest den Phoenix, den einzigen und ältesten,  
 Bei dir machte derselbe vom Himmel her einen sehr großen Sprung,  
 175 Als der Sohn des Allmächtigen<sup>268</sup> durch dich fleischliche Gestalt annehmen  
 wollte  
 Und sich dennoch als Junge dir seiner Mutter demütig unterwarf.  
 Durch diese Freude, süßeste Mutter, bitte ich dich:  
 Bitte deinen geliebten Sohn, den Herrn Jesus Christus, für mich,  
 Dass er mir gewähre, mich ihm in dieser Welt so zu unterwerfen,  
 180 Dass ich verdiene, von jenem in der künftigen Welt niemals getrennt zu  
 werden.  
 Dies möge Jesus Christus uns allen zu gewähren für würdig erachten,  
 Der mit dem Vater und dem Heiligen Geist gepriesen ist in Ewigkeit!

Den Abschluss der Freudenandacht bildet die Krönung Mariens<sup>269</sup> (fol. 54rb):  
 „Septimum gaudium · Quando cum corpore et anima assumpta est in celum“ (Die  
 siebte Freude · Als Maria mit Leib und Seele in den Himmel aufgenommen worden ist).  
 Maria sitzt zur Rechten Christi auf einer langen Thronbank; beide sind einander  
 zugewandt. Mit der rechten im Segensgestus dargestellten Hand hat der Heiland eine  
 Krone auf den Kopf der Jungfrau gesetzt, die ihre zusammengelegten Hände auf ihn  
 richtet. Wie bei der Anbetung der Könige hat sie eine Brosche am Halsausschnitt ihres  
 Untergewands und trägt ihr langes wallendes Haar unverdeckt. Auch Christus trägt  
 eine Krone auf dem Kopf, eine mit einem Kreuz versehene Mantelschließe und ein  
 Buch auf seinem Schoß. Direkt unter dem Schriftbogen ist ein Tuch befestigt, das in  
 Schwüngen die beiden Protagonisten überfängt.

### **Siebte Freude**

Freue dich, Maria, fromme Mutter Christi, Königin der Himmel!  
 Deine siebte Freude übersteigt Sinne und Herzen der Menschen,  
 185 Die du, mächtigste Königin, als letzte hattest,

<sup>267</sup> Gleichzeitig ist die Konnotation „schwach“ – vielleicht im Kontrast zur Tiersymbolik – möglich.

<sup>268</sup> Wörtlich: des „Höchsten“ oder „Erhabensten“.

<sup>269</sup> Zur „Transitus-Mariae“-Legende siehe: Häuptli 2014b, 1508–1523; Benz 1999, 448–452. Siehe auch Kapitel 3.5 in der vorliegenden Arbeit.

Als du mit Körper und Seele im Himmel aufgenommen wurdest,  
 Als dich dein Sohn neben sich auf seinem Thron setzte,  
 Und dich mit der ewigen Krone seines Königreiches glücklich krönte.  
 Du warst also einst vorgebildet durch jene kleine Quelle,  
 190 Die wuchs und sich ausbreitete und zum größten Fluss wurde.  
 Wie auch der König Ahasveros die demütige Esther emporhob,  
 So hob dich, Demütigste, der himmlische König empor und krönte dich.  
 Auf dich deutete auch jene kluge Abigail einst voraus,  
 Welche König David sich wegen ihrer Klugheit zur Verlobten nahm,  
 195 So wählte dich der himmlische König und nahm dich zu seiner Verlobten und  
 Geliebten,  
 Zur Mutter, zur Gefährtin, zur Schwester und zur Königin.  
 Dich bildete auch die Mutter Salomons angemessen vor,  
 Welcher der König Salomon einen Thron zu seiner Rechten aufstellte,  
 So ehrte der König der Himmel dich, seine Mutter,  
 200 Und setzte dich zu seiner Rechten auf seinen Thron.  
 O glücklichste Herrin, welch unaussprechliche Freude hattest du,  
 Als du mit Körper und Seele in ewige Freude eintratest.  
 Durch diese unaussprechliche Freude, Königin des Himmels, bitte ich dich:  
 Bitte deinen geliebten Sohn, den himmlischen König, für mich,  
 205 Dass er mich nach diesem Elend zum Thron seines Königreiches geleite,  
 Wo ich ohne Ende verdiene, immerwährende Freude zu genießen.  
 Dies möge Jesus Christus uns allen zu gewähren für würdig erachten,  
 Der mit dem Vater und dem Heiligen Geist gepriesen ist in Ewigkeit!

Wie sich in der Gegenüberstellung von Schrift und Bild erkennen lässt, enthalten beide Umsetzungen inhaltliche Differenzen: Während der Text die Gründe der Freuden mit entsprechenden allegorischen und typologischen Vergleichen behandelt und ergänzt, reduzieren sich die Bildinhalte auf wesentliche Teile der freudigen Ereignisse, ohne die typologischen Elemente zu verbildlichen.

Bedingt durch den Text wurde die Zuweisung der Freudenthematik eindeutig und in der Forschung richtig gesehen. Allerdings geht sie kaum auf die abschließenden Andachten ein. Häufig werden diese nur aufgrund ihrer formalen und inhaltlichen Abweichungen auf die Ursprünglichkeit zum Originalwerk hin überprüft. Arbeiten wie die von Lutz und Perdrizet, Niesner sowie Flaherty bilden die Ausnahmen. Eine kurze Auskunft über die Sieben Freuden Mariens fügen Lutz und Perdrizet ihrer Untersuchung bei, ohne sich spezifisch auf den CC 243 zu beziehen. In dieser gehen

sie auf die (mögliche) Entstehung der Sieben-Freuden-Andacht ein und geben einige Werkbeispiele an, in denen sieben Freuden bildlich umgesetzt wurden.<sup>270</sup> Niesner bietet eine komprimierte Text- und Bildbeschreibung aller Freuden und verweist für nähere Informationen zur Freudenandacht auf das Handbuch der Marienkunde (Beinert/Petri) und das Marienlexikon.<sup>271</sup> Ähnlich verfährt Flaherty, die zwar alle Ereignisse benennt, jedoch nur auf drei Szenen (die Einleitungsszene, die Auffindung des zwölfjährigen Christus und die Krönung Mariens) etwas detaillierter eingeht; doch auch sie bezieht sich hierbei nicht auf den *CC 243*.<sup>272</sup> Eine weitere knappe Beschreibung des Kapitels erfolgte für das Faksimile des Codex durch Neumüller.<sup>273</sup>

Bevor nun auf die Funktion der Freuden eingegangen werden kann, ist eine Erörterung der Adressaten dieser Andacht bzw. des ganzen Codex erforderlich.

### 3.1.3 Das Ziel des Verfassers und die Adressaten des SHS

Wie im Einleitungstext (fol. 52va) erläutert, diente die Andacht zur Würdigung der Freuden Mariens, die „eifrig“ wiederholt werden sollte – gelesen oder gesungen. Doch wer waren die Adressaten des Texts und der Illustrationen? Um den Text und die Miniaturen verstehen zu können, ist es unabdingbar, auf dessen Leserschaft und die Funktion der *Speculum*-Schrift einzugehen, damit die elementare Bedeutung dieses Werks und letztlich auch die der Andachten verständlich wird. Hierfür ist ein Blick in den Prolog (fol. 5vb–6rb) des *SHS* dienlich. An dessen Anfang erklärt der unbekannte Verfasser, mit welcher – nicht zuletzt eigennützigen – Motivation er dieses umfangreiche Werk verfasst hat:

- 1 Diejenigen, die viele Menschen in Nächstenliebe erziehen, werden strahlen, wie die Sterne in immer-währender Ewigkeit.  
Deshalb habe ich mich entschieden, dieses Buch zusammenzustellen, um viele zu unterrichten, [...] <sup>274</sup>

Dabei sollen die Leser nicht nur empfangen bzw. sich den Inhalt selbst aneignen, sondern dieses Wissen weiterverbreiten:

---

<sup>270</sup> Vgl. Lutz/Perdrizet 1907, 243.

<sup>271</sup> Vgl. Niesner 1995, 319–324.

<sup>272</sup> Vgl. Flaherty 2006, 277–278 und 282–285.

<sup>273</sup> Vgl. Neumüller 1972, 38–39

<sup>274</sup> Die Übersetzung stammt von Bohn und Schnödewind. Als Vorlage diente ihnen der lateinische Text bei Lutz und Perdrizet (vgl. Lutz/Perdrizet 1907, 2–3).

Diejenigen, welche es lesen, können dadurch Gelehrsamkeit empfangen und [weiter]geben.

Nach eigenem Ermessen legt der Autor fest, was er inhaltlich für das Wichtigste hält:

- 5 Ich schätze aber, dass im gegenwärtigen Leben nichts für den Menschen vorteilhafter ist,  
Als Gott, seinen Schöpfer, und seine eigene Beschaffenheit zu kennen.

Nun folgt der für die Rezipientenfrage relevante Teil:

Diese Erkenntnis können die Gebildeten aus den Schriften / der hlg. Schrift erlangen,

Die Ungebildeten aber müssen gelehrt werden durch Bücher für Laien<sup>275</sup>, das heißt durch Bilder.

Deswegen, zur Ehre des Herrn und für die Bildung der Ungebildeten,

- 10 Habe ich mich dazu entschlossen, mit der Hilfe Gottes ein Buch für die Laien zusammenzustellen.

Damit es aber sowohl den Klerikern als auch den Laien zur Unterweisung dienen kann,

Bemühe ich mich eifrig, jenes in einem einigermaßen leichten Stil<sup>276</sup> zu erklären.

Der Verfasser unterscheidet also zwischen den „Gebildeten“ („litterati“, „clerici“)<sup>277</sup> und den „Ungebildeten“ („rudes“, „indocti“, „laici“), wobei er zugunsten der „Ungebildeten“ den Inhalt leicht verständlich schrieb und diesen mit Bildern ergänzte, während die „litterati“ das Wissen dem Text entnehmen sollen. Weiterhin gibt der Verfasser

---

<sup>275</sup> Die Empfehlung der „libri laicorum“ für die „rudes“ basiert auf Rechtfertigungen Papst Gregors I., auch genannt Gregor der Große, Bilder als Schriftersatz zu nehmen. In seinem Brief (Juli 599) an Serenus, Bischof von Marseille, erklärt er: „Malerei wird nämlich deshalb in Kirchen verwendet, daß diejenigen, die keine Buchstaben kennen, wenigstens an den Wänden sehend lesen, was sie in Büchern nicht zu lesen vermögen.“ (Noll 2004a, 25). In dem zweiten Schreiben (Oktober 600) an den Bischof ermahnt der Papst erneut: „Denn was den Lesenden die Schrift, das bietet den sehenden Laien die Malerei, da ja in ihr Unwissende sehen, was sie zu befolgen haben, in ihr lesen, die die Buchstaben nicht kennen; daher steht die Malerei insbesondere den Heiden für die Lektüre.“ (ebd.). Thomas Noll folgt weitestgehend der Übersetzung von Pascal Weitmann (*Sukzession und Gegenwart. Zu theoretischen Äußerungen über bildende Künste und Musik von Basileios bis Hrabanus Maurus, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend*, Reihe B: Studien und Perspektiven, Bd. 2, 58–59 (Tübingen, Univ., Diss., 1993) Wiesbaden 1997). Zu diesen Briefpassagen siehe ferner: Münch 2009, 80.

<sup>276</sup> Vgl. im Folgenden Kühnel 1990, 172; Sowinski 2009, 7–11 (dort v. a. 7–8); Fuhrmann 1984, 143–144. Der „leichte“, also niedrigere Stil („genus humile“) gehört mit dem mittleren Stil („genus mediocre“) und dem hohen Stil („genus grande“) zu den drei Stilarten („genera dicendi“), welche in der lateinischen Rhetorik unterschieden werden. Der „genus humile“ zeichnet sich durch eine einfache schmucklose Art aus und dient (u. a.) der Belehrung. Eberhardus Alemannus (13. Jahrhundert) ordnet die drei Stile den drei Ständen zu: das „genus humile“ dem Landvolk („rurales“), das „genus mediocre“ dem städtischen Bürgertum („civiles“) und das „genus grande“ der höfischen Oberschicht („curiales“).

<sup>277</sup> Die „Gebildeten“ werden später auch als „doctor“ (Prolog Zeile 19 und 54) bezeichnet.

bekannt, dass es sich bei seinem Werk in erster Linie um ein leicht verständliches Laienbuch handelt, obwohl auch Kleriker aus diesem Wissensfundus schöpfen können.

Anschließend geht er kurz auf den Inhalt seiner Schrift ein und bittet hiernach die Lehrer („doctor[es]“), die komprimierten Geschichten bei der Unterweisung nicht weiter auszubauen. Er erläutert seine Zusammenstellung und gezielte Kürzung der Erzählungen mit dem Gleichnis einer alten Eiche, die in einer Abtei stand.<sup>278</sup> Als diese gefällt wurde, kamen verschiedene „officiales“, um bestimmte Teile des Baums für ihren Fachbereich mitzunehmen.<sup>279</sup> Ebenso verfährt der Verfasser in seiner Schrift:

Nur einen kleinen Teil der Geschichte, der mir passend erscheint, werde ich vortragen.

Die ganze Geschichte, von Anfang bis Ende, möchte ich nicht wiedergeben.

Damit die Leser und Hörer nicht meinen, dass ich Überdruß erzeuge.<sup>280</sup>

Insbesondere in diesem Abschnitt wird der beabsichtigte aktive und passive Umgang mit dem Werk deutlich. Neben der Aneignung des Inhalts steht also auch dessen Vermittlung im Fokus.

Hiernach erklärt der Verfasser die verschiedenen Deutungsmöglichkeiten der Typen, welche bald positiv, bald negativ ausgelegt werden könnten (Zeilen 59–98).<sup>281</sup> Den Abschluss bildet ein an Christus gerichtetes Gebet (Zeilen 99–100), das wie zu Beginn des Prologs den Zweck dieses Werks verdeutlicht: die Zufriedenheit Christi und das Seelenheil der Mitmenschen sowie das seiner eigenen Seele.

O guter Jesus, gewähre, dass dieses kleine Werk Dir gefällt,  
Dass es die Nächsten festigt und es mich Dir liebmacht!

Trotz der vorliegenden Hinweise des Verfassers ist eine exakte Bestimmung der Nutzer („litterati“, „rudes“, „indocti“, „laici“) jedoch problematisch. Während unter anderem Lutz und Perdrizet das Werk für Geistliche bestimmt sehen, die den Inhalt weitervermitteln sollten,<sup>282</sup> bringen nachfolgende Studien abweichende Thesen hervor. Appuhn zum Beispiel ordnet die „ungelehrten Leut[e]“ in eine gebildete, lateinkundige Gruppe ein, der es nicht möglich war, über ein Theologiestudium ein höheres Wissen

---

<sup>278</sup> Siehe im Prolog die Zeilen 17–58.

<sup>279</sup> Der Meister der Schmiede z. B. nahm den unteren Stamm, um darauf zu schmieden (Zeile 27–28). Von jedem Einzelnen wurde dasjenige beansprucht, das ihm für seine Aufgabe passend erschien (Zeile 49–50).

<sup>280</sup> Siehe im Prolog die Zeilen 56–58.

<sup>281</sup> U. a. nennt er das Beispiel von David, der durch sein schlechtes Verhalten (Ehebruch, Mord) an den Teufel oder durch vorbildliches Verhalten (Feindesliebe) an Christus erinnere (Prolog Zeilen 71–74).

<sup>282</sup> Vgl. Lutz/Perdrizet 1907, 245 und 249.



in diesem Bereich zu erhalten.<sup>283</sup> Flaherty tendiert ebenfalls dazu, sowohl monastische als auch nicht monastische Adressaten einzubeziehen.<sup>284</sup> In den meisten Studien überwiegen verallgemeinernde Begriffe wie „die ungelehrten Gläubigen“ oder „die Ungelehrten“<sup>285</sup>, „Kleriker und Laien“<sup>286</sup> oder „laymen und unlearned clerics“<sup>287</sup>, ohne auf diese genauer einzugehen. Zu einer genaueren Differenzierung des Begriffs „Lai“ fordert Niesner auf,<sup>288</sup> während Nigel F. Palmer seine Anmerkung zu den Adressaten des *SHS* mit der Frage schließt: „Who were these laymen?“<sup>289</sup> und somit ebenso auf die Unsicherheit in diesem Bereich aufmerksam macht.

Als gesicherte Leser können anhand des Prologs zumindest die Kleriker („clerici“) und theologischen Lehrer der Kirche („doctores“<sup>290</sup>) bestimmt werden. In dem dem Prolog vorangehenden Prohemium (fol. 5vb) ist eine weitere Gruppe von Lesern festgelegt. Hier findet sich am Ende die Option, dass die Zusammenfassung des *SHS* den „pauperes predicatores“ diene, damit diese daraus predigen können.<sup>291</sup> Höchst wahrscheinlich dürften auch die künftigen Kleriker dazugehört haben, die sich über ihre Ausbildung den Inhalt des *SHS* angeeignet haben.<sup>292</sup> Doch wie stand es um die genannten Laien und die Ungebildeten? Dem Prolog zufolge dienten die Illustrationen den Analphabeten, weshalb diese als aktive Nutzer der Handschrift vorgesehen waren.

Problematisch ist ebenso die allgemeine Kategorisierung in Gebildete oder Ungebildete, da auch Weltliche gebildet sein und gegebenenfalls Latein lesen konnten.<sup>293</sup> Henkel und Palmer erklären: „Allgemein wird man vom germanistischen Standpunkt aus sagen dürfen, daß die Gleichungen *clericus=litteratus* und *laicus=illitteratus* ab 1300 zunehmend ihre Geltung verlieren.“<sup>294</sup> Genauer betrachtet ist dies bereits um und nach 1200 der Fall: Dichter der höfischen Literatur waren bildungsgeschichtlich gesehen „litterati“ und konnten oft drei Sprachen sprechen;

---

<sup>283</sup> Vgl. Appuhn 1989, 119.

<sup>284</sup> Vgl. Flaherty 2006, 49–53.

<sup>285</sup> Winterfeld 1919, 96; Appuhn 1989, 121.

<sup>286</sup> Neumüller 1972, 16.

<sup>287</sup> Silber 1980, 32.

<sup>288</sup> Niesner 1995, 6.

<sup>289</sup> Palmer 2009, 349. Henkel und Palmer vermerken die unterschiedliche Handhabung des Begriffs „Lai“ in den verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen und resümieren: „Wenigstens für das interdisziplinäre Gespräch dürfte er sich als völlig unbrauchbar erwiesen haben.“ (Henkel/Palmer 1992, 10).

<sup>290</sup> Hiermit dürfte der „ordo doctorum“ gemeint sein. Zu diesem gehörten im späteren Mittelalter die theologischen Lehrer der Kirche, die das alleinige Recht besaßen, die Verkündigung zu vermitteln. Zugleich schließt der Titel die Doktoren und Magister der Universitäten ein (vgl. Schreiner 1984, 331 und 332; Zerfaß 1974, 54, 117–120 und 257–258). Schreiner bezieht sich auf Zerfaß.

<sup>291</sup> Zeilen 41–44: „Predictum prohemium de contentis huius libri compilavi / Et propter pauperes predicatores apponere curavi, / Quod si forte nequiverint totum librum comparare, / Si sciunt hystorias, possunt ex ipso prohemio predicare – Das dem Inhalt dieses Buches vorangehende Prohemium habe ich zusammengestellt, / Und wegen der armen Prediger hinzuzufügen gesorgt, / Damit sie, falls sie sich vielleicht nicht das ganze Buch haben aneignen können, / Aus dem Prohemium selbst predigen können, wenn sie die Geschichte kennen.“ Der lateinische Text ist Niesners Arbeit entnommen und stammt aus dem CC 243 (vgl. Niesner 1995, 6).

<sup>292</sup> Siehe hierzu die Unterrichtsinhalte einer Klosterschule in: Kintzinger 2006, 38. Des Weiteren bietet die Arbeit *Bildung und Wissenschaft im Mittelalter* von Jürgen Sarnowsky einen Überblick über die (Aus-)Bildung von Mönchen und des Weltklerus im Mittelalter.

<sup>293</sup> Siehe hierzu: Schreiner 1984, 327–328; Flaherty 2006, 52–53, ferner Bumke 2002, 607–610.

<sup>294</sup> Henkel/Palmer 1992, 10.

dennoch zählten sie vom Kirchenrecht aus betrachtet zur Laiengruppe.<sup>295</sup> Auch Klaus Schreiner hält fest:

Im späteren Mittelalter, als nichtklerikale Laien in wachsendem Maße Anteil am Buch- und Schriftwesen gewannen, wurden Lateinkenntnis, Schriftbeherrschung und Lesefähigkeit zu einem Rangkriterium innerhalb der Laiengesellschaft. Das hatte zur Folge, daß im Zeichen einer breit anschwellenden Übersetzungsliteratur während des 14. und 15. Jahrhunderts die Gleichsetzung von „laicus“ und „illiteratus“ (= lateinunkundigen) ihren Sinn verlor. Zu den „litterati“ zählten seitdem auch die in ihrer Muttersprache belesenen und schreibgewandten Laien, „die das latin nit verstanden grüntlich und doch lesen können teutsch“.<sup>296</sup>

Dem Prolog nach zu urteilen, wird der Verfasser des *SHS* dem Kirchenrecht entsprechend zwischen Klerikern und Nichtklerikern (Laien) unterschieden haben.<sup>297</sup>

Obwohl es sich bei dem *SHS* um ein Laienbuch handelt, muss wegen des lateinischen Texts zunächst eine Abhängigkeit von gelehrten Geistlichen bestanden haben – ausgenommen waren die, die das einfache Latein verstanden. Ohne eine Erläuterung durch einen Lateinkundigen blieb der Inhalt des *Speculum* den Lateinunkundigen im Wesentlichen verwehrt.<sup>298</sup> Selbst die deutsche Versübersetzung aus dem *CC 243* gibt nur einen knappen Teil des Originaltexts wieder. Um das ganze heilsgeschichtliche Wissen aus diesem Werk zu erlangen, bedurfte es einer Person, die den Text vorlas und die Illustrationen gegebenenfalls erläuterte. Zu beachten ist die im Laufe der Zeit einsetzende Übersetzung des *SHS* in verschiedene Sprachen, wodurch ein breiteres Publikum erreicht wurde. Hinsichtlich der Freudenandacht konnte diese durch öffentliche Vermittlung verbreitet und in der privaten Andacht regelmäßig wiederholt werden – so wie es das Beispiel von dem frommen Geistlichen in der Einleitung vorgibt.

Über die Provenienz ist es möglich, einen Teil der *Speculum*-Schriften dem monastischen Kontext zuzuordnen.<sup>299</sup> Weitere Handschriften befanden sich in Bibliotheken von Krankenhäusern, in Bischofs- und Pfarrkirchen, der päpstlichen Bibliothek wie auch im Besitz königlicher Familien.<sup>300</sup>

---

<sup>295</sup> Vgl. ebd., 10, Anm. 43; siehe ebenso bei Niesner, die auf diesen Abschnitt verweist (Niesner 1995, 6 und Anm. 35). Auch Schreiner vermerkt die langsame Veränderung der Bildungsverbreitung: Während ab der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts nur wenige Laien sowohl die Schrift als auch die lateinische Schriftsprache beherrschten, verbreitete sich die Schriftkundigkeit vom 13. bis 17. Jahrhunderts in alle höheren und mittleren Klassen (vgl. Schreiner 1984, 327–328; siehe ebenso bei Sarnowsky 2022, 94).

<sup>296</sup> Schreiner 1984, 330. Das Zitat stammt aus einer Plenarienvorrede im ausgehenden 15. Jahrhunderts (siehe Anm. 256 bei Schreiner). Zur Bildung im Mittelalter siehe ebenso in Kapitel 3.2.2.2.

<sup>297</sup> Siehe dazu: Congar, 1986, 734; Mörsdorf 1986, 740; Puza 1991, 1617.

<sup>298</sup> Auf diesen Aspekt verweist auch Robbe, der die Hauptfunktion des *SHS* im Vorlesen und Vorzeigen des Werks sieht (vgl. Robbe 2010, 49). Siehe auch ebd., 48–49.

<sup>299</sup> Vgl. Flaherty 2006, 48; Robbe 2010, 53. Etwa ein Drittel der erhaltenen Objekte lassen sich bestimmten Besitzern zuweisen, von denen die meisten Klöster sind. Neben Nonnenkonventen zählen Klöster von Benediktinern, Augustinern, Kartäusern, Zisterziensern, Franziskanern und Dominikanern dazu (vgl. Flaherty 2006, 48). Nach Robbes Studie stammt „die übergroße Mehrzahl der Handschriften aus Klosterbibliotheken“ (Robbe 2010, 53).

<sup>300</sup> Vgl. Flaherty 2006, 48.

### 3.1.4 Die Funktion der Freudenandacht innerhalb des SHS

Die drei abschließenden Gebete sind wie bereits genannt in der Forschung zum *Speculum* kaum näher untersucht worden. Dabei muss zu Recht hinterfragt werden, 1. warum die drei Andachten den vorangehenden Kapiteln (1–42) angefügt wurden und 2. welche Bedeutung der Abfolge unter den Andachten zukommt.

Eine zum ersten Punkt zutreffende These vertritt Niesner, die die lange Version des *SHS* als Ursprungsform ansieht. Sie erkennt in den letzten drei Kapiteln einen sinnvollen Bestandteil des *Speculum*:

Der moderne Leser mag die erneute Behandlung der Passion sowie der Schmerzen und Freuden Mariens als überflüssige Wiederholung empfinden; im *Speculum humanae salvationis* erfüllte sie dagegen eine geradezu notwendige Funktion innerhalb des *modus reparationis*: In den Kapiteln 1-42 wurde dem Leser das für ihn heilsnotwendige Wissen vermittelt; doch es genügte nicht, dies nur in passiv-rezipierender Haltung zur Kenntnis zu nehmen, vielmehr konnte erst durch aktiven inneren Nachvollzug das Erlösungswerk Gottes am einzelnen Menschen wirksam werden.<sup>301</sup>

Sowohl Inhaltlich als auch formal<sup>302</sup> stehen die drei Andachten „ganz im Zeichen der *salvatio humana* und bilden daher den konsequenten Abschluss des Heilsspiegels“<sup>303</sup>.

Hinsichtlich des zweiten Punkts fallen die doppelte Aufführung der Leiden Christi durch seine Passion (Kapitel 43) und die Schmerzen Mariens (Kapitel 44) auf,<sup>304</sup> während die Freudenthematik den Abschluss des Heilsspiegels bildet. Im Rahmen der „compassio“, die einen besonders hohen Stellenwert in der spätmittelalterlichen Frömmigkeit und Frömmigkeitstheologie besaß und bereits in Kapitel 2.3 thematisiert wurde, sind die ersten beiden Andachten einzuordnen. Dort wird der Gläubige in zweierlei Hinsicht zur „compassio“ aufgefordert: Zum einen sollen detailreich die Leiden Christi und zum anderen die Schmerzen Mariens reflektiert werden. Mithilfe dieser Andachten wird um Beistand (durch Christus und Maria) und die Erlösung durch Christus gebeten. Beide Gebete bilden eine thematische Einheit, wohingegen die Freudenandacht eine Lobpreisung Mariens darstellt.<sup>305</sup> Flaherty sieht die

---

<sup>301</sup> Niesner 1995, 29–30.

<sup>302</sup> Während die Kapitel 1–42 jeweils 100 („Zeichen der Vollkommenheit und des ewigen Lebens“) Verse umfassen, enthalten die drei letzten Kapitel 208 Verse. Die Zahl 200 stellte eine „Verdoppelung der himmlischen Seligkeit, Empfang des Lohnes an Leib und Seele“ dar. Die Zahl Acht, die sowohl bei den Versen (208) als auch bei den Illustrationen (je acht pro Andacht) vorkommt, verbindet Niesner mit der Auferstehung (vgl. ebd., 30). Sie kann (u. a.) als Sinnbild für die ewige Seligkeit verstanden werden: „[...] der 8. Tag, nach Vollendung der irdischen Siebentageswoche, ist der Tag des Gerichtes“ und stellt den Beginn der ewigen Ruhe und des ewigen Lebens dar (vgl. Bandmann 2004a, 40).

<sup>303</sup> Niesner 1995, 30.

<sup>304</sup> Zu den beiden Andachten siehe: ebd., 310–319.

<sup>305</sup> Bezüglich der Gebete zu den Freuden Mariens hebt auch Niesner hervor, dass diese „nicht wie die zur Passion Christi und zu den Schmerzen Mariens vorwiegend eine affektive Nachempfindung des Geschehens durch Ausmalen einzelner Details an[strebt]“. Stattdessen seien sie ein Lobpreis der Heiligen Jungfrau – ebenso sieht es Robbe. Die typologischen Vorbilder müssen dabei nicht mit den bereits verwendeten Vorbildern der entsprechenden Kapitel des *SHS* übereinstimmen (vgl. Niesner 1995, 321; Robbe 2010, 439, Anm. 2658).

Freudenandacht mit der Krönung Mariens als Pendant zu dem erbaulichen Inhalt des letzten typologisch ausgerichteten Kapitels, das im *CC 243* neben den Seligen auch Christus und Maria im Himmelreich zeigt (fol. 47va).<sup>306</sup> Die wiederholte Thematisierung der ewigen Seligkeit, die je am Ende der Sektionen steht, könnte den Gläubigen diese Perspektive eröffnet haben sollen, wenn sie Christus folgen.<sup>307</sup> Ähnlich vermerkt auch Robbe, dass die tröstliche Vision des Sterbenden einen „angemessenen Schluss des Heilsspiegels“<sup>308</sup> bilde. Die Abfolge der Inhalte – Prolog, Prohemium, Korpus und die drei Andachten<sup>309</sup> – stellt er mit dem Aufbau einer Predigt gleich:

So entsprechen der Prolog, das Proömium, das Korpus mit den 42 Kapiteln, von denen die letzten drei eine Beschreibung des Jüngsten Gerichts mit einer Betrachtung von Hölle und Himmel darstellen, und die meditativen Gebetszyklen den Redeteilen der Predigt des 13. Jahrhunderts: *exordium, divisio, tractatus, admonitio* und abschließendes Gebet.<sup>310</sup>

Ähnlich wie Niesner zieht Robbe den Schluss, die Andachten seien als Rekapitulation der wichtigsten Heilsereignisse zu verstehen.<sup>311</sup> Die letzte Meditation bedeute zugleich die Vollendung des Lernprozesses.<sup>312</sup>

Die Thesen Flahertys und Robbes, mit den Freuden solle ein erbauliches Ende erzeugt werden und der Aufbau des *SHS* einer Predigt gleichen, kann mit folgendem Beispiel untermauert werden. Da vielerorts nach der Predigt die allgemeine Beichte abgelegt und mit einer Bitte um Lossprechung und Nachlass der Sünden abgeschlossen wurde, eigneten sich besonders Bekehrungsgeschichten oder Erzählungen von der Barmherzigkeit Mariens – wie beim *SHS* – für das Ende der Predigt.<sup>313</sup> Die häufig genutzte und bekannte Predigtsammlung (erste Hälfte des 12. Jahrhunderts) des Honorius von Autun, in der sich jeweils eine Predigt zu den vier großen Marienfesten finden, bietet hierfür ein passendes Beispiel. Die vierteilige Predigt zum Fest der Geburt Mariens endet – auch hier wie beim *SHS* – mit der Erzählung von einem Sterbenden, den die Gottesmutter tröstet.<sup>314</sup>

Das *SHS* zeigt, wie die Freudenthematik einerseits in der öffentlichen Vermittlung und andererseits in der privaten Andacht genutzt werden konnte – im Fall des *Codex Cremifanensis 243* diente das Werk (im Sinne des Verfassers) zu theologischen

---

<sup>306</sup> Vgl. Flaherty 2006, 284.

<sup>307</sup> Vgl. ebd., 284–285.

<sup>308</sup> Vgl. Robbe 2010, 439, Anm. 2658.

<sup>309</sup> Robbe bezeichnet diese Struktur als „Makrostruktur“ (vgl. ebd., 33).

<sup>310</sup> Ebd., 35. Robbe bezieht sich auf Monika Hansen: *Der Aufbau der mittelalterlichen Predigt unter besonderer Berücksichtigung der Mystiker Eckhart und Tauler* (Hamburg, Univ., Diss., 1972).

<sup>311</sup> Vgl. Robbe 2010, 35.

<sup>312</sup> Vgl. ebd. Robbe verweist auf die Schrift *Eruditionis Didascalicae* des Hugo von St. Victor, in welcher der Autor erklärt, dass das Lernen bei der Lesung beginne „und [...] das stetige, wohlüberlegte Nachdenken [sei], das Ursache und Ursprung, Art und Zweck einer jeden Sache mit Klugheit erforsche“ (ebd.). Die Lesung stelle daher den Anfang und die Meditation die Vollendung des Lernens dar (vgl. ebd.). Dieses Prinzip, so Robbe, greife das *SHS* auf.

<sup>313</sup> Vgl. Beissel 1972, 492. Da das *SHS* für Predigten genutzt wurde, stimmt der Abschluss mit der Freundenthematik auch hierin überein.

<sup>314</sup> Vgl. ebd., 104.

Studienzwecken für Kleriker und der öffentlichen Vermittlung. Auf das Wesentliche reduziert treten die Darstellungen in der für die Zeit typischen Siebenzahl auf, wie es auch bei den Schmerzen Mariens und den Leiden Christi der Fall ist. Die einzelnen Ereignisse folgen gemäß der Leserichtung von links nach rechts. Der Fokus des Werks liegt gänzlich auf dem didaktischen Zweck, wobei die Bilder, die nur eine Sequenz der einzelnen Textabschnitte wiedergeben, überwiegend textabhängig sind – wenn man den ganzen Inhalt des Codex aufnehmen wollte –, und als Gedächtnis- bzw. Andachtsstütze dienen.

### 3.2 Der Einblattdruck

Die folgende Untersuchung widmet sich dem Einblattdruck, welcher der Buchillustration gestalterisch am ähnlichsten ist. Neben der medialen Verbundenheit (Pergament oder Papier<sup>315</sup>) sind es wiederum die Linien, die als dominierendes Gestaltungsmittel die Abbildungen bestimmen. Als Beispiele dienen zwei Holzschnittdrucke, bei denen die Freudenthematik unterschiedlich umgesetzt wurde.<sup>316</sup> Zu den Entstehungsumständen der beiden Blätter ist bislang nichts bekannt.

#### 3.2.1 Der anonyme Holzschnitt

Das erste Fallbeispiel – von anonymer Hand – befand sich ehemals in der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe, bis es im Zweiten Weltkrieg verloren ging (Abb. 3).<sup>317</sup> Unter dem Titel „Rosenkranzblatt mit sieben Freuden Mariae und Ablassbrief“ ist das unsignierte Werk noch heute im alten Einblattdruck-Katalog der Bibliothek verzeichnet.<sup>318</sup> Bislang favorisiert die Forschung zwei naheliegende Entstehungsdaten für das Blatt. Erwin Vischer schlägt vor, das Werk „ungefähr 1440–60“<sup>319</sup> zu datieren,

---

<sup>315</sup> Vgl. Honemann 2000, 2; Griese 2011, 369.

<sup>316</sup> Als Quellen wurden folgende Bände herangezogen: 1. *Der Deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts* von Max Geisberg, 2. *The illustrated Bartsch. German single-leaf woodcuts before 1500*, herausgegeben von Richard S. Field, 3. das *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts* von Wilhelm Ludwig Schreiber und 4. das *Verzeichnis der typographischen Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation* von Falk Eisermann (siehe Eisermann 2004).

<sup>317</sup> Vgl. Field 1992, 28. Fields Angabe („lost in World War II“) beruht auf einer Aussage der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe. Auch auf der Karteikarte der Bibliothek wurde das Blatt als Kriegsverlust verzeichnet.

<sup>318</sup> Ein Scan der Karteikarte wurde freundlicherweise von der Badischen Landesbibliothek digital zur Verfügung gestellt. Laut Aussage der Bibliothek lassen sich weder die Entstehungszeit noch die Informationsbasis dieser Karte genau bestimmen. Wahrscheinlich ist jedoch, dass sie zwischen den 1960er- und den 1980er-Jahren angelegt wurde. Der Inhalt richtet sich möglicherweise nach Vischers Arbeit, die als Literaturverweis auf der Karte verzeichnet steht.

<sup>319</sup> Vischer 1912, 15. Dieser Datierung folgt auch Thomas Noll (vgl. Noll 2003, 130, Anm. 47). Klaus Niehr gibt ähnliche Angaben an: „um 1436“ (Bildunterschrift) bzw. „wohl um 1430/1440“ (vgl. Niehr 2021, 1419 und 1431).

während Wilhelm L. Schreiber eine geringfügige Abweichung („um 1460–70“<sup>320</sup>) bevorzugt. Zu ähnlichen Ergebnissen kommen die Autoren auch hinsichtlich der Herkunft: Vischer vermutet, dass das Blatt im schwäbischen Land entstanden sein könnte.<sup>321</sup> Eine spezifischere Angabe liefert Schreiber, der den Druck in den angrenzenden Ort Ulm verortet („Ziemlich rohe Ulmer Briefmalerarbeit“<sup>322</sup>). Diese Lokalisierungen begründen die Autoren nicht weiter.

Nur wenige Studien scheinen sich bislang mit dem Druck beschäftigt zu haben. Zum einen wurde das Blatt wie bereits erwähnt von Vischer (1912) in der Zusammenstellung *Formschnitte des 15. Jahrhunderts in der Großherzoglichen Hof- und Landesbibliothek zu Karlsruhe* behandelt, wo es nach Wissen des Autors zum ersten Mal reproduziert wurde.<sup>323</sup> Eine weitere (knappe) Erwähnung mit Verweis auf die Ausgabe von Vischer enthält der zweite Band der Reihe *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts* von Wilhelm L. Schreiber (1926).<sup>324</sup> Jahrzehnte später (1992) wurde eine Abbildung des Drucks im *Illustrated Bartsch* (Supplement) aufgenommen – ebenfalls mit nur wenigen Informationen zum Blatt.<sup>325</sup> Zur „neueren“ Literatur zählen ebenso der Aufsatz *Dirigierte Kommunikation* (1998)<sup>326</sup> und der umfassende Band *Text-Bilder und ihre Kontexte* (2011)<sup>327</sup> von Sabine Griese, wobei sie in der Schrift von 2011 nur kurz auf das Blatt eingeht. Eine weitere Erwähnung des Blatts ist in einem Aufsatz von Thomas Noll zum „Englischen Gruß“ von Veit Stoß (2003) enthalten.<sup>328</sup> 2021 wurde das Werk von Klaus Niehr in dem Beitrag zu den „Freuden und Schmerzen Marias“ im RDK hinzugenommen, wo es als ein Beispiel für die verschiedenen Bildformen („Kranz aus Medaillons“) dient.<sup>329</sup> In allen Arbeiten wird der Bildinhalt eindeutig auf die Freuden Mariens bezogen und meistens als „Sieben Freuden Mariens“ bezeichnet.<sup>330</sup> Als „Rosenkranzblatt mit sieben Freuden Mariä und Ablaßbrief“<sup>331</sup> nennt Vischer diesen Druck.

---

<sup>320</sup> Schreiber 1926, 109. Sabine Grieses Angabe „1460–1570“ wird ein Schreibfehler sein, da sich die Autorin auf Schreiber bezieht (vgl. Griese 1998, 87, Anm. 33).

<sup>321</sup> Vgl. Vischer 1912, 15.

<sup>322</sup> Schreiber 1926, 109. Heinzer/Stamm und Griese beziehen sich auf die Angaben Schreibers (vgl. Heinzer/Stamm 1984, 12; Griese 1998, 87, Anm. 33).

<sup>323</sup> Vgl. Vischer 1912, 5. Zum „Rosenkranzblatt mit sieben Freuden Mariae“ siehe dort Seite 14–15 unter Nr. 15.

<sup>324</sup> Schreiber 1926, 109. Schreibers Bezeichnung für das Blatt: „1016m“. Auf der Karteikarte der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe wurde der Hinweis „Schreiber 2, 1016m“ nachträglich von Hand hinzugefügt.

<sup>325</sup> Field 1992, 28. Field gibt zu dem Druck die Ziffern „1016–3“ und einen Verweis auf Schreibers Bezeichnung („S. 1016m“) an.

<sup>326</sup> Griese 1998, 87–91. Die Autorin verweist auf die Arbeit von Schreiber und den *Illustrated Bartsch* (vgl. ebd., 87, Anm. 33).

<sup>327</sup> Griese 2011, 276 und 456. Das Kürzel „Schr. 1016m“ weist erneut auf Schreiber hin.

<sup>328</sup> Noll 2003, 129–130. Auch Noll gibt einen Hinweis auf Schreiber „Schr. 1016m“ und die Arbeiten von Vischer und Field an (vgl. ebd., 130, Anm. 47).

<sup>329</sup> Niehr 2021, 1431.

<sup>330</sup> Vgl. Schreiber 1926, 109 („Die sieben Freuden Mariä“); Field 1992, 28 („The Seven Joys of the Virgin“); Griese 1998, 87; Griese 2011, 276 und 456 („[Die] Sieben Freuden Mariens“); Heinzer/Stamm 1984, 12 („Sieben Freuden Mariens“); Noll 2003, 130, Anm. 47 („Die Sieben Freuden Marias“); Niehr 2021, 1419 („Freuden Marias“).

<sup>331</sup> Vischer 1912, 14.

Die folgende Werkbeschreibung bezieht sich auf die nachträglich kolorierte Reproduktion in der Arbeit von Vischer (siehe dort im Anhang Abbildung Nr. 15), die in der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn unter der Signatur 2' 56/23 (27) zu finden ist. Weitere Abbildungen bzw. Varianten sind im *Illustrated Bartsch*<sup>332</sup> und in den Beiträgen von Griese<sup>333</sup> und Noll<sup>334</sup> zu finden.

### 3.2.1.1 Werkbeschreibung

Mit einem Format von 21,5 × 15 cm<sup>335</sup> beinhaltet das Blatt eine Text-Bild-Kombination, deren oberer Bereich eine Sieben-Freuden-Darstellung ziert und im unteren Abschnitt einen vierzeiligen Reim in deutscher Sprache bietet. Die Ausarbeitung der Schnitzerei ist grob. Anders als beim *Speculum* sind die Freudenszenen nicht in einer Abfolge, die der abendländischen Leserichtung entspricht, eingereiht oder in rechteckige Bildfelder gesetzt, sondern fügen sich aus sieben kleinen Medaillons in einem großen Kreis<sup>336</sup> bzw. Medaillon zusammen. Sechs der Szenen verlaufen – beginnend links oben – entgegen dem Uhrzeigersinn an der Innenseite des Kreises entlang, während die siebte und vom Umfang her größere in der Bildmitte liegt. Die Einbettung der Einzelszenen in Medaillons war, wie die Untersuchung noch zeigen wird, eine häufig genutzte Variante, um mehrere Ereignisse gemeinsam darzustellen. In den nahezu symmetrischen Zwischenräumen der Medaillons sind insgesamt fünf Sterne<sup>337</sup> (außen) und sechs kleine Kreise (innen) eingefügt. Auch außerhalb des großen Kreises zieren vier Sterne jede Ecke des Bildbereichs. Darunter reihen sich vier Textzeilen ein, welche durch Zwischenbalken untereinander sowie von der Abbildung getrennt sind.

Auffallend ist die abweichende Ausrichtung der Bild- und Textsegmente: Statt einer Ausrichtung auf der Mittelachse der Darstellung ist der Textblock linksbündig an den rahmenähnlichen Seitensteg gefügt. Vischer merkt an, dass auf der rechten Seite ein Teil des Drucks abgeschnitten wurde,<sup>338</sup> wovon nicht nur der umschließende Kreis, sondern ebenfalls eine Freudenszene (die Auferstehung Christi) und die Sterne in der

---

<sup>332</sup> Field 1992, 28. Bei der Schwarz-Weiß-Abbildung handelt es sich eigentlich um eine kolorierte Variante – vielleicht eine Abbildung aus einer Vischer-Ausgabe.

<sup>333</sup> Griese 1998, 88, Abb. 19. Als Quelle nennt er den *Illustrated Bartsch*.

<sup>334</sup> Noll 2003, 129, Abb. 10. Diese Darstellung des Drucks zeigt (wahrscheinlich) eine unkolorierte Abbildung aus einer Vischer-Ausgabe.

<sup>335</sup> Vgl. Vischer 1912, 15. Dieselben Angaben sind auch auf der Karteikarte der Badischen Landesbibliothek festgehalten. Bei Schreiber wurde die Breite des Blatts allerdings infrage gestellt: „215 × (150?)“ – so auch von Noll übernommen und im *Illustrated Bartsch* zu finden (vgl. Schreiber 1928, 109; Noll 2003, 130, Anm. 47; Field 1992, 28). Eine leicht abweichende Angabe gibt es bei Griese: „etwa 21 × 15 cm“ (Griese 1998, 87).

<sup>336</sup> Als symbolische Figur wurde der Kreis, der ohne Anfang von Gott ausgeht und unendlich ist, u. a. mit der Liebe Gottes und der göttlichen All-Einheit in Verbindung gebracht (vgl. Holl 2004, 560). Holl verweist diesbezüglich auf die Schrift *De divin. nominibus* (IV §§ 14, 17) des Pseudo-Dionysius Areopagita.

<sup>337</sup> Ausgenommen ist die unterste Stelle zwischen der dritten und vierten Freude; hier fehlt der Stern.

<sup>338</sup> Vgl. Vischer 1912, 15.

oberen und unteren Ecke betroffen sind. Die Verse bleiben – infolge der Asymmetrie – hingegen unberührt. Vischer glaubt, es habe sich ursprünglich um ein größeres Blatt gehandelt, das neben den Sieben Freuden auch Sieben Schmerzen Mariens gezeigt habe.<sup>339</sup> Ob es einst tatsächlich eine solche Kombination von beidem bot, ist heute nicht mehr festzustellen, der Grund für den Beschnitt möglicherweise schon: Das Blatt war ursprünglich in einem Teilbrevier eingeklebt, das die Maße 22,5 × 15,5 cm hatte (siehe auch in Kapitel 3.2.1.2). Um den Text nicht zu beschädigen, wurde das zu große Blatt an der rechten Seite gekürzt.

Die Auswahl der Freudenthemen umfasst bei diesem Werk nicht nur Ereignisse aus der Kindheit Christi, sondern ebenso Szenen, die seine Auferstehung und Himmelfahrt thematisieren. Als erste Szene ist wieder die Verkündigung dargestellt. Gabriel kniet vor der Gottesmutter und weist mit seiner rechten Hand auf diese und die Heilig-Geist-Taube, die sich über dem Kopf der Jungfrau befindet. Maria, die eben noch in einer Schrift las, sitzt auf einer Bank und streckt ihre rechte Hand dem Engel entgegen. Das nächste Bild zeigt die Geburt Christi. Anders als bei der Darstellung im CC 243 liegt Jesus nicht bei seiner Mutter im Bett, sondern in einer Krippe, vor der Maria kniet und betet. Des Weiteren sind Josef (hinter Maria) sowie Ochs und Esel im Stall (Hintergrund) der Szene beigefügt. Die dritte Freude thematisiert die Anbetung der Heiligen drei Könige, die von links an den Heiland und seine Mutter herantreten. Während der Älteste kniend seine Gabe präsentiert, stehen hinter ihm der mittlere und der jüngste König mitsamt ihrer Gaben. Diagonal über ihren Köpfen strahlt der sie leitende Stern. Anders als in der SHS-Darstellung ist die Jungfrau schlicht dargestellt. Weder eine Krone noch ein thronartiger Sitz unterstreichen ihre hoheitliche Stellung. Als letzte Kindheitsszene ist die Darbringung beigefügt, wo sich – getrennt durch den Altar – Simeon und Maria gegenüberstehen. Christus steht nahe bei seiner Mutter auf dem Altar. Während sein Körper zu Maria gewendet ist, blickt er wie die Jungfrau auch zu Simeon.

Nun folgt ein inhaltlich weiter Sprung zur Auferstehung Christi.<sup>340</sup> Der aus dem Grab steigende Heiland hält seine rechte Hand im Segensgestus empor, während er mit der linken die Siegesfahne hält. Sein Blick scheint dabei auf den Betrachter gerichtet zu sein. Die sechste Freude thematisiert die Himmelfahrt des Auferstandenen.<sup>341</sup> Um eine Erhöhung gereiht (links und rechts) sind sowohl die Apostel<sup>342</sup> als auch Maria versammelt, obwohl die Gottesmutter nach dem Markus- und Lukasevangelium dem

---

<sup>339</sup> Vgl. ebd.

<sup>340</sup> Mt 28, 1–8; Mk 16, 1–8; Lk 24, 1–12; Joh 20, 1–10.

<sup>341</sup> Mk 16, 19–20; Lk 24, 50–53.

<sup>342</sup> Nach den Heiligenscheinen zu urteilen sind fünf Apostel dargestellt – mehr konnten wohl wegen der zu groben Schnitzerei nicht eingefügt werden.



Ereignis anscheinend nicht beiwohnte.<sup>343</sup> Da der mittlere Bereich freigelassen ist, wirkt es, als würde der Betrachter den Kreis der Angehörigen schließen und Zeuge werden, wie der Heiland emporsteigt. Lediglich seine Füße sind noch in der Darstellung zu sehen. Das Nebeneinander von Verkündigung und Himmelfahrt, welche an oberster Stelle verortet sind und den äußeren Erzählkreis beginnen und schließen, betonen die Menschwerdung des Gottessohnes (Ankunft auf Erden) und seine Rückkehr ins himmlische Reich. Hätte die Ausrichtung der kleinen Kreise auf der vertikalen Mittelachse begonnen, wäre ein solcher Effekt ausgeblieben.

Entgegen der Krönungsdarstellung im *SHS* bildet hier der Marientod mit Marias Aufnahme in den Himmel den Abschluss und Höhepunkt der Freuden. Gleich drei gestalterische Mittel heben dieses wundersame Ereignis hervor: die zentrale Platzierung, das Größenverhältnis und ihre regelrechte Umkreisung durch die anderen Ereignisse. In der Mitte platziert, kniet die Jungfrau vor einem Lesepult, auf dem ein aufgeschlagenes Buch liegt, und hat die Hände im Gebetsgestus zusammengelegt. Ihrem Wunsch entsprechend versammeln sich die Apostel, ihre „Söhne und Brüder“<sup>344</sup>, bei ihr.<sup>345</sup> Im Moment ihres Todes stützt sie einer der Apostel (wahrscheinlich Johannes).<sup>346</sup> Direkt über ihr, durch einen zweireihigen Bogen (Gloriole) vom Irdischen getrennt, erscheint Christus mit seiner (etwa gleich großen) gekrönten Mutter.<sup>347</sup> Es ist unklar, ob es sich hierbei um die gekrönte Seele Mariens, die Christus emporträgt, handelt<sup>348</sup> oder um die gekrönte Gottesmutter nach ihrer „Assumptio“. Dennoch wird deutlich, dass mit dieser Darstellung generell auf Marias Krönung und ihre Platzierung auf dem Thron der Ehre – auf den sie bereits nach ihrer „Dormitio“ platziert wurde<sup>349</sup> – verwiesen wird.

---

<sup>343</sup> Während Markus nur von elf Aposteln berichtet, erzählt Lukas von den „Elf und die anderen Jünger“ (Mk 16, 14; Lk 24, 33). Maria wird hingegen nicht erwähnt.

<sup>344</sup> Häuptli 2014b, 1510 und 1511; Benz 1999, 449.

<sup>345</sup> Vgl. Häuptli 2014b, 1510 und 1511; Benz 1999, 449.

<sup>346</sup> Zur ikonografischen Entwicklung des Marientods siehe: Liebl 1994, 438–442; Myslivec 2004, 334–338 (vor allem Seite 336–337). Zur Ikonografie des letzten Gebets Mariens, bei dem sie kniend inmitten der Apostel stirbt, siehe: Török 1973, 151–205. Die Variante, Maria kniend statt liegend darzustellen, kommt ausschließlich in Böhmen, Schlesien, Polen, Ungarn, Österreich und Süddeutschland vor. Die frühesten bekannten Umsetzungen lassen sich in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts datieren (vgl. ebd., 151 und 159).

<sup>347</sup> Obwohl die beiden Figuren nur schwer zu erkennen sind, handelt es sich nicht, wie Griese meint, um Gottvater und Christus (vgl. Griese 1998, 89, Anm. 36). Trotz der vereinfachten Umsetzung ist bei der rechten Figur eine Krone auf dem Kopf zu erkennen, sodass es sich folglich um die gekrönte Gottesmutter handeln muss; so auch Vischer (vgl. Vischer 1912, 15).

<sup>348</sup> Die Darstellung der gekrönten Seele Mariens ist nicht unwahrscheinlich, denn das Motiv findet sich in weiteren Bildern, wie der Marientod (um 1445) des Meisters von Schloss Lichtenstein (aufbewahrt im Schloss Lichtenstein ob Honau, Württemberg) zeigt (vgl. Landesstelle 2020). Maria, die soeben noch stand, sinkt im Moment ihres Sterbens zusammen und wird von Johannes gestützt. Um sie und ihr Bett herum sind die übrigen Apostel versammelt, während in der rechten oberen Bildecke Christus als Brustfigur mit der gekrönten Seele Mariens auf dem Arm schwebt. Ein weiteres Beispiel ist mit einer Tafel des Albrechtsaltars (um 1438/39; Inv.-Nr. GM 31) in Klosterneuburg vorhanden (vgl. Stift-Klosterneuburg 2020). Auch hier trägt die Seele Mariens, die von Christus gehalten wird, eine Krone. Weitere Beispiele bietet die Studie von Gyöngyi Török und der Band 4,2 *Maria* der Reihe *Ikonographie der christlichen Kunst* von Gertrud Schiller (siehe dort die Abbildungen 686–690 auf den Seiten 392 und 393). Die Darstellung der gekrönten Seele Mariens im Arm Christi kommt bereits in byzantinischen „Koimesis“-Darstellungen vor (vgl. Török 1973, 151).

<sup>349</sup> Vgl. Häuptli 2014b, 1518 und 1519; Benz 1999, 451.

Die Sieben-Freuden-Darstellung wird – nicht kommentierend, sondern die Zweckmäßigkeit der Andacht erläuternd – von vier (xylografischen) Versen zuunterst ergänzt. Anders als beim *SHS* ist es hier Maria selbst, die ihr Wort an den Gläubigen richtet und erklärt:

Wer min siben frewd alle tag eret // Der wirt alle zit von mir geweret //  
Was er göttlichs hie begeret // Das wirt im dört ach nit verkeret <sup>350</sup>

Wie bei den Textbeispielen in Kapitel 2 geht auch aus diesem das Versprechen hervor, sich durch wiederholte (tägliche) Andacht den Beistand Mariens sichern zu können. Mithilfe dieser Andacht soll der Gläubige das von Gott Erbetene sowohl im Diesseits als auch im Jenseits durch Marias Fürsprache erfüllt bekommen.<sup>351</sup> Da das Blatt kein anleitendes Gebet beinhaltet, wird die entsprechende Andacht als bekannt vorausgesetzt,<sup>352</sup> was wiederum für die starke Verbreitung dieser Frömmigkeitspraxis spricht.

Anders als bei den Zeichnungen im *Codex Cremifanensis 243* sind die Motive hier vereinfacht und ausschnitthaft in den kompositionsbeherrschenden Rahmen eingebunden. Dafür betont eine Kolorierung die Ereignisse, die sich so von den sie umschließenden geometrischen Formen abheben. Zu den Farben zählen Gelb, Hell- und Tieflackrot, Grün, Rosa und Schwarz (Grau).<sup>353</sup> Der Hintergrund bleibt ausgespart, sodass die Figuren und Gegenstände akzentuiert sind.

Hinsichtlich der Freudenthemen weichen drei Ereignisse von dem vorherigen Beispiel ab. Mit der Auferstehung Christi, seiner Himmelfahrt und Marias Tod wurden nicht nur Szenen nach der Passion, sondern auch rein irdische Ereignisse einbezogen, wobei die Aufnahme Marias in den Himmel einen Übergang bildet – sei es nach der „Dormitio“ oder mit der „Assumptio“.

Aufgrund der Zusammenstellung der einzelnen Freudenszenen und der spezifischen Andachtspraxis bringt die Forschung die Grafik mit der Rosenkranzandacht in Verbindung. Bereits Vischer verzeichnet das Werk als „Rosenkranzblatt mit sieben

---

<sup>350</sup> Noll 2003, 130.

<sup>351</sup> Siehe ebenso Noll 2003, 130. Griese überträgt den Reim mit folgenden Worten: „Derjenige, der meine sieben Freuden jeden Tag ehrt, dem werde ich allezeit (alles) zukommen lassen; was er hier auf Erden im Hinblick auf Gott begehrt, das wird ihm dort, im Jüngsten Gericht (Ewigen Leben), nicht zum Schaden gewendet werden.“ (Griese 1998, 89).

<sup>352</sup> Darauf verweist auch Griese (vgl. Griese 1998, 90).

<sup>353</sup> Vgl. Vischer 1912, 15; Schreiber 1926, 109; Angaben auf der Karteikarte der Badischen Landesbibliothek. Gelb: die Rahmen der Sieben Freuden, Nimben und Gloriole, Haar, Stall, Krippe, Lesepulte, Kronen, Geschenke der Könige, Kreuzstab, Sterne, erster und dritter Zwischenbalken des Texts; Lack-/Rot: Gewänder, Taube, Ochse, Esel, Altar, Sarkophag, Kreuznimbus, Fahne, großer Medaillonrahmen, Punkte; Grün: Engelsflügel, Gewänder, Altardecke, Gras; Hautfarbe: Haut; Schwarz und Grau: Gewänder, Haar, Sarkophagdeckel. Das Schwarz wird bei Vischer und auf der Karteikarte der Badischen Landesbibliothek nicht genannt, obwohl bei mehreren Figuren das Haar und die Bärte schwarz koloriert sind.

Freuden Mariä und Ablassbrief<sup>354</sup>, ohne jedoch näher auf die Wahl seines Titels einzugehen. Nach Griese könnte das Bildschema der Grafik, das hier den Anstoß zur Freudenandacht gibt, mit einem Rosenkranzbild verglichen werden.<sup>355</sup> Beide weisen nicht nur eine ähnliche Andachtspraxis auf (Ehrung einzelner Ereignisse durch bestimmte Gebete und Meditation), sondern greifen sich ähnelnde Darstellungsformen auf („die Anordnung in Medaillonform“).<sup>356</sup>

Im Gegensatz zu Rosenkranzbildern wie dem „Englischen Gruß“ von Veit Stoß erinnert der anonyme Einblattdruck motivisch nur entfernt an die Rosenkranzandacht. Daher folgt eine weitere Überlegung zu dem Aufbau der Grafik. Wegen der nahezu symmetrisch-rotierenden Anordnung der Medaillons, dem allumschließenden Kreis und den doppelten Stegen der Rahmen erinnert die Gestaltung an Maßwerk.<sup>357</sup> In gotischer Zeit entwickelt und weitverbreitet, erscheint das Maßwerk als Fensterunterteilung mit oder ohne figurale Ausstattung, aber auch als Wimpergrelief, bei dem in jeder Kreisform eine Figur erscheinen kann. Ein mit dem Holzschnitt vergleichbares Beispiel bietet das Relief über dem Nordportal (um 1265) der Kathedrale in Clermont-Ferrand. Umschlossen von einem großen Kreis befinden sich sechs zur Mitte hin offene kleine Kreise, die an den Verbindungsstellen mit kleinen Köpfen abschließen. Innerhalb dieser Pässe ist je eine Personifikation der „artes liberales“ eingefügt:

Im Scheitel die Astronomie, dargestellt durch die Betrachtung des Sternenhimmels, links anschließend steht das Glockenspiel für die Musik, die Unterrichtung im Reden für die Rhetorik, Rute und Schüler für die Grammatik, der dozierende Weise für die Dialektik und schließlich der Tisch mit den Rechenpfennigen für die Arithmetik.<sup>358</sup>

Diese sind um eine zentral positionierte Figur angeordnet, welche die Geometrie – ein Architekt mit Stechzirkel und Maßwerkfragment – darstellt.<sup>359</sup> Infolge dieser Ausrichtung wird der Architektur als Wissenschaft ein besonderer Stellenwert zugewiesen. Wie in dem Holzschnitt reihen sich die von der Bedeutung her „zweitrangigen“ Inhalte um den bedeutendsten. Die Ausrichtung der Pässe dient dazu, die dargestellten Figuren bzw. Erzählungen unterzubringen und diese in eine Hierarchie einzugliedern. Anders ist jedoch die Ausrichtung der sechs kleinen Kreise. Entgegen dem Wimpergrelief, bei dem je zwei Pässe auf der vertikalen Achse liegen, sind die Kreise in dem Holzschnitt verlagert, wodurch Anfang und Ende der ersten

---

<sup>354</sup> Vischer 1912, 14.

<sup>355</sup> Vgl. Griese 1998, 90.

<sup>356</sup> Vgl. ebd.

<sup>357</sup> Zur Definition des Begriffs „Maßwerk“ siehe: Kayser 2012, 20–23.

<sup>358</sup> Helten 2006, 156. Eine Abbildung des Reliefs befindet sich ebd., 142, Abb. 80.

<sup>359</sup> Vgl. ebd., 155–156.

sechs Ereignisse zuoberst vereint werden und zugleich eine starke Rotationswirkung der Pässe entsteht.<sup>360</sup>

Anstelle eines in Stein gehauenen Werks erinnert die Grafik jedoch eher an ein Kirchenfenster. Wenn dies das Ziel der grafischen Gestaltung gewesen sein mag, ließe sich ein enger Bezug zum Gotteshaus und somit zum himmlischen Jerusalem herstellen, in welches die Seligen nach dem Jüngsten Gericht über alle Toten Zutritt erhalten und das als Vorbild für den Kirchenbau dient.<sup>361</sup> Dieser Aspekt verweist wie der Text auf dem Einblattdruck auf die notwendige Jenseitsfürsorge. In diesem Zusammenhang träte ebenfalls das Licht in Verbindung mit den Kirchenfenstern hervor, das Christus<sup>362</sup> und Gott<sup>363</sup> meint und das Mitwirken Marias an der Erlösung verdeutlicht: „Mutter des Heiles, Quelle des Lichtes.“<sup>364</sup> Selbst die Sterne implizieren ein überirdisches Strahlen und weisen auf folgende Ehrentitel Mariens hin: Stern („der stern gebirt die sunne, wie mag diß wesen ie?“<sup>365</sup>), Morgenstern („stern vor der sunnen uffegang“<sup>366</sup>) oder Meeresstern („maris stella“)<sup>367</sup>.

### 3.2.1.2 Die Funktion und Adressaten der Grafik

Über die Themenwahl und Bildkomposition richtet sich der Fokus nun auf den Tod Mariens, der beispielhaft als „guter“ Tod galt, und ihre Aufnahme in den Himmel. Diese beiden Ereignisse liegen auf einer Linie und gehören inhaltlich zusammen. Des Weiteren heben sie nicht nur die Ehre, welcher der Gottesmutter zuteilwurde, hervor, sondern verweisen ebenfalls auf ihre unmittelbare Fürbitte bei Christus. Die Möglichkeit der direkten Fürbitte verdeutlicht auch der Text. Darin versichert die Gottesmutter, selbst den Hoffnungen der Frommen nachzukommen, wenn sie denn ihrer Freuden jeden Tag gedenken. Damit ist die Funktion des Blatts eindeutig gegeben: Anhand des an die Allgemeinheit („Wer“) gerichteten Versprechens, das Maria zugewiesen wird, artikuliert das Werk, wie der Fromme zu handeln hat, um Vorkehrungen für sein Seelenheil zu treffen. Das Versprechen kann der Betrachter jedoch nur verstehen, wenn er lesen kann. Die Abbildungen können erneut als Andachtshilfe dienen. Da dem

---

<sup>360</sup> Dies ist jedoch keine Besonderheit der Grafik, sondern kommt ebenso bei architektonischem Maßwerk vor.

<sup>361</sup> Vgl. Bandmann 2004b, 518; Offb 21, 9–27.

<sup>362</sup> Vgl. Schwankl 1997, 903. Simeon beschreibt Christus als „[...] ein Licht, das die Heiden erleuchtet“ (Lk 2, 32).

<sup>363</sup> Vgl. Bandmann 2004b, 524. Im Alten Testament wird dem Licht, „dem ersten Geschaffenen“, ein hoher Stellenwert zugesprochen: „Von der doppelten Basis der klaren Distanz wie der besonderen Nähe zu Gott aus wird das L[icht] als vielseitige Metapher in versch[iedenen] Zusammenhängen verwendet. Es kann prinzipiell alles illustrieren u[nd] metaphorisch qualifizieren, was der Glaubende als kostbar, wegweisend, hilfreich u[nd] heilsam erkennt, [...]. Das L[icht] fungiert sozusagen als Gütesiegel dessen, was Heil bringt.“ (Schwankl 1997, 902).

<sup>364</sup> Wittkemper 1989, 292.

<sup>365</sup> Salzer 1893, 35.

<sup>366</sup> Ebd., 24.

<sup>367</sup> Vgl. Wittkemper 1989, 287.

Druck kein weiterer Text, zum Beispiel ein Gebet, beigefügt ist, wurde vorausgesetzt, dass die Andachtspraxis den Nutzern bekannt war.

Anders als im *Codex Cremifanensis 243* erwähnt der Einblattdruck kein Wunder, in dem die Gottesmutter, Hilfe versprechend, einem verängstigten Frommen erscheint. Im Gegensatz dazu dient der Vierzeiler, mit dem die Gottesmutter den Heilsuchenden anspricht, als Zusage für ihre Hilfe. Wie beim Codex stehen Bild und Text in einem Bezug zueinander – wenngleich die Freuden auf dem Einblattdruck nicht beschrieben werden. Auffallend ist des Weiteren die Umsetzung der Marienworte in deutscher Sprache, also der Volkssprache, über die eine breite Gruppe von Rezipienten angesprochen werden konnte. Auf die Adressaten solcher Blätter soll an späterer Stelle (Kapitel 3.3.3) eingegangen werden.

Der Fundort und somit Aufbewahrungsort dieses Einblattdrucks war die lateinsprachige Handschrift *St. Peter, perg. 5a* (15. Jahrhundert), auf deren Vorderdeckel (Innenseite) es eingeklebt war.<sup>368</sup> Es handelt sich hierbei um ein bildloses Teilbrevier<sup>369</sup> mit 161 Blättern in den Maßen 22,5 × 15,5 cm.<sup>370</sup> Felix Heinzer und Gerhard Stamm verweisen die Litanei sowie den alten Vorderspiegel (der Einblattdruck mit den Freuden) auf das Bistum Augsburg.<sup>371</sup> Blicken wir nun nochmals auf die Größe des Eindruckblatts und dessen Beschnitt auf der rechten Seite. In Anbetracht der Umstände, dass die Handschrift eine Breite von 15,5 cm aufweist, war der Besitzer anscheinend gezwungen, das Blatt in der Breite auf 15 cm zu kürzen, damit es ins Teilbrevier hineinpasste. Eine Beschneidung konnte nur an der rechten Seite geschehen, da so der Text unversehrt blieb. Auffallend an diesem Beispiel ist die Platzierung des Blatts direkt zu Beginn der Handschrift, welches der Nutzer – ein Geistlicher – beim Aufschlagen als Erstes sah und mit dem Appell des Texts an die Bedeutsamkeit jener Andacht erinnert wurde.

Die Funktion der Freudenandacht und die der Grafik werden in der Forschungsliteratur kaum berücksichtigt. Im Rahmen des Aufsatzes von Noll über den „Englischen Gruß“ von Stoß ist der Einblattdruck – neben dem *SHS* – als Vergleich aufgeführt, um den Zweck und das Ziel der Freudenandacht darzulegen. Mit der Erkenntnis, dass die Andacht dazu dient, Maria „als Helferin in allen Nöten und vor allem in der Todesnot zu verpflichten“<sup>372</sup> und „die eigenen ewigen Himmelsfreuden“<sup>373</sup> zu erlangen, wird der Druck – vor allem durch den Vierzeiler – als weiterer Beleg

<sup>368</sup> Vgl. Vischer 1912, 15; Schreiber 1926, 109; Heinzer/Stamm 1984, 12.

<sup>369</sup> Der Inhalt umfasst ein „Psalterium feriatum cum ordinario de tempore“ (1r–128v) mit abschließender Allerheiligenlitanei (126v–128v), „Preces“ (129r–133r) und einem „Commune sanctorum“ mit den Lektionen der Matutin (133r–161v). Siehe Ehrensberger 1889, 23 (Breviarium Nr. 3); Heinzer/Stamm 1984, 12–13.

<sup>370</sup> Vgl. Ehrensberger 1889, 23; Heinzer/Stamm 1984, 12. Für eine nähere Beschreibung der Handschrift siehe Heinzer/Stamm 1984, 12–13.

<sup>371</sup> Vgl. Heinzer/Stamm 1984, 12.

<sup>372</sup> Noll 2003, 129.

