

Meditationsbilder aus dem ehemaligen Klarissenkloster Ribnitz (Bez. Rostock, DDR)

I

Auf der Nonnenempore des ehemaligen, 1323 gegründeten Klarissenklosters Ribnitz¹, die als ‚Klosterraum‘ bzw. ‚Kapitelraum‘ diente, „da es ein eigenes Gebäude im Kloster nicht gab“ (358), befinden sich heute sechs Holztafelbilder. Diese sind zwar recht ausführlich, ikonographisch jedoch ganz unzulänglich beschrieben und bislang — bis auf die erste Tafel bei Schlie (Anm. 1) — offenbar noch nicht in Abbildungen bekanntgemacht worden. Die in ihrer Kürze und Allgemeinheit nicht gerade anziehend wirkende Beschreibung aus dem ‚Dehio‘² sei hier vorangesetzt:

6 *Doppeltafeln* 1. H. 16. Jh., hochrck. über einem predellenartigen Streifen mit Wappen zwischen Delphinen. Die querrck. Tafelhälften zeigen 2 Szenen von einer gemalten Balustersäule getrennt. Die 4 Darstellungen jeder Tafel umfassen in bestimmter Nuancierung jeweils das gesamte christliche Erlösungswerk, weshalb sich die Szenen z. T. mehrmals wiederholen. Ikonographische Seltsamkeiten lassen eine spezifische mystische Klosterfrömmigkeit erschließen, wie die Tafeln auch sicher auf Stiftungen der Nonnen zurückgehen. Ihre urspr. Verwendung unbekannt. Die Malweise naiv und altertümlich mit Goldgrund, die Renaissance im dekorativen Beiwerk (Baluster, Delphine) deutlich.

Nach einer kurzen, den Schwerpunkt auf die Bildbeischriften setzenden Behandlung der sechs Tafeln selbst will ich versuchen, die von Schlie und im ‚Dehio‘ aufgeworfene, aber unbeantwortet gelassene Frage nach der „ursprünglichen Verwendung“ der Bilder zu beantworten; denn auch Schlie begnügt sich mit einem *non liquet*: „fraglich aber bleibt der Zweck und die Art der Verbindung dieser Malereien, die niemals zu einem Triptychon gehört haben können“ (363). Indem ich als Germanist die Bilder bekannter mache, möchte ich dazu anregen, sich mit der Ikonographie der

¹ F. SCHLIE, Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin, Bd. I: Die Amtsgerichtsbezirke Rostock, Ribnitz, Sülze-Marlow, Tessin, Laage, Gnoien, Dargun, Neukalen, Schwerin ²1898, 358 f., die Beschreibung der Tafeln 363—366. Die bisher nicht festgehaltenen Maße verdanke ich Thomas Helms, Hamburg, dem ich ebenfalls für die Photographien der Ribnitzer Tafeln zu Dank verpflichtet bin. Die nicht völlig gleich großen Tafeln haben etwa folgende Maße: Höhe etwa 99 cm, Breite etwa 75—78 cm; die Bilder selbst etwa 41 × 65 cm; die Sockel messen etwa 12 × 72 cm.

² G. DEHIO, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: Die Bezirke Neubrandenburg, Rostock, Schwerin, bearbeitet von der Arbeitsstelle für Kunstgeschichte, Berlin 1968, 309.

Tafeln näher zu befassen, von der schon Schlie urteilte, daß sie „von größerem Interesse sei“ (363), die hier nicht Gegenstand eingehender Untersuchung sein soll, sondern zu der nur ‚Bausteine‘ zusammengetragen worden sind.

II

Merkwürdig an den Tafeln ist bereits, daß, wie in der Buchmalerei häufig, jeweils vier Szenen auf je einer Tafel erscheinen, die, deutlich voneinander abgetrennt, nicht simultan zu sehen sind, wie z. B. die verschiedenen Stationen der Passion auf zahlreichen Passionsaltären. Sie sind auch nicht als Einheit interpretierbar in der Art der Leben Jesu- oder Passionstafeln mit 10, 20, 30 und mehr Episodenbildern³.

Auffallend ist ferner, daß die vier Szenen, wenn man sie entsprechend ihrer Stellung im Ablauf der Heilsgeschichte ordnen will, nicht jeweils in der gleichen Reihenfolge zu ‚lesen‘ sind. Oben links wird zwar stets begonnen, aber nur beim 1., 5. und 6. Bild — die Zählung der Tafeln nach Schlie — wird unten rechts geendet, wobei oben und unten jeweils von links nach rechts zu ‚lesen‘ ist. Statt dessen muß man beim 2. Bild oben rechts, beim 3. und 4. unten links aufhören, während unten links beim 2. Bild die zweite Szene plaziert ist, unten rechts beim 3. Bild die dritte Szene, beim 4. die zweite. Es gibt also bei den sechs Tafeln vier verschiedene ‚Leserichtungen‘.

Charakteristisch für alle sechs Tafeln ist, daß die Bilderfolge nie in der Kreuzigung kulminiert, wie überhaupt erstaunlicher Weise außer einer Kreuzigungsdarstellung alle anderen Szenen der *Passionshistorie* wie Geißelung, Ecce-Homo, Kreuztragung, Kreuzabnahme u. a. m. fehlen, desgleichen Bilder der *Passionsmeditation* wie der Schmerzensmann, Christus im Elend, Pietà usw. Vielmehr sind, für ein Frauenkloster nicht unerwarteter Weise, ein Drittel der Szenen dem Geburtsgeschehen im weiteren Sinne gewidmet, außerdem gehen die Darstellungen weit darüber hinaus, von der Auferstehung, dem häufigsten Motiv der Tafeln überhaupt, über Himmelfahrt und das Pfingstgeschehen bis zur Marienkrönung oder zum Jüngsten Gericht; dabei ist, wie typologische Zyklen zeigen, die ‚*Biblia Pauperum*‘ oder das ‚*Speculum Humanae Salvationis*‘, die Marienkrönung in der heilsgeschichtlichen Chronologie vor dem Jüngsten Gericht einzuordnen. Mit der Verkündigung, der Geburt oder der Taufe Christi beginnen vier Tafeln, doch ist zweimal das gesamte Thema des Erlösungsgeschehens einbe-

³ Vgl. z. B. den Ausstellungskatalog: Vor Stephan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430, Köln 1974, Nr. 10, S. 76; Nr. 39, S. 101; Vor Stephan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430. Ergebnisse der Ausstellung und des Colloquiums Köln 1974, Köln 1977, 107, 109.

zogen; denn den ‚Gnadenstuhl‘ auf der 5. Tafel und die „eigentümliche Darstellung“ der 1. Tafel, die Schlie als „die Gegenwart des Herrn im hochwürdigen Sakrament“ (363 f.) nicht angemessen gedeutet hat, wird man den weitgehend zusammengehörenden Motivkomplexen ‚die Dreieinigkeitsbeschießung des Erlösungswerk‘ und ‚Streit der vier Töchter Gottes‘⁴ zuordnen dürfen, so daß die erste Szene der 1. Tafel zu verstehen ist als die Darstellung der ‚Menschwerdung des Sohnes‘⁵: *Puer est natus nobis* lautet ja auch die Bildbeischrift auf dem Schriftband, die es für die Deutung