<sup>373</sup> Ebd.

vorgelegt.<sup>374</sup> Nolls Studie geht ebenso auf die verschiedenen Formen und die Entwicklung (variable Inhalte und Anzahl) der Freudenandacht ein und verweist ferner auf die Verknüpfung der Freuden mit dem Rosenkranzgebet.<sup>375</sup> Auch Griese geht auf die zeitliche Einordnung („seit dem 13. Jahrhundert“<sup>376</sup>) dieser Andachtsform ein und macht auf die zahlenmäßigen und inhaltlichen Variablen aufmerksam – ebenso weist sie auf die ähnliche Schmerzensandacht hin.<sup>377</sup> Die Autorin geht auch auf die Funktion des Vierzeilers ein, der ein „ausformulierte[s] Leistungsversprechen“<sup>378</sup> enthält und aus dem Einblattdruck ein „helfendes Marienbild“<sup>379</sup> macht, und wie dieser in Beziehung zu der Abbildung mit den Freuden Mariens steht.<sup>380</sup> Darauf aufbauend erklärt Griese, wie der Betrachter höchst wahrscheinlich mit dem Werk umzugehen wusste, indem sie die Freudenandacht mit dem Rosenkranzgebet in Beziehung setzt. Da die Grafik kein Freudengebet enthält, bietet die Autorin verschiedene Literaturhinweise mit entsprechenden Gebeten an.<sup>381</sup>

### 3.2.2 Der Cranach-Holzschnitt

Der zweite Einblattdruck, angefertigt 1510/1515<sup>382</sup>, von Lucas Cranach dem Älteren (Abb. 4), ergibt mit seinem nahezu quadratischen Format von 15,6 x 14,6 cm<sup>383</sup> ein ähnliches Größenverhältnis wie die Abbildung im ersten Holzschnitt (Text ausgenommen). Wie diesem fehlt auch hier eine Signatur, die auf den Künstler oder die Werkstatt schließen lässt. William M. Ivins Jr. verweist darauf, dass nur wenige Drucke dieses Holzschnitts erhalten sind („extremely rare“<sup>384</sup>). Zwei gut erhaltene Exemplare befinden sich jeweils im Art Institute von Chicago (Inv.-Nr. 1956.930) und im Metropolitan Museum of Art von New York (Inv.-Nr. 31.58.9), wobei das Blatt aus

<sup>374</sup> Vgl. ebd., 129–130.

<sup>375</sup> Vgl. ebd., 128. Zur Verknüpfung mit dem Rosenkranz siehe dort: 124–127 und 130–131. Bezüglich der Entwicklung dieser Andacht stützt sich der Autor auf die Studien von D. A. Stracke (*Bijdrage tot de middel nederlandse devotie: De vreugden en weeën van Maria*, in: *Ons geestelijk erf*, Bd. 26 (1952)), Gérard Gilles Meersseman (*Der Hymnos Akathistos im Abendland*, Bd. 2, Freiburg i. B. 1960) und auf den Beitrag im *Marienlexikon zu den Sieben Freuden Mariens* (Bd. 6, St. Ottilien 1994) von Elke Bayer, Wilhelm Breuer und Uda Ebel (vgl. Noll 2003, 128, Anm. 41).

<sup>376</sup> Griese 1998, 87.

<sup>377</sup> Vgl. ebd., 87 und 89. Die Autorin verweist (in Anm. 35) auf Siegfried Ringler (*Viten- und Offenbarungsliteratur in Frauenklöstern des Mittelalters. Quellen und Studien*, (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 72; zugl. Würzburg, Uni., Diss., 1976) München 1980), Stephan Beissel (siehe hier unter Beissel 1972), Gérard Gilles Meersseman (siehe hier unter Meersseman 1958a) und Wilhelm Breuer (siehe hier unter Breuer 1994).

<sup>378</sup> Griese 2011, 407, Anm. 152.

<sup>379</sup> Ebd.

<sup>380</sup> Vgl. Griese 1998, 89–90.

<sup>381</sup> Vgl. ebd., 90–91 mit Anm. 42.

<sup>382</sup> Vgl. Artic 2020; British Museum 2020; Geisberg 1929 (siehe dort im Inhaltsverzeichnis); Jahn 1972, 356 („um 1513“); Niehr 2021, 1432 („1513“).

<sup>383</sup> Vgl. Artic 2020. Diese Angabe bezieht sich auf das Exemplar aus dem Art Institute Chicago. Für das Blatt aus dem British Museum liegen die Maßen 15,2 x 14,1 cm und aus dem Metropolitan Museum of Art die Größe 15,5 x 14 cm vor (vgl. British Museum 2020; Met 2020).

<sup>384</sup> Ivins 1932, 109.

New York leichte Beschnitte entlang der Einfassungslinie aufweist.<sup>385</sup> Ein weiteres, jedoch leicht beschädigtes Blatt besitzt das British Museum in London (Signatur Gg,4H.35).<sup>386</sup> Ähnlich wie bei dem vorangegangenen Einblattdruck ist auch bei diesem Werk die Sekundärliteratur überschaubar, wo es stets nur eine knappe Behandlung erhält. Abbildungen des Einblattdrucks sind im Sammelwerk von Max Geisberg (Band 37),<sup>387</sup> im *Bilder-Katalog zu Max Geisberg* (Nr. 565),<sup>388</sup> im Aufsatz von Ivins Jr.,<sup>389</sup> in Friedrich W. H. Hollsteins *German engravings, etchings and woodcuts* (Band 6; Nr. 74 unter Cranach der Ältere)<sup>390</sup> und in dem Band *Lucas Cranach der Ältere. Das gesamte graphische Werk* mit einer Einleitung von Johannes Jahn<sup>391</sup> zu finden. Eine weitere befindet sich bei Campbell Dodgson, der das Blatt aus dem British Museum zeigt.<sup>392</sup> Bei diesem Druck sind nachträgliche Veränderungen zu erkennen, wie der Buchstabe „B“, der rechts in das Wolkenband eingefügt wurde und vermutlich auf die Sammlung Bagford hinweist.<sup>393</sup> Das Blatt wurde an den Seiten – entlang der Einfassungslinie – beschnitten<sup>394</sup> und an mehreren Stellen bearbeitet (unter anderem): Der Strahlenkranz der lesenden Maria wurde an der linken Schulter überklebt; der rechte Teil ihres Mantels fällt breiter aus; die Medaillons der dritten und vierten Freude überschneiden sich, weshalb einige Wolkenteile fehlen; die Medaillons der sechsten und siebten Freude haben eine unregelmäßige Kontur.

Die Thematik der Darstellung ist überall richtig bestimmt, wobei die Grafik leicht variierend als „The Seven Joys of Mary“<sup>395</sup>, „Hl. Maria mit den Darstellungen der sieben Freuden“<sup>396</sup>, „Maria mit sieben Darstellungen ihrer Freuden“<sup>397</sup>, „Die sieben Freuden Mariä“<sup>398</sup>, „Freuden Marias“<sup>399</sup>, „Die hl. Maria, umgeben von Darstellungen ihrer Sieben Freuden“<sup>400</sup> oder „The Virgin surrounded by seven medaillons representing the seven joys of the Virgin“<sup>401</sup> betitelt wird.

<sup>385</sup> Vgl. Artic 2020; Met 2020. Die Beschnitte betreffen die komplette linke Seite des Drucks, wo die Einfassungslinie und ein kleiner Teil der Medaillonrahmen fehlen sowie der rechte Bereich der oberen Einfassungslinie.

<sup>386</sup> Vgl. British Museum 2020. Das British Museum verzeichnet – ebenso wie Dodgson –, dass das Blatt beschädigt ist (vgl. Dodgson 1903, 290; Dodgson 1911, 308).

<sup>387</sup> Vgl. Geisberg 1929, XXXVII, 7. Der Fundort des Drucks ist unbekannt (vgl. ebd., siehe dort im Inhaltsverzeichnis). Als Ergänzung ist die Angabe „Früher: Budapest, Sammlung Scholtz“ beigefügt.

<sup>388</sup> Vgl. Schmidt 1930, 108.

<sup>389</sup> Vgl. Ivins 1932, 111. Die Darstellung bei Ivins zeigt das Blatt aus dem Metropolitan Museum of Art.

<sup>390</sup> Vgl. Hollstein 1959, 50. Beim Vergleich aller Abbildungen bleibt unklar, welches Exemplar bei Hollstein zu sehen ist.

<sup>391</sup> Vgl. Jahn 1972, 356. Der Autor scheint denselben Druck wie Hollstein wiederzugeben. Obwohl Jahn und Hollstein einen Verweis auf Geisberg angeben, wird es sich nicht um dasselbe Exemplar handeln, da leichte Unterschiede bei den Drucken erkennbar sind – vor allem in der Intensität der Linien. Digitale Varianten der Drucke gibt es über das Art Institute of Chicago, das Metropolitan Museum und das British Museum.

<sup>392</sup> Vgl. Dodgson 1903, 288.

<sup>393</sup> Dodgson vermerkt, dass der Druck, bevor er in das Museum kam, Teil dieser Sammlung war (vgl. Dodgson 1903, 289; Dodgson 1911, 308).

<sup>394</sup> Vgl. Dodgson 1903, 290; Dodgson 1911, 308; British Museum 2020.

<sup>395</sup> Vgl. Artic 2020; British Museum 2020; Ivins 1932, 111; Dodgson 1911, 308.

<sup>396</sup> Vgl. Schmidt 1930, 108.

<sup>397</sup> Vgl. Jahn 1972, 356.

<sup>398</sup> Vgl. Dodgson 1903, 288 und 290.

<sup>399</sup> Niehr 2021, 1434.

<sup>400</sup> Vgl. Geisberg 1929 (siehe dort im Inhaltsverzeichnis).

<sup>401</sup> Vgl. Hollstein 1959, 50; Met 2020.

### 3.2.2.1 Werkbeschreibung

Im Vergleich zum Karlsruher Druck enthält dieses Blatt keinen Text und weist keine Kolorierung auf. Auch formal und motivisch zeigt es viele Abweichungen. Auf der Mittelachse des Blatts sitzt die junge Maria, ohne dass die Sitzgelegenheit erkennbar ist, und liest in einem großformatigen Buch. Sie ist von einer strahlenden Aura und einem Wolkenband umgeben. Ihr Kopf neigt sich zur Seite, während ihre Mundwinkel leicht nach oben gezogen sind. Das lockige Haar fällt unverschleiert über ihre Schultern. Der Stoff ihres Gewands ist üppig drapiert und schlägt große Falten. Mittels verschiedener „Schraffuren“ erhält ihre Figur eine starke Plastizität, welche die sich häufig stauchenden und tiefen Falten intensivieren. Wegen des sie umschließenden Wolkenbands erhält die Darstellung der Lesenden den Eindruck einer Nischenfigur.

Auf dem Wolkenband sind sieben Medaillons beigefügt, welche nahezu symmetrisch aufgereiht sind und die Freudendarstellungen zeigen. Da zwei von ihnen den Mantel Mariens und ein Medaillon ihren Heiligenschein überschneiden, verleihen sie der Darstellung eine weitere Tiefenwirkung, sodass sich das Band mit den Medaillons unverkennbar vor der ganzfigurigen Jungfrau befindet, ohne jedoch die Mariengestalt zu umrunden. Stattdessen führen sie von unten links über das Haupt Mariens zur rechten unteren Seite. Auch dieses Mal werden Ereignisse aus der Kindheit Christi bis nach seiner Auferstehung thematisiert: die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Auffindung des zwölfjährigen Jesus, Christi Erscheinen vor Maria, das Pfingstwunder und die Krönung der Gottesmutter. Ebenfalls als Ausschnitte wiedergegeben sind die Darstellungen jedoch detailreicher und lebendiger als auf dem Karlsruher Einblattdruck. Die Räumlichkeiten (Kammern, Stall, Tempel etc.) erzeugen durch Fluchtungen und Überschneidungen mehr Tiefe. Auch die Figuren und Gegenstände erhalten durch „Schraffuren“ und einer naturalistischeren Umsetzung der Körper mehr Volumen als bei dem vorherigen Beispiel.

Höchst detailreich versuchte Cranach der Ältere die einzelnen Freuden in den kleinen Einzelabbildungen wiederzugeben. Deutlich erkennt man das Messgewand des Engels (rechts) bei der Verkündigung oder die Vase mit dem einzelnen Lilienast zu Füßen der Jungfrau (links), die mit verkreuzten Armen vor der Brust auf einem Hocker zu sitzen scheint. Der Raum dieser Szene ist differenziert dargestellt: Der Boden ist gekachelt; hinter Maria befindet sich eine glatte Wand mit rundem Fenster, während die Wand hinter Gabriel mit Streifen versehen ist; die Decke ist als Gewölbe dargestellt. Bei der Geburt Christi befindet sich die Familie samt Ochs und Esel deutlich erkennbar unter dem Dach der kargen Behausung, die eine Mauer, zwei Pfeiler und ein schräges Dach andeuten. Während Maria das Kind anbetet und sich



Josef über dieses mit einer Kerze beugt – die Flamme behutsam mit der linken Hand abdeckend –, liegen auch die beiden Tiere nahe bei Christus und richten ihre Köpfe auf ihn. Als Nächstes folgt die Anbetung der Heiligen drei Könige. Maria und Christus sind in der Bildmitte positioniert und bilden so das Zentrum dieser Darstellung. Vor ihnen kniet der Älteste, während die beiden anderen zu je einer Seite von Mutter und Kind stehen. Es sind nicht nur die unterschiedlichen Kleider, sondern ebenso die zierlichen Gefäße der Könige zu erkennen.

An oberster Stelle des Wolkenbogens befindet sich die Auffindung des zwölfjährigen Jesus. Auf einem hohen Sitz platziert (rechts) hat Christus ein aufgeschlagenes Buch vor sich – so korrespondierend mit der lesenden Jungfrau im Zentrum des Blatts –, während zuunterst die Gelehrten untereinander diskutieren oder überleitend auf Maria und Josef blicken, die von links herantreten. Es folgt die Erscheinung des Auferstandenen vor Maria.<sup>402</sup> Unter einem Baldachin sitzend erblickt Maria (links) ihren Sohn (rechts), der als Zeichen seines Siegs über den Tod die Kreuzesfahne trägt und die Rechte im Segensgestus erhoben hat. Im folgenden Ereignis, dem Pfingstwunder<sup>403</sup>, befindet sich Maria ein weiteres Mal im Zentrum der Darstellung. Ganzfigurig mit verkreuzten Armen vor der Brust dargestellt, scheint sie den Betrachter anzusehen. Um sie herum knien – je sechs auf jeder Seite – die Apostel. Über ihrem Kopf erscheint die Heilig-Geist-Taube und sendet Flammen hinab, welche auf die Apostel niedergehen. Als erstes Ereignis wird hier eine räumliche Andeutung (Zimmer bzw. Landschaft) ausgespart. Ebenso wie bei der abschließenden Freude mit der Krönung Mariens. Anders als in den vorherigen Beispielen ist bei dieser Szene die Trinität dargestellt. Demütig hält Maria wieder ihre Arme überkreuzt und befindet sich, frontal ausgerichtet, in der Bildmitte, während links ihr Sohn und rechts Gottvater sitzen und die Krone über ihren Kopf halten. Über der Krone fliegt indes die Heilig-Geist-Taube.<sup>404</sup>

Eine ähnliche Darstellung, jedoch auf die Schmerzen Mariens bezogen, ist auf einem Druck (1524) von Hans Burgkmair dem Älteren zu sehen. Die in einer Landschaft auf kargem Boden sitzende, merklich gealterte Mutter Christi meditiert mit geschlossenen Augen über sieben schmerzhaftere Ereignisse<sup>405</sup>, die in von Wolken

---

<sup>402</sup> Zu den Erscheinungen des Auferstandenen siehe: Mt 28, 9–10 und 16–20; Mk 16, 9–18; Lk 24, 13–49; Joh 20, 11–29 und 21, 1–23. In den Evangelien findet sich keine Erwähnung, dass Jesus auch seiner Mutter erschienen ist. In der *Legenda Aurea* wird das Ereignis trotz fehlender Hinweise in den Evangelien als wahrscheinlich erachtet und gerechtfertigt (vgl. Häuptli 2014a, 754–757). Weiteres über die Erscheinung des Auferstandenen vor Maria siehe: Witzleben/Tschochner 2004, 392–395.

<sup>403</sup> Vgl. Apg 2, 1–13. Obwohl Maria auch hier namentlich nicht genannt wird, gibt es die Theorie, dass sie bei dem Ereignis als Teil der Gemeinschaft anwesend war. Siehe hierzu: Weiser 1993, 188 und 189; Seeliger 2004, 416.

<sup>404</sup> Ab etwa 1400 vermehrten sich die Darstellungen, in denen der Krönungsakt durch die Trinität vollzogen wird. Der Heilige Geist ist entweder als Taube oder als dritte Figur integriert (vgl. Liebl 1991, 682).

<sup>405</sup> 1. Die Darbringung, 2. die Flucht nach Ägypten, 3. die Auffindung des zwölfjährigen Jesus, 4. die Kreuztragung, 5. der Tod Christi, 6. die Kreuzabnahme und 7. die Grablegung. Darunter befindet sich ein dreizeiliges Bittgebet, das an Christus gerichtet ist.

umgebenen Medaillons über ihr zu sehen sind. Während sie die Hände ringt, gleitet ihr die Spitze eines Schwerts in die Brust, welches den Schmerz ausdrückt, den der Prophet Simeon<sup>406</sup> verkündet. Wie die Schmerzensmutter zur „compassio“ anregen soll, wird auch die lesende Maria als Vorbild gedient haben. Dieser Aspekt wird in der folgenden Untersuchung dargelegt.

Doch zuvor gilt ein Blick der Werkbeschreibung bzw. -interpretation von Ivins Jr. In seiner Beschreibung des Blatts beginnt er mit der zentralen Mariendarstellung und erklärt: „[...] she is pensive, half attentive to her text, and half dreaming against life.“<sup>407</sup> Weiter führt er aus: „Her dreams are depicted for us in the clouds that circle round her. They are simple and childlike, but in them there are the most mysterious, the most human, the most lovely of all the incidents in which she is to play a part.“<sup>408</sup> Ivins nennt daraufhin alle Freudenthemen und erläutert zu diesen „Träumen“: „Thus it had been foretold and thus it should be, but there is no tragedy, no sorrow, and no crushing weight of meaning in these youthful dreams, for they are the unworried meditations of an adolescent child.“<sup>409</sup> Ob Maria tatsächlich über die Freuden nachdenkt und diese als „Träume“ zu verstehen sind, wird im folgenden Abschnitt erörtert.

### 3.2.2.2 Die Funktion und Adressaten der Grafik

Während in den vorherigen Beispielen eher der Tod und das Jenseits thematisiert und mit der Freudenandacht in Verbindung gebracht wurden<sup>410</sup>, findet sich nun ein völlig anderes Marienbild neben den Freudenszenen: das der jungen lesenden Maria. Wie kam es zu dieser thematischen Verknüpfung?

Einen konkreten Verweis auf eine gebildete Gottesmutter bieten die Verfasser des Neuen Testaments nicht. Dennoch gingen Theologen der alten und mittelalterlichen Kirche davon aus, dass Maria lesen konnte.<sup>411</sup> Bereits Ambrosius vertrat die Ansicht, dass sie in den heiligen Schriften gelesen habe. Gleichfalls berichtet eine Übersetzung des hebräischen Matthäus, die im 8. Jahrhundert verbreitet und angeblich von Hieronymus verfasst wurde, von der Tempelzeit der Jungfrau, in der sie in den Büchern des Mose und im Psalter Davids gelesen habe.<sup>412</sup> Besonders intensiv setzten

---

<sup>406</sup> Lk 2, 34–35.

<sup>407</sup> Ivins 1932, 111.

<sup>408</sup> Ebd.

<sup>409</sup> Ebd., 111–112.

<sup>410</sup> Im CC 243 wird über den Text und die Illustration auf einen sterbenden Kleriker, dem die tröstende Gottesmutter erscheint, und dessen Sorge um das Jenseits eingegangen. Der Karlsruher Druck verbildlicht den „guten“ Tod Mariens, während der Text an den Tod eines jeden Menschen und an die Jenseitsfürsorge erinnert.

<sup>411</sup> Vgl. Schreiner 2009, 113; Schreiner 2006, 115. Der Autor verweist auf verschiedene Quellen, die sich (u. a.) mit dem Marienleben auseinandersetzen und Vermerke zu Schriften beinhalten, welche die Jungfrau gelesen haben soll.

<sup>412</sup> Beide Beispiele sind bei Schreiner zu finden (vgl. Schreiner 2009, 113).

sich die mittelalterlichen Theologen mit Marias Lese- und Schreibfähigkeit bzw. ihrer Bildung auseinander.<sup>413</sup> Die Vorstellung einer gebildeten (lesenden) Gottesmutter wurde in Erzählungen, Bildern und geistlichen Spielen aufgenommen und verbreitet.<sup>414</sup>

Schon im Tempel, so der Glaube, habe sie mit göttlicher Hilfe geistliche Literatur gelesen.<sup>415</sup> Ein entsprechendes Beispiel bietet das *Marienleben* des Heinrich von St. Gallen (wahrscheinlich um 1410/1420<sup>416</sup> entstanden).<sup>417</sup> Im 4. Kapitel zur Opferung Marias steht:

Vnd sie [die Priester] enpfiegen daß kindlein mit freuden vnd liessen eß do lernen die pucher der heiligen e, vnd die warn im gar begreyfenlich, vnd lernet behendiglichen, daß sie kund lesen die pucher Moysi vnd andre bucher der heiligen propheten, vnd ward eß zu handt, daß *eß* mer verstunde, *waß eß laß*, dan al ir mitgespilen; wann sie het yn ir den erwidigen schulmaister den heiligen geist, der sie leret alleß, deß sie begert.<sup>418</sup>

Neben schriftlichen Belegen bieten auch die bildenden Künste anschauliche Beispiele, in denen Maria in verschiedenen Stationen ihres Lebens vertieft in einem Buch gezeigt wird.<sup>419</sup> Bekannt sind vor allem die Verkündigungsszenen, in denen der himmlische Bote der lesenden Jungfrau erscheint. Passend dazu schildert Heinrich von St. Gallen den Augenblick der Verkündigung, als Gabriel die Jungfrau aufsuchte, wie folgt:

Daß verantwort sandt Augustein vnd spricht, daß Maria albeg gewonlich auf stund zu mitternacht vnd gab sich andechniklichen an ir gepett, yn dem sie do betracht dye himlischen ding, vnd wen ir daß schewlich leben also entzogen ward von got, so laß sie dan die pucher der heiligen propheten, vnd yn solcher weyß vand sie der engel, alß sie laß den propheten Ysaïam vnd het yeczund vor ir den spruch, alß er spricht: ‚Nym war, ein iungfrau *entpfecht* vnd gepirdt ein sun, deß nam wirt hayssen Emanuel, das ist „Pey vnß got“.‘ In dem lesen kam sie in grosse andacht vnd bat den ewigen got, daß er die *schrift* volbrecht vnd sendet sein sun das ewige wort, vnd was verspert in irem kemerlein allain (vnd waß gen dem tag) vnd waß in grosser sussigkait gen der heiligen iungfrawen, die also ein muter solt werden eins solchen grossen herren [...] vnd doch beleiben ein reine iungfraw, vnd sprach: ‚Ewiger got, woltestu, das ich die iungfrauen solt sehen mit meinen augen!‘ Yn *der* zeyt gieng *ein* der engel mit verslossner thur mit eim durchluchtigen *claren liecht* in ainer gestalt eins *schonen* iunglingß vnd waz geklait mit ainem kostenlichen kleyt.<sup>420</sup>

Wie aus der Beschreibung von Heinrich von St. Gallen hervorgeht, lernte die junge Maria mit Eifer („lernet behendiglichen“<sup>421</sup>), wobei auch ein Wissensdurst ihrerseits

<sup>413</sup> Siehe hierzu die Studien von Schreiner (1990, 2006, 2009).

<sup>414</sup> Vgl. Schreiner 1990, 353.

<sup>415</sup> Vgl. Schreiner 2006, 118–119. Aus Bildern und Skulpturen zu schließen, kam im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts ebenso die Idee auf, dass Maria schon in ihrem Elternhaus von ihrer Mutter Anna lesen lernte (vgl. Schreiner 2006, 119–121; Schreiner 2009, 126).

<sup>416</sup> Vgl. Hilg 1981, 4–5. Ergänzend hält der Autor fest, dass eine Datierung zwischen 1391 und 1441 sicher ist (vgl. ebd., 5, Anm. 24).

<sup>417</sup> Siehe hierzu die Dissertation von Hardo Hilg (1981), auf die sich auch Schreiner bezieht (vgl. u. a. Schreiner 1990, 326).

<sup>418</sup> Heinrich, *Marienleben*, 144.

<sup>419</sup> Vgl. Schreiner 2006, 148; Schreiner 2009, 143–151 (Abbildungen).

<sup>420</sup> Heinrich, *Marienleben*, 153.

<sup>421</sup> Ebd., 144. Siehe im Frühneuhochdeutschen Wörterbuch unter „behendiglich“ (u. a.): „[...] ‚einer Sache oder Aufgabe

vorausgesetzt werden darf („sie leret alleß, deß sie begert“<sup>422</sup>). So entwickelte sich die Vorstellung von einer gebildeten, eifrig lernenden und frommen Maria, die als Vorbild für die Gläubigen diente und zum Lesen der Heiligen Schrift animieren sollte.<sup>423</sup> Mit dem Motiv der lesenden Gottesmutter konnte auf einen instruierenden Text – wie bei dem Karlsruher Holzschnitt –, der zu regelmäßiger Andacht auffordert, verzichtet werden.

Dieses Motiv wird außerdem sowohl Männer als auch Frauen angesprochen haben. Schreiner merkt dazu an: „Das Maß an Lesekultur und Bildungsstreben, das die Verfasser und Verfasserinnen mittelalterlicher ‚Marienleben‘ Maria zutrauten, gibt zugleich Auskunft darüber, wie mittelalterliche Frauenbildung im Idealfall aussehen und praktiziert werden sollte.“<sup>424</sup> Dabei sollte die Gottesmutter „einerseits den Erkenntnis- und Bildungswillen geistig aufgeschlossener Frauen rechtfertigen, andererseits Frauen zum Lesen anspornen“.<sup>425</sup> Hinsichtlich der Bildungsmöglichkeiten fand im Laufe des Mittelalters eine Veränderung statt: Während im frühen und hohen Mittelalter hauptsächlich adlige Frauen die Möglichkeit hatten, lesen zu lernen und sich der Lektüre – wie der des Psalters und den heiligen Schriften – zu widmen,<sup>426</sup> änderte sich dies im späteren Mittelalter, als es auch nicht adligen Frauen möglich war, diese Schriften lesen zu lernen.<sup>427</sup>

Überhaupt war im Bürgertum das Interesse an Bildung und den Möglichkeiten, dieser nachzugehen, gestiegen. Vor dem 15. Jahrhundert gab es in wirtschaftlich erstarkenden Städten Lateinschulen, die von Bürgern gefördert wurden. Ab dem 15. Jahrhundert ebenso „deutsche Schreib- und Rechenschulen“<sup>428</sup>. Traditionalisten waren diesen Entwicklungen kritisch eingestellt und sahen darin eine Gefahr der Zweiständegesellschaft. Ihnen entgegneten Kloster- und Bildungsreformer, die diesen

---

angemessen‘; je nach Bezugsgegebenheit z. B. ‚geschickt‘; ‚leicht, ohne Schwierigkeit‘; ‚ernst, eifrig‘; ‚treffend‘; ‚scharfsinnig‘; [...].“ (FWB 2002, 802).

<sup>422</sup> Heinrich, Marienleben, 144.

<sup>423</sup> Vgl. Schreiner 1990, 339. Zur Vorbildfunktion Marias siehe ferner: Schneider 2018, 43 und 45.

<sup>424</sup> Schreiner 1990, 318.

<sup>425</sup> Ebd.

<sup>426</sup> Vgl. Schreiner 1990, 333–334; Schreiner 2006, 130–131; Bumke 2002, 470–471 und 474. Die literarische Ausbildung der adligen Mädchen wird durch einen Hofkaplan oder Hauslehrer erfolgt sein. Als Alternative schickte man sie in ein geistliches Stift (vgl. Bumke 2002, 472). Dabei lernten „nicht wenige Frauen auch elementare Kenntnisse im Lateinischen“ (ebd., 474). Durch das steigende Interesse an Büchern entstand, begünstigt durch religiöse Gemeinschaften von Frauen, eine Vielzahl an religiösen Schriften, die in die jeweilige Volkssprache übersetzt wurden (vgl. Schreiner 2006, 144; Bumke 2002, 474–475). Zu mittelalterlichen Frauenklöstern siehe: Angenendt 2009, 61–62 und 267–268; Ennen 1984, 110–123; Bumke 2002, 494–495, und Kintzinger 2006, 41.

<sup>427</sup> Vgl. Schreiner 1990, 335–336; Schreiner 2006, 131. Zur Schicht (adlig bzw. nicht adlig) bezogenen Aufnahme in Klöstern siehe: Ennen 1984, 111–112. Edith Ennen vermerkt, dass in Städten (u. a.) wie Lübeck, Hamburg, Köln, Frankfurt am Main, Schwäbisch Hall, Regensburg und Straßburg „in den bürgerlichen Kreisen kein großer Unterschied der Knaben- und Mädchenbildung festzustellen [war]. Viele Frauen, vor allem die Kauffrauen, konnten lesen, schreiben, rechnen und ihre eigenen oder des Ehegatten Geschäftsbücher führen.“ (ebd., 193; zu den Städten, siehe dort Seite 144–189). In der Reformation „wurden erstmals systematische Schritte für eine Ausbildung der Mädchen unternommen“, die jedoch nicht gleichwertig mit der Schulbildung der Jungen war (Sarnowsky 2022, 106).

<sup>428</sup> Schreiner 1984, 259. Siehe ebenso Henkel/Palmer 1992, 10 („sog. Deutsche Schulen“) und Sarnowsky 2022, 106 („deutsche Schreibschulen“). Zur Laienbildung siehe im Folgenden Schreiner (1984/1992; im Aufsatz von 1992 vor allem Seite 27–30) und Slenczka 1998, 186. Zum Schulwesen des späteren Mittelalters ist ebenso die Studie von Sarnowsky zu empfehlen (vgl. Sarnowsky 2022, 93–116; zur Entstehung und frühen Entwicklung der städtischen Schulen, siehe dort Seite 101–110).

Wandel befürworteten. Klösterliche Frömmigkeitsübungen mit entsprechender Literatur (katechetische und mystische Texte) sollten nun auch in den Alltag von Laien integriert werden.<sup>429</sup> Die folglich steigende volkssprachliche religiöse Literatur ermöglichte denjenigen, die es sich leisten konnten, eine gezielte und intensive Aneignung heilgeschichtlichen Wissens, die die Privatfrömmigkeit förderte. Die Entstehung umfangreicher Bibliotheken in Frauenkonventen, die Ausstattung von Laienbrüderbibliotheken und die Verbreitung monastischer Literatur außerhalb der Klöster veranschaulichen die steigende Laienunterweisung.<sup>430</sup>

Ein Anliegen der reformatorischen Bewegungen galt der Seelsorge der Laien. Sie selbst sollten für ihr Seelenheil zuständig sein, in entsprechenden Schriften lesen – unter anderem in der (übersetzten) Bibel – und regelmäßig Andachten ausführen.<sup>431</sup> Neben den Texten dienten dafür außerdem Bilder, die auf den weltlichen Leser hin abgestimmt waren und (teilweise) einen täglichen Gebrauch ermöglichten.<sup>432</sup> Die theologischen Inhalte in Schrift und Bild wurden dabei leicht verständlich umgesetzt.

Entsprechend der verbreiteten Laiendidaxe zeichnet die lesende Maria in Cranachs Druck den Weg vor, auf dem eine Erinnerung der dargestellten Heilsereignisse bzw. Freuden möglich ist oder geschehen soll: durch die Lektüre von Schriften, die davon handeln.<sup>433</sup> Es ist daher nicht, wie Ivins glaubt, eine verträumte Maria gemeint. Das Bild der sitzenden und lesenden Maria erinnert an Evangelisten- oder Autorenbilder und betont somit eine andere Vorbildhaftigkeit der Muttergottes neben ihrer Eigenschaft als Gebärerin des Heilands.

Obwohl das Motiv in der Sekundärliteratur mit den Freuden Mariens in Beziehung gesetzt wird, gehen die Forschung weder auf die Bedeutung noch auf die Funktion dieser Andacht ein. Die Auslegung Ivins der lesenden bzw. träumenden Maria zeigt, dass eine entsprechende Auseinandersetzung mit dieser speziellen Andacht fehlt und der Inhalt in einen falschen Kontext gesetzt wird. Das Blatt diene als Hilfe zur Freudenandacht und sicher auch als Erinnerung, diese durchzuführen! Es sind keine Träume gemeint, die Maria imaginiert, sondern die Ereignisse, die der Fromme der Gottesmutter ins Gedächtnis rufen soll. Die lesende Jungfrau inmitten der Medaillonszenen ist wiederum als Vorbild für den Gläubigen zu deuten. Folgerichtig zeigen die Szenen keine Tragödien, kein Leid oder ähnliche Inhalte; schließlich handelt

---

<sup>429</sup> Bereits im hohen Mittelalter gab es Reformmönche, die danach strebten „das weltliche Leben der Laien nach Leitbildern monastischer Askese zu formen“ (Schreiner 1992, 30).

<sup>430</sup> Vgl. Slenczka 1998, 193 mit Anm. 720; Schreiner 1984, 342; Münch 2009, 81; Honemann 1992, 241–252. Zur Laienunterweisung dienten ebenfalls Lehrtafeln im Kirchenraum. Verschiedene spätmittelalterliche Werkbeispiele bietet die Dissertation von Ruth Slenczka (1998).

<sup>431</sup> Vgl. Schreiner 1984, 347–348; Münch 2009, 81–82.

<sup>432</sup> Vgl. Slenczka 1998, 196–197.

<sup>433</sup> Hinsichtlich der Bildidee vermutet Niehr, dass diese „[...] auf Anregungen aus den Niederlanden zurückgehen [dürfte], wo auch das Lesen als Akt bewußter Vergegenwärtigung der F[reuden] M[arias] und S[chmerzen] M[arias] häufiger dargestellt wurde“ (vgl. Niehr 2021, 1432).

es sich um die Freuden Mariens. Ivins Interpretation zeigt, dass eine Auseinandersetzung mit dem Freudenthema fehlt.

In der abschließenden Untersuchung stehen verschiedene Aspekte im Mittelpunkt, die bestimmte Eigenschaften des Einblattdrucks und die Handhabung der angeführten Werkbeispiele verdeutlichen sollen. Jede Betrachtung behandelt Werke mit religiösem Inhalt. Erstens werden Unterschiede zwischen dem Einblattdruck und anderen Medien des späten Mittelalters sowie der Umgang mit Einblattgedrucken dargelegt. Zweitens stellt sich die Frage, ob es möglich ist, die Adressaten und die daraus resultierenden Orte, an denen die Grafiken ihren Platz fanden, zu benennen. Der letzte Punkt thematisiert den Nutzen und die Funktion/en dieses Mediums.

### 3.2.3 Das Medium Einblattdruck

Mit dem Einblattdruck eröffneten sich im 15. Jahrhundert neue Wege für die Frömmigkeitspraxis, die, da die Blätter individuell verwendet werden konnten, vor allem den privaten Bereich betraf.<sup>434</sup> Die Druckerzeugnisse ermöglichten eine neue (leichtere) Verfügbarkeit, Mobilität und Verbreitung von Bildern und Texten. Anders als bei den Medien der Malerei oder der Skulptur handelte es sich nicht mehr um Unikate, sondern um Massenproduktionen<sup>435</sup>, die relativ günstig herzustellen und zu erwerben<sup>436</sup> und somit für mehr Menschen als zuvor zugänglich waren.<sup>437</sup> Der

---

<sup>434</sup> Berndt Hamm bezeichnet den textierten und illustrierten Einblattdruck als das „im ausgehenden Mittelalter wohl [...] innovativste religiöse Medium“, welches „sich mit bestimmten innovativen Zügen einer reformorientierten Seelsorge, Theologie und Frömmigkeit [verband]“ (Hamm 2010, 488). Zu den wichtigsten Innovationen, die Hamm aufzählt, siehe: ebd., 488–495.

<sup>435</sup> Die Forschung geht allgemein davon aus, dass von einem Holzstock „normalerweise mehr als 100 und kaum mehr als 1.000 Exemplare“ erzeugt wurden (Hamm 2010, 488, Anm. 90). Hamm bezieht sich auf Richard S. Field (hier: Field 2005, 19) und Falk Eisermann (hier: Eisermann 2000, 143–177). Siehe ebenso dazu: Griese 2011, 366–369.

<sup>436</sup> Vgl. Körner 1979, 32; Honemann 2000, 2; Schmidt II 2000, 69; Griese 2000, 191; Field 2005, 21; Schmidt I 2005, 43; Hamm 2010, 488. In der Forschungsliteratur gibt es kaum Auseinandersetzungen mit den Marktpreisen von Druckgrafiken – zur lückenhaften Forschungslage über die Kunstpreise und Künstlerhonorare in dieser Zeit und die Schwierigkeit, diese zu ermitteln, siehe: Schmid 2002, 241–242. Erwähnungen zum Verkauf und Umsatz von einzelnen Druckgrafiken bietet Albrecht Dürers Tagebuch, das er während seiner Reise in die Niederlande anfertigte (siehe hierzu: Rupprich 1956, 146–202; Schmid 2003, 476–477). Die ausführlichen Angaben zum Handel mit dem Faktor des Nürnberger Handelshauses Hans Hillebrant in Antwerpen, Sebald Fischer, bietet einen Eindruck vom Verkauf und der Preise der Waren. Dieser konnte für einen Gulden „entweder 8 ganze, 20 halbe oder 45 viertel Bögen gemischter Graphik erhalten“: Die „gemischte Graphik“ bezieht sich auf die unterschiedlichen Techniken (Holzdruck und Kupferstich) und Themen der Blätter (vgl. Bersebach/Hemme 1997, 42–43; Dürer, Tagebuch, 152). Erworben hatte Fischer u. a. 42 ganze Bögen für je drei Stüber, 60 halbe Bögen für je 1,2 Stüber und 236 Viertelbögen für je 0,53 Stüber (vgl. Bersebach/Hemme 1997, 42; Dürer, Tagebuch, 152). Die Preise waren jedoch nicht immer einheitlich; auch eine detaillierte Aufzeichnung aller verkauften Blätter und deren Preise sind im Tagebuch nicht erhalten (vgl. Bersebach/Hemme 1997, 43; Schmid 2003, 477). Im Vergleich zu anderen Anbietern ist außerdem davon auszugehen, dass Dürers Werke wie auch die von Cranach zu den teuren zählten. Auf einen weiteren Hinweis zu den möglichen Preisen von Druckgrafiken macht Thomas Noll aufmerksam. In dem Werk *Euangelia. Das plenarium vBerlesen vnd dauon gezogen in des hochgelerten Doctor keiserspergs vBlegung der ewangelien vnd leren* (1522) von Johannes Geiler von Kaysersberg († 1510) regt der Prediger die Gläubigen dazu an, einen „gemalten brieff“ für nur „ein pfennig“ zu erwerben. Noll schließt aus, dass es sich bei dem „gemalten brieff“ um eine Miniatur handelt, da diese kaum für einen so geringen Preis zu erwerben möglich war, sondern um einen kolorierten Holzschnitt (vgl. Noll 2004b, 301, Anm. 23; Noll 2015, 112–113). Auf den Begriff „brief“ wird in diesem Kapitel noch eingegangen.

<sup>437</sup> Die Erfindung und Verfeinerung von mechanischen Vervielfältigungstechniken vereinfachte die Verbreitung von

Einblattholzschnitt kann aus einer Abbildung und/oder einem Text – in Latein oder in der Volkssprache – bestehen. Unabhängig davon entwickelte sich ein individueller Umgang mit den Einblattgedrucken: Die Besitzer schrieben unter anderem kurze Gebetsanrufungen, längere Gebete, Hymnen oder Kommentare zu dem Bildthema auf die Blätter.<sup>438</sup> Des Weiteren sind Grafiken erhalten, die bemalt, zerschnitten und/oder in Handschriften eingeklebt wurden.<sup>439</sup> Diese Veränderungen ermöglichten eine Anpassung der Drucke an die ganz persönliche Andacht. Eine solche Veränderbarkeit, so Peter Schmidt, „gehört[e] zu den Eigenschaften solcher Blätter“<sup>440</sup>. Entsprechend dieser Eigenschaften wird das Medium Einblattgedruck als eine der „großen Innovationen des ausgehenden Mittelalters“<sup>441</sup> definiert.<sup>442</sup>

Aufgrund der lückenhaften Quellenlage – unter anderem, weil man die Grafiken hauptsächlich ohne Bestellung in großen Auflagen für den freien Markt anfertigte<sup>443</sup> – sind spezifische Auskünfte über die Käufer der Blätter nur bedingt möglich. Die Forschung zählt unter anderem das „gemeine Volk“<sup>444</sup> bzw. den „kleinen Mann“<sup>445</sup> zu den Adressaten der Grafiken. Derartige Bezeichnungen sind jedoch nicht unproblematisch, wie Schmidt kritisch ausführt:

Begriffe wie „der kleine Mann“ oder die „einfachen Leute“ sind Versuche, die unkonturierte Kollektivbezeichnung „Volk“ – die unter verschiedenen ideologischen Blickwinkeln in ganz unterschiedlichen Färbungen instrumentalisiert wurde – mit einem scheinbaren sozialen Substrat auszustatten. Das aber entbehrt jeder historischen Grundlage, und letztlich bleibt das „Volk“ wie der „kleine Mann“ stets eine sozial undifferenzierte Handlungseinheit, wie Klaus Schreiner sie genannt hat.<sup>446</sup>

Schmidt merkt zudem an, dass der „kleine Mann“ in keiner Quelle als Besitzer von Druckgrafiken genannt wird. Es sei weder auszuschließen noch nachzuweisen, ob auch Personen mit geringem Verdienst Einblattgedrucke besaßen.<sup>447</sup> Zudem kann davon ausgegangen werden, dass es je nach Qualität, Format und Anbieter Preisunterschiede gab.

---

günstigen Andachtsinstrumenten für den privaten Gebrauch. Neben dem Buch- und Einblattgedruck wurden Bilder (u. a.) mittels Modellen aus Wachs, Steinguss, Stuck, Papiermasse, Ton und Pfeifenton erzeugt (vgl. Kammel 2000, 26; ferner Schmidt II 2000, 69).

<sup>438</sup> Vgl. Schmidt I 2000, 245–276, hier: 246–247; Schmidt II 2000, 78–79.

<sup>439</sup> Entsprechende Beispiele finden sich bei Peter Schmidt (vgl. Schmidt I 2000, 245–276).

<sup>440</sup> Schmidt I 2000, 262.

<sup>441</sup> Schmidt I 2005, 37.

<sup>442</sup> Allerdings mahnt Schmidt, geläufige Thesen und Behauptungen nochmals zu überdenken und zu überprüfen. Der Autor hinterfragt u. a. ob der Einblattgedruck der Beginn einer neuen „Volkskunst“ und des „kleinen Andachtsbildes“ sei, oder ob die Druckgrafik als „Medienrevolution“ angesehen werden könne (vgl. Schmidt I 2005, 37–56).

<sup>443</sup> Vgl. Schmidt I 2000, 246; Schmidt II 2000, 71; Schmidt I 2005, 44.

<sup>444</sup> Schmidt I 2005, 43; Schmidt 2010, 122.

<sup>445</sup> Schmidt I 2005, 43; Schmidt 2010, 122. Der Autor bezieht sich auf eine Aussage von Wolfgang Brückner (Brückner, Wolfgang: *Populäre Druckgraphik Europas. Deutschland vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*, München 1969, 7 und 10).

<sup>446</sup> Schmidt I 2005, 43. Der Autor verweist diesbezüglich auf Schreiner (Schreiner, Klaus: *Laienfrömmigkeit – Frömmigkeit von Eliten oder Frömmigkeit des Volkes? Zur sozialen Verfaßtheit laikaler Frömmigkeitspraxis im späten Mittelalter*, in: *Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge*, Klaus Schreiner und Elisabeth Müller-Lückner (Hg.), München 1992, 9).

<sup>447</sup> Vgl. ebd. Der Autor bezieht sich hier auf Tagelöhner und Bauern.

Ein Beispiel für potenzielle Nutzer bietet der anonyme Holzschnitt aus der Handschrift *St. Peter perg. 5a*. Dieses Blatt hatte eindeutig ein Geistlicher im Gebrauch, der es in die Innenseite des Vorderdeckels seines ansonsten bilderlosen Teilbreviers einklebte und sich somit täglich die Freuden vor Augen führte.<sup>448</sup> Die deutschen Zeilen verraten jedoch, dass das Werk auch für Nicht-Lateinkundige zur Verfügung stehen sollte, während die Abbildung ebenso Analphabeten als Adressaten einschloss.<sup>449</sup>

Einen weiteren Anhaltspunkt zu den Rezipienten und zum Gebrauch von Druckgrafiken bietet scheinbar eine Empfehlung an Schriftkundige von Johannes Geiler von Kaysersberg. Zum Festtag der Heimsuchung erklärt der Prediger:

*Wir sollen gedencken an dy ding die sich begeben haben mit Maria der müter gottes / vnd mit ir mümen Elizabeth (...). Kanstu nichtz damit / vnd kanst weder schreiben noch lesen / so nim ein gemalten brieff für dich / daran Maria vnd Elizabet gemalt ston / als die zûsamen kumen sein / vnd Maria Elizabet gegrüßt hat in Zacharias huß / du kauffst einen vmb ein pfennig (:;) sihe in an vnd gedenck daran / wie sie frölich gewesen sein vnd güter ding / vnd erken das im glauben. Darnach wan du es erkent hast / so hab ein gefallen daran / laß dir das wol gefallen. Darnach erzög dich gegen inen in vsserlicher eer erbietung / küß die bild an dem brieff / kanstu nit baß / neig dich vor irem bild / knü darfür nider / rüff sie an / gib eim armen menschen ein almûsen vmb iret willen / das ist geert Maria die müter gottes vnd ir müm Elizabet.*<sup>450</sup>

Mit dem „gemalten brieff“, den Kaysersberg erwähnt, könnte ein kolorierter Holzschnitt gemeint sein.<sup>451</sup> Der Prediger rät, die dargestellte Szene nicht nur zu betrachten, sondern sich darüber hinaus die Freude Mariens und Elisabeths vorzustellen, nachzuempfinden und gefallen daran zu haben. Außerdem soll der Gläubige die heiligen Frauen ehren, indem er (unter anderem) die Abbildung küsst, sich vor ihr verneigt und vor ihr kniet. Thomas Noll resümiert entsprechend: „Am Abbild wird vollzogen, was dem Urbild zugehört; das Bild erscheint jedoch ohne weiteres imstande, als Repräsentant für die Dargestellten einzustehen.“<sup>452</sup>

Hinsichtlich der Aufbewahrungsorte sind nur bedingt weitere Anhaltspunkte zu finden, da viele Einblattdrucke aus ihrem ursprünglichen Kontext entfernt wurden.<sup>453</sup> „[A]ussagekräftige Quellen für den Gebrauch von Druckgraphiken in der religiösen Praxis“<sup>454</sup> sind selten. Sichere Belege bieten Drucke, die unter anderem auf Holztafeln

<sup>448</sup> Die gängige Praxis, Einblattdrucke in Handschriften einzukleben, einzudrucken oder einzunähen, belegen Objekte, die vor allem aus dem 15. Jahrhundert stammen (vgl. Schmidt II 2000, 74–75; Schmidt I 2005, 44; Griese 2011, 370–388). Weitere Literaturverweise über das Vorkommen von Drucken im Wohnbereich von Weltklerikern und in Zellen von Ordensleuten siehe: Hamm 2010, 490, Anm. 95; Griese 2011, 390–391.

<sup>449</sup> Weitere Beispiele zu Einblattdrucken, die auf unterschiedliche Adressaten ausgerichtet sind oder von den Käufern selbst individuell angepasst wurden, finden sich im Aufsatz *Einblatt-Holzschnitte als Spiegel der Frömmigkeit im späten Mittelalter* von Noll (2015).

<sup>450</sup> Noll 2015, 113.

<sup>451</sup> Vgl. Noll 2004b, 301, Anm. 23.

<sup>452</sup> Noll 2015, 114.

<sup>453</sup> Vgl. Schmidt I 2000, 245; Schmidt II 2000, 70–71; Schmidt I 2005, 44; Areford 2010, 67; Körner 1979, 32–33.

<sup>454</sup> Schmidt I 2005, 41.



und einem Retabel<sup>455</sup>, in Möbeln<sup>456</sup>, Handschriften oder Deckeln von Holzkästchen<sup>457</sup> aufgeklebt sind oder waren.

Neben solchen Hinweisen gibt es auch Bildquellen, die die Orte der Unterbringung preisgeben. Ein bekanntes Beispiel ist das Porträt einer adeligen Frau auf einem Flügel (um 1455) des Malers Petrus Christus in der National Gallery of Art in Washington (Inv.-Nr. 1961.9.11), dessen Pendant, das Porträt ihres Gatten (Inv.-Nr. 1961.9.10), ebenfalls in der National Gallery zu finden ist.<sup>458</sup> Es zeigt eine kniende Figur vor einem Gebetpult, darauf ein aufgeschlagenes Buch. Links an der Wand hinter ihr hängen zuoberst das Familienwappen der Frau und darunter ein hochkantiges Blatt, das höchstwahrscheinlich einen Holzschnitt mit der heiligen Elisabeth, ihrem Namen und einem Zweizeiler darstellt.<sup>459</sup> An den Rändern des Blatts sind vereinzelt rote Punkte erkennbar – vermutlich Lack<sup>460</sup> –, durch die es an der Wand haften bleibt.

Die Ansichten auf die Frage nach der Aussagekraft solcher Darstellungen hinsichtlich der Gebrauchsform von Einblattgedrucken sind in der Forschung nicht einstimmig. Im Folgenden soll die Auseinandersetzung mit der Frage nicht ausführlich behandelt, sondern von zwei Auffassungen vertreten werden.

Für Schmidt zählen die Interieurdarstellungen auf den zuvor genannten Flügeln nicht zu der „naturgetreuen“ Abbildung des Wohnumfeldes des Stifterpaares<sup>461</sup>, sondern zu einer „absichtsvoll konstruiert[en]“<sup>462</sup> Präsentation. Diese beziehe sich auch auf den an der Wand haftenden Holzschnitt, den man folglich nicht für eine „realistische“ Schilderung einer Wohnraumausstattung<sup>463</sup> halten dürfe: „Vielmehr ist die Darstellung des bescheidenen Bilddruckes im Kontext der Konstruktion von Frömmigkeitsgesten zu sehen, die das Stifterbild bestimmen.“<sup>464</sup> Dennoch räumt Schmidt ein, dass die Anbringung eines Holzschnitts an der Wand eines Wohnraums nicht auszuschließen sei. Allerdings könne das Gemälde wie auch ähnliche nicht als unmittelbarer Beweis dafür dienen.<sup>465</sup>

Griese hingegen stuft die Methode des Auswertens von Interieurdarstellungen in Gemälden und Tafelbildern des 15. Jahrhunderts als „bewährtes Verfahren“<sup>466</sup> ein und verweist auf die Ergebnisse der Studie von Hartmut Boockmann zu Tafeln in

---

<sup>455</sup> Vgl. Griese 2000, 186 und 189.

<sup>456</sup> Vgl. Körner 1979, 35.

<sup>457</sup> Vgl. Griese 2000, 201–203; Schmidt II 2000, 73; Körner 1979, 35.

<sup>458</sup> Als Beispiel aufgegriffen u. a. von: Schmidt I 2005, 41; Griese 2000, 186, Anm. 20; Areford 2010, 1.

<sup>459</sup> Vgl. Schmidt I 2005, 41; Griese 2000, 186, Anm. 20; Areford 2010, 1.

<sup>460</sup> Vgl. Schmidt I 2005, 41.

<sup>461</sup> Ebd.

<sup>462</sup> Ebd. Vgl. im Folgenden: Schmidt I 2005, 41 und 43; Schmidt II 2000, 71–73.

<sup>463</sup> Schmidt I 2005, 41.

<sup>464</sup> Ebd. Zu den Frömmigkeitsgesten zählt der Autor außerdem die Gebetshaltung, das aufgeschlagene Stundenbuch auf dem Betpult und das Thema – die Darstellung einer mildtätigen und demütigen Heiligen von hohem sozialem Rang – des Einblattgedrucks.

<sup>465</sup> Vgl. ebd., 41 und 43. Das Problem sieht Schmidt in dem Begriff des „sogenannten ‚niederländischen Realismus‘, der als dokumentarische Momentaufnahme mißverstanden wurde“ (ebd., 43).

<sup>466</sup> Griese 2000, 185.

Innenräumen des 15. Jahrhunderts.<sup>467</sup> Aus dem von Boockmann untersuchten Material schließt Griese, „daß Einblatt-Wandschmuck auf zeitgenössischen Gemälden und Tafelbildern des 15. Jahrhunderts nachweisbar ist; demgemäß ist der Schluss erlaubt, daß Wandschmuck im sakralen oder häuslichen Bereich tatsächlich vorhanden war“<sup>468</sup>. Gedruckte Blätter, so die Autorin, kommen in den von der Forschung aufgeführten Beispielen allerdings nur selten vor.<sup>469</sup>

Zu Schmidts kritischer Einstellung gegenüber der Aussagekraft von Gemälden mit Innenraumdarstellungen entgegnet Griese, dass es bei diesen Abbildungen

nicht um das Festschreiben realer Innenräume, deren Ausstattung man mit verschiedenen Gemälden beweisen möchte, oder realer Personengestaltung [geht], sondern [...] darum, daß man an diesen Formen, die auf den Gemälden zitiert werden, ablesen kann, daß sie existierten und als mögliche gedacht werden konnten; auch wenn sie hier in spielerischer oder idealisierter Form dargestellt sind.<sup>470</sup>

Die ausgewählten Werkbeispiele zeigen keine „Irrealitäten“<sup>471</sup>. Zu dem Gemälde von Petrus Christus argumentiert die Autorin:

Auch wenn die auffallende Diskrepanz zwischen einer sicherlich betuchten Stifterin und dem Gebrauchsmedium Papierbild an der Wand verstört und nicht darauf deutet, daß die reichen Leute des 15. Jahrhunderts sich Papierbildchen an die Wand hängten, so kann man an diesem Porträt des Petrus Christus doch ablesen, daß das optische Signal des Gebetsblattes als Wandbild eine mögliche Appellfunktion für den niederländischen Maler innehaben kann [...]. Es handelt sich um Korrespondenzen zwischen Gebet (des Beters) und Gebetsblatt; um sie wirken zu lassen, arbeiten die Maler mit diesen Perspektiven und Möglichkeiten, Bildformen auf Bildern darzustellen.<sup>472</sup>

Den schlüssigen Gegenargumenten von Griese können literarische Quellen als stützende Belege wie das *Hausratbüchlein* von Hans Folz beigefügt werden.<sup>473</sup> Zu den notwendigen Haushaltsgegenständen zählt dort auch ein „Prif an d[er] want“<sup>474</sup> – in diesem Fall womöglich ein Andachtsbild –,<sup>475</sup> mit dem (unter anderem) ein Einblattdruck gemeint sein könnte.

---

<sup>467</sup> Vgl. ebd., 186; ferner Griese 2003, 18–19. Griese bezieht sich auf folgende Arbeiten von Hartmut Boockmann: *Belehrung durch Bilder? Ein unbekannter Typus spätmittelalterlicher Tafelbilder*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 57, 1994, S. 1–22, und *Über Schrifttafeln in spätmittelalterlichen deutschen Kirchen*, in: Deutsches Archiv 40, 1984, S. 210–224 (vgl. Griese 2000, 185, Anm. 13).

<sup>468</sup> Griese 2000, 186.

<sup>469</sup> Vgl. ebd.

<sup>470</sup> Griese 2011, 389, Anm. 79.

<sup>471</sup> Ebd.

<sup>472</sup> Ebd. Die Autorin bezieht sich auf den Aufsatz *Bildgebrauch und Frömmigkeitspraxis* von Peter Schmidt aus dem Jahr 2000 (hier unter Schmidt II 2000), Seite 72–73. Siehe ebenso dazu: Kammel 2000, 11; Noll 2015, 114–116 mit Anm. 12. Wie Schmidt räumt auch Frank Matthias Kammel ein, dass die dargestellten Innenräume in spätmittelalterlichen Bildern nicht als authentische Quellen herangezogen werden können, diese jedoch „einen Eindruck von zeitgenössischer Ausstattung“ bieten; der Autor verweist diesbezüglich auf die Möglichkeit, erhaltene Einrichtungsstücke und Bildmobiliar zum Vergleich heranzuziehen (vgl. Kammel 2000, 11).

<sup>473</sup> Vgl. Griese 2000, 192.

<sup>474</sup> Ebd. Die Autorin zitiert nach Hans Folz, *Die Reimpaarsprüche*, hg. v. Hanns Fischer (*Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 1*) München 1961, 358.

<sup>475</sup> Vgl. ebd., 192, Anm. 51. Der mittelhochdeutsche Begriff „brief“ bezieht sich u. a. auf ein bemaltes oder beschriebenes Einzelblatt (vgl. ebd.). Sabine Griese richtet sich bei dem Begriff nach dem *Deutschen Wörterbuch* der

Eine ähnliche Erwähnung finden die Briefe in dem Ausstattungsbericht („um das Jahr 1530“<sup>476</sup>) über die Biberacher Pfarrkirche St. Martin des Joachim von Pflummern:

Wür habendt auch vil Andacht im Allten, rechten glauben gehabt in vil Andächtigen, Hayligen Buecher, darinnen mit Andacht zue Lesen; auch vil Andacht gehabt vor den Andächtigen Hayligen Brieffen [...], dero man nuhn ganz vil gehabt hat von Andächtigen wegen in Heußern, Stuben, in Cammern, an Göttern (Gittern), in Truchen, an thüren vnd an Wönden vnd Allenthalben. Man Hat Ir auch Ganz Vaß vil fail gehabt (sehr viel zum Kauf angeboten) vnd die nuhn gern von Andacht wegen Khaufft.<sup>477</sup>

Deutlich geht aus dem Text hervor, dass „Briefe“ an Gittern, Türen und Wänden in Häusern, Stuben und Kammern angebracht waren. Ebenso, dass es ein großes Angebot an „Briefen“ gab („sehr viel zum Kauf angeboten“) und eine entsprechende Nachfrage und Funktionsbestimmung („die nuhn gern von Andacht wegen Khaufft“).

Im Hinblick auf ähnliche Varianten, die Bilder bzw. Texte an Wänden zeigen wie Tafeln mit aufgeklebten Pergamentblättern, die in Kirchen und Häusern hingen, oder Inschriften mit appellierendem Charakter in und an Häusern, wird deutlich, dass es im 15. und 16. Jahrhundert üblich war, in und an Gebäuden Abbildungen und Schriften anzubringen.<sup>478</sup> Dementsprechend werden auch Einblattdrucke aufgehangen worden sein.<sup>479</sup> Zu einem Beispiel, wie Holzschnitte verwendet wurden, erwähnt Schmidt zwei Drucke, die in Vorderdeckeln von Handschriften eingeklebt wurden. Die Ecken der Blätter weisen Nagellöcher auf, woraus Schmidt folgert, dass sie zuvor an einer Wand befestigt waren.<sup>480</sup>

Zum Schluss sollen Hinweise zur Aufbewahrung einbezogen werden, die sich auf den Drucken selbst befinden können, um so den Bogen zum Nutzen und der Funktion von religiös aufgeladenen Einblattdruckinhalten zu schlagen. Mit den Worten „Ditz gepet ist guet vnd bewert fur die platern Malafrantzosa genant [...] Wer ditz Gepet bey ym tregt : oder petet der ist sicher vor den platern“<sup>481</sup> gibt zum Beispiel ein Gebetsblatt unter dem Titel „Für die platern Malafrantzosa“ (um 1505–1510) dem Betrachter eine genaue Anweisung, wie das Blatt bzw. der Text zu nutzen ist, um sich vor der Syphilis zu schützen. Neben dem in Schwarz verfassten Gebet, das an Gottvater mit der Bitte um seine Gnade („Heb auff disse plag der platern Malafrantzosa genant. [...] behuet

---

Brüder Grimm (Bd. 2, 379–380, vor allem Sp. 379, Nr. 3) und nach F. J. Schmale (LexMa 2, 1983, 648–682, vor allem 648, unter „Brief, Briefliteratur, Briefsammlungen“).

<sup>476</sup> Pflummern, Reichsstadt Biberach, 11.

<sup>477</sup> Noll 2004b, 301; Noll 2015, 111. Noll zitiert aus Schilling, Andreas. (Hg.): *Die religiösen und kirchlichen Zustände der ehemaligen Reichsstadt Biberach unmittelbar vor Einführung der Reformation. Geschildert von einem Zeitgenossen*, in: *Freiburger Diöcesan-Archiv* 19, 1887, 16. Bezüglich der Gebets- und Andachtsgewohnheiten in Biberach verweist auch Griese auf Joachim von Pflummern (vgl. Griese 2000, 205).

<sup>478</sup> Vgl. hierzu die Beispiele bei Griese (im Aufsatz aus dem Jahr 2000 und Griese 2011, 390).

<sup>479</sup> Zu parallelen Überlieferungsformen und -trägern siehe: Griese 2000, 185–191.

<sup>480</sup> Vgl. Schmidt II 2000, 76.

<sup>481</sup> Zeilen 30–31 und 34–35. Als Vorlage diente das Blatt aus der Bayerischen Staatsbibliothek (BSB-Ink G-96 – GW 4418) mit der Signatur Einbl. VII, 9f (vgl. BSB digitale-Sammlungen 2020).

vnd beschierm mich [...]“<sup>482</sup> gerichtet ist, befindet sich oben links eine Abbildung des Ijob, der unter „böartige[n] Geschwür[en]“<sup>483</sup> leidet. Den Abschluss bildet die „Gebrauchsanweisung“, die wie der Titel mit roter Schrift hervorgehoben ist.

Wie das Beispiel zeigt waren bestimmte Blätter ausdrücklich zum Mit-sich-Tragen gedacht, da das Gebet – so der Glaube – auf diese Art wie auch beim Aussprechen eine Schutzfunktion gewährleisten könne. Griese glaubt, dass Heiligenbildchen „per se“<sup>484</sup> eine „gewisse Schutzfunktion“<sup>485</sup> zugeschrieben wurde.<sup>486</sup> Ihre Hilfe erhofften sich die Gläubigen vermutlich nicht nur durch das Mitführen und Aussprechen der Gebete, sondern auch über das Betrachten der Bilder, wie es bei den Abbildungen des Christophorus der Fall ist.<sup>487</sup>

Zu Recht lässt sich von einer magisch-apotropäischen Wirkung sprechen, die manchen Einblattgedrucken zugewiesen wurde.<sup>488</sup> Sie sollten zum Schutz dienen und die Gnade Gottes sichern. Griese spricht von einem „werbenden oder heischenden Charakter“<sup>489</sup>, der den Werken anhaftete, da „der Nutzen des Blattes [...] schließlich schriftlich fixiert [ist] und [...] damit einen gewissen Wahrheitsgehalt [beansprucht]“<sup>490</sup>.

Ganz individuell konnte der Gläubige (unter anderem) sein wichtigstes Gebet oder seinen bevorzugten Heiligen auf einem Blatt mit sich tragen und es sich jederzeit zur Andacht vor Augen halten.<sup>491</sup> Hinsichtlich der pragmatischen Nutzung dieser Blätter merkt Schmidt an:

Diese Bilder waren nachweislich Medium religiöser Betrachtungen und Handlungen. Solche Spuren finden sich kaum auf Tafelgemälden oder Miniaturen. Diese Art des Umgangs scheint erst der besondere kommunikative Charakter der Holzschnitte ermöglicht zu haben. Hier haben wir nun tatsächliche historische Belege für „private“ Benutzungsformen – auch wenn sich in den „privaten“ Frömmigkeitsformen immer wieder der Hintergrund der offiziellen Liturgie spiegelt.<sup>492</sup>

Entsprechend ihrer Nutzbarkeit als Andachtshilfe können die Werke als private Andachtsbilder bezeichnet werden.<sup>493</sup> Bezüglich des privaten Gebrauchs betont

---

<sup>482</sup> Zeilen 18–19 und 15–16. Siehe Vorlage aus der Bayerischen Staatsbibliothek (BSB-Ink G-96 – GW 4418).

<sup>483</sup> Ijob 2,7.

<sup>484</sup> Griese 2000, 196.

<sup>485</sup> Ebd.

<sup>486</sup> Vgl. ebd., 195–196. U. a. stützt sie ihre Aussage auf Aufzeichnungen (1530) des Joachim von Pflummern, aus denen hervorgeht, dass den neu geborenen Kindern in Biberach neben einer geweihten Kerze auch ein kleines Bild mit dem Gekreuzigten in die Wiege gelegt wurde. Da das Kleinkind das Blatt nicht seinem Zweck nach nutzen konnte, ging man anscheinend davon aus, dass das Blatt allein durch die Mitnahme eine Schutzwirkung entfaltete (vgl. ebd., 195).

<sup>487</sup> Vgl. ebd., 196 mit Anm. 67. Siehe ebenso den Aufsatz *Einblatt-Holzschnitte als Spiegel der Frömmigkeit im späten Mittelalter* von Thomas Noll (2015).

<sup>488</sup> Vgl. Griese 2000, 195; Griese 2003, 19–20; Griese 2011, 394–422 (vor allem 407–421).

<sup>489</sup> Griese 2000, 196.

<sup>490</sup> Ebd. Siehe auch: Hamm 2010, 494–495.

<sup>491</sup> Zur aktiven Leistung des Gläubigen an seiner Erlösung (alltagsorientierte Seelsorge) siehe: Hamm 2010, 458–471 und 493.

<sup>492</sup> Schmidt I 2005, 52. Auch Hamm hebt hervor, dass die Drucke „vornehmlich für den privaten Besitz und für die private Frömmigkeitssphäre der Haushalte“ angefertigt wurden (Hamm 2010, 490).

<sup>493</sup> Der Begriff des „Andachtsbilds“, so wie er in dieser Studie genutzt wird, richtet sich nach der Definition von Thomas Noll. Noll legt in seiner Studie zu Begriff, Gestalt und Funktion des spätmittelalterlichen Andachtsbilds schlüssig dar,

Hamm, dass der Laie „ohne die direkte Beteiligung von Ordensleuten“<sup>494</sup> das Werk verwenden konnte, zumal die Inhalte, „dem vorherrschenden Trend der seelsorgerlichen Frömmigkeitstheologie“<sup>495</sup> entsprechend, eine „reduzierte Vereinfachung von Lehre und Anleitung“<sup>496</sup> wiedergeben konnten. Daraus ergibt sich eine unabhängigere und einfachere Seelenfürsorge für die Laien, weshalb Drucke mit religiösem Inhalt als „Erleichterungs- oder Hilfsmedien“<sup>497</sup> gelten dürfen.

Im Fall eines textlosen Einblatts musste das Motiv so dargestellt werden, dass dessen Inhalt und Funktion für den Betrachter verständlich war. Das Bildthema und die damit verbundene Funktion setzten wiederum einen bestimmten Bildungsgrad bzw. ein bestimmtes Vorwissen voraus. Da bei den hier angeführten Werkbeispielen keine Gebetsvorgaben enthalten sind, kann davon ausgegangen werden, dass diese den Nutzern bekannt waren. Gleichzeitig verdeutlichen sie die Unabhängigkeit der Frommen, die Andacht eigenständig ausführen zu können. Damit der Betrachter der Andacht auch entsprechend nachkommt, weisen beide Blätter einen Appellcharakter auf: Während der Vierzeiler beim Karlsruher Druck den Betrachter dazu anhält, täglich den Freuden Mariens zu gedenken, soll die lesende Jungfrau auf dem Cranach-Blatt dazu animieren, die Heiligen Schrift zu lesen.<sup>498</sup>

### 3.3 Die Wandmalerei

Vom kostengünstig zu erwerbenden und handlichen Holzschnitt richtet sich der Blick nun auf ein Werk, das ursprünglich nur einer begrenzten Gruppe von Adressaten zugänglich war. Im Kreuzgang der ehemaligen Klosteranlage zu Brixen enthält die 14. Arkade ein Bildprogramm, das thematisch auf sieben Freuden Mariens ausgerichtet ist.<sup>499</sup> Die Darstellungen werden in Inschriften kommentiert und teilweise

---

dass ein Andachtsbild nicht auf formale, thematische oder motivische Merkmale, sondern auf seine Funktion hin zu bestimmen ist: „Wenn von einem Andachtsbild die Rede ist, bleibt somit zu unterscheiden, ob damit die Primärfunktion – die zugleich eine Bildgattung kennzeichnet – oder eine sekundäre Funktion gemeint ist; in jedem Fall aber wird ein Andachtsbild im Sinne von Berliner, Suckale oder Schmidt ausschließlich funktional definiert, und nach dem – sekundären – Gebrauch konnte in der Tat jedes religiöse Bild ein Andachtsbild sein.“ (Noll 2004b, 325). Der Autor bezieht sich bei Berliner, Suckale und Schmidt auf folgende Arbeiten: Berliner, Rudolf: *Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann*, in: *The Freedom of Medieval Art* und andere Studien zum christlichen Bild, hg. v. Robert Suckale, Berlin 2003, 192–212 (zuerst erschienen in: *Das Münster*, 9, 1956, 97–117); Suckale, Robert: *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*, in: *Städel-Jahrbuch*, Neue Folge, 6, 1977, 177–208; Schmidt, Peter: *Bildgebrauch und Frömmigkeitspraxis. Bemerkungen zur Benutzung früher Druckgraphik*, in: *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter*, bearb. v. Frank Matthias Kammel (Ausst.-Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 31.5.–8.10.2000), Nürnberg 2000, 69–83.

<sup>494</sup> Hamm 2010, 490.

<sup>495</sup> Ebd., 491.

<sup>496</sup> Ebd.

<sup>497</sup> Ebd., 492.

<sup>498</sup> Zu dem Appellcharakter von Einblattgedrucken siehe ebenso: ebd., 493.

<sup>499</sup> Die Nummerierung der 20 Arkaden ist seit 1855 gebräuchlich und basiert auf der Beschreibung von Georg Tinkhauser (vgl. Tinkhauser 1855, 130–137; Andergassen 2009, 235). Die Zählung des Autors beginnt links vom Südeingang und folgt dann dem Uhrzeigersinn. Bereits Johannes Pircher (1846) und Franz Fernbach (1848) beginnen

von Propheten und Präfigurationen begleitet. Leonhard Scherhauff (um 1400–1476),<sup>500</sup> auch „Meister Leonhard von Brixen“ genannt, führte die Malereien „unter erheblicher Mitarbeit der besten seiner Werkstattgenossen“<sup>501</sup> aus. Durch ihre Bindung an die Architektur des Kreuzgangs (Schildwände und Gewölbe) sind sie nicht auf einen Blick zu überschauen, sondern erfordern die Bewegung des Betrachters im Raum.

Da in dieser Studie der Kreuzgang aus dem Spätmittelalter im Fokus steht, werden im Folgenden ausschließlich dessen baugeschichtlicher Hintergrund und Beschreibung berücksichtigt, die anderen Bauten des Klosters jedoch nicht. Ebenso wird im Abschnitt zur Funktion des Kreuzgangs der profane Aspekt ausgelassen, um die Bedeutung der Malereien im Bereich der Jenseitsfürsorge hervorzuheben. Eine umfassende Untersuchung zur Funktion eines Kreuzgangs wird hier nicht angestrebt.

### 3.3.1 Der Kreuzgang des Doms zu Brixen und seine Wandmalerei

Der Brixener Dombezirk reicht baugeschichtlich bis in die zweite Hälfte des 10. Jahrhunderts zurück und diente seit Bischof Albuin (975–1006) als neuer Sitz für das Bistum Säben.<sup>502</sup> Durch die Umsiedelung wurde die Stadt Brixen das Zentrum des südlichsten Bistums der damals bayerischen Kirchenprovinz.<sup>503</sup> Hier konzentrierte sich nicht nur die kultisch-kulturelle Funktion des Dombezirks, sondern ebenso die politisch-administrative, was durch die Lage an der Brennerroute gefördert wurde.<sup>504</sup> Die mittelalterliche Anlage setzte sich aus dem Dom (nördlich des Kreuzgangs), dem Domherrenhof (östlich), der Schule (seit dem Spätmittelalter im Erdgeschoss des südlichen Flügels der Anlage)<sup>505</sup>, der Johanneskapelle (südwestlich) und dem Bischofshof<sup>506</sup> (westlich) samt Hofkirche (nordwestlich) – heute die Liebfrauenkirche – zusammen.<sup>507</sup> Der Kreuzgang lag im Mittelpunkt des Dombezirks und wurde von den umliegenden Gebäuden umschlossen.

---

in ihren Beschreibungen mit der linken Seite des südlichen Eingangs, welcher der ehemalige Haupteingang des Kreuzgangs war (vgl. Pircher 1846, 420; Fernbach 1848).

<sup>500</sup> Das Todesjahr und sein Familienname sind einer Urkunde (erstellt am 23.8.1476) zu entnehmen, während das Geburtsjahr des Meisters eine Vermutung bleibt (vgl. Hallegger 1983, 1, 71 und 76).

<sup>501</sup> Ebd., 816.

<sup>502</sup> Vgl. Tavernier 1996, 39–41; Tavernier 2003, 19; Andergassen 2009, 17. Tavernier verweist auf eine Urkunde (15.10.967) von Otto II., die bereits Richbert als Bischof von Brixen bestätigt und 967 in Brixen selbst „verhandelt und in Anwesenheit von Otto II. ausgefertigt worden ist“ (Tavernier 1996, 39; Tavernier 2003, 19). Die gänzliche Umsiedelung von Säben nach Brixen erfolgte unter Bischof Albuin, dem Nachfolger Richberts vermutlich in den Jahren zwischen 985 und 993 (vgl. Tavernier 1996, 41; Tavernier 2003, 19–20; Andergassen 2009, 17). Zur Baugeschichte der Anlage siehe die Arbeiten von Ludwig Tavernier (1996) und Leo Andergassen (2009). Tavernier legt nicht nur die bauhistorische Entwicklung des Dombezirks im Mittelalter dar, sondern hinterfragt ebenso deren Funktion und Bedeutung.

<sup>503</sup> Vgl. Tavernier 1996, 7; Tavernier 2003, 18.

<sup>504</sup> Vgl. Tavernier 1996, 7, 16, 18–19 und 44–48; Tavernier 2003, 18; Hallegger 1983, 7–9.

<sup>505</sup> Vgl. Andergassen 2009, 276; Tinkhauser 1856, 17; ferner Wolfsgruber 1988, 24 und Wolfsgruber 2003, 36.

<sup>506</sup> Ab der Mitte des 13. Jahrhunderts bis 1973 diente die nahe liegende Hofburg als neue Bischofsresidenz (vgl. Tavernier 1996, 132; Hofburg 2010).

<sup>507</sup> Vgl. u. a. Walchegger 1895, 7.

Mehrere Durchgänge verbanden den Korridor mit allen Gebäuden der Anlage.<sup>508</sup> Vom Dom aus gelangte man über den Südquerarm und die Choranlage in den Kreuzgang. Des Weiteren boten wie heute noch die Vorhalle des Domherrenhofs (Durchgang bis zur Albuingasse), die ehemalige Domschule (Süden), die Johanneskapelle, ein Gang zwischen den beiden letztgenannten Bauten (Durchgang bis zur Brunogasse) und ein weiterer zwischen der Hofkirche und dem Dom, der in der 8. und 9. Arkade (nordwestlich) endet, Zugänge zum Kreuzgang. Vermutlich führte auch ein Weg vom Bischofshof in den Korridor.<sup>509</sup>

Nach einem Brand im Jahr 1174 erfuhr der Kreuzgang eine bauliche Umgestaltung.<sup>510</sup> Die kleinen Doppelmarmorsäulen wurden vermutlich 1210/1220 in die Hofwände eingefügt und zwischen Eck- und Mittelpfeiler eingereiht, bis einige von ihnen wegen des Kreuzgratgewölbes in die neuen Pfeiler integriert wurden.<sup>511</sup> Der Einbau der Gewölbe lässt sich in die Zeit vom Ende des 14. Jahrhunderts (um 1380/1390) bis spätestens in den Anfang des 15. Jahrhunderts datieren.<sup>512</sup> Abgesehen von der südöstlichen Treppe, die anscheinend im Laufe des 17. Jahrhunderts gebaut wurde, und nachfolgenden Restaurierungsarbeiten besteht der Kreuzgang seit dem Ende des 14. Jahrhunderts ohne wesentliche Veränderungen.<sup>513</sup> Mit der architektonischen Umgestaltung der nahezu quadratischen Anlage<sup>514</sup> erfolgte hauptsächlich zwischen 1400 und 1497 schrittweise die neue Ausmalung.<sup>515</sup> Abgesehen von den fünf Arkaden zwischen dem Süd- und Osteingang (16 bis 20), die nie eine figürliche Ausmalung erhielten,<sup>516</sup> wurden die übrigen 15 mit ungefähr 120 Darstellungen ausgestaltet.<sup>517</sup> Die ersten Säuberungsarbeiten bestanden aus dem Abstauben der Bilder durch den Maler Meister Hansen, wie es in den

---

<sup>508</sup> Siehe dazu den Grundriss bei Tavernier, der sich auf eine Rekonstruktion der Anlage nach 1174 nach Tinkhauser (1861) bezieht (vgl. Tavernier 1996, Abb. 11).

<sup>509</sup> Walchegger geht davon aus, dass dieser Zugang bestand und vermutlich in die 6. Arkade führte (vgl. Walchegger 1895, 7). Auch Wolfsgruber vermutet einen ehemaligen Zugang vom Bischofshof aus, den er jedoch in die 5. Arkade legt (vgl. Wolfsgruber 1988, 24). Siehe ebenso: Hallegger 1983, 10.

<sup>510</sup> Zu dem Brand und den baulichen Veränderungen siehe: Fernbach 1848; Tinkhauser 1855, 121–122; Tinkhauser 1856, 17; Semper 1887, 5–7; Walchegger 1895, 9–12; Wolfsgruber 1988, 24–26; Tavernier 1996, 127–130; Wolfsgruber 2003, 36.

<sup>511</sup> Vgl. Wolfsgruber 1988, 25; Tavernier 1996, 127; Tavernier 2003, 27.

<sup>512</sup> Vgl. Andergassen 2009, 234; Hallegger 1983, 10; ferner: Walchegger 1895, 10–11; Wolfsgruber 1988, 25; Tavernier 1996, 129 und 165; Pintarelli 1997, 150. Andergassen verweist diesbezüglich auf die Brixener Traditionsbücher, welche die Einwölbung unter dem Episkopat des Fürstbischofs Friedrich von Erdingen (1375–1396) erwähnen.

<sup>513</sup> Vgl. Tavernier 1996, 129.

<sup>514</sup> Die östlichen und westlichen Flügel messen 28,80 m, der südliche ca. 28,40 m und der nördliche ca. 28,20 m. Im Norden erreicht der Kreuzgang eine Tiefe von ca. 5 m, wohingegen die anderen Flügel nur ca. 3,50 m tief sind (vgl. Tavernier 1996, 126; Wolfsgruber 2003, 36).

<sup>515</sup> Vgl. Andergassen 2009, 237; Hallegger 1983, 11, Anm. 3; ferner: Walchegger 1895, 17, 19–21; Weingartner 1948, 31–32. Im frühen 16. Jahrhundert kam des Weiteren das Vesperbild im Umfeld der 9. Arkade hinzu (vgl. Andergassen 2009, 237). Zur chronologischen Ausmalung der Gewölbe siehe: ebd., 237–251.

<sup>516</sup> Vgl. Walchegger 1895, 18; Wolfsgruber 2003, 40. Beide Autoren äußern, dass diese Arkaden nie bemalt wurden. Walchegger bezieht sich bei seiner Vermutung u. a. auf Angaben von Josef Resch, der in seiner Auflistung keine Grabinschriften in diesen Arkaden nennt, und Josef Niederwäger. Niederwäger beschreibt, „daß keine Spur von Gemälden zu sehen sei“ (Walchegger 1895, 18). Tatsächlich sind nur Reste eines Scheinmauerwerks mit roten Fugen erhalten, wie sie auch an Stellen unter den Malereien der äußeren Schildbogenwand der 14. Arkade zu sehen sind (siehe in Kapitel 3.3.2.1). Eine figürliche Ausstattung ist auszuschließen.

<sup>517</sup> Vgl. Walchegger 1895, 18. Der Autor lässt bei der Zählung die Darstellungen einzelner Heiliger aus.

Domfabriksrechnungen von 1460, 1477 und 1482 verzeichnet steht; es sollte alle fünf Jahre wiederholt werden.<sup>518</sup>

Der Domneubau in den Jahren von 1747 bis 1753 verursachte im Kreuzgang einige Schäden.<sup>519</sup> Bedingt durch die direkte Angrenzung an der Südmauer des Doms entstanden aufgrund der Bauarbeiten Sprünge im Gewölbe. Ebenso litt der nördliche Gang wegen einer unzureichenden Bedachung. Die stärksten Schäden gingen auf Regeneinflüsse zurück: 1808 hob die damalige bayerische Regierung das Kollegiatkapitel der Liebfrauenkirche auf, sodass die Kirche gesperrt und dem Verfall preisgegeben wurde; im Zuge der Säkularisierung des Fürstentums war bereits das Domkapitel im Jahr 1803 aufgehoben worden.<sup>520</sup> Da die Kirche jedoch das Regenwasser ableitete, die Anlage dafür aber gleichfalls verfiel –, traten immense Schäden im Kreuzgang auf, die das in die Wände eindringende Wasser verursachte.<sup>521</sup>

Nachdem sich das Domkapitel 1826 erneuert und 1832 den Domherrenhof und den Innenhof des Kreuzgangs vom Staat wiedererlangt hatte, wurden die ersten Ausbesserungen an den Bildern vorgenommen.<sup>522</sup> 1855 vermerkt Georg Tinkhauser, dass mehrere Malereien und Inschriften „erbleicht oder beschädigt, andere übertüncht oder gar zerstört“<sup>523</sup> waren, wobei er die 14. Arkade als „sehr beschädigt“<sup>524</sup> beschreibt. Ein größerer Eingriff erfolgte in den Jahren von 1890 bis 1895, als die umfassende Restaurierung der Wandmalereien stattfand.<sup>525</sup> Nach anfänglicher Unsicherheit, inwieweit die Fehlstellen ergänzt und Übermalungen der Bilder erfolgen sollten,<sup>526</sup> und nach den ersten Überarbeitungsversuchen einigten sich die Verantwortlichen der k.-k.-Zentralkommission darauf, dass das noch Erhaltene nicht nur bewahrt, sondern auch „soweit möglich, einer längeren Erhaltung zugeführt“<sup>527</sup> werden sollte. Übermalungen wurden dabei vermieden, jedoch noch sichtbare Umrisse nachgezogen und erkennbare Farbtöne eingesetzt, um an manchen Stellen zumindest die Zeichnung zu erhalten, „die sonst in kurzer Zeit verloren gegangen wäre“<sup>528</sup>. Nachfolgende Restaurierungen und Maßnahmen zur Konservierung fanden im 20. Jahrhundert und

---

<sup>518</sup> Vgl. Tinkhauser 1856, 19; Andergassen 2009, 267; Hallegger 1983, 713. Andergassen und Hallegger beziehen sich auf eine Studie von Gisela Scheffler (*Hans Klocker*, Innsbruck 1967, 123).

<sup>519</sup> Vgl. im Folgenden: Walchegger 1895, 12–13; Andergassen 2009, 267; Wolfsgruber 1988, 48.

<sup>520</sup> Vgl. Walchegger 1895, 14; Hallegger 1983, 714.

<sup>521</sup> Vgl. Walchegger 1895, 14.

<sup>522</sup> Vgl. ebd.; Wolfsgruber 2003, 45.

<sup>523</sup> Tinkhauser 1855, 129.

<sup>524</sup> Ebd., 137. 1856 berichtet Georg Tinkhauser, dass alle Felder dieser Arkade „sehr beschädigt, theils vom Mauerfrass angegriffen, theils mit Mörtel überworfen, theils erbleicht“ sind. Lediglich die Auffindungsszene „hat sich ziemlich gut erhalten und zeigt ein zartes Bild“ (Tinkhauser 1856, 37).

<sup>525</sup> Vgl. Tavernier 1996, 127. Die Restaurierungsumstände und -ausführungen sollen im Folgenden nur umrissen werden. Für Näheres siehe: Walchegger 1895, 15–16 und 23–30; Hallegger 1983, 713–718; Wolfsgruber 1988, 48–49; Wolfsgruber 2003, 45–46 und Andergassen 2009, 267–271. Walchegger dokumentiert die einzelnen Überarbeitungen, die während der Restaurierung vorgenommen wurden.

<sup>526</sup> Vgl. Walchegger 1895, 24.

<sup>527</sup> Ebd., 29.

<sup>528</sup> Vgl. ebd.



Anfang des 21. Jahrhunderts statt.<sup>529</sup> Erneut führte die Feuchtigkeit, die in die Mauern eingezogen war, zu einem gravierenden Problem.

Der heutige Zustand der 14. Arkade lässt nur noch erahnen, was sie einst an Farbenpracht und Figurenreichtum geboten haben muss.<sup>530</sup> Neben den Fehlstellen sind die Bilder mäßig erhalten oder stark verblasst. Ähnlich sieht es bei den Inschriften aus. Die Texte unter dem Gideon-Motiv, der Geburts- und der Darbringungsszene, die fast vollständig lesbar sind, bilden die Ausnahmen. Die übrigen Inschriften sind kaum oder gar nicht mehr erkennbar. Zudem fällt die immense Auswölbung des Malgrunds inmitten der östlichen Schildbogenwand auf, die hauptsächlich die Krönungsszene (Maria mit einigen Engeln) betrifft.

### 3.3.2 Der Stifter und das Bildprogramm der 14. Arkade

Bedingt durch die Nutzung des Kreuzgangs als Grabstätte standen die Wände des Korridors nach der Einwölbung für individuelle Stiftungen zur Verfügung.<sup>531</sup> Wie bereits genannt erhielten 15 von 20 Arkaden eine vollständige Ausmalung.<sup>532</sup> Dazu zählt auch die für diese Studie wichtige Arkade, welche die Forschung seit 1948 dem Meister Leonhard Scherhauff und seiner Werkstatt zuschreibt.<sup>533</sup> Dem Meister selbst wird das Schlussbild mit der Marienkrönung zugeordnet, während die anderen Malereien teilweise von den Mitarbeitern der Werkstatt ausgeführt worden seien.<sup>534</sup>

Der Stifter dieser Arbeit, Domherr Johannes Grizimola<sup>535</sup>, ist in der letzten Szene (der Krönung Mariens) namentlich benannt, porträtiert und wurde vermutlich darunter beigesetzt.<sup>536</sup> Der dieser Szene zugehörige Text weist auf das Ableben und das Amt des Stifters hin: „Im Jahr des Herrn 1463, am 18. August, starb im Herrn der ehrw. Herr Johannes [genannt<sup>537</sup>] Grizimola, Domherr der Kirche von Brixen ...“<sup>538</sup> Nach der

<sup>529</sup> Siehe hierzu: Wolfsgruber 1988, 48–49; Wolfsgruber 2003, 46; Andergassen 2009, 270–271 und Tavernier 1996, 127.

<sup>530</sup> Die Verfasserin besichtigte die Arkade am 18.10.2018.

<sup>531</sup> Im Kreuzgang sind insgesamt 25 Darstellungen von Stiftern zu finden (vgl. Andergassen 2009, 261; Weiteres zu den Stiftern ebd., 261–267).

<sup>532</sup> Die schriftlichen Quellen über die Entstehung der Ausmalung fehlen nahezu ganz, sodass die Informationen hauptsächlich über die Inschriften im Kreuzgang vorliegen (vgl. Wolfsgruber 1988, 26).

<sup>533</sup> Vgl. Egg 1972, 68; Hallegger 1983, 12 und 16; Wolfsgruber 1988, 27; Pintarelli 1997, 158; Wierer 2000, 13; Wolfsgruber 2003, 44; Andergassen 2009, 247–248. Zur Forschungsentwicklung über das Œuvre des Meisters siehe: Hallegger 1983, 13–20.

<sup>534</sup> Vgl. Wolfsgruber 2003, 39; Hallegger 1983, 371–372.

<sup>535</sup> Zu seiner Person siehe: Santifaller 1925, 327; Andergassen 2009, 340.

<sup>536</sup> Siehe dazu in Kapitel 3.3.3 (Bodenöffnung). Bezüglich der Beisetzungsstelle beziehen sich Hans Semper und Leo Andergassen auf Joseph Reschs Vermerk „Epitaphium Auth[enticum] inscriptum muro Orientali sub imagine Coronationis B. V. M.“ (Resch 1765, 24, Nr. 42; vgl. Semper 1887, 71–72; Andergassen 2009, 340). Des Weiteren verweist Andergassen auf ein Testament Johannes Grizimolas, dessen Verbleib für diese Studie nicht aufgedeckt werden konnte (vgl. Andergassen 2009, 266).

<sup>537</sup> Vgl. Walchegger 1895, 104; Resch 1765, 24, Nr. 42.

<sup>538</sup> Wolfsgruber 1988, 46. Der Rest der Inschrift fehlte zu Karl Wolfsgrubers Zeit. Joseph Resch konnte 1765 noch wenige Worte mehr aufzeichnen: „Anno Domini Millesimo Quadringentesimo LXIII. Die XVIII. mensis Augusti obiit in

Inschrift der fünften Freude zu urteilen wurden die Malereien im folgenden Jahr 1464 beendet.<sup>539</sup>

Dank der Inschriften lassen sich die verschiedenen Bildinhalte, die neben neutestamentlichen auch alttestamentliche Szenen (Mose und der brennende Dornbusch, Gideons Vlies, Rebekka und der Knecht Abrahams) und Propheten zeigen, eindeutig auf sieben Freuden Mariens beziehen: die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Jesu, die Anbetung der drei Könige, die Darbringung, die Auffindung des zwölfjährigen Jesus im Tempel und die Krönung Mariens. Die thematische Zuordnung ist in der Forschung daher überwiegend richtig.<sup>540</sup>

### 3.3.2.1 Werkbeschreibung

Die Arkade umfasst eine Länge von 5,20 Metern, eine Breite von circa 3,50 Metern und eine Schildbogenhöhe von 5 Metern.<sup>541</sup> Neben den Darstellungen der sieben Freudenszenen treten ebenso typologische Bildthemen und beschreibende, heute größtenteils zerstörte lateinische Inschriften auf, welche inhaltlich allesamt aus dem *Speculum humanae salvationis* stammen. Die Inschriften bieten jeweils nur einen Teil der Freudentexte des *SHS*.<sup>542</sup> Die Anfangsszene aus dem *Speculum*, in der Maria am Bett eines sterbenden Geistlichen erscheint, wurde ausgelassen. Folglich fehlt auch die Erläuterung der Bedeutung dieser Andacht. Auf diese Tatsache weisen lediglich Leo Andergassen und Evi Wierer hin.<sup>543</sup>

---

Xpo Venerabilis Dominus Johannes dictus Grizimola. Canonicus Ecclesie Brixinensis. Cujus anima requiescat in pace ... cum animabus ...“ (Resch 1765, 24, Nr. 42).

<sup>539</sup> Es ist ungewiss, ob mit der malerischen Ausgestaltung bereits zu Lebzeiten Grizimolas oder erst nach seinem Tod begonnen wurde. In der Forschung gibt es daher einige Unstimmigkeiten. Erich Egg datiert die Malereien in das Jahr 1463, ohne das zweite Datum zu beachten (vgl. Egg 1972, 68). Wolfsgruber setzt die Ausgestaltung der Arkade „um 1464“ an (Wolfsgruber 2003, 39 und 44). Eva Wierer bestimmt die Anfertigung der Wandmalerei „nach 1463“, wie auch Andergassen eine „vollständige Ausmalung der 14. Arkade“ im Jahr 1464 annimmt (Wierer 2000, 13; Andergassen 2009, 248). August Hallegger meint im Spruchband des Stifters einen Hinweis zu finden: „Ein von seinen Händen ausgehender Gebetsanruf bestätigt, daß er im Zeitpunkt der Fertigstellung dieses Wandbildes noch am Leben gewesen ist.“ (Hallegger 1983, 815) Dieser Anruf ist jedoch überzeitlich zu deuten: Grizimola ist in ewiger Anbetung und nicht zu Lebzeiten dargestellt. Als weiteren Anhaltspunkt weist der Autor auf eine Unstimmigkeit in Bild und Text der Heimsuchungsszene hin: Während die Inschrift von der Umarmung der Frauen und der Schwangerschaft Elisabeths erzählt, weiche die bildliche Umsetzung von der Erzählung ab. Daraus folgert Hallegger, dass der Text, den der Maler nach Grizimolas Tod nur noch grob befolgt habe, „zweifellos“ vom Stifter formuliert worden sei. Demnach sei die Wand mit dem Stifterbild 1463 und die Gewölbe- und Hofwandbilder 1464 angefertigt worden (vgl. ebd., 370 und 816). Diesbezüglich ist jedoch zu berücksichtigen, dass die entscheidende Stelle des Bilds schon von Johann Walchegger als teilweise fehlend vermerkt wurde und somit nicht als Beleg für Halleggers These dienen kann. Des Weiteren erkennt der Autor nicht den Bezug zum *SHS*, aus dessen Inhalt der Text stammt.

<sup>540</sup> Vgl. Walchegger 1895, 98; Atz 1909, 768; Egg 1972, 68; Hallegger 1983, 368; Wolfsgruber 1988, 27 und 43; Wierer 2000, 13; Wolfsgruber 2003, 39; Andergassen 2009, 260 und 333. Georg Tinkhauser ordnet in seiner Arbeit von 1855 nur die Gewölbeszenen den Freuden Mariens zu (vgl. Tinkhauser 1955, 136). Ein Jahr später korrigiert sich der Autor und bezieht nun auch die Darstellungen auf den Schildbogenwänden mit ein (vgl. Tinkhauser 1956, 37).

<sup>541</sup> Zur Angabe der Schildbogenhöhe siehe: Hallegger 1983, 11.

<sup>542</sup> An manchen Stellen weisen die Inschriften Abweichungen auf. Die lateinischen Texte aus der Studie von Jules Lutz und Paul Perdrizet wurden mit denen von Andergassen verglichen (vgl. Lutz/Perdrizet 1907, 96–99; Andergassen 2009, 333–340).

<sup>543</sup> Vgl. Andergassen 2009, 260; Wierer 2000, 48.

Da alle Malereien und Inschriften durch die Feuchtigkeit beschädigt sind, müssen vor allem ältere Studien (deren Abbildungen und Beschreibungen) als Hilfe bei der Werkbeschreibung kritisch hinzugezogen werden. Die folgenden Übersetzungen sind den Arbeiten von Karl Wolfsgruber und Johann Ev. Walchegger entnommen, die die lateinischen Inschriften ins Deutsche übertragen haben. Als weitere Orientierung dient die Abschrift des lateinischen Originals von Andergassen.<sup>544</sup>

An der westlichen Schildbogenwand – zur Hofseite hin – befindet sich die Darstellung der Verkündigung, begleitet von drei Figuren in den Zwickeln darunter (Abb. 5 und Abb. 6). Eine unregelmäßige Arkatur trägt die Wand, die (fast) mittig von einem Bogenfenster mit leichter Spitze durchbrochen ist. Auf der linken Seite des Fensters kniet Gabriel mit einem Lilienstab in der linken Hand, während die rechte im Segensgestus erhoben ist. In seiner Funktion als Himmelsbote trägt der Engel ein Diakongewand und richtet seinen Blick auf Maria, die auf der rechten Seite des Fensters positioniert ist. Beide Figuren sind über ein Spruchband miteinander verbunden, das den Fensterbogen überfängt und somit beide Seiten als eine Szene definiert. Auf diesem Band standen einst die Worte Gabriels an Maria: „Gegrüßet seiest du, Gnadenvolle, der Herr ist mit dir, gesegnet bist du unter den Frauen.“<sup>545</sup> (Lk 1, 28). Auch die Jungfrau kniet mit überkreuzten Armen vor der Brust auf dem Boden und ist dem Engel zugewandt. Unmittelbar über ihrem Kopf erscheint die Heilig-Geist-Taube, die die Einwilligung Mariens und die Menschwerdung Christi verdeutlicht. Diagonal neben der Gottesmutter steht ein Leseputz, in dessen Fächern Bücher liegen, während sich ein weiteres aufgeschlagen auf der Ablage befindet. Die aufgeschlagene Seite des Buchs beinhaltete die Prophezeiung Jesajas: „Siehe, die Jungfrau wird empfangen und einen Sohn gebären.“<sup>546</sup> (Jes 7, 14). Das Leseputz und die Bücher deuten auf den Bildungsgrad und die Frömmigkeit Mariens hin, ähnlich wie es beim Cranach-Druck der Fall ist. Hinter ihr reihen sich eine Sitzbank und drei kleine Engel ein, wobei Letztere den feierlichen Moment hervorheben.

In der Wandinschrift links von Gabriel<sup>547</sup> leitet der Ich-Erzähler bzw. der Verfasser des *SHS* demütig die Freuden Mariens ein:

[Erste Freude.]<sup>548</sup> Freue dich, Maria, süße Mutter Christi, reich an Freudengenüssen.  
Deiner Freude war keine je gleich in allen Zeiten. Wenn auch kein Mensch deine Freuden

<sup>544</sup> Siehe dazu: Wolfsgruber 1988, 43–46 (lateinische Inschrift und deutsche Übersetzung); Walchegger 1985, 98–104 (deutsche Übersetzung) und 120–124 (lateinische Inschriften); Andergassen 2009, 333–340. Walchegger verfolgte die Restaurierung der Malereien zwischen 1890 und 1895 aus nächster Nähe und kümmerte sich um die Deutung der Inschriften (vgl. Wolfsgruber 1988, 48).

<sup>545</sup> Wolfsgruber 1988, 43.

<sup>546</sup> Walchegger 1895, 98; Hallegger 1983, 369; Wolfsgruber 1988, 43.

<sup>547</sup> Das Textfeld erstreckt sich vom darüberliegenden Gewölbezwickel in die Schildbogenwand. Ohne die rote Schrift, welche die Worte „Primum gaudium“ wiedergeben, wäre die Separierung vom Text der Gideonszene und der Verkündigung nur schwer auszumachen – vor allem im heutigen Zustand.

<sup>548</sup> Walchegger 1895, 98.

zu schildern vermag, begnüge ich mich, vor anderen sieben zu nennen. Die erste Freude war unvorstellbar über alle Maßen groß, als dir der Herr Botschaft brachte durch seinen Erzengel Gabriel.<sup>549</sup>

Unter der Verkündigung reihen sich drei Figuren ein, jede als Brustfigur umgesetzt.<sup>550</sup> Aufgrund des schlechten Erhaltungszustands gibt es zu diesen Figuren in der Forschung einige Unstimmigkeiten. Alle drei werden von Walchegger, August Hallegger, Wolfsgruber und Andergassen als Propheten bestimmt.<sup>551</sup> Walchegger benennt keinen von ihnen namentlich; stattdessen erklärt er, dass von den beigefügten Spruchbändern nur noch eins lesbar sei: „Sende, o Herr, den du senden willst!“<sup>552</sup> Wolfsgruber, dessen Studie fast 100 Jahre später erschien, zitiert dieselbe Stelle („Links“<sup>553</sup>) und benennt die dazugehörige Figur als Mose.<sup>554</sup> Des Weiteren ordnen Wolfsgruber, Hallegger und Andergassen die Figur auf dem mittleren Zwickel Jesaja zu.<sup>555</sup> Doch auch hier gibt es unterschiedliche Aussagen. Während Wolfsgruber und Hallegger davon ausgehen, dass dessen Schriftband und das des dritten unbekanntem Propheten verloren gegangen ist,<sup>556</sup> zitiert Andergassen den Spruch „Ecce virgo concipiet et pariet filium.“<sup>557</sup> (Siehe, die Jungfrau wird empfangen und einen Sohn gebären.) Er weist diesen dem Propheten Jesaja – anscheinend dem Brustbild und nicht dem aufgeschlagenen Buch – zu.<sup>558</sup>

Selbst wenn die Brustbilder und Inschriften kaum mehr zu erkennen und die Angaben in der Forschung uneinheitlich sind, werden mit den Figuren Propheten gemeint sein, die die Menschwerdung Christi und/oder die wundersame Mutterschaft Mariens thematisierten – so wie es die nachfolgenden drei Szenen tun. Ähnlich ist es in der *Biblia pauperum* umgesetzt. Hier weisen bei der Verkündigung (1. Kapitel) vier alttestamentliche Propheten sowohl bildlich wie schriftlich die wundersame Mutterschaft voraus: Ezechiel, Jeremia, David und Jesaja. Diese vier Propheten sind auch der Verkündigungsszene (7. Kapitel) in der *Speculum*-Handschrift *Clm. 3003* (um

---

<sup>549</sup> Wolfsgruber 1988, 44.

<sup>550</sup> In den Bereichen, die nahe den Säulen liegen, ist die ältere Malschicht zu sehen. Die ursprüngliche Malerei ist anhand der nachfolgenden Arkaden, vor allem aus dem 16. und 17. Jahrhundert, rekonstruierbar: Sie weisen weiße Scheinquader und roten Scheinmörtel auf.

<sup>551</sup> Vgl. Walchegger 1895, 98; Hallegger 1983, 369 und 816; Wolfsgruber 1988, 43; Andergassen 2009, 333.

<sup>552</sup> Walchegger 1895, 98.

<sup>553</sup> Wolfsgruber 1988, 43.

<sup>554</sup> Vgl. Wolfsgruber 1988, 43; sowie Wolfsgruber 2003, 44. Auch er zitiert das Spruchband („Herr, sende den, den du senden willst“), welches mit der Berufung Moses (Ex 4, 12–13) zu verbinden ist (vgl. Wolfsgruber 1988, 43).

<sup>555</sup> Vgl. Wolfsgruber 1988, 44; Wolfsgruber 2003, 44; Hallegger 1983, 369 und 816; Andergassen 2009, 333. Anscheinend trugen die Propheten einst ihren Namen an deren Abbildung, denn nach Hallegger sei nur noch Jesaja als Einziger „namentlich erkennbar“ / „namentlich gekennzeichnet“ (Hallegger 1983, 369 und 816). Wenn dies der Fall war, ist es jedoch verwunderlich, dass Walchegger keinen Verweis dazu gibt, zumal er die Malereien während der Restaurierung in seiner Zeit aus nächster Nähe betrachten konnte.

<sup>556</sup> Vgl. Wolfsgruber 1988, 44; Hallegger 1983, 369. Hallegger beschreibt, dass alle Schriftbänder unleserlich geworden seien.

<sup>557</sup> Andergassen 2009, 333.

<sup>558</sup> Vgl. ebd. Zuvor vermerkt der Autor: „An der westlichen Schildbogenwand Verkündigung Mariens, darunter drei Propheten mit Spruchbändern, der mittlere ist über den Inschriftrest als Jesaja zu deuten.“ (ebd.) Ein Hinweis, dass das Buch vor Maria eine Inschrift trug, fehlt.

1430) aus der Bayerischen Staatsbibliothek beigefügt.<sup>559</sup> Das zeigt, dass die Kombination der neutestamentlichen Darstellungen mit Propheten ebenfalls im *SHS* vorkommt. Im Kreuzgang sind wegen des Platzmangels jedoch nur drei statt vier Propheten dargestellt.

Nach der Schildbogenwand folgen in dem darüberliegenden Gewölbe drei alttestamentliche Ereignisse (Abb. 7), die von links nach rechts betrachtet werden: Mose und der brennende Dornbusch, Gideon und sein Vlies und Rebekka mit Elieser am Brunnen. Diese sind typologisch auf die Schildbogenszene ausgerichtet und gehen sowohl auf die Auserwählung Mariens als auch auf ihre wundersame Mutterschaft ein.<sup>560</sup> Die drei Szenen befinden sich jedoch nicht im Kapitel der Freudenandacht (45. Kapitel) des *SHS*,<sup>561</sup> sondern im 7. Kapitel<sup>562</sup>, das von der Verkündigung an Maria handelt. Auch die Texte stimmen fast gänzlich mit dem des Heilsspiegels überein.<sup>563</sup> Diese gehen nicht nur auf die Szenen und deren typologische Bezüge zur Gottesmutter ein, sondern sind um Sinn- und Beiworte Mariens erweitert.

Die Reihe beginnt in der südlichen Kappe mit der Darstellung von Mose vor dem brennenden Dornbusch (Ex 3–4), über dem die Gestalt Gottvaters zu sehen ist. Der Großteil dieser Szene ist verloren gegangen. Heute ist lediglich Gottvater mit seinem Spruchband mit dem Text „Ich will dich zu[m] Pharao senden, daß du das Volk herausführst.“<sup>564</sup> (Ex 3, 10, Inschrift ist heute unleserlich) und der Rest eines weiteren Spruchbands zu erkennen.<sup>565</sup> Wie Maria wurde auch Mose zur Befreiung der Gläubigen (der Juden) von Gott auserwählt, wobei der brennende Dornbusch für Marias unversehrte Jungfräulichkeit steht. Auf den Aspekt der jungfräulichen Empfängnis verweist zudem die begleitende Inschrift (fast ganz verloren):

Erste Figur. Diese Empfängnis, wunderbar und unermeßlich, war dem Moses im brennenden Dornbusch gezeigt. Der Dornbusch hielt das Feuer aus und verlor nicht sein Grün. Maria empfang ihren Sohn und verlor die Jungfräulichkeit nicht. Der Herr selber wohnte in jenem brennenden Dornbusch, und Gott selbst wohnte im Schoße Mariens. Er stieg herab in den Busch zur Befreiung der Juden, er stieg herab in Maria zu unserer Rettung; er stieg herab in den Busch, um die Juden aus Ägypten zu führen, er ließ sich herab zu Maria, um uns der Hölle zu entreißen.<sup>566</sup>

<sup>559</sup> Nahezu alle neutestamentlichen Szenen werden dort von vier Propheten begleitet.

<sup>560</sup> Siehe dazu: Schildenberger 1989, 224–225 (brennender Dornbusch, Exegese), Vetter 1989, 225 (brennender Dornbusch, Ikonografie); Tschochner 1989, 637 (Gideon, Ikonografie); Sachs 2004a, 125–126 (Gideon); Stock 1988, 461 (Berufung Marias); Nitz 1993, 417 (Rebekka, Ikonografie).

<sup>561</sup> Lediglich das Vlies Gideons wird in der Freudenandacht erwähnt.

<sup>562</sup> Im *Codex Cremifanensis* 243: fol.12vb (Das Vorbild des Mose mit dem brennenden Dornbusch); fol.13ra (Gideon und sein Vlies); fol. 13rb (Rebecca mit dem Knecht Abrahams am Brunnen).

<sup>563</sup> Zum Vergleich wurden die lateinischen Texte von Lutz und Perdrizet sowie Andergassen gegenübergestellt (vgl. Lutz/Perdrizet 1907, 17; Andergassen 2009, 333–336). Bei der lückenhaften Inschrift der Mosedarstellung nimmt Andergassen den Text des *SHS* für die Rekonstruktion zu Hilfe (vgl. Andergassen 2009, 333).

<sup>564</sup> Walchegger 1895, 98; ähnlich bei: Wolfgruber 1988, 44.

<sup>565</sup> Bereits Walchegger vermerkt 1895, dass nur noch dieser Teil erhalten war (vgl. Walchegger 1895, 98).

<sup>566</sup> Wolfgruber 1988, 44.

Das westliche Gewölbefeld zeigt links mit Gideon und dem Tauwunder (Ri 6, 33–40) den zweiten Typus. Der Auserwählte kniet in Ritterrüstung vor dem Fell, das ausgebreitet auf dem Boden liegt. Gideons Hände sind im Gebetsgestus zusammengelegt und sein Blick ist auf den Engel über ihm gerichtet. Zwischen den Figuren breiten sich zwei Spruchbänder aus, von denen eins zum Himmelsboten gehört: „Der Herr ist mit dir, tapferster der Männer.“<sup>567</sup> (Ri 6, 12). Das andere gehört zu Gideon: „Ich bitte dich, Herr, gib mir ein Zeichen, daß ich Israel retten soll.“<sup>568</sup> (Ri 6, 36–38). Mit der Anrede des Engels wird nicht nur auf die Wahl Gideons eingegangen, sondern auch indirekt auf die Erwählung Marias, die ebenfalls durch einen himmlischen Boten vermittelt wurde. Im Gegensatz zu Gideon zweifelt Maria jedoch nicht an den Worten des Engels bzw. Gottes und stimmt ihrer Aufgabe zu, was sie gegenüber anderen biblischen Figuren auszeichnet. Das Tauwunder auf dem Vlies steht in direkter Beziehung zur wunderbaren Empfängnis Jesu und seiner Geburt durch die Jungfrau Maria. Die Inschrift (fast ganz erhalten) unter der Szene<sup>569</sup> erläutert:

Zweite Figur. Und diese (die Menschwerdung) war im Vlies Gedeons vorgebildet, das, wie zu lesen ist, vom Tau des Himmels befeuchtet wurde. Nur das Vlies nahm den Himmelstau auf, und die ganze umliegende Erde blieb trocken. So war Maria allein vom himmlischen Tau überschattet, niemand in der ganzen Welt war sonst würdig befunden. Viele Töchter haben Reichtümer gesammelt, Maria aber hat sie alle übertroffen. Gedeon bat, daß Gott ihm im Vlies ein Zeichen gäbe, daß er die Söhne Israels von den Feinden befreien könne. Die Betauung des Vlieses war also das Zeichen der Befreiung, die Empfängnis Mariens ist das Zeichen unserer Erlösung. Die gebenedeite Jungfrau Maria ist das Vlies Gedeons, aus dem sich Jesus Christus, die wahre Weisheit, das Kleid gemacht hat; er wollte mit dem Kleid unserer Menschlichkeit sich kleiden, um uns zu bekleiden mit dem Festkleid ewiger Freude. Gedeons Vlies nahm den Tau auf ohne Schaden für das Fell, Maria empfing den Sohn ohne Befleckung ihres Körpers.<sup>570</sup>

In demselben Gewölbefeld befindet sich rechts der dritte Typus. Dieser geht auf die Erwählung Rebekkas ein (Gen 24,1–61). Zu sehen ist der Moment, in welchem Rebekka (rechts) Elieser, dem Großknecht Abrahams, einen Krug mit Wasser zum Trinken reicht. Über Rebekka ist ein kurzes Spruchband dargestellt, dessen Inhalt verloren ist. Es könnte dort die Zustimmung der Frau („Trink nur, mein Herr!“, Gen 24, 18) gestanden haben. Beide Figuren sind, ähnlich wie Gabriel und Maria, getrennt voneinander dargestellt. Während es bei der Verkündigung das Fenster ist, sind es in dieser Szene ein Kamel<sup>571</sup> und der Brunnen, die die Figuren separieren. Erneut steht hier die Erwählung im Mittelpunkt der Bilderzählung, sodass Rebekka als die gesuchte Braut auf Maria verweist. Neben der Erwählung in Bezug auf die Mutterschaft Mariens

<sup>567</sup> Walchegger 1895, 99; ähnlich bei: Wolfgruber 1988, 44. Heute ist die Inschrift verloren.

<sup>568</sup> Walchegger 1895, 99; ähnlich bei: Wolfgruber 1988, 44. Ebenso verloren.

<sup>569</sup> Ein Teil des Texts ragt in die Verkündigungsszene rein und teilt sich mit dieser das Textfeld. Die Passage zu Gideon nimmt dabei den größten Teil des Felds ein.

<sup>570</sup> Wolfgruber 1988, 44.

<sup>571</sup> Elieser steht zwischen zwei trinkenden Kamelen.

kann auch das Thema der Brautwahl auf die Jungfrau bezogen werden, die zugleich als Braut Christi<sup>572</sup> verstanden wird. Das Wasser steht nicht nur für Marias Zustimmung, sondern kann ebenso auf den lebensspendenden Quell (Jesus), den Maria der Menschheit eröffnet, bezogen werden. Entsprechend steht im unteren (teilweise lesbaren) Text:

Dritte Figur. Diese Empfängnis Mariens geschah durch die Botschaft Gabriels, was vorgebildet war durch Abrahams Knecht und Rebekka, Bathuels Tochter. Abraham schickte seinen Knecht, eine Jungfrau zu suchen, die sein Sohn Isaak zur Braut nehmen sollte. Rebekka hat dem bittenden Boten Abrahams einen Trunk gereicht, und er hat sie zur Braut für den Sohn seines Herrn erwählt. So schickte der Himmlische Vater den Erzengel Gabriel in die Welt, um dem Sohn Gottes eine Jungfrau als Mutter zu suchen. Gabriel fand Maria, die bescheidenste Jungfrau. Sie gab ihm Trank, das heißt die Zustimmung für seine Botschaft. Rebekka hat nicht nur den Boten, sondern auch die Kamele gelobt. Maria hat Engeln und Menschen die Quelle des Lebens erschlossen.<sup>573</sup>

Bei weiterer Betrachtung fällt auf, dass keine der folgenden Freuden in einem solchen Umfang von Präfigurationen und Propheten begleitet wird. Deshalb vermutet Hallegger, dass Grizimola die Szene der Verkündigung „am bedeutendsten und symbolhaftesten erschienen sein“<sup>574</sup> muss. Den Grund sieht der Autor wie folgt: „Vielleicht hat Johannes Grizimola gerade dieses Auserwählt werden Mariens und ihre Bevorzugung vor allen anderen Menschen auf seine Person bezogen.“<sup>575</sup> Dieselbe These bezieht Hallegger auch auf die Krönung Mariens, die den „prunkvollen Abschluß der Auserwählung ihrer Person“<sup>576</sup> bildet. Als weiteren Grund nennt er die herausgestellte Bedeutung der Verkündigung an Maria während des Mittelalters als die beliebteste Darstellung, die die Hoffnung auf das Heil weckte.<sup>577</sup> Walchegger glaubt wiederum, dass wegen des beschränkten Raums nur dieser Szene andere Nebenbilder beigefügt seien.<sup>578</sup>

Mit Sicherheit kann davon ausgegangen werden – wie es Hallegger als zweite These äußerte –, dass die Verkündigung wegen ihrer theologischen bzw. heilsgeschichtlichen Bedeutung derart hervorgehoben wurde. In diesem mystischen Ereignis stehen das Wirken Gottes an Maria und die Aufnahme dieses Wirkens durch Maria im Mittelpunkt.<sup>579</sup> In Verbindung mit der Heimsuchung – diese Szene folgt im

---

<sup>572</sup> Zu Marias Ehrentitel „Braut Christi“ und dessen symbolischer Bedeutung siehe: Scharbert 1988, 562; Fiala/Baumeister 1988, 564, Wittkemper 1988, 564–571.

<sup>573</sup> Wolfsgruber 1988, 44. Auch dieses Textfeld ragt in die Verkündigungsszene hinein.

<sup>574</sup> Hallegger 1983, 419.

<sup>575</sup> Ebd. Gemeint ist damit die Amtsübergabe an Grizimola zum Domherrn von Brixen, die er vielleicht als von Gott vorherbestimmt angesehen hat. Die Stiftung, so Hallegger, könnte als Geste der Dankbarkeit erfolgt sein (vgl. ebd., 816, Anm. 1).

<sup>576</sup> Hallegger 1983, 816, Anm. 1 und 420.

<sup>577</sup> Vgl. ebd., 419.

<sup>578</sup> Vgl. Walchegger 1895, 98.

<sup>579</sup> Vgl. Stock 1988, 460. Stock erklärt wie folgt: „Es geht um die Ankündigung der Geburt Jesu. Die Aufmerksamkeit wird aber darauf gerichtet, welches Verhältnis zwischen Gott und M[aria] dieser Geburt vorausliegt und ihretwegen begründet wurde. In der Berufung M[aria]s wird dieses Verhältnis konstituiert und sichtbar. Gottes Handeln richtet sich

nächsten Bildfeld – und dem von Maria gesungenen Magnifikat verweist Stock auf folgenden Aspekt: „Lukas zeigt uns M[aria] an der Seite der großen Führer und Propheten des Volkes Israel, die von Gott berufen wurden und durch die Gott das Heil seines Volkes gewirkt hat.“<sup>580</sup> Dass Maria Gnade bei Gott (Lk 1, 30) gefunden hat, stellt eine weitere Besonderheit dar: „Als affirmative Aussage findet sich das nur noch für Noah (Gen 6,8), Mose (Ex 33,12.17) und David (Apg 7,46). Schon so kann deutlich werden, welchem Kreis von Berufenen M[aria] zuzurechnen ist.“<sup>581</sup> Darüber hinaus heben alle Texte dieser Arkade hervor, dass durch Maria, der begnadeten Jungfrau, die Befreiung der Menschen erfolgt. Die Hervorhebung der Verkündigung durch drei Propheten und drei Typen<sup>582</sup> erscheint daher als eine folgerichtige Entscheidung.

Die nächste Darstellung, die Heimsuchung Mariens, tritt im nördlichen Gewölbefeld links auf und liegt neben der Szene mit der Erwählung Rebekkas. Auch diese Malerei ist stark beschädigt. Nur noch fragmentarisch sind die aufeinandertreffenden Frauen Maria und Elisabeth mit einer weiteren Figur, die als Josef gedeutet werden kann,<sup>583</sup> und einem über ihnen schwebenden Engel erhalten.<sup>584</sup> Im Hintergrund türmen sich versetzte Bergmassive auf, in die Gebäude (unter anderem zwei Kirchen) eingefügt sind. Die Inschriften der Spruchbänder sind verloren gegangen und der Text unterhalb der Szene ist nur noch schlecht erhalten:

[Zweite Freude.]<sup>585</sup> Freue dich, Maria, fromme Mutter Christi, die du die Sonne bedeutest. Voller verschiedener Freuden wirst du erkannt. Die zweite Freude, o süßeste Mutter, hast du erfahren, als du die Base Elisabeth in zartester Umarmung hattest, als Johannes vor Freude im Mutterschoß frohlockte und deine Seele den heiligsten Herrn voll Jubel pries. Dein reinster Schoß war einem Gefäß für Balsam gleich, in dem Gott seinen himmlischen Balsam verschlossen hielt.<sup>586</sup>

Mit der Verkündigungs- und Heimsuchungsszene ist die westliche Arkadenhälfte thematisch auf Ereignisse ausgerichtet, die vor der Geburt Jesu stattfinden und mit der Erwählung der Jungfrau als Gottesmutter verbunden sind. Sowohl der Erzengel Gabriel als auch Elisabeth sprechen vom Handeln Gottes an Maria, wobei die Base weitere Aspekte dieser Berufung benennt.<sup>587</sup> In dem folgenden Magnifikat findet schließlich Marias Freude ihren Ausdruck. Auch die Typen beziehen sich auf die Erwählung Mariens als Gottesmutter, die wundersame Empfängnis und Menschwerdung Jesu und

---

auf die jungfräuliche Empfängnis dessen, der Sohn des Höchsten genannt wird und über das Haus Jakob ohne Ende herrschen wird (Lk 1,32 f.). Maria sagt dazu ein dienstbereites, gläubiges und schließlich enthusiastisch-freudiges Ja“ (ebd., 460–461).

<sup>580</sup> Ebd., 462.

<sup>581</sup> Ebd., 461.

<sup>582</sup> Nach der christlichen Zahlensymbolik ist die Zahl Drei mit der Dreifaltigkeit verbunden.

<sup>583</sup> Vgl. Wolfsgruber 1988, 44; Andergassen 2009, 333. Siehe ferner: Lechner 2004, 234.

<sup>584</sup> Walchegger berichtet, dass das Bild schon vor der Restaurierung am Ende des 19. Jahrhunderts „in der Mitte eine größere Bruchstelle [hatte], welche schon in früherer Zeit rauh mit Mörtel verworfen wurde“ (Walchegger 1895, 100).

<sup>585</sup> Ebd.

<sup>586</sup> Wolfsgruber 1988, 44–45.

<sup>587</sup> Siehe dazu: Stock 1988, 462.



die damit verbundene Erlösung durch Maria und Christus. Ferner sei erwähnt, dass diejenige Seite dem Garten zugewandt ist, den der Betrachter beim Anblick der Verkündigung im Blick hat. Da der Kreuzgang samt Garten (unter anderem) als Sinnbild des Paradieses und der himmlischen Gefilde verstanden wurde und die jungfräuliche Mutterschaft Mariens in einem Bezug zum „hortus conclusus“ steht, sind beide – Garten und Verkündigungsszene – sinnbildlich miteinander verknüpft.<sup>588</sup> Die nächsten Szenen beinhalten hingegen Ereignisse, die mit der Geburt Jesu beginnen und zur Seite des Domherrenhofs liegen. Wie bei den ersten Gewölbeszenen werden auch die folgenden von links nach rechts betrachtet, wofür sich der Betrachter umdrehen muss (Abb. 8).

Im nördlichen Gewölbefeld rechts folgt die dritte Freude mit der Geburt Christi. Diese Malerei ist ebenfalls nur noch teilweise erhalten. Zu erkennen ist die kniende und betende Gottesmutter vor dem Neugeborenen, das gewickelt in einem Korb liegt. Auf dem Spruchband vor ihr standen einst die Worte „Mein Gott und mein Herr.“<sup>589</sup> Hinter Maria (kaum zu erkennen) sitzt Josef, der sich abgewandt vom Geschehen auf einen Stock stützt.<sup>590</sup> Über und um den Korb herum reihen sich weitere Figuren. So neigen Esel und Ochse ihre Köpfe vor dem Heiland. Zwei kleine Engel knien vor dem Korb und beten das Kind an, während vier weitere als Brustbilder in einer Wolke erscheinen und ein Spruchband vor sich halten. Der Text darauf ist für die Engel bestimmt und für den Betrachter nicht lesbar. Nur an den eingerollten Enden sind einige wenige Buchstaben zu erkennen, die die Worte „Gloria“ und „voluntatis“ erahnen lassen. Damit lässt sich diese Gruppe dem himmlischen Heer zuordnen, das zu Ehren Gottes singt: „Verherrlicht ist Gott in der Höhe und auf Erden ist Friede bei den Menschen seiner Gnade.“ (Lk 2, 13–14)<sup>591</sup> Zuletzt knien hinter dem Korb zwei Hirten, die im Bedeutungsmaßstab wie die Engel kleiner gehalten sind. Den Hintergrund der Szene bilden der Stall, eine Landschaft und der Nachthimmel.

Die Vorgeschichte der Hirten ist im rechten Teil des Bildfelds dargestellt und nur noch spärlich erhalten. Zu erkennen sind zwei Engel (rechts), die den beiden Hirten (links) die frohe Botschaft verkünden. Ihre Spruchbänder sind heute kaum lesbar.<sup>592</sup> Auf dem Spruchband der sich bereits abwendenden Hirten stand einst deren Reaktion

---

<sup>588</sup> Vgl. Klein 2004, 12 (Garten des Kreuzgangs); siehe dazu in Kapitel 3.3.3. Zur Verknüpfung Mariens mit dem himmlischen Paradies und dem „hortus conclusus“ siehe ebenfalls in Kapitel 3.4.2.

<sup>589</sup> Walchegger 1895, 100; Wolfsgruber 1988, 45.

<sup>590</sup> Er kniet nicht, wie es Wolfsgruber beschreibt, wie Maria vor dem Kind (vgl. Wolfsgruber 1988, 45).

<sup>591</sup> Siehe ebenso: ebd. und ferner Red. LCI, 2004, 421–422. In der Bibel kommt das himmlische Heer allerdings nur bei der Verkündigung an die Hirten vor.

<sup>592</sup> Im Lukasevangelium ist nur von einem Engel die Rede, der zu den Hirten spricht: „Fürchtet euch nicht, denn ich verkünde euch eine große Freude, die dem ganzen Volk zuteil werden soll: Heute ist euch in der Stadt Davids der Retter geboren; er ist der Messias, der Herr. Und das soll euch als Zeichen dienen: Ihr werdet ein Kind finden, das, in Windeln gewickelt, in einer Krippe liegt“ (Lk 2, 10–12).

auf die Verkündigung: „Lasset uns nach Bethlehem gehen und sehen.“<sup>593</sup> (Lk 2, 15) In diesem Gewölbefeld fällt die Bedeutungsperspektive auf. Jesus, Maria und Josef sind wesentlich größer dargestellt als die übrigen Figuren – dieser Größenunterschied tritt noch in zwei weiteren Szenen auf.

Die begleitende, fast gänzlich lesbare Inschrift der dritten Freude lautet:

[Dritte Freude.]<sup>594</sup> Freue dich, Maria, fromme Mutter Christi, von der Sonne gezeichnet, in Wahrheit zeigst du dich als aller Freuden Paradies. Die dritte Freude, süßeste Mutter, hast du gehabt, als du unversehrt und unberührt deinen lieben Sohn geboren, vorgebildet durch das verschlossene Tor Ezechiels und durch den Wunderberg, dessen Geheimnis Daniel geoffenbart war. Der Herr allein durchschritt dieses Tor, verschlossen, unerbrochen. Dein Schoß verlor durch Christi Geburt nicht der Jungfrauschafft Siegel. Vom Berg hat der Stein sich gelöst ohne Menschenhand, von Dir wurde der Herr Jesus ohne Zutun eines Menschen geboren. Wie der Sonnenstrahl das Glas durchscheint, ohne es zu zerbrechen, so war Christus uns geboren ohne der Jungfräulichkeit Verlust.<sup>595</sup>

Auf dem östlichen Gewölbefeld schließt sich die Darstellung der Anbetung der Heiligen drei Könige an, die Jesaja in der linken Ecke des Felds begleitet. Der Prophet ist als Brustfigur wiedergegeben und in eine Rundbogennische eingefügt, deren rote Ausmalung ihn besonders hervorhebt. In seiner Linken ist ein Spruchband mit den (verblassten) Worten „Es strömen zu ihm alle Völker und kommen viele Nationen“<sup>596</sup> (Jes 2, 2–3) entrollt. Die Prophezeiung Jesajas bezieht sich auf die drei Könige, die als erste Heidenchristen und (unter anderem) als Schutzpatrone für Reisende, Pilger und Wallfahrer galten.<sup>597</sup> Stellvertretend für den Gläubigen treten sie auch als Bittsteller vor Maria und dem Kind auf.<sup>598</sup> Mit seiner rechten Hand und seinem nach oben gerichteten Blick lenkt Jesaja die Aufmerksamkeit auf die drei Könige (links), die dem Gottessohn (rechts) huldigen. Dieser sitzt, eingehüllt in einem weißen Tuch, auf dem Schoß Mariens und blickt über die Schulter zu den Königen. Maria ist mit einer Krone ausgestattet und sitzt auf einem thronartigen Stuhl. Mit Ehrfurcht kniet der erste König vor Mutter und Kind und überreicht sein Geschenk, während sich die beiden anderen Könige hinter ihm einreihen. Über ihren Köpfen, an oberster Stelle, leuchtet der sie leitende Stern, der zugleich ein Symbol für die göttliche Mutterschaft Mariens ist.<sup>599</sup> Auch diese Malerei sowie die Inschrift sind stark verblasst, sodass die meisten Details verloren gegangen sind.

In der rechten Ecke der Kappe fügt sich die nächste Erläuterung der dargestellten Szene ein:

---

<sup>593</sup> Wolfsgruber 1988, 45.

<sup>594</sup> Nach Walchegggers lateinischer Edition (vgl. Walchegger 1895, 122).

<sup>595</sup> Wolfsgruber 1988, 45.

<sup>596</sup> Walchegger 1895, 101; ähnlich bei: Wolfsgruber 1988, 45.

<sup>597</sup> Vgl. Körner 1979, 56. Auf die Kombination von neutestamentlichen Szenen mit Propheten ist bereits im Abschnitt zu den Brustfiguren (Propheten) auf der westlichen Schildebogenwand hingewiesen worden.

<sup>598</sup> Vgl. ebd.

<sup>599</sup> Vgl. Salzer 1967, 35–36.

[Vierte Freude.]<sup>600</sup> Freue dich, Maria, fromme Mutter Christi, leuchtender Meeresstern, du wirst mit strahlendster Freude erfüllt. Die vierte Freude, süßeste Mutter, hattest du, als du das lobwürdige Zeugnis der Könige über deinen Sohn vernahmst, die vor dir sich beugend Gott und den König bezeugten und die mystischen Geschenke von Gold, Weihrauch und Myrrhe ihm brachten. Durch ihren Kniefall und ihre Anbetung haben sie ihn als wahren und lebendigen Gott bezeugt. Des Weihrauchs Opfer war eine priesterliche Tat. Darum zeigte dieses Opfer ihn als Priester der Zukunft. Mit Myrrhe pflegten die Alten die Leiber der Verstorbenen zu erhalten<sup>601</sup> [; darum zeigte dies, daß dein Sohn für uns in den Tod sollte gehen!]<sup>602</sup>

Das Thema der Anbetung ist die einzige der Gewölbeszenen, der eine ganze Kappe gewidmet und eine Prophetenfigur beigefügt wurde. Im Unterschied zu den anderen Szenen wird hier neben den Freuden Mariens auch auf den Opfertod Christi und die damit verbundene Erlösung der Menschheit verwiesen, weshalb dieser Darstellung mehr Raum zugestanden wurde.

Im letzten Gewölbefeld (südlich) ist die Darbringung im Tempel untergebracht, von der oben rechts ein Stück fehlt und der Rest eher mäßig erhalten ist. Die Szene findet angesichts einer Architekturabbeviatur und des Altars in der Mitte im Tempel statt. Im Vordergrund stehen sich Maria und Simeon gegenüber, während sich hinter dem Propheten zwei weitere (männliche) Figuren einreihen. Die ausgestreckten Arme der Gottesmutter stellen den Moment dar, in welchem sie ihren Sohn an Simeon, der ihn bereits in seinen Armen trägt, überreicht hat. Diese Übergabe ist ebenso aus dem (leserlichen) Text darunter zu entnehmen:

[Fünfte Freude.]<sup>603</sup> Freue dich, Maria, fromme Mutter Christi, Rose ohne Dornen, stammend aus königlichem Geschlecht, bist du ganz edel. Die fünfte Freude hast du gehabt, als du in Freude deinen geliebten Sohn im Tempel geopfert hast. Mit großer Freude zogst du aus der Geburtsstadt Bethlehem, mit großer Freude kamst du zur Opferstadt Jerusalem, mit großer Freude gingst du in des Herren Tempel, mit großer Freude hast du deinen Sohn dargebracht. Du opferst ihn dem wahren, lebendigen, höchsten Gott, wissend, daß er der Vater sei und sonst niemand auf Erden. [1464]<sup>604</sup>

Den Abschluss der Freudenreihe bilden zwei Ereignisse, welche sich den Platz an der östlichen Schildbogenwand teilen. Hier sind die Auffindung des zwölfjährigen Jesus im Tempel (links) und die Krönung Mariens (rechts) zu sehen (Abb. 9). Bezüglich der dargestellten Szenen weist Walchegger auf eine inhaltliche Übereinstimmung hin, die sich auf das Wiederfinden Christi (auf Erden und im Himmel) bezieht.<sup>605</sup> Bei beiden Ereignissen werden der Verlust des geliebten Sohnes und das Wiedersehen

---

<sup>600</sup> Nach Walcheggers lateinischer Edition (vgl. Walchegger 1895, 122).

<sup>601</sup> Wolfgruber 1988, 45.

<sup>602</sup> Die Ergänzung stammt von Walchegger (vgl. Walchegger 1895, 101).

<sup>603</sup> Nach Walcheggers lateinischer Edition (vgl. Walchegger 1895, 123).

<sup>604</sup> Wolfgruber 1988, 45. Wolfgruber lässt die Jahreszahl aus, wobei diese (noch heute) kenntlich darunter steht. Bei der Abschrift von Andergassen ist das Datum angegeben (vgl. Andergassen 2009, 339).

<sup>605</sup> Vgl. Walchegger 1895, 101.

thematisiert. Beide Situationen sind dabei auf die Mutter Christi hin ausgerichtet. Mit einer Breite von 2,03 Metern – zuunterst und ohne Rahmung<sup>606</sup> – nimmt die Krönung etwas mehr Platz ein als die Tempelszene. Diese weist auf derselben Höhe eine Breite von 1,85 Metern – ebenfalls ohne Rahmung – auf. Während die anderen Textfelder hauptsächlich in Zwickeln platziert wurden, ließen sich die der inneren Wand unproblematisch unter den Szenen und auf Augenhöhe des Betrachters anbringen. Die Beischrift und der Text der Spruchbänder sind schlecht erhalten. Der Wandteil vom Boden bis zum aufgemalten Rahmen (circa 2,40 Meter hoch) ist ohne Malerei.

Da der untere Bereich der Tempelszene nahezu gänzlich verloren gegangen ist, stützt sich diese Untersuchung auf eine Schwarz-Weiß-Abbildung in Walcheggers Arbeit (Abb. 10).<sup>607</sup> Hier ist deutlich eine Vielzahl von Schriftgelehrten im Tempel zu erkennen, die zum größten Teil auf Bänken sitzen, zum Teil auch stehen. Sie gestikulieren, halten Bücher und nehmen den ganzen Vordergrund – abgesehen von einem Pfeiler – ein. Im oberen Teil, der mäßig erhalten ist, sitzt Jesus mit einem geöffneten Buch im Schoß auf einer steinernen Kathedra, die über eine lange Stufenreihe zu erreichen ist und den Gottessohn weit über den Köpfen der Gelehrten positioniert. Vor den Stufen treten Maria und Josef heran. Während die Gottesmutter zu ihrem Sohn blickt, schaut Josef zur Jungfrau zurück und weist mit der Rechten auf den Jesusknaben. Auch diese drei Figuren sind im Verhältnis zu den Gelehrten größer gehalten. Die Spruchbänder vor und über ihnen gaben einen Hinweis auf den Dialog zwischen Maria und ihrem Sohn<sup>608</sup>: „Sohn, warum hast du es uns so gemacht?“<sup>609</sup> (Lk 2, 48) „Wußtet ihr nicht, daß ich in dem sein muß, was meines Vaters ist?“<sup>610</sup> (Lk 2, 49) Die ganze Szene ist in eine gotische Architektur eingefügt, die den Tempel repräsentiert. Auffallend ist die Separierung der Eltern vom Jesusknaben durch die mittig platzierte Säule. Durch die damit entstehende Arkatur wird der Gottessohn auf der Kathedra zusätzlich hervorgehoben. Zuunterst verzeichnet(e) die Inschrift:

[Sechste Freude.]<sup>611</sup> Freue dich, Maria, fromme Mutter Christi, liebenswerte Morgenröte, die Schönste bist du, angenehm und liebenswürdig. Die sechste Freude hattest du, süßeste Mutter, als du deinen Sohn, den verlorenen und gesuchten, im Tempel fandest; der Wiedergefundene war dir demütig untertan; als höchster Gott, liebwerteste Mutter, scheute er sich nicht, dir zu gehorchen. Du, reinste Jungfrau, hast durch deine Liebe so viel erreicht, daß du durch dieselbe das Einhorn gezähmt, das sonst niemand zu fangen vermochte. Du hast aus dem gewaltigen Löwen ein zahmes Lamm gemacht. Du hast den Adler gezähmt, den niemand zu zähmen vermochte. Du besiegestest und fesseltest den so

<sup>606</sup> Auf den Rippen des Gewölbes wie auch an der inneren Schildbogenwand trennen gemalte Rahmen mit vegetabilem Muster die Kappen voneinander bzw. das Gewölbe von der Schildbogenwand. Die äußere Schildbogenwand hat hingegen keinen Rahmen erhalten.

<sup>607</sup> Walchegger 1895, Tf. VII (Seiten 96–97).

<sup>608</sup> Heute sind die Inschriften gänzlich verloren.

<sup>609</sup> Walchegger 1895, 102. Anders bei: Wolfsgruber 1988, 45 („Ich und dein Vater haben dich mit Schmerzen gesucht“).

<sup>610</sup> Walchegger 1895, 102. Ähnlich bei: Wolfsgruber 1988, 45.

<sup>611</sup> Nach Walcheggers lateinischer Edition (vgl. Walchegger 1895, 123).

starken Samson, du besiegest und überwandst den hochweisen Salomon. Du, einsame Jungfrau, hast den Pelikan gefangen. Du hast durch das Feuer deiner Liebe den Feuersalamander gelockt. Du hast als sanfte Jungfrau den wilden Panther gebändigt, du hast als sanfteste Jungfrau den riesigen Elefanten dir untertan gemacht.<sup>612</sup>

Obwohl schon die Tempelszene figurenreich war, zeigt die Krönung Mariens die meisten Figuren in dieser Arkade. Doch auch diese ist zum größten Teil der Feuchtigkeit zum Opfer gefallen, weshalb erneut eine Abbildung aus Walcheggers Arbeit zur Rekonstruktion behilflich sein muss (Abb. 11).<sup>613</sup> In der Mitte und wesentlich größer als die übrigen Figuren erscheinen Christus und seine Mutter. Der Gottessohn sitzt als Himmelsherrscher auf einem Thron, ist mit einem purpurnen Mantel bekleidet und trägt eine Krone. Maria kniet auf einer von Engeln getragenen Wolke<sup>614</sup> vor ihm und empfängt ihre Krone. Auf dem Spruchband, das zwischen ihnen liegt, waren einst die Worte „Erhebe dich, meine Freundin, meine Taube!“<sup>615</sup> (Hld 2, 10) zu lesen. Das Zitat aus dem Hohenlied und die folgenden, ebenfalls aus dem Hohenlied stammenden Verse weisen Maria als Braut Christi aus.

Um das Paar herum reiht sich eine Vielzahl an Figuren. Rot gekleidete Engel halten ein Ehrentuch hinter Christus und Maria. Dahinter blasen zwei weitere Engel lange Posaunen, während neben ihnen ein Chor einstimmt. Vor dieser Gruppe flattert ein (heute leeres) Spruchband mit dem Liedtext.

Auf der rechten Seite ist eine Schar<sup>616</sup> von Märtyrern, Jungfrauen und Bekennern<sup>617</sup> dargestellt, wobei zwei der vorderen Figuren Spruchbänder tragen. Auf dem linken, das vermutlich der Prophet Ezechiel hält,<sup>618</sup> standen die Worte: „Die Herrlichkeit des Herrn erhob sich über die Cherubim.“<sup>619</sup> Die Beischrift der rechten Figur (König David<sup>620</sup>) lautete: „Erhebe dich, Herr, zu deiner Ruhe (deinem Throne), du und die Lade deiner Heiligung.“<sup>621</sup> Angeführt wird die Schar von einer weiteren Gruppe von Engeln. Während zwei von ihnen musizieren, hält ein anderer ein Spruchband, auf

---

<sup>612</sup> Wolfsgruber 1988, 45–46.

<sup>613</sup> Walchegger 1895, Tf. VIII (Seiten 96–97).

<sup>614</sup> Nach der Beschreibung von Walchegger, da dieser Bereich auf der Abbildung nicht deutlich zu erkennen ist (vgl. ebd., 103).

<sup>615</sup> Ebd., ähnlich bei: Wolfsgruber 1988, 46 („Steh auf, meine Freundin“).

<sup>616</sup> Hallegger zählt 32 Figuren (Heilige und Märtyrer); an Engeln insgesamt 37 (vgl. Hallegger 1983, 815).

<sup>617</sup> Siehe hierzu die Transitlegende in der *Legenda Aurea*, als Marias Seele (!) in den Himmel geführt wurde: „Und sogleich, umgaben sie ‚Rosenblüten‘ (Hld 5,8), d. h. die rosenfarbenen Scharen der Märtyrer, und ‚die Lilien der Schluchten‘ (Hld 2,1), d. h. die Heerscharen der Engel, der Bekenner und der Jungfrauen“ (Hauptli 2014b, 1516 und 1517; ferner: Benz 1999, 451). Walchegger deutet folgende, mit einem Heiligenschein ausgestattete Figuren als Johannes der Täufer, Zacharias, Jakob Ap., Joachim, Anna, Stefan und drei Leviten, „welche fast zweifellos als die drei Jünglinge (im Feuerofen): Ananias, Azarias und Michael zu deuten sind“ (Walchegger 1895, 103–104). Leo Andergassen benennt aus der ersten Reihe den Täufer Johannes (links) und König David (rechts), zwischen denen ein Prophet (unbenannt) steht. Des Weiteren seien hauptsächlich Apostel und Propheten und im Hintergrund die Diakone Stephanus und Laurentius zu sehen (vgl. Andergassen 2009, 333).

<sup>618</sup> Vgl. Walchegger 1895, 104.

<sup>619</sup> Ebd. Der Autor fügt nach der Übersetzung den Bibelverweis „Ezech., Cap. 10 V. 4“ hinzu.