⁴ Vgl. F. GORISSEN, Das Stundenbuch der Katharina von Kleve. Analyse und Kommentar, Berlin 1973, 400 ff. Im Zyklus ‚Von der Dreifaltigkeit‘ ist das 4. Bild ‚Die Dreifaltigkeit beschließt das Erlösungswerk‘, das 6. ‚Die Menschwerdung des Sohnes‘, das 7. ‚Der Gnadenstuhl oder die Erlösung der Menschheit‘. Vgl. E. J. MÄDER, Der ‚Streit der Töchter Gottes‘. Zur Geschichte eines allegorischen Motivs (Europäische Hochschulschriften I, 41), Bern/Frankfurt 1971; H. VON EINEM, Das Stützensgerüst der Pisaner Domkanzel. Gedanken zum Alterswerk des Giovanni Pisano (Arbeitsgemeinschaft f. Forschung d. Landes Nordrhein-Westfalen. Geisteswissenschaften 106), Köln/Opladen 1962, bes. 19–34; W. TIMMERMANN, Studien zur allegorischen Bildlichkeit in den Parabolae Bernhards von Clairvaux mit der Erstedition einer mittelniederdeutschen Übersetzung der Parabolae ‚Vom geistlichen Streit‘ und ‚Vom Streit der vier Töchter Gottes‘ (Mikrokosmos 10), Frankfurt/Bern 1982, 138–152; U. KINDERMANN, Zwischen Epos und Drama: Ein unbekannter Streit der Töchter Gottes. Erstedition eines lateinischen Gedichts aus dem 13. Jahrhundert, Erlangen 1987; P. KERN, Trinität, Maria, Inkarnation. Studien zur Thematik der deutschen Dichtung des späteren Mittelalters (Philolog. Stud. und Quellen 55), Berlin 1971, cap. II: ‚Die Beteiligung der drei göttlichen Personen am Werk der Inkarnation‘; N. H. OTT, Rechtspraxis und Heilsgeschichte. Zu Überlieferung, Ikonographie und Gebrauchssituation des deutschen ‚Belial‘, (MTU 80) München/Zürich 1983, 119 ff., 145 ff.; RUH (wie Anm. 43), 67, Z. 55; L. KRETZENBACHER, Gericht über Adam und Eva, in: DERS., Geheiligt. Aufsätze zu einer vergleichenden rechtlichen Volkskunde in Mittel- und Südosteuropa, hsg. v. B. SUTTER (Forschgn. zur Europ. und vergleichenden Rechtsgesch. 3), Wien/Köln/Graz 1988, 58–89; U. VON BLOH, Die illustrierten Historienbibeln des Spätmittelalters im deutschsprachigen Raum und ihre Quellen, Diss. phil. masch. Hamburg 1988, 40 ff., 262 ff.; G. KORNRUMPF, Die ‚Weltchronik‘ Heinrichs von München. Zu Überlieferung und Wirkung, in: Festschrift für Ingo Reiffenstein zu seinem 60. Geburtstag (GAG 478), Göttingen 1988, 493–509, bes. 506; H. VOLLMER, in: Bibel und deutsche Kultur 8 (1938), 116. Vgl. F. J. RONIG, Die Dreifaltigkeitsmedaille des Trierer Domschatzes. Ein Werk des Hans Reinhart von 1544, in: Jb. Kreis Trier-Saarburg 1982, 90–95, bes. 91 f.; BOESPFLUG (wie Anm. 8), 14 ff. Auf dem St.-Trinitatis-Altar der Böttcher, 2. Jahrzehnt 16. Jh., der Jacobikirche Hamburg, eröffnet ein ‚Gnadenstuhl‘ auf dem linken Außenflügel die Szenenfolge der Heilsgeschichte, s. R. KLÉE-GOBERT/P. WIEK, Die Bau- und Kunstdenkmale der freien und Hansestadt Hamburg Bd. III, Hamburg 1968, 197 f. Auch aufklappbare Madonnenstatuen, in deren Inneren sich dann ein Gnadenstuhl zeigt, weisen auf den durch die Liturgie vorgegebenen Zusammenhang von Inkarnation und Kreuzestod Christi, auf den ‚Ratschluß der Erlösung‘ hin; vgl. GULDAN (Anm. 8), Abb.; Martin Luther und die Reformation in Deutschland (Anm. 20), Nr. 461.

⁵ Vgl. GORISSEN (Anm. 4), 402 ff.

des Bildinhaltes ernst zu nehmen gilt. Sogar in einzelnen Handschriften volkssprachiger Weltchroniken und Historienbibeln findet sich der ‚Rat der Tugenden‘ als ‚Vorspiel‘ zur Schöpfungsgeschichte (vgl. u.). Es handelt sich also bei diesem Motiv um ein sehr bekanntes Thema, das auch durch die volkssprachige Literatur reichlich, langandauernd und regional weit gestreut verbreitet gewesen ist, auf verschiedene Gattungen verteilt außerdem.

Der Typus des nackten, auf einem Kissen sitzenden Jesuskindes ähnelt dem, wie er sich z. B. auf Neujahrswünschen oder bei Hans Schäufolein, der das Jesuskind die Leidenswerkzeuge halten läßt, findet⁶, oder dem Typus der Skulptur des Gregor Erhart, der als Andachtsfigur und in Stichen, z. B. Martin Schongauers oder des sogenannten Hausbuchmeisters, in Frauenklöstern beliebt und verbreitet war⁷. Zenetti (55) bildet einen Holzschnitt, um 1450, Oberrhein/Schweiz, ab mit einem auf einem Kissen sitzenden Jesuskind, das die direkte Vorlage für den Ribnitzer Maler gewesen sein könnte, zumindest aber dieser nahekommmt, wenn auch der Kelch auf dem Holzschnitt fehlt.

Die Darstellung des die Hostie segnenden Jesuskindes steht in einem dogmatisch-ikonographischen Zusammenhang mit einer anderen, die sich auf der 2. (5.?) und 6. Tafel, wie auch sonst häufig, im Rahmen der Verkündigung findet, nämlich mit dem vom auf einem Lichtstrahl von Gottvater herabschwebenden, kreuzbeladenen Logosknaben, dem die Hl.-Geist-Taube voranfliegt, welche hier auf einer Säule (der Geißelsäule?)

⁶ Vgl. L. ZENETTI, *Das Jesuskind. Verehrung und Darstellung*, München 1987, 66 ff. und passim; M. C. OLDENBOURG, *Die Buchholzschnitte des Hans Schäufolein. Ein bibliographisches Verzeichnis ihrer Verwendungen* (Stud. z. dt. Kunstgesch. 340), Baden-Baden/Straßburg 1964, L 143. Vgl. den ‚Geistlichen Neujahrsbrief‘ in: *Spätlese des Mittelalters II: Religiöses Schrifttum*, hsg. v. W. STAMMLER (Texte des späten Ma. 19), Berlin 1965, Nr. 15, 33–36, 83–94 Kommentar (dazu Verf. Lex. ²II, 1172–1174).

⁷ Vgl. ZENETTI (Anm. 6), passim; *Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Bildführer II: Ausgewählte Werke aus den Erwerbungen während der Jahre 1948–1961. Festgabe für E. Meyer zu seinem 65. Geburtstag*, Hamburg 1964, Nr. 51; M. BERNHARD, *Martin Schongauer und sein Kreis. Druckgraphik. Handzeichnungen*, München 1980, 70; den *Ausstellungskatalog: Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts*, Stuttgart 1985, Nr. 18, 96; zusammenfassend LCI II, 400–406 s. v. *Jesuskind*. Vgl. ferner STAMMLER (Anm. 6), Nr. 20 (*Das Jesuskind. Zwei Exempel*), 42 f., Kommentar 101 f.; RINGLER (Anm. 38), 187 ff., 263 f. (‚Christus als Kind in der Hostie‘, ‚Christus als das Kind der Gottesgeburt‘); K. RICHTÄTTER, *Die Herz-Jesu-Verehrung des deutschen Mittelalters*, München/Regensburg ¹1924, 247 ff.; U. PETERS, *Frauenliteratur im Mittelalter. Überlegungen zur Trobaritzpoesie, zur Frauenmystik und zur feministischen Literaturbetrachtung*, GRM 69 (1988), 35–56. Zu einer anderen Verbildlichung der selben dogmatischen Aussage vgl. G. M. LECHNER, *Maria Gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst* (Münchener Kunsthistor. Abhlg. 9), München/Zürich 1981.

zu sitzen scheint, also mit der von ‚Christus als dem Kind der Gottesgeburt‘⁸.

Vom ‚Gottesrat‘ bis zum Weltgericht reicht also die klar erkennbare Thematik der sechs Tafeln, die sich allerdings weder bei den einzelnen Tafeln als strukturbildende Konzeption bei der Reihung der vier Szenen auswirkt, noch es ermöglicht, die sechs Tafeln sinnvoll nach der Chronologie der Heilsgeschichte zu ordnen, selbst wenn man dazu nur die jeweils erste Szene berücksichtigt.