<sup>620</sup> Vgl. Walchegger 1895, 104; Andergassen 2009, 333 und 340.

<sup>621</sup> Walchegger 1895, 104 („Ps. 131, V. 8“). Ähnlich bei: Wolfsgruber 1988, 46 („Stehe auf, Herr, zu deiner Ruhe, du und die Lade deiner Heiligkeit“).

dem die Frage steht: „Wer ist diese, die da aufsteigt wie ein Rauchwölklein aus dem Räucherduft der Myrrhe?“<sup>622</sup> (Hld 3, 6)

Die Reihe endet mit einer knienden Stifterfigur, welche Johannes Grizimola darstellt. Auch er hält ein Spruchband in seinen im Gebetsgestus zusammengelegten Händen. Obwohl sich Grizimolas Worte an Maria richten, „Erinnere dich, Königin, Jungfrau, Mutter, als du vor Gottes Antlitz standest, wie zu lesen ...“<sup>623</sup>, wendet sich sein Blick nicht zu ihr empor, sondern geradeaus. In diesem Bild vereinen sich verschiedene Zeitebenen, die Evi Wierer treffend beschreibt: „Er [Grizimola] sitzt rein formal als Scharnier zwischen dem Hier und Jetzt des Betrachters im Kreuzgang und der jenseitig-endzeitlichen Sphäre der Darstellung. Auch inhaltlich gehört er hierher: begraben im Kreuzgang und auf dem Weg ins Jenseits.“<sup>624</sup>

Hinter und unter der Gottesmutter reihen sich weitere Engel, die Maria in den Himmel getragen haben – damit wird auf die vorausgehende Himmelsaufnahme („Assumptio Mariae“) verwiesen. Neben ihnen verzeichnete ein Spruchband: „... unter den Töchtern Jerusalems, ihr werdet sie sehen voll Güte und Freude.“<sup>625</sup> Diese Engelgruppe reagiert auf diejenige hinter Grizimola, ähnlich wie es in den „Transitus-Mariae“-Legenden beschrieben ist, allerdings bei der „Dormitio Mariae“ und nicht bei der „Assumptio“. Der Moment, als Christus die Seele Mariens in den Himmel trägt, begleitet von einer Engelschar, wird dort wie folgt beschrieben:

Darauf kamen auf den gemeinsamen Gesang der aufsteigenden Scharen hin die, welche oben geblieben waren, voll Verwunderung eilends entgegen, und als sie ihren König die Seele der Frau auf den eigenen Armen tragen und sie an ihn sich lehnen sahen, begannen sie erstaunt zu rufen (Hld 8,5): „Wer ist die, die aufsteigt aus der Wüste, überfließend von Anmut, gelehnt an ihren Geliebten?“

Ihnen antworteten die, die sie begleiteten: „Dies ist die Ansehnliche unter den Töchtern Jerusalems, wie ihr sie saht voll Liebe und Zuneigung (vgl. Hld 1,4; Offb 14,4).“ Und so wurde sie freudig in den Himmel aufgenommen und zur Rechten des Sohnes auf den Thron der Herrlichkeit gesetzt.<sup>626</sup>

Links über dem großen Textfeld ist ein kleineres eingefügt, auf dem nur noch vage die Worte „Septimum gaudium“ zu erkennen sind. In dem größeren Textfeld steht:

Freue dich, fromme Mutter Christi, Maria, Königin des Himmels. Die siebte Freude übersteigt Sinn und Herz der Menschen, die du als mächtigste Königin zuletzt gehabt, als du mit Leib und Seele in den Himmel aufgenommen wurdest, als dein Sohn dich neben seinen Thron erhob und mit der immerwährenden Krone seines Reiches dich schließlich krönte. Du warst einst vorgebildet durch jene kleine Quelle, die wuchs, sich verbreiterte, zum großen Fluss wurde. Wie der König die niedrige Esther erhöhte, so hat dich in deiner

<sup>622</sup> Walchegger 1895, 103. Ähnlich bei: Wolfgruber 1988, 46: „Wer ist die, die hervorkommt aus der Wüste gleich einer Rauchsäule von Wohlgeruch aus Myrrhe? (Ez 10,4)“.

<sup>623</sup> Wolfgruber 1988, 46. Der Rest der Inschrift ist verloren.

<sup>624</sup> Wierer 2000, 69.

<sup>625</sup> Wolfgruber 1988, 46.

<sup>626</sup> Häuptli 2014b, 1516–1519; ferner: Benz 1999, 451.

Demut der himmlische König erhöht und gekrönt. Dich bezeichnete auch jene kluge Abigail, die der König David zur Braut nahm. So hat der König des Himmels dich aufgenommen, dich zur Braut und Freundin erwählt, zur Mutter, Genossin, Schwester und Königin. Dich versinnbildete auch die Mutter Salomons, der König Salomon den Thron seines Reiches anwies.<sup>627</sup>

Diesem Textfeld schließt sich rechts ein kleineres in Form eines Papierstücks an, das sich inhaltlich auf den Stifter bezieht und nur noch teilweise erhalten ist: „Im Jahr des Herrn 1463, am 18. August, starb im Herrn der ehrw. Herr Johannes [genannt<sup>628</sup>] Grizimola, Domherr der Kirche von Brixen ...“<sup>629</sup> Der Großteil des Texts ist heute verloren.

Die Ausmalung der 14. Arkade bildet ein abgeschlossenes Bildprogramm, das der Leserichtung entsprechend von links nach rechts zu betrachten ist und die Bewegung des Betrachters im Raum erfordert. Die Szenenfolge beginnt auf der westlichen Schildbogenwand und führt weiter zur westlichen Hälfte des Gewölbes. Dann muss sich der Betrachter drehen, um in der östlichen Gewölbehälfte mit der Freudenreihe fortzufahren. Das Ende bildet die innere Schildbogenwand. Dieses Konzept der Bilderreihung gilt nicht für jede Arkade im Kreuzgang. In der 2. Arkade, die ebenfalls von Meister Leonhard und seiner Werkstatt ausgeführt wurde, verhält es sich umgekehrt.<sup>630</sup> Dort beginnt die Reihe auf der inneren Schildbogenwand und endet in der äußeren. Dennoch ist die Stifterfigur des 1462 verstorbenen Benefiziaten Johannes Saylor von Pfaffenhofen wie die des Grizimola rechts an der inneren Schildbogenwand angebracht.

In ihrer Umsetzung ist die Arkadenmalerei, da sie an den Wänden und der Decke angebracht wurde und die aktive Bewegung des Betrachters einfordert, nicht mit den anderen Werkbeispielen zu vergleichen. Dafür stehen die Bilder und Texte in engster Beziehung zur Sieben-Freuden-Andacht im *SHS*, das als Vorlage diente. Während das Einführungsbild mit der Marienerscheinung und einige Textteile fehlen, wurden die Präfigurationen, die die Verkündigung Marias begleiten, aus dem 7. Kapitel des *SHS* der Arkadenmalerei beigefügt. Darüber hinaus erweitern vier Propheten das Bildprogramm. Es handelt sich um eine Variante, die bei den anderen Werkbeispielen nicht vorkommt.

Gelegentlich treten in der Sekundärliteratur Begriffe wie „Hauptwand“ und „Hauptbilder“ auf.<sup>631</sup> Die Autoren Walchegger, Andergassen und anscheinend auch Atz

---

<sup>627</sup> Wolfgruber 1988, 46.

<sup>628</sup> Vgl. Walchegger 1895, 104; Resch 1765, 24, Nr. 42.

<sup>629</sup> Wolfgruber 1988, 46.

<sup>630</sup> Vgl. im Folgenden: Wierer 2000, 11–12; Wolfgruber 1988, 28–30.

<sup>631</sup> Dieser Aspekt ist ausschließlich der 14. Arkade gewidmet, da eine Untersuchung aller Arkaden für diese Arbeit zu umfangreich wäre.

bestimmen die innere Schildbogenwand als die „Hauptwand“ der Arkade und die Auffindungs- und Krönungsszene als die „Hauptbilder“ des Bildprogramms – eine Begründung dieser These erfolgt jedoch nur vage oder gar nicht.<sup>632</sup> Walchegger argumentiert, dass die thematische Übereinstimmung beider Ereignisse im Wiederfinden – ein Mal auf Erden, das andere Mal im Himmel – die Anordnung beider Szenen an der „Hauptwand“ bestimmt.<sup>633</sup> Auch Wierer bezeichnet die sechste und siebte Freude als „Schwerpunkt der Arkade“.<sup>634</sup> Als Begründung dafür nennt sie die Monumentalität der Szenen, die Gedrängtheit der vielen Figuren und vor allem die exponierte Stelle, aufgrund dessen sie „zum Hauptblickpunkt und zu einer Art Verweilort“<sup>635</sup> werden.

Die innere Schildbogenwand kann tatsächlich aus vier Gründen als „Hauptwand“ definiert werden. 1. Unter dem architektonischen Aspekt bietet die östliche Wand die größte Fläche, auf der die Darstellungen einschließlich Texte auf Augenhöhe des Betrachters angebracht werden können. 2. Vom Bildprogramm und der Frömmigkeitspraxis her ist die Krönung der Höhepunkt der Freudenreihe, die Maria als Himmelskönigin und indirekt als Fürsprecherin bei ihrem Sohn zeigt. 3. Die Fürsprache der Gottesmutter war das hauptsächliche Ziel der Andacht, weshalb die Stifterdarstellung in nächster Nähe zu Maria angebracht wurde. An dieser Stelle endet auch der Weg des frommen Betrachters, der Maria als Helferin gewinnen möchte und ebenso um Beistand für den Verstorbenen bittet. 4. In Bezug auf die Funktion des Kreuzgangs als Ort für Bestattungen ist es daher wahrscheinlich, dass an dieser Wand das Grab des Stifters liegt.<sup>636</sup>

Dass auf der inneren Schildbogenwand zwei Freuden aufgeteilt sind und nicht die Krönung Mariens allein, wird an der Gesamtaufteilung bzw. der Akzentuierung einzelner Szenen gelegen haben. Neben der Krönung wird zudem die Verkündigung in besonderem Maße hervorgehoben. Gleich drei Propheten und drei Typen – ebenso die Heimsuchungsszene – begleiten das Ereignis, das unter den hier aufgeführten Werkbeispielen einzigartig ist. Diesbezüglich muss auch die Anbetungsszene beachtet werden, der von den Gewölbeszenen der meiste Platz zugestanden wurde. Dabei nimmt sie nicht nur die gesamte Kappe ein, sondern erhielt zusätzlich eine

---

<sup>632</sup> Vgl. Walchegger 1895, 100 und 101; Atz 1909, 768; Andergassen 2009, 260; ferner 253. Von Karl Atz gibt es keine namentliche Zuweisung der „2 Haupt[bilder]“. Seiner Beschreibung nach zu urteilen, meint er mit diesen die beiden Szenen der inneren Schildbogenwand, die von ihm als Erste angegeben und als Einzige beschrieben werden. Bei Leo Andergassen findet sich keine Begründung. Ebenso sei auf August Hallegger verwiesen, der beide Schildwände als „Hauptwände“ bezeichnet (vgl. Hallegger 1983, 370 und 815).

<sup>633</sup> Vgl. Walchegger 1895, 101.

<sup>634</sup> Wierer 2000, 14 und 49.

<sup>635</sup> Ebd., 14.

<sup>636</sup> Die Darstellung der Marienkrönung samt Stifterbild bzw. Stifterbildern zählt zu den gängigen Bildprogrammen auf Epitaphien dieser Zeit (mehr dazu im Folgenden). Im Vergleich zu den übrigen ausgemalten Arkaden befinden sich auch die anderen Stifterbilder hauptsächlich an den inneren Schildbogenwänden (1.–5. und 12.–15. Arkade, u. a. bei der 7., 8., und 10. Arkade).



Prophetenfigur. Die Auffindung und Krönung sind hingegen die einzigen Bilder, die eine Vielzahl von Figuren enthalten und daher ausreichend Fläche benötigen. Dabei erhielt die Krönungsszene wegen ihrer Bedeutung mehr Platz. Die Reihenfolge der Szenen und die Texte orientieren sich an dem 45. Kapitel des *Speculum*s – die drei Typen und vier Propheten basieren hauptsächlich auf dem 7. Kapitel des *SHS*. Sowohl der Anfang als auch das Ende der Freudenandacht sind in besonderem Maße hervorgehoben.<sup>637</sup> Die unterschiedliche Akzentuierung einzelner Freuden ist ein weiterer Punkt, den die Arkadenmalerei von den meisten Werkbeispielen unterscheidet – Ausnahmen bilden der Karlsruher Einblattdruck und das Riemenschneider-Retabel (siehe auch Kapitel 3.5).<sup>638</sup>

Die hierarchische Unterteilung der Wände scheint in einigen Studien die Beschreibungsmethode beeinflusst zu haben, da sie unterschiedlich ausfällt und teilweise die Bestimmung und Reihenfolge der Freudendarstellungen beeinflusst, wird dieser Aspekt detaillierter dargelegt. Georg Tinkhauser beginnt seine kurze Beschreibung von 1855 an der inneren Schildbogenwand mit der Krönung Mariens und zitiert – auf Joseph Resch verweisend – lediglich die auf den Stifter bezogene Inschrift.<sup>639</sup> Das Bildfeld mit der Auffindungsszene bezeichnet der Autor als unkenntlich, sodass er dessen Inhalt nicht zuweisen kann. Dann wendet er sich der äußeren Schildbogenwand mit der Verkündigung zu – die darunterliegenden Propheten erwähnt er nicht. Den Abschluss bilden die Deckenszenen, die, so glaubt Tinkhauser, die Freudenszenen darstellen. Er beginnt mit den neutestamentlichen Motiven (die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Darbringung im Tempel), gefolgt von der Darstellung Rebekkas und Gideons, die er als „Vorbilder der auserlesenen Braut und unversehrten Jungfrau Maria“<sup>640</sup> erkennt, jedoch nicht namentlich mit der Verkündigungsszene in Beziehung setzt. Die Mosedarstellung sowie das gesamte Bildfeld bleiben unerwähnt. Des Weiteren wird die Bildverteilung im Gewölbe nicht ersichtlich, und die Inschriften bleiben, bis auf den Stifterverweis, unerwähnt. Tinkhauser erklärt zu Beginn seiner Beschreibungen, dass er „was [die] Kunst betrifft wortgetreu dem Urtheile des Herrn F. X. Fernbach [...] gefolgt“<sup>641</sup> sei. Fernbach lässt jedoch bei seinen Beschreibungen die 13., 14. und 15. Arkade aus, sodass Tinkhauser die Malereien anscheinend eigenständig bestimmen musste.<sup>642</sup>

---

<sup>637</sup> Auch Wierer und Hallegger halten diese Tatsache fest (vgl. Wierer 200, 14; Hallegger 1983, 418–419 und 816, Anm. 1).

<sup>638</sup> Bei dem Einblattdruck wird der Marientod samt Aufnahme in den Himmel und bei dem Retabel ihre „Assumptio“ hervorgehoben.

<sup>639</sup> Vgl. hier und im Folgenden: Tinkhauser 1855, 136–137. Tinkhauser verfasste als Erster eine kunsthistorische Beschreibung des Kreuzgangs (vgl. Wolfsgruber 1988, 48).

<sup>640</sup> Tinkhauser 1855, 137.

<sup>641</sup> Ebd., 129. Tinkhauser bezieht sich auf den Beitrag Fernbachs in der *Neuen Münchener Zeitung* aus dem Jahr 1848 (Nr. 151).

<sup>642</sup> Vgl. ebd., 136.

Dem Ergebnis nach zu urteilen ist ihm die Freudenthematik unbekannt, was seine Äußerung zu Beginn der Beschreibung aller Arkaden bestätigt: „Ich gehe nun zur nähern Beschreibung jener Bildwerke über, welche noch erhalten sind und einen merkwürdigen Inhalt bieten, [...]“<sup>643</sup>

In einer späteren Arbeit aus dem Jahr 1856 korrigiert sich Tinkhauser. Er bezieht die (Sieben) Freuden Mariens auf alle Darstellungen und führt diese in chronologisch korrekter Reihenfolge auf. Die Darstellung mit Rebekka und Gideon stellt er in Bezug zur Verkündigung, während die Mosesdarstellung weiterhin unerkannt und das Bildfeld unerwähnt bleiben. Dieses Mal nennt er auch das Ereignis der Auffindung im Tempel, das er nun als „ziemlich gut erhalten“<sup>644</sup> beschreibt („ein zartes Bild“<sup>645</sup>). Auf die Propheten und die Inschriften – abgesehen von der Jahreszahl und dem Stifternamen – geht er nicht ein.<sup>646</sup>

Ähnlich wie Tinkhauser beginnt auch Atz in seiner knappen Beschreibung mit der inneren Schildbogenwand.<sup>647</sup> Die Auffindung im Tempel („1.“) bildet den Einstieg in das Bildprogramm, gefolgt von der Krönungsszene („2.“). Danach wendet sich Atz der äußeren Schildbogenwand mit der Verkündigung an Maria („3.“) zu, der er die drei alttestamentlichen Szenen – durch Kleinbuchstaben gekennzeichnet – verkehrt herum zuordnet: Rebekka am Brunnen mit dem Knecht Abrahams („a“), Gideons Vlies („b“) und der brennende Dornbusch („c“). Darauf folgt die Heimsuchungsszene. Bis hierhin fehlen bei Atz jegliche Orientierungspunkte, wo genau sich die Malereien in der Arkade befinden. Erst nach der Heimsuchungsdarstellung ergänzt er: „5. Am Gewölbe Geburt Christi. 6. Anbetung. 7. Opferung im Tempel.“<sup>648</sup> Nachdem er die Thematik der Sieben Freuden Mariens bestimmt hat, fügt Atz in Klammern hinzu: „in 2 Haupt- und 5 kleineren Bildern“<sup>649</sup>, ohne diese näher zu definieren.

Auch Andergassen beginnt seine Auflistung der Szenen mit der inneren und äußeren Wand.<sup>650</sup> Den Anfang bildet die (knappe) Beschreibung der östlichen Schildbogenwand (Auffindung des zwölfjährigen Jesus und die Marienkrönung), dann wendet er sich der Verkündigungsszene mit den drei Propheten zu und schließt mit dem Gewölbe ab. Bei diesem beginnt der Autor erneut am östlichen Bildfeld und listet (fast durchgängig) gegen den Uhrzeiger die übrigen Szenen auf: die Anbetung der Könige mit dem Prophet Jesaja, die Darbringung im Tempel, Mose und der brennende Dornbusch, die Heimsuchung Mariens und die Geburt Christi. Erst zum Schluss

---

<sup>643</sup> Ebd., 129.

<sup>644</sup> Tinkhauser 1856, 37.

<sup>645</sup> Ebd.

<sup>646</sup> Vgl. ebd.

<sup>647</sup> Vgl. im Folgenden: Atz 1909, 768.

<sup>648</sup> Ebd. Neben den Prophetendarstellungen fehlen auch Hinweise zu den Inschriften.

<sup>649</sup> Ebd.

<sup>650</sup> Vgl. im Folgenden: Andergassen 2009, 333. Hervorzuheben ist die erste bildliche Dokumentation aller Malereien von Andergassen (vgl. ebd., 16).

benennt Anergassen die beiden letzten Typen (Gideons Vlies und Rebekka mit dem Knecht Abrahams am Brunnen). Abschließend folgen die Inschriften der einzelnen Szenen, jetzt in der chronologisch korrekten Abfolge.<sup>651</sup>

Andere Autoren wie Walchegger, Wolfsgruber und Wierer wählen bei der Szenenbeschreibung die Reihenfolge der Freudenszenen mit entsprechender Auflistung der Propheten und Typen, wie sie der Lesefolge entspricht.<sup>652</sup>

Zum Abschluss der vorliegenden Studie stehen die Funktion und die Adressaten der Malereien im Fokus, wobei zugleich ein Blick auf die sakrale Nutzung eines Kreuzgangs geworfen werden muss.

### 3.3.3 Die Funktion und Adressaten des Kreuzgangs und der Wandmalerei

Integriert in den Münsterbezirk bildete der Kreuzgang das Zentrum dieser Anlage. Der überdachte Laufgang verband sämtliche Bauten miteinander und diente somit als wettergeschützter „Durchgangs- und Verbindungsraum“<sup>653</sup>. Die gesamte Anlage glich der eines Klosters, wie auch der (kanonische) Lebensrhythmus der brüderlichen Gemeinschaft anfangs dem in einem Kloster glich.<sup>654</sup> Im Unterschied zu einem Klosterkreuzgang spielte der Kreuzgang einer Kathedrale eine weniger zentrale Rolle, da die gemeinschaftliche Lebensform nicht so strikt wie in einem Kloster war.<sup>655</sup> Wie sich im Folgenden zeigen wird, standen die Gänge (unter anderem) für das Gebet und die Meditation zur Verfügung.<sup>656</sup> In symbolischer Hinsicht konnte ein Kreuzgang mit seinem Garten und Brunnen als Abbild des Paradieses und der himmlischen Gefilde aufgefasst werden.<sup>657</sup>

Neben bzw. aufgrund seiner Funktion als Verbindungssystem stand der Kreuzgang auch für liturgische Zwecke zur Verfügung. Aus dem Brixener Dommessnerbuch (um 1550) von Veit Feichter geht hervor, dass der Gang für Prozessionen diente.<sup>658</sup> Am 2. Februar zog die Lichtmessprozession durch den Kreuzgang zur Frauenkirche:

---

<sup>651</sup> Vgl. ebd., 333–340.

<sup>652</sup> Walchegger 1895, 98–105; Wolfsgruber 1988, 43–46; Wolfsgruber 2003, 44; Wierer 2000, 13–14. Dabei werden die Typen und Propheten den jeweiligen Freuden zugeordnet und in der entsprechenden Reihenfolge beschrieben.

<sup>653</sup> Klein 2004, 9. Vgl. ebenso: Legler 1995, 23, 26 und 28; Abegg 1997, 15. Siehe dazu den Grundriss bei Tavernier, der sich auf eine Rekonstruktion der Anlage nach 1174 nach Tinkhauser (1861) bezieht (vgl. Tavernier 1996, Abb. 11).

<sup>654</sup> Vgl. Walchegger 1895, 7.

<sup>655</sup> Vgl. Klein 2004, 13.

<sup>656</sup> Auf diesen Zweck verweisen ebenfalls: Walchegger 1895, 32; Wolfsgruber 1988, 24; Wolfsgruber 2003, 36; Anergassen 2009, 251; Wierer (2000); Tavernier 1996, 165–168. Zu weiteren Funktionen eines mittelalterlichen Kreuzgangs und Forschungsproblemen siehe: Klein (2004); Davril (2004) und Abegg (1997).

<sup>657</sup> Vgl. Klein 2004, 12. Obwohl sich Peter K. Klein auf Klöster und („insbesondere“) deren Kreuzgänge bezieht, lässt sich dieses Sinnbild, wie es bei der obigen Beschreibung der Verkündigungsszene gedeutet ist, ferner auch auf diesen Kreuzgang übertragen.

<sup>658</sup> Die nächsten Angaben folgen hauptsächlich der Studie von Anergassen, der sich auf die Arbeit von Hofmeister-Winter (2001) bezieht. Verweise auf die Prozessionsgänge finden sich ebenfalls bei: Pircher 1846, 417; Walchegger 1895, 8; Wolfsgruber 1988, 24; Legler 1995, 17 und 25. Einen exemplarischen Einblick in die Prozessionsgangpraxis

*Als vormals der prauch ist gewest bey meine(m) gúetten gedenckhen / das der Briester / so disse gestiffte meß hat gelesen / der ist aúch mit sambt seiner kerczen vnd kormantl herúmb vmb den Creúczgang gangen In der procession / vnd als palt man In vnser Lieben frawen kirchen hinein ist gang(en) mit der procession / da ist der selbig priester / [...] / In Sagrer gangen / [...] / vnd hat sein kormantl abzogen / [...]*<sup>659</sup>

Ähnlich galt für den Palmsonntag, wenn es regnete: „Die procession fúer vmb den Creúczgang vmbher / vnnd bey vnser Lieben frawen kirchen fúer sý hinaús aúff den hoff / vnd dúrch den húlczen gatter.“<sup>660</sup> Am Karsamstag ging das Domkapitel zur Taufwasserweihe wiederum über den Kreuzgang zur Johanneskapelle.<sup>661</sup> Weitere Prozessionen erfolgten am ersten Adventssonntag,<sup>662</sup> in der österlichen Zeit (an allen Sonntagen ab dem Weißen Sonntag),<sup>663</sup> am Vorabend zu Pfingsten und bei Regen auch am Pfingsttag,<sup>664</sup> am Oktav von Fronleichnam,<sup>665</sup> Allerheiligen,<sup>666</sup> am Markustag und am Kirchenweihfest.<sup>667</sup> Obwohl die Wandmalereien während der Prozession durch den Kreuzgang nicht im Einzelnen betrachtet werden konnten, waren sie im Blickfeld der Teilnehmer.

Ob bei bestimmten Prozessionen auch Laien mitgehen durften, ist schwer zu sagen. Regine Abeggs exemplarische Untersuchung über die Ordinarien des Züricher Großmünsterstifts und der Trierer Domkirche sowie das Ceremoniale des Basler Münsters gibt dazu kaum eine Antwort – im Brixener Domesnerbuch fehlen ebenfalls diesbezügliche Hinweise.<sup>668</sup> Dennoch tendiert Abegg zu der Annahme, dass die Kreuzgänge von Dom- und Stiftskirchen ohne „Vita communis“ für Laien vergleichsweise zugänglicher waren als in Klöstern.<sup>669</sup> Diese Annahme kann für die Brixener Domanlage, wenn auch in einem nicht liturgischen Zusammenhang, bestätigt werden<sup>670</sup>: Eine Bestimmung aus dem Jahr 1693 gestattete es Händlern, ihre Waren im Kreuzgang anzubieten. Diese durfte nur bis zu den Malereien und Grabsteinen

---

bietet des Weiteren der Aufsatz von Regine Abegg. Anhand zweier Quellen – dem *Liber Ordinarius* (1260) des Großmünsterstifts in Zürich und dem Ceremoniale (1517/1526) des Basler Münsters – legt die Autorin diese Kreuzgangfunktion dar (vgl. Abegg 1997, 7–12).

<sup>659</sup> Hofmeister-Winter 2001, 182. Vgl. Andergassen 2009, 232.

<sup>660</sup> Hofmeister-Winter 2001, 232. Vgl. Andergassen 2009, 232.

<sup>661</sup> Vgl. Andergassen 2009, 232.

<sup>662</sup> Vgl. Hofmeister-Winter 2001, 99; Andergassen 2009, 233.

<sup>663</sup> Vgl. Andergassen 2009, 232; Hofmeister-Winter 2001, 301.

<sup>664</sup> Vgl. Andergassen 2009, 232.

<sup>665</sup> Vgl. Hofmeister-Winter 2001, 355; Andergassen 2009, 232.

<sup>666</sup> Vgl. Hofmeister-Winter 2001, 414; Andergassen 2009, 233.

<sup>667</sup> Vgl. Hofmeister-Winter 2001, 305 und 381; Andergassen 2009, 232–233.

<sup>668</sup> Vgl. Abegg 1997, 14. Eine Ausnahme bietet das Ceremoniale des Basler Münsters. Dieses gibt vor, dass die städtischen Zünfte, die ihre Existenz und Organisation dem Bischof verdankten, an bestimmten Prozessionen (z. B. am Fest des wunderfertigen Bluts Christi oder am Fest des heiligen kaiserlichen Stifters Heinrich II.) in der Pflicht standen, am Gang teilzunehmen. Dabei durften die Zunftmitglieder auch durch den Kreuzgang folgen. Einen weiteren Hinweis führt Abegg anhand einer Miniatur aus der Corvinus-Graduale (vor 1490) des Königs Matthias von Ungarn und Böhmen auf, die in der Initiale zum Bittag zu finden ist. In dieser wird ein Prozessionszug gezeigt, der u. a. durch einen Kreuzgang führt und von Laien verschiedener Stände begleitet wird (vgl. ebd.).

<sup>669</sup> Vgl. ebd., 15.

<sup>670</sup> Vgl. im Folgenden: Walchegger 1895, 18 mit Anm. 1; Wolfsgruber 2003, 40; Hallegger 1985, 11, Anm. 1.

ausgestellt werden, weshalb hierfür die 16. bis 20. Arkade infrage kommen.<sup>671</sup> Im Durchgang nach Osten standen zwei Verkaufsbuden, die das Domkapitel vermietete. An Markt- oder Festtagen kamen weitere Händler hinzu. Über das Portiunculafest im Jahre 1693 ist überliefert, dass sich außerdem elf fremde Händler in den anderen Arkaden platzierten („[...] gar hinein bei den Gräbern ein Zeilen“<sup>672</sup>), was jedoch wegen einer Beschwerde der Brixener Geschäftsleute vom Kapitel bald unterbunden wurde.

Wie bereits erwähnt diente der Kreuzgang ebenso als Bestattungsort, in dem Domherren, Chorherren des Liebfrauenkapitels, Dombenefiziate und Kapläne ihre letzte Ruhe fanden.<sup>673</sup> Darüber hinaus wurden dort auch einige Laien beigesetzt.<sup>674</sup> Zu den Prozessionen, die durch den Kreuzgang zogen, gehörte die Totenprozession zu Allerheiligen, bei der der Domdekan die Grabplatten der Geistlichen mit Weihwasser besprenkte.<sup>675</sup> Die sepulkrale Nutzung beeinflusste zudem die Ausmalung des Kreuzgangs, dessen Bildprogramm gleich mehrere Funktionen erfüllte. Zum einen fungierten die Malereien als Grabmal für den oder die jeweiligen Stifter.<sup>676</sup> Im Fall der 14. Arkade ist die Szene der Marienkrönung daher im weiteren Sinne als ein Epitaph anzusehen, auf dem der fromme Verstorbene in ewiger Anbetung wiedergegeben ist und wo die Beischrift rechts neben dem Freudentext den Verstorbenen nennt.<sup>677</sup>

Zum anderen dienten Malerei und Beischrift dazu, den Stifter in Erinnerung zu halten, was als Ausdruck seiner Jenseitsfürsorge zu verstehen ist. Darüber hinaus, und dies war – im frommen Sinne – der wichtigste Grund der Stiftung, wurde die malerische

---

<sup>671</sup> Die Autoren Walchegger und Hallegger gehen davon aus, dass dieser Bereich „ohne Zweifel der profane Theil des Kreuzganges“ gewesen ist, der „als gewöhnlicher Durchgang oder als Tummelplatz der Domschüler“ genutzt wurde – auch Wolfsgruber definiert diesen Bereich als „Vorraum für die Domschule“ und „profane[n] Durchgangsraum“ (Walchegger 1895, 18; Hallegger 1985, 11, Anm. 1; Wolfsgruber 1988, 47; Wolfsgruber 2003, 40).

<sup>672</sup> Walchegger 1895, 18, Anm. 1.

<sup>673</sup> Vgl. Andergassen 2009, 233 (und hier in Kapitel 3.3.2). Tavernier verweist diesbezüglich auf einen Bericht der Südtiroler Denkmalpflege (vgl. Tavernier 1996, 167, Anm. 1093). In diesem ist belegt, dass sich bei Bodenöffnungen (1986) im Kreuzgang „deutlich die rechteckigen Umrisse einer Reihe von Gräbern abzeichnet[e]“ – die Lage derselben ist in dem Bericht nicht angegeben (Denkmalpflege 1988, 13). Nach Auskunft des Amtes für Bodendenkmäler Bozen gibt es keine genaueren Informationen über diese Gräber. Zu Beisetzungsriten in einem Kreuzgang siehe: Abegg 1997, 11–12; Illi 1997, 47.

<sup>674</sup> Johannes Hausmann (bis 1383 Schulmeister und Rektor der Chorknaben, 1384/85 Bürgermeister von Brixen, Pfleger des städtischen Heiliggeistspitals, Zöllner von Bruneck (1386–1391) und Stifter eines Jahrtags in der Allerheiligenkapelle am Dom) hat in der 4. Arkade einen Platz erhalten. Unter der 13. liegt der Baumeister Utzo begraben, der wahrscheinlich am Dombau beteiligt war. In der 8. Arkade gibt es den Hinweis auf den Laienkoch Heinrich, in der 9. einen auf die Tochter von Georg von Villanders, Margareth, und Herr von Enn. Die 12. Arkade birgt den Subdiakon Kaspar von Usenwang und seine Schwester Katharina (vgl. Andergassen 2009, 261). Näheres zur Verteilung der übrigen Stifter siehe: ebd., 262–267 und in Reschs *Monumenta veteris Ecclesiae Brixinensis* im Abschnitt *Monumenta & Epitaphia Canonicorum & aliorum in Ambitu Basilicae Cathedralis sepulchorum* (vgl. Resch 1765, 20–31).

<sup>675</sup> Vgl. Andergassen 2009, 233.

<sup>676</sup> Dieselbe Auffassung vertreten: Pircher 1846, 417–418; Fernbach 1848 (zweite Seite); Tinkhauser 1855, 128–129; Atz 1909, 759; Hallegger 1983, 11 („Schmuck ihrer Grabstätten“) und Tavernier 1996, 167.

<sup>677</sup> Ein Epitaph konnte innerhalb oder außerhalb einer Kirche, häufig in einem Kreuzgang oder einem „Mortuarium“ angebracht werden; in der Nähe des Grabs, weit davon entfernt oder ohne Grab (vgl. Bauch 1976, 198). Auch Wierer und Andergassen stellen den „Epitaphcharakter“ der Arkaden fest (vgl. Wierer 2000, 30–39; Andergassen 2009, 260). Ebenso bezeichnet Resch die Stelle mit der Stifterinschrift Grizimolas als „Epitaphium“ (vgl. Resch 1765, 24, Nr. 42). Die Darstellungswahl der Krönung Mariens auf einem Epitaph samt Stifter findet sich bei mehreren Beispielen wieder. Wie auf dem „Keutschacher Epitaph“ (um 1510) von Hans Valkenauer am Maria Saaler Dom, auf dem Epitaph der Margarethe Volckamer (um 1494, Staatsgalerie in der Neuen Residenz Bamberg, Inv.-Nr. L 1560) oder auf dem „Rinck-Epitaph“ des „Meisters der Lyversberg-Passion“ und seiner Werkstatt (um 1464, Alte Pinakothek München, Inv.-Nr. WAF 625).

Ausgestaltung zu Ehren der Gottesmutter geschaffen,<sup>678</sup> um diese als Fürsprecherin zu gewinnen. Hallegger nimmt irrtümlich an, Grizimola habe von Jesaja, da dieser mehrfach in der Arkade vorkommt, Fürbitte erhofft: „Nachdem dieser wichtigste der großen Propheten, [...], in dieser Arkade gleich drei Mal aufscheint, dürfte der Stifter wohl von ihm am ehesten die Erfüllung seiner nicht wörtlich ausgesprochenen, aber durch sein Bildprogramm ausgedrückten Fürbitte erwartet haben.“<sup>679</sup> Dabei lässt der Autor die Freudenandacht bzw. deren Zweck außer Acht. Grizimola wendet sich selbst – ohne von einer Jesajafigur begleitet zu werden – an Maria („Erinnere dich, Königin, Jungfrau, Mutter, als du vor Gottes Antlitz standest, wie zu lesen ...“<sup>680</sup>). Seine Handlung weist zugleich auf seine fromme Gesinnung hin und soll als Vorbild für die Betrachter dienen. Auch sie sollten sich mit der Freudenandacht an Maria wenden, damit diese für den Stifter und den Betrachter als Fürsprecherin bzw. Trösterin eintreten möge.<sup>681</sup> Die gesamte Arkadenausstattung war dafür als Anregung und Anleitung gedacht.

Als Adressaten kommen hauptsächlich die im Dom tätigen Kleriker und angehenden Kleriker infrage. Während der Text mit den Erläuterungen lediglich denen zugänglich war, die der lateinischen Sprache mächtig waren, konnte die bildlichen Darstellungen jeder verstehen. Der Reihenfolge entsprechend wendete sich der Fromme zum Schluss auch dem Stifter zu – dem er die Bildwerke verdankte –, um diesem mit seinen Gebeten beizustehen. Da dem Auftraggeber und dem Betrachter die Funktion dieser Andacht bewusst waren, war es nicht notwendig, das Einführungsbild samt Wundererzählung aus dem *SHS* einzufügen. Dieses diente eher dem Laien als Unterstützung, um die Wirksamkeit der Freudenandacht zu verdeutlichen.

Die Auslegung der Freudenthematik hinsichtlich ihrer Bedeutung und Funktion in der Frömmigkeitspraxis fand in der Forschung bislang überwiegend keine Beachtung. Lediglich Wierer und Andergassen gehen auf diesen Aspekt ein. Wierer verbindet die Freudendarstellung der Arkade eingehend mit der dazugehörigen Freudenandacht und gibt nicht nur einen knappen Überblick über die Entwicklung dieser Andacht und deren bildliche Umsetzung in weiteren Medien, sondern erörtert auch deren Bedeutung. Darüber hinaus verweist die Autorin auf den engen Bezug zum *SHS* und macht darauf aufmerksam, dass im Bildprogramm der Arkade die einleitende Erscheinung Mariens vor dem sterbenden Kleriker ausgelassen wurde.<sup>682</sup>

---

<sup>678</sup> Diesen Grund hebt auch Walchegger hervor (vgl. Walchegger 1895, 98).

<sup>679</sup> Hallegger 1983, 372.

<sup>680</sup> Wolfgruber 1988, 46.

<sup>681</sup> In den Begleittexten wird stets vor Augen geführt, dass die Befreiung der Menschen durch die von Gott begnadete Jungfrau erfolgt. Andergassen stellt die These auf, dass der Kreuzgang „aufgrund der Themenwahl [...] als bevorzugter Meditationsort und Gebetsplatz für die hier bestatteten Geistlichen galt“ (Andergassen 2009, 251).

<sup>682</sup> Vgl. Wierer 2000, 47–48.

Obwohl Andergassen nur am Rande auf die Thematik der Freuden Mariens eingeht und für nähere Informationen auf Meersseman (1953) und Kobler (1990) verweist, vermerkt er den direkten Bezug zur Freudenandacht im *SHS* und die fehlende Darstellung der Marienerscheinung, mit der „die Vorzüge des Mariengebets gerühmt werden“.<sup>683</sup> Des Weiteren gibt der Autor den Hinweis, dass bei anderen Kunstwerken die Freuden inhaltlich abweichen können.<sup>684</sup>

Die Freudenszenen ordnen sich in eine Reihe von Darstellungen im Kreuzgang ein, die heilsgeschichtliche Ereignisse und Heiligenbilder, aber auch moraldidaktische Aspekte betreffen.<sup>685</sup> Viele Motive greifen auf Betrachtungsbücher zurück, wie die *Biblia pauperum* und das *Speculum humanae salvationis*.<sup>686</sup> Mit der 14. Arkade ist dieser Rückgriff eindeutig zu belegen. Da es in der Münsteranlage eine Schule gab, unter anderem zur Ausbildung von angehenden Klerikern, ist es vorstellbar, dass diesen Schülern der Inhalt der 14. Arkade bereits im Unterricht und vielleicht durch eine in der Bibliothek vorhandene Ausgabe des *SHS* bekannt war (siehe dazu auch in Kapitel 3.1.3).<sup>687</sup> Die Malereien werden sicherlich auch diesen Schülern als Anregung gedient haben. Die folgende Äußerung Andergassens ist daher zutreffend: „Eines fällt auf: Ausführliche Textpassagen behaupten sich, der Gang durch die Arkaden wird vergleichsweise zum Gang durch das geöffnete Meditationsbuch.“<sup>688</sup> Die Funktion des Kreuzgangs als Meditations- und Gebetsort ist definitiv auf diesen Kreuzgang zu beziehen, welcher gleichzeitig die Frömmigkeit jener Zeit widerspiegelt.

### 3.4 Die Tafelmalerei

Die folgende Untersuchung widmet sich den Überresten eines Altaraufsatzes, auf denen die Freuden Mariens einen Teil des Bildprogramms bilden. Bei diesem Beispiel handelt es sich um zwei Altarflügel, die in der Kirche St. Bonifatius zu Großmölsen aufgestellt sind (Abb. 12a–b).<sup>689</sup> Im Fokus der Untersuchung stehen die Malereien der Flügelaußenseiten. Auf vier Bildfeldern der Werktagsseiten sind neben der Wurzel Jesse und der Begegnung an der Goldenen Pforte ebenfalls die Freuden und die

---

<sup>683</sup> Andergassen 2009, 260.

<sup>684</sup> Vgl. ebd., Anm. 75.

<sup>685</sup> U. a. werden die Werke der Barmherzigkeit (11. Arkade) gezeigt oder auf Tugenden und Laster (10. Arkade) hingewiesen.

<sup>686</sup> Vgl. Walchegger 1895, 124; Andergassen 2009, 251 und 260.

<sup>687</sup> Zur Domschule siehe: Tinkhauser 1855, 127 und 169–180.

<sup>688</sup> Andergassen 2009, 253.

<sup>689</sup> Bei der Besichtigung des Werks am 16.4.2019 standen die Flügel (unbeweglich) gegenüber dem Eingangsbereich an der Südwand der Kirche. Der Abstand zur Wand bot ausreichend Platz, um auch die Rückseite der Flügel betrachten zu können.

Schmerzen Mariens zu sehen. Aufgrund dieser Kombination (und der Datierung) müssen beide Flügel untersucht und als Ganzes interpretiert werden.<sup>690</sup>

### 3.4.1 Die Überreste eines Flügelretabels in Großmölsen

Aufgrund fehlender Quellen können zu diesem Werk keine genauen Angaben gemacht werden. Der Auftraggeber ist unbekannt und über den Künstler und die ursprüngliche Gestaltung des Retabels gibt es nur Spekulationen. Ob es sich bei der St.-Bonifatius-Kirche um den ursprünglichen Aufstellungsort handelt, erörtert die Forschung nicht.<sup>691</sup> Weder im Inventarverzeichnis von 1638 noch in der Kirchenchronik, die erst ab 1822 entstand, sind sichere Belege über das Retabel oder dessen Überreste zu finden.<sup>692</sup> Isolde Lübbecke glaubt indes, einen Hinweis auf das Retabel in einer Notiz aus der Kirchenchronik erschließen zu können. In dieser wird erwähnt, „daß am 22.10.1813 das Mittelteil des Altares von den französischen Truppen entwendet wurde“.<sup>693</sup> Die Autorin vermutet hierin den Verlust einer mittleren Figur des Schreins, zu welchem die Flügel gehört hätten; vielleicht war es eine Statue der Maria oder des Kirchenpatrons Bonifatius.<sup>694</sup> Zum Restbestand zählt Lübbecke des Weiteren die Skulpturen vom heiligen Petrus und Johannes dem Evangelisten, die einst zusammen mit den beiden Flügeln in den barocken Kanzelaltar integriert waren und noch heute dort zu finden sind.<sup>695</sup> Aufgrund ihrer Annahmen sieht sie Parallelen zum Jakobusaltar in Großengottern, der im Schrein drei Heiligenfiguren birgt und auf den Innenseiten der Flügel vier Reliefs und außen Gemälde zeigt.<sup>696</sup> Helga Hoffmann ergänzt den Figurenbestand um zwei weitere Skulpturen aus einer Kreuzigungsgruppe (Maria und Johannes), die womöglich im Gesprenge standen.<sup>697</sup> Ob die von Lübbecke und Hoffmann genannten Figuren tatsächlich Bestandteile des Retabels waren, bedarf einer eigenen Untersuchung und wird in dieser Studie nicht näher verfolgt.

---

<sup>690</sup> Anders als bei den vorangegangenen Beispielen treten die Freuden Mariens nicht separat, sondern in Kombination mit weiteren Motiven auf. Selbst im CC 243 oder bei der Wandmalerei des Kreuzgangs sind die Freuden als abgegrenztes Thema – auf zwei Doppelseiten oder in einer Arkade – untergebracht.

<sup>691</sup> Häufig scheint es, dass die Kirche als ursprünglicher Ort vorausgesetzt oder (wie bei Doering und Voß) spezifisch als solcher genannt wird (vgl. Döring/Voß 1904, 79).

<sup>692</sup> Die Auskunft zum Inventarverzeichnis erfolgte persönlich durch den ehemaligen Pfarrer Martin Vieweg. Zur Kirchenchronik siehe: Lübbecke 1984, 38, Anm. 96.

<sup>693</sup> Ebd. Der Hinweis auf die Notiz erhielt Lübbecke über den damaligen Pfarrer Lange.

<sup>694</sup> Vgl. ebd.

<sup>695</sup> Vgl. ebd., 38. Zum Kanzelbau siehe: Lehfeldt 1893, 52–53; Dehio 1905, 125. Die Flügel befanden sich, separiert durch die Kanzel, im Obergeschoss des Kanzelbaus. Eine entsprechende Abbildung übermittelte Pfarrer Vieweg.

<sup>696</sup> Vgl. Lübbecke 1984, 38. Zum Retabel aus Großengottern siehe: ebd., 37.

<sup>697</sup> Vgl. Hoffmann 1995, 406, Anm. 44. Die Autorin verweist auf die Abbildungen beider Figuren in: Kämpfer, Fritz / Beyer, Günter / Beyer, Klaus: *Mittelalterliche Bildwerke aus Thüringer Dorfkirchen*, Dresden 1955, 24 (Tf. 104, 105).



Eine der ersten Thesen zum Maler der Flügel und zur Datierung stammt von Georg Voß (1904).<sup>698</sup> Eine Gegenüberstellung des „Stammbaum Mariens“ (1521) aus der St.-Lorenz-Kirche in Erfurt und einer weiteren Stammbaumdarstellung (1513) aus dem Erfurter Dom lassen stilistische Übereinstimmungen zu den Flügelgemälden aus Großmölsen erkennen. Sowohl das Gemälde in St. Lorenz als auch das im Erfurter Dom werden Peter von Mainz zugewiesen. Laut Voß hat der Künstler wahrscheinlich in den Jahren von 1513 bis 1521 in Erfurt gearbeitet und von dort aus das Retabel nach Großmölsen geliefert. Ähnliche Angaben finden sich bei Georg Dehio (1905) und Margarete Brodmann (1935). Beide ordnen die Malereien Peter von Mainz zu,<sup>699</sup> die sie ins Jahr 1520<sup>700</sup> bzw. 1518<sup>701</sup> datieren.

Eine neue Künstlerzuordnung erfolgt durch Lübbecke (1984). Im Rahmen ihrer Studien zum sogenannten „Meister der Crispinus-Legende“<sup>702</sup> bestimmt sie diesen als Schöpfer der Flügelgemälde.<sup>703</sup> Gleichzeitig schließt die Autorin einen Einfluss von Peter von Mainz auf den „Meister der Crispinus-Legende“ nicht aus.<sup>704</sup> Obwohl sie die motivischen Übereinstimmungen zu den Malereien des Peter von Mainz auch sieht, ist es unter anderem der unterschiedliche Bildaufbau – verglichen mit den beiden Stammbaumtafeln aus Erfurt (Dom und St. Lorenz) –, der Lübbecke zu der neuen These bewegt.<sup>705</sup>

Weitere entscheidende Einflüsse erkennt die Autorin in einer Gegenüberstellung von Flügelgemälden eines zerteilten Marienretabels, die sie ebenfalls dem „Meister der Crispinus-Legende“ zuschreibt, und drei prominenten Holzschnittwerken: Albrecht Dürers *Marienleben* (1511), Albrecht Altdorfers *Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts* (um 1513) und dem Verkündigungsholzschnitt von Lucas Cranach dem Älteren (um 1511–1513).<sup>706</sup> Mit deren Hilfe bestimmt sie darüber hinaus den Entstehungszeitraum der Werke des Meisters, so auch den der Flügel aus Großmölsen.<sup>707</sup> Des Weiteren bezieht Lübbecke die Veränderungen auf die Altarproduktion in Thüringen durch „die teilweise Einführung der Reformation ab 1522 und die Auswirkungen der Bauernkriege 1524/25“<sup>708</sup> ein und kommt zu dem Ergebnis,

---

<sup>698</sup> Vgl. im Folgenden: Döring/Voß 1904, 79; Lübbecke 1984, 40–41.

<sup>699</sup> Vgl. Dehio 1905, 125; Brodmann 1935, 2.

<sup>700</sup> Vgl. Dehio 1905, 125.

<sup>701</sup> Brodmann ordnet die Flügel zeitlich näher der Stammbaumtafel aus St. Lorenz ein: „Die Jahreszahl der Entstehung liegt näher an 1521 als an 1513“ – „ca. 1518“ (Brodmann 1935, 5 und 7).

<sup>702</sup> Der Notname „Meister der Crispinuslegende“ erfolgte durch Ernst Buchner, der ihn 1938 erstmals in der Ausstellung „Albrecht Altdorfer und sein Kreis“ als „selbständige Malerpersönlichkeit“ bezeichnete (vgl. Lübbecke 1984, 14). Lübbecke geht allerdings davon aus, dass dieser Maler nicht zwangsläufig ein Meister oder Leiter eines Werkstattbetriebs gewesen sein müsse (vgl. ebd., 24).

<sup>703</sup> Vgl. ebd., 37–42.

<sup>704</sup> Vgl. ebd., 44.

<sup>705</sup> Vgl. ebd.

<sup>706</sup> Vgl. ebd., 17–26.

<sup>707</sup> Ebd., 43.

<sup>708</sup> Ebd.

dass der Maler in den Jahren zwischen 1513 und 1525 vermutlich in Thüringen tätig gewesen sei und in dieser Zeit auch die Gemälde für Großmölsen entstanden seien.<sup>709</sup>

In einer späteren Arbeit von Lübbecke (1993) zu dem sogenannten „Meister der Crispinus-Legende“, in der sie die ihm zugeschriebenen Werke nochmals auflistet, bleiben (unter anderem) die Flügel wiederum ungenannt.<sup>710</sup> Reindl vermutet, dass Lübbecke diese „wohl wegen der offensichtlichen stilistische[n] Fragwürdigkeit nicht mehr erwähnt“.<sup>711</sup>

Eine umfangreiche Studie zum „Meister der Crispinus-Legende“ erschien 1995 von Helga Hoffmann. Sie hält Lübbeckes Zuschreibung an den „Meister der Crispinus-Legende“ für überzeugend, ebenso die Verortung in den thüringischen Raum.<sup>712</sup> Im Rahmen ihrer Forschungen zu diesem Maler untersucht Hoffmann unter anderem die Illuminationen in der Erfurter Universitäts-Matrikel zu den Rektoraten von 1534 bis 1547, welche allesamt das Monogramm DH aufweisen.<sup>713</sup> Aufgrund von diversen Übereinstimmungen<sup>714</sup> zieht sie den Schluss, dass es sich bei dem „Meister der Crispinus-Legende“ um den Monogrammisten DH handle.<sup>715</sup> Zeitlich, so die Autorin, könnten die Flügel aus Großmölsen zwischen den Matrikelillustrationen und zwei Erfurter Domtafeln („Himmelfahrt und Krönung Mariens“ und das Gemälde mit „Christus als Weltenrichter“ – beide um oder nach 1525) entstanden sein.<sup>716</sup>

Hoffmanns Gleichsetzung des „Meisters der Crispinus-Legende“ mit dem Monogrammisten DH fasst Isabel Christine Reindl kritisch auf, da sich Hoffmann lediglich auf „stilistisch einseitige Vergleiche“<sup>717</sup> bezieht.<sup>718</sup> Angesichts der stilistischen Betrachtung erwägt Reindl jedoch, dass der Meister DH mit dem Maler der Erfurter Domtafeln identisch sein könnte.<sup>719</sup> Auch der Vergleich mit den Großmölsener Flügeln erscheint der Autorin „in Details nachvollziehbar“<sup>720</sup>.

Grundsätzlich hält Reindl die Bezeichnung „Meister der Crispinus-Legende“ jedoch für irreführend, da die ihm zugesprochenen Werke verschiedene Hände aufweisen, „die unterschiedliche Vorlagen benutzten und auch in der malerischen Ausführung deutlich ihre Eigenheiten vorführen“<sup>721</sup>. Sie vermutet, dass es eine Malerwerkstatt mit

---

<sup>709</sup> Vgl. ebd. Auch Hoffmann verweist auf den Rückgang der Aufträge nach der Durchsetzung der Reformation (ab ungefähr 1525) in den thüringischen Gebieten (vgl. Hoffmann 1995, 393).

<sup>710</sup> Lübbecke 1993, 7–12.

<sup>711</sup> Reindl 2006, 282, Anm. 25.

<sup>712</sup> Vgl. Hoffmann 1995, 393. Eine weitere Zustimmung für Lübbeckes Lokalisierung stammt von Isabel Christina Reindl (vgl. Reindl 2006, 279).

<sup>713</sup> Vgl. Hoffmann 1995, 403.

<sup>714</sup> Diese sieht die Autorin in den Figurentypen, der Farbigkeit, der Licht-Schatten-Verteilung, den Lichtreflexen und der Konturierungsart (vgl. ebd., 404).

<sup>715</sup> Vgl. ebd., 403–404.

<sup>716</sup> Vgl. ebd., 400, 402 und 406–407.

<sup>717</sup> Reindl 2006, 282.

<sup>718</sup> Vgl. ebd., 281–282.

<sup>719</sup> Vgl. ebd., 282, Anm. 25.

<sup>720</sup> Ebd.

<sup>721</sup> Ebd., 283.

mehreren unterschiedlich begabten Mitarbeitern gab, die möglicherweise Peter von Mainz leitete.<sup>722</sup> Aus diesen Gründen favorisiert Reindl die Bezeichnung „Crispinuswerkstatt“.<sup>723</sup> Die beiden Tafeln aus Großmölsen, so die Autorin, vermitteln „stilistisch und motivisch zwischen Peter von Mainz’ altmodischerem, fränkisch geschulten und einem moderneren Stil [..], der von der sogenannten Donauschule, aber auch Cranach geprägt ist“.<sup>724</sup>

Im Zuge der Sonderausstellung „Kontroverse & Kompromiss. Der Pfeilerbilderzyklus des Mariendoms und die Kultur der Bikonfessionalität im Erfurt des 16. Jahrhunderts“ (2015) im Angermuseum in Erfurt wurden auch die Flügel aus Großmölsen ausgestellt. Die Werkangaben verzeichnen unter anderem, dass das Objekt dem „Meister der Crispinus-Legende“ zugeschrieben und um 1530/1540 angefertigt wurde.<sup>725</sup> Im gleichen Katalog befindet sich eine knappe Erwähnung der Flügel in einem Aufsatz von Uwe Gast. Ausgehend vom Pfeilergemälde des Erfurter Doms mit dem „Stammbaum Mariens“ (1513) des Peter von Mainz wendet sich Gast weiteren Objekten zu, die in der Forschung mit der Werkstatt des Malers in Verbindung gebracht werden – so auch den Flügeln aus Großmölsen. In Bezug zum Flügelpaar verweist Gast auf die Thesen von Lübbecke und Hoffmann zur möglichen Malerpersönlichkeit.<sup>726</sup> Aufgrund der Ähnlichkeit zwischen den Darstellungen des sitzenden Jesse und dem Stammbaum Mariens aus Joachim und Anna mit dem „Stammbaum Mariens“ aus der St.-Lorenz-Kirche vermutet der Autor, dass die Malereien aus Großmölsen „erst in den 1530er-Jahren und in der Nachfolge des Peter von Mainz“<sup>727</sup> entstanden.

Ein weiterer Beitrag im Ausstellungskatalog stammt von Sabine Maier und Rüdiger Maier, die anhand einer MIRR<sup>728</sup>-Untersuchung die Unterzeichnungen (unter anderem) der Pfeilergemälde des Erfurter Doms und die Flügel aus Großmölsen teilweise miteinander vergleichen. Nach ihnen sind sowohl Peter von Mainz als auch der „Meister der Crispinus-Legende“ in der Gestaltung der Flügelmalereien zu erkennen; sie halten es für möglich, dass beide in einer Werkstatt in Erfurt tätig waren.<sup>729</sup>

Hinsichtlich des Bildprogramms verweisen fast alle Autoren, abgesehen von Voß und Gast<sup>730</sup>, auf die Freudenthematik, wobei nur wenige alle Inhalte benennen.<sup>731</sup> Das

---

<sup>722</sup> Vgl. ebd.

<sup>723</sup> Vgl. ebd.

<sup>724</sup> Ebd., 284.

<sup>725</sup> Vgl. Ausst.-Kat. 2015, 376. Die Abbildung befindet sich im Katalog auf Seite 69 unter den Nummern 15 und 16.

<sup>726</sup> Vgl. Gast 2015, 68.

<sup>727</sup> Ebd., 68 und 70.

<sup>728</sup> Die Abkürzung steht für Makro-Infrarot-Reflektografie (vgl. Maier/Maier 2015, 139).

<sup>729</sup> Vgl. ebd., 146, 151 und 158, Anm. 4.

<sup>730</sup> Während Voß nur (allgemein) den Stammbaum Mariens benennt, verweist Gast, bedingt durch seinen thematischen Fokus, nur auf die Wurzel Jesse und das Treffen an der Goldenen Pforte (vgl. Doering/Voß 1904, 79; Gast 2015, 68).

<sup>731</sup> Vgl. Lehfeldt 1893, 53; Dehio 1905, 125; Beissel 1972, 635; Brodmann 1935, 5; Lübbecke 1984, 39; Hoffmann 1995, 406 („die kleinen Szenen der freudenreichen und der schmerzenreichen Maria“); Maier/Maier 2015, 146. Im Ausstellungskatalog *Kontroverse & Kompromiss* sind die Flügel wie folgt betitelt: „Zwei Altarflügel: Freuden und Schmerzen Mariens“ (Ausst.-Kat. 2015, 376).

Aufzählen der Inhalte hängt mit den Fragestellungen der einzelnen Studien zusammen. Die meisten Autoren legen den Fokus auf die Bestimmung des Malers, die künstlerischen Einflüsse auf diesen und die Datierung der Flügel. Dabei fallen die Beschreibungen des Bildprogramms größtenteils lückenhaft aus. Ob die Freuden Mariens mit einer eigenen Andacht verknüpft sind, geht aus den Studien nicht hervor. Sie gehen weder auf die Bedeutung noch auf die Funktion ein – auch das ist in manchen Arbeiten dem jeweiligen Forschungsschwerpunkt geschuldet.

Da es sich bei diesem Werkbeispiel, dessen Herkunft nicht gesichert ist, um Fragmente handelt, stellt sich die Frage nach der Reihung der Flügel – zumal diese in der Forschung unterschiedlich bestimmt wird. Wie die Werkbeschreibung im Folgenden zeigen wird, geht diese Studie von der Annahme aus, dass die derzeitige Anordnung die ursprüngliche ist.

### 3.4.2 Werkbeschreibung

Beide Flügel haben ein Format von etwa 187 × 96 cm und weisen eine Mischtechnik (Tempera<sup>732</sup>) auf Holz auf.<sup>733</sup> Sie sind jeweils – sowohl vorder- wie rückseitig – achsensymmetrisch in zwei Zonen gegliedert. Die Festtagsseiten zeigen polychrome, teilweise vergoldete Holzreliefs, die neben der Anbetung der Könige (oben links), den heiligen Laurentius (oben rechts), die Martyrien der heiligen Katharina (unten links) und den betenden heiligen Wendelin<sup>734</sup> (unten rechts) zeigen. Auf den Außenseiten befinden sich oben mit der Wurzel Jesse (links) und der Begegnung an der Goldenen Pforte (rechts) zwei genealogische Motive. Diese sind mit den Freuden (unten links) und Schmerzen Mariens (unten rechts) kombiniert, die jeweils um eine Marienfigur geordnet sind. Die Gestaltung der Bildinhalte ist nach der vertikalen Bildachse ausgerichtet und greift somit die Form der Flügel auf.

In der oberen Hälfte des linken Flügels befindet sich mittig ausgerichtet der schlafende Stammvater Isai. Auf einem Thron sitzend<sup>735</sup> stützt er seinen Kopf in die rechte Hand und ist mit einem roten Gewand bekleidet. Der Thron und somit auch Jesse selbst sind auf einer runden steinfarbenen Platte platziert, welche auf einer üppigen grünen Wiese liegt. Den Hintergrund nimmt ein hell- bis mittelblauer Himmel ein. Aus dem Oberkörper des Stammvaters wachsen zwei Ranken hervor, welche Blätter, Früchte (zwei zuunterst) und fünf verschiedenfarbige Blüten tragen, von denen

---

<sup>732</sup> Vgl. Lehfeldt 1893, 54.

<sup>733</sup> Vgl. Ausst.-Kat. 2015, 376. Die Neurahmung der Werke erfolgte im Jahr 1939 (vgl. Lübbecke 1984, 38, Anm. 96).

<sup>734</sup> Vgl. Lübbecke 1984, 38. Lehfeldt glaubt in der Gestalt den heiligen Bernhard zu erkennen (vgl. Lehfeldt 1893, 53).

<sup>735</sup> Diese Variante der Wurzel-Jesse-Darstellung kommt während des 15. Jahrhunderts auf (vgl. Lindgren-Fridell 1938/39, 289).

vier je eine halbfigurige, vornehm gekleidete Männergestalt tragen. An oberster Stelle der sich windenden Ranken sind zwei Äste vereint und bringen gemeinsam eine Blüte hervor. Umhüllt von einer Glorie ist hier Maria (als Halbfigur) mit dem Christusknaben auf dem Arm zu sehen. Die inhaltliche Grundlage für diese Darstellung bildet unter anderem das Buch des Jesaja, das prophezeit: „Doch aus dem Baumstumpf Isais wächst ein Reis hervor, / ein junger Trieb aus seinen Wurzeln bringt Frucht.“<sup>736</sup> Ebenso verweisen die Evangelisten Matthäus, Lukas, Johannes und Paulus auf die genealogische Verknüpfung von Christus und David bzw. dessen Vater Isai.<sup>737</sup> Doch obwohl bei Matthäus und Lukas lediglich Josef mit Davids Stammbaum in Verbindung gebracht wird, erklärten die Kirchenlehrer bereits in frühchristlicher Zeit, dass Maria dem gleichen Geschlecht angehört haben müsse, denn schließlich habe das Recht und die Gewohnheit in Israel erfordert, Ehen nur innerhalb des Stammes- und Sippenverbands zu schließen.<sup>738</sup> Somit lässt sich die Prophezeiung als erfüllt ansehen: Jesus gehörte nicht nur über Josef zu den Ahnen Davids, sondern war zugleich von einer Jungfrau geboren, die ebenfalls dem Hause Davids angehörte. Von den Kirchenlehrern und Theologen des Mittelalters wurde Maria daher mit dem Zweig aus der Wurzel („virga ex radice“<sup>739</sup>) und Christus mit der Blüte aus dem Zweig („flos ex virga“<sup>740</sup>) gleichgesetzt.<sup>741</sup>

In den bildlichen Umsetzungen der Wurzel Jesse wird dieser häufig liegend bzw. schlafend mit einem aus seinem Körper emporsprossenden Baum oder Ästen dargestellt.<sup>742</sup> Auf diese Art verweist das typologische Motiv zum einen auf die Genealogie Christi und die der prophezeiten Jungfrau, zum anderen wird die Auserwählte (die neue Eva) mit der Urmutter Eva verknüpft, die aus dem schlafenden Adam hervorging und die Erbsünde über die Menschheit brachte.<sup>743</sup> Die austretende Pflanze wiederum dient der Gleichsetzung mit dem Paradiesesbaum, dem Baum des Lebens, und im weiteren Sinne mit dem Leben spendenden Kreuz Christi.<sup>744</sup>

<sup>736</sup> Jes 11, 1.

<sup>737</sup> Mt 1, 1–16 und 20; Lk 1, 27; Offb 22, 16; Röm 15, 12. Zur Wurzel Jesse siehe des Weiteren: Thomas 2004a, 549–558; Wedl-Bruognolo 1994, 768–770; Lindgren-Fridell 1938/39, 289–308.

<sup>738</sup> Vgl. Schreiner 2006, 305. U. a. wird im *Protevangelium des Jakobus* Marias Abstammung von David betont (vgl. Schneemelcher 1968, 275 und 284). Über die Problematik und Lösungsversuche der marianischen Abstammung siehe den Abschnitt *Maria – eine Nachfahrin König Davids ohne Stammbaum?! bei: Schreiner 2006, 304–310.*

<sup>739</sup> Wedl-Bruognolo 1994, 768.

<sup>740</sup> Ebd.

<sup>741</sup> Vgl. ebd. Weitere Verbreitung fanden die Bezüge in Hymnen und Kirchenliedern. Im *Melker Marienlied* (1140/1160) steht in den Zeilen 36–42: „Ysayas, der wissage, / der habet din gewage; / der quot, wie vone Jesse stame / wüehse ein gerten imme, / da vone scol ein bluome varen: / diu bezeichint dich unde din barn, / Sancta Maria.“ – „Jesaja, der Prophet, / hat von dir gesprochen. / Er sagte voraus, wie vom Stamme Jesse / ein Reis entspringen werde; / daraus solle eine Blume hervorgehen. / Das verweist auf dich und deinen Sohn, / Sancta Maria!“ (Vollmann-Profe 1996, 78 und 79).

<sup>742</sup> Im Abendland traten Wurzel-Jesse-Darstellungen (in unterschiedlichen Umsetzungen) ab der Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert auf (vgl. Wedl-Bruognolo 1994, 769).

<sup>743</sup> Vgl. Wedl-Bruognolo 1994, 769; Thomas 2004a, 551. Wedl-Bruognolo verweist auf die „nicht selten[e]“ Wiedergabe von Wurzel-Jesse-Darstellungen in Predellen großer Marienretabel an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert (Wedl-Bruognolo 1994, 770).

<sup>744</sup> Vgl. Wedl-Bruognolo 1994, 769. Zum Baum des Lebens siehe: Flemming 2004, 260–264. Der Baum des Lebens

Außerdem greift die Wurzeldarstellung die Verbindung zwischen den marianischen Begriffen der „virga“ und der „virgo“ auf.<sup>745</sup>

Auf dem zweiten Flügel begegnen sich, indem sie einander die Hände reichen, Joachim und Anna unter der Goldenen Pforte.<sup>746</sup> Vor einer Stadtkulisse richtet sich das Augenmerk auf die Eltern Mariens, aus deren Oberkörpern je eine Ranke wächst, und auf die wundersame Empfängnis der Jungfrau. Beiden Ranken verschlingen sich und zeigen an oberster Stelle ebenfalls eine halbfigurige Maria mit dem Heiland auf dem Arm. Ähnlich wie bei der Wurzel-Jesse-Darstellung bilden auch hier zwei Ranken an ihren Enden gemeinsam eine Blüte, während Mutter und Kind von einem ovalen Strahlenkranz umfassen werden. Im genealogischen Sinne bilden Joachim und Anna eine Generation in der Geschlechterabfolge, während die Wurzel Jesse den großen Zusammenhang darstellt.<sup>747</sup> Dabei wird die Pflanzensymbolik bei beiden Motiven zur Darstellung der Sippschaft genutzt. Die bildliche Verknüpfung dieser Motive erfolgte ab dem späten 15. Jahrhundert, wobei dieses Motiv von Joachim und Anna vor allem auf das Wunder der Empfängnis Mariens hinweist.<sup>748</sup>

Neben der Pflanzensymbolik steht auch die (verschlossene) Goldene Pforte im sinnbildlichen Zusammenhang mit der Gottesmutter. Parallel zu Ezechiels Verweis (Ez 44, 1–2) auf das verschlossene Tor („clausa porta“), das als Prophezeiung der Jungfrauengeburt ausgelegt wurde, erweiterte sich diese Umschreibung Mariens durch das (verschlossene) goldene Tor oder die (verschlossene) goldene Pforte. Aus dem Mittelalter sind viele Bezeichnungen Mariens als Goldenes Tor übermittelt, welche auf das Geheimnis ihrer göttlichen Mutterschaft hinweisen; wie „porten golt“<sup>749</sup>, „güldínez tor“<sup>750</sup> oder „ave du pist der engel hord, Ezechîêles güldin port verslossen ganz“<sup>751</sup>. Auch in der mittelhochdeutschen Version des *Speculum humanae salvationis* findet sich die Umschreibung „Du bist das *guldin beschlossn tor*“.<sup>752</sup> Im gleichen Zusammenhang wurde Maria auch als „künicliche[s] tor“<sup>753</sup> – durch das Gott, ohne es

---

wird in den Quellen nicht nur mit dem ersten Paradies (Gn 2, 9), sondern gleichfalls mit der neuen Welt Gottes (Offb 22, 2, 14 und 19), die nach dem Jüngsten Gericht entsteht, in Verbindung gebracht. Die Lebensbäume der Neuen Welt tragen Früchte zur Nahrung (Offb 2, 7) und Blätter zur Heilung (Offb 22, 2) der Seeligen.

<sup>745</sup> Vgl. Wedl-Bruognolo 1994, 769.

<sup>746</sup> Aus dem *Protevangeliium des Jakobus*: „Und siehe, da kam Joachim mit seinen Herden heran. Und Anna stand am Tor und sah Joachim kommen mit seinen Herden. (Als Anna ihn sah,) lief sie sogleich herbei, fiel ihm um den Hals und sprach: ‚Nun habe ich erkannt, daß mich Gott der Herr sehr gesegnet hat. Denn siehe, die Witwe ist keine Witwe mehr, und ich, die Kinderlose, siehe, ich habe in meinem Leibe empfangen!‘“ (Pellegriani 2012, 917). Beim letzten Satz verweist Pellegrini auf Jes 54, 1 („Freu dich, du Unfruchtbare, die nie gebar, / du, die nie in Wehen lag, brich in Jubel aus und jauchze! Denn die Einsame hat jetzt viel mehr Söhne / als die Vermählte, spricht der Herr“).

<sup>747</sup> Die Verknüpfung beider genealogischer Motive findet sich ebenso in schriftlichen Quellen spätmittelalterlicher Zeit. Beispiele, in denen Isai und Anna in Beziehung gestellt werden, siehe: Lindgren-Fridell 1938/39, 303–304.

<sup>748</sup> Vgl. Sebald 1988, 402.

<sup>749</sup> Salzer 1967, 27.

<sup>750</sup> Ebd.

<sup>751</sup> Ebd.

<sup>752</sup> Schmidt 1993, 275.

<sup>753</sup> Salzer 1967, 27.

zu öffnen, hindurchschritt – als „phorde des himelriches“<sup>754</sup> oder „paradisi porta“<sup>755</sup> beschrieben. Dieses Sinnbild übertrug sich gleichfalls auf die Beziehung, welche zwischen den Menschen und Maria bestand. Entweder ist Maria die Himmelstür selbst, durch die die Gläubigen gehen wollen („sie ist ein pforte, dâ wir sullen durh, ab wir wellen ûf die rehte vurh“<sup>756</sup>; „ein uf geschlossen porte were du uns“<sup>757</sup>), oder sie öffnet diese mit ihren „süezen worten“<sup>758</sup>.

Mit der Darstellung der Begegnung an der Goldenen Pforte kann gleichfalls die Vorstellung von der Unbefleckten Empfängnis Mariens verbunden werden, wobei es aus theologischer Sicht unterschiedliche Meinungen und Vorstellungen zu dieser gab.<sup>759</sup> Das Pfeilergemälde (1513) des Peter von Mainz aus dem Erfurter Dom, der den Stammbaum Mariens verbildlicht, zeigt unter anderem die Begegnung von Joachim und Anna. Ähnlich wie bei dem Flügel aus Großmölsen stehen sich die Eltern Mariens gegenüber und reichen sich die Hand – im Hintergrund ist die verschlossene Pforte zu sehen. Neben Joachim ist der Stifter Andreas Tuchhefter dargestellt, dessen Spruchband sich auf die Unbefleckte Empfängnis Mariens wenden: „*Sancta / immacu- / -lata conceptio · sit / nostra sempiterna / salus et / protectio*“<sup>760</sup> („Die heilige Unbefleckte Empfängnis / sei unser ewiges Heil und Schutz“<sup>761</sup>). Die Vorstellung von der von der Erbsünde befreiten Gottesmutter ließe sich gleichfalls auf dieses Werk übertragen. Selbst wenn die Darstellung keinen schriftlichen Bezug dazu nimmt, war die Lehre von der sündenbefreiten Jungfrau, wie sie die Erfurter Tafel zeigt, allgemein bekannt und anerkannt in dieser Gegend.<sup>762</sup>

In der unteren Bildhälfte des Flügels Jesse kniet die heilige Jungfrau als Königin auf einem grünen Rasenstück wie auf einer Wiese, auf welcher Jesse seinen Platz fand.<sup>763</sup> Ihre Hände andächtig im Gebetsgestus vor dem Oberkörper haltend, blickt sie mit einem verhaltenen Lächeln zur Seite. Sie trägt faltenreiche Gewänder (ein rotes Kleid und einen weißen Mantel), während ihr wallendes Haar über Schultern und Rücken fällt. Der Himmel hinter ihr weist einen Farbverlauf von Blau (oben) zu Rot (unten) auf. Im Vergleich zu Isai und ihren Eltern ist die Gottesmutter größer dargestellt – wie die leidende Maria auf der gegenüberliegenden Seite. Ähnlich wie beim Cranach-

---

<sup>754</sup> Ebd., 28.

<sup>755</sup> Ebd.

<sup>756</sup> Ebd., 541.

<sup>757</sup> Ebd.

<sup>758</sup> Ebd.

<sup>759</sup> Zu den verschiedenen Meinungen und Vorstellungen siehe: Seybold 1994, 519–525; Lechner 1994, 526–527 und 529; Schiller 1980, 154–157.

<sup>760</sup> Gast 2015, 61.

<sup>761</sup> Ebd., 71–72, Anm. 16.

<sup>762</sup> Zur Verknüpfung der Unbefleckten Empfängnis Marias mit der Begegnung an der Goldenen Pforte siehe: Schiller 1980, 161.

<sup>763</sup> Eine weitere Kombination der Himmelskönigin und der Wurzel Jesse bietet das *Vorauer Marienlob* ab Zeile 98: „[...] heil wis tu, magetin, / des himeles heriu chunegin! / geborn von Yesses stamme, [...]“ – „[...] Heil sei dir, Jungfrau, / des Himmels erhabene Königin, / geboren aus dem Stamm Jesse [...]“ (Vollmann-Profe 1996, 72 und 73).

Holzschnitt umlaufen sieben rechteckige (statt runde) Bildfelder die Darstellung der gekrönten Gottesmutter. Sie beginnen (links) und enden (rechts) ein Stück über der Wiese und reihen sich n-förmig aneinander. Eingefasst von einem schwarzen Rahmen, der die Bildfelder voneinander trennt, heben sich diese formal von den anderen Szenen auf den Flügeln deutlich ab.<sup>764</sup>

Beginnend unten links, befindet sich die Verkündigung, darüber die Heimsuchung und die Geburt Christi. Seitlich folgen dann die Anbetung der Könige und die Erscheinung des auferstandenen Christus vor Maria. Darunter ergänzen das Pfingstwunder und die Himmelsaufnahme Mariens durch die Trinität die detailreichen Szenen. Das letzte Ereignis kann mit der zentralen Darstellung der gekrönten Gottesmutter verbunden werden, womit die Marienfigur gleichzeitig als Höhepunkt der Erzählreihe – zumal hervorgehoben durch das Größenverhältnis und ihre Positionierung in der Bildmitte – gelten kann. Sie sollte jedoch nicht als das Ende der Erzählreihe missverstanden werden, da es sich um eine überzeitliche Darstellung handelt. Die Wahl der Freudenereignisse gleicht denen der Einblattdrucke; es werden sowohl Themen aus der Kindheit gezeigt als auch solche nach der Auferstehung.

Wie bereits angemerkt ist Maria auf einer Wiese platziert, wie es ebenso beim Stammvater Isai der Fall ist – wobei seine Figur durch den Sockel vom Gras getrennt ist. Obwohl keine weiteren Pflanzen beigefügt sind, steht diese Darstellung mit dem himmlischen Paradies<sup>765</sup> in Verbindung, in welches Maria nach ihrem Tod aufgenommen wurde, den wiederum die Krone verdeutlicht. Das himmlische Paradies steht im Kontrast zum irdischen Paradies, dem Garten Eden. Verloren durch die Sünde Evas ist das himmlische Paradies bzw. die neue Welt Gottes<sup>766</sup> durch Marias Einverständnis bei der Verkündigung wieder für die Menschheit zugänglich.<sup>767</sup> Folglich steht diese Komponente im direkten Zusammenhang mit dem Erlösungsgedanken: Durch Marias Einwilligung und das Opfer Christi kann der fromme Mensch wieder ins Paradies gelangen. Sogar in ihren Ehrentiteln wird die Gottesmutter mit dem Paradies verglichen. So heißt es in der *Concordantia caritatis*: „... in der Mitte des Gartens, das

---

<sup>764</sup> Um den Umfang der Werkbeschreibung überschaubar zu halten, werden die Szenen mit den Freuden und Schmerzen Mariens lediglich benannt.

<sup>765</sup> Das himmlische Paradies wurde ab dem frühen Christentum als Garten oder Gottesstadt (himmlisches Jerusalem) motivisch umgesetzt (vgl. Tschochner 1993, 87). Zum Thema Paradies siehe: ebd., 87–88. Zur christlichen Ikonografie und Symbolik des Gartens siehe: Börsch-Supan 2004, 77–81.

<sup>766</sup> Off 21,1 – 22,5.

<sup>767</sup> Vgl. hierzu die Inschriften auf einer Miniatur (fol. 17r) im Evangeliar des Bischofs Bernward von Hildesheim. Neben der thronenden Gottesmutter mit Kind und den die Krone haltenden Engeln sind an beiden Seiten je eine Tür beigefügt. Über diesen ist jeweils ein Medaillon mit dem Brustbild Mariens (links) und Evas (rechts) dargestellt. Auf dem Flügel der rechten Tür steht: „PORTA PARADISI PRIMEVA(M) CLAVSA PER AEVAM“, während auf dem linken Flügel weiterführend steht: „NVNC EST PER S(AN)C(T)AM CVNCTIS PATEFACTA MARIA(M)“ – „Das Tor des Paradieses, verschlossen durch die erste Eva für immer, steht nun durch die heilige Maria allen offen“ (Wolter-v. d. Knesebeck 2016, 169; ebenso: Tschochner 1993, 88). Entsprechend dieser Erläuterung ist die linke Tür, auf welche die thronende Maria hinweist, geöffnet, indes die rechte Tür geschlossen ist.



ist im Schoß der seligen Jungfrau, pflanzte Gott der Herr das Holz des Lebens“.<sup>768</sup> Weitere Bezeichnungen weisen die Mutter Christi als „lebendez paradís“<sup>769</sup> oder „grüne paradys“<sup>770</sup> aus oder geben ihr den Beinamen „hymliches paradeis“<sup>771</sup>. Wie bereits erwähnt wurde Maria zudem als „*paradisi porta*“<sup>772</sup> aufgefasst. Im *Melker Marienlied* kommen sogar beide Bezeichnungen zugleich vor: „Chuniginne des himeles, / porte des paradyses, [...]“<sup>773</sup> – „Königin des Himmels, / Pforte des Paradieses [...]“<sup>774</sup>. Die Gleichsetzung Marias mit dem Paradies erfolgte ab Anfang des 13. Jahrhunderts.<sup>775</sup>

Ferner geht mit der Wiese die Gleichsetzung der Jungfrau mit dem „hortus conclusus“ einher. Diese Verbindung basiert unter anderem auf der exegetischen Auslegung des Hohenlieds, in dem steht: „Ein verschlossener Garten ist meine Schwester Braut, / ein verschlossener Garten, / ein versiegelter Quell.“<sup>776</sup> In bildlichen Darstellungen ist die Wiese mit Blumen bewachsen, teilweise mit Bäumen und einem Hochbeet ausgestattet und von einem Zaun oder Ähnlichem umschlossen.<sup>777</sup> Diese Merkmale finden sich jedoch nicht bei der vorliegenden Darstellung, sodass in erster Linie ein Bezug zum Paradiesesgarten im Jenseits gezogen werden darf.

In diesem ist Maria als Königin oder Kaiserin des Himmels, aber auch der Erde dargestellt bzw. zu verstehen: „Maria, du vil werdige konyncgin dis hymmelrichs und och der erden.“<sup>778</sup> Die Form der Himmelskönigin bzw. -kaiserin unterstreicht wiederum Marias Funktion als Fürbitterin bei ihrem Sohn.<sup>779</sup> An dieser Stelle sei auf die Schrift *Mariale* des Pseudo-Albertus-Magnus verwiesen, in der eine Differenzierung der marianischen Titel Königin und Kaiserin hergestellt wird:

Der eigentlichste Name, der der seligsten Jungfrau wegen ihrer höchsten Würde gebührt, lautet: ‚Königin der Barmherzigkeit‘. Er paßt besser für sie als der Titel ‚Kaiserin‘; denn letzterer ist mehr ein Name der Furcht und Strenge, ‚Königin‘ mehr ein Name der Vorsorge und Milde.<sup>780</sup>

Diese Äußerung verdeutlicht erneut, welche Eigenschaften die Gläubigen in der Gottesmutter sehen wollten bzw. sehen sollten und auf welchem Wege argumentiert

---

<sup>768</sup> Tschochner 1993, 88. Tschochner weist darauf hin, dass auch im *Büchlein der Ewigen Weisheit* von Heinrich Seuse derselbe Vergleich zu finden ist (ebd.).

<sup>769</sup> Salzer 1967, 388.

<sup>770</sup> Ebd.

<sup>771</sup> Ebd.

<sup>772</sup> Ebd., 28.

<sup>773</sup> Vollmann-Profe 1996, 82.

<sup>774</sup> Ebd., 83.

<sup>775</sup> Vgl. Börsch-Supan 2004, 78.

<sup>776</sup> Hld 4, 12. Zum „Hortus conclusus“ siehe: Nitz 1991, 247–250.

<sup>777</sup> Vgl. Nitz 1991, 248. Das Bildthema der Maria mit dem Kind in dem geschlossenen Garten tritt seit Anfang des 15. Jahrhunderts auf (ebd.).

<sup>778</sup> Salzer 1967, 460. Durch die Verknüpfung mit Isai und David (Wurzel Jesse) wird Marias irdische Abstammung aus einem Königshaus vergegenwärtigt, während sie auch im Jenseits hoheitsvoll ausgezeichnet ist.

<sup>779</sup> Gleichzeitig steht die Darstellung Mariens als Königin mit der Brautmystik in Verbindung, welche sie als Braut Christi auszeichnet (Hld 4,8): „Komm her vom Libanon, meine Braut, komm her vom Libanon, komm her, du wirst gekrönt werden.“ (Hauptli 2014b, 1516 und 1517; Benz 1999, 450).

<sup>780</sup> Wittkemper 1991, 497.

wurde, um spezifische Bezeichnungen für Maria festzulegen. Hierbei fällt die charakteristische Unterscheidung zwischen der furchtsamen und strengen Kaiserin und der vorsorgenden und milden Königin auf.

Dem gleichen Aufbau, wie er bei den Freuden Mariens erscheint, folgt auch der untere Teil des zweiten Flügels, welcher den Leiden Mariens gewidmet ist. Auf einem kargen, steinigen Boden kniet händeringend die trauernde Mutter Christi.<sup>781</sup> Obwohl die Ausrichtung ihres Körpers derjenigen der himmlischen Maria gleicht, ist ihr Körper weniger aufgerichtet, also vielmehr leicht gebeugt. Den Kopf zur Seite gerichtet, fällt ihr Blick diagonal nach unten. Auch hier ist ihre recht voluminöse Kleidung auf dem Boden um sie herum drapiert. Über einem roten Kleid trägt sie einen blauen Mantel sowie ein weißes Kopftuch, das über die Schultern, den Hals und die obere Brustpartie reicht. Der Hintergrund verläuft von Rot (oben) ins Gelb (unten) hinein. In wiederkehrender Gliederung – von links unten nach rechts unten – überfangen sieben schwarz gerahmte Leidensszenen die Mariengestalt: die Beschneidung Christi<sup>782</sup>, die Flucht nach Ägypten<sup>783</sup>, die Auffindung des zwölfjährigen Jesus im Tempel, die Kreuztragung<sup>784</sup>, die Kreuzigung<sup>785</sup> und die Kreuzabnahme<sup>786</sup> und schließlich die Grablegung Christi<sup>787</sup>. Wie bei den Freudendarstellungen ist auch hier Maria bei jedem Ereignis anwesend. Da ihre Figur als „mater dolorosa“ im Zentrum steht, darf man davon ausgehen, dass sie die Leidensmomente Christi – beispielsweise die dargestellten – bedenkt, wie es in Schilderungen der „compassio Mariae“ überliefert ist. Wie die Himmelskönigin bildet die Schmerzensmutter eine Art Endpunkt der Erzählreihe: Nach der Grablegung ihres Sohnes beginnt ihre regelmäßige Andacht über die Leiden Christi.

Ähnlich wie beim ersten Flügel stehen auch hier die beiden übereinanderliegenden Bildfelder in einem gestalterischen Bezug zueinander: Während es bei Jesse und der himmlischen Maria die grünende Wiese ist, die sie verbindet, findet sich sowohl bei Joachim und Anna (bedingt durch die Stadtarchitektur) als auch bei der leidenden Maria ein karger, steiniger Boden. Letzterer erscheint ebenso auf dem Holzschnitt von Hans Burgkmair, welcher die Gottesmutter in der „compassio“ zeigt (siehe dazu auch in Kapitel 3.2.2.1). Eine Gegenüberstellung der beiden unteren Bildfelder lässt hier ebenfalls symbolische Andeutungen auf das (ewige) Leben (Gras, Paradies) und den Tod (karger Boden) erkennen.

---

<sup>781</sup> Brodmann beschreibt diesen Boden fälschlicherweise als Rasenstück (Brodman 1935, 5).

<sup>782</sup> Lk 2, 21.

<sup>783</sup> Mt 2, 13–15.

<sup>784</sup> Joh 19, 16b–17.

<sup>785</sup> Mt 27, 35–50; Mk 15, 24–37; Lk 23, 33–46; Joh 19, 17–30.

<sup>786</sup> Mt 27, 57–59; Mk 15, 42–46; Lk 23, 50–54; Joh 19, 38–40.

<sup>787</sup> Mt 27, 60–61; Mk 15, 46–47; Lk 23, 53–56; Joh 19, 41–42.

Auf eine Kombination von Schmerzen und Freuden wurde bereits in Kapitel 2 zu den Freuden Mariens verwiesen: Es ging um das Flügelretabel aus der gräflichen Sammlung zu Erbach. Bei diesem Beispiel sind je sieben Ereignisse um eine zentrale Szene (Kreuztod Christi und Krönung Mariens) angeordnet. Nun ist ein weiterer Verweis auf ein Flügelretabel<sup>788</sup> erwähnenswert, das formale sowie inhaltliche Ähnlichkeiten zeigte und einst in der Wittenberger Schlosskirche „[i]n dem Winkel, neben der Sacristen zur rechten Hand [...]“<sup>789</sup> aufgestellt war und in einer Beschreibung von Matthäus Faber aus dem Jahr 1717<sup>790</sup> überliefert ist.<sup>791</sup> Über die Inschriften der Flügelinnenseiten lassen sich Friedrich der Weise (1463–1525) und sein Bruder Johann (1468–1532) als Stifter des Retabels, dessen gesamtes Bildprogramm auf die Gottesmutter ausgerichtet war, bestimmen. Die Flügelaußenseiten (links Gabriel und rechts Maria) verwiesen mit der Verkündigung auf den Beginn des neutestamentlichen Heilsgeschehens. Im geöffneten Zustand präsentierte die Mitteltafel die Gottesmutter als „Immaculata“<sup>792</sup>: mit dem Kind auf dem linken Arm und einem Kreuz im rechten stand sie inmitten einer Engelschar, aus der zwei Engel eine Krone über ihrem Kopf hielten. Unter Marias Füßen lagen zwei Teufel, auf die einige Engel mit Kreuzen und Schwertern stießen, sowie ein Brustbild einer Frau (Eva), die von einer Schlange begleitet einen Apfel in der Hand hielt. Über Maria bezog sich ein Vers auf die dargestellte Szene:

*Virgo dum lactat puerum, quem gens crucifixit, / Serpentem mactat Mulier quia maledixit.*<sup>793</sup>

Die Worte unter der „Immaculata“ waren hingegen fünf Gaude-Rufe:

*Gaude Dei genetrix, gaude virgo immaculata. Gaude quae gaudia ab Angelo suscepisti. Gaude quae genuisti aeternae lucis claritatem. Gaude sancta DEI*

<sup>788</sup> „[...] ein schön groß Bild [ist] zu sehen, welches zween Flügel hat.“ (Faber 1730, 238).

<sup>789</sup> Ebd.

<sup>790</sup> Vgl. Lübbecke 1984, 40; Anzelewsky 1971, 127.

<sup>791</sup> Vgl. Faber 1730, 238–241. Ein Beispielwerk, auf das auch Lübbecke eingeht (vgl. Lübbecke 1984, 40). Der Verbleib des Retabels ist ungewiss. Die überwiegende Forschung schließt eine Übereinstimmung mit der „Sieben-Schmerzenstafel“ von Albrecht Dürer – eine Schmerzensmutter (1495/1498; Inv.-Nr. 709) aus der Alten Pinakothek in München und sieben Tafeln mit den Schmerzen Mariens (1495/96; Gal.-Nr. 1875–1881) aus der Dresdener Gemäldegalerie – aus. Siehe dazu folgende Literatur: Bock, Elfried: *Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen*, Text- und Tafelband (Die Kataloge der Prestel-Gesellschaft, 1), Frankfurt a. M. 1929; Buchner, Ernst: *Die Sieben Schmerzen Mariä. Eine Tafel aus der Werkstatt des jungen Dürer*, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 11 (1934), 251–270; Goldberg, Gisela / Heimberg, Bruno / Schawe, Martin: *Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek*, Heidelberg 1998; Niehr, Klaus, *Dürers Bild der ‚Sieben Schmerzen Mariens‘ und die Bedeutung der Retrospektiven Form*, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 36 (2009), 117–143.

<sup>792</sup> Vgl. im Folgenden: Faber 1730, 238.

<sup>793</sup> Ebd., 239.

*genetrix, Virgo tu sola Mater innupta, te laudat omnis Creatura, Genetrix Lucis  
sis pro nobis perpetuo interventrix, Amen.*<sup>794</sup>

Passend dazu traten auf dem rechten Innenflügel sieben Freudenszenen auf, welche mit einer Maria (vermutlich) ohne Kind kombiniert waren: „Inwendig in dem rechten Flügel praesentirt sich abermahl die Jungfrau Maria in ihren sieben Gaudiis, oder Freuden, [...]“<sup>795</sup>: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Erscheinung Christi vor Maria, das Pfingstwunder und die Krönung Mariens.<sup>796</sup> Faber geht weder auf die singuläre Marienfigur noch auf die Komposition der Einzelszenen näher ein. Obwohl er keine exakte Bildbeschreibung liefert, kann davon ausgegangen werden, dass mit der Aussage „Maria in ihren sieben Gaudiis“ auch hier eine zentrierte, im Verhältnis zu den anderen Figuren größere Marienfigur gemeint war, die von den sieben Szenen umfassen wurde (vergleiche hierzu auch die Beschreibung des linken Flügels).

Wie bei der Mitteltafel ergänzten in diesem Flügel ebenfalls zwei Inschriften die bildliche Darstellung. So stand zuoberst verzeichnet:

*Te septem propter deposco gaudia Virgo / Princeps exhilarans ut Fridericus ovat.*<sup>797</sup>

Die darunterstehenden Verse bezogen sich auf die Freuden:

*de septem gaudiis: / Gaude quae celsa venti Paranympus ab arce / Et tibi  
quae largas jungit amica manus. Quae paris infantem: Quae dant tibi thura  
Sabaei, / Atque resurgentem (morte carente) Deum. / Gaude promissum vidisti  
quae paracletum Et data temporibus coelica sarta tuis.*<sup>798</sup>

Die Erwähnungen der Freuden Mariens durch die unterste Inschrift der Mitteltafel (Gaude-Rufe) und den rechten Flügel mit den Freudendarstellungen samt Text hebt die Freudenthematik gleich mehrfach hervor.<sup>799</sup>

Der linke Innenflügel zeigte eine „mater dolorosa“ („Inwendig, unter dem linken Flügel, stehet wiederum Maria, welcher ein Schwerdt durch die Brust gestochen.“<sup>800</sup>)

---

<sup>794</sup> Ebd.

<sup>795</sup> Ebd.

<sup>796</sup> Vgl. ebd. Inhaltlich stimmen die Themen mit den Freuden von Großmölsen überein.

<sup>797</sup> Ebd., 240.

<sup>798</sup> Ebd.

<sup>799</sup> Die Gaude-Rufe richten sich direkt an die Gottesmutter und könnten auch für Lateinkundige als Anregung für eine Anrufung gedient haben.

<sup>800</sup> Faber 1730, 240.

mit sieben „[u]m sie herumstehen[den]“<sup>801</sup> Schmerzensszenen: Beschneidung, Flucht nach Ägypten, der zwölfjährige Jesus im Tempel, Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung Christi.<sup>802</sup> Wie bei den vorherigen Tafeln waren den Schmerzensdarstellungen sowohl oben als auch unten Verse beigefügt.<sup>803</sup> Die Komposition ist vor allem aus der Beschreibung zu erahnen. Die Schmerzensszenen, so erläutert Faber, waren um Maria herum angeordnet. Kaum anders kann der Freudenflügel gestaltet gewesen sein. Dennoch bleibt offen, ob die Szenen einen geschlossenen Kreis oder einen nach oben oder unten hin offenen Bogen bildeten.

Zurück zu den Retabelfragmenten aus Großmölsen: Im Vergleich zum zuvor genannten Cranach-Druck gibt es bei den unteren Motiven der Flügel formale Übereinstimmungen. Beide zeigen eine separate Marienfigur, die von kleinformatigen Szenen (Freuden oder Schmerzen) n-förmig umgeben ist. Allerdings variieren die zentralen Marienfiguren. Neben der lesenden Maria im Holzschnitt Cranachs steht im Retabel aus Großmölsen die (kniende) Himmelskönigin bzw. „mater dolorosa“ – eine weitere Variante bot das Wittenberger Retabel. Auch die Einbettung der einzelnen Freuden Szenen ist anders: in Medaillons bei Cranach, in eckigen Rahmen beim Großmölsener Retabel. Ein anderer Unterschied zu den übrigen Beispielen dieser Studie betrifft die vier verschiedenen Bildthemen der Flügel, die zwei genealogische Motive vor Augen führen und zugleich auf zwei Andachtspraxen verweisen (Freuden- und Schmerzenandacht).

Die für diese Arbeit angewandte Beschreibungsmethode unterscheidet sich in manchen Punkten – vor allem die Reihenfolge betreffend – zu bestehenden Forschungsbeiträgen. Im Folgenden wird auf einige Auffälligkeiten hingewiesen.

Als Paul Lehfelts Band *Bau- und Kunst-Denkmäler Thüringens* erstmals im Jahr 1892 erschien, befanden sich die Flügel links und rechts am Kanzelbau der Kirche.<sup>804</sup> Er verzeichnet, der damaligen Montierung entsprechend, auf dem rechten Flügel die Goldene Pforte mit den Schmerzen Mariens – mit diesem beginnt seine Beschreibung der Flügelaußenseiten – und auf dem linken die Wurzel Jesse mit den Freuden Mariens.<sup>805</sup> Auf die Reliefs der Innenseiten geht er nur knapp ein, wohingegen die Gemälde auf den Außenseiten, die nach Lehfelt „[d]en Hauptwerth“<sup>806</sup> der Flügel ausmachten, mehr Aufmerksamkeit erhalten. Hier nennt der Autor nicht nur sämtliche

---

<sup>801</sup> Ebd.

<sup>802</sup> Vgl. ebd. Auch die Schmerzensszenen sind dieselben wie bei den Flügeln aus Großmölsen.

<sup>803</sup> Vgl. im Folgenden: ebd., 241. Oben: „*Te septem propter deposco Virgo dolores / Joannem fugiant tristia fata Ducem.*“; unten: „*De Septem doloribus. / Testatur circumcisum, fit plena doloris / Niliacas quando pergit inire domus. Quaesitum luget infantem, tristissima tunc est / Cum DEUS e Solyma bajulat urbe Crucem. / Pendentem dolet immensum, dolet inde sedentem / Sub Cruce, postremo membra sepulta dolet.*“

<sup>804</sup> Vgl. Lehfelt 1893, 53. Siehe ebenso hier in Kapitel 3.4.1.

<sup>805</sup> Vgl. ebd. Die Abbildungen befinden sich zwischen den Seiten 52 und 53.

<sup>806</sup> Ebd., 53.

Bildthemen, sondern ergänzt diese um eine Beschreibung des Malstils. Die Ausführungen bleiben jedoch begrenzt und eher summarisch.<sup>807</sup>

Die Arbeit von Voß enthält weder eine Beschreibung noch die Benennung der Bildthemen. Er nennt nur das Motiv der Wurzel Jesse wegen eines Bildvergleichs.<sup>808</sup> Anders als bei der Abbildung von Lehfeldt ist die Anordnung der beiden Flügel vertauscht. Als linker Flügel erscheint die Tafel mit den Schmerzen, während rechts die mit den Freuden abgebildet ist. Eine Reihenfolge, die später von Isolde Lübbecke (1984) und über diese von Reindl<sup>809</sup> aufgegriffen wird.

Eine weitere, höchst knappe und von den Motiven her unvollständige Erwähnung findet sich bei Dehio: „[...] dem Kanzelbau eingefügt 2 gemalte Flügel [...] mit den 7 Freuden und 7 Leiden Marias; [...]“<sup>810</sup> Ähnlich kurz ist ein Verweis auf die Flügel bei Stephan Beissel. In einem Abschnitt zur „Darstellung der Freuden Marias“ nennt er nur die Thematik der Freuden („erste[r] Flügel[.]“<sup>811</sup>) und Schmerzen („zweite[r] Flügel“<sup>812</sup>) – ohne die einzelnen Szenen zu nennen – und die zwei knienden Marienfiguren.<sup>813</sup> Bei beiden Autoren fehlt die Erwähnung der genealogischen Motive.

Lübbecke beginnt ihre Beschreibung – entsprechend der Abbildung bei Voß – mit der Goldenen Pforte („linke[r] Flügel[.]“<sup>814</sup>), gefolgt von der Wurzel Jesse („rechte[r] Flügel“<sup>815</sup>), den Schmerzen Mariens und ihren Freuden.<sup>816</sup> Sie schildert die Motive der Gemälde ebenfalls detaillierter, wobei die Reliefs in knapper Themennennung den Einstieg bilden. Die Aufzählung der einzelnen Freuden- und Schmerzenszenen lässt sie bei der Beschreibung aus. Stattdessen gibt sie an, welche Ereignisse allgemein (und meistens) zu den Freuden und Schmerzen Mariens zählen.<sup>817</sup> Diese Angaben stimmen – bis auf eine Auslassung (Die Flucht nach Ägypten) – mit allen Themen auf den Flügeln überein.<sup>818</sup> Allerdings unterläuft Lübbecke ein Fehler: Bei der Auflistung der Schmerzenszenen gibt sie an, die Auffindung im Tempel bei den Tafeln von Großmölsen sei nicht unter den Schmerzen, sondern bei den Freuden aufgeführt.<sup>819</sup> Als weitere Ergänzung verweist die Autorin auf Sekundärliteratur, um Angaben zur

---

<sup>807</sup> Vgl. ebd., 53–54.

<sup>808</sup> Vgl. im Folgenden: Döring/Voß 1904, 79. Auch bei dem Untertitel der Abbildungen steht lediglich: „Peter von Mainz / Äußere Altar-Gemälde / Kirche in Groß-Mölsen bei Weimar“ (ebd., Kat.-Nr. 287/Tf. 93).

<sup>809</sup> Vgl. Reindl 2006, 284, Anm. 40 und 286, Anm. 49. Reindl verweist in ihrer Arbeit auf die Abbildungen beider Tafeln bei Lübbecke.

<sup>810</sup> Dehio 1905, 125.

<sup>811</sup> Beissel 1972, 635.

<sup>812</sup> Ebd.

<sup>813</sup> Vgl. ebd.

<sup>814</sup> Lübbecke 1984, 38.

<sup>815</sup> Ebd.

<sup>816</sup> Vgl. Lübbecke 1984, 38–39 und 40 (Abb. 31 und 32).

<sup>817</sup> Vgl. ebd., 39, Anm. 104.

<sup>818</sup> Bei der Auflistung der häufigsten Schmerzen zählt Lübbecke nur sechs Themen auf: Beschneidung, Christus im Tempel, Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung. Zu den Freuden zählt sie hingegen sieben: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Christus erscheint seiner Mutter, Pfingstfest und Krönung Mariens (vgl. ebd., 39, Anm. 104).

<sup>819</sup> Vgl. ebd.

Verbreitung des Bildmotivs zu bieten, und nennt darüber hinaus verschiedene Werkbeispiele, die die Freuden- und/oder Schmerzenthematik aufgreifen (unter anderem das Retabel aus Fabers Beschreibung).<sup>820</sup>

Wie sich herausstellte wird in der Sekundärliteratur nur selten der Inhalt aller Motive bestimmt – was teilweise dem jeweiligen Forschungsfeld der Studie geschuldet ist. Hinsichtlich der Freuden- und Schmerzenszenen zählt allein Lehfeldt sämtliche Ereignisse auf – bei Lübbecke geschieht dies indirekt. Dafür verweist Lübbecke auf das eigenständige Bildmotiv von sieben kleinformatigen Freuden- oder Schmerzensszenen, die um eine Mariengestalt geordnet sind, und führt entsprechende Vergleichsbeispiele auf.<sup>821</sup> Des Weiteren fällt die wiederholte Vertauschung der Tafeln auf.

Unter Berücksichtigung der Chronologie der dargestellten Motive, der theologischen Bedeutung der Bildinhalte und einer „Leserichtung“ von links nach rechts ist die heutige Aufstellung überzeugend. Als alttestamentliche Szene kommt die Wurzel Jesse, die eine relativ umfassende Darstellung der Genealogie Mariens und Christi zeigt und auf die königliche Abstammung verweist, vor der Begegnung an der Goldenen Pforte, die zeitlich betrachtet als Nächstes folgt und die engsten Verwandten der Gottesmutter darstellt. Die Abbildung mit den Freuden und Schmerzen samt Marienfiguren sind als inhaltlich eigenständige Abschnitte zu werten.<sup>822</sup> Als weiteren Aspekt können auch die Rückseiten mit den Reliefdarstellungen einbezogen werden, die ebenfalls einer chronologischen Ordnung folgen, die (von oben beginnend) von links nach rechts betrachtet werden kann. Als erstes Motiv ist die Anbetung der Könige zu sehen: Sie bildet nicht nur das früheste Ereignis, sondern zeigt zugleich die einzige biblische Szene, weshalb sie auch inhaltlich besonders heraussticht. Auf dem zweiten Flügel folgt der heilige Laurentius († 258)<sup>823</sup>, als drittes (unter der Anbetung) die heilige Katharina von Alexandrien († 307?)<sup>824</sup> und daneben der heilige Wendelin († 617?)<sup>825</sup>.

---

<sup>820</sup> Vgl. ebd., 39–40 mit Anm. 104. Lübbeckes Literaturhinweise: Fedja Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das Malerische Werk*, Berlin 1971, S. 130–131; Ausstellungskatalog *500 Jahre Rosenkranz*, Köln 1975; P. K. Joseph Klinkhammer SJ, *Der Rosenkranz, frömmigkeitsgeschichtlicher Hintergrund*, in: Der Englische Gruß des Veit Stoß zu St. Lorenz in Nürnberg, Arbeitsheft 16 des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, München 1983 (vgl. ebd., 39, Anm. 104).

<sup>821</sup> Brodmann gibt an, dass das Motiv „nicht allzu häufig“ zu finden sei und nennt ein Werkbeispiel mit den Schmerzen Mariens (Brodman 1935, 5).

<sup>822</sup> Dennoch gibt es verbindende Elemente. Mit der Wurzel Jesse und der Marienfigur inmitten der Freudenzenen weist die linke Tafel auf Marias königliche Abstammung und ihre Auszeichnung als Himmelskönigin hin. Des Weiteren bildet dort jeweils ein Rasen den Grund, während beim Treffen an der Goldenen Pforte und der „mater dolorosa“ ein karger Boden dargestellt ist.

<sup>823</sup> Vgl. Petzoldt 2004, 374.

<sup>824</sup> Vgl. Assion 2004, 290.

<sup>825</sup> Vgl. Thomas 2004b, 593.

### 3.4.3 Die Funktion und Adressaten des Retabels

In ihrer ursprünglichen Funktion als Bestandteil eines Wandelretabels waren die Malereien – je nach Aufstellungsort (auf einem Hoch- oder Laienaltar)<sup>826</sup> – für Kleriker und Laien nahezu gleichermaßen zugänglich. Ihr Zugang hing jedoch von den Öffnungszeiten der Kirche ab. Eine freie bzw. individuelle Nutzung, wie sie Einblattdrucke boten, war bei diesem Werk nicht gegeben. Dennoch bot sich dem Betrachter die Möglichkeit, die Darstellungen der Freuden und Schmerzen als Anregung für die individuelle Andacht zu nutzen. Begünstigt durch deren Präsentation auf den Flügelaußenseiten waren die Darstellungen während des Kirchenjahres die längste Zeit zu sehen und konnten sich damit ins Gedächtnis einprägen. Da es wegen der fehlenden Quellen in diesem Feld nicht möglich ist, die Wandlungspraxis des vormaligen Retabels zu rekonstruieren, mag die Frage nach den wechselnden Ansichten hier auf sich beruhen – in der abschließenden Betrachtung von Kapitel 3.5.3 wird die Wandlungspraxis von Flügelretabeln allgemein erörtert werden.

Anders als bei den vorherigen Beispielen treten die Freuden Mariens in Kombination mit genealogischen Motiven und den Schmerzen der Gottesmutter auf. Wohlbemerkt entstand das Retabel in einer Zeit (vermutlich um 1530/1540), in der die Stimmen gegen eine übertriebene Verehrung der Jungfrau lauter wurden. Unter anderem übte Martin Luther mit seinem reformatorischen Gedankengut einen starken Einfluss auf die Heiligenverehrung aus.<sup>827</sup> Obwohl Maria als Begnadete für Luther eine besondere Stellung innehatte,<sup>828</sup> nahm er Anstoß an der Art ihrer Verherrlichung – gleich der von anderen Heiligen –, die im Laufe des späten Mittelalters ein extremes Ausmaß entwickelte.

Eine Kritik Luthers betraf den Missbrauch der Heiligenverehrung, der sich unter anderem auf die Verbreitung von – in seinen Augen – „törichte[n], abergläubische[n] Sagen“<sup>829</sup> und den Reliquienkult mit seiner Ablassregelung bezog.<sup>830</sup> Die Tendenz, den Heiligen das Vertrauen zu schenken, welches Gott allein zukommen sollte, und ihnen zu viel Lob und Ehre zu erweisen, bezeichnete Luther als „Abgötterei“.<sup>831</sup> Umso schlimmer war es, dass die Kirche Christus als wütenden Richter und die Heiligen als

---

<sup>826</sup> Wie bereits erwähnt wurde der ursprüngliche Aufstellungsort des Retabels in den Forschungen bislang nicht hinterfragt.

<sup>827</sup> Vgl. im Folgenden: Delius 1963, 191–229; Burger 2007 (v. a. Seite 86–92 zur Aussage, wie Maria richtig geehrt werden soll); Steiger 2020, 25–63; Bonnet 2019, 23–24.

<sup>828</sup> In Luthers Auslegung des Magnifikats (1520/21) spricht er Maria als „selig“, da sie Gottes Gnade erhielt, als „Jungfrau“ und als „Gottesmutter“ an und preist sie „stets wieder als ‚rein‘ und ‚zart‘“ (Burger 2007, V, 86–87 und 182; siehe ebenso: Steiger 2020, 31–37 und 48–52).

<sup>829</sup> Delius 1963, 199.

<sup>830</sup> Vgl. ebd., 199, 203–204 und 205.

<sup>831</sup> Vgl. Delius 1963, 201–202; Burger 2007, 88 und 92; Steiger 2020, 28. Luther kritisiert, dass die unangebrachten marianischen Preisungen Gläubige dazu verleiten, Hilfe und Trost bei Maria zu suchen (vgl. Burger 2007, 92; Steiger 2020, 25–26 und 29–30).



Mittler – an die sich die verängstigten Gläubigen wenden sollten<sup>832</sup> – darstellte.<sup>833</sup> Schließlich vertrat Luther die Meinung, dass es keinem Heiligen, selbst nicht Maria, möglich sei, als Mittler zu wirken, da allein Christus die Macht dafür habe.<sup>834</sup> Der Gedanke, Maria als Himmelskönigin zu betrachten, tritt bei Luther ebenfalls in den Hintergrund.<sup>835</sup>

Werke, die die „rechte“ Lehre bildlich wiedergaben, stellten jedoch auch für ihn ein didaktisches Mittel dar. Folglich behielten sie unter diesem Aspekt eine berechtigte Funktion bei. Von den sogenannten Bilderstürmen, die ab Januar 1521 wüteten und während des ganzen 16. Jahrhunderts immer wieder auftraten, wandte er sich ab.<sup>836</sup> Im Gegensatz zu den „katholischen“ Werkinhalten unterlagen die Bildthemen der Reformation nahezu gänzlich der biblischen Textvorlage. Die Bildformen, die Kompositionsschemata und die Traditionen des Bildgebrauchs lehnten sich indes an spätmittelalterlichen Vorbildern an.<sup>837</sup>

Trotz der vorherrschenden Konflikte – oder wegen diesen – erteilten die Vertreter des „alten“ Glaubens weiterhin Aufträge für neue Kunstwerke. Gemäß den ihnen zugewiesenen Funktionen und als Verteidigung der traditionellen „katholischen“ Lehre zeigten die Werke zu Beginn der Auseinandersetzung hauptsächlich tradierte Bildinhalte.<sup>838</sup> Zu Recht kann hier von einem „konfessionellen Charakter“<sup>839</sup> der Kunst gesprochen werden.

Während der Verteidigung der „alten“ Kirche griffen die Traditionalisten gerne auf den im marianischen Sinn aufgeladenen Begriff „Braut Christi“ zurück, um die mystische Identität der Gottesmutter mit der Kirche hervorzuheben.<sup>840</sup> Beliebte marianische Bildthemen waren die Himmelsaufnahme der Gottesmutter, ihre Krönung und Überhöhung. Die Schutzmantelmadonna, die die Protestanten missbilligten, wurde zu einem Sinnbild für den „katholischen“ Glauben. Darstellungen mit den Freuden und Schmerzen Mariens waren seit der Gegenreformation über Druckgraphiken weit verbreitet.<sup>841</sup>

Das Bildprogramm der Großmölsener Flügel, das auf der Werktagsseite ganz auf die Gottesmutter ausgerichtet ist, entspricht gänzlich der traditionellen Kirchenlehre.

---

<sup>832</sup> Vgl. dazu ferner die Empfehlung von Bernhard von Clairvaux (Kapitel 2.2).

<sup>833</sup> Vgl. Delius 1963, 205–206 und 216; Steiger 2020, 25–26.

<sup>834</sup> Vgl. Delius 1963, 215; Burger 2007, 78; Steiger 2020, 26.

<sup>835</sup> Vgl. Delius 1963, 210.

<sup>836</sup> Vgl. Suckale 2008, 35; Hecht 2008, 71; Steiger 2020, 27; Bonnet 2019, 25 und 28–30; ferner: Strecker 1998, 15 und 41–42.

<sup>837</sup> Vgl. Slenczka 1998, 198. Die Streitpunkte zur Bilderfrage dieser Zeit werden an dieser Stelle nicht näher dargelegt (siehe hierzu: Hecht 2012; Strecker 1998, 13–19 und Jedin, Hubert: *Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung*, in: Theologische Quartalschrift 116 (1935), 143–188 und 404–429).

<sup>838</sup> Vgl. Suckale 2008, 36–38; Hecht 2008, 86–91; Tacke 2008, 28. Hervorgehoben sei hier der Aufsatzband *Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563*; hg. von Andreas Tacke (2008).

<sup>839</sup> Suckale 2008, 37.

<sup>840</sup> Hier und im Folgenden: Ebd., 38–42.

<sup>841</sup> Vgl. Niehr 2021, 1426. Niehr verweist diesbezüglich auf die Wierix-Werkstatt in Antwerpen, deren Drucke seit dem späten 16. Jh. besonders oft verkauft wurden (vgl. ebd.).

Sollte die vermutete Datierung (um 1530/1540) stimmen, kann der Bildinhalt als Repräsentation des „alten“ Glaubens und als Gegenprogramm zum reformatorischen Gedankengut verstanden werden. Über die beiden großformatigen Bildtafeln erscheint die marianische Verherrlichung in reinster Form. Es werden die königliche und wundersame Herkunft der prophezeiten Gottesmutter vorgeführt und weitere Besonderheiten vor Augen gehalten: die Unbefleckte Empfängnis Mariens, ihre Jungfrauengeburt und Gottesmatterschaft, ihre Demut sowie ihre Vorbild- und Mittlerfunktion. Mit den Freuden- und Schmerzenszenen wurden dem Betrachter gleich zwei Andachtsformen in Erinnerung gerufen, welche die Hilfe der Gottesmutter gewährleisten sollten und um ins Paradies zu gelangen. Ihren Platz fanden sie auf einem Altar – dem wichtigsten Ort in der Kirche – und erhielten damit einen hohen Stellenwert. Über die Flügelaußenseiten waren sie während des Kirchenjahres zudem am längsten zu sehen.

Dass die Freuden Mariens auch in die Messe einbezogen wurden, zeigte bereits die Untersuchung in Kapitel 2. Als Ergänzung sei noch das folgende Beispiel genannt, welches sowohl die Freuden als auch die Schmerzen Mariens thematisiert: Der heilige Dominikaner Vinzenz Ferrer († 1419) hielt am Fest zur Geburt Mariä eine Predigt über sieben Freuden und Schmerzen der Gottesmutter. Die Ereignisse umfassten die Empfängnis Christi, seine Geburt, die Anbetung der Könige, Christi Auferstehung und Himmelfahrt, das Pfingstwunder und die Himmelsaufnahme Mariens. Bei jedem Ereignis fand Ferrer sowohl einen freudigen als auch einen schmerzvollen Aspekt.<sup>842</sup>

### 3.5 Die Skulptur

Das letzte Medium, das im Rahmen dieser Arbeit und in Bezug auf die Freuden Mariens untersucht werden soll, ist die Skulptur. Als Beispiel dient ein Retabel, das Tilman Riemenschneider<sup>843</sup> zugeschrieben wird und (noch) heute in der Herrgottskapelle<sup>844</sup> zu Creglingen aufgestellt ist (Abb. 13). Anders als bei den Überresten aus der Großmölsener Kirche steht nun ein Retabel im Vergleich, das nahezu vollständig erhalten und in einem sehr guten Zustand ist.<sup>845</sup>

---

<sup>842</sup> Vgl. Beissel 1972, 409.

<sup>843</sup> Trotz fehlender Signatur lässt sich das Creglinger Retabel anhand von stilistischen und formalen Merkmalen Tilman Riemenschneider zuschreiben. Obwohl ein Mitwirken seiner Werkstattgesellen nicht auszuschließen ist, ist eine exakte Händescheidung nicht möglich (vgl. Simon 1998, 5, 27–28, 167–179). Eine umfangreiche Untersuchung liegt in Holger Simons Dissertation (1998) vor.

<sup>844</sup> Hermann Ehmer verweist auf die seit dem 18. Jahrhundert kirchenrechtlich falsche Bezeichnung „Herrgottskirche“ – zumal der Bau in den erhaltenen Quellen stets als „Herrgottskapelle“ bezeichnet wird (vgl. Ehmer 1993, 137, Anm. 2).

<sup>845</sup> Vgl. Simon 1998, 64; Breuer 2012, 233; Schaible 2018, 9. Die Verfasserin besichtigte das Retabel am 20.7.2021.

### 3.5.1 Das Riemenschneider-Retabel der Herrgottskapelle zu Creglingen

Das Retabel, auch „Marienaltar“<sup>846</sup>, „Marien Himmelfahrtsaltar“<sup>847</sup> und „Wallfahrtsaltar“<sup>848</sup> genannt, steht inmitten des Langhauses der Creglinger Herrgottskapelle an einer Stelle, die mit einem wundersamen Hostienfund verbunden wird. In einer Gründungsnotiz<sup>849</sup> der Kapelle sind die Geschehnisse beschrieben.<sup>850</sup> Demnach soll am 9. August 1384<sup>851</sup> eine konsekrierte Hostie<sup>852</sup> im Boden gefunden worden sein:

*Zu wissen ist, das in dem iare nach Cristi gepurt unsers lieben herren tausent dreihundert und in dem vierundachtzigsten iare an dem abent deß heiligen merterers sancti Laurencii ist gefunden worden das hochwirdig sacrament, der fronleichnam Christi unsers lieben herren, an der stat, do ytzund der unterst altar ist gesetzt diser capellen. Do ist darnach an solcher stat vil wunderlicher offenbarer zaichen geschehen.*<sup>853</sup>

Wie der Notiz zu entnehmen ist, geschahen an dieser Stelle weitere, nicht näher definierte „wunderlich[e] offenbar[e] zaichen“. Aufgrund dieser göttlichen Hinweise ließen die Grafen und Brüder Konrad IV. und Gottfried Hohenlohe von Brauneck „dem hochwirdigen sacrament zu lob und zu ehre“<sup>854</sup> über dem Fundort die Kapelle errichten, wie ebenfalls aus der Gründungsnotiz hervorgeht.<sup>855</sup> Sie gibt auch an, dass direkt über der Fundstelle ein Altarstein („der unterst altar“) platziert wurde,<sup>856</sup> auf dem später das Retabel Riemenschneiders aufgestellt werden sollte. Das Patrozinium des Altars sowie das der anderen Altäre lässt sich aus einer weiteren Notiz<sup>857</sup> erschließen:

---

<sup>846</sup> Vgl. Weber 1884, 34; Weber 1888, 61; Streit 1888, 14; Tönnies 1900a, 58; Tönnies 1900b, 135; Hertlein 1903; Weber 1911, 256; Bier 1926, 334; Schrade 1927, 120; Schmidt 1929, 10; Knapp 1935, 18; Kauffmann 1943, 20; Nasse 1946, 3; Schmidt 1951, 5; Scheffler 1954, 2; Schaeff-Scheefen 1959, 92; Freedon 1965, 30; Bissinger 1982, 15; Liebmann 1984, 296; Ehmer 1993, 149; Simon 1998 (auch „Marienretabel“); Muth/Schneiders 2004, 147; Gùldenstùbbe/Weidlich 2004, 78; Kahsnitz 2005, 238; Breuer 2012, 228; Schaible 2018, 5 („Marienretabel“); Merback 2021, 197.

<sup>847</sup> Vgl. Gerstenberg 1934, 45; Gerstenberg 1941, 44; Marincola/Serotta 2021, 324 („Assumption of the Virgin Altarpiece“). Gerstenberg nennt ihn zugleich „Marienaltar“ (vgl. Gerstenberg 1934, 47).

<sup>848</sup> Vgl. Mohr de Sylva o. J., 5. Heinrich Mohr de Sylva war von 1931 bis 1950 evangelischer Stadtpfarrer in Creglingen.

<sup>849</sup> Die Gründungsnotiz wurde zwischen 1404 und 1428 vom ersten Kaplan der Kapelle, Albrecht Heher († 1428), geschrieben (vgl. Simon 1998, 31). Im Ludwigsburger Staatsarchiv befinden sich zwei Pergamentblätter, die in lateinischer (StAL B 70a S PU 83) und deutscher (StAL B 70a S PU 84) Fassung die Ablassbulle, die Gründungsnotiz und die Altarpatrozinien der Kapelle zusammenfassen und einst in der Herrgottskapelle ausgehangen wurden (vgl. Ehmer 1993, 137; Simon 1998, 30–31). Vermutlich wurden die Blätter nach 1432 oder um 1500 verfasst (vgl. Simon 1998, 31; ferner siehe Ehmer 1993, 137, Anm. 3). Eine Zusammenstellung aller erhaltener Quellen und Dokumente zur Herrgottskapelle lieferte 1993 Hermann Ehmer (vgl. Ehmer 1993, 137–160; Simon 1998, 29).

<sup>850</sup> Diese Quelle ist die erste Beschreibung der Herrgottskapelle (vgl. Ehmer 1993, 137). Zur Geschichte der Kapelle ist die Studie von Holger Simon empfehlenswert: vgl. Simon, 1998, 29–41.

<sup>851</sup> Vgl. Simon 1998, 32.

<sup>852</sup> Vgl. Ehmer 1993, 141.

<sup>853</sup> Ehmer 1993, 137; Simon 1998, 32. Ehmer und Simon beziehen sich hierbei auf das Pergamentblatt StAL B 70a S PU 84 aus dem Staatsarchiv Ludwigsburg.

<sup>854</sup> Ehmer 1993, 137; Simon 1998, 32.

<sup>855</sup> Vgl. Ehmer 1993, 137; Simon 1998, 32. Zu den einzelnen Bauphasen siehe: Breuer 2012, 228.

<sup>856</sup> Nach der Fertigstellung des Langhauses wurde die Kapelle laut Gründungsnotiz „mit den zweien untersten altaren“ am 21.3.1389 geweiht (vgl. Simon 1998, 32).

<sup>857</sup> Vermutliche Anfertigung der Notiz: nach 1432 (vgl. Simon 1998, 31).

*Zu wissen ist auch, das der unterst altar geweygt ist in der ere des hochwirdigen sacraments des fronleichnams Cristi unsers lieben herren und in der ere Marie der muter gotes und in der ere aller gottes lieben heiligen.*<sup>858</sup>

Am 1. April 1404 gewährte Papst Bonifatius IX. einen Gnadenablass, in dem er festlegte, dass jedem Besucher, der die Herrgottskapelle an bestimmten Feiertagen aufsuchte und Gebete verrichtete sowie Almosen gab, ein Ablass von „drey iar gnad und aplaß, vergebnuß seiner sund“<sup>859</sup> zuteil werde.<sup>860</sup>

Wie bei den meisten Werkbeispielen der vorliegenden Studie sind auch bei diesem Objekt keine Quellen aus dessen Entstehungszeit erhalten.<sup>861</sup> Hinweise auf den Auftraggeber, den ausführenden Meister oder die Fertigstellung gibt es daher nicht. Die häufig anzutreffende Datierung des Retabels um 1505 bis 1510 basiert auf Studien von Justus Bier<sup>862</sup>, die in späteren Arbeiten „anerkannt und [...] vorausgesetzt“<sup>863</sup> wurde.<sup>864</sup> Holger Simon hält diese Angaben jedoch für fraglich und ist der Meinung, dass lediglich eine Datierung nach 1493 möglich sei.<sup>865</sup> Ganz ähnlich äußern sich Eduard Tönnies (um 1495<sup>866</sup> bzw. zwischen 1495/1499<sup>867</sup>) und Fritz Knapp (1496<sup>868</sup> vollendet). Eine neue Auseinandersetzung mit Riemenschneiders Werk erfolgte durch Volker Schaible, der die erste kunsttechnologische Untersuchung an dem Retabel durchführte und zu überzeugenden Ergebnissen gelangte. Zu diesen zählt die Erwägung, das Marienretabel (vermutlich 1496 fertiggestellt) zeitlich vor das Heiligblutretabel einzuordnen.<sup>869</sup>

<sup>858</sup> Ehmer 1993, 146; Simon 1998, 15.

<sup>859</sup> Ehmer 1993, 139; Simon 1998, 33.

<sup>860</sup> Vgl. Simon 1998, 33; Kahsnitz 2005, 238. Zu den Feiertagen siehe: Ehmer 1993, 142; Simon 1998, 33 (beide aus: StAL B 70a S PU 84).

<sup>861</sup> Vgl. u. a.: Dreher 1833, 4; Weber 1884, 35; Weber 1888, 62; Weber 1911, 265; Schrade 1927, 120; Ehmer 1993, 149; Simon 1998, 4, 13–14; Chapius 1999, 32; Kahsnitz 2005, 238; Kalden-Rosenfeld 2006, 80; Schaible 2018, 5. Die ersten Kirchenregesten und Akten wurden erst ab 1533 angelegt (vgl. Simon 1998, 14).

<sup>862</sup> Vgl. Bier 1926, 336 („gegen 1510“); Bier 1930, 64–65 („um 1505“). Bereits Hertlein tendiert dazu, das Retabel „auf etwa 1501 bis etwa 1506 oder noch etwas später“ einzuordnen (Hertlein 1903, 128). Auch Hubert Schrade ist sich sicher, dass die Anfertigung nach 1505 – also nach dem Rothenburger Blutaltarretabel – erfolgte (vgl. Schrade 1927, 129).

<sup>863</sup> Simon 1998, 13.

<sup>864</sup> Eine solche oder ähnliche Datierung erwägen: Gerstenberg 1934, 44 („um 1505“); Gerstenberg 1941, 47–48 („um die Wende des ersten und zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts“); Kauffmann 1943, 20 („um 1505–10“); Nasse 1946, 34 („bald nach 1505“); Schmidt 1951, 11 („Anfang der 2. Hälfte des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts“); Scheffler 1954, 2 („wahrscheinlich zwischen 1505 und 1510“); Bissinger 1982, 15 (um 1505); Liebmann 1984, 337 („zwischen 1505 und 1510“); Kolb 1989, 538 („nach 1505“); Kalden 1990, 123 („zwischen 1505 und 1508“); Chapius 1999, 32 („generally dated about 1505–1510“); Muth/Schneiders 2004, 147 („zwischen 1505 und 1510“); Kahsnitz 2005, 238 („um 1505–1510“); Kalden-Rosenfeld 2006, 80 („um 1505–1508“); Breuer 2012, 230 („um 1505“); Juckes 2021, 231; Merback 2021, 201 („ca. 1505–10 (?)“); Marincola/Serotta 2021, 324 („ca. 1510 (or earlier)“). Es gibt auch abweichende Thesen zum Entstehungszeitraum. Bunz, Weber, Streit und Bode verweisen auf die Jahreszahl 1487, die angeblich im Inneren der Marienfigur (mit Rotstift) verzeichnet stünde – Streit schreibt, dass Bunz die Jahreszahl eingeschnitzt vorgefunden habe – oder als „Inscription auf dem Altar“ (Bode) nachzuweisen sei (vgl. Tönnies 1900b, 136–137; Simon 1998, 10; Weber 1884, 34; Weber 1888, 61). Bei Untersuchungen von Eduard Tönnies und Karl Adelman wurde diese jedoch nicht gefunden (vgl. Tönnies 1900b, 137; Simon 1998, 11–12; ferner Hertlein 1903, 123). In einer späteren Arbeit setzt Weber den Entstehungszeitraum des Werks um die Wende des 15. Jahrhunderts an (vgl. Weber 1911, 265).

<sup>865</sup> Vgl. Simon 1998, 1 und 179.

<sup>866</sup> Vgl. Tönnies 1900a, 58.

<sup>867</sup> Vgl. Tönnies 1900b, 140, Anm. 1 (bis Seite 142).

<sup>868</sup> Vgl. Knapp 1935, 18.

<sup>869</sup> Vgl. Schaible 2018, 21–28. Die Untersuchungen erfolgten unmittelbar nach den Wartungsarbeiten am Retabel im Jahr 2003 und endeten im Sommer 2010. Es handelte sich um ein Forschungsprojekt, das vom Landesamt für

Die früheste bekannte Erwähnung des Altars stammt aus dem Jahr 1741 in den *Wöchentlichen Onolzbachischen Nachrichten*<sup>870</sup>: „In der Kirche findet man noch zwey schöne Altäre, davon der eine im Chor, der andere aber unten am Eingang von Bildschnitzer-Arbeit sehr künstliche ist.“<sup>871</sup> Obwohl das Bildprogramm des zweiten Retabels nicht beschrieben wird, nehmen Simon und Rainer Kahsnitz an, dass damit Riemenschneiders Werk gemeint sei.<sup>872</sup>

Unter den bestehenden Fragen bezieht sich ebenfalls eine auf den ursprünglichen Aufstellungsort des Retabels. Trotz eingehender Untersuchungen gibt es keinen sicheren Nachweis, dass das Schnitzwerk für die Herrgottskapelle zu Creglingen in Auftrag gegeben wurde.<sup>873</sup> Dennoch geht die Forschung seit Bier überwiegend davon aus, dass die Kapelle der ursprüngliche Aufstellungsort sei.<sup>874</sup> Neue Argumente gegen diese These führt Schaible vor Augen. Anhand mehrerer Hinweise zieht er schlüssig in Betracht, die Jakobskirche in Rothenburg op de Tauber als ursprünglichen Aufstellungsort vermuten zu dürfen.<sup>875</sup>

Obwohl das Retabel als eins der bedeutendsten Werke Riemenschneiders gilt, konstatiert Simon (1998) die lückenhafte und sich wiederholende Forschung zum Retabel:

Den grundlegenden Forschungen von Hubertus Schrade und Justus Bier aus den 20er Jahren konnte die nachfolgende Kunstgeschichtsschreibung nichts Nennenswertes hinzufügen. Die Frage nach der Bedeutung des Creglinger Altares ist bis heute nicht beantwortet, weil die Forschung bislang über eine Beschreibung des Retabels nicht hinauskam.<sup>876</sup>

Bereits fünf Jahre zuvor stellte Hanswernfried Muth die unzulängliche ikonografische Betrachtung des Werks fest, während Hermann Ehmer (1993) kritisierte, dass eine aktuelle kunstgeschichtliche Monografie zu dem Werk noch ausstehe – Lücken, die Simon mit seiner Arbeit wenige Jahre später schließen sollte.<sup>877</sup> Des Weiteren vermerkt Muth, dass „die Frage nach einem umfassenden Programm des Altarganzen [...] nicht

---

Denkmalpflege Baden-Württemberg mit dem Institut für Konservierungswissenschaften an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart initiiert wurde (vgl. ebd., 7 und 10). Der Aufsatz, der die Ergebnisse Schaibles umfasst, ist im Rahmen der Riemenschneider-Forschung zu empfehlen.

<sup>870</sup> Vgl. Simon 1998, 14 und 38–39. *Wöchentliche Onolzbachischen Nachrichten* (19. Juli) 1741, Nr. 29, 225 (vgl. ebd., 38 mit Anm. 217).

<sup>871</sup> Simon 1998, 14 und 38; Kahsnitz 2005, 239.

<sup>872</sup> Vgl. Simon 1998, 39; Kahsnitz 2005, 239. Die erste Beschreibung des Retabels erfolgte fast 100 Jahre später: Der Stiftungspfleger Georg Michael Dreher verfasste diese für eine Extrabeilage des *Mergentheimer Wochenblatts*, die im Dezember 1833 erschien (vgl. Dreher 1833, 1–4; Schmidt 1951, 7; Simon 1998, 8, 39–40, ferner 18–19).

<sup>873</sup> Vgl. Simon 1998, 19.

<sup>874</sup> Vgl. ebd., 20–21 mit Anm. 119. Eine übersichtliche Zusammenfassung dieser Frage und den dazu erfolgten Studien (bis 1998) bietet Simon in seiner Dissertation – eine Auflistung aller Argumente für und gegen die Kapelle würde an dieser Stelle zu weit vom eigentlichen Thema wegführen (vgl. ebd., 19–21). Neue Auseinandersetzungen zu dem ursprünglichen Aufstellungsort des Retabels sind im folgenden Band enthalten: Katherine M. Boivin / Gregory C. Bryda (Hg.): *Riemenschneider in situ*, London u. a. 2021.

<sup>875</sup> Vgl. Schaible 2018, 5–28.

<sup>876</sup> Simon 1998, 1.

<sup>877</sup> Vgl. Muth 1993, 11; Ehmer 1993, 149, Anm. 59.

gestellt [wurde]<sup>878</sup>. Stattdessen hätten bisherige Studien die Inhalte der Retabelszenen nur knapp benannt und diese allgemein dem Marienleben zugeordnet.<sup>879</sup> Obwohl mehrere Autoren die Freuden Mariens als hauptsächliches Bildprogramm spezifizieren, stellt diese Angabe für Muth eine „letztlich nicht befriedigende Benennung“<sup>880</sup> dar.

Die Interpretation des Bildprogramms fällt in der Forschung auffällig unterschiedlich aus, was Folgen für die Beschreibung haben kann. Nur ein Teil der Autoren weist die Szenen den Freuden Mariens zu wie Heinrich Mohr de Sylva<sup>881</sup>, Kurt Gerstenberg<sup>882</sup>, Walther Nasse<sup>883</sup>, Georg Harro Schaeff-Scheefen<sup>884</sup>, Karl Kolb<sup>885</sup>, Ehmer<sup>886</sup>, Simon<sup>887</sup>, Kahsnitz<sup>888</sup>, Iris Kalden-Rosenfeld<sup>889</sup>, Schaible<sup>890</sup> und Juckes<sup>891</sup>. Simon und Kalden-Rosenfeld sind die einzigen der aufgeführten Autoren, die die Freudenszenen mit der entsprechenden Andacht in Verbindung bringen.<sup>892</sup> Andere wiederum ordnen sie allgemein (insgesamt oder auch nur teilweise) dem Marienleben zu: Carl Streit<sup>893</sup>, Tönnies<sup>894</sup>, Anton Weber<sup>895</sup>, Bier<sup>896</sup>, Richard Schmidt<sup>897</sup>, Herman Flesche<sup>898</sup>, Max H. von Freeden<sup>899</sup>, Albert Bissinger<sup>900</sup>, Michail J. Liebmann<sup>901</sup>, Judith Breuer<sup>902</sup>, Mitchell B. Merback<sup>903</sup>. Erik Soder von Guldenstubbte und Ariane Weidlich sehen in den Szenen

---

<sup>878</sup> Muth 1993, 11.

<sup>879</sup> Vgl. ebd.

<sup>880</sup> Ebd.

<sup>881</sup> Vgl. Mohr de Sylva o. J., 6.

<sup>882</sup> Vgl. Gerstenberg 1941, 45 („hauptsächlich die Freuden Maria“). Allerdings ordnet der Autor das Wiederfinden des Zwölfjährigen im Tempel den Schmerzen Mariens zu (vgl. ebd., 45–47).

<sup>883</sup> Vgl. Nasse 1946, 24. Der Hauptinhalt, so Nasse, befände sich in „der figürlichen Darstellung de[s] Weg[s] Marias zur Himmelskönigin [...], wobei er [Riemenschneider] den Nachdruck auf die Freuden Marias legte“ (ebd.).

<sup>884</sup> Vgl. Schaeff-Scheefen 1959, 106 („der Altar der Freude zu Ehren der Gottesmutter“).

<sup>885</sup> Vgl. Kolb 1989, 538.

<sup>886</sup> Vgl. Ehmer 1993, 158. Die Thematik der Freuden Mariens definiert der Autor richtig, doch ordnet er diese einem seiner Meinung nach anderen Schwerpunkt unter. Ausgehend von der These, dass in der Predella des Retabels einst die gefundene Hostie ausgestellt wurde, verknüpft Ehmer das Retabel mit der Abendmahlstheologie, dessen Kernpunkt „die Entsprechung der Menschwerdung Christi mit seinem eucharistischen Leib“ darstellt (ebd., 151). Daraus folgert der Autor: „Die Darstellung des Marienlebens ist keinesfalls Selbstzweck, vielmehr hat es die Menschwerdung Christi zum alleinigen Ziel. Maria, die den Menschgewordenen gebar, entspricht der Monstranz, die den eucharistischen Leib Christi umschließt“ (ebd.).

<sup>887</sup> Vgl. Simon 1998, 154–163.

<sup>888</sup> Vgl. Kahsnitz 2005, 242.

<sup>889</sup> Vgl. Kalden-Rosenfeld 2006, 84.

<sup>890</sup> Schaible 2018, 19. Der Autor verweist diesbezüglich auf die Studie von Simon.

<sup>891</sup> Vgl. Juckes 2021, 242. Auch Juckes bezieht sich auf Simons Ergebnisse. Zu den Sieben Freuden zählt Juckes die Himmelsaufnahme im Korpus und die Darstellungen auf den Flügeln und in der Predella – ausgenommen ist die mittlere Nische (vgl. ebd.).

<sup>892</sup> Vgl. Simon 1998, 154–163; Kalden-Rosenfeld 2006, 84. Ferner: Kolb 1989, 538. In seiner Dissertation vermerkt Simon, dass bislang keine Studie (u. a.) auf die Andachtsfunktion des Bildprogramms eingegangen ist (vgl. Simon 1998, 154).

<sup>893</sup> Vgl. Streit 1888, 15.

<sup>894</sup> Vgl. Tönnies 1900b, 148.

<sup>895</sup> Vgl. Weber 1911, 258.

<sup>896</sup> Vgl. Bier 1926, 336; Bier 1930, 58.

<sup>897</sup> Vgl. Schmidt 1929, 11; Schmidt 1951, 6. In seiner Studie von 1929 verknüpft der Autor nur die Flügelreliefs mit dem Marienleben; die übrigen Szenen stellt Schmidt in keinen Kontext. In der nachfolgenden Arbeit aus dem Jahr 1951 bestimmt Schmidt das Marienleben als das Hauptthema des Retabels. Der Schmerzensmann im Auszug und die (angeblich) ausgestellte Hostie in der Predella würden wiederum das Leiden Christi thematisieren. Die Auswahl der marianischen Themen – Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Anbetung, Darstellung und Auffindung – stellt Schmidt in Bezug zu den Kirchenfesten, an denen der Ablass für Creglingen zugesprochen wurde (vgl. Schmidt 1951, 15).

<sup>898</sup> Vgl. Flesche 1957, 23. Der Autor zählt – wie Schmidt 1929 – nur die Flügelszenen zum Marienleben.

<sup>899</sup> Vgl. Freeden 1965, 31. Auch Freeden ordnet lediglich die Flügelszenen dem Marienleben zu.

<sup>900</sup> Vgl. Bissinger 1982, 18.

<sup>901</sup> Vgl. Liebmann 1984, 337.

<sup>902</sup> Vgl. Breuer 2012, 230. Wie Schmidt, Flesche und Freeden ordnet Breuer nur die Flügelszenen dem Marienleben zu.

<sup>903</sup> Vgl. Merback 2021, 203.

die wichtigsten Ereignisse aus dem Leben Jesu und Mariens dargestellt.<sup>904</sup> Eine andere These vertritt Hanswernfried Muth. Unter der Voraussetzung, dass das Retabel für die Herrgottskapelle angefertigt und in der mittleren Predellennische die Hostie aus der Legende aufbewahrt und verehrt wurde, geht er davon aus, dass das Bildprogramm („in einem zweiten, tieferen Bildsinn“<sup>905</sup>) „die eucharistische Gegenwart Christi, die Menschwerdung des Gottessohnes und die an Maria bereits erfüllte Erlösung des Menschen in tiefe Beziehung setzt“<sup>906</sup>. Nur „[o]berflächlich betrachtet“<sup>907</sup> thematisierten die Szenen „die ‚Freuden Mariens‘ oder das ‚Marienleben‘“<sup>908</sup>. Dieser These ist teilweise zuzustimmen. Obwohl die Freuden Mariens das beherrschende Thema – nicht nur oberflächlich – sind und folglich die Freudenandacht damit in Verbindung steht, ist der Inhalt engstens mit Christus verbunden.<sup>909</sup> Angaben zum thematischen Aufbau fehlen wiederum bei Georg Michael Dreher<sup>910</sup>, Friedrich Hertlein, Hubert Schrade, Knapp, Hans Kauffmann und Karl Scheffler.

Vorab soll auf einen Punkt hingewiesen werden, der die Thematik und deren Interpretation betrifft. Mohr de Sylva, Nasse, Simon, Kahsnitz und Kalden-Rosenfeld sind der Ansicht, dass es sich um (acht) Szenen aus dem Leben Mariens handele, von denen aber nur sieben Freuden darstellen werden, die um das Hauptbild im Korpus angeordnet seien.<sup>911</sup> Auf diese Auslegung wird im Folgenden nochmals einzugehen sein.