Zum Vergleich: Der ‚Libellus septem sigillorum‘ und seine 1331 beendete mhd. Bearbeitung Tilo's von Kulm ‚Von sibem ingesigeln‘ (ed. K. Kochendörffer) bringt in dem dem Titel entsprechenden Dispositionsschema die sieben zentralen Punkte der Heilsgeschichte: Inkarnation, Taufe, Leiden, Auferstehung, Himmelfahrt, Ausgießung des Heiligen Geistes und jüngstes Gericht. Allerdings fügt Tilo von Kulm in einer Art Prolog noch allerlei hinzu, gewissermaßen die Vorgeschichte: Luzifers Empörung und Sturz, die Erschaffung Adams und Evas, ihren Sündenfall und ihre Vertreibung aus dem Paradies, vor allem aber eine Version des ‚Streites der Töchter Gottes‘ und den ‚Ratschluß zur Erlösung‘ (s. o. und Verf. Lex. IV, 473 ff.). Neben einer solchen stringenten Konzeption kommt die in jeder Hinsicht willkürliche Zusammensetzung der Ribnitzer Szenenfolge deutlich zum Vorschein. Daß aber auch die Behandlung dogmatischer Fragen im erbaulichen Kontext eines Marienlebens ihren festen Platz hat, zeigt z. B. das ‚Soliloquium quod habuit Jesus cum Maria matre sua‘ der — nicht zuletzt auch in volkssprachigen Versionen — weit verbreiteten ‚Vita beate virginis Marie et salvatoris rhythmica‘ (ed. A. Vögtlin), V. 3450—3621, in dem vor der Taufe Christi in scholastischer Dialogform Grundlegendes christlichen Glaubens erörtert wird, u. a. die Trinität, Satisfaktion und Inkarnation; überhaupt müssen Lehrhaftes und Kontemplatives keine Gegensätze darstellen⁹, wie auch die Abschiedsszene zwischen Maria und

⁸ Vgl. E. GULDAN, *Et verbum factum est. Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild*, Römische Quartal-Schr. 63 (1968), 145—169; G. SCHILLER, *Ikono-graphie der christlichen Kunst*, Bd. I, Gütersloh 1969, 55 f.; J. W. EINHORN, *Spiritualis Unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters* (MMS 13), München 1976, 268; F. BOESPFLUG, *Das Credo von Siena*, Freiburg/Basel/Wien 1985, 24 f. (Illustration zu *descendit de coelis*); H. VON HINTZENSTERN, *Lucas Cranach d. Ä. Altarbilder aus der Reformationszeit*, Berlin 1981, 40 ff.; H. REINITZER, *Biblia Deutsch. Luthers Bibelübersetzung und ihre Tradition*, Wolfenbüttel 1983, Nr. 96, 103; P. SCHMIDT, *Die Illustration der Lutherbibel 1522—1700*, Basel 1962, 480.

⁹ Vgl. K. RUH, *Studien über Heinrich von St. Gallen und den ‚Extendit manum‘-Passionstraktat*, Zs. f. schweizer. Kirchengesch. 47 (1953), 249 f., 253, 277 f.; DERS., *Zur Theologie des mittelalterlichen Passionstraktats*, Theolog. Zs. d. theolog. Fakultät der Universität Basel 6 (1950), 17—39, bes. 31 ff.

Christus in Bethanien zeigt, die aus den ‚Meditationes vitae Christi‘ in zahlreiche volkssprachige Passionstraktate eingedrungen ist und zum festen Bestandteil von Passionsdarstellungen gehört.

Die 1., 2., 5. und 6. Tafel haben lateinische Bildbeischriften auf diversen Schriftbändern mit Texten, die dem biblischen Wortlaut einiger Maßen entsprechen; die 3. Tafel hat, was Hervorhebens wert, aber zu reformatorischen Zeiten keineswegs mehr ungewöhnlich ist, zwei Spruchbänder mit lateinischem, auf Schriftstellen basierendem Text, und vier Spruchbänder mit niederdeutschen, gereimten, zweizeiligen, aus erbaulicher Tradition stammenden Versen, die Schlie offenbar als solche nicht erkannt hat¹⁰. Auf der 4. Tafel ist wahrscheinlich die Bildbeischrift zerstört, wie die Parallel-darstellung auf der 6. Tafel vermuten läßt. Da Schlie (364 f.) die Texte ohne jeglichen Nachweis abgedruckt hat, wiederhole ich sie hier mit wenigen Korrekturen und gebe einige Erläuterungen dazu.

1. Tafel, 1. Szene: *Puer.natus.est.nobis*; vgl. Jes. 9, 6 *parvulus enim natus est nobis, filius datus est nobis*, ein Vers, der z. B. auch in der ‚Biblia Paupe-rum‘ typologisch auf die Geburt Christi bezogen ist und zur Lektion des Weihnachtstages gehört (Introitus zur dritten Weihnachtsmesse). *Puer* statt *parvulus* zeigt wohl an, daß die Bildbeischrift nicht unmittelbar auf direktem Bibelzitat beruht; der vielleicht rhythmisch bedingte Ersatz mag durch Kontamination mit Mt. 2, 9; Lk. 1, 80; 2, 43 entstanden sein, wo jeweils *puer* für Christus steht. Das genaue Zitat also ist gewissermaßen ‚zersungen‘.

1. Tafel, 2. Szene: *Vere.fili⁹.dei erat iste*: vgl. Mt. 27, 54 *vere Dei Filius erat iste*. Nicht zuletzt der Pelikan auf dem Kreuz zeigt, daß wir es (nicht nur hier, sondern insgesamt) nicht mit ‚Historienbildern‘ zu tun haben, sondern mit auf typologischer Exegese beruhenden ‚Andachtsbildern‘, die der meditativen Betrachtung dienen, wie das bekannte: *Pie pelicane. Jesu domi-*

¹⁰ Zum Nebeneinander von Volkssprache und Latein auf Bilderbogen vgl. H. ROSENFELD, Der mittelalterliche Bilderbogen, in: DERS., Ausgewählte Aufsätze (. . .). Festgabe zum 80. Geburtstag, hsg. v. H.-A. KLEIN (GAG 473), Göttingen 1987, 256–266, hier 258, 262; Rosenfeld bemerkt, daß die volkssprachigen Texte häufig in gereimter Form auftreten. Vgl. H. KIEPE, Die Nürnberger Priameldichtung. Untersuchungen zu Hans Rosenplüt und zum Schreib- und Druckwesen im 15. Jahrhundert (MTU 74), München 1984, 210 ff. ‚Bildgedichte‘. So hat z. B. das Blockbuch ‚Exercitium super Pater noster‘ lateinische prosaische Bildbeischriften, die deutschen oder niederländischen sind dagegen in gereimten Versen abgefaßt. Ein gleiches Verhältnis zwischen lateinischer Prosa und gebundener volkssprachiger Rede findet sich in ‚La danse macabre‘, Paris 1485 bzw. 1486. Vgl. F. RÄDLE, Kunstchronik 32 (1979), 393, der generell Kunsthistoriker darauf hinweist, daß Bildbeischriften poetische Form haben können; eine Selbstverständlichkeit, die dennoch immer wieder in Vergessenheit gerät.

ne . . . Dem selben Zweck dient auch der mit Wunden übersäte Christus, der auf der 3. Tafel bei der Intercessio ganz ähnlich erscheint¹¹. Die Stilisierung des Kreuzholzes, die ähnlich auf der 3. und 5. Tafel sich findet, soll u. U. die verschiedenen Hölzer andeuten, aus denen das Kreuz entsprechend der ‚Kreuzholzlegende‘ zusammengesetzt ist¹².

1. Tafel, 4. Szene: Himmelfahrt, mit fünf Spruchbändern: Das des Engels links oben lautet: *Quis est <*> iste rex glorie**, das des Engels links unten: *Quis est iste qui venit ut edom*:¹³ Beantwortet werden die Fragen direkt korrespondierend von dem Engel oben rechts: *Ipse est *alpha* et o**¹⁴ und unten rechts: *Dñs virtutū *ipse est *rex *glorie**¹⁵, sowie zusammenfassend von Maria: *Dilectus meus *filius *ascendit ī celum**¹⁶.

¹¹ Ein Ausschnitt diese Szene mit dem Pelikan ist abgebildet bei H. REINITZER, Kinder des Pelikans, in: Vestigia Bibliae. Jb. des Dt. Bibel-Archivs Hamburg 6 (1984), 253, Nr. 234, Abb. 25. Zu dem Pseudo-Thomas-Hymnus ‚Adoro te devote‘ vgl. C. GERHARDT, Die Metamorphosen des Pelikans (Trierer Studien zur Literatur 1), Frankfurt/Bern 1979, 29; ebd. 19 zu verschiedenen hohen Zahlen der Wunden Christi (meist an bestimmte Gebetsrituale geknüpft, oder wie im Passionstraktat des Heinrich von St. Gallen [ed. K. RUH], 13, 24 ff., an die 662 Knochen des menschlichen Körpers [bzw. 51, 14 f., 462]) und zu ihrer meditativen Funktion (mit leicht zu vermehrenden Beispielen); zur Darstellung der Wundmale Christi vgl. u. a. M. STUHR, Symbol und Ornament in der Schmerzensmannardarstellung des Conrad von Einbeck, in: Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt, hsg. v. F. MÖBIUS/E. SCHUBERT, Weimar 1987, 243–254; zur theologisch bedingten Grausamkeit der Passionsdarstellungen s. RUH (Anm. 9), 275 ff.

¹² Vgl. GORISSEN (Anm. 4), 334 ff.