### 3.5.2 Werkbeschreibung

Das opulente Werk misst eine Höhe von 930 cm (ohne Altartisch<sup>912</sup>) und hat im geöffneten Zustand eine Breite von 373 cm.<sup>913</sup> Ganz auf die Senkrechte hin ausgerichtet hat das Herzstück des Retabels, also der Korpus, Maße von 273 x 186 cm und an den schmalen Stellen (links und rechts) eine Tiefe von 25 cm, während die Mitte 50 cm beträgt. Die Flügel haben eine Breite von jeweils 92 cm. Ihr oberer Abschluss passt sich ganz dem Schwung des am Kasten aufgesetzten

<sup>904</sup> Vgl. Güldenstübbe/Weidlich 2004, 80.

<sup>905</sup> Muth/Schneiders 2004, 151.

<sup>906</sup> Ebd., 165; vgl. Muth 1993, 22; Muth/Schneiders 2004, 165.

<sup>907</sup> Muth/Schneiders 2004, 151.

<sup>908</sup> Ebd.

<sup>909</sup> Der Bezug zu Christus wird vor allem im Bildprogramm der Predella erkennbar – im Folgenden dazu mehr.

<sup>910</sup> Der Autor bezeichnet die Motive lediglich als „religiöse Szenen“ (Dreher 1833, 1).

<sup>911</sup> Vgl. Mohr de Sylva o. J., 6; Nasse 1946, 24; Simon 1998, 67 und 160; Kahsnitz 2005, 242; Kalden-Rosenfeld 2006, 84.

<sup>912</sup> Dieser ist 120 cm hoch (vgl. Simon 1998, 43).

<sup>913</sup> Zu allen Maßangaben siehe: Kahsnitz 2005, 244; Simon 1998, 43 und 49. Es gibt einige leichte Abweichungen bei den Autoren. Ein deutlicher Unterschied liegt bei der Retabelhöhe vor. Kahsnitz gibt hierzu an: „Höhe oberhalb der Mensa 9,30 m“; Simon hingegen: „Das Retabel ist insgesamt 8,70 m hoch [...]“. Kahsnitz stützt sich auf Angaben des Baden-Württembergischen Landesamts für Denkmalpflege (Esslingen). Simon bezieht sich auf eine Arbeit von Barbara Taube (*Das Marienretabel von Tilman Riemenschneider in Creglingen*, Magisterarbeit, Göttingen 1983).

Kielbogens an. Die dreifach unterteilte Predella misst eine Höhe von circa 88 cm. Die figuralen Schnitzereien, die Lanzettfenster im Korpus und das Rankengeflecht samt seiner tektonischen Glieder wurden aus Lindenholz hergestellt, während der Schrein und die tragenden Teile des Gesprenge aus leicht rötlichem Föhrenholz bestehen.<sup>914</sup> Das gesamte Werk ist ungefasst<sup>915</sup>; wobei bei näherem Betrachten bemalte Augen, Lippen und Fingernägel erkennbar sind.<sup>916</sup> Die Flügelaußenseiten und die Rückseite des Retabels sind weder mit Malereien noch mit Schnitzereien versehen. Der Zustand ist bis auf einige kleine Verluste sehr gut, sodass alle figürlichen Bestandteile noch original sind.<sup>917</sup> Dies gilt jedoch nicht für einzelne architektonische Elemente wie der oberste Teil des Gesprenge oder viele Engelsflügel, von denen kaum einer im Original erhalten ist.<sup>918</sup>

Da das Bildprogramm den Freudenszenen nach chronologisch betrachtet werden soll – eine Ausnahme bildet je eine Darstellung auf den Flügeln und in der Predella –, ordnet sich dementsprechend auch die Hauptdarstellung im Korpus dieser Reihenfolge unter. Im Gegensatz zum Retabel aus Großmölsen ist das Bildprogramm von Riemenschneiders Retabel nahezu gänzlich auf die Freuden Mariens hin ausgerichtet und greift meistens auf tradierte Bildformen zurück.<sup>919</sup>

### 3.5.2.1 Die Flügel

Die Szenenfolge beginnt auf den Seitenflügeln, die mittig unterteilt sind und je zwei Ereignisse als Flachrelief wiedergeben. Links unten eröffnet erneut die Verkündigung die Freudenreihe. Maria (rechts) kniet mit überkreuzten Armen vor der Brust auf dem Boden und wendet sich dem heranschwebenden Engel zu, der sie mit der rechten Hand segnet und ihr mit der linken einen geöffneten Brief entgegenhält. Vor der

---

<sup>914</sup> Vgl. Simon 1998, 43; Kahsnitz 2005, 244.

<sup>915</sup> Zu den Begriffen „Fassung“ und „gefasst“ siehe: Habenicht 2021, 303.

<sup>916</sup> Aus einer Oberamtsbeschreibung aus dem Jahr 1880 geht hervor, dass die Augen, Augenbrauen, Lippen und die Edelsteine der Gewänder zu dieser Zeit bemalt waren (vgl. Kahsnitz 2005, 244). Nach Georg Habenicht sei es u. a. bei Riemenschneiders ungefassten Schnitzereien üblich, Lippen, Augen und manchmal auch andere Details farbig hervorzuheben, ohne zuvor eine Grundierung aufzutragen (vgl. Habenicht 2021, 303). Entgegen früherer Angaben hält Schaible nach seiner Untersuchung am Retabel fest, dass dieses nie einen Anstrich – wie eine lasierende Oberflächentönung – erhalten habe oder je abgelautet wurde (vgl. Schaible 2018, 8). Im Jahr 2015 untersuchten Michele D. Marincola und Anna Serotta das Retabel erstmals mit der Methode Reflectance Transformation Imaging (RTI), wofür zwei Testbereiche ausgesucht wurden: zum einen ein Ausschnitt von Petrus' Gewand (Korpus) und zum anderen ein Teil von der Darbringungsszene (links unten), die die Autorinnen fälschlicherweise als „Circumcision“ bezeichnen (vgl. Marincola/Serotta 2021, 330 und 332). Anhand der Aufnahmen kommen sie zu dem Ergebnis, dass es keine Hinweise auf „a tinted coating“ gibt und ziehen den Schluss: „There is likewise no visual evidence that the altarpiece had ever been polychromed, stained, or whitewashed, or that these layers were later removed“ (vgl. ebd., 334). Obwohl keinerlei Reste auf den Proben nachzuweisen sind, sei jedoch eine umfangreiche Untersuchung der gesamten Werkoberfläche notwendig, um ein sicheres Ergebnis zu erhalten (vgl. ebd., 335).

<sup>917</sup> Vgl. Simon 1998, 61 und 64.

<sup>918</sup> Vgl. Kahsnitz 2005, 244; Simon 1998, 61–64. Eine Zusammenfassung der fehlenden Elemente bieten Kahsnitz und Simon. Auch Schaible führt einige Angaben auf (Schaible 2018, 9–10).

<sup>919</sup> Ikonografische Studien zu den Bildthemen sind bei Muth (1993) und Simon (1998) zu finden.



Auserwählten steht ein Leseput mit einem großen aufgeschlagenen Buch, in dem die Jungfrau eben noch gelesen hat. Rechts, vom Bildrand überschritten, sieht man einen Baldachin, an dessen Seiten ein langes Tuch herabhängt. Der vordere Teil des Tuchs liegt unter dem aufgeschlagenen Buch. In der linken Ecke steht eine Vase, die mit Sicherheit einst einen Lilienzweig enthielt, um auf die Jungfräulichkeit Mariens hinzuweisen. Die Szene wird von einer Steinmauer und einer Landschaft hinterfangen. Den Himmel bildet wie bei allen Reliefs das Föhrenholz des Flügels.

Über der Verkündigung folgt die Heimsuchung Mariens. Nahezu mittig im Vordergrund stehen sich die Jungfrau (links) und Elisabeth (rechts), die einander die Hände reichen, gegenüber. Die Szene spielt in einer kargen Felslandschaft, wobei rechts das offene Tor einer Stadt in Judäa zu sehen ist, in welcher Elisabeth lebt.<sup>920</sup> Über den Köpfen beider Frauen, fernab der Stadt, ist des Weiteren eine Burg in die Szenerie eingefügt. Die Zahl der Nebenmotive ist im Gegensatz zu den anderen Reliefs so gering, dass der Fokus ganz auf der Begegnung der beiden Frauen liegt.

Auf dem rechten Flügel folgt (oben) die Geburt Christi. Maria, die wiederum auf dem Boden kniet, betet das auf ihrem Gewand liegende Jesuskind an, während Josef von links mit einer Kerze in der linken Hand heranschreitet. Hinter der Gottesmutter liegt ein offener gemauerter Stall, in dem sich – stark angeschnitten – Ochse und Esel befinden. Ähnlich wie bei der Heimsuchung ist als Schauplatz eine felsige Landschaft zu sehen.

Das letzte Flügelrelief ist der Darbringung Jesu im Tempel gewidmet, wobei der Hohepriester Simeon den als Wickelkind dargestellten Jesus in den Armen hält. Als einzige der Flügel Szenen zeigt diese Darstellung sechs statt zwei Figuren, die durch den breiten Altar in der Mitte separiert werden. Links von ihm befindet sich zuvorderst Josef, der zwei Tauben als Opfergabe in der rechten Hand hält und mit der linken Hand auf Jesus verweist. Maria, die ihre Hände im Gebet erhoben hat, und eine weitere Frau, die eine Magd darstellen könnte,<sup>921</sup> erscheinen hinter Josef. Rechts auf der anderen Seite steht zuvorderst der Hohepriester, der frontal zum Betrachter ausgerichtet ist und das Kind auf den Armen trägt, als wolle er es dem Betrachter präsentieren. Hinter ihm sind zwei weitere Männer zu erkennen, von denen einer soweit verdeckt ist, dass lediglich sein Kopf, die Augen und der Nasenansatz zu sehen sind.

Jede der vier Szenen ist von einem filigranen Rankenwerk überfangen, von dem die Geflechte der oberen Darstellungen (Heimsuchung und Geburt Christi) in den Ecken Früchte (Trauben) tragen – diese sind jedoch so gering in der Anzahl, dass sie kaum

---

<sup>920</sup> „Nach einigen Tagen machte sich Maria auf den Weg und eilte in eine Stadt im Bergland von Judäa.“ (Lk 1, 39).

<sup>921</sup> Siehe hierzu: Lucchesi Palli/Hoffscholte 2004, 473–476.

auffallen. Wie bei der Pflanzensymbolik in der Wurzel Jesse<sup>922</sup> kommen auch den (Wein-)Ranken dieses Retabels eine mariologische und den Trauben eine christologische Bedeutung zu. In einer altdeutschen Predigt findet sich der Vergleich: „unser vrowe gelichet sich ainer rebun [...]“<sup>923</sup>, die „[...] bringet [...] vil edel fruht. Also waz diu hymelsche winrebe ünser liebün vrouwe demuetig und verworfen ufwendig und brahte den hymelschen win.“<sup>924</sup> Durch das Einbeziehen des Weins in das Bildprogramm wird zugleich auf den Aufstellungsort, den Altar bzw. auf die Messfeier verwiesen, weshalb das Pflanzenwerk nicht nur als ästhetisches Füllornament dient.<sup>925</sup>

### 3.5.2.2 Die Predella

Nach den Flügeln folgen (scheinbar) die Szenen der Predella, die, wie sich zeigen wird, einen chronologischen Bruch innerhalb der Erzählfolge aufweisen. Fast gänzlich vollplastisch ausgearbeitet sind hier die Anbetung der Könige (links) und die Auffindung des zwölfjährigen Jesus im Tempel (rechts) zu sehen. In der ersten Darstellung ist Maria mittig positioniert und frontal zum Betrachter hin ausgerichtet. Während sie mit der linken Hand das überreichte Gefäß des neben ihr knienden Königs (links) empfangen hat, wird sie mit der rechten das heute fehlende Jesuskind gehalten haben.<sup>926</sup> Die Jungfrau wird im Hintergrund von einer Arkade überfangen, die zu der Ruine einer Architektur gehört. Auf der rechten Seite knien die übrigen zwei Könige.

Im Gegensatz zur Anbetungsszene nimmt Jesus bei seiner Auffindung im Tempel allein auf der Mittelachse, ebenfalls frontal ausgerichtet, als Lehrer unter den Gelehrten Platz.<sup>927</sup> Er sitzt auf einer gestuften Erhöhung – wie einer Kathedra – und überragt so alle anderen Gestalten der Szene. Seine rechte Hand ist im Redegestus erhoben, die Finger sind jedoch abgebrochen. Mit dem rechten Knie und der linken Hand stützt er ein aufgeschlagenes Buch. Zu seiner rechten Seite sind drei – ursprünglich waren es vier<sup>928</sup> – Gelehrte aufgereiht, von denen der oberste zu Christus blickt und ebenfalls seine rechte Hand erhobenen hat. Unter ihm befinden sich zwei weitere Gelehrte, von denen einer sitzend mit einem Buch auf dem Schoß dargestellt ist. Beide blicken zu Maria, die auf der linken Seite herantritt und den Blick erwidert. Hinter der Gottesmutter erscheint Josef.

<sup>922</sup> Siehe hierzu den Abschnitt zu den Flügeln aus Großmölsen in Kapitel 3.4.2.

<sup>923</sup> Salzer 1967, 40.

<sup>924</sup> Ebd.

<sup>925</sup> Diese Funktion schreiben Tönnies und Weber den Ranken zu (vgl. Tönnies 1900b, 148; Weber 1911, 258).

<sup>926</sup> Der Verlust durch willentliches Herausbrechen der Jesusfigur wurde 1833 von Dreher vermerkt (vgl. Dreher 1833, 2).

<sup>927</sup> Fälschlicherweise deutet Muth diese Szene als eine Darstellung des fünfjährigen Jesus in der Schule (vgl. Muth 1993, 18; Muth/Schneiders 2004, 161).

<sup>928</sup> Vgl. Bier 1930, 72; Kahsnitz 2005, 244. Der Verlust ging mit dem Raub der Nischenskulpturen im Jahr 1919 einher, wo die Figur des hintersten Gelehrten abbrach und verloren ging.

Beide Darstellungen flankieren die mittlere Nische, in der zwei Engel ein Ehrentuch halten, vor dem vielleicht einst eine Monstranz ausgestellt wurde.<sup>929</sup> Zwei Engel sind in der oberen Hälfte der Nische positioniert und fast symmetrisch ausgerichtet: Sie wenden sich seitlich mit angewinkelten Knien zur Nischenmitte. Während sie mit einer Hand das Tuch knapp über ihre Kopfhöhe festhalten, ergreifen sie es mit der anderen Hand hinter ihrem Rücken. Je ein Flügel des Engelpaars breitet sich ausgestreckt in die Nischenmitte hinein, so als wollten sie etwas Darunterliegendes überfangen, womöglich sogar beschützen.

Alle drei Nischen werden je von einem Bogen überragt, der Teil der dekorativen Rahmung ist. Auf und unter den Bögen der seitlichen Nischen verlaufen zwei nahezu symmetrisch angelegte Rankenwerke, die die jeweilige Szene überspannen. Beim mittleren Fach hingegen ringelt sich nur je ein kurzer Zweig in den Ecken, sodass Engel und Tuch nicht geschnitten werden. Dieser Aspekt sowie die ein Ehrentuch haltenden Engel und die Anordnung vor deren Flügeln sprechen für die These, dass diese Stelle zur Aufstellung einer Monstranz gedacht war.

Im Zusammenhang mit den Flügel Szenen fällt die chronologische Vertauschung der Darbringung Christi mit der Anbetung der Könige auf, die in der Forschung allerdings kaum Erwähnung findet.<sup>930</sup> Nach Biers Vermutung erfolgte der Tausch aus rein kompositorischen Gründen: Die Figuren reihen sich jeweils um den in der Mittelachse positionierten Christus bzw. um Maria mit Christus. Die Anbetung diene daher als Gegenstück zur Auffindung.<sup>931</sup> Ob die Komposition der Szenen der ausschlaggebende Grund für die Vertauschung ist, ist jedoch fraglich, zumal ein Aspekt unberücksichtigt bleibt: die Wandlungsfähigkeit eines Flügelretabels. Im geschlossenen Zustand gehören diese Szenen neben den Darstellungen im Auszug zu den durchgängig sichtbaren Motiven. Die anachronistische Anordnung mag dabei folgenden Hintergrund haben: Beide Ereignisse – die Anbetung und die Auffindung – lassen sich mit der

---

<sup>929</sup> Auch Bier tendiert zu der Annahme, diese Nische habe für die Ausstellung einer Monstranz gedient (vgl. Bier 1930, 73 mit Anm. 2). Als Vergleich führt Bier die Bezeichnung der Mittelnische als „Sakramentsgehäuse“ auf, wie es im Vertrag des Heiligblut-Altars verzeichnet steht (vgl. ebd., 73; siehe ebenso Simon 1998, 96). Weiterhin äußern sich auch Nasse, Kalden und Muth zu dieser These (vgl. Nasse 1946, 24 und 30; Kalden 1990, 123; Muth 1993, 16; ferner Dreher 1833, 2: „Man glaubt, es seyen da kirchliche Geräthschaften aufbewahrt gewesen“). Gleichfalls hält Simon eine solche Nutzung der Mittelnische für möglich (vgl. Simon 1998, 96). Weitere Autoren gehen davon aus oder vermuten, dass dort die gefundene Hostie in einer Monstranz ausgestellt wurde (vgl. Mohr de Sylva o. J., 5; Gerstenberg 1941, 45; Schmidt 1951, 6; Flesche 1957, 23; Schaeff-Scheefen 1959, 124 und 126; Bissinger 1982, 17 und 18, Ehmer 1993, 142 und 151 mit Anm. 65; Chapuis 1999, 32; Muth/Schneiders 2004, 159; Guldenstubbbe/Weidlich 2004, 80 und 146; Kahsnitz 2005, 242; Kalden-Rosenfeld 2006, 83). Diese These basiert allerdings auf dem Glauben, dass die Herrgottskapelle der ursprüngliche Aufstellungsort des Retabels sei. In anderen Vermutungen heißt es, dass dort eine dritte plastische Szene vorhanden war. Dreher hält den Traums Josefs oder die Verkündigung an die Hirten für möglich (vgl. Dreher 1833, 2); Tönnies hingegen die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, eine Anna Selbdritt oder Maria mit Kind (vgl. Tönnies 1900b, 154–155). Andere vermuten, dass dort das Tuch der heiligen Veronika oder die Decke von Marias Totenbett dargestellt war (vgl. Weber 1884, 34; Weber 1888, 61; Weber 1911, 260–261; Scheffler 1954, 2; Streit 1888, 15). Dies sind jedoch Annahmen, die im Hinblick auf die Freudenthematik größtenteils ausgeschlossen werden können.

<sup>930</sup> Die Ausnahmen bilden: Bier 1930, 66; Muth 1993, 16; Juckes 2021, 244.

<sup>931</sup> Vgl. Bier 1930, 66 und 70–71. Muth verweist zwar auf Biers These, lässt den Grund für die Vertauschung jedoch offen; es würde „noch zu erörtern sein“ (Muth 1993, 16).

Epiphanie in Verbindung bringen, die zum einen den heidnischen Königen<sup>932</sup> und zum anderen den jüdischen Schriftgelehrten zuteil wurde, als Christus ihnen seine menschliche und göttliche Natur offenbarte.<sup>933</sup> Obwohl auch die Darbringungsszene durch Simeon und Hanna mit der Epiphanie zu verbinden ist, steht hier die Darbringung Jesu im Mittelpunkt der Erzählung: Josef, der die Tauben als Opfer bereithält, und Simeon, der das Kind empfangen hat und Gott darbringt, stehen im Vordergrund der Szene.

Die Thematisierung der Doppelnatur Christi, insbesondere die Menschwerdung, und dessen Gewährleistung, kulminiert in der Vergegenwärtigung der Hostie in der Mittelnische – vorausgesetzt, dieser Platz wurde für eine Monstranz genutzt – und in der Messfeier, die vor dem Retabel gehalten wurde.<sup>934</sup> Die konsekrierte Hostie, welche den Leib Christi darstellt, „war dem Hoch- und Spätmittelalter die Gottespräsenz schlechthin und damit die wirksamste Heilmaterie“<sup>935</sup>. „Theologen wie Volk stimmten darin überein, daß das Anschauen der Hostie reiche Gnaden und die Erhörung vieler Bitten gewähre, freilich nur bei wirklichem und direktem Hinsehen.“<sup>936</sup> Die zeitlich begrenzte Ausstellung des Allerheiligsten auf dem Altar kam dem Verlangen der Sichtbarkeit des Sakraments entsprechend nach. Die drei Nischen der Predella bilden im geschlossenen Zustand des Retabels in diesem Sinne eine Einheit.

### 3.5.2.3 Der Korpus

Im Korpus des Werks erscheint die Himmelsaufnahme Mariens – eines der höchsten Marienfeste der Kirche – inmitten der Apostel als zentrale Szene des Gesamtprogramms. Bereits vom Irdischen entrückt tragen fünf kleine Engel – zwei an jeder Seite und einer unter den Füßen – die Gottesmutter empor, während die in Andacht oder Staunen versetzten Apostel unter ihr stehen oder knien. Maria befindet sich, frontal ausgerichtet und ihre Hände zum Gebetsgestus zusammengeführt, in der Mittelachse des Korpus. Virtuos fallen und stauchen sich die Falten ihrer Kleidung –

---

<sup>932</sup> Vgl. Weis 2004, 539. Adolf Weis bezieht sich auf die Patristik, welche die Anbetung als „erste Huldigung der Heiden im Ggs. zum Unglauben der Juden“ deutete. Siehe ebenso Thomas Kaut: „Die mt. Magier repräsentieren demnach die Heidenvölker, die noch vor Israel zum Glauben an den Messias Jesus gelangt sind“ (Kaut 1995, 364).

<sup>933</sup> Juckes gelangt zu einer ähnlichen These: „[...] both these Yoys involve epiphanies of the young Christ's body – to the Kings on the left [...] and to the doctors and his parents in the temple on the right“ (Juckes 2021, 244). Zu der dogmatischen Auslegung der Auffindungsszene siehe: Simon 1998, 88–89; Muth 1993, 18–19. Simon verweist auf eine Predigt aus der Oberaltacher Predigtsammlung, die um 1300 erstellt und noch in den folgenden Jahrhunderten genutzt wurde: „Der Prediger deutet die Diskussion mit den Schriftgelehrten hinsichtlich seiner Doppelnatur, weil Jesus ‚mit sinem vragē und mit sinem horen zeigt ... uns diu menscheit, mit sinem wislichem antwurten von dem si alle erchomen, des di wunderot alle, da mit zaigt er sein hilgiu gotheit.“ (Simon 1998, 89). Der Autor zitiert aus: Schönbach, Anton E.: *Altdeutsche Predigten*, 2. Bd, Darmstadt 1964, 28.

<sup>934</sup> Siehe ebenso Juckes 2021, 244. Juckes vermutet, dass dort –zumindest zu bestimmten Anlässen – die gefundene Hostie ausgestellt wurde (vgl. ebd.).

<sup>935</sup> Angenendt 2009, 505.

<sup>936</sup> Ebd., 506. Siehe ebenso Browe 2007, 410 und ferner Ehmer 1993, 140.

wie auch die der anderen Figuren. Direkt unter den Füßen der Gottesmutter ist ein gewundenes Wolkenband zu erkennen, auf dem sie steht. Links und rechts von ihr reicht je ein Pfeiler von der Kastendecke hinab, der mit vegetabilem Schmuck und architektonischen Elementen wie Fialen, Säulen und Kielbögen verziert ist. Im unteren Bereich dieser Pfeiler sind Nischen angebracht, in denen möglicherweise vormals kleine Prophetenfiguren standen.<sup>937</sup>

Durch verschiedene Gestaltungsmittel wird das Emporstreben Mariens hervorgehoben, wie es zum Beispiel bei den architektonischen und vegetabilen Elementen des Schreins der Fall ist. Der Korpus ist hochrechteckig und dementsprechend sind die Flügel schmal; das Rankenwerk im Schrein ist stufenweise ausgerichtet; vor dem Schrein befindet sich ein Kielbogen, der zeichenhaft die Bewegungsrichtung der aufschwebenden Gottesmutter markiert und gleichzeitig auf das nachfolgende Ereignis (die Krönung Mariens) verweist. Selbst der sich verjüngende Auszug unterstützt die Aufwärtsbewegung. Zusätzlich unterstreicht die Mittelachse – betont durch das Mittelfach der Predella, die zentrale Marienfigur im Korpus und die weiteren Figuren im Auszug (Maria und Christus als Schmerzensmann) – die aufwärtsstrebende Bewegung.

Unter und neben der Schwebenden reihen sich – je sechs zu jeder Seite – die Apostel.<sup>938</sup> Beide Gruppen sind derart diagonal hintereinander gestaffelt, dass auch sie die Aufwärtsbewegung der Gottesmutter betonen. Zwischen den Aposteln bleibt eine trichterförmige Lücke – lediglich der felsige Grund ist zu sehen –, die den Eindruck entstehen lässt, Maria habe noch eben zwischen ihnen gestanden. Trotz der jeweils ruhigen Körperhaltung der Apostel bringen ihre unterschiedlich ausgerichteten Köpfe Bewegung in die Gruppen hinein. Während manche ins Leere zu blicken scheinen oder in ihre Bücher vertieft sind, richten andere ihr Augenmerk auf die emporstrebende Jungfrau. Angeführt werden die Gruppen von Petrus (links) und Johannes (rechts), die beide spiegelsymmetrisch in vorderster Reihe knien. Ihre auffallende Positionierung im Vordergrund hebt ihre besondere Stellung unter den Aposteln hervor: Petrus, der Nachfolger Christi, und Johannes, sein Lieblingsjünger.

Wie bei den vorherigen Szenen ist auch über den Korpusfiguren ein filigranes Rankenwerk angebracht, welches dieses Mal mit verschlungenen Fialen vereint ist. Beide entspringen den Kapitellen der gedrehten dünnen Säulen an den inneren Seiten. Das nahezu symmetrische Geflecht überfängt die Himmelsaufnahme in zwei Ebenen.

---

<sup>937</sup> Vgl. Kahsnitz 2005, 244; Muth 1993, 20; Schaible 2018, 20. Muth verweist diesbezüglich auf die *Vita rhythmica*, in welcher beschrieben wird, dass die Propheten des Alten Bunds die Gottesmutter an der Pforte des Paradieses begrüßen – das Rankengeflecht deutet der Autor zuvor als ein symbolisches Bild des Himmelstors (vgl. Muth 1993, 20). Bier schließt die Möglichkeit aus, dass sich dort Figuren befunden hätten. Er glaubt, die „stillen Flächen“ als „Ruhepunkt“ interpretieren zu dürfen (Bier 1930, 62).

<sup>938</sup> Zuordnungsversuche finden sich bei: Mohr de Sylva o. J., 8; Bier 1930, 80–81; Schaeff-Scheefen 1959, 114–118; Muth 1993, 20–21; Güldenstübbe/Weidlich 2004, 112.

Dabei liegt es über den Jüngern tiefer als über der Gottesmutter. Der mittlere Teil über Maria bildet eine ovale Ausformung nach innen, was dem Kopf der Gottesmutter mehr Raum bietet und gleichfalls ihre Aufwärtsbewegung betont.

Die dreiteilig gegliederte Rückwand des Korpus weist ein Scheingewölbe, weitere dünne Säulchen und unverglaste Maßwerkfenster auf. Wie bei dem Geflecht gibt es auch bei der Platzierung der Fenster einen Höhenunterschied. So sind die seitlichen tiefer angelegt als die mittleren, die Maria hinterfangen. Die Gestaltung des Retabelschreins als Kleinarchitektur unterstreicht dessen Durchfensterung im Korpus.

Obwohl die Themen Marientod und Marias Himmelsaufnahme bereits im Abschnitt zum Karlsruher Einblattdruck erörtert wurden, soll die Überlieferung zur körperlichen Aufnahme, da diese im Mittelpunkt des Riemenschneider-Retabels steht, im Folgenden genauer betrachtet werden.<sup>939</sup> Drei Tage nach dem Tod der Gottesmutter, als ihr Leichnam von den Aposteln bereits beigesetzt war, kam den „Transitus-Mariae“-Legenden zufolge Christus „mit den Scharen der Engel“<sup>940</sup> erneut auf die Erde und fragte seine Jünger, die am Grab seiner Mutter auf ihn gewartet hatten, welche Ehre und Gnade er ihr zukommen lassen solle:

Und sie: „Gerecht scheint es, Herr, deinen Knechten, daß du, wie du den Tod besiegt hast und herrschst in Ewigkeit, so den Leib deiner Mutter erweckst und zu deiner Rechten setzt in Ewigkeit.“

Als der Herr zustimmte, war sogleich der Engel Michael zur Stelle und brachte Marias Seele vor ihn. Da sprach der Erlöser die Worte: „Steh auf, meine Gefährtin, meine Taube, du Zelt des Ruhmes, du Gefäß des Lebens, du himmlischer Tempel, damit du, wie du bei meiner Empfängnis nicht durch Beischlaf einen Makel erlitten hast, so auch im Grab keinerlei Verwesung des Leibes erleidest.“ Und sogleich trat Marias Seele zu ihrem Leib hinzu, und der Leib kam glorreich aus dem Grab hervor. Und so wurde sie ins ätherische Schlafgemach aufgenommen, begleitet von einer Vielzahl von Engeln.<sup>941</sup>

Nach der *Legenda aurea* handelt es sich bei der dargestellten Szene um die leibliche Himmelsaufnahme Mariens. Als einzigem Menschen wurde ihr die Ehre zuteil, dass sowohl ihr Körper als auch ihre Seele durch Christus wiedervereint und vor dem Jüngsten Gericht in das Reich Gottes aufgenommen wurde. Riemenschneider greift für das Creglinger Retabel eben jenen Moment auf, in welchem die Gottesmutter von den Engeln emporgetragen wird und die Jünger als Zeugen – wie der Betrachter – dem Geschehen beiwohnen.<sup>942</sup> Ob Riemenschneider auf einen Sarg verzichtet hat, ist

---

<sup>939</sup> Die separate Darstellung der leiblichen Himmelsaufnahme Mariens in einem Schrein ohne Christus und ohne direkte Kombination mit ihrer Krönung stellt für das Medium Altarretabel eine Neuheit dar (vgl. Kahsnitz 2005, 240–241; Simon 1998, 150). Hinsichtlich der formalen und inhaltlichen Vorlagen zieht Simon eine Verbindung (u. a.) zur Buchmalerei des 15. Jahrhunderts (vgl. Simon 1998, 145–148).

<sup>940</sup> Häuptli 2014b, 1520 und 1521; Benz 1999, 452.

<sup>941</sup> Häuptli 2014b, 1520–1523; Benz 1999, 452.

<sup>942</sup> Zur ikonografischen Entwicklung der Transitdarstellung siehe: Simon 1998, 97–153; Myslivec 2004, 333–338; Fournée 2004, 276–283.

ungewiss. Auch die Forschung ist sich uneins darüber.<sup>943</sup> Auffallend ist jedoch die deutlich sichtbare Narbe im Boden zwischen den Apostelgruppen, die sich durch das Anfügen beider Holzteile ergibt. Im Vergleich zum Heiligblut-Altar, wo Judas den Übergang zwischen den Gruppen kaschiert, scheint beim Marienretabel ein entsprechendes Element zu fehlen.

#### 3.5.2.4 Der Auszug

Im Auszug, direkt über der Spitze des Kielbogens und unmittelbar nach der Himmelsaufnahme Mariens, folgt ihre Krönung zwischen Gottvater (links) und Christus (rechts). Die hier gezeigte Szene bildet ein weiteres wichtiges Ereignis im marianischen Bildprogramm, das nicht nur inhaltlich, sondern auch kompositorisch eng mit der Himmelsaufnahme verbunden ist. Maria kniet andächtig auf einem Wolkenband und empfängt ihre Krone, die zwei Engel über ihr halten. Zu diesen Engeln vermerkt Hertlein, dass beide vor 1903 („bis vor wenigen Jahren“<sup>944</sup>) noch an beweglichen Darmsaiten gehangen haben, weshalb sie am Hochfest zur Himmelsaufnahme Mariens ihr die Krone aufgesetzt haben sollen.<sup>945</sup> Hinweise auf eine solche Mechanik konnte Schaible bei seiner Untersuchung jedoch nicht feststellen.<sup>946</sup>

Sowohl Gottvater als auch Christus sitzen auf einer Thronbank und haben jeweils ihre rechte Hand zum Segensgestus erhoben. Beide sind durch eine Krone und eine Weltkugel ausgezeichnet. Kaum zu sehen ist über den beiden Engeln die Heilig-Geist-Taube mit ausgebreiteten Flügeln. Hinter der Figurengruppe sind vier Maßwerkfenster und ein Scheingewölbe platziert. Die sakrale Scheinarchitektur im Auszug kann als Sinnbild für das himmlische Jerusalem verstanden werden und steht damit in Verbindung zur unteren (irdischen) Kirchenarchitektur im Korpus.

---

<sup>943</sup> Bier sieht darin eine entscheidende und gewagte Umsetzung: „Die Raumleeren wie im Creglinger Schrein zu Bestandteilen der Komposition zu machen, war ein entscheidender Schritt, und eine noch größere Kühnheit, eine solche Leere ins Zentrum der Komposition zu setzen“ (vgl. Bier 1930, 82 und 76–77). Auch andere Autoren glauben, dass diese Stelle bewusst offengelassen wurde: vgl. Gerstenberg 1941, 47; Schaeff-Scheefen 1959, 108; Freedon 1965, 32; Liebmann 1984, 337; Muth 1993, 20; Muth/Schneiders 2004, 165. Merback stellt eine neue Vermutung zum Fehlen des Sargs auf: „In banishing the tomb as a scenic element, in other words, Riemenschneider may have been assuming the existence of a symbolic substitute or ritual surrogate somewhere else in the space around the altar“ (Merback 2021, 219–220). Weber und Nasse verweisen wiederum auf Lilien, die dort angeblich angebracht waren (vgl. Weber 1884, 35; Weber 1888, 61; Weber 1911, 261; Nasse 1946, 26). Kahsnitz meint indes, dass sich gemäß der Bildtradition an dieser Stelle einst ein Sarg befunden haben muss (vgl. Kahsnitz 2005, 241 und 242). Auch Schaible vertritt diese Vermutung: Wahrscheinlich, so er, wurde über einem Flachrelief der offene Sarg dargestellt. Der Grund für diese Annahme beruht u. a. auf einer rechtwinkligen Aussparung, die auf der Rückseite der linken vorderen Apostelgruppe entdeckt wurde (vgl. Schaible 2018, 21). Marincola und Serotta halten es für möglich, dass das Retabel unfertig ist und eigentlich gefasst werden sollte (die Autorinnen verweisen diesbezüglich auf eine These von Eike Oellermann). Vor diesem Hintergrund stellen sie sich die Frage, ob der Sarg womöglich auf die Wand des Korpus („the back wall“) innerhalb einer Landschaftsdarstellung gemalt werden sollte (vgl. Marincola/Serotta 2021, 335–336).

<sup>944</sup> Hertlein 1903, 124.

<sup>945</sup> Vgl. ebd.

<sup>946</sup> Vgl. Schaible 2018, 10.

Zuoberst bilden sich überschneidende Kielbögen, verschlungene Fialen und Ranken den Übergang zur nächsten Ebene, in der Christus als Schmerzensmann steht. Wie die beiden Marien ist seine Figur in der Mittelachse des Retabels positioniert und bildet den krönenden Abschluss. Mit der linken erhobenen Hand wie mit der rechten, die auf die Seitenwunde deutet, präsentiert Christus seine Wundmale. Sollte in der Predella einst eine Hostie ausgestellt worden sein, hätte diese mit dem Schmerzensmann in Verbindung gebracht werden können. Beide verweisen nicht nur auf das Erlösungsoffer Christi, sondern auch auf das sich wiederholende Opfer in der Messfeier,<sup>947</sup> weshalb die Figur des Schmerzensmanns häufig an Orten und Gegenständen vorkommt, die in Bezug zur Eucharistie stehen wie in der Predella oder im Auszug eines Altarretabels.<sup>948</sup>

Simons These, der Schmerzensmann stehe bei diesem Werk inhaltlich im Zusammenhang mit der Freudenthematik, ist allerdings zu bezweifeln. Der Autor bezieht sich hierbei auf das Ziel, Maria über die fünf Wunden und den Tod ihres Sohnes mit ihren Freuden hinwegzuträsten.<sup>949</sup> Die Bedeutung des Schmerzensmanns, der häufig den Abschluss eines Auszugs bildet, liegt stattdessen in dem zuvor genannten Aspekt: Diese Figur steht in Bezug zur Messfeier und dem Erlösungsoffer Christi.

Die abschließende Betrachtung widmet sich dem Vergleich des Bildprogramms und der Bildkomposition des Retabels mit den vorangegangenen Werken. Wie bei dem Andachtsabschnitt des *Codex Cremifanensis 243* (und der Arkadenmalerei im Brixener Kreuzgang) handelt es sich bei den Freuden des Retabels hauptsächlich um Kindheitsereignisse aus dem Leben Jesu, wobei die Himmelsaufnahme und Krönung Mariens die Ausnahmen bilden. Ähnlich wie bei der Karlsruher Grafik, dem Cranach-Druck und den Flügeln aus Großmölsen umgeben bei Riemenschneider kleinformatige Szenen ein größeres Motiv im Zentrum. Alle Darstellungen sind, bedingt durch die architektonischen und funktionalen Eigenschaften des Retabels, in unterschiedlicher Größe und Art der Ausarbeitung<sup>950</sup> umgesetzt. Im geöffneten Zustand liegt das Hauptaugenmerk auf Marias Himmelsaufnahme, die sieben Szenen umfassen.<sup>951</sup> Diese Umsetzung steht im Kontrast zum Großmölsener Retabel, auf dem die Freuden nicht nur mit den Schmerzen dargestellt sind, sondern darüber hinaus mit genealogischen Motiven vereint sind, die an den Außenseiten der Flügel die längste

---

<sup>947</sup> Vgl. Schiller 1968, 216 und 218; Mersmann 2004, 87–88.

<sup>948</sup> Vgl. Mersmann 2004, 88.

<sup>949</sup> Vgl. Simon 1998, 166. Die Erzählung ist in der *Legenda aurea* überliefert (vgl. Häuptli 2014b, 1532 und 1533; ferner: Benz 1999, 455-456). Siehe ebenso in Kapitel 2.1.

<sup>950</sup> Die Schnitzereien zeigen Flachreliefs und fast vollplastische Skulpturen.

<sup>951</sup> Im geöffneten Zustand reihen sich die dauerhaft sichtbaren Motive (Anbetung, Auffindung und Krönung) in den Kontext der Freudenandacht.



Zeit des Jahres sichtbar waren. Wie bei den Großmölsener Retabelfragmenten kommen auch beim Creglinger Retabel keine Inschriften vor.

Als zentrales Motiv wird die Himmelsaufnahme Marias auf besondere Weise hervorgehoben und tritt überdies separat – ohne ihre Krönung, da diese erst im Auszug erfolgt – im Korpus des Retabels auf. Die Freude Mariens über ihre himmlische Aufnahme und Krönung wurde somit in zwei Einzelmotiven umgesetzt, anders als es bei der Krönungsszene des Großmölsener Flügels der Fall ist. Dort umfasst die Darstellung der siebten Freude sowohl die Himmelsaufnahme (unterstützt von zwei Engeln) als auch ihre Krönung im Himmel. Bei Riemenschneider gliedert sich das Ereignis zudem wie beim Karlsruher Holzschnitt in die Erzählreihe der Freudenszenen ein. Mit Sicherheit bestand das Ziel (unter anderem) darin, eine Unterteilung zwischen irdischen und himmlischen Ereignissen bzw. Freuden zu erreichen. Von der Verkündigung bis zur Auffindung Jesu handelt es sich um irdische Freuden der Gottesmutter, während die Himmelsaufnahme den Übergang zu den himmlischen Freuden bildet und mit der Krönungsszene ihren bildlichen Abschluss findet. Der dem Retabel eigene Aufbau dient dazu, die unterschiedlichen Sphären zu definieren. Der in sich geschlossene Kastenbereich (Korpus und Predella) mit seinen Flügeln weist auf die irdische Welt hin, wohingegen der erhobene, luftige Auszug das Himmelreich darstellt. Der Kielbogen mit dem umgebenden Rankenwerk bildet illusionistisch die Schnittstelle zwischen Erde und Himmel und betont zugleich die Aufwärtsbewegung Mariens, wodurch er ebenso der Erzählstrategie folgt. Der Blick des Betrachters verlässt das Irdische und folgt der Gottesmutter in die himmlische Sphäre.

Aufgrund der zusammenhängenden Erzählfolge und Gestaltung des Retabels ist es nur bedingt möglich, in dem mittleren Motiv eine Szene zu sehen, die von sieben Freuden umschlossen wird und davon abzugrenzen ist. Im Gegensatz zu den Äußerungen von Mohr de Sylva, Nasse, Simon, Kahsnitz und Kalden-Rosenfeld (siehe in Kapitel 3.5.1) kann auch die Himmelsaufnahme als Freudenszene bezeichnet werden (vergleiche hierzu in Kapitel 3.5.3 die Vision der Mechthild von Hackeborn zu den Freuden, die Maria während ihrer „Assumptio“ empfunden haben soll).<sup>952</sup> Fraglich ist nur, ob sie gemeinsam mit der Krönung als siebte Freude angesehen oder als separate Freude betrachtet wurde und folglich acht statt sieben Freuden umgesetzt sind.

Die chronologische Betrachtung der einzelnen Szenen birgt ihre Schwierigkeiten, da keine stringente Ereignisfolge vorliegt und der Blick des Betrachters zwischen den Retabelelementen hin- und herwechseln muss: Die Folge beginnt links wie bei Cranach dem Älteren und den Großmölsener Flügeln und verläuft von unten nach

---

<sup>952</sup> Auch Ehmer zählt die Himmelsaufnahme zu den Freuden Mariens (vgl. Ehmer 1993, 158).

oben (Verkündigung und Heimsuchung), dann über den Schrein herüber auf die erste Tafel des zweiten Flügels (Geburt). Weiter geht es im Zickzackkurs in die linke Predellanische (Anbetung), zurück zum untersten Relief des rechten Flügels (Darbringung) und wieder in die Predella (Auffindung). Dann geht der Blick in den Schrein (Himmelfahrt) und weiter nach oben in den Auszug (Krönung). Eine fortlaufende chronologische Betrachtung, wie sie bei den zuvor behandelten Holzschnitten oder den Flügeln vorliegt, ist nicht gegeben.

Nur wenige Autoren richten sich in ihrer Beschreibung nach der hier angewandten Abfolge.<sup>953</sup> Stattdessen beginnen viele Untersuchungen mit der Hauptszene des Retabels (die Himmelsaufnahme Mariens): Schrein, Flügel, Predella, Auszug<sup>954</sup> oder Schrein (mit) Auszug, Flügel, Predella<sup>955</sup>. Andere wiederum verweisen zuerst auf die äußeren Szenen (Flügel, Predella, Auszug), um im Schrein zu enden.<sup>956</sup> Manche Studien beachten weniger den Bildinhalt, sondern orientieren sich am Retabelaufbau und beschreiben das Werk von unten nach oben (Predella, Schrein, Flügel, Auszug)<sup>957</sup> oder vom Mittelteil (Flügel, Schrein) zur Predella und abschließend zum Auszug<sup>958</sup>. Eine weitere Variante richtet sich nach der Mittelachse des Objekts. Dabei geht die Beschreibung von der Predella aus, gefolgt von Schrein und Auszug, bis die Flügel den Abschluss bilden.<sup>959</sup>

Neben der Komposition und dem Inhalt gibt es aufgrund der skulpturalen Ausarbeitung eine Eigenart, die im Kontrast zur Malerei und den Druckgrafiken steht: die Hervorhebung von Szenen durch ihre Plastizität. Während die Flügel nur Flachreliefs aufweisen, steigert sich die plastische Ausarbeitung von den Predellaszene bis hin zu den Korpus- und Auszugdarstellungen. Die letzten Figuren (Korpus und Auszug) erhalten wegen ihrer Größe und Positionierung im Retabel eine größere Bedeutung innerhalb des Gesamtwerks. Als weitere Besonderheit ist die Andeutung architektonischer Merkmale, die an eine Kirche erinnern, zu nennen. Neben dem Auszug betrifft diese Besonderheit die Scheinarchitektur als Rahmen für die Himmelsaufnahme- und Krönungsszene. Die Architekturmotive stellen eine Verbindung zum Gotteshaus und zum himmlischen Jerusalem her, wie der Ort selbst, an dem das

---

<sup>953</sup> Vgl. Dreher 1833, 1–3; Bier 1930, 66 (Bildprogramm); Nasse 1946, 24 (Bildprogramm); Muth 1993, 11–22.

<sup>954</sup> Dazu zählen: Mohr de Sylva o. J., 6, 8 und 33; Streit 1888, 15; Schrade 1927, 121 (Bildprogramm); Scheffler 1954, 2; Bissinger 1982, 18–19; Simon 1998, 44–57; Kalden-Rosenfeld 2006, 80, 83–84.

<sup>955</sup> Vgl. Nasse 1946, 24–31 (Werkbeschreibung); Schaeff-Scheefen 1959, 106–132; Liebmann 1984, 337; Kahsnitz 2005, 240–242. Schrads Reihenfolge, die ebenfalls beim Schrein beginnt, ist inhaltlich gesehen irreführend. Nachdem er sich zuerst der Himmelsaufnahme zuwendet, folgen die seitlichen Predellanischen (zuerst die Tempel-, dann die Anbetungsszene), danach die Flügel, der Auszug und zum Schluss das mittlere Predellenfach (vgl. Schrade 1927, 121–133).

<sup>956</sup> Vgl. Tönnies 1900b 149–159; Bier 1930, 66–83 (Werkbeschreibung); Freeden 1965, 31–32.

<sup>957</sup> Vgl. Weber 1911, 258–265; Schmidt 1929, 11. Auffälligkeit bei Schmidt: Der Autor beschreibt beide Flügel von oben nach unten.

<sup>958</sup> Vgl. Güldenstübbe/Weidlich 2004, 80–154.

<sup>959</sup> Vgl. Weber 1884, 34–35; Weber 1888, 61–62. Ähnlich verfährt auch Flesche, der zuerst die Bildinhalte der Predella, des Schreins, des Auszugs und dann der Flügel nennt, bevor er zur detaillierten Beschreibung übergeht. Bei dieser lässt er die Krönung Mariens jedoch aus (vgl. Flesche 1957, 23–25).

Retabel aufgestellt ist. Eine weitere Verbindung zum Aufstellungsort, dem Altar, ergibt sich mit dem Schmerzensmann und der möglichen Präsentation der Hostie in der Predellansicht. Beide weisen auf das Erlösungsoffer Christi und stehen im direkten Bezug zur Messfeier.

Hinsichtlich der Nutzungsmöglichkeiten der Freudenzenen stellt sich die Frage nach deren Zugänglichkeit. Schließlich waren die Darstellungen der Flügel und des Schreins ursprünglich nicht permanent zu sehen – was eine tägliche Nutzung der Darstellungen zur Andacht unmöglich machte. Der Frage nach der Sichtbarkeit wird in Kapitel 3.5.3 nachgegangen.

### 3.5.3 Die Funktion und Adressaten des Altarretabels

Die folgende Untersuchung richtet sich an den Bezug des Werks zum Aufstellungsort und zum Adressaten. Wie das Retabel aus Großmölsen war das Bildwerk mit den Freuden Mariens an einem öffentlichen Ort (Kapelle bzw. Kirche) aufgestellt, wo es dem Besucher – abhängig von den Öffnungszeiten – präsentiert wurde. Im Gegensatz zum Retabel der Bonifatius-Kirche war die Sichtbarkeit der gesamten Freudenzenen beim Riemenschneider-Retabel eingeschränkt und nur an bestimmten Feiertagen zugänglich.<sup>960</sup> Eine „häufig[e]“<sup>961</sup> Präsenz aller Darstellungen zur privaten Andacht ist bei einem Flügelaltar nicht gegeben, da dieser eine Wandlungsfunktion erfüllt und somit seiner „Wandlungsregie“<sup>962</sup> innerhalb eines Kirchenjahres unterworfen ist.

Gerstenberg geht von einer dauerhaften Öffnung des Retabels aus, die er mit den fehlenden Malereien auf den Außenflügeln glaubt belegen zu können. Wie die Retabel aus Rothenburg und Dettwang habe Riemenschneider den Altaraufsatz in Creglingen so gestaltet, dass er nicht geschlossen wurde. Alle seien

[...] auf einen stilleren, aber nachhaltigeren Eindruck hin angelegt. Das Auf und Zu der Türen spielt keine Rolle mehr, um eine Wandlung ins Überraschende und Geheimnisvolle zu erzeugen. Vielmehr braucht der Mittelschrein zu einheitlicher Bildwirkung nur die ständige und unveränderliche Begleitung der nunmehr feststehenden Flügel.<sup>963</sup>

Wie sich im Folgenden zeigen wird, kann von einer ständigen Präsentation des Retabelinneren nicht die Rede sein.

---

<sup>960</sup> Nur wenige Studien gehen auf den Aspekt der Wandlung ein.

<sup>961</sup> Simon 1998, 165.

<sup>962</sup> Habenicht 2015, 35.

<sup>963</sup> Gerstenberg 1941, 38.

Anders als Gerstenberg meint, waren einzig die Predellaszenen und die Figuren im Auszug permanent sichtbar,<sup>964</sup> wodurch sich die Frage nach der Öffnung des Werks ergibt. Im Spätmittelalter gab es bis auf einen Kern keine allgemeingültige Regelung zur Öffnung der Altarretabel. Sie betraf nicht nur die Tage oder die Dauer der Wandlung, sondern auch die Anzahl der Retabel innerhalb einer Kirche. Anhand von verschiedenen Fallbeispielen bzw. Quellen legt Georg Habenicht in einer Studie die vielfältige und individuelle Wandlungspraxis in Bischofs-, Kloster- und städtischen Pfarrkirchen des späten Mittelalters dar. Trotz der großen Unterschiede spreche vieles dafür, so sein Resumé, „dass alle Retabel einer Kirche regelmäßig an allen Herren- und Marienfesten gewandelt wurden“.<sup>965</sup> Weitere Öffnungen konnten an Heiligen- und Apostelfesten<sup>966</sup> (des Kirchen- bzw. Altarpatrons<sup>967</sup>), Neujahr<sup>968</sup>, am Tag der Weihe eines Bischofs oder seines Antrittsbesuchs<sup>969</sup>, bei der Altarweihe<sup>970</sup>, zur Primiz<sup>971</sup> und

<sup>964</sup> Während die Anbetung und Auffindung (u. a.) im Kontext mit der Gewährwerdung Christi als den wahren, menschengewordenen Gottessohn stehen, verweist die Krönung Mariens auf ihre Präsenz an der Seite Christi und auf ihre Fürbittstellung, während der Schmerzensmann „ein überhist[orisches] Bild des geopferten Christus [ist], das die Pass[ion] u[nd] die Wiederholung des Opfers in der Eucharistie umgreift“ und somit im Bezug zur Messfeier steht, die vor dem Retabel vollzogen wurde (Mersmann 2004, 87–88). Dieser Verweis wird zudem über das Rankenwerk und die Trauben versinnbildlicht – wobei zu beachten ist, dass nur bei der Heimsuchung und der Geburt Christi wenige Trauben dargestellt sind. Während sich die Frucht auf den Wein der Messfeier und auf das Blut Christi bezieht, stehen die Weinranken für Maria. Simon verweist passend dazu auf einen unbekanntens elsässischen Prediger (14. Jahrhundert), der im Bezug zur Weinrebensymbolik auch auf die Freuden im Himmel deutet. So fordert er am Ende einer Marienpredigt dazu auf: „Nun bittet die edle Weinrebe Maria, daß uns der rote Wein, der aus ihres Sohnes Seite floß und am heiligen Kreuze ausgepreßt wurde, alle unsere Missetat abwasche und daß wir durch ihre Hilfe verdienen, den Wein der ewigen Freuden im Himmelreich zu genießen“ (Simon 1998, 164; der Autor zitiert aus: Thomas, Alois: *Maria die Weinrebe*, in: Kurtrierisches Jahrbuch (1970), 30–35).

<sup>965</sup> Habenicht 2015, 254. Die folgenden Angaben richten sich nach Ernst Göttinger (1885, 194–197), Hansjörg auf der Maur (1983) und Rupert Berger (1996). Zu den Herrenfesten zählen: Ostern, Christi Himmelfahrt, Pfingsten, Trinitatis (am Sonntag nach Pfingsten), Fronleichnam (am Donnerstag nach Trinitatis), Kostbares Blut (ehemals 1. Juli), Verklärung Christi (6. August), Geburt Christi (25. Dezember), Epiphanie (6. Januar), Darstellung des Herrn (2. Februar), Verkündigung des Herrn (25. März). Ferner: Kreuzes-Erfindung (3. Mai), Kreuzeserhöhung (14. September), Fest der Lanze und der Nägel Christi (16. April). Zu den Marienfesten gehören: Mariä Verkündigung (25. März), Mariä Reinigung (2. Februar), Mariä Himmelsaufnahme (15. August), Mariä Geburt (8. September), Mariä Opferung (21. November), Mariä Empfängnis (8. Dezember), Mariä Heimsuchung (2. Juli). Kleinere Marienfeste: Rosenkranzfest (1. Oktober, seit 1573), Marias Verlobungsfest (23. Januar, seit 1546); Mariä Ohnmachtsfeier / Fest der Sieben Schmerzen (Freitag oder Sonnabend vor Palmsonntag, ab dem 15. Jahrhundert), Mariä Freudenfeier (24. September, seit 1745), Mariä Schneefeier (5. August). Ab dem 4. Jahrhundert erhielten die bedeutenden Feste eine Nach- oder Schlussfeier: die Oktave. Sie fand am achten Tag nach dem Fest statt (Göttinger 1885, 195). Wie Kirchenfeste begangen wurden, eröffnen die Aufzeichnungen *Die religiösen und kirchlichen Zustände der ehemaligen Reichsstadt Biberach vor der Einführung der Reformation* des Joachim von Pflummern (vgl. Pflummern, Reichsstadt Biberach, 64–99). Des Weiteren sind dort einige (wenige) Angaben zu Retabelwandlungen erhalten. Zur Primiz: „Zue der ersten Vesper und Meß hat man mit der großen Glock und allen Glocken gelätet, die Tafeln aufton.“ Zum Neujahrstag: „Man hat auch auf den Neujahrstag alle Tafeln uffton [...]“. Zur Geburt Christi: „Es waren [...], alle Tafeln offen, [...]“ Und zu Ostern: „Uff den Ostertag sind alle Tafeln der Altäre, auch der Choraltar mit den 8 Stücken der Passion, offen gesein.“ (ebd., 62, 65, 77 und 90).

<sup>966</sup> Die folgenden Angaben richten sich nach: Göttinger 1885, 196–197. Die in Deutschland vornehmsten und am meisten verbreiteten Feste: Johannes der Täufer (24. Juni), Tag Petri und Pauli (29. Juni), Petri Stuhlfeier (22. Februar oder 8. Januar), Petri Kettenfeier (1. August), Pauli Bekehrung (25. Januar); Aposteltage: Philippus und Jakobus (1. Mai), Simon und Judas (28. Oktober), Andreas (30. November), Thomas (21. Dezember), Jakobus der Ältere (25. Juli), Bartholomäustag (24. August), Matthäustag (21. September), Matthias (24. Februar), Johannes (27. Dezember); weitere Evangelisten: Markus (25. April), Lukas (18. Oktober); Allerheiligenfest (1. November), die vier abendländischen Hauptlehrer: Gregorius (12. März), Augustinus, Ambrosius, Hieronymus; die vier morgenländischen Hauptlehrer: Athanasius, Basilius der Große, Gregorius von Nazianz und Chrysostomus; des Weiteren: Michaelistag (29. September), Fest aller Seelen (2. November).

<sup>967</sup> Vgl. Habenicht 2015, 245. Der Autor verweist diesbezüglich auf einen Eintrag aus dem Ablassbuch von St. Theobald in Thann im Elsass (vgl. ebd.). Ebenso öffnete der Mesner von St. Lorenz (Nürnberg), wie dem Mesnerbuch zu entnehmen ist, am Feiertag des Patrons das Retabel auf dem Altar von St. Lorenz. Die Öffnung ist jedoch nicht angegeben. Es steht lediglich verzeichnet, dass „[...] des abent [...] di tafel auf S. Lorenzen altar“ zugemacht werden soll. Zur Oktav durfte nur dieser erneut geöffnet und am gleichen Tag wieder geschlossen werden (vgl. Gumbel 1928, 33 und 34).

<sup>968</sup> Vgl. Habenicht 2015, 253 und 254.

<sup>969</sup> Vgl. ebd., 265.

aufgrund politischer Motive wie einer Königskrönung<sup>972</sup> oder der Heiltumsweisung in Nürnberg<sup>973</sup> erfolgen. Es ergibt sich jedoch kein klares Bild, wie viele Retabel in einer Kirche gleichzeitig gewandelt werden sollten – „[z]u bestimmten Festen konnten das zwei, drei oder mehr sein“<sup>974</sup>. In der übrigen Zeit, an den „gemeinen Tagen“<sup>975</sup>, waren die Werke überall verschlossen.<sup>976</sup>

Im Hinblick auf die Wandlungspraxis stellt sich die Frage nach dem genauen Zeitpunkt der Wandlung bzw. der Dauer der Öffnung. Hier gibt es Variablen, die vom Fest abhingen. Quellen bezeugen, dass Retabel von der Vigil bis zur Vesper<sup>977</sup> oder in Sonderfällen länger offen standen. Zur Osterfeier konnte ein Retabel tagelang (drei Tage) geöffnet bleiben.<sup>978</sup>

Die Wandlung, die sicherlich vor einer Messe stattfand, konnte auch als Inszenierung während eines Gottesdiensts erfolgen: Zur Osternacht wurden im Hildesheimer Lüchtenhof die Flügel des Hochaltarretabels während dem Gloria vor den Brüdern des Gemeinsamen Lebens aufgeschwenkt.<sup>979</sup> Habenicht erwähnt ein weiteres Beispiel für die emotional aufgeladene Wandlung während einer Festantiphon:

Das seltene Beispiel von dramatischer Choreographie eines Kulissenwandels mit musikalischer Untermalung, das opernhafte Zusammenspiel für Auge und Ohr, erwähnt der Xantener Kanoniker Philipp Schoen. Er berichtet, dass im Dom die Flügel des Hochaltarretabels von 1437 [...] in dem Moment aufgetan wurden, als das Kapitel die Festantiphon zu Ehren des hl. Viktor, des Kirchen- und Altarpatrons, anstimmte.<sup>980</sup>

Grundsätzlich kann zwischen mehreren Wandlungsformen differenziert werden. Neben dem geschlossen Zustand, der die längste Zeit des Jahres anzutreffen war, konnten auch – wenn vorhanden – nur die Predellaflügel oder jene im Auszug geöffnet sein.<sup>981</sup> Als weitere Form kommen ausschließlich die Schreinflügel vor, wobei zwischen

---

<sup>970</sup> Vgl. ebd.

<sup>971</sup> Vgl. ebd. Vgl. dazu den Eintrag *Von der ersten Meß der Priester* im Bericht von Joachim von Pflummern (vgl. Pflummern, Reichsstadt Biberach, 62).

<sup>972</sup> Vgl. Habenicht 2015, 265 und 268.

<sup>973</sup> Vgl. Habenicht 2015, 253–254; Gümbel 1928, 24. Hierfür wurden in St. Lorenz die Flügel aller Retabel geöffnet.

<sup>974</sup> Habenicht 2015, 253. Hierzu nennt der Autor verschiedene Beispiele: 1. Zum Fest des heiligen Michaelis wurden in St. Sebald (Nürnberg) das Sebaldus- und das Marienretabel geöffnet (vgl. ebd., Anm. 518; Habenicht verweist auf: Gümbel 1929, 33). 2. In St. Lorenz (Nürnberg) öffnete man an diesem Festtag hingegen, wie auch zur Feier des Johannes Baptista und Peter und Paul, das St. Lorenz-, das St. Johannes-, das Marien- und das Zwölf-Boten-Retabel (vgl. Habenicht 2015, Anm. 518; Habenicht verweist auf: Gümbel 1928, 23 und 37).

<sup>975</sup> Habenicht 2015, 245. Die Bezeichnung stammt aus Johannes Kesslers Chronik *Sabbata*. Habenicht bezieht sich auf: Egli, Emil / Schoch, Rudolf (Hg. u. a.): *Johannes Kesslers Sabbata mit kleineren Schriften und Briefen*, St. Gallen 1902.

<sup>976</sup> Vgl. Habenicht 2015, 245.

<sup>977</sup> Aus dem Mesnerpflichtbuch der St. Lorenzkirche (Nürnberg) geht hervor, dass das dem Kirchenpatron Laurentius geweihte Hochaltarretabel zu 15 Anlässen meistens tagsüber gewandelt wurde: Zur Vigil geöffnet, wurde es nach der Vesper wieder geschlossen. Wenn sich noch eine Oktav anschloss, erfolgte erst danach die Schließung (vgl. ebd., 246).

<sup>978</sup> Vgl. Habenicht 2015, 246. Siehe hierzu den Eintrag aus dem Mesnerpflichtbuch der St. Lorenzkirche in Nürnberg (vgl. Gümbel 1928, 23).

<sup>979</sup> Vgl. Habenicht 2015, 252.

<sup>980</sup> Habenicht 2015, 274.

<sup>981</sup> Vgl. Habenicht 2015, 246 mit der entsprechenden Auflistung in Anm. 508. Diese konnten z. B. an untergeordneten Festtagen aufgetan werden, wie es bei der Predella des Hochaltarretabels in St. Lorenz (Nürnberg) der Fall war (ebd.).

einem zweiflügeligen Retabel und einem Polyptychon zu unterscheiden ist.<sup>982</sup> Bei der dritten Form, welche „die liturgisch bedeutungsvollste wie ästhetisch ausdrucksstärkste Haltung [war]“<sup>983</sup>, wurden alle Flügel geöffnet.<sup>984</sup>

Die auf Feste abgestimmten Öffnungen bezogen sich gleichfalls auf ungefasste Altaraufsätze.<sup>985</sup> Darauf können zum Beispiel schwenkbare Standflügel oder Schließmechanismen an den Flügeln, die das Innere sicher verbergen sollten, hinweisen.<sup>986</sup> Auch auf zeitgenössischen Abbildungen sind verschlossene, ungefasste Retabel zu sehen.<sup>987</sup> Neben den technischen und bildlichen Hinweisen untermauern ebenso schriftliche Quellen die These über den Wandel von ungefassten Retabeln. Ein Beispiel ist die Unterweisung des Priors Andreas Stoß, welche er für den sogenannten Bamberger Altar, das Hochaltarretabel des Nürnberger Karmelitenkonvents, vorlegte.<sup>988</sup> Zu insgesamt 22 Anlässen sollte das Retabel gewandelt werden, wobei es stets nach der Vesper wieder zu verschließen war. Die Wandlungen bezogen sich auf Weihnachten, Ostern, Pfingsten mit den zwei Folgetagen, Himmelfahrt, Trinitatis, Allerheiligen, Erscheinungsfest des Herrn, Fronleichnam, Kirchweih und auf alle Marienfeste.<sup>989</sup> Eine dauerhafte Präsentation der Marienszenen des Creglinger Retabels ist somit auszuschließen.

Die Wandlungspraxis und allgemein der Umgang mit Retabeln sind unter anderem den Mesnerpflichtbüchern zu entnehmen.<sup>990</sup> Die Bücher aus den Nürnberger Kirchen St. Sebald und St. Lorenz sind bekannte Beispiele, aus denen die Aufgaben des jeweiligen Mesners hervorgehen, die er entweder selbst ausführte oder an einen Helfer weitergab.<sup>991</sup> Allerdings verzeichnen diese eher die Abweichungen von der naheliegenden Regel, dass sämtliche Retabel an allen Herren- und Marienfesten geöffnet wurden.<sup>992</sup> In dem St. Lorenzer Mesnerpflichtbuch wird die Öffnung (unter

---

<sup>982</sup> Auf die Sonderregelungen von Polyptychen soll an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Siehe hierfür die Beispiele bei: ebd., 256–258.

<sup>983</sup> Ebd., 478, Anm. 508.

<sup>984</sup> Vgl. ebd., 478, Anm. 508. Die letzte Variante kam beim Hochaltarretabel der Nürnberger St. Lorenzkirche u. a. an allen Hochfesten vor. Nach dem Mesnerpflichtbuch erfolgte dies „nicht weniger als 14-mal“ im Kirchenjahr (ebd.).

<sup>985</sup> Wie bereits erwähnt sprechen verschiedene Untersuchungen dafür, dass das Creglinger Werk keine Fassung o. Ä. erhalten hatte oder derartige Schichten wieder abgetragen wurden (vgl. Schaible 2018, 8; Marincola/Serotta 2021, 334). Somit dürfte das Retabel in seiner ursprünglichen Erscheinung aufgestellt und genutzt bzw. gewandelt worden sein. Die Forschung geht weiterhin den Fragen nach, ob das Riemenschneider-Retabel ungefasst war, ungefasst sein sollte oder eine Fassung beabsichtigt war (diese Studie richtet sich nach der von Habenicht aufgestellten Definierung der Begriffe „Fassung“ und „gefasst“ (vgl. Habenicht 2021, 303). Eine Darlegung des Forschungsstands zu diesen Fragen soll an dieser Stelle nicht erfolgen. Dennoch sei auf die aufschlussreichen Argumente von Habenicht verwiesen, die für eine zwar beabsichtigte, jedoch unausgeführte Fassung des Creglinger Retabels sprechen (vgl. Habenicht 2021, 298–321).

<sup>986</sup> Vgl. Habenicht 2015, 262.

<sup>987</sup> Vgl. ebd., 262; Habenicht 2021, 314–317. Habenicht verweist diesbezüglich auf niederländische Miniaturen und Tafelbilder.

<sup>988</sup> Vgl. im Folgenden: Habenicht 2015, 262.

<sup>989</sup> Weitere Hinweise für die Wandlung von ungefassten Retabeln finden sich bei: Habenicht 2021, 312–317.

<sup>990</sup> Vgl. Habenicht 2015, 241–242. Weitere Aufzeichnungen – jedoch wesentlich knapper – sind wie bereits erwähnt von Joachim von Pflummern erhalten.

<sup>991</sup> Vgl. Habenicht 2015, 237; siehe ferner die Angaben *Vom Maßnerhaus* von Joachim von Pflummern (vgl. Pflummern, Reichsstadt Biberach, 57).

<sup>992</sup> Vgl. Habenicht 2015, 254. Dies kann indirekt – z. B. durch einen Nachtrag – den Büchern entnommen werden (vgl. ebd.).

anderem) des Marienretabels zu den großen Marienfesten nur teilweise angegeben: am Fest der Verkündigung („Item in festo Marie in den fasten tüt man s. Lorenzen altar auf und unser liben frauen altar auch ganz auf [...].“<sup>993</sup>), zur Oktav nach Marias Heimsuchung („[...] on dem 8ten tag unser frauentag beget man auf unser frauen alter; den alter soll man aufton unten und oben [...].“<sup>994</sup> / „Item on dem achten tag zü der vesper schlecht mon züsammen mit den 4 glocken und tüt unser frauen alter auf [...].“<sup>995</sup>) und indirekt – hier ist nur vom Verschließen der Retabel die Rede – am Fest Marias Himmelsaufnahme („[...] tu di tafel nach der andern vesper al zü [...].“<sup>996</sup>) und der Opferung Mariens („Item noch der vesper [...], altar zu, [...].“<sup>997</sup>).<sup>998</sup> An den Festtagen der Reinigung und der Geburt Mariens steht kein Vermerk zur Wandlung des Retabels.<sup>999</sup> Noch seltener wird die Wandlung des Marienretabels zu den großen Marienfesten in der nahe gelegenen Kirche St. Sebald genannt. Lediglich zur Verkündigung („[...] man tut unser lieben fr(auen) und s. Sebolts altar auf [...].“<sup>1000</sup>) und Opferung Mariens („[...] man tut die zwen alter auf [...].“<sup>1001</sup>) erhält der Öffnungsakt, stets in Kombination mit dem Sebaldretabel, eine Erwähnung.

Doch wer entschied, wann ein Retabel geöffnet wurde? Es ist eine problematische Frage, da auch mögliche Personen nicht einheitlich zuständig waren. Während bei Bischofs- oder Klosterkirchen eher die Geistlichen allein solche Entscheidungen fällten, hatten bei städtischen Pfarrkirchen neben dem Pfarrer auch der Bürgermeister und die Ratsherren ein Mitspracherecht.<sup>1002</sup> Dieser Umstand konnte zu Sonderregelungen führen: Nach einer (unbestimmten) Schenkung des Kanonikers Cord Lode und der Ehefrau des Bürgermeisters Katharina von Huddessem veranlasste der waltende Dekan des Hildesheimer Andreasstift, 1481 den Festtag des heiligen Livinus als „hochzeitlichen“ Feiertag zu begehen.<sup>1003</sup>

Wie die Quellen zeigen, bot sich dem Betrachter nur eine begrenzte Schau des Retabelinneren, was auch auf Riemenscheiders Retabel übertragbar ist. Ob es sich bei der Creglinger Kapelle um den ursprünglichen Aufstellungsort handelt, ist für die vorliegende Untersuchung eher zweitrangig und soll daher nicht näher erörtert werden.

<sup>993</sup> Gümber 1928, 18.

<sup>994</sup> Ebd., 28.

<sup>995</sup> Ebd., 29.

<sup>996</sup> Ebd., 34.

<sup>997</sup> Ebd., 44.

<sup>998</sup> Weitere Öffnungen (direkt und indirekt) sind für folgende Feste (Tage) verzeichnet: Fastnacht, Ostern / 3. Ostertag, Johannes der Täufer (24. Juni), Petri und Pauli (29. Juni), Heilumsweisung (14 Tage nach Karfreitag), Maria Magdalena (22. Juli; nur die Predellaflügel), Anna (26. Juli; Schreintafeln und Predellaflügel), St. Stefan (3. August; Schreintafeln und Predellaflügel), St. Lorenz (10. August), nicht deutlich am Festtag der heiligen Kunigunde (9. September), Michaelis (29. September), Otto (30. September), Allerheiligen (1. November), Samstag nach Fronleichnam, Oktav Fronleichnam (vgl. ebd., 15, 23, 24, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 41, 51, 54, 55, 57).

<sup>999</sup> Vgl. ebd., 16–17 und 36.

<sup>1000</sup> Ebd., 14.

<sup>1001</sup> Ebd., 36.

<sup>1002</sup> Vgl. Habenicht 2015, 243–245. Die Tatsache, dass der Pfarrer vielerorts ein Angestellter des Rats war, spielt diesbezüglich eine entscheidende Rolle (vgl. ebd., 244).

<sup>1003</sup> Vgl. ebd., 244–245.

Von Bedeutung ist hier, dass die Freuden Mariens über das Bildprogramm eines Schnitzretabels in einem öffentlichen Raum (begrenzt) zugänglich waren. Die Präsentation auf einem Altar verdeutlicht die große Bedeutung und Präsenz der Freudenthematik. Ohne dass auch ihre Schmerzen dargestellt wären, bilden sie den thematischen Schwerpunkt eines monumentalen Schnitzwerks, das alle Szenen gemeinsam nur an wenigen Tagen im Jahr präsentierte – erst im geöffneten Zustand ist die thematische Ausrichtung auf die Freuden Mariens erkennbar. In diesem Zeitraum konnten sie als Anregung zur Freudenandacht und als Hilfe für sie dienen. Diesbezüglich verweisen nur Simon und Kalden-Rosenfeld auf die Andachtspraxis zu den Freuden Mariens.<sup>1004</sup>

Wie dargelegt ist die Wandlungspraxis bei einem solchen Werk nicht sicher zu bestimmen. Dennoch darf davon ausgegangen werden, dass die Flügel an Hochfesten geöffnet wurden. Hierzu soll erneut auf Habenicht verwiesen werden, der zur zuvor genannten Unterweisung von Andreas Stoß bemerkt:

Die ausdrückliche Aufforderung, das Retabel auch ‚an allen Festtagen der seligen Jungfrau Maria‘ zu öffnen, findet sich im übrigen immer wieder und meint in diesem Zusammenhang, das Retabel nicht nur zu den vier gebannten Marienfesten Mariä Lichtmess (2. Februar), Mariä Verkündigung (25. März), Mariä Himmelfahrt (15. August) und Mariä Geburt (8. September) zu wandeln, sondern auch an den drei ungebannten Festen Mariä Heimsuchung (2. Juli), Mariä Opferung (21. November) und Mariä Empfängnis (8. Dezember), die ‚viel Leut hund gefeiert (...) us guoter Gewohnheit‘, wie Heinrich von Plummern vermerkt. Ausgehend von der Beobachtung, dass eine opulente liturgische Choreographie etwas ist, was um 1500 den heortologischen Epiphanieprozess kennzeichnet, darf man mit einiger Berechtigung annehmen, dass nicht nur an den gebannten, sondern eben auch an jenen drei ungebannten Marienfesten außer dem Hochaltarretabel auch alle übrigen Flügelaltäre in einer Kirche geöffnet wurden. Letzteres ist denn auch tatsächlich für die beiden großen Nürnberger Pfarrkirchen St. Sebald und St. Lorenz belegt.<sup>1005</sup>

Sicherlich wurde auch das Marienretabel in Creglingen an den gebannten Marienfesten gewandelt. Doch ohne direkte Quellen zu Riemenschneiders Retabel und dessen ursprünglichem Aufstellungsort lassen sich nur Rückschlüsse aus gesicherten und vergleichbaren Fällen ziehen.<sup>1006</sup>

Bezüglich der Hochfeiertage und dem hier zentralen Bildprogramm im Korpus soll der Hinweis auf eine spezifische Andacht den Abschluss dieser Studie bilden. Speziell zum Feiertag der Himmelsaufnahme Mariens ist eine Vision von Mechthild von Hackeborn (1241–1298) überliefert, die sich unter anderem auf fünf himmlische Freuden bezieht,

---

<sup>1004</sup> Vgl. Simon 1998, 154–166; Kalden-Rosenfeld 2006, 84.

<sup>1005</sup> Habenicht 2015, 264.

<sup>1006</sup> Wie bereits erläutert wurden Retabel nicht nur an allen Herren- und Frauenfesten geöffnet, sondern auch an den Festtagen der Kirchen- bzw. Altarpatrone einer Kirche. Wäre der Ursprungsort dieses Retabels gesichert, ließen sich weitere Öffnungen des Retabels erschließen.



welche Maria während ihrer „Assumptio“ empfunden haben soll. Dieser Bericht befindet sich im ersten Teil (26. Kapitel) des *Liber specialis gratiae* – vermutlich um 1290 bis nach 1310 im Nonnenkloster zu Helfta angefertigt<sup>1007</sup> –, welcher „Betrachtungen aus dem Festkreis des Kirchenjahres, der in Liturgie und Chorgebet gefeierten Festgeheimnisse Christi, Marias, der Apostel, Märtyrer, Jungfrauen und Heiligen“<sup>1008</sup> umfasst. Mit mehr als 250 Textzeugnissen war *Das Buch der besonderen Gnade* bis zur Reformationszeit nicht nur in Deutschland verbreitet, sondern auch im niederländischen, englischen, schwedischen, französischen und italienischen Sprachraum bekannt.<sup>1009</sup> Die ursprünglich deutsche Version wurde ins Lateinische übertragen und später in die jeweilige Landessprache übersetzt.<sup>1010</sup> Es ist nicht auszuschließen, dass Teile der Visionen schon vor Mechthilds Tod übersetzt und verbreitet wurden. Diese Annahme bezieht sich auch auf die Vision zu den fünf himmlischen Freuden.<sup>1011</sup>

Als Mechthild sich in dieser heiligen Nacht im Chor befand, schien es ihr, als sei sie wiederum bei der Seligen Jungfrau Maria, die auf ihrem Lager ruhte. Und siehe, es wurde ihr die Erkenntnis geschenkt, und sie begriff, wie die unendliche Höhe der Majestät sich niederneigte bis in die tiefste Tiefe, nämlich zu dem so demütigen Herzen der Jungfrau. Da erfüllte ein Sturzbach vollkommener göttlicher Freude das Herz so überreich, dass ihre glückselige Seele, vollkommen davon fortgerissen, in Gott hineinfließ. So verließ die heiligste Seele Mariens, ohne jeden Schmerz zu erfahren, den Körper in unsagbarer Freude.<sup>1012</sup>

Weiter erzählt die Vision, wie die Seele in die Arme ihres Sohnes flog, „zum Thron der ehrwürdigsten Dreifaltigkeit“<sup>1013</sup> gebracht wurde und dort ihren Platz zur rechten Seite Gottes erhielt. Detailreich gehen die Schilderungen weiter, in welchen Marias Herrlichkeit die Engelchöre und Heiligen erfüllt.<sup>1014</sup> Anschließend wendet sich Mechthild an Maria und betet nach einer Unterredung mit dieser für einen Menschen, damit dieser in der Todesstunde Hilfe von der Jungfrau erhalten möge. Daraufhin sagt Maria:

Diese Person soll zu mir mit der gleichen Inbrunst beten, mit der meine Seele – wie der Funke zu dem Feuer – zu Gott und seinem göttlichen Herzen hingeflogen und, wie ein

---

<sup>1007</sup> Vgl. Hubrath 1996, 16. Im Auftrag der Äbtissin Sophie von Querfurt wurden die Visionen Mechthilds ohne ihr Wissen von Gertrud der Großen und einer bzw. mehreren Mitschwestern aufgezeichnet. Nachdem Mechthild später davon erfuhr und die Aufzeichnungen sichtete, bestätigte sie deren Richtigkeit; das Werk mit seinen sieben Teilen wurde erst nach ihrem Tod vollendet (vgl. Schmidt 1987, 252 und 253).

<sup>1008</sup> Schmidt 2013, 15.

<sup>1009</sup> Vgl. Schmidt 1987, 257–258; Hubrath 1996, 16–17; Schmidt 2013, 9, 12 und 14. Margot Schmidt weist auf das Phänomen hin, dass sich das Werk erst 100 bis 150 Jahre nach dessen Entstehung stark verbreitete (vgl. Schmidt 1987, 258).

<sup>1010</sup> Vgl. Hubrath 1996, 16–17; Schmidt 1987, 252.

<sup>1011</sup> Vgl. Meersseman 1958a, 82, Anm. 11. Der Autor bezieht sich hier auf ein Gebetbuch mit der Bezeichnung *Cod. 142 / Cambrai 142* (f. 128<sup>r</sup> ff) aus dem 15. Jahrhundert.

<sup>1012</sup> Schmidt 2013, 102.

<sup>1013</sup> Ebd.

<sup>1014</sup> Vgl. ebd., 102–103.

Federchen von starker Kraft angezogen, sich daran heftete; so soll auch diese Seele von glühender Sehnsucht entflammt werden und so, in der Stunde des Todes von jeder drückenden Last befreit, wie eine leichte Feder voll Glück zu Gott fliegen. Ich jedenfalls werde allen, die mir hier an diesem Ort dienen, mit meiner Hilfe und meinem Schutz in der letzten Stunde beistehen.<sup>1015</sup>

Dann gedachte Mechthild in einem Gebet einer weiteren Person, „die oft und fromm der Freuden unseres Herrn gedacht hatte“<sup>1016</sup>. In ihrer Vision erschien diese Person und Maria überreichte dieser eine Kette mit fünf mondähnlichen Enden und erklärte:

Da sie meiner Freuden so oft gedachte, so füge sie diesen noch fünf Freuden hinzu. Nämlich so, dass sie mich in der unaussprechlichen Freude grüße, die mich erfüllte, als ich zum ersten Mal das unzugängliche Licht der Seligsten Dreifaltigkeit erblicken durfte; in ihm erkannte ich wie in einem ganz klaren Spiegel jene ewige Liebe, mit der mich Gott mehr als jedes andere Geschöpf geliebt hat; aus wie großer Liebe hat er mich sich selbst zur Mutter und Braut gewählt. Auch grüße sie Gottes Wohlgefallen an mir und dass ihm der Dienst, den ich ihm auf Erden erwiesen, auf das Höchste gefiel. Zweitens preise sie mit ihrem Gruß die Fülle der Freude, die ich mit den Ohren empfang, als mir mein so liebenswerter Sohn, mein Vater und Bräutigam, zärtlich den Willkommensgruß entbot und mich voll Liebe aufnahm: In der Größe seiner Allmacht, dem Plan seiner Weisheit entsprechend, und mit der Grenzenlosigkeit seiner köstlichen Liebe. Auch sang er mir mit seiner vorzüglichen Stimme in höchsten Tönen ein liebliches Liebeslied. Drittens entbiete sie mir ihren Gruß in der Fülle der Freude, die meine Seele in dem süßen Kuss erfuhr, den mir die Gottheit schenkte, in dem sie den köstlichen Geschmack ihrer Göttlichkeit mir überströmend zufließen ließ; durch diese mir geschenkte Fülle wurden die Himmel von lieblichem Klang erfüllt, so dass es auf Erden keinen noch so Elenden oder Schlechten geben kann, dem ich nicht – falls er mich darum bittet – aus dieser meiner Fülle abgeben kann. [...] Viertens soll mich die Seele in der Freude grüßen, die ich erfuhr, als meine Seele vollkommen von dem Feuer der göttlichen Liebe entflammt wurde, mein Herz im Angesicht der Köstlichkeit seines göttlichen Herzens zerfloss und er selbst mir die ganze Fülle der göttlichen Liebe eingoss; und dieses in einem Maß, dessen ein Geschöpf niemals fähig wäre, es zu erfassen oder zu genießen. Aus dieser meiner Glut wurde sogar das Feuer der Liebe aller Heiligen ganz neu entfacht. Fünftens soll sie mich in der Freude grüßen, die ich erfuhr, als der Glanz der Göttlichkeit meinen Leib mit hellstem Licht durchdrang – so dass der Himmel von dem ganz neuen Licht meiner Herrlichkeit erleuchtet wurde und durch meine Gegenwart die Freude aller Heiligen erstarkte.<sup>1017</sup>

Höchst detailreich und emotional geht die Erzählung bzw. die Vision Mechthilds auf die himmlischen Freuden ein, welche Maria selbst als Andacht einfordert. Diesbezüglich sei auf ein Gebetbuch aus dem 15. Jahrhundert (*Cambrai 142*, f. 128<sup>r</sup> ff.) verwiesen, welches neben den drei täglichen Ave auch eine Version der fünf himmlischen Freuden Mariens der Mechthild beinhaltet.<sup>1018</sup> Zu Beginn dieser Andacht steht dort in einer kleinen Einleitung der Hinweis, dieser fünf Freuden Mariens täglich zu gedenken, um sich die von Maria versprochene Hilfe zu sichern: In der Stunde des Todes würde sie kommen, um die Bitterkeit des Todes zu stillen.

---

<sup>1015</sup> Ebd., 104.

<sup>1016</sup> Ebd.

<sup>1017</sup> Ebd., 104–105.

<sup>1018</sup> Vgl. Meersseman 1958a, 98.

Von Bedeutung ist weiterhin, dass die zahlreichen Herz-Jesu-Visionen und Gebete Mechthilds jahrhundertlang Einfluss auf die katholische Frömmigkeit ausgeübt hatten.<sup>1019</sup> Daher stellt sich die Frage, ob der von Mechthild beschriebenen fünf Freuden, die sich auf die „Assumptio Mariae“ beziehen, am Festtag der Himmelsaufnahme Mariens während der Messe (oder einem privaten Gebet) gedacht wurde.<sup>1020</sup> Margarete Hubrath meint dazu: „Auffällig ist, daß die Visionen Mechthilds häufig während der Vergegenwärtigung und Betrachtung von Glaubensinhalten im Verlauf der Messe oder im Gebet erfolgen.“<sup>1021</sup> Diese Auffälligkeit lässt sich mit der Hoffnung auf Visionen seitens der Gläubigen in Verbindung bringen.

Dass Mechthilds Vision bzw. eine Andacht zu den himmlischen Freuden in der Frömmigkeitspraxis angesichts eines Werks wie dem von Riemenschneider eine Rolle gespielt haben könnte, bleibt ohne entsprechende Belege jedoch nur eine Vermutung.

---

<sup>1019</sup> Vgl. Schmidt 1987, 258.

<sup>1020</sup> Die liturgische Thematisierung der Freuden Mariens wie auch ihrer Schmerzen ist in einer Predigt von Vinzenz Ferrer nachgewiesen. Siehe hierzu in Kapitel 3.4.3.

<sup>1021</sup> Hubrath 1996, 69.

## 4. Zusammenfassung

Wie die hier vorliegende Untersuchung zu den Freuden Mariens ergab, verbreitete sich das beliebte marianische Thema sowohl in der Liturgie als auch in der privaten Andacht, was vor allem schriftliche Quellen belegen. Die Textzeugnisse, zu denen Lieder, Gebete und Legenden gehören, bilden das Fundament für die Untersuchung der vorgestellten Kunstwerke, die spezifisch für die Freudenandacht entstanden sind. Wie die schriftlichen Quellen zeigen auch die sechs ausgewählten Beispiele, dass die bildliche Umsetzung der Freudenthematik im öffentlichen und privaten Raum zu finden war, ferner im Klein- oder Großformat, als Einzelanfertigung oder als Massenprodukt. Ebenso weisen die Werke auf die klerikalen und nicht klerikalen Adressaten hin. Vereinzelt setzen die Inhalte einen bestimmten Grad an Bildung voraus: Mittelhochdeutsche Texte oder die lesende Maria, die als Vorbild für die Aneignung des heilsgeschichtlichen Wissens über entsprechende Bücher diente, deuten auf die Lesefähigkeit mancher Betrachter hin. Nahezu jedes Objekt weist einen unterschiedlichen, ihm eigenen Gebrauch mit zusätzlichen Funktionen auf. Die umfangreiche Verbreitung der Freuden Mariens als Bildthema ist unter anderem über und durch die verschiedenen Medien erkennbar. Anhand der Umsetzungsvarianten sind bildliche wie inhaltliche Abweichungen festzustellen, die nicht nur die einzelnen Freudeninhalte betreffen, sondern auch deren unterschiedliche Ansprachequalitäten zum Ausdruck bringen.

Die Gestaltung der einzelnen Objekte zeigt, dass eine bloße Aufreihung von gleich großen Freudenszenen nicht auszureichen schien. Stattdessen wurden entweder einzelne Freuden durch ihre Größe und zentrale Positionierung hervorgehoben oder weitere Erzählungen oder Figuren beigefügt. Diese Umsetzungen verfolgten das Ziel, Marias herausragende Stellung als Gottesmutter und Himmelskönigin, ihre Wirkungsmacht als Mittlerin und Trösterin in der Todesstunde und ihre Funktion als tugendhaftes Vorbild zu betonen, um somit gleichsam die Wirksamkeit der Freudenandacht zu bekräftigen und zur Andacht aufzufordern.

Der hohe Wiedererkennungswert des Bildthemas, die Handhabung der Werke, ihre Verbreitung im privaten wie im öffentlichen Raum, die Mahnungen zur täglichen Durchführung der Andacht (CC 243 und Karlsruher Druck) sind Belege für die verheißende Bedeutung der Freudenandacht. Denn neben dem Ziel, Maria zu erfreuen, galt es, dem Bedürfnis der Jenseitsfürsorge nachzukommen. Diese Andachtsform, an der die katholische Kirche während und nach den reformatorischen Umwälzungen festhielt, untermauert die (zugewiesene) überragende Stellung der Gottesmutter, die sowohl Laien als auch Klerikern vor Augen geführt wurde. Es ist

wenig überraschend, dass Maria als Vermittlerin und als Fokus der Ansprache so hervorgehoben wird, eignet sie sich doch wegen ihres „Menschseins“, insbesondere als Identifikationsfigur.

Die untersuchten Objekte geben – der Tendenz ihrer Entstehungszeit entsprechend – sieben Ereignisse wieder,<sup>1022</sup> von denen meistens die Verkündigung an Maria, die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Anbetung der drei Könige, die Darbringung im Tempel, die Auffindung des zwölfjährigen Jesus im Tempel und die Krönung Mariens dargestellt sind. Vereinzelt treten die Auferstehung Christi, die Erscheinung Christi vor Maria, Christi Himmelfahrt, das Pfingstwunder und der Tod Mariens, der zugleich auf ihre Aufnahme in den Himmel verweist, auf. Abgesehen von den Szenen, die Marias Übergang in den Himmel und ihre Krönung zeigen, sind es hauptsächlich Ereignisse aus der Kindheit Christi – die Verkündigung inbegriffen, da diese auch die Menschwerdung Christi einbezieht –, die thematisiert werden.

Teilweise sind die Freudendarstellungen mit weiteren Motiven kombiniert, die Maria als Helferin in der Todesstunde zeigen (*Codex Cremifanensis* 243), sie als Vorbild der Frömmigkeit ausweisen (Cranach-Druck), ihre herausragende Stellung als von Gott Auserwählte hervorheben (Arkadenmalerei in Brixen), die ihre Genealogie aufzeigen, die sie als prophezeite Gottesmutter aus königlicher Abstammung bestätigen, und die ihre Auszeichnung als Himmelskönigin betonen (Retabelflügel in Großmölsen). Mit den Flügeln aus Großmölsen liegt außerdem ein Beispiel vor, das neben den Freudendarstellungen auch die Sieben Schmerzen Mariens zeigt und dem Betrachter damit gleich zwei Andachtsthemen bietet. Die Auswahl der zusätzlichen Motive unterstreichen Marias Bestimmung in der Heilsgeschichte und ihre damit verbundene Ehrung und Wirkmacht.

Einige Darstellungen werden von lateinischen oder mittelhochdeutschen Texten begleitet. Während die lateinischen Angaben im *CC* 243 und in der Brixener Wandmalerei detailreicher sind und näher auf die Freuden Mariens und ihre besondere Stellung als auserwählte Gottesmutter eingehen, gibt der mittelhochdeutsche Text des Karlsruher Drucks „lediglich“ Hilfe versprechende Worte Mariens wieder.<sup>1023</sup> Abgesehen vom *Codex* und den Inschriften vom Kreuzgang, die (nahezu) denselben Inhalt aufweisen, zeigt keins der Werkbeispiele ein Gebet auf, sodass dieses als bekannt vorausgesetzt werden darf – die vereinfachten Kurzgebete (siehe in Kapitel 2.1), die für die Privatandacht verfasst wurden und sicherlich auch in der

---

<sup>1022</sup> Das Riemenschneider-Retabel ist diesbezüglich mit Vorsicht zu werten. Da auch die Himmelsaufnahme Mariens im Korpus des Werks als Freudenszene definiert werden kann, ist es fraglich, ob sie mit der Krönungsszene als siebte Freude oder als separate Freude angesehen wurde.

<sup>1023</sup> Der Schwerpunkt beim *CC* 243 liegt auf dem lateinischen Text, der mehr Inhalt vermittelt als die dazugehörigen Miniaturen. Zu beachten ist jedoch, dass die Übersetzung im *Codex* nicht abgeschlossen wurde und somit in dem Kapitel zu den Freuden Mariens fehlt. Im Gegensatz dazu heben sich im Kreuzgang die Malereien hervor, während die Inschrift nur eine Zusammenfassung des *Speculum*-Texts bildet.

Muttersprache bekannt waren, sind ein weiteres Indiz dafür. Ebenso kann den Werkbeispielen entnommen werden, dass die Frommen aus der Kombination der aufgezeigten Ereignisse auch ohne textlichen Verweis auf die Freudenandacht schließen konnten.

Die Bildkomposition und Reihung der Freudendarstellungen fallen größtenteils unterschiedlich aus. Viele passen sich vorgegebenen Strukturen an, bedingt durch den (Gesamt-)Aufbau eines Codex, einer Architektur oder dem Aufbau eines Wandelretabels. Manche Objekte bieten die Möglichkeit, die dargestellten Ereignisse in der abendländischen Leserichtung zu betrachten wie der *CC 243*, ferner der Cranach-Druck und die Großmölsener Flügel. Der Karlsruher Druck hingegen ordnet die Szenen – einem Maßwerk vergleichbar – kreisförmig und entgegen dem Uhrzeigersinn an. Komplizierter ist die Anordnung in der Kreuzgangarkade, die nicht nur die neutestamentlichen Szenen mit alttestamentlichen vermischt, sondern auch die Bewegung des Betrachters einfordert. Ähnlich muss der Blick beim Riemenschneider-Retabel nach der richtigen Szenenabfolge suchen und mehrfach zwischen den verschiedenen Retabelementen hin- und herwechseln. Die Bildprogramme unterliegen somit dem vorgegeben Aufbau des Bildgrunds und dessen „Handhabung“. Die unterschiedlichen Reihungen der Freudenszenen implizieren eine (vorausgesetzte) Vertrautheit der Bildthematik für den Betrachter, der die Werke als Hilfsmittel zur Andacht hinzuziehen konnte.

Mehrere Werkbeispiele reihen die Freudenszenen um ein zentrales Motiv, das entweder selbst eine Freudenszene ist oder eine Marienfigur darstellt. Dabei wird der Mittelpunkt dieser Darstellungen entweder ganz umschlossen (Karlsruher Druck, Riemenschneider-Retabel) oder bogenförmig überfangen (Cranach-Druck, Großmölsener Flügel) und folglich hervorgehoben. Beim Karlsruher Druck und dem Creglinger Retabel sind es Szenen, die Marias Tod und ihre Himmelsaufnahme thematisieren – die Himmelsaufnahme bzw. Krönung Mariens bildet bei jedem der sechs Werkbeispiele das Ende und zugleich den Höhepunkt der Freuden.<sup>1024</sup> Mit diesen Darstellungen wird auf die Ehre Marias, als begnadete Gottesmutter mit Körper und Seele in den Himmel aufgenommen worden zu sein und an der Seite Christi sitzen zu dürfen, und (indirekt) auf ihre Mittlerfunktion hingewiesen. Ihre Funktion als Mittlerin ist essenziell, da sie mit der Freudenandacht und folglich mit der Jenseitsfürsorge verbunden ist. Auf gleiche Weise ist die gekrönte Maria, die der Menschheit das Tor zum Paradies wieder öffnete, auf den Großmölsener Flügeln zu deuten.<sup>1025</sup> Die lesende Jungfrau im Zentrum des Cranach-Blatts hingegen ist als Vorbild zu

---

<sup>1024</sup> Die „Assumptio Mariae“ nimmt zugleich Bezug auf den höchsten marianischen Feiertag der katholischen Kirche.

<sup>1025</sup> Ihre Himmelsaufnahme und Krönung, die als siebte und somit letzte Freude dargestellt sind, können mit der zentralen Marienfigur verbunden und als Übergang verstanden werden.

verstehen, wie eine Erinnerung der dargestellten Heilsereignisse bzw. Freuden möglich ist: über die Lektüre von Schriften, die diese behandeln.

Die sich wiederholenden Bildelemente, die Medaillons und die rechteckigen Bildfelder, welche die Freudenszenen enthalten, kreieren einen Wiedererkennungswert und eine Vertrautheit bezüglich der Nutzung des Bildprogramms. Die Hervorhebung einzelner Ereignisse und Ergänzungen um weitere Erzählungen und Figuren zeigen, dass die bloße Darstellung von gleich großen Freudenszenen – zumindest bei diesen Beispielen – nicht ausreichte. Stattdessen wurden besondere Eigenschaften, die Maria zugesprochen wurden, hervorgehoben und ihre herausragende Stellung als Gottesmutter betont.

Die unterschiedlichen Werkbeispiele bieten ebenso einen Einblick in die variierenden Adressaten der Objekte. Der *Codex Cremifanensis* 243 und die Wandmalerei aus dem Kreuzgang in Brixen waren hauptsächlich für Geistliche und angehende Geistliche gedacht. Die Retabel(-überreste) in Großmölsen und Creglingen dürften für die gesamte Gemeinde zugänglich gewesen sein – wie vermerkt sind bei beiden die ursprünglichen Aufstellungsorte nicht gesichert –, allerdings nur zu den Öffnungszeiten der Kirche bzw. Kapelle. Unabhängig von Ort und Zeit waren hingegen die Einblattdrucke. Diese konnten nach Bedarf betrachtet und außerdem – von dem, der es sich leisten konnte – durch den im Vergleich mit einer Handschrift niedrigen Preis einfacher erworben werden. Die Bildthematik sprach Kleriker wie Laien gleichermaßen an. Allgemein dienten die (Andachts-)Bilder den Betrachtern als Unterstützung der Freudenandacht – und als Aufforderung dieser nachzukommen –, die vor oder während des Gebets betrachtet werden konnten.<sup>1026</sup>

Selbst Jahrhunderte nach den Briefen von Gregor dem Großen galten Bilder als das geeignetste Mittel, um insbesondere Laien (also Nichtgeistliche) zu belehren.<sup>1027</sup> Ruth Slenczka nennt in ihrer Dissertation über lehrhafte Tafeln in spätmittelalterlichen Kirchen ein Beispiel, das an dieser Stelle als Ergänzung aufgeführt wird.<sup>1028</sup> 1491 ließ der Franziskanerprediger Stephan Fridolin sein verfasstes Erbauungsbuch, den *schatzbehälter* oder *schrein der waren reichtümer des heils und ewiger seligkeit*, in Nürnberg drucken. Die 706 Seiten starke und bebilderte Schrift thematisiert das Leiden Christi, in Antithesen, und sollte den Leser zur Andacht animieren. Zu den Adressaten gehörten die Laien<sup>1029</sup>, „[...]“, für die dis büchlein allermaist entworffen ist, [...].“<sup>1030</sup> Die 96 blattgroßen Holzschnitte dienten als Verständnishilfe und Gedächtnisstütze, die den in Volkssprache gehaltenen Text veranschaulichen. Vor diesem Werk gab Fridolin eine

<sup>1026</sup> Zur Definition des Begriffs „Andachtsbild“ siehe Noll 2004b, sowie hier in Kapitel 3.2.3.

<sup>1027</sup> Siehe in Kapitel 3.1.3.

<sup>1028</sup> Vgl. hier und im Folgenden: Slenczka 1998, 145–149 und 156–161.

<sup>1029</sup> Wie beim *Speculum* sind auch hier die Laien nicht näher definiert.

<sup>1030</sup> Ebd., 145.

bemalte Tafel in Auftrag, die die Antithesen bildlich veranschaulichte und als Lehrtafel diente.<sup>1031</sup> Slenczka resümiert:

Die Umsetzung dieses Vorhabens blieb jedoch unbefriedigend. Der Schatzbehalter entstand als verbesserte Version der Bildtafel, auf der das Thema nur verkürzt hatte dargestellt werden können. Doch auch im Schatzbehalter verzichtete Fridolin nicht auf die Bilder. Sie blieben entscheidendes Medium zur Vermittlung des Themas.<sup>1032</sup>

Als entscheidendes Medium dienten gleichfalls die Abbildungen der hier aufgeführten Werkbeispiele zur Erinnerung und Unterstützung der Andachtsausführung, vor allem denjenigen, die bei dem Zusammenstellen der einzelnen Freudeninhalte Hilfe benötigten.<sup>1033</sup>

Die Vermittlung des Heilswissens bzw. dieser Andacht erfolgte jedoch nicht nur über Bilder. Die zusammengefasste (und unvollständige) Übersetzung der lateinischen Schrift im CC 243 zeigt, dass sich „der“ Laie selbst den Inhalt aneignen sollte.<sup>1034</sup> Die Lesefähigkeit der nicht klerikalen Adressaten wird ebenfalls über den Text des verlorenen Einblattdrucks aus Karlsruhe und über die lesende Maria auf dem Cranach-Druck sichtbar.

Die ab dem 15. Jahrhundert entstandenen „deutschen Schreib- und Rechenschulen“ deuten auf ein gestiegenes Interesse an Bildung im Städtebürgertum hin. Entgegen der Traditionalisten unterstützten Kloster- und Bildungsreformer die Bildungsmöglichkeiten des Bürgertums. Über die reformatorischen Bewegungen wurde der Laie vermehrt zur eigenen Seelsorge aufgefordert. Religiöse Schriften und regelmäßige Andachten waren ein Teil davon. Die klösterlichen Frömmigkeitsübungen sollten zu einem Bestandteil des Laienalltags werden.

Unter anderem wurde eine neue ständeübergreifende Frömmigkeit von der mystischen Theologie gefördert, deren Ziel es war, eine „für alle Stände der christlichen Kirche verbindliche Norm des religiösen Denkens, Fühlens und Verhaltens zu sein“<sup>1035</sup>. Der unstudierte Laie, ob Mann oder Frau, wird nicht mehr als spirituell unfähig eingestuft.

Wer die entsprechenden finanziellen Mittel besaß, eignete sich das heilsgeschichtliche Wissen über volkssprachliche religiöse Literatur an. Texte wie auch Bilder waren auf den weltlichen Christen ausgerichtet bzw. leicht verständlich

---

<sup>1031</sup> Vielleicht handelt es sich hierbei um die „Bamberger Schatzbehaltertafel“ „oder eine in der Ikonographie sehr ähnliche Tafel“ (Ebd., 147). Wo diese Malerei aufgehängt wurde – im Kirchenraum des Bamberger Franziskanerklosters oder im Konventsgebäude –, ist nicht überliefert (vgl. ebd., 156).

<sup>1032</sup> Ebd., 148.

<sup>1033</sup> Auch der *schatzbehalter* soll wie die vorangegangene Tafel dem Leser bzw. Betrachter, „die nicht dazu in der Lage sind, selbst eine Form der Betrachtung des Leidens Christi zu entwickeln“ als Anleitung zur Andacht dienen (Ebd., 157). Diesen Zweck erläutert Fridolin selbst in seiner Schrift.

<sup>1034</sup> Im Fall des CC 243 musste ggf. ein Geistlicher zur Vermittlung unterstützen.

<sup>1035</sup> Schreiner 1992, 43. Zur Mystik allgemein siehe dort Seiten 42–56. Im Folgenden: Seite 46 und 50.



umgesetzt. Dies trifft ebenfalls auf die meisten der hier aufgeführten Werkbeispiele zu. Nicht nur die Bildprogramme werden vom damaligen Betrachter eindeutig verstanden worden sein, auch die Texte (CC 243, Karlsruher Druck) sind prägnant gehalten.<sup>1036</sup>

Die Beispiele zeigen des Weiteren, dass die Objekte je nach Kontext zusätzliche Funktionen hatten und unterschiedlich genutzt wurden. Das *Speculum humanae salvationis* diente mit seinem (hauptsächlich) typologisch ausgerichteten Inhalt der Lehre bzw. der Aneignung und Verbreitung (zum Beispiel über die Predigt). Nach der Idee des Verfassers richtete sich der lateinische Text an die Kleriker bzw. „Gebildeten“, während die Bilder für die Laien bzw. „Ungebildeten“ gedacht waren.<sup>1037</sup> Außerdem bemühte sich der Verfasser, den Inhalt seines Werks leicht verständlich zu vermitteln, damit Nichtkleriker folgen konnten. Die drei letzten Kapitel (zu der Passion Christi, den Schmerzen Mariens und den Freuden Mariens) bilden den zweckmäßigen Abschluss des *Speculums*: Erst durch die Andachten erfolgt die aktive Anteilnahme des Gläubigen, um für die Seelenheil der Menschen zu bitten.<sup>1038</sup> Als einziges Beispiel unter den sechs Werken geht der Andacht zu den Sieben Freuden Mariens eine Legende mit entsprechender Abbildung voraus, um die Zuversicht der Gläubigen auf Marias Hilfe zu stärken und die Wirkung dieses Gebets zu belegen.

Der handliche und relativ günstige Einblattdruck bot im Gegensatz zu den übrigen Werkbeispielen die Möglichkeit zu einem individuellen Umgang mit den Blättern. Sie wurden zerschnitten, bemalt, beschrieben, an Wänden befestigt und unter anderem in Bücher (wie das Blatt aus Karlsruhe), Möbel und Holzkästchen geklebt. Eine solche Handhabung gestattete eine Anpassung des Bilds, das nun eine stärkere Präsenz im Alltag hatte, an die persönliche Andacht. Zudem konnte eine breitere Gruppe von Adressaten unabhängig von öffentlichen Bildern ihre Privatandacht mithilfe von Abbildungen unterstützen.

In Bezug zur Kreuzgangmalerei der Brixener Domanlage treten die Freuden Mariens als Grabmonument auf, die nicht nur auf die Grabstätte des Stifters hinweisen – sowohl schriftlich als auch bildlich –, sondern indirekt dazu auffordern, den Verstorbenen in das Gebet zu den Freuden Mariens einzuschließen und so für seine Jenseitsfürsorge einzutreten. Die Marienkrönung mit der Stifterdarstellung kann im weiteren Sinne als Epitaph gelten. Darüber hinaus wird wie bei jeder Stiftung vom Donator die Gunst des Geehrten erhofft, dem das Werk gewidmet ist. Dieses Ziel verfolgte auch der anonyme Verfasser des *SHS*. Im Hinblick auf die gesamte

---

<sup>1036</sup> Hinsichtlich des CC 243 wird hier von den bestehenden Übersetzungen ausgegangen.

<sup>1037</sup> Für diejenigen, die Zugang zu einem solchen Werk hatten und des einfachen Lateins oder der Schrift allgemein nicht mächtig waren, bestand eine Abhängigkeit von den gelehrten Geistlichen. Das CC 243 bietet eine Übersetzung der lateinischen Schrift, die jedoch nur verkürzt und zudem unfertig ist.

<sup>1038</sup> Siehe hierzu Kapitel 3.1.4.

Domanlage kommt den Malereien im Kreuzgang nur eine untergeordnete Funktion zu, da diese Architektur in erster Linie als Durchgangs- und Verbindungsraum diente.

Bei den beiden letzten Werken tritt mit der Objektform des Flügelretabels eine durch den liturgischen Gebrauch geregelte Sichtbarkeit und Abhängigkeit hinzu, die von den christlichen Feiertagen bestimmt wurde und die Retabel entweder geschlossen oder geöffnet zeigte. Die Szenen mit den Freuden Mariens auf den Großmölsener Flügel waren, da diese auf den Außenseiten liegen, während des Kirchenjahres am häufigsten zu sehen, was beim Riemenschneider-Retabel seltener der Fall war. In Creglingen waren lediglich die Szenen mit der Anbetung Christi, den Ehrentuch haltenden Engeln, die Auffindungsszene, die Krönung Mariens und der Schmerzensmann durchgehend zu sehen.<sup>1039</sup> Das Thema der Freuden Mariens ergab sich erst im gewandelten Zustand. Während (unter anderem) die Freudenszenen aus Großmölsen nahezu täglich als Hilfsmittel zur Andacht genutzt werden konnten, dienten die zu Creglingen nur selten dazu. Beide Retabel verdeutlichen zugleich unterschiedliche Verwendungen der Freuden als Bildprogramm.

Während die Freuden Mariens bei Riemenschneiders Werk das Hauptthema bilden und mit der Öffnung des Retabels an Feiertagen hervorgehoben wurden und der liturgischen Ausschmückung dienten, sind die auf den Außenflügeln von Großmölsen – zusammen mit weiteren marianischen Themen – wahrscheinlich im Hinblick auf die Reformation zu betrachten: Wenn die Datierung um 1530/1540 korrekt ist, kann der Bildinhalt als Repräsentation des „alten“ Glaubens und Gegenprogramm zum reformatorischen Gedankengut verstanden werden. Er ist in seiner Gänze auf die Gottesmutter hin ausgerichtet und fungiert als nahezu tägliche Erinnerung an die Bedeutung und Macht der Begnadeten. Vertreter des „alten“ Glaubens ließen zu Beginn der Reformation hauptsächlich Werke mit tradierten Bildinhalten erstellen, die ein Festhalten und Verteidigen der traditionellen Kirchenlehre offenlegen. Die Kunst erhält dadurch einen „konfessionellen Charakter“<sup>1040</sup>. Von den marianischen Bildthemen wurden vor allem die Himmelsaufnahme Mariens, ihre Krönung und Überhöhung umgesetzt. Die mystische Identität der Gottesmutter mit der Kirche erhielt eine neue Bedeutungsqualität und wurde besonders hervorgehoben.<sup>1041</sup>

Die Entwicklung der Freudenandacht erlaubt den Schluss, dass sich die bildlichen Darstellungen der Freudenthematik aus der Literatur entwickelt haben. Die Andachtspraxis erforderte demnach eine entsprechende bildliche Übertragung.

---

<sup>1039</sup> Im geschlossenen Zustand wird die Zusammengehörigkeit der Predellaszene deutlich. Durch ihre Separierung von den übrigen Darstellungen betonen sie inhaltlich die menschliche und göttliche Natur Christi, die von den heidnischen Königen und den jüdischen Gelehrten erkannt wurde. Eine Steigerung dieses Themas erfolgte in der (womöglich) dort ausgestellten Hostie und der davor gehaltenen Messfeier.

<sup>1040</sup> Suckale 2008, 37.

<sup>1041</sup> Vgl. ebd., 39.

Unverkennbar ist der Inhalt der Andachtstexte bzw. sind die dort genannten Ereignisse aus dem Leben der Gottesmutter in den Bildern wiederzufinden. Die Umsetzung orientiert sich an tradierten Bildinhalten, sodass jeder Betrachter die Ereignisse erkennen und zuordnen konnte. Wie bei den Textzeugnissen gibt es auch bei den bildlichen Werken keinen einheitlichen Inhalt. Wegen der wechselnden Themen kann die Bezeichnung der dargestellten Szenen als „die“ Freuden Mariens daher irreführend sein. Hinsichtlich der Anzahl scheinen die Bilder häufig die in der Zeit dominierende Siebenzahl wiederzugeben.<sup>1042</sup>

Das Beispiel von der Andacht des Stephan von Salley (siehe in Kapitel 2.1), die unter anderem die Kindheit Marias, die Taufe Christi oder das Wunder zu Kana thematisiert, verdeutlicht, wie unterschiedlich die Inhalte der marianischen Freudenliteratur ausfallen können. Im Gegensatz zu Salleys Werk (und ähnlichen Textzeugnissen) geben die für die Allgemeinheit bestimmten Gebete und bildlichen Darstellungen mit den Freuden Mariens hauptsächlich Ereignisse wieder, die zu den bereits bestehenden Kirchenfesten gehörten, womöglich, um die Andacht zu legitimieren.

Bei jedem Werkbeispiel wird am Ende (als Höhepunkt) auf die Krönung Mariens und somit auf ihren Platz neben Christus verwiesen, aber zugleich auch auf Marias herausragende Fürbittstellung. Diese außerordentliche Ehrung und Möglichkeit der Gottesmutter als nächste Fürbitterin vor Christus zu sprechen, wurde von der (katholischen) Kirche ausführlich propagiert. Die Hervorhebung der Gottesmutter als Fürbitterin, Mittlerin, Trösterin und Helferin in der Not<sup>1043</sup> ist ebenso ein wichtiger Bestandteil der Freudenandachtstexte und der dazugehörigen Legenden.

Diese zugewiesenen Eigenschaften entsprechen ebenso dem Bild Mariens, wie es die deutsche Mystik des Mittelalters vermittelt.<sup>1044</sup> Hier bildete Maria als Jungfrau und Gottesmutter einen ihrer zentralen Inhalte.<sup>1045</sup> Sie diente als Ideal, Vorbild und Identifikationsmodell auf dem mystischen Weg zur Gotteserkenntnis. Die einzelnen Etappen ihres Lebens gilt es, nachzufolgen und nachzuahmen.<sup>1046</sup> Entgegen dem verbreiteten Marienbild als „übernatürliches, übermenschliches, unerreichbares Wesen“<sup>1047</sup> oder der einfachen Magd, wird sie in der Mystik als tugendhafter und vorbildlicher Mensch verstanden.<sup>1048</sup> Während im Mittelalter hauptsächlich Christus als Identifikationsfigur diente, änderte sich dies im Zuge der Reformation: Langsam

---

<sup>1042</sup> Zur Frage nach der konkreten Anzahl der Freudenzenen siehe in den Kapiteln 2.1 und 3.5.2.4.

<sup>1043</sup> Auf diesen Aspekt wird vor allem im CC 243 (erste Spalte) und in der Inschrift auf dem Karlsruher Blatt hingewiesen.

<sup>1044</sup> Vgl. Górecka 1999, 313–318, 439–446 und 535–562. Ebenso hier in Kapitel 2.2.

<sup>1045</sup> Vgl. ebd., 617.

<sup>1046</sup> Vgl. ebd., 618 und 619.

<sup>1047</sup> Ebd., 618.

<sup>1048</sup> Vgl. ebd.

wurde der Gottessohn von der Gottesmutter ersetzt, um so (unter anderen) die „katholische“ Konfession zum Ausdruck zu bringen.<sup>1049</sup>

Die von der (katholischen) Kirche zugewiesenen Eigenschaften Mariens als Helferin und Beschützerin eines jeden frommen (bekehrten) Menschen förderte die Volksfrömmigkeit. Hoffnung und Glaube wurden in die Güte der Gottesmutter projiziert, weshalb Maria für die Gläubigen zur bedeutungsvollen Ansprechpartnerin avancierte. Die Freuden Mariens sind als Teil der Heilsvorstellung zu verstehen. Sie sind eins der Mittel, durch die der Weg ins Paradies möglich erscheint. Die Text- und Bildquellen bezeugen die verbreitete Hoffnung, die in dieses Gebet gesetzt wurde. Es war eine Andacht, zu deren täglicher Ausführung die Kirche riet.

Im Hinblick auf den Umgang mit der Freudenthematik in der kunsthistorischen Forschung fällt auf, dass nahezu alle Autoren die Bildprogramme thematisch richtig zuordnen. Dennoch gibt es selten bis gar keine Verweise auf die dazugehörige Andacht und somit auch nicht auf die Anwendung und Funktion der Freuden Mariens. Die fehlende Berücksichtigung der Andacht führte bei zwei Beispielen (Cranach-Druck, Kreuzgangmalerei) zu Falschinterpretationen der Bildprogramme. Des Weiteren weisen nur wenige Studien auf andere Objekte hin, die die Freudenthematik verbildlichen. Folglich wird kaum erkennbar, wie verbreitet – auch medial – dieser Inhalt ist.<sup>1050</sup>

Bei den Beschreibungsmethoden treten vor allem drei Werke hervor, deren Bildprogramme völlig unterschiedlich in der Literatur wiedergegeben werden. Die hierarchische Unterteilung der Arkadenflächen des Brixener Kreuzgangs scheint die Beschreibung der Malerei bei manchen Studien beeinflusst zu haben: Ein Teil der Arbeiten berücksichtigt nicht die „Leseabfolge“, sondern beginnt an der inneren Schildbogenwand. Andere lassen zudem manche Bereiche aus (Prophetendarstellungen, Inschriften).

Auch bei den Beschreibungen des Riemenschneider-Retabels, von denen sich nur wenige an die chronologische Reihenfolge der Bilder halten, gibt es ganz unterschiedliche Varianten. Bei den Flügeln aus Großmölsen war weniger die Beschreibung des „Freuden-Abschnitts“ relevant als die gesamte Erläuterung der Außenflügel: Hier wechselt nicht nur die Reihenfolge der vier Bildfelder, sondern auch die der Flügel selbst. Bedingt durch den jeweiligen Forschungsbereich werden zudem nicht alle Motive genannt. Selbst die Inhalte der Freuden Mariens sind lediglich drei Mal aufgelistet, wobei eine Studie diese nur indirekt angibt.

---

<sup>1049</sup> Büchner 2020, 259.

<sup>1050</sup> Es sind überwiegend Beiträge zu den Freuden Mariens aus Lexika oder der christlichen Ikonografie, die Beispiele aus verschiedenen Medien aufzählen (vgl. Künstle 1928, 645–646; Sachs 2004b, 62; Kolb 1989, 538; Niehr 2021, 1413–1461). Weitere Hinweise finden sich bei Lutz/Perdrizet; ferner bei Wierer und Lübbecke (vgl. Lutz/Perdrizet 1907, 243; Wierer 2000, 47; Lübbecke 1984, 40, Anm. 104).

Da die vorliegende Arbeit auf eine relativ kleine Auswahl von Objekten beschränkt wurde und es nur wenige kunsthistorische Studien zu diesem Thema gibt, ist es erforderlich, den bildlichen Darstellungen der Freuden Mariens mehr Beachtung zu schenken. In keiner Arbeit gibt es einen Hinweis, wann und wo die ersten Werke zu den Freuden Mariens entstanden sind. Mit dem Beispiel des *Codex Cremifanensis* 243 können die Aussagen von Sachs und Griese, dass bildliche Darstellungen der Freuden Mariens erst ab dem 15. Jahrhundert aufkamen, widerlegt werden.<sup>1051</sup> Neben der Suche nach den ersten Anfertigungen steht auch eine vollständige Zusammenstellung oder regionale Auflistung der vorhandenen Objekte, die die Freudenthematik beinhalten, noch aus. Ob die Freuden Mariens, wie Kolb äußert, in der Ikonografie nur selten ein eigenes Thema sind, ist erst noch zu überprüfen.<sup>1052</sup> Ebenso ist die Frage zu dem Vorkommen des Bildprogramms während der Reformation im 16. Jahrhundert zu klären, aber auch die Anwendung dieser Andacht (in Bild und Text) über das 16. Jahrhundert hinaus.<sup>1053</sup> Des Weiteren stellt sich die Frage, mit welchen weiteren Motiven wie der lesenden Jungfrau oder der Himmelskönigin die Freudenszenen kombiniert wurden.

Die aufgeführten Lücken und Fragen zeigen, dass es in diesem Bereich einen Aufarbeitungsbedarf gibt, um einen Gesamteindruck zu den Freuden Mariens in der Kunst Westeuropas zu erhalten. Diese Studie möchte einen Anstoß dafür geben.

---

<sup>1051</sup> Vgl. Griese 1998, 89; Sachs 2004b, 62.

<sup>1052</sup> Vgl. Kolb 1989, 538. Der Autor ergänzt, die Freuden Mariens seien meistens „– mit wechselnder Auswahl – in die zyklischen Folgen des M[ariens]lebens eingebunden“ (vgl. ebd.). Bei solchen Zusammenstellungen handelt es sich jedoch nicht um Bildprogramme, die inhaltlich mit der Freudenandacht verbunden sind.

<sup>1053</sup> Die (katholische) Bedeutung der Freuden und Schmerzen Mariens nach der Reformation zeigt sich u. a. in der Einführung entsprechender Feste seit dem späten 17. Jh. (Niehr 2021, 1425).

## 5. Anhang

### Nr. 1 Die Legende von der Fünf-Gaude-Antiphon

(Petrus Damiani, *De apparitionibus*, PL 145, 581)

Mihi narravit episcopus, quia monachus quidam quotidie, dum ante sanctum altare beatae Mariae semper virginis pertransiret, illiam ex more percinebat antiphonam, quae sic incipit:

Gaude, dei genitrix, virgo immaculata.

Gaude, quae gaudium ab angelo suscepisti.

Gaude, quae genuisti aeterni luminis claritatem.

Gaude, mater,

Gaude, sancta dei genitrix virgo.

Tu sola mater inupta.

Te laudat omnis factura

Genitrix lucis, intercede pro nobis.

Quam videlicet antiphonam, dum quadam die pertransiens diceret, audivit vocem ex eodem antario procedentem: „Gaudium mihi annuntiasti, gaudium tibi eveniet“.<sup>1054</sup>

### Nr. 2 Fünf-Gaude-Antiphon (12. Jh.)

1. Gaude, virgo, mater Christi,  
que per aurem concepisti  
Gabriele nuntio.

2. Gaude, quia Deo plena  
peperisti sine pena  
cum pudoris lilio.

3. Gaude, quia tui nati,  
quem dolebas mortem pati,  
fulget resurrectio.

---

<sup>1054</sup> Meersseman 1960, 190.

4. Gaude, Christo ascendente,  
et in celum, te vidente,  
motu fertur proprio.

5. Gaude, que post ipsum scandis  
et est honor tibi grandis  
in celi palatio.

6. Ubi fructus ventris tui  
per te datur nobis frui  
in perhenni gaudio.<sup>1055</sup>

### **Nr. 3** Die Freuden der Seligen Jungfrau Maria

(Mechthild von Hackeborn, *Liber specialis gratiae*, Kapitel 41)

Als Mechthild wieder einmal die glorreiche Jungfrau Maria erschien, bat sie diese um Rat, wie sie ihr an diesem Tage besondere Ehre erweisen könne. Die selige Jungfrau antwortete ihr: „Rufe mir doch die Freude in Erinnerung, die ich empfand, als der Sohn Gottes aus dem Herzen des Vaters wie ein Bräutigam hervorgehend, meinen Schoß betrat – jubelnd wie ein Riese, der seinen Lauf beginnt. Weiterhin erinnere mich daran, welche Freude ich erfuhr, als er meinen Schoß verließ und mir als Sohn voller Lieblichkeit und Freude geschenkt wurde; bringen oft andere Söhne ihren Müttern nur Schmerzen und Betrübnis, so aber nicht der Sohn Gottes; er, der selbst alle Lieblichkeit ist, brachte mir, seiner Mutter, nur Freude und liebevolle Zuneigung. Drittens erinnere mich an die Freude, die mir die Geschenke der Magier brachten, als sie meinen Sohn durch diese ehrten; noch nie wurde eine Mutter nach ihrer Niederkunft mit ihrem Sohn so sehr mit Geschenken geehrt. Viertens erwähne die Freude, die ich hatte, als ich meinen Sohn im Tempel zum Opfer darbrachte: Dort wurde er für mich ein Sohn voll Reinheit und Heiligkeit; wurden die anderen Mütter bei dieser Zeremonie gereinigt, wurde sie bei mir, die ich der Reinigung nicht bedurfte, ein Zuwachs der Heiligkeit. Fünftens erinnere mich daran, wie er mir in seinem Leiden ein Sohn der Trauer, des Schmerzes – aber auch der Erlösung – wurde. Sechstens sprich davon, wie er bei seiner Auferstehung mir ein Sohn der Freude und des Jubels wurde.

---

<sup>1055</sup> Ebd., 39.

Siebtens, wie er in seiner Himmelfahrt zu einem Sohn göttlicher Erhabenheit und Herrscherwürde geworden ist.“<sup>1056</sup>

#### **Nr. 4** Legende aus Windesheim (1508)

Der heilige Bischof Thomas von Canterbury verehrte täglich mit großer Andacht die sieben Freuden, welche Maria im leiblichen Leben auf Erden hatte (*gaudia corporalia*). Als er das Gebet zu Ehren jener Freuden, wie er gewohnt war, in seiner Kapelle häufig hergesagt hatte, erschien ihm zuletzt Maria, indem sie sprach: „Warum freust du dich und frohlockest du nur über meine Freuden, welche vergangen sind? Du freust dich nicht und frohlockest nicht über die gegenwärtigen, die mich im Himmel beglücken und die ewig dauern werden.“ Dann fügte die seligste Jungfrau bei: „Wer mich täglich ehrt, indem er mir Glück wünscht zu diesen meinen Freuden, der wird beim Hinscheiden seiner Seele aus dem Leibe Trost von mir erlangen. Ich selbst werde seine Seele erretten vor den bösen Feinden und sie vor das Angesicht meines Sohnes bringen, damit sie mit mir die Freuden des Paradieses genieße.“ Daraufhin verfaßte der genannte ehrwürdige Bischof einen Hymnus, worin er jene ewigen Freuden der seligsten Jungfrau pries.<sup>1057</sup>

---

<sup>1056</sup> Hackeborn, *Liber specialis gratiae*, 134–135.

<sup>1057</sup> Beissel 1972, 634.



## 6. Literaturverzeichnis

### a) Quellen:

#### **Andergassen 2009**

Andergassen, Leo: Der Dom zu Brixen. Geschichte – Raum – Kunst (Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes, 8), Bozen 2009.

#### **Benz 1999**

Benz, Richard: Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, (13., neu gesetzte Auflage) Gütersloh 1999.

#### **Lutz/Perdrizet 1907**

Lutz, Jules / Perdrizet, Paul: Speculum humanae salvationis. Kritische Ausgabe. Übersetzung von Jean Mielot (1448). Die Quellen des Speculums und seine Bedeutung in der Ikonographie besonders in der elsässischen Kunst des XIV. Jahrhunderts, Bd. 1 (Text), Bd. 2 (Tafeln), Leipzig 1907 u. 1909.

#### **Dürer, Tagebuch**

Dürer, Albrecht: Dürer. Schriftlicher Nachlass, hg. v. Hans Rupprich, Bd. 1, Berlin 1956.

#### **Faber 1730**

Faber, Matthäus: Kurtzgefaßte Historische Nachricht Von der Schloß- und Academischen Stiffts Kirche zu Aller-Heiligen in Wittenberg Und Deroselben Ursprung / Einweyhung / Privilegiis, Gottes-Dienste / Einkünfften / Zierathen und besondern Merckwürdigkeiten, Wittenberg 1730.

#### **Gümbel 1928**

Gümbel, Albert: Das Mesnerpflichtbuch von St. Lorenz in Nürnberg vom Jahre 1493 (Einzelarbeiten aus der Kirchengeschichte Bayerns, 8), München 1928.

#### **Gümbel 1929**

Gümbel, Albert: Das Mesnerpflichtbuch von St. Sebald in Nürnberg vom Jahre 1482 (Einzelarbeiten aus der Kirchengeschichte Bayerns, 11), München 1929.

### **Hackeborn, Liber specialis gratiae**

Mechthild von Hackeborn. Das Buch der besonderen Gnade. Liber specialis gratiae. Übersetzt und eingeleitet von Klemens Schmidt (Quellen der Spiritualität 2), (1. Auflage 2010; 2., überarbeitete Auflage) Münsterschwarzbach 2013.

### **Häuptli 2014a**

Häuptli, Bruno: Jacobus de Voragine, Legenda Aurea, Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar von Bruno W. Häuptli, Teil 1 (Fontes Christiani), Freiburg i. B. u. a. 2014.

### **Häuptli 2014b**

Häuptli, Bruno: Jacobus de Voragine, Legenda Aurea, Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar von Bruno W. Häuptli, Teil 2 (Fontes Christiani), Freiburg i. B. u. a. 2014.

### **Heinrich, Marienleben**

Hilg, Hardo: Das 'Marienleben' des Heinrich von St. Gallen (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 75; zugl. München, Ludwig-Maximilians-Univ., Diss., 1977), München u. a. 1981.

### **Helmsdorf, Spiegel**

Helmsdorf, Konrad von: Der Spiegel des menschlichen Heils aus der St. Gallener Handschrift (Deutsche Texte des Mittelalters, 31), Axel Lindqvist (Hg.), Berlin 1924.

### **Hofmeister-Winter 2001**

Hofmeister-Winter, Andrea: Die Schriften des Brixner Domesners Veit Feichter (ca. 1510–1560), Bd. 1, Das Brixner Domesnerbuch (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe, 63), Innsbruck 2001.

### **Neumüller 1972**

Speculum humanae salvationis. Vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex Cremifanensis 243 des Benediktinerstifts Kremsmünster, Bd.1 (Faksimile), Bd. 2 (Kommentar von Willibrord Neumüller), Graz 1972.

### **Pflummern, Reichsstadt Biberach**

Altbiberach um die Jahre der Reformation. Erlebt und für die kommenden Generationen der Stadt beschrieben von den Zeitgenossen und Edlen Brüdern

Joachim I. und Heinrich VI. von Pflummern Patrizier der Freien Reichsstadt Biberach. Ergänzt durch die Geschichte des Spitals, der beiden Klöster und des Passionsspieles. Bearbeitet von Albert Angele, Biberach 1962.

**Resch 1765**

Resch, Joseph: Monumenta veteris Ecclesiae Brixinensis, Brixen 1765.

**Schneemelcher 1968**

Schneemelcher, Wilhelm (Hg.): Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, von Edgar Hennecke begründete Sammlung, Bd. 1, Evangelien, (1. Auflage 1959; durchgesehener Nachdruck der 3. Auflage) Tübingen 1968.

**Vischer 1912**

Vischer, Erwin: Formschnitte des fünfzehnten Jahrhunderts in der Grossherzogl. Hof- und Landesbibliothek zu Karlsruhe (Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts, 27), Straßburg 1912.

**Vollmann-Profe 1996**

Vollmann-Profe, Gisela (Hg.): Frühmittelhoch-deutsche Literatur. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Auswahl, Übersetzung und Kommentar von Gisela Vollmann-Profe, Stuttgart 1996.

**Walchegger 1895**

Walchegger, Johann: Der Kreuzgang am Dom zu Brixen, Brixen 1895.

**Wolfsgruber 1988**

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

**b) Literatur:**

**Abegg 1997**

Abegg, Regine: Funktionen des Kreuzgangs im Mittelalter – Liturgie und Alltag, in: Kunst und Architektur in der Schweiz 48, Heft 2 (1997), 6–24.

**Andergassen 2009**

Andergassen, Leo: Der Dom zu Brixen. Geschichte – Raum – Kunst (Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes, 8), Bozen 2009.

**Angenendt 2009**

Angenendt, Arnold: Geschichte der Religiosität im Mittelalter, (1. Auflage 1997; korrigierter Nachdruck der 3. Auflage 2005) Darmstadt 2009.

**Anzelewsky 1971**

Anzelewsky, Fedja: Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin 1971.

**Appuhn 1989**

Appuhn, Horst: Heilsspiegel. Die Bilder des mittelalterlichen Andachtsbuches Speculum humanae salvationis. Mit Nachwort und Erläuterungen von Horst Appuhn (Die bibliophilen Taschenbücher, 267), (1. Auflage 1981; 2., überarbeitete Auflage) Dortmund 1989.

**Areford 2010**

Areford, David: The Viewer and the Printed Image in Late Medieval Europe (Visual Culture in Early Modernity), Farnham u. a. 2010.

**Assion 2004**

Assion, Peter: Katharina (Aikaterinê) von Alexandrien, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 7, (1. Auflage 1974) Freiburg i. B. u. a. 2004, 289–297.

**Atz 1909**

Atz, Karl: Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, (2., umgearbeitete Auflage) Innsbruck 1909.

**Ausst.-Kat. 2015**

Kontroverse & Kompromiss. Der Pfeilerbilderzyklus des Mariendoms und die Kultur der Bikonfessionalität im Erfurt des 16. Jahrhunderts, hg. v. Eckhard Leuschner / Falko Bornschein / Kai Uwe Schierz (Ausst.-Kat., Erfurt, Angermuseum, 27. Juni bis 20. September 2015), Dresden 2015.

**Bandmann 2004a**

Bandmann, Günter: Acht, Achteck, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 1, (1. Auflage 1968) Freiburg i. B. u. a. 2004, 40–41.

**Bandmann 2004b**

Bandmann, Günter: Kirche, Kirchenbau, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 2, (1. Auflage 1970) Freiburg i. B. u. a. 2004, 514–529.

**Bärsch 2014**

Bärsch, Jürgen: Das Pfarrbuch des Johannes Eck als Quelle für den Spätmittelalterlichen Gottesdienst, in: Jürgen Bärsch / Konstantin Maier (Hg.): Johannes Eck (1486–1543). Scholastiker – Humanist – Kontroverstheologe, Regensburg 2014, 67–83.

**Barthélemy 1885**

Barthélemy, L.: Documents inédits sur divers sculpteurs inconnus de Marseille et d'Aix du XV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, in: Bulletin archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques (1885), 442–459.

**Bauch 1976**

Bauch, Kurt: Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa, Berlin u. a. 1976.

**Bayer 1994a**

Bayer, Elke: Sieben Freuden Mariens (1. Mittelhochdeutsche Literatur), in: Marienlexikon 6, St. Ottilien 1994, 154–155.

**Bayer 1994b**

Bayer, Elke: Sieben Schmerzen Mariens (1. Mittelhochdeutsche Literatur), in: Marienlexikon 6, St. Ottilien 1994, 157.

**Beissel 1972**

Beissel, Stephan: Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte, (unveränderter reprografischer Nachdruck der 1. Auflage 1909) Darmstadt 1972.

**Berger 1996**

Berger, Rupert: Herrenfeste, in: Lexikon für Theologie und Kirche 5, (3., völlig neu bearbeitete Auflage) Freiburg i. B. u. a. 1996, 18–19.

**Bersebach/Hemme 1997**

Bersebach, Dörte / Hemme, Dorothee: Gerissen, gestochen, aus Kunst gelöst. Produktion, Vertrieb und Preise von Dürers Graphik, in: Gerd Unverfehrt (Hg.): Dürers Dinge. Einblattgraphik und Buchillustrationen Albrecht Dürers aus dem Besitz der Georg-August-Universität Göttingen, Göttingen 1997, 37–44.

**Bier 1926**

Bier, Justus: Wo stand Riemenschneiders Creglinger Altar?, in: Fränkische Heimat 5, Heft 1 (1926), 334–337.

**Bier 1930**

Bier, Justus: Tilman Riemenschneider. Die reifen Werke, Bd. 2, Augsburg 1930.

**Bissinger 1982**

Bissinger, Albert: Tilman Riemenschneider und sein Marienaltar in Creglingen, in: Ettlinger Hefte 16 (1982), 15–19.

**Bloch 2004**

Bloch, Peter: Typologie, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 4, (1. Auflage 1972) Freiburg i. B. u. a. 2004, 395–404.

**Bonnet 2019**

Bonnet, Anne-Marie: Renaissance und Reformation, in: Bonnet, Anne-Marie / Kopp-Schmidt, Gabriele: Die Malerei der Deutschen Renaissance. 1484–1555, München 2010, 23–32.

**Börsch-Supan 2004**

Börsch-Supan, Eva: Garten, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 2, (1. Auflage 1970) Freiburg i. B. u. a. 2004, 77–81.

**Breitenbach 1930**

Breitenbach, Edgar: Speculum humanae salvationis. Eine typengeschichtliche Untersuchung (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, 272), Straßburg 1930.

**Breuer 1994**

Breuer, Wilhelm: Sieben Freuden Mariens (2. Mittelniederländische Literatur), in: Marienlexikon 6, St. Ottilien 1994, 155–156.

**Breuer 2012**

Breuer, Judith: Die Herrgottskirche in Creglingen. Die Heimstatt des Marienaltars von Riemenschneider ist vollständig restauriert, in: Denkmalpflege in Baden-Württemberg 41 (2012), Heft 4, 228–236.

**Brodmann 1935**

Brodmann, Margarete: Meister Peter von Mainz. Eine Erfurter Malerwerkstatt am Anfang des 16. Jahrhunderts (Jena, Univ., Diss., 1933), Jena 1935.

**Browe 2007**

Browe, Peter: Die Eucharistie im Mittelalter. Liturgiehistorische Forschungen in kulturwissenschaftlicher Absicht. Mit einer Einführung herausgegeben von Hubertus Lutterbach und Thomas Flammer (Vergessene Theologen, 1), (2. Auflage) Berlin 2007.

**Büchner 2020**

Büchner, Christine: Maria in der Mystik der Frühen Neuzeit, in: Bernhard Jahn / Claudia Schindler (Hg.): Maria in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit (Frühe Neuzeit, 234), Berlin u. a. 2020, 257–273.

**Bumke 2002**

Bumke, Joachim: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, (1. Auflage 1986; 10. Auflage), München 2002.

**Burger 2007**

Burger, Christoph: Marias Lied in Luthers Deutung. Der Kommentar zum Magnifikat (Lk 1, 46b–55) aus den Jahren 1520/21 (Spätmittelalter und Reformation. Neue Reihe, 34), Tübingen 2007.

**Chapuis 1999**

Chapuis, Julien: Recognizing Riemenschneider, in: Tilman Riemenschneider. Master Sculptor of the Late Middle Ages, hg. v. Julien Chapuis (Ausst.-Kat. Washington, National Gallery of Art, 3. Oktober 1999 bis 9. Januar 2000; New York, The

Metropolitan Museum of Art, 7. Februar 2000 bis 14. Mai 2000), New Haven u. a. 1999, 19–44.

#### **Claus 2007**

Claus, Paul: Neuer Andachtsweg zu den Sieben Freuden Marias von Kardinal Karl Lehmann am 17. Juni 2007 in Mariantal geweiht, in: Rheingau Forum 16 (2007), 22–24.

#### **Congar 1986**

Congar, Yves Marie-Joseph: Laie, Laienstand (I. Drei Definitionen des L., II. Aufgaben des christl. L., III. Laienfrömmigkeit), in: Lexikon für Theologie und Kirche 6, (1. Ausgabe 1961; 2., völlig neu bearbeitete Auflage) Freiburg i. B. 1986, 733–740.

#### **Davril 2004**

Davril, Anselme: Fonctions des cloîtres dans les monastères au Moyen Âge, in: Peter K. Klein (Hg.): Der mittelalterliche Kreuzgang. The medieval Cloister – Le cloître au Moyen Age. Architektur, Funktion und Programm, Regensburg 2004, 22–26.

#### **Dehio 1905**

Dehio, Georg: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bd.1, Mitteldeutschland, Berlin 1905.

#### **Delius 1963**

Delius, Walter: Geschichte der Marienverehrung, München u. a. 1963.

#### **Denkmalpflege 1988**

Denkmalpflege in Südtirol 1986, hg. v. Landesdenkmal-amt Südtirol, Bozen 1988.

#### **Dinkler-v. Schubert 2004**

Dinkler-von Schubert, Erika: Sieben, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 4, (1. Auflage 1972) Freiburg i. B. u. a. 2004, 154–156.

#### **Dodgson 1903**

Dodgson, Campbell: Fünf unbeschriebene Holzschnitte Lucas Cranachs, in: Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen 24 (1903), 284–290.



**Dodgson 1911**

Dodgson, Campbell: Catalogue of early German and Flemish woodcuts. Preserved in the department of prints and drawings in the British Museum, Bd. 2, London 1911.

**Dohmen/Dirscherl 2001**

Dohmen, Christoph / Dirscherl, Erwin: Typologie (I. Begriff, II. Biblisch-theologisch), in: Lexikon für Theologie und Kirche 10, (3., völlig neu bearbeitete Auflage) Freiburg i. B. u. a. 2001, 321–323.

**Döring/Voß 1904**

Döring, Oscar / Voß, Georg: Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen, Magdeburg 1904.

**Dreher 1833**

Dreher, Georg Michael: Creglingen. Der Hoch-Altar in der Herrgotts-Kirche, in: Extra-Beilage zum Mergentheimer Wochenblatt 51 (1833), 1–4.

**Ebel 1994**

Ebel, Uda: Sieben Freuden Mariens (3. Romanistik), in: Marienlexikon 6, St. Ottilien 1994, 156–157.

**Egg 1972**

Egg, Erich: Kunst in Tirol. Malerei und Kunsthandwerk, Innsbruck u. a. 1972.

**Ehmer 1993**

Ehmer, Hermann: Die Herrgottskapelle bei Creglingen. Vom Kultort zur Kunstandacht, in: Jahrbuch für Volkskunde NF 16 (1993), 137–160.

**Ehrensberger 1889**

Ehrensberger, Hugo: Bibliotheca liturgica manuscripta. Nach Handschriften der Grossherzoglich Badischen Hof- und Landesbibliothek von Hugo Ehrensberger. Mit einem Vorworte von Wilhelm Brambach, Karlsruhe 1889.

**Eisermann 2000**

Eisermann, Falk: Auflagenhöhen von Einblattgedrucken im 15. und frühen 16. Jahrhundert, in: Volker Honemann / Sabine Griese / Falk Eisermann / Marcus

Ostermann (Hg.): Einblattdrucke des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Probleme, Perspektiven, Fallstudien, Tübingen 2000, 143–177.

#### **Eisermann 2004**

Eisermann, Falk: Verzeichnis der typographischen Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, Bd. 1, Einleitung, Register, Konkordanzen, Tafelteil, Wiesbaden 2004.

#### **Ennen 1984**

Ennen, Edith: Frauen im Mittelalter, München 1984.