¹³ Ps. 23, 8, 10 und Jes. 63, 1. Vgl. S. GUTBERLET, Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst von den Anfängen bis ins hohe Mittelalter. Versuch zur geistesgeschichtlichen Erfassung einer ikonographischen Frage (Sammlung Heitz. Akad. Abhln. zur Kunstgesch. III, 3), Leipzig/Straßburg/Zürich 1934, passim (s. Register), u. a. 215 Anm. 529 und K. WILCKE, Ein unbekanntes Himmelfahrtsspiel des Mittelalters. Edition und Kommentierung des ‚Ludus de Ascensione‘ aus Cavalese, Wirkendes Wort 37 (1987), 184–223, 284–308, hier V. 637 ff. und S. 294 zur Verwendung der beiden Zitate bei der Himmelfahrt; vgl. auch H.-J. KRAUSE, ‚Imago ascensionis‘ und ‚Himmelloch‘. Zum ‚Bild‘-Gebrauch in der spätmittelalterlichen Liturgie, in: Skulptur des Mittelalters (Anm. 11), 281–353, 350 zum Jes.vers. Vgl. ferner A. E. SCHÖNBACH, Altdeutsche Predigten, 3 Bde., Graz 1886–1891, I, 56, 25; III, 108, 16 ff.; das ‚Anegenge‘ (ed. D. NEUSCHÄFER), V. 3211 ff.; Altdeutsche Predigten und Gebete (Anm. 20), Nr. 2, 54 ff., S. 8.

¹⁴ Vgl. Offb. 1, 8; 21, 6; 22, 13 *ego sum Alpha et Omega*; vgl. LCII 1; LexdMa I, 455.

¹⁵ Ps. 23, 10. Vgl. zusammenfassend H. R. WEBER, Die Umsetzung der Himmelfahrt Christi in die zeichenhafte Liturgie (Europäische Hochschulschriften XXVIII, 76), Bern/Frankfurt 1987, 14 ff.: ‚Der Ascensus Christi – triumphaler Einzug in den Himmel.‘

¹⁶ Kombination aus Mt. 3, 17 *hic est filius meus dilectus* und Apg 1, 9 ff. ohne wörtliche Entsprechung. Vgl. dazu: Der sogenannte St. Georgener Prediger (ed. K. RIEDER), Nr. 69 ‚von unser vrowen‘, S. 303, 13 f.; vgl. STAMMLER (Anm. 6), Nr. 26, S. 56, 39 ff.

Dilectus verweist zusätzlich auf den Bräutigam des ‚Hohen Liedes‘ und damit auf Maria in der Rolle der *sponsa* und *Ecclesia*, wie z. B. bei Schönbach, Altdutsche Predigten III (109, 32 ff.). So ist ferner in dem Holztafeldruck von c. 1465 ‚Canticum Cantorum‘ (hsg. v. O. Clemen [Zwickauer Faksimiledrucke 4], Zwickau 1910), Bl. 12b, V. 1, 12 mit einer Art ‚Gnadenstuhl‘ illustriert, ähnlich Bl. 16a, Cant. 8, 6, wo jeweils das Stichwort *dilectus* fällt; vgl. Bl. 11b.

Die Texte zeigen also die so symptomatische Vermischung von reinem Bibelzitat und Liturgie, wie besonders das Jesaja-Zitat deutlich macht, das im Kontext der Himmelfahrt seinen ‚liturgischen Ort‘ hat. Ebenso gehören die Psalmenzitate, die das Kommen des Herrn ankündigen und die ebenfalls in dem Rahmen der Himmelfahrt üblich sind, zum festen Bestand der Liturgie des Ostersonntags oder der Osterspiele. In dem Jes.vers hat der Maler (oder seine Vorlage) *Edon* offenbar als Personennamen mißverstanden, wie der Fehler *ut Edon* statt *de Edon* zeigt.

2. *Tafel, 1. Szene, 5. Tafel, 2. Szene, 6. Tafel, 1. Szene*: Die Verkündigung ist drei Mal nahezu identisch dargestellt. Gabriels Spruchband und das Marias haben den biblischen Text Lk. 1, 28 (mit dem nicht verwunderlichen Zusatz *Maria!*) und 1, 38: *Aue maria gracia plena domin⁹ tecum** und *Ecce ancilla dm fiat m scdm verbū tu <ū>*. Auf den Seiten des aufgeschlagenen Buches steht die Jesaja-Prophetie von der Jungfrauengeburt (7, 14) in — soweit lesbar — etwa gleicher Schreibung, die Maria seit den pseudo-bonaventura’schen ‚Meditationes vitae Christi‘ gerade gelesen haben soll, als Gabriel zu ihr trat¹⁷: *ecce virgo cōcipiet et pariet filiū 71 et vocabitur nomē eius emanuel ysaias vii c.* (nach der 6. *Tafel*).

3. *Tafel, 1. Szene*: Bei der Taufe Christi hält der Engel sein Spruchband mit dem an Mt. 3, 16 angelehnten Wortlaut: *In colūbe specie spirit⁹ sātus visus est pñā vox*¹⁸; Gottvaters Text lautet: *Hic est filius meus Dilectus⁹ ī quo m cōplacui*¹⁹. Die Ergänzung *paterna (vox)*, die im Wortlaut von Mk. 1, 11 und Lk. 3, 22 kein Vorbild hat, entspringt nicht individueller Willkür, sondern ist auch in anderen Texten in ähnlicher Form nachweisbar: Vgl. das ‚Marienleben des Heinrich von St. Gallen‘ (wie Anm. 17), cap. 12, 26 f. *Do ward gebort die stym deß ewigen waders* oder die ‚Vita beate virginis Marie et

¹⁷ Vgl. SCHILLER, (Anm. 8), 53a; M. BERVE, Die Armenbibel. Herkunft. Gestalt. Typologie (Kult und Kunst 4), Beuron 1969, 27, 32; H. HILG, Das ‚Marienleben‘ des Heinrich von St. Gallen. Text und Untersuchung. Mit einem Verzeichnis deutschsprachiger Prosamarienleben bis etwa 1520 (MTU 75), München 1981, 153, Z. 153 ff.

¹⁸ Mt. 3, 16 *et vidit Spiritum Dei descendentem sicut columbam*. SCHLIE (Anm. 1) 364 zieht *paterna vox* zu dem zweiten Spruchband: „Der Schluß des einen soll der Anfang des anderen sein.“

¹⁹ Mt. 3, 17. SCHLIE (Anm. 1) 364 hat *Dilectus* ausgelassen.

salvatoris rhythmica' (ed. A. Vöglin), S. 129 *patrisque vox fiebat cunctis audientibus de celis.*

3. *Tafel, 3. und 4. Szene:* Beide Szenen zusammengenommen stellen die vollständige Fassung der sogenannten ‚Heils-‘ oder ‚Gnadentreppe‘ dar, die Fürbitte Marias beim Weltgericht an Christus, ihm ihre Brust zeigend, sowie die Christi an Gottvater, indem er seine Leidenswerkzeuge, die *arma Christi*, vorweist und auf seine Wundmale deutet²⁰. Das angeblich auf Bernhard von Clairvaux zurückgehende Thema ist von den Reformatoren ausdrücklich verworfen worden, ähnlich dem Motiv vom kreuzbeladenen, aus dem Himmel herabgleitenden Christuskind, das ebenfalls theologisch umstritten war (s. o. Anm. 8).

3. *Szene:* Maria wendet sich an Christus mit den Worten:

*Kynt se an de brüsten myn

Ik bydde dy lat nenen sūnder vor laren syn**

²⁰ Vgl. LCI II, 346–352 s. v. Interzession; GORISSEN (Anm. 4) 450 ff.; den Ausstellungskatalog: Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Frankfurt 1983, Nr. 445, 446 (mit leoninischen Hexametern auf den Spruchbändern), 447 ff.; B. BUSHART, Hans Holbein der Ältere, Augsburg 1987, 102 ff. (zu dem Motivbild des Ulrich Schwarz, 1508, mit je einem Reimpaarvers Marias, Christi, Gottvaters, die mit den unten zitierten nicht übereinstimmen); L. KRETZENBACHER, Schutz- und Bittgebärden der Gottesmutter. Zu Vorbedingungen, Auftreten und Nachleben mittelalterlicher Fürbitte-Gesten zwischen Hochkunst, Legende und Volksglauben, Sitzungsber. München 1981, 3, München 1981, 42–82; H. ROSENFELD, Zur Darstellung des Eigengerichts (Persönliches, besonderes, Einzel-Gericht, *Judicium Particulare*) in der mittelalterlichen Kunst und Literatur — Bilderbogen, Buchillustration, Volksdrama und Hans Holbein —, in: DERS. (Anm. 10), 267–274h.; K. KUNZE, Himmel in Stein. Das Freiburger Münster. Vom Sinn mittelalterlicher Kirchenbauten, Freiburg/Basel/Wien 1980, 80 f.; D. RADOCSAY, Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn, Budapest 1977, Abb. 91, dazu S. 21, 185 ff. (die Bildbeischriften in leoninischen Hexametern); F. ZAUNER, Das Hierarchiebild der Gotik. Thomas von Villachs Fresko in Thörl, Stuttgart 1980, Abb. 40, dazu S. 92 (mit anthroposophisch-unbrauchbaren Deutungen). Vgl. zur Bezeugung des Motivs in Predigten W. WACKERNAGEL, Altdeutsche Predigten und Gebete aus Handschriften, Basel 1876, Nachdruck: Darmstadt 1964, Nr. 46, 134 ff., S. 96. Zur Verwendung dieser Szene in Weltgerichtsspielen und weiteren schriftlichen Quellen vgl. K. REUSCHEL, Die deutschen Weltgerichtsspiele des Mittelalters und der Reformationszeit. Eine literarhistorische Untersuchung (*Teutonia* 4), Leipzig 1906, 117 f.; Berner Weltgerichtsspiel. Aus der Handschrift des 15. Jahrhunderts hsg. v. W. STAMMLER (*Texte des späten Ma.* 15), Berlin 1962, Anm. z. V. 736, 43 f.; L. A. WILLOUGHBY, Two Unpublished Middle High German Poems, *Modern Language Review* 5 (1910), 332, Anm. z. V. 215; P. OCHSENBEIN, Marias Fürbitte im Churer Weltgerichtsspiel von 1517, in: *Geschichte und Kultur Churrätens. Festschrift für Pater Iso Müller OSB zu seinem 85. Geburtstag*, hsg. v. U. BRUNOLD/L. DEPLAZES, Disentis/Munster 1986, 583–615, bes. 608 f.

Christus antwortet ihr:

O moder syn an de wonden
de yck vor den sūnder draghe to allen stunden*

4. Szene: Im Anschluß daran spricht Christus zu Gottvater:

Vader lat de wonden m̄.
vor allen armē sunderen en offer syn**

und dieser erwidert Christus:

*Sone leue.kynt.myn
wat.du bydest.dat schal.so syn*

Daß die Verse diese Intercessio-Darstellung, die ich um der Deutlichkeit willen als abgesetzte Verse hierhergesetzt habe und nicht fortlaufend wie auf den Schriftbändern und die im Gegensatz zu den lateinischen Wörtern bezeichnender Weise fast ohne Kürzel geschrieben sind, nicht Erfindung des Malers der Tafeln sind, zeigt ein schwäbischer Holzschnitt (um 1480)²¹, auf dem über Maria und Christus die Verse stehen:

Mütter sich an die wunden
die ich trag für den sūnder zū allen stunden

sowie:

Sun sich an die bruiste min
kainen sunder laus uerloren sin,

die Stammler in identischem Wortlaut auch noch in einer lateinischen Predigt (auch hier also das Nebeneinander von lateinischer Prosa und volkssprachlichen Versen) nachgewiesen hat; die Predigthandschrift stammt aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts aus dem Kloster Mondsee²². Im übrigen hat es nichts Auffälliges an sich, wenn Holzschnitte oder Einblattdrucke als Vorlagen für größere Gemälde herangezogen werden. So sind z. B. Hans Hesses Hochaltar der Stiftskirche zu Ebersdorf (1513) oder der Meister Pauls von Leutschau (um 1508—1517) nach dem Holzschnittzyklus zur Passionsgeschichte von Lucas Cranach d. Ä. von 1509 gestaltet und auch Dürers Holzschnitte und Radierungen sind vielfach für Tafelbilder benützt worden; vgl. z. B. den Ausstellungskatalog Dürer-Renaissance, München 1971.

Die Verse der 4. Szene haben in den lateinischen Versen auf Intercessio-Bildern ihre hinreichenden Entsprechungen:

vulnera cerne pater fac quod rogitat mater

²¹ Abgebildet in: Martin Luther und die Reformation in Deutschland (Anm. 20), Nr. 449, 338 f.; und bei ROSENFELD (Anm. 20), Abb. 5. Vgl. A. E. SCHÖNBACH, Über eine Grazer Handschrift lateinisch-deutscher Predigten, Graz 1890, S. 10 dazu, daß der gleiche Schreiber bei den lateinischen Partien ungleich stärker Kürzel gebraucht als bei den mittelhochdeutschen.

²² Berner Weltgerichtsspiel (wie Anm. 20), 43 f.

und:

nasci petito dabo quae vis nulla tibi negabo²³.

Bilder und Texte der 3. Tafel sind also fest in der spätmittelalterlichen Frömmigkeit verwurzelt und dürften wohl einer ‚schriftlichen‘ Quelle, u. U. in Form eines Einblattdruckes, verpflichtet sein. Bemerkenswert ist vielleicht noch ein Detail, daß Gottvater nämlich hier, wie auch auf den anderen Tafeln, stets nicht mit einer päpstlichen Tiara, sondern mit einer Kaiserkrone gekrönt ist.

5. Tafel, 2. Szene und 6. Tafel, 1. Szene: s. o. zu Tafel 2.

6. Tafel, 2. Szene. Es fehlen zwar die Hirten auf dem Felde, doch der Engel in den Wolken (der auf der 4. Tafel, 1. Szene u. U. zerstört ist) verkündet auf seinem Spruchband nach Lk.:

gl̄ia in excelsis de°

Insgesamt finden sich auf den sechs Tafeln sechzehn verschiedene Szenen, acht Wiederholungen (5 × die Auferstehung, 3 × die Verkündigung, 2 × Christi Geburt, dazu eine abweichende Darstellung der Geburtsszene auf der 5. Tafel).

III

Mir scheint nun, daß die Frage nach der Funktion dieser Tafeln recht einfach und eindeutig zu beantworten ist, macht man sich nur erst frei von Schlie's Vorstellung, daß es irgend eine „Art der Verbindung dieser Male-reien“ (363) gegeben haben müsse, die über eine für alle Tafeln gleiche Autorschaft hinausgeht. Ich will also die These plausibel zu machen versuchen, daß es sich um keine Serie handelt, die nebeneinander und im Zusammen-hang zu sehen ist, sondern daß es sich um sechs Einzelstücke handelt, vorausgesetzt, daß keine weiteren verlorengegangen sind.

Schlie (366) hat an Hand der bis auf eines identifizierbaren Wappen am unteren Rand der Tafeln gezeigt, daß die Bilder von Schwestern des Klo-sters in Auftrag gegeben bzw. gestiftet worden sind. Er hat ferner belegt, daß der Beichtvater des Klosters *broder lambrecht slagghert* in einem anderen Falle für drei Schwestern des Klosters, die den Auftrag gegeben hatten, als Maler tätig war, ja daß diese Drei sogar an den Malereien mitgewirkt haben. Nicht ohne Grund vermutet Schlie für die sechs Tafeln „einen ähnlichen Ursprung“ (366).

Die Vermutung liegt nahe, daß sechs Schwestern sich bei ihrem ‚Haus-maler‘ je ein *Andachtsbild* bestellt haben, vielleicht für ihre Klosterzelle. Man könnte ferner vermuten, daß der Maler eine Art von Musterbuch mit

²³ Nach RADOCSAY (Anm. 20), 187; vgl. in: Martin Luther und die Reformation in Deutschland (Anm. 20), Nr. 446, 447, 450 = ROSENFELD (Anm. 20), Abb. 1—3.

für Erbauungs- und Glaubensbilder²⁴ dieser Art geeigneten Sujets und Vorlagen hatte, aus dem dann jede Schwester sich die Thematik ihrer Meditationstafel nach ihren eignen Vorlieben, Wünschen und emotionalen Frömmigkeitsbindungen zusammenstellen konnte²⁵. Damit fügt sich die Ausschmückung der einzelnen Klosterzelle mit Bildern gut in die allgemeine Frömmigkeitsentwicklung und Ausbreitung der Privatoratorien ein, die immer mehr als Ort der individuellen Zwiesprache mit Gott gewählt wurden, und bei der Andachtsbilder aller Art eine kaum zu überschätzende Rolle gespielt haben.

So konnte es zu dieser sonderbaren Mischung aus Massenproduktion und individuell erscheinendem Einzelstück kommen, die nicht zuletzt auch den Reiz der Tafel-Reihe ausmacht, für die eine Parallele zu finden nicht ganz einfach sein dürfte. Außerdem könnte sich so erklären, warum bei den Tafeln kein ikonologisches Konzept Konturen gewinnt. Denn einerseits sind diese weder eindeutig christozentrisch noch mariologisch orientiert; andererseits zeichnet sich bei der 3. Tafel zwar der Schwerpunkt ‚Jüngstes Gericht‘ (Szene 2—4) deutlich ab, doch ist die Taufe Christi als alleinige ‚Einleitung‘ dazu nur schwer plausibel zu machen.