#### **Fernbach 1848**

Fernbach, Franz X.: Die alterthümlichen Mauermalereien im Kreuzgange der Domkirche zu Brixen, in: Beilage der neuen Münchener Zeitung 151 (21. Dezember 1848).

#### **Fiala/Baumeister 1988**

Fiala, Virgil / Baumeister, Franz: Braut (III. Liturgie West), in: Marienlexikon 1, St. Ottilien 1988, 564.

#### **Field 1992**

Field, Richard S.: German single-leaf woodcuts before 1500. Anonymous Artists (The Illustrated Bartsch, 164, Supplement), New York 1992.

#### **Field 2005**

Field, Richard S.: Der frühe Holzschnitt: Was man weiß und was man nicht weiß, in: Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch, hg. v. Peter Parshall und Rainer Schoch (Ausst.-Kat. Washington, National Gallery of Art, 4. September bis 27. November 2005; Ausst.-Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 15. Dezember bis 19. März 2006), Nürnberg 2005, 19–35.

#### **Flaherty 2006**

Flaherty, Heather M.: The Place of the Speculum Humanae Salvationis in the Rise of Affective Piety in the Later Middle Ages (Michigan, Univ., Diss., 2006), Michigan 2006.

**Flemming 2004**

Flemming, Johanna: Baum, Bäume, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 1, (1. Auflage 1968) Freiburg i. B. u. a. 2004, 258–268.

**Flesche 1957**

Flesche, Herman: Tilman Riemenschneider, Dresden 1957.

**Fournée 2004**

Fournée, Jean: Himmelfahrt Mariens, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 2, (1. Auflage 1970) Freiburg i. B. u. a. 2004, 276–283.

**Franz 1902**

Franz, Adolph: Die Messe im deutschen Mittelalter. Beiträge zur Geschichte der Liturgie und des religiösen Volkslebens, Freiburg i. Br. 1902.

**Freeden 1965**

Freeden, Max H. von: Tilman Riemenschneider. Leben und Werk, (3., erweiterte Auflage) München 1965.

**Fuhrmann 1984**

Fuhrmann, Manfred: Die antike Rhetorik. Eine Einführung (Artemis Einführungen, 10), München u. a. 1984.

**Gast 2015**

Gast, Uwe: Wurzel Jesse, Stammbaum Mariens, Verherrlichung der Immaculata – und Peter von Mainz, in: Kontroverse & Kompromiss. Der Pfeilerbilderzyklus des Mariendoms und die Kultur der Bikonfessionalität im Erfurt des 16. Jahrhunderts, hg. v. Eckhard Leuschner / Falko Bornschein / Kai Uwe Schierz (Ausst.-Kat., Erfurt, Angermuseum, 27. Juni bis 20. September 2015), Dresden 2015, 59–73.

**Geisberg 1929**

Geisberg, Max: Der Deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, Bd. 37, München 1929.

**Gerstel 1993**

Gerstel, Doris: Rosenkranzbilder, in: Marienlexikon 5, St. Ottilien 1993, 559–564.

**Gerstenberg 1934**

Gerstenberg, Kurt: Riemenschneider und der niederländische Realismus, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1 (1934), 37–48.

**Gerstenberg 1941**

Gerstenberg, Kurt: Tilman Riemenschneider, Wien 1941.

**Goebel/Reichmann 2002**

Goebel, Ulrich / Reichmann, Oskar (Hg.): Frühneuhoch-deutsches Wörterbuch 3, (1. Auflage 1995; bearbeitet 2001) Berlin u. a. 2002.

**Górecka 1999**

Górecka, Marzena: Das Bild Mariens in der Deutschen Mystik des Mittelalters (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700, 29; zugl. Zürich, Univ., Diss., 1999), Bern u. a. 1999.

**Gorenčič 2022**

Gorenčič, Mija Oter: Seeing God in the Image of Mary. Cross Readings of a Medieval Benedictine Convent Seal, in: Andrea-Bianka Znorovszky / Gerhard Jaritz (Hg.): Marian Devotion in the Late Middle Ages. Image and Performance (Studies in Medieval History and Culture), London u. a. 2022, 31–51.

**Götzinger 1885**

Götzinger, Ernst: Reallexicon der Deutschen Altertümer. Ein Hand- und Nachschlagebuch der Kulturgeschichte des deutschen Volkes, bearbeitet von E. Götzinger, (2., vollständig umgearbeitete Auflage) Leipzig 1885.

**Graus 1998**

Graus, František: Europäisches Mittelalter. Die Epochen des Mittelalters, in: Carl Ploetz: Der große Ploetz. Die Daten-Enzyklopädie der Weltgeschichte. Daten, Fakten, Zusammenhänge, (34., neu bearbeitete Auflage) Köln 1998, 355–356.

**Greving 1908**

Greving, Joseph: Johann Ecks Pfarrbuch für U. L. Frau in Ingolstadt. Ein Beitrag zur Kenntnis der pfarr-kirchlichen Verhältnisse im sechzehnten Jahrhundert (Reformationsgeschichtliche Studien und Texte, 4 und 5), Münster i. W. 1908.

**Griese 1998**

Griese, Sabine: 'Dirigierte Kommunikation'. Beobachtungen zu xylographischen Einblattgedrucken und ihren Textsorten im 15. Jahrhundert, in: Wolfgang Harms / Michael Schilling (Hg.): Das illustrierte Flugblatt in der Kultur der Frühen Neuzeit. Wolfenbütteler Arbeitsgespräch 1997 (Mikrokosmos, 50), Frankfurt a. M. u. a. 1998, 75–99.

**Griese 2000**

Griese, Sabine: Gebrauchsformen und Gebrauchsräume von Einblattgedrucken des 15. und frühen 16. Jahrhunderts, in: Volker Honemann / Sabine Griese / Falk Eisermann / Marcus Ostermann (Hg.): Einblattgedrucke des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Probleme, Perspektiven, Fallstudien, Tübingen 2000, 179–208.

**Griese 2003**

Griese, Sabine: „viel Andacht gehabt vor den heiligen Briefen“. Der private Gebrauch des gedruckten Bildes im 15. Jahrhundert, in: Frank Matthias Kammel (Hg.): Im Zeichen des Christkinds. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter. Ergebnisse der Ausstellung Spiegel der Seligkeit, Nürnberg 2003, 16–29.

**Griese 2011**

Griese, Sabine: Text-Bilder und ihre Kontexte. Medialität und Materialität von Einblatt-Holz- und Metallschnitten des 15. Jahrhunderts (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, 7), Zürich 2011.

**Grißhaber 2015**

Grißhaber, Katharina: Mittelalterliche Retabel in Hessen. Ein Forschungsprojekt der Philipps-Universität Marburg, der Goethe-Universität Frankfurt und der Universität Osnabrück (Marienaltar, Schloss Erbach, Hubertuskapelle), Osnabrück 2015, [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5586/1/Erbacher\\_Marienaltar\\_20363970.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/5586/1/Erbacher_Marienaltar_20363970.pdf) (zuletzt eingesehen am 08. Juli 2020).

**Groebner 2008**

Groebner, Valentin: Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen, München 2008.

**Guiffrey 1886**

Guiffrey, Jules: Histoire de la tapisserie depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, Tours 1886.

**Güldenstubbe/Weidlich 2004**

Güldenstubbe, Erik Soder von / Weidlich, Ariane: Tilman Riemenschneider und sein Erbe im Taubertal. Gesichter der Spätgotik, Gerchsheim 2004

**Habenicht 2015**

Habenicht, Georg: Der Flügelaltar und sein Personal. Die Heilsmaschine (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 119), Petersberg 2015.

**Habenicht 2021**

Habenicht, Georg: Riemenschneider Uncolored, in: Katherine M. Boivin / Gregory C. Bryda (Hg.): Riemenschneider in situ, London u. a. 2021, 298–321.

**Hallegger 1983**

Hallegger, August: Meister Leonhard Scherhauff, Maler zu Brixen (1400–1476), 2 Bde. (Innsbruck, Univ., Diss., 1983), Innsbruck 1983.

**Hamm 2010**

Hamm, Berndt: Der Weg zum Himmel und die nahe Gnade. Neue Formen der spätmittelalterlichen Frömmigkeit am Beispiel Ulms und des Mediums Einblattdruck, in: Ulrike Hascher-Burger / August den Hollander / Wim Janse (Hg.): Between Lay Piety and Academic Theology. Studies Presented to Christoph Burger on the Occasion of his 65th Birthday (Brill's Series in Church History, 46), Leiden u. a. 2010, 453–496.

**Hecht 2008**

Hecht, Christian: Gegen die Reformation – katholische Kunststiftungen in den ersten Jahrzehnten nach 1517, in: Andreas Tacke (Hg.): Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563, Regensburg 2008, 71–96.

**Hecht 2012**

Hecht, Christian: Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, (2., rev. Auflage) Berlin 2012.

**Heinzer/Stamm 1984**

Heinzer, Felix / Stamm, Gerhard: Die Handschriften von St. Peter im Schwarzwald (Die Handschriften der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe, 10,2), Wiesbaden 1984.

**Helten 2006**

Helten, Leonhard: Mittelalterliches Maßwerk. Entstehung – Syntax – Topologie, Berlin 2006.

**Henkel/Palmer 1992**

Henkel, Nikolaus / Palmer, Nigel F.: Latein und Volkssprache im deutschen Mittelalter. 1100–1500. Zum Rahmenthema des Regensburger Colloquiums: Ein Forschungsbericht, in: Nikolaus Henkel / Nigel F. Palmer (Hg.): Latein und Volkssprache im deutschen Mittelalter 1100–1500. Regensburger Colloquium 1988, Tübingen 1992, 1–18.

**Hertlein 1903**

Hertlein, F.: Vom Marienaltar in der Creglinger Herrgottskirche, in: Beilage zu den Württembergischen Vierteljahresheften für Landesgeschichte NF8 (1903), 122–129.

**Hilg 1981**

Hilg, Hardo: Das 'Marienleben' des Heinrich von St. Gallen (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 75; zugl. München, Ludwig-Maximilians-Univ., Diss., 1977), München u. a. 1981.

**Hilg 1992**

Hilg, Hardo: 'Sieben Freuden Mariens', in: Verfasserlexikon 8, (2., völlig neu bearbeitete Auflage) Berlin u. a. 1992, 1158–1168.

**Hoffmann 1995**

Hoffmann, Helga: Der Meister der Crispinuslegende ist der Monogrammist DH. Neue Erkenntnisse zur Wirksamkeit des Malers in Thüringen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: Weiß, Ulman (Hg.): Erfurt. Geschichte und Gegenwart (Schriften des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt, 2), Weimar 1995, 393–414.

**Holl 2004**

Holl, Oskar : Kreis, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 2, (1. Auflage 1970) Freiburg i. B. u. a. 2004, 560–562.

**Hollstein 1959**

Hollstein, F. W. H.: German engravings, etchings and woodcuts. Ca. 1400–1700, Bd. 6, Amsterdam 1959.

**Honemann 1992**

Honemann, Volker : Der Laie als Leser, in: Klaus Schreiner (Hg.): Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge (Schriften des Historischen Kollegs (20)), München 1992, 241–251.

**Honemann 2000**

Honemann, Volker: Vorformen des Einblattdruckes. Urkunden – Schrifttafeln – Textierte Tafelbilder – Anschläge – Einblatthandschriften, in: Volker Honemann / Sabine Griese / Falk Eisermann / Marcus Ostermann (Hg.): Einblattdrucke des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Probleme, Perspektiven, Fallstudien, Tübingen 2000, 1–43.

**Hubrath 1996**

Hubrath, Margarete: Schreiben und Erinnern. Zur "memoria" im Liber Specialis Gratiae Mechthilds von Hakeborn (Bonn, Univ., Diss., 1993), Paderborn u. a. 1996.

**Illi 1997**

Illi, Martin: Der Kreuzgang als Bestattungsort, in: Kunst und Architektur in der Schweiz 48, Heft 2 (1997), 47–55.

**Ivins 1932**

Ivins Jr., William M.: Two Woodcuts of the Virgin, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin 27, Vol. 27, Nr. 4 (Apr., 1932), 109–112.

**Jäger 2011**

Jäger, Moritz: Mit Bildern beten: Bildrosenkränze, Wundenringe, Stundengebetsanhänger (1413–1600). Andachtsschmuck im Kontext spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Frömmigkeit (Gießen, Univ., Diss., 2011), Gießen 2011, <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2014/10910/pdf/JaegerMoritz-2012-06-05.pdf> (zuletzt eingesehen am 09. Juli 2020).



**Jahn 1972**

Cranach, Lucas: 1472–1553 Lucas Cranach d. Ä. Das gesamte graphische Werk. Mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt. Einleitung Johannes Jahn, (2. Auflage) München 1972.

**Juckes 2021**

Juckes, Tim: The Creglingen altarpiece and its multimedia environment, in: Katherine M. Boivin / Gregory C. Bryda (Hg.): Riemenschneider in situ, London u. a. 2021, 230–255.

**Kahsnitz 2005**

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

**Kalden 1990**

Kalden, Iris: Tilman Riemenschneider – Werkstattleiter in Würzburg. Beiträge zur Organisation einer Bildschnitzer- und Steinbildhauerwerkstatt im ausgehenden Mittelalter (Wissenschaftliche Beiträge aus europäischen Hochschulen, Reihe 9, Kulturgeschichte, 2; zugl. Hamburg, Univ., Diss., 1989), Ammersbek bei Hamburg 1990.

**Kalden-Rosenfeld 2006**

Kalden-Rosenfeld, Iris: Tilman Riemenschneider und seine Werkstatt. Mit einem Katalog der allgemein als Arbeiten Riemenschneiders und seiner Werkstatt akzeptierten Werke. Einleitung von Jörg Rosenfeld, (3., aktualisierte und erweiterte Auflage) Königstein i. T. 2006.

**Kammel 2000**

Kammel, Frank Matthias: Imago pro domo. Private religiöse Bilder und ihre Benutzung im Spätmittelalter, in: Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, bearb. v. Frank Matthias Kammel (Ausst.-Kat. Nürnberg, Germanisches National-museum, 31. Mai bis 8. Oktober 2000), Nürnberg 2000, 10–33.

**Kauffmann 1943**

Kauffmann, Hans: Tilman Riemenschneider (Kölner Universitätsreden, 45), Köln 1943.

**Kaut 1995**

Kaut, Thomas: Drei Könige (I. Biblischer Befund), in: Lexikon für Theologie und Kirche 3, (3., völlig neu bearbeitete Auflage) Freiburg i. B. u. a. 1995, 364–365.

**Kavaler 2017**

Kavaler, Ethan Matt: Mapping Time. The Netherlandish Carved Altarpiece in the Early Sixteenth Century, in: Ethan Matt Kavaler/Anne-Laure van Bruaene (Hg.): Netherlandish Culture of the Sixteenth Century: Urban Perspectives (Studies in European urban history (1100–1800), 41), Turnhout u. a. 2017, 31–63.

**Kayser 2012**

Kayser, Christian: Die Baukonstruktion gotischer Fenstermaßwerke in Mitteleuropa (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 93; zugl. München, Tech. Univ., Diss., 2010), Petersberg 2012.

**Kintzinger 2006**

Kintzinger, Martin: Monastische Kultur und die Kunst des Wissens im Mittelalter, in: Nathalie Kruppa / Jürgen Wilke (Hg.): Kloster und Bildung im Mittelalter (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 218 / Studien zur Germania Sacra, 28), Göttingen 2006, 20–47.

**Klamt 1961**

Klamt, Lothar: Die handschriftliche Überlieferung der deutschen Versübersetzung des Speculum Humanae Salvationis (Münster, Univ., Magisterarbeit, 1961), Münster 1961.

**Klein 2004**

Klein, Peter K.: Zur Einführung: Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur – Funktion – Programm, in: Peter K. Klein (Hg.): Der mittelalterliche Kreuzgang. The medieval Cloister – Le cloître au Moyen Age. Architektur, Funktion und Programm, Regensburg 2004, 9–21.

**Knapp 1935**

Knapp, Fritz: Riemenschneider (Künstler-Mono-graphien, 119), Bielefeld u. a. 1935.

**Kobler 1990**

Kobler, Friedrich: Freuden Mariä. Zur Tafel des Meisters von Lieferung in Nonn, in: Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst in München 18 (1990), 113–116.

**Kolb 1989**

Kolb, Karl: Freuden Mariens, in: Marienlexikon 2, St. Ottilien 1989, 538.

**Körner 1979**

Körner, Hans: Der früheste Deutsche Einblattholzschnitt (Studia Iconologica, 3), Mittenwald 1979.

**Kourembeles 2007**

Kourembeles, Ioannis: Die Theologie des Hymnus Akathistos und seine ökumenische Bedeutung, in: Peter Leander Hofrichter (Hg.): Auf der Suche nach der Seele Europas. Marienfrömmigkeit in Ost und West (Pro Oriente, 30), Innsbruck u. a. 2007, 67–99.

**Kühnel 1990**

Kühnel, Jürgen: Genera dicendi, in: Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen, (2., überarbeitete Auflage) Stuttgart 1990, 172.

**Künstle 1928**

Künstle, Karl: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1, Freiburg i. Br. 1928.

**Küppers 1993**

Küppers, Kurt: Andacht, in: Lexikon für Theologie und Kirche 1, (3., völlig neubearbeitete Auflage) Freiburg i. B. u. a. 1993, 614.

**Lang o. J.**

Lang, Justin: Und Maria sang. Die Bildfolge der Sieben Freuden Mariens am Südaufgang des Klosters Frauenberg, Fulda, s. l. o. J.

**Lechner 1994**

Lechner, Gregor Martin: Unbefleckte Empfängnis (III. Liturgiewissenschaft, IV. Kunstgeschichte), in: Marienlexikon 6, St. Ottilien 1994, 526–532.

**Lechner 2004**

Lechner, Martin: Heimsuchung Mariens, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 2, (1. Auflage 1970) Freiburg i. B. u. a. 2004, 229–235.

**Legler 1995**

Legler, Rolf: Kreuzgänge. Orte der Meditation, Köln 1995.

**Lehfeldt 1893**

Lehfeldt, P.: Bau- und Kunst-Denkmäler Thüringens. Grossherzogthum Sachsen – Weimar – Eisenach. Verwaltungsbezirk Weimar. Amtsgerichtsbezirke Grossrudstedt, Vieselbach, Blankenhain, Ilmenau und Weimar, Bd. 1, (1. Auflage 1892) Jena 1893.

**Liebl 1991**

Liebl, Ulrike: Krönung Mariens, in: *Marienlexikon* 3, St. Ottilien 1991, 680–683.

**Liebl 1994**

Liebl, Ulrike: Tod Mariens (II. Kunstgeschichte), in: *Marienlexikon* 6, St. Ottilien 1994, 438–442.

**Liebmann 1984**

Liebmann, Michail J.: *Die deutsche Plastik 1350–1550*, Gütersloh 1984.

**Lindgren-Fridell 1938/39**

Lindgren-Fridell, Marita: Der Stammbaum Mariä aus Anna und Joachim. Ikonographische Studie eines Formbestandes des Spätmittelalters, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 11/12 (1938/39), 289–308.

**Lübbecke 1984**

Lübbecke, Isolde: Der Meister der Crispinuslegende – der Maler einer thüringischen Altarwerkstatt, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 38 (1984), Heft 1/4, Berlin 1984, 14v46.

**Lübbecke 1993**

Lübbecke, Isolde: A Double-Sided Panel by the Master of the Crispin Legend, in: *Record of the Art Museum Princeton University* 52 (1993), 3–21.

**Lucchesi Palli/Hoffscholte 2004**

Lucchesi Palli, Elisabeth / Hoffscholte, Lidwina M. M. : Darbringung Jesu im Tempel, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1, (1. Auflage 1968) Freiburg i. B. u. a. 2004, 473v477.

**Lutz/Perdrizet 1907**

Lutz, Jules / Perdrizet, Paul: *Speculum humanae salvationis*. Kritische Ausgabe. Übersetzung von Jean Mielot (1448). Die Quellen des Speculums und seine

Bedeutung in der Ikonographie besonders in der elsässischen Kunst des XIV. Jahrhunderts, Bd. 1 (Text), Leipzig 1907.

#### **Maier/Maier 2015**

Maier, Sabine / Maier, Rüdiger: Untersuchungen zur Bildgenerierung an den Tafelgemälden der Pfeiler im Mariendom zu Erfurt, in: Kontroverse & Kompromiss. Der Pfeilerbilderzyklus des Mariendoms und die Kultur der Bikonfessionalität im Erfurt des 16. Jahrhunderts, hg. v. Eckhard Leuschner / Falko Bornschein / Kai Uwe Schierz (Ausst.-Kat., Erfurt, Angermuseum, 27. Juni bis 20. September 2015), Dresden 2015, 139–159.

#### **Marincola/Serotta 2021**

Marincola, Michele D. / Serotta, Anna: Riemenschneiders Assumption Altarpiece in the Church of our Lord, Creglingen. A Review of its Restoration History and the Application of a New Examination Method, in: Katherine M. Boivin / Gregory C. Bryda (Hg.): Riemenschneider in situ, London u. a. 2021, 322–338.

#### **Maur 1983**

Maur, Hansjörg auf der: Feiern im Rhythmus der Zeit, Bd. 1, Herrenfeste in Woche und Jahr (Gottesdienst der Kirche, 5), Regensburg 1983.

#### **Meersseman 1958a**

Meersseman, Gilles Gérard: Von den Freuden Mariens. Ein Beitrag zur Geschichte der niederdeutschen Mystik, in: Philosophische Fakultät der Universität Freiburg Schweiz (Hg.): Lebendiges Mittelalter. Festgabe für Wolfgang Stammer, Freiburg i. B. 1958, 79–100.

#### **Meersseman 1958b**

Meersseman, Gilles Gérard: Der Hymnos Akathistos im Abendland, Bd. 1, Akathistos-Akoluthie und Gruss-hymnen (Spicilegium Friburgense), Freiburg i. B. 1958.

#### **Meersseman 1960**

Meersseman, Gilles Gérard: Der Hymnos Akathistos im Abendland, Bd. 2, Gruss-Psalter, Gruss-Orationen, Gaude-Andachten und Litaneien (Spicilegium Friburgense), Freiburg i. B. 1960.

**Merback 2021**

Merback, Mitchell B.: Immanence and intercession. Rooted Sanctity and the Creglingen Marienaltar in: Katherine M. Boivin / Gregory C. Bryda (Hg.): Riemenschneider in situ, London u. a. 2021, 196–229.

**Mersmann 2004**

Mersmann, Wiltrud: Schmerzensmann, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 4, (1. Auflage 1972) Freiburg i. B. u. a. 2004, 87–95.

**Mohr de Sylva o.J.**

Mohr de Sylva, Heinrich: Fromme Einkehr in der Herrgottskirche zu Creglingen und bei Tilman Riemenschneider, Stuttgart o. J.

**Mörsdorf 1986**

Mörsdorf, K.: Laie, Laienstand (IV. Kirchenrechtlich), in: Lexikon für Theologie und Kirche 6, (1. Auflage 1961; 2., völlig neu bearbeitete Auflage) Freiburg i. B. 1986, 740–741.

**Müller 2020**

Müller, Kurt: Die Bilder von den sieben Freuden Mariens im Villingen Münster, in: Villingen im Wandel der Zeit 43 (2020), 37–39.

**Münzenberger/Beissel 1905**

Münzenberger, Ernst Franz August / Beissel, Stephan: Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands: ein Beitrag zur Geschichte der vaterländischen Kunst, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1905.

**Muth 1993**

Muth, Hanswernfried: Zur Ikonographie des Creglinger Altares von Tilman Riemenschneider, in: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst 45 (1993), 11–25.

**Muth/Schneiders 2004**

Muth, Hanswernfried / Schneiders, Toni: Tilman Riemenschneider. Bildschnitzer zu Würzburg, Würzburg 2004.

**Myslivec 2004**

Myslivec, Josef: Tod Mariens, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 4, (1. Auflage 1972) Freiburg i. B. u. a. 2004, 333–338.

**Nasse 1946**

Nasse, Walther: Die Herrgottskirche zu Creglingen mit dem Riemenschneider-Altar, Creglingen 1946.

**Neumüller 1972**

Speculum humanae salvationis. Vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex Cremifanensis 243 des Benediktinerstifts Kremsmünster, Bd.1 (Faksimile), Bd. 2 (Kommentar von Willibrord Neumüller), Graz 1972.

**Niehr 2021**

Niehr, Klaus: Freuden und Schmerzen Marias, in: RDK 10, München 2021, 1413–1461.

**Niesner 1995**

Niesner, Manuela: Das Speculum humanae salvationis der Stiftsbibliothek Kremsmünster. Edition der mittelhochdeutschen Versübersetzung und Studien zum Verhältnis von Bild und Text (Pictura et poesis, 8; zugl. Köln, Univ., Diss., 1993), Köln 1995.

**Nitz 1991**

Nitz, Geneveva: Hortus conclusus, in: Marienlexikon 3, St. Ottilien 1991, 247–250.

**Nitz 1993**

Nitz, Geneveva: Rebekka (II. Ikonographie), in: Marienlexikon 5, St. Ottilien 1993, 417–418.

**Noll 2003**

Noll, Thomas: Der „Englische Gruß“ des Veit Stoß. Ikonographie und Frömmigkeit, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 56/57, 2002-2003 (2004), 115v143.

**Noll 2004a**

Noll, Thomas: Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500 (Kunstwissenschaftliche Studien, 115; zugl. Göttingen, Univ., Habil.-Schrift, 2000), München u. a. 2004.

**Noll 2004b**

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

**Noll 2015**

Noll, Thomas: Einblatt-Holzschnitte als Spiegel der Frömmigkeit im späten Mittelalter, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie, Sonderheft zum Bd. 134, Nürnberg. Zur Diversifikation städtischen Lebens in Texten und Bildern des 15. und 16. Jahrhunderts (2015), 111–153.

**Palmer 2007**

Palmer, Nigel F.: Bibelübersetzung und Heilsgeschichte. Studien zur Freiburger Perikopenhandschrift von 1462 und zu den deutschsprachigen Lektionaren des 15. Jahrhunderts (Wolfgang Stammer Gastprofessur für Germanische Philologie, Vorträge, Heft 9), Berlin u. a. 2007.

**Palmer 2009**

Palmer, Nigel F.: 'Turning many to righteousness'. Religious didacticism in the ›Speculum humanae salvationis‹ and the similitude of the oak tree, in: Henrike Lähnemann / Sandra Linden (Hg.): Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters, Berlin u. a. 2009, 345–366.

**Pellegrini 2012**

Pellegrini, Silvia: Das Protevangelium des Jakobus, in: Marksches, Christoph / Schröter, Jens (Hg.): Antike christliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, Bd. 1, Evangelien und Verwandtes, Teilbd. 2, (7. Auflage der von E. Hennecke begründeten und von W. Schneemelcher fortgeführten Sammlung der neutestamentlichen Apokryphen) Tübingen 2012, 903–929.

**Petzoldt 2004**

Petzoldt, Leander: Laurentius (von Rom), in: Lexikon der christlichen Ikonographie 7, (1. Auflage 1974) Freiburg i. B. u. a. 2004, 374–380.



**Pintarelli 1997**

Pintarelli, Silvia Spada: Fresken in Südtirol, München 1997.

**Pircher 1846**

Pircher, Johann: Die biblischen Parallelbilder des Mittelalters im Kreuzgange der Domkirche zu Brixen; mit einer kurzen Notiz über die daselbst befindlichen Grabmonumente, in: Katholische Blätter aus Tirol 4 (1846), 417–432.

**Puza 1991**

Puza, R.: Laie, in: Lexikon des Mittelalters 5, München u. a. 1991, 1616–1617.

**Red. LCI 2004**

Redaktion LCI: Verkündigung an die Hirten, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 4, (1. Auflage 1972) Freiburg i. B. u. a. 2004, 421–422.

**Reindl 2006**

Reindl, Isabel Christina: Georg Lemberger. Ein Künstler der Reformationszeit. Leben und Werk, Bd. 1, Text (Bamberg, Univ., Diss., 2006), Bamberg 2006, <https://fis.uni-bamberg.de/bitstream/uniba/252/2/>

Dokument \_1.pdf (zuletzt eingesehen am 06. Juli 2020).

**Robbe 2010**

Robbe, Joost Roger: Der mittelniederländische *Spiegel onser behoudnisse* und seine lateinische Quelle. Text, Kontext und Funktion (Niederlande-Studien, 48; zugl. Münster, Univ., Diss., 2008), Münster u. a. 2010.

**Rothacker 2015**

Rothacker, Clarissa: Der Heilsspiegel aus Kloster Einsiedeln, in: Librarium 58 (2015), 35–44.

**Rupprich 1956**

Dürer, Albrecht: Dürer. Schriftlicher Nachlass, hg. v. Hans Rupprich, Bd. 1, Berlin 1956.

**Sachs 2004a**

Sachs, Hannelore: Gedeon, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 2, (1. Auflage 1970) Freiburg i. B. u. a. 2004, 125–126.

**Sachs 2004b**

Sachs, Hannelore: Freuden Mariens, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 2, (1. Auflage 1970) Freiburg i. B. u. a. 2004, 62.

**Salzer 1967**

Salzer, Anselm: Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur, (1. Auflage 1893; reprographischer Nachdruck) Darmstadt 1967.

**Santifaller 1925**

Santifaller, Leo: Das Brixner Domkapitel in seiner persönlichen Zusammensetzung im Mittelalter, Bd. 2, Besonderer Teil (Schlern-Schriften, 7), Innsbruck 1925.

**Sarnowsky 2022**

Sarnowsky, Jürgen: Bildung und Wissenschaft im Mittelalter (Nova Mediaevalia, 23), Göttingen 2022.

**Schaeff-Scheefen 1959**

Schaeff-Scheefen, Georg Harro: Erlebnis und Deutung. Vier Altäre des Tilman Riemenschneider, Rothenburg o. T. 1959.

**Schaible 2018**

Schaible, Volker: Das Marienretabel von Tilman Riemenschneider in der Herrgottskirche in Creglingen – Ergebnisse einer ersten kunsttechnologischen Untersuchung, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 32 (2018), 5–32.

**Scharbert 1988**

Scharbert, Josef: Braut (I. Exegese), in: Marienlexikon 1, St. Ottilien 1988, 561–563.

**Scheffler 1954**

Scheffler, Karl: Der Creglinger Altar des Tilman Riemenschneider, Königstein i. T. 1954.

**Scherbaum 2004**

Scherbaum, Anna: Albrecht Dürers Marienleben. Form – Gehalt – Funktion und sozialhistorischer Ort (Gratia, 42; zugl. Berlin, Freie Universität, Diss., 2002), Wiesbaden 2004.

**Schildenberger 1989**

Schildenberger, Johannes: Dornbusch, brennender (I. Exegese), in: Marienlexikon 2, St. Ottilien 1989, 224–225.

**Schiller 1968**

Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2, Die Passion Jesu Christi, Gütersloh 1968.

**Schiller 1980**

Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4,2, Maria, Gütersloh 1980.

**Schmid 2002**

Schmid, Wolfgang: Nürnberger Kunst- und Graphikpreise der Dürerzeit, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (2002), 241–252.

**Schmid 2003**

Schmid, Wolfgang: Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500 (Beiträge zur Landes- und Kulturgeschichte, 1), Trier 2003.

**Schmidt 1929**

Schmidt, Richard: Die Herrgottskirche bei Creglingen, (Deutsche Kunstführer, 48), Augsburg 1929.

**Schmidt 1930**

Schmidt, Hugo: Bilder-Katalog zu Max Geisberg. Der Deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, München 1930.

**Schmidt 1951**

Schmidt, Richard: Der Marienaltar in Creglingen von Tilman Riemenschneider, (2. Auflage) München 1951.

**Schmidt 1974**

Schmidt, Gerhard: [Rezension von] Speculum humanae salvationis. Vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex Cremifanensis 243 des Benediktinerstifts Kremsmünster. Kommentar Willibrord Neumüller O.S.B., Bd. 1 (Faksimile), Bd. 2 (Kommentar), Graz 1972, in: Kunstchronik 27. Jahrgang (1974), 152–166.

**Schmidt 1987**

Schmidt, Margot: Mechthild von Hackeborn, in: Verfasserlexikon 6, (2., völlig neu bearbeitete Auflage) Berlin u. a. 1987, 251–260.

**Schmidt 1993**

Schmidt, Margot: Porta aurea, in: Marienlexikon 5, St. Ottilien 1993, 275.

**Schmidt 2000a**

Schmidt, Peter: Beschrieben, bemalt, zerschnitten: Tegernseer Mönche interpretieren einen Holzschnitt, in: Volker Honemann / Sabine Griese / Falk Eisermann / Marcus Ostermann (Hg.): Einblattdrucke des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Probleme, Perspektiven, Fallstudien, Tübingen 2000, 245–276.

**Schmidt 2000b**

Schmidt, Peter: Bildgebrauch und Frömmigkeitspraxis. Bemerkungen zur Benutzung früher Druckgraphik, in: Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, bearb. v. Frank Matthias Kammel (Ausst.-Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 31. Mai bis 8. Oktober 2000), Nürnberg 2000, 69–83.

**Schmidt 2005a**

Schmidt, Peter: Das vielfältige Bild: Die Anfänge des Mediums Druckgraphik, zwischen alten Thesen und neuen Zugängen, in: Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch, hg. v. Peter Parshall und Rainer Schoch (Ausst.-Kat. Washington, National Gallery of Art, 4. September bis 27. November 2005; Ausst.-Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 15. Dezember bis 19. März 2006), Nürnberg 2005, 37–56.

**Schmidt 2005b**

Schmidt, Peter: Die Anfänge des vervielfältigten Bildes im 15. Jahrhundert oder: Was eigentlich reproduziert das Reproduktionsmedium Druckgraphik?, in: Britta Bußmann / Albrecht Hausmann / Annelie Kreft / Cornelia Logemann (Hg.): Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit (Trends in Medieval Philology, 5), Berlin 2005, 129–156.

**Schmidt 2010**

Schmidt, Peter: Die Erfindung des vervielfältigten Bildes: Reproduktion und Wahrheit im 15. Jahrhundert, in: Horst Bredekamp, Christiane Kruse, Pablo Schneider (Hg.):

Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit (Kulturtechnik), München 2010, 119–147.

#### **Schneider 2001**

Schneider, Michael: Hymnos Akathistos. Eine theologische und liturgische Hinführung zum ältesten Marienlob auf die Menschwerdung Gottes (Edition Cardo, 73), Köln 2001.

#### **Schneider 2007**

Schneider, Michael: Hymnos Akathistos. Text und Erläuterung (Edition Cardo, 119), (2., überarbeitete Auflage) Köln 2007.

#### **Schneider 2018**

Schneider, Norbert: Atelierbilder. Visuelle Reflexionen zum Status der Malerei vom Spätmittelalter bis zum Beginn der Moderne (Karlsruher Schriften zur Kunstgeschichte, 14), Berlin 2018.

#### **Schrade 1927**

Schrade, Hubert: Tilman Riemenschneider, Bd. 1, Text, Heidelberg 1927.

#### **Schreiber 1926**

Schreiber, Wilhelm L.: Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts, Bd. 2 (Holzschnitte mit Darstellungen der Heiligen Dreifaltigkeit, Gottvaters, Jesu Christi und der Jungfrau und Gottesmutter Maria, Nr. 736-1173), (bis zu den neuesten Funden ergänzte Umarbeitung) Leipzig 1926.

#### **Schreiner 1984**

Schreiner, Klaus: Laienbildung als Herausforderung für Kirche und Gesellschaft. Religiöse Vorbehalte und soziale Widerstände gegen die Verbreitung von Wissen im späten Mittelalter und in der Reformation, in: Zeitschrift für historische Forschung 11 (1984), 257–354.

#### **Schreiner 1990**

Schreiner, Klaus: Marienverehrung, Lesekultur, Schriftlichkeit. Bildungs- und frömmigkeitsgeschichtliche Studien zur Auslegung und Darstellung von 'Mariä Verkündigung', in: Frühmittelalterliche Studien, Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster 24 (1990), 314–368.

**Schreiner 1992**

Schreiner, Klaus: Laienfrömmigkeit – Frömmigkeit von Eliten oder Frömmigkeit des Volkes? Zur sozialen Verfaßtheit laikaler Frömmigkeitspraxis im späten Mittelalter, in: Schreiner, Klaus (Hg.): Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge (Schriften des Historischen Kollegs (20)), München 1992, 1–78.

**Schreiner 2006**

Schreiner, Klaus: Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin, (1. Auflage 1994, überarbeitete Neuausgabe 2006), Köln 2006.

**Schreiner 2009**

Schreiner, Klaus: Die lesende und schreibende Maria als Symbolgestalt religiöser Frauenbildung, in: Gabriela Signori (Hg.): Die lesende Frau (Wolfenbütteler Forschungen, 121), Wiesbaden 2009, 113–154.

**Schwankl 1997**

Schwankl, Otto: Licht (III. Biblisch-theologisch), in: Lexikon für Theologie und Kirche 6, (3., völlig neu bearbeitete Auflage) Freiburg i. B. u. a. 1997, 902–904.

**Sebald 1988**

Sebald, Eva: Begegnung an der Goldenen Pforte, in: Marienlexikon 1, St. Ottilien 1988, 401–402.

**Sebald 1989**

Sebald, Eva: Fürbittebild, in: Marienlexikon 2, St. Ottilien 1989, 558–559.

**Seeliger 2004**

Seeliger, Stephan: Pfingsten, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 3, (1. Auflage 1971) Freiburg i. B. u. a. 2004, 415–423.

**Semper 1887**

Semper, Hans: Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges, Innsbruck 1887.

**Seybold 1994**

Seybold, Michael: Unbefleckte Empfängnis (I. Dogmatik), in: Marienlexikon 6, St. Ottilien 1994, 519–525.

**Silber 1980**

Silber, Evelyn: The reconstructed Toledo Speculum humanae salvationis: The Italian connection in the early fourteenth century, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 43 (1980), 32–51.

**Simon 1998**

Simon, Holger: Der Creglinger Marienaltar von Tilman Riemenschneider (Akademische Abhandlungen zur Kunstgeschichte; zugl. Köln, Univ., Diss., 1998), Berlin 1998.

**Slenczka 1998**

Slenczka, Ruth: Lehrhafte Bildtafeln in spätmittelalterlichen Kirchen (Pictura et poesis, 10; zugl. Göttingen, Univ., Diss, 1994), Köln u. a. 1998.

**Smith 2004**

Smith, Jeffrey Chipps: A Fragile Legacy: Würzburg's Sculpture after Riemenschneider, in: Julien Chapuis (Hg.): *Tilman Riemenschneider, c. 1460–1531 (Studies in the History of Art, 65, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium papers, 42)*, New Haven u. a. 2004, 179–201.

**Sowinski 2009**

Sowinski, B.: Stillehre, Stilistik (B. II. Spätantike und MA), in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 9, Tübingen 2009, 7–11.

**Spahr 1972**

Spahr, Gebhard: Wertvoller als die Weingartner Liederhandschrift? – Ein kaum bekannter Weissenauer Codex, in: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Frankfurter Ausgabe* 34 (28. April 1972), A 139–A 145.

**Spencer 1977**

Spencer, Eleanor P.: *The Sobieski Hours. A manuscript in the Royal Library at Windsor Castle*, London u. a. 1977.

**Steiger 2020**

Steiger, Johann Anselm: „Nulla femina dir gleich“. Martin Luther und Maria. Zugleich ein Beitrag zur Ikonographie des Schutzmantels, in: Bernhard Jahn / Claudia Schindler (Hg.): *Maria in den Konfessionen und Medien der frühen Neuzeit (Frühe Neuzeit, 234)*, Berlin u. a. 2020, 25–63.

**Steiner 1984**

Steiner, Peter Bernhard: Andacht und Anschauung. Zur Ikonographie des Rosenkranzes, in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst 14 (1984), 20–43 (Text) und 185–197 (Abbildungen).

**Stock 1988**

Stock, K.: Berufung Marias, in: Marienlexikon 1, St. Ottilien 1988, 460–462.

**Stöhr 1989**

Stöhr, Johannes: Fürbitte (II. Dogamtik), in: Marienlexikon 2, St. Ottilien 1989, 551–558.

**Stork/Wachinger 1995**

Stork, Hans-Walter / Wachinger, Burghart: 'Speculum humanae salvationis', in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon 9, (2., völlig neu bearbeitete Auflage) Berlin u. a. 1995, 52–65.

**Strecker 1998**

Strecker, Freya: Augsburger Altäre zwischen Reformation (1537) und 1635. Bildkritik, Repräsentation und Konfessionalisierung (Kunstgeschichte, 61; zugl. Tübingen, Univ., Diss., 1997), Münster 1998.

**Streit 1888**

Streit, Carl: Tylmann Riemenschneider 1460-1531. Leben und Kunstwerke des fränkischen Bildschnitzers, Berlin 1888.

**Suckale 2008**

Suckale, Robert: Themen und Stil altgläubiger Bilder 1517–1547, in: Andreas Tacke (Hg.): Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563, Regensburg 2008, 34–70.

**Tacke 2008**

Tacke, Andreas: Einleitung in den Tagungsband mit Überlegungen zu dem neuen Forschungsfeld „Gegen die Reformation gerichtete Kunstwerke vor dem Tridentinum“, in: Andreas Tacke (Hg.): Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563, Regensburg 2008, 13–33.



**Tavernier 1996**

Tavernier, Ludwig: Der Dombezirk von Brixen im Mittelalter. Bauhistorische Studien zur Gestalt, Funktion und Bedeutung (Schlern-Schriften, 294; zugl. Leipzig, Univ., Habil.-Schrift, 1994), Innsbruck 1996.

**Tavernier 2003**

Tavernier, Ludwig: Der mittelalterliche Dombezirk von Brixen. Zusammenfassung der neueren Forschungen, in: Der Schlern 77, Heft 5 (2003), 18–35.

**Thomas 2004a**

Thomas, Alois: Wurzel Jesse, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 4, (1. Auflage 1972) Freiburg i. B. u. a. 2004, 549–558.

**Thomas 2004b**

Thomas, Alois: Wendelin, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 8, (1. Auflage 1976) Freiburg i. B. u. a. 2004, 593–594.

**Tinkhauser 1855**

Tinkhauser, Georg: Topographisch-historisch-statistische Beschreibung der Diözese Brixen mit besonderer Berücksichtigung der Kulturgeschichte und der noch vorhandenen Kunst- und Baudenkmale aus der Vorzeit, Bd. 1, Brixen 1855.

**Tinkhauser 1856**

Tinkhauser, Georg: Der alte Kreuzgang des bischöflichen Münsters zu Brixen, in: Mittheilungen der kaiserl. königl. Central-Commission. Zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 1 (Nr. 2, Februar; Nr. 3, März 1856), Wien 1856, 17–22 und 33–38.

**Tönnies 1900a**

Tönnies, Eduard: Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468–1531 (Heidelberg, Univ., Diss., 1900), Straßburg 1900.

**Tönnies 1900b**

Tönnies, Eduard: Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468–1531 (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, 22), Straßburg 1900.

**Török 1973**

Török, Gyöngyi: Die Ikonographie des letzten Gebetes Mariä, in: Acta historiae artium. Academiae Scientiarum Hungaricae 19 (1973), 151–205.

**Treutwein 1992**

Treutwein, Christoph: 'Sieben Leiden (Betrübnisse) Unserer Lieben Frau', in: Verfasserlexikon 8, (2., völlig neu bearbeitete Auflage) Berlin u. a. 1992, 1169–1170.

**Tschochner 1989**

Tschochner, Friederike: Gideon (II. Ikonographie), in: Marienlexikon 2, St. Ottilien 1989, 636–637.

**Tschochner 1993**

Tschochner, Friederike: Paradies, in: Marienlexikon 5, St. Ottilien 1993, 87–88.

**Vetter 1989**

Vetter, Ewald Maria: Dornbusch, brennender (II. Ikonographie), in: Marienlexikon 2, St. Ottilien 1989, 225–226.

**Vischer 1912**

Vischer, Erwin: Formschnitte des fünfzehnten Jahrhunderts in der Grossherzogl. Hof- und Landesbibliothek zu Karlsruhe (Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts, 27), Straßburg 1912.

**Vrudny 2010**

Vrudny, Kimberly J.: Friars, Scribes, and Corpses: A Marian Confraternal Reading of *The Mirror of Human Salvation (Speculum humanae salvationis)* (Mediaevalia Groningana new series, 12), Paris u. a. 2010.

**Walchegger 1895**

Walchegger, Johann: Der Kreuzgang am Dom zu Brixen, Brixen 1895.

**Weber 1884**

Weber, Anton: Leben und Werke des Bildhauers Dill Riemenschneider, Würzburg 1884.

**Weber 1888**

Weber, Anton: Leben und Wirken des Bildhauers Dill Riemenschneider, (2. vielfach verbesserte Auflage) Würzburg u. a. 1888.

**Weber 1911**

Weber, Anton: Til Riemenschneider. Sein Leben und Wirken, (3., sehr verbesserte Auflage) Regensburg 1911.

**Wedl-Bruognolo 1994**

Wedl-Bruognolo, Renate: Wurzel Jesse, in: Marienlexikon 6, St. Ottilien 1994, 768–770.

**Weigert 2004**

Weigert, C: Simeon der Gottträger (Christophorus), der Gerechte, der Greis, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 8, Freiburg i. B. u. a. 2004, 360–361.

**Weingartner 1948**

Weingartner, Josef: Gotische Wandmalerei in Südtirol, Wien 1948.

**Weis 2004**

Weis, Adolf: Drei Könige, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 1, (1. Auflage 1968) Freiburg i. B. u. a. 2004, 539–549.

**Weiser 1993**

Weiser, Alfons: Pfingsten (I. Exegese), in: Marienlexikon 5, St. Ottilien 1993, 188–189.

**Wierer 2000**

Wierer, Evi: Der Domkreuzgang in Brixen. Funktion und Bedeutung der Freskenausstattung zwischen 1462 und 1490 (Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2000), Wien 2000.

**Winterfeld 1919**

Winterfeld, Luise von: Das Cleppingsche Speculum humanae salvationis in der Landesbibliothek zu Darmstadt (Hs. 2505), in: Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark 26 (1919), 96–118.

**Wittekind 2014**

Wittekind, Susanne: Visualizing Salvation: The role of arboreal imagery in the *Speculum humanae salvationis* (Kremsmünster, Library of the Convent, Cod. 243), in: Pippa Saloni / Andrea Worm (Hg.): *The Tree. Symbol, Allegory, and Mnemonic Device in Medieval Art and Thought* (International Medieval Research, 20), Turnhout 2014, 117–142.

**Wittkemper 1988**

Wittkemper, Karl: Braut (IV. Dogmatik), in: *Marienlexikon 1*, St. Ottilien 1988, 564–571.

**Wittkemper 1989**

Wittkemper, Karl: Ehrentitel, in: *Marienlexikon 2*, St. Ottilien 1989, 286–294.

**Wittkemper 1991**

Wittkemper, Karl: Kaiserin, in: *Marienlexikon 3*, St. Ottilien 1991, 496v497.

**Witzleben/Tschochner 1989**

Witzleben, E. v. / Tschochner, Friederike: Erscheinung des Auferstandenen vor Maria, in: *Marienlexikon 2*, St. Ottilien 1989, 392–395.

**Wolfsgruber 1988**

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

**Wolfsgruber 2003**

Wolfsgruber, Karl: Der Kreuzgang, in: *Der Schlern 77*, Heft 5 (2003), 36–46.

**Wolter-von dem Knesebeck 2016**

Wolter-von dem Knesebeck, Harald: Faltbilder als Form der Ordnungs- und Sinnstiftung im Kostbaren Evangeliar Bischof Bernwards von Hildesheim, in: David Ganz / Marius Rimmel (Hg.): *Klappeffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne* (Reimer Bild+Bild, 4), Berlin 2016, 161–183.

**Zerfaß 1974**

Zerfaß, Rolf: Der Streit um die Laienpredigt. Eine pastoralgeschichtliche Untersuchung zum Verständnis des Predigtamtes und zu seiner Entwicklung im 12. und 13.

Jahrhundert (Untersuchungen zur praktischen Theologie, 2; zugl. Münster, Univ.,  
Habil.-Schrift, 1974), Freiburg i. B. u. a. 1974.

### **c) Digitale Quellen:**

#### **Artic 2020**

[https://www.artic.edu/aic/collections/artwork/4049?search\\_no=4&index=43](https://www.artic.edu/aic/collections/artwork/4049?search_no=4&index=43)

(zuletzt eingesehen am 8. Juni 2023)

#### **BritishMuseum 2020**

[https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=1419459&partId=1&searchText=Cranach+the+elder+&page=3](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1419459&partId=1&searchText=Cranach+the+elder+&page=3)

(zuletzt eingesehen am 22. Juni 2020)

#### **BSB digitale-Sammlungen 2020**

[https://daten.digitale-](https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0010/bsb00101822/images/index.html?seite=00001&l=de)

[sammlungen.de/~db/0010/bsb00101822/images/index.html?seite=00001&l=de](https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0010/bsb00101822/images/index.html?seite=00001&l=de)

(zuletzt eingesehen am 22. Juni 2020)

#### **Hofburg 2020**

<https://www.hofburg.it/hofburg/hofburg/>

(zuletzt eingesehen am 07. Juli 2020)

#### **Landesstelle 2020**

<https://www.landesstelle.de/meister-von-schloss-lichtenstein-marientod>

(zuletzt eingesehen am 22. Juni 2020)

#### **Met 2020**

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/622961>

(zuletzt eingesehen am 22. Juni 2020)

#### **Stift-Klosterneuburg 2019**

<https://www.stift-klosterneuburg.at/online-collection/?filter%5Bcategory%5D=178>

(zuletzt eingesehen am 22. Juni 2020)

## 7. Abbildungsverzeichnis

<b>Abb. 1a</b>	Anonym, Erscheinung Mariens vor einem sterbenden Kleriker und sieben Freuden Mariens (erste Seite mit der Verkündigung an Maria) .....	43/46
<b>Abb. 1b</b>	Anonym, Erscheinung Mariens vor einem sterbenden Kleriker und sieben Freuden Mariens (zweite Seite mit der Heimsuchung und der Geburt Christi).....	46
<b>Abb. 2a</b>	Anonym, Erscheinung Mariens vor einem sterbenden Kleriker und sieben Freuden Mariens (dritte Seite mit der Anbetung der Heiligen drei Könige und der Darbringung im Tempel) .....	46
<b>Abb. 2b</b>	Anonym, Erscheinung Mariens vor einem sterbenden Kleriker und sieben Freuden Mariens (vierte Seite mit der Auffindung des zwölfjährigen Jesus im Tempel und der Krönung Mariens) .....	46
<b>Abb. 3</b>	Anonym, Sieben Freuden Mariens .....	63
<b>Abb. 4</b>	Lucas Cranach d. Ä., The Seven Joys of Mary.....	72
<b>Abb. 5</b>	Stephanie Paschold, Westliche Schildbogenwand und westliches Gewölbe der 14. Arkade des Kreuzgangs zu Brixen.....	93
<b>Abb. 6</b>	Leonhard Scherhauff und Werkstatt, Sieben Freuden Mariens (westliche Schildbogenwand: die Verkündigung mit Propheten) .....	93
<b>Abb. 7</b>	Leonhard Scherhauff und Werkstatt, Sieben Freuden Mariens (Gewölbe: Mose vor dem brennenden Dornbusch, Gideon und das Tauwunder, die Erwählung Rebekkas, die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Anbetung der Heiligen drei Könige mit Prophet und die Darbringung im Tempel) .....	95
<b>Abb. 8</b>	Stephanie Paschold, Östliche Schildbogenwand und östliches Gewölbe der 14. Arkade des Kreuzgangs zu Brixen .....	99
<b>Abb. 9</b>	Leonhard Scherhauff und Werkstatt, Sieben Freuden Mariens (östliche Schildbogenwand: die Auffindung des zwölfjährigen Jesus im Tempel und die Krönung Mariens) .....	101

<b>Abb. 10</b>	Leonhard Scherhauff und Werkstatt, Sieben Freuden Mariens (östliche Schildbogenwand: die Auffindung des zwölfjährigen Jesus im Tempel).....	102
<b>Abb. 11</b>	Leonhard Scherhauff und Werkstatt, Sieben Freuden Mariens (östliche Schildbogenwand: die Krönung Mariens).....	103
<b>Abb. 12a</b>	Anonym, Außenseite der Altarflügel links in Großmölsen .....	113
<b>Abb. 12b</b>	Anonym, Außenseite der Altarflügel rechts in Großmölsen .....	113
<b>Abb. 13</b>	Tilman Riemenschneider, Marienretabel (geöffnet) .....	132



## 8. Abbildungen



**Abb. 1a** Anonym: Erscheinung Mariens vor einem sterbenden Kleriker und sieben Freuden Mariens (erste Seite mit der Verkündigung an Maria), Miniaturen und Text in: *Speculum humanae salvationis*, Codex Cremifanensis 243, fol. 52 v, erste Hälfte des 14. Jahrhunderts, ca. 33,5 x 25,5 cm, Kremsmünster, Stiftsbibliothek.  
 Bildnachweis: *Speculum humanae salvationis*. Vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex Cremifanensis 243 des Benediktinerstifts Kremsmünster, Bd. 1 (Faksimile), Bd. 2. (Kommentar von Willibrord Neumüller), Graz 1972.  
 © ADEVA Akademische Druck- u. Verlagsanstalt









**Abb. 2a** Anonym: Erscheinung Mariens vor einem sterbenden Kleriker und sieben Freuden Mariens (dritte Seite mit der Anbetung der Heiligen drei Könige und der Darbringung im Tempel), Miniaturen und Text in: Speculum humanae salvationis, Codex Cremifanensis 243, fol. 53 v, erste Hälfte des 14. Jahrhunderts, ca. 33,5 x 25,5 cm, Kremsmünster, Stiftsbibliothek.  
 Bildnachweis: Speculum humanae salvationis. Vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex Cremifanensis 243 des Benediktinerstifts Kremsmünster, Bd. 1 (Faksimile), Bd. 2. (Kommentar von Willibrord Neumüller), Graz 1972.  
 © ADEVA Akademische Druck- u. Verlagsanstalt



Sani gaudia



**C**ante q̄ m̄r̄ x̄ p̄a aurora delidit **Sextū gaudium**  
**T**u pulch̄es & amena & cura delirabil̄  
**S**eruum gaudū m̄r̄ vltima tūc hūit  
**Q**uā filii tui p̄ amiss̄s & q̄rebas templo iueit  
**Q**uē cū mir̄culos hūit t̄ s̄ditus erat  
**T**u lūm̄ deus t̄ m̄r̄ vltima obdūre n̄ respuebat  
**T**u iugo p̄lūma taura curare tollebas  
**Q**uēam unioēne q̄ nemo capere p̄t capiebas  
**T**u de leone fortissimo agnū mansuetissimū feasti  
**T**u aq̄lam quā nemo comare p̄rat iugo domisti  
**T**u uirgib̄ et ligasti fortissimū sampsonē  
**T**u vias & sup̄p̄at sapientissimū salomonē  
**T**u pellicanū solitudinis iugo sola cepisti  
**T**u salamandram igne tue caritatis amigūe alliciti  
**T**u partham acutissimā iugo mitissima mitigasti  
**T**u elephante max̄imū iugo humillima t̄ ligasti  
**T**u fca uiuentē ferūcē vnicū & antiquissimū  
**A**ure ferūcē vnicū salū ferūcē stridissimū  
**Q**uā dē filius altissimū uoluit incarnari  
**E**t t̄ tanḡ p̄u mar̄ sue hūit t̄ ligasti  
**H**ic sextū gaudū m̄r̄ vltima rogo te  
**Q**uā dulcē filii tui tō ih̄u x̄p̄m p̄me  
**Q**uē t̄ d̄cat m̄ m̄h̄ lecto ita sibi ligasti  
**Q**uē ab eo m̄fido lecto m̄q̄ m̄car̄ separi  
**Q**uē nob̄ om̄ib̄ p̄care dignetur dominus ih̄c x̄

**C**ante q̄ m̄r̄ x̄ p̄a regina celor̄ **vn̄ gaudū**  
**S**eruum gaudū excedit cura & sensum hominum  
**Q**uā tu regina potentissima meretremo hūit  
**Q**uā cū corpore & anima m̄reli assūpta fuisti  
**Q**uā te filius tuis m̄ch̄no suo sibi collocauit  
**E**t corona regni sui p̄petua felicit̄ te coronauit  
**T**u q̄ otium p̄s̄gata eras p̄fontē illū parvolūm  
**Q**uū d̄cur̄ & emanauit & fca ē m̄lūm̄ max̄  
**S**ic n̄ rex aliteris hūilem h̄et̄ exaltauit  
**A**ra te humillimam rex celestis exaltauit & coronauit  
**T**e & illa ab̄ygal p̄tens olim p̄recedebat // tar  
**Q**uā p̄ suam p̄tēntiā rex d̄cur̄ s̄ sp̄ulam lūme  
**T**ra rex celestis elegit te & assūpsit te sp̄s̄am & am̄cā  
**I**mmatrem & iulotam m̄leatē & iureginam  
**T**e & mar̄cē salomonis ouēat p̄s̄gaur  
**C**uā ille salomō ih̄u d̄d̄t̄ tam suam collocauit  
**T**ar̄ rex celor̄ te marem suam honoraui  
**E**t ad d̄ctam m̄ch̄ono suo te locaui  
**Q**uā feluissima q̄ ineffabile gaudū hūit  
**Q**uā corpore & anima iugandū p̄p̄nū m̄fisti  
**H**ic ineffabile gaudū regina teli rogo te  
**Q**uā dulcē filii tui regem celestē p̄me  
**Q**uē t̄ p̄t̄ h̄ c̄rlū p̄uicat me ad h̄m̄ regni sui  
**Q**uē t̄ t̄i line line m̄car̄ gaudū scriptio t̄eū  
**Q**uā cū p̄e & s̄ & s̄ imperatū b̄d̄ictus amen

Abb. 2b Anonym: Erscheinung Mariens vor einem sterbenden Kleriker und sieben Freuden Mariens (vierte Seite mit der Auffindung des zwölfjährigen Jesus im Tempel und der Krönung Mariens), Miniaturen und Text in: Speculum humane saluationis, Codex Cremifanensis 243, fol. 54 r, erste Hälfte des 14. Jahrhunderts, ca. 33,5 x 25,5 cm, Kremsmünster, Stiftsbibliothek.  
 Bildnachweis: Speculum humane saluationis. Vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex Cremifanensis 243 des Benediktinerstifts Kremsmünster, Bd. 1 (Faksimile), Bd. 2. (Kommentar von Willibrord Neumüller), Graz 1972.  
 © ADEVA Akademische Druck- u. Verlagsanstalt





Abb. 3 Anonym: Sieben Freuden Mariens, um 1460/70 (?), Holzschnitt, 21,5 x 15 cm, ehemals Karlsruhe, Badische Landesbibliothek (im Zweiten Weltkrieg verloren).

Bildnachweis: Vischer, Erwin: Formschnitte des fünfzehnten Jahrhunderts in der Grossherzogl. Hof- und Landesbibliothek zu Karlsruhe (Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts, 27), Straßburg 1912, Nr. 15.

© Universitäts- und Landesbibliothek Bonn

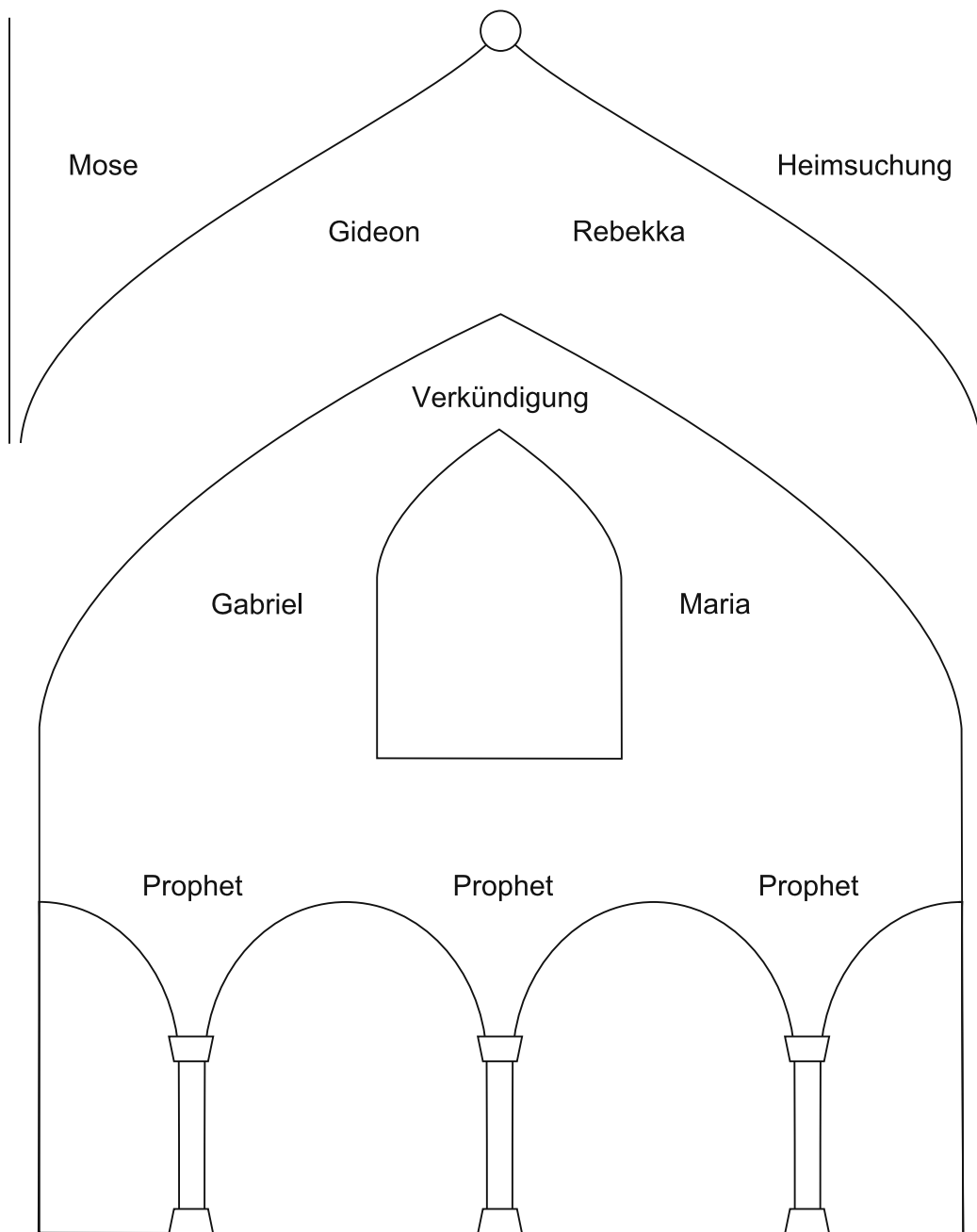




**Abb. 4** Lucas Cranach d. Ä.: The Seven Joys of Mary, 1510/15, Holzschnitt, 15,6 x 14,6 cm, Chicago, Art Institute, 1956.930.

Bildnachweis: <https://www.artic.edu/artworks/4049/the-seven-joys-of-mary>  
(zuletzt eingesehen am 2. Juni 2023)

© Art Institute of Chicago



**Abb. 5** Stephanie Paschold: Westliche Schildbogenwand und westliches Gewölbe der 14. Arkade des Kreuzgangs zu Brixen, Graphik, 2020.  
Graphik: © Stephanie Paschold





**Abb. 6** Leonhard Scherhauff und Werkstatt: Sieben Freuden Mariens (westliche Schildbogenwand: die Verkündigung mit Propheten), 1464, Wandmalerei, Brixen, Kreuzgang, 14. Arkade.

Bildnachweis: Andergassen, Leo: Der Dom zu Brixen. Geschichte – Raum – Kunst (Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes, 8), Bozen 2009, 334.

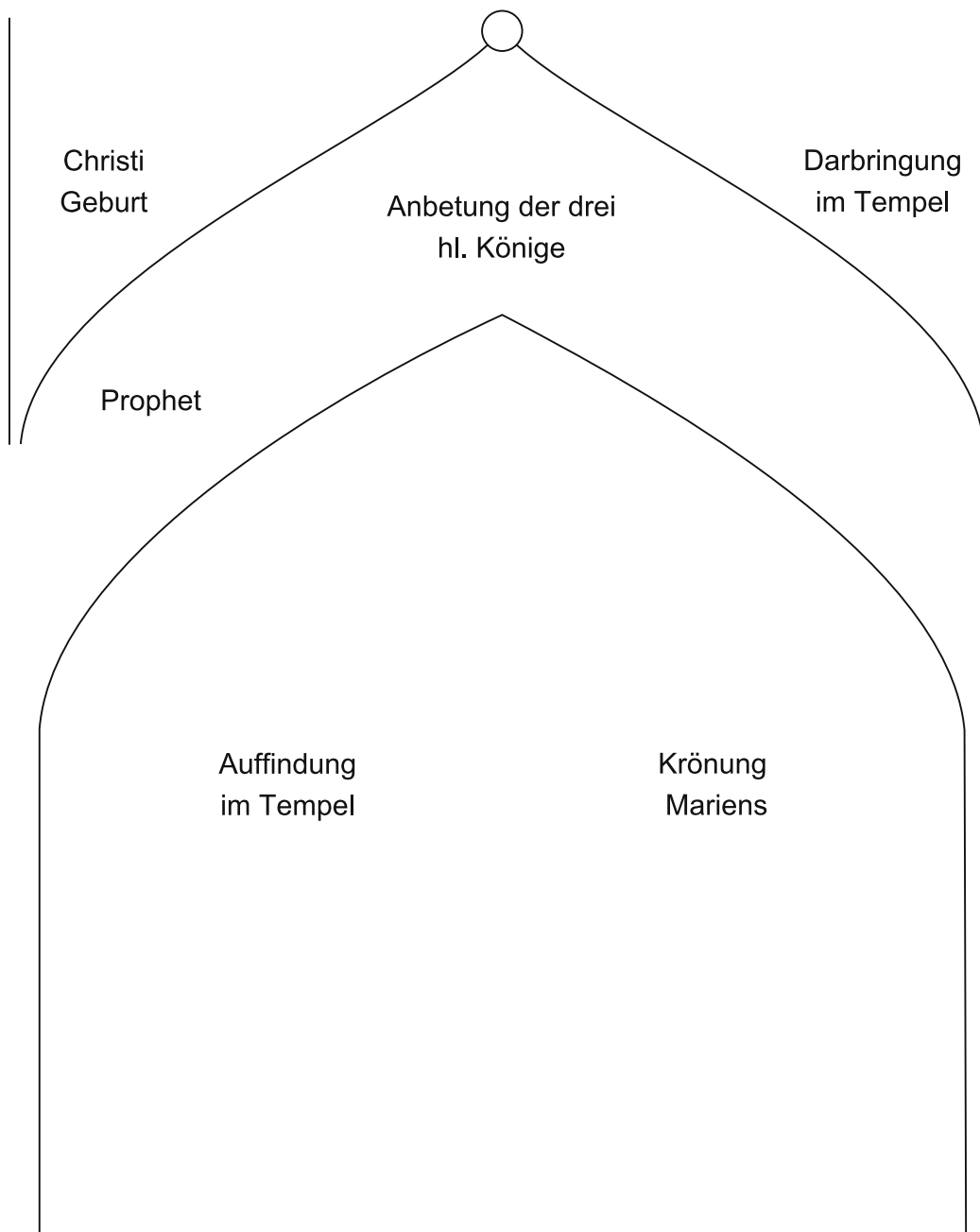
© Buchverlag Athesia





**Abb. 7** Leonhard Scherhauff und Werkstatt: Sieben Freuden Mariens (Gewölbe: Mose vor dem brennenden Dornbusch, Gideon und das Tauwunder, die Erwählung Rebekkas, die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Anbetung der Heiligen drei Könige mit Prophet und die Darbringung im Tempel), 1464, Wandmalerei, Brixen, Kreuzgang, 14. Arkade. Bildnachweis: Anergassen, Leo: Der Dom zu Brixen. Geschichte – Raum – Kunst (Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes, 8), Bozen 2009, 335. © Buchverlag Athesia





**Abb. 8** Stephanie Paschold: Östliche Schildbogenwand und östliches Gewölbe der 14. Arkade des Kreuzgangs zu Brixen, Graphik, 2020  
Graphik: © Stephanie Paschold



**Abb. 9** Leonhard Scherhauff und Werkstatt: Sieben Freuden Mariens (östliche Schildbogenwand: die Auffindung des zwölfjährigen Jesus im Tempel und die Krönung Mariens), 1464, Wandmalerei, Brixen, Kreuzgang, 14. Arkade.

Bildnachweis: Anergassen, Leo: Der Dom zu Brixen. Geschichte – Raum – Kunst (Veröffentlichungen des Südtiroler Kulturinstitutes, 8), Bozen 2009, 339.

© Buchverlag Athesia





**Abb. 10** Leonhard Scherhauff und Werkstatt: Sieben Freuden Mariens (östliche Schildbogenwand: die Auffindung des zwölfjährigen Jesus im Tempel), 1464, Wandmalerei, Brixen, Kreuzgang, 14. Arkade.  
 Bildnachweis: Walchegger, Johann: Der Kreuzgang am Dom zu Brixen, Brixen 1895, Tf. VII.





**Abb. 11** Leonhard Scherhauff und Werkstatt: Sieben Freuden Mariens (östliche Schildbogenwand: die Krönung Mariens), 1464, Wandmalerei, Brixen, Kreuzgang, 14. Arkade.

Bildnachweis: Walchegger, Johann: Der Kreuzgang am Dom zu Brixen, Brixen 1895, Tf. VIII.





Abb. 12 a-b Anonym: Außenseiten der Altarflügel, um 1530/40 (?), Tempera auf Holz, 187 x 96 cm, Großmölsen, St. Bonifatius.  
Foto: © Falko Behr





**Abb. 13** Tilman Riemenschneider: Marienretabel (geöffnet), vermutlich 1496 fertig gestellt, Föhren- und Lindenholz, 930 x 373 cm (geöffnet), Tiefe: 25 cm (flache Stellen), 50 cm (tiefste Stelle), Creglingen im Taubertal, Herrgottskapelle. Foto: © Achim Bunz