Gerade bei privaten Andachtsbildern, seien sie auf Pergament, Papier, Stoff oder Holz gemalt, gedruckt oder als Skulptur vertrieben, gab es ja regelrechte Massenherstellung mit einem organisierten Kunsthandel. Einen besonders eindrücklichen Überblick über diese Art von kunsthandwerklicher Produktion vermitteln die Funde aus dem Nonnenchor des Zisterzienserinnenklosters Wienhausen²⁶, z. B. die Miniatur des Auferstandenen,

²⁴ Dieser Terminus nach D. KOEPLIN, in: Martin Luther und die Reformation in Deutschland (Anm. 20), 333—378; vgl. ferner z. B. H. BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981; F. O. BÜTTNER, *Imitatio pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlin 1983 (S. 124 ff. zur ‚Krönung Mariä‘ als Andachtsbild); R. SUK-KALE, *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*, *Städel-Jb. NF. 6* (1977), 177—208 (mit wichtigen grundsätzlichen Überlegungen).

²⁵ Vgl. vom mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit, in: *Die Parler und der schöne Stil 1350—1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, hsg. v. A. LEGNER, Köln 1978, Bd. III, 139—150 (vgl. ebd., 189—193 ‚Privatoratorien des 14. Jahrhunderts‘, die ja zu der Zeit nicht nur ‚bildwürdig‘ geworden waren, sondern auch immer größere Bedeutung erlangten); das Skizzenbuch des Jaques Daliwe, mit einem Kommentar v. U. JENNI unter Mitwirkung v. U. WINTER, Weinheim 1987.

²⁶ S. H. APPUHN, *Kloster Wienhausen*, Wienhausen 1986, bes. 50 ff., Zitat S. 52, Abb. 69; DERS., *Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland*, Darmstadt 1979, 87 ff. Vgl. zum Kunsthandel z. B. W. SCHMID, *Kunst und Migration. Wanderungen Kölner Maler im 15. und 16. Jahrhundert*, in: *Migration in der Feudalgesellschaft*, hsg. v. G. JARITZ/A. MÜLLER, Frankfurt/New York 1988, 315—350, hier S. 324 f. Vgl. allgemein: *Klösterliche Sachkultur des Spätmittelalters*

die mit zahlreichen Gebeten und Ablaßverheißungen beschriftet ist, sozusagen „mit Gebrauchsanweisungen für die Privatandacht“ des für das Kloster zentralen ‚Themas‘.

Ferner sei das ehemalige Dominikanerkloster San Marco, Florenz, genannt, das hinreichend parallel, doch auch ausreichend entfernt ist, um es nicht als Vorbild in Anspruch zu nehmen. Jede der 42 Zellen der Brüder ist um 1450 mit einem Fresko Fra Angelico's und seiner Werkstatt ausgestattet, die ohne übergreifendes Konzept Themen der Vita Christi zeigen, vornehmlich solche der Passion. Sieben Zellen, für Novizen bestimmt, haben jeweils ein ziemlich identisches Bild: St. Dominicus am Kreuzstamm kniend. Auch hier wird u. a. die Serienproduktion derartiger Andachtsbilder der Brüder recht deutlich, die allerdings die Andacht selbst nicht beeinträchtigt haben dürfte. Vergleichbar mit der vielfach fehlenden künstlerischen Qualität derartiger Andachtsbilder ist die ‚Schlichtheit‘ der sprachlichen Gestaltung volkssprachiger Privatgebete, die jedoch für den Betenden kaum ein ästhetisches Problem dargestellt hat; denn wie Ochsenbein (Anm. 31) mit Recht bemerkt, „konnte auch der sprachlich primitivste Gebetstext für ihn ein Artikulationsgefäß sein, das ihm dazu diente, seinen Gefühlen, Ängsten und Sorgen in einer Rede mit Gott Ausdruck zu verleihen“ (398).

Johannes Butzbach, genannt Piemontanus, beschreibt in seinem ‚Wanderbüchlein‘ von 1506²⁷, wie er auf der Reise von Deventer in sein neues Heimatkloster Maria Laach mit seinen Reisegefährten in Köln Station machte, und er teilt von diesem Aufenthalt folgendes Detail mit: „Wir hingegen kauften uns etliche Schilder als Zierde für die Zellen, die wir in Laach bekommen sollten“; unter „Schilder“ sind dabei Bilder jeder Art zu verstehen, seien sie gedruckt oder, was wohl näher liegt, gemalt.

Man darf wohl voraussetzen, daß solche Bilder nicht nur zur ‚Zierde‘

(Veröffentlichungen des Inst. für mal. Realienkunde Österreichs 3), Wiener SB 367, Wien 1980. Zu einer speziellen Form kleiner und großer Andachtsbilder s. E. D. BOSSHARD, Tüchleinmalerei — eine billige Ersatztechnik?, Zs. f. Kunstgesch. 45 (1982), 31—42. Vgl. U. BERGMANN, Schnütgen-Museum. Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000—1400), Köln 1989, S. 292 ff., wo eine thronende Madonna beschrieben wird, die für „die Klosterzelle der Stifterin zur privaten Nutzung geschaffen wurde“ (S. 293), und bei der besonders bemerkenswert ist, daß das Jesuskind abnehmbar ist: „Ob nun das Kind getrennt in frommem Spiel, etwa zum Wiegen, Benutzung fand, oder aber die Muttergottes als Einzelfigur noch zu anderem Zweck, etwa als Verkündigungsmaria, diente, ist nicht zu belegen“ (S. 295).

²⁷ Hsg. und bearbeitet v. L. HOFFMANN, Berlin 1984, hier 197. Zwar in säkularisierter Form, immerhin aber bemerkenswert, findet sich im ‚Kloster der Minne‘, eine um 1350 entstandene Minnerede — s. Verf. Lex. ²IV, 1235—1238 — V. 1763 ff. die Angabe: *dū zell waz och schön geziert, mit gemelde durch fisiert von richer varw und von golde vin.*

der Zellen dienten, sondern auch eine meditative Funktion hatten. Wenn auch rund 200 Jahre früher und im Dominikanerorden angesiedelt, so wird man das vielzitierte Beispiel Heinrich Seuses²⁸ *mutatis mutandis* doch wohl auf die Ribnitzer Klarissen übertragen dürfen:

Er hat im och do in sinem anvang ein heinlich stat, ein capell uss erwelet, da er sinem andacht nah bildlicher wise möhti gnüg sin. Sunderlich hat er im in siner jugend heissen gemalet an ein bermit die ewige wisheit, dú himel und erd in ir gewalt hat, und daz si in minneklicher schonheit und lieplicher gestalt übertrifet aller creaturen schonheit, dar umbe er si do in siner blüden jugent im selben ze einem liep hate us erkoren. Daz minneklich bilde fñrt er mit ime, die wil er ze schñl fñr, und sast es fñr sich in siner celle venster und blikt es an lieplich mit herzklicher begirde. Er braht es wider hein und verwurkt es in die capell mit minneklicher meinunge²⁹.

Ob es nun ein Einzelbild gewesen ist, eine vielszenige Darstellung z. B. als Bilderbogen wie der von ‚Christus und der minnenden Seele‘³⁰, oder, gewissermaßen dazwischen, Bilder mit vier Szenen wie ‚unsere‘ Tafeln, der ‚Sitz im Leben‘ dürfte jeweils ähnlich dem gewesen sein, den Seuse so eindringlich beschrieben hat.

Auch Nikolaus von Kues hatte in der Kapelle seiner Stiftskurie zu Koblenz ein Tafelgemälde hängen, eine *vera-icona* Christi, von dem er eine Kopie den Tegernseer Benediktinern zusandte, sozusagen als ‚Bild-Beigabe‘ zu der Schrift ‚De visione Dei‘ (1453). Im Vorwort dieser Schrift äußert sich der Kardinal sehr ausführlich über Wert, Aufgabe, Funktion und Leistung des Bildes für die meditative Praxis; er wollte die Brüder „von der Anschauung dieses Bildes zur Betrachtung der verborgensten Geheimnisse Gottes führen“³¹. Ferner ist an das sogenannte ‚Buch‘ des Nikolaus von

²⁸ Vgl. z. B. ROSENFELD (Anm. 10), 262; BELTING (Anm. 24), 14 (der allerdings den Seuse-Text falsch übersetzt hat), ZENETTI (Anm. 6), 66 (ff. und passim). Vgl. den Pseudo-Frauenlob-Spruch (ed. L. ETTMÜLLER), Nr. 4,1 ff. *Man siht nāch gote ein bilde malen martelvar. Sñndaer nim war Der negele unt der wunden . . .* Hier soll ein imaginiertes Passionsbild Christi zur meditativen *compassio* anregen und anleiten.

²⁹ Vgl. Heinrich Seuse, Deutsche Schriften, hsg. v. K. BIHLMEYER, Stuttgart 1907, Nachdruck: Frankfurt 1961, 103.

³⁰ Vgl. ROSENFELD (Anm. 10), 262 f.; LexdMa. II, 149 f. s. v. Bilderbogen.

³¹ Vgl. Nikolaus von Kues. Textauswahl in deutscher Übersetzung 3: *De visione Dei* — Das Sehen Gottes, deutsche Übersetzung von H. PFEIFFER, Trier 1985, Vorwort S. 5—7; Zitat aus dem Vorwort zur deutschen Übersetzung von R. HAUBST, S. 3. Vgl. Verf. Lex. ³VI, 1105 f. Vgl. zum geistesgeschichtlichen Hintergrund der Schrift W. HÖVER, *Theologia mystica in altbairischer Übertragung* (MTU 36), München 1971, 265 ff. Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang das um 1470 entstandene buchgeschichtliche Unikum, das Gebetbuch der Margarete von Rodemachern, hsg. v. K. KRATZSCH, Berlin 1973, in dem sich ein Bildteil, der in einer Holzkassette eingebettet ist, und der Textteil ergänzen und wechselseitig vervollständigen (vgl. S. 41, 43 f.), zumal den älteren volkssprachigen Gebetbüchern Bilder eher fremd sind. Vielleicht läßt sich diese auffällige Tatsache mit einem Hinweis auf die in den Einzelzellen vorhandenen Andachtsbilder erklären sowie auf kleinformatige Bilder, die — wie heute auch noch —

Flüe zu erinnern († 1487). Überhaupt müssen Bilder im „Gebetsleben“ und „figuralem Meditieren“ dieses Illiteraten eine ganz bedeutende Rolle gespielt haben³².

IV

Gerade bei den Andachts- und Erbauungsbildern sind Bild und Wort aufs engste miteinander verzahnt und bestärken wechselseitig den lesenden Betrachter in seiner meditativen Versenkung in die einzelnen Stationen der Heilsgeschichte. So ist es auch nicht verwunderlich, daß Bilder und Texte sich gegenseitig angeregt und um Details bereichert haben. Denn so, wie schriftliche Texte bildliche Darstellungen gefördert und beeinflusst haben — auf den Tafeln z. B. die durch die Offenbarungen der heiligen Birgitta geprägte Darstellung der Geburt Christi³³ —, so werden auch Bilder solche kontemplative Betrachtungen angeregt haben, die dann sogar verschriftlicht hätten werden können; allerdings ist diese Richtung der Beeinflussung naturgemäß nur selten exakt nachweisbar. Das von einer Nonne in einer

in Bücher eingelegt werden, vgl. P. OCHSENBEIN, *Deutschsprachige Privatgebetbücher vor 1400*, in: *Deutsche Handschriften 1100—1400. Oxforder Colloquium 1985*, hsg. v. V. HONEMANN/ N. F. PALMER, Tübingen 1988, 379—398, bes. 391 ff.

³² Vgl. P. OCHSENBEIN, *Frömmigkeit eines Laien. Zur Gebetspraxis des Nikolaus von Flüe*, *Histor. Jb.* 104 (1984), 289—308, hier 306 f. Vgl. H. STIRNIMANN, *Der Gottesgelehrte Nikolaus von Flüe. Drei Studien* (Dokimion 7), Fribourg 1981; W. T. HUBER, *Der göttliche Spiegel. Zur Geschichte und Theologie des ältesten Druckwerkes über Bruder Klaus und sein Meditationsbild* (Europäische Hochschulschriften 23, Theol. 164), Bern/Frankfurt 1981; M. HAIN, *„Rota in medio rotae“ in der spätmittelalterlichen Volksfrömmigkeit*, in: *Verbum et Signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung*, hsg. v. H. FROMM/W. HARMS/U. RUBERG, München 1975, Bd. I, 385—388; H. GRISAR/F. HEEGE, *Luther-Studien. Luthers Kampfbilder III: Der Bilderkampf in den Schriften von 1523—1545*, Freiburg i. Br. 1923, 44—56; Verf. *Lex²VI*, 1069—1074, bes. 1073 f.

³³ Vgl. SCHILLER (Anm. 8), 88 f.; U. MONTAG, *Das Werk der heiligen Birgitta von Schweden in oberdeutscher Überlieferung* (MTU 18), München 1968, 95, 101 und 202 ff. (der Text). Vgl. im allgemeinen HILG (Anm. 17), 372 Anm. 24; F. P. PICKERING, *Das gotische Christusbild. Zu den Quellen mittelalterlicher Passionsdarstellungen*, *Euphorion* 47 (1953), 16—37, 21: „Gegen Ende des Mittelalters muß man aber damit rechnen, daß die volkstümliche, erbauliche Literatur vielfach von den darstellenden Künsten beeinflusst wurde. Bis etwa 1250 haben das gesprochene Wort der Predigt und das geschriebene des Traktats den Vorsprung“; vgl. von DEMS., *Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter* (Grundlagen der Germanistik 4), Berlin 1966; A. H. TOUBER, *Das Donaueschinger Passionsspiel und die bildende Kunst*, *DVjs* 52 (1978), 26—42. J. PEŠINA, *Der Hohenfurther Meister*, Hanau 1982, 33 f. zum Einfluß der ‚Interrogatio Sancti Anselmi‘ auf die Darstellungen des Hohenfurther Altars, sowie zu dem der ‚Meditationes vitae Christi‘ (31).

Vision geschaute Leiden Christi³⁴ könnte weitgehend ein in einen Traktat umgesetzter ‚volkreicher Kalvarienberg‘ sein. Auch auf ‚unseren‘ sechs Tafeln werden die Bilder durch zahlreiche Texte ergänzt, die durch ihre Nähe zur Liturgie gewiß die Vergegenwärtigung der zentralen Heilstaten befördern und ihre *compassio* hervorrufende Wirkung verstärken, welche die erste Stufe ist, die die Seele zur Christuskonformität führt.

Schaut man sich eine Klarissenregel an, so ist einsichtig, daß den Schwestern viel Zeit für Andacht aller Art zur Verfügung standen: *Die aber niht slafen wellen, die becumben sich mit gebet und mit gotlicher betrachtunge*³⁵; vor allem während den langen Zeiten des Schweigens³⁶.

V

Bescheidener Zweck meines Beitrages ist es, auf die Spiritualität eines Frauenklosters in Norddeutschland aufmerksam zu machen, das nicht den Bekanntheitsgrad genießt wie z. B. Wienhausen (s. o. Anm. 26) oder das Benediktinerinnenkloster Lüne³⁷, dessen Bilder jedoch trotz ihrer künstlerischen Schlichtheit einen Einblick in den Alltag frommer Frauen und ihrer Frömmigkeitshaltung geben³⁸, die aber auch darüber hinaus etwas von dem kunsthandwerklichen Betrieb der Klöster erkennen lassen, deren bildliche

³⁴ S. Verf. Lex. ²I, 1218—1221. Vgl. E. ROTH, Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters (Philolog. Stud. und Quellen 2), Berlin ²1967, 121; E. BENZ, Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt, Stuttgart 1969, u. a. S. 467 ff. ‚Vision und Liturgie‘.

³⁵ Vgl. A. E. SCHÖNBACH, Mitteilungen aus altdeutschen Handschriften 10: Die Regensburger Klarissenregel, Wiener SB 160, 6, Wien 1908, Nachdruck: Hildesheim/New York 1976, Zitat S. 7, 10, vgl. cap. 8 ff. und S. 56 ff. ‚Daz ist daz ordinarium Sand Clarens Ordens‘. Vgl. Verf. Lex. ²IV, 1184—1187 ‚Klarissenregel‘.

³⁶ Beachtenswert sind in diesem Zusammenhang die systematischen Meditationsanleitungen, wie sie insbesondere im Bereich der ‚Devotio Moderna‘ verbreitet waren, aber auch sonst. Vgl. Ein Denkmal der Devotio Moderna aus der Stiftsbibliothek zu Strängnäs, im Auszug hsg. v. N. TÖRNQVIST, Strängnäs 1946, 72 ff.; Epistola de vita et passione domini nostri. Der lateinische Text mit Einleitung und Kommentar hsg. v. M. HEDLUND (Kerkhistorische Bijdragen 5), Leiden 1975, 8 ff.; N. PALMER, Die letzten Dinge in Versdichtung und Prosa des späten Mittelalters, in: Deutsche Literatur des späten Mittelalters. Hamburger Colloquium 1973, hsg. v. W. HARMS/L. P. JOHNSON, Berlin 1975, 225—239, bes. 225 f.

³⁷ Vgl. T. KNAUF, Kloster Lüne, Braunschweig 1974.

³⁸ Vgl. S. RINGLER, Viten- und Offenbarungsliteratur in Frauenklöstern des Mittelalters. Quellen und Studien (MTU 72), München 1980; Frauenmystik im Mittelalter, hsg. v. P. DINZELBACHER/D. R. BAUER, Ostfildern 1985; DIESS. (Hsg.), Religiöse Frauenbewegung und mystische Frömmigkeit im Mittelalter, Köln 1988; Mein Herz schmilzt wie Eis und Feuer. Die religiöse Frauenbewegung des Mittelalters in Porträts, hsg. v. J. THIELE, Stuttgart 1988.

Ausstattung von den Schwestern selbst stammen kann³⁹, die daran nur mitgewirkt haben oder die die einzelnen Werke immerhin gestiftet haben und das ‚Programm‘ u. U. ganz konzeptionslos mitbestimmt haben können.

Ob es auf den sechs Tafeln Spezifika einer Klarissenikonographie im Unterschied zu Bildwerken gibt, die in Kreisen anderer Orden entstanden sind, und die für diese Orden charakteristische Themen und Motive⁴⁰, und damit andere Ausformungen der Spiritualität haben, mögen nun andere herausfinden, da es ja meine Absicht hier nur war, den Blick kompetenter Fachleute auf diese Meditationstafeln aus einer bei uns etwas aus dem Blickfeld geratenen Gegend zu lenken. Wie schwierig es allerdings ist, in diesem Bereich zu klaren Ergebnissen zu kommen, mag ein letzter Blick auf das 1. Bild der 1. Tafel zeigen. Oben ist belegt worden, wie ungemein verbreitet das ‚Motiv‘ vom Jesuskind, insbesondere in Frauenklöstern, gewesen ist. Dennoch ist es u. U. möglich, hier ein Spezifikum festzuhalten, da bereits in der Legende der heiligen Klara ein besonderer Umgang der Heiligen mit dem Jesuskinde belegt und verbreitet ist⁴¹; dementsprechend

³⁹ Erinnert sei daran, daß Johannes Butzbach (vgl. Anm. 27) an die Nonne Gertrud auf der Rolandsinsel 1505 seinen ‚Libellus de praeclaris picturae professoribus‘ gerichtet hat, in dem auch über Malereien dieser Nonne und anderer Schwestern berichtet wird. Im Nachwort zur ‚Clara und Franciscus von Assisi-Legende‘ (Anm. 41), 102 sind einige weitere Nonnen genannt, die sich mit Buchillustrationen und Tafelmalerei beschäftigt haben.

⁴⁰ Vgl. die Ansätze zu einer solchen Differenzierung bei SUCKALE (Anm. 24), 201 Anm. 40 und passim. Die sicherste Grundlage für die Beantwortung derartiger Fragen gäbe die Analyse und Auswertung von Gebetbüchern und anderen Handschriften aus Klarissenklöstern, wie z. B. die Handschriften 824/1698 8° (lateinisch-deutsches Gebetbuch um 1500) oder 826/1699 8° (1. H. 16. Jh.) der Trierer Stadtbibliothek (deren Neubeschreibung durch Betty Bushey ich einsehen konnte); die erstgenannte Handschrift enthält Bl. 47^r–196^r ‚Erzählende Gebete zur Heilsgeschichte‘, die sich als eine Mischung aus Bibeltextrn, Gebeten, Antiphonen usw. darstellen, u. a. z. B. Gebete und Grüße an das Jesuskind. In Andachtsbüchern dieser Art, zumal dann, wenn sie Illustrationen (u. U. eingeklebte Drucke) aufweisen, wird man zu den Ribnitzer Tafeln die frömmigkeitsgeschichtlich engsten Parallelen finden dürfen. Bei L. JESSEL, Die Egerer Marienklage der Prager Handschrift XVI 633, Bd. 2. Edition und Untersuchung (Stuttgarter Arbeiten zur German. 187). Stuttgart 1987, 48 f. finden sich allerlei Angaben zu Hss. des 15. und 16. Jhs., die vermutlich im Klarissenkloster zu Eger verfaßt sind; vgl. RUH (Anm. 43), 328 ff.

⁴¹ Clara und Franciscus von Assisi. Eine spätmal. alemannische Legende der Magdalena Steimerin mit 8 Miniaturen aus einer Pergamenths. der Bad. LB Karlsruhe, übertragen von F. A. SCHMITT, Bearbeitung F. MÜHLENBERG, (Nachschrift v. C. VON HEUSINGER), Konstanz 1959, die berichtet, daß die Schwestern die hl. Clara mit dem „Kindli Jesus“ haben spielen sehen (48 ff., mit Abb.) oder daß die Stimme eines kleinen Kindes aus der Monstranz zu den Schwestern spricht (31 f.); vgl. S. 39 f. und K. RUH, Franziskanisches Schrifttum im deutschen Mittelalter. Bd. I: Texte (MTU 11), München 1965,

wird auch von der Klarissin Magdalena von Freiburg (um 1407—1458) berichtet, daß sie Erscheinungen des Jesuskindes gehabt habe⁴². So mag hier in Ribnitz das Vorbild der Ordensgründerin wirksam geworden sein trotz der allgemeinen Verehrung, die das Jesuskind gefunden hat, und in der der Ordensgründer Franciscus vorausgegangen ist, wie die ‚Legenda Maior‘ anläßlich der ‚Krippenfeier von Greccio‘ (cap. XI, 7) berichtet, die dann wiederum bis in ein Fürbittegebet ‚Die sieben Freuden der heiligen Clara‘ weitergewirkt hat⁴³.

65, 238 ff. Da ich über kein stilkritisch geschultes Urteil verfüge, sei eine Frage an die Kunsthistoriker weitergereicht. In der Nachschrift nennt v. Heusinger eine weitere Handschrift (ein Hymnar), die ebenfalls aus dem Freiburger Klarenkonvent stammt und deren Miniaturen von derselben, unbekanntem Hand stammen wie die der ‚Clara und Franciscus-Legende‘. Ob nicht die Miniaturen der genannten Handschriften von Sibilla von Bondorf stammen? Diese ist nicht nur als Mitglied des Freiburger Klarissenklosters bezeugt, sondern auch als Schreiberin — nicht als Übersetzerin, wie neuere Forschung entschieden hat — einer Übersetzung von Bonaventuras ‚Legenda Sancti Francisci‘, darüber hinaus sogar als Miniator, die die von ihr geschriebene Legende selbst mit einem umfangreichen Bilderzyklus ausgestattet, sowie eine weitere Handschrift nachträglich bebildert hat. Die Illustrationen der ‚Legenda Sancti Francisci‘ und der ‚Clara und Franciscus-Legende‘ ähneln sich m. E. so sehr, daß es einer genauen Prüfung wert wäre, ob die Illustrationen von einer Hand stammen. U. U. könnte sich so ergeben, daß mit der Klarissin Sibilla von Bondorf eine Schreiberin und Malerpersönlichkeit am Oberrhein in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts mit einem umfangreicheren, vom Inhalt her gesehen recht einheitlichen Werk Konturen gewönne. Vgl. Bonaventuras Legenda Sancti Francisci in der Übersetzung der Sibilla von Bondorf, hsg. v. D. BRETT-EVANS (Texte des späten Mittelalters 12), Berlin 1960, 14 ff., bes. 18; Das Leben des hl. Franz von Assisi nach der Legenda Maior des Bonaventura. Illustriert mit den Miniaturen der Sibilla von Bondorf, mit einem Nachwort von Sr. Annuntiata LAGIER OSC, Freiburg/Basel/Wien 1988 (das Nachwort dient keinen wissenschaftlichen Zwecken); J. JANOTA, Neue Forschungen zur deutschen Dichtung des Spätmittelalters (1230—1500) 1957—1968, DVjs. 45 (1971), Sonderheft, 121*.

⁴² Vgl. Verf. Lex. ²V. 1117—1121, bes. 1119.

⁴³ Vgl. Lex. d. Ma. IV, 1166 und K. RUH, Franziskanisches Schrifttum im deutschen Mittelalter. Bd. II: Texte (MTU 86), München 1985, 336 ff., hier Z. 98 ff.