INTERDISZIPLINÄRE BEITRÄGE
ZU MITTELALTER
UND FRÜHER NEUZEIT

Herausgegeben vom
Interdisziplinären Zentrum für Mittelalter und Frühneuzeit
der Universität Salzburg
und vom Institut für Realienkunde des Mittelalters
und der frühen Neuzeit
der Universität Salzburg in Krems

Band 11

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

Medialität und Materialität „großer Narrative“

Religiöse (Re-)Formationen

Herausgegeben von
MANFRED KERN
THOMAS KÜHTREIBER
ISABELLA NICKA
ALEXANDER ZERFAß

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

Inhalt

Manfred Kern, Thomas Kühtreiber, Isabella Nicka und Alexander Zerfass
Einleitung 7

Große Narrative zwischen Text und Bild

Franz Nagel
Bilderzählung für Schriftgelehrte. Die Federzeichnungen zur Weltchronik des Otto von Freising als intermediales Experiment 23

Rebecca Tschümperlin
Konstruieren – Redigieren – Illustrieren – Imaginieren.
Zur Vermittlung religiöser Narrative am Beispiel des Sündenfalls in der Donaueschinger Handschrift von Rudolfs von Ems *Weltchronik* 35

Anja Grebe
Erblättertes Heil. Bildzyklen im Stundenbuch des Engelbert von Nassau 51

Kristina Domanski
Jedem seine Passion? Illustrierte Passionstraktate zwischen Beliebigkeit und Individualisierung 75

Große Narrative und Liturgie

Andrew J. M. Irving
Playing Thieves: Objects, Narratives, Rubrics and Interpretation in a Medieval Good Friday Ritual 95

Harald Buchinger
Materielle Repräsentation im liturgischen Vollzug und die Medialität der mittelalterlichen Osterfeier. Ein Versuch zur Typologie materialer Symbolik christlicher Liturgie 113

Jörg Widmaier
Forma baptismalis. Mittelalterliche Taufgefäße als formale Narrative des Sakraments 147

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

Anselm Rau
Authentifizierung eines Heiligen. Die synchrone Aktivierung des Bildes von Franziskus innerhalb der liturgischen Narration 169

Jürgen Bärsch
Szenische Liturgie in der Barockzeit – frommes Nachspiel oder mimetische Anamnese? Erkundungen am Beispiel des Festes Christi Himmelfahrt nach der Ordnung im Bamberger Diözesanrituale 1724 und 1773/74 197

Generierung und Adaptation großer Narrative

Predrag Bukovec
Die Abrahamisierung der Wallfahrt durch Mohammed 217

Georges Descoeudres
Der Tabernakel in der Re-Formation der Wüstenväter 245

Maria E. Dorninger
Samson und Dalila – neu erzählt. Zum Verhältnis von Narration und Illumination in Mittelalter und Früher Neuzeit 263

Manfred Kern
Tanz im Paradies. ‚Mariennarrativ' und poetische Imagination am Beispiel der *Goldenen Schmiede* Konrads von Würzburg 291

Jan Cemper-Kiesslich, Mark R. Mc Coy, Fabian Kanz, Walther Parson, Silvia Renhart, Astrid Steinegger, Eva Müller und Korbinian Birnbacher OSB
Zwischen Echtheitsprüfung und Objekt-Narrativ. Fallbeispiele und bio-archäologische Überlegungen zur Reliquienforschung 307

Philipp Harnoncourt (†)
Architektur als Träger einer Botschaft.
Zur Wiederherstellung der Hl.-Geist-Kapelle in Bruck an der Mur 325

Thomas Kühtreiber und Heike Schlie
BILDERFAHRZEUG. Zu Materialität, Objektgebrauch und Semantik eines keramischen Wandbrunnens mit dem Bild von „Gesetz und Gnade" 337

Bildtafelteil 373

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

Jedem seine Passion?
Illustrierte Passionstraktate zwischen Beliebigkeit und Individualisierung

Kristina Domanski (Basel)

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

Der *Passionstraktat* Heinrichs von Sankt Gallen[1] gehört – wenn der Auflistung des Handschriftencensus[2] zu glauben ist – zu den am häufigsten überlieferten Schriften mittelalterlicher Andachtsliteratur deutscher Sprache, denn dort sind 164 überwiegend vollständig erhaltene Handschriften verzeichnet. Nur Ottos von Passau *24 Alte* mit 169 Nachweisen,[3] Heinrich Seuses *Büchlein der ewigen Weisheit* mit 179 Exemplaren[4] und Marquards von Lindau *Dekalogerklärung* mit 100 Nachweisen[5] sowie sein *Eucharistie-Traktat* mit 106 Exemplaren[6] sind in vergleichbarem Umfang nachgewiesen. Trotz aller Verzerrungen und Zufälligkeiten, die eine derartige Erhebung mit sich bringt, mag die Zahl der erhaltenen Exemplare eine Orientierung bieten. Zumal, wenn sich auch im Vergleich mit weiteren deutschsprachigen Passionstraktaten des Spätmittelalters der Spitzenplatz bestätigt. Gegenüber den erhaltenen deutschsprachigen Exemplaren der *Vita Christi,* deren Zuschreibung an Ludolph von Sachsen oder Michael de Massa umstritten ist, mit 58 und 12 Nachweisen,[7] sowie den 13 Textzeugen für die *Passionshistorie* des Johannes von Zazenhausen,[8] die sich den Einträgen im

1 Grundlage des Beitrags waren die Recherchen zu: Kristina Domanski: Leben Jesu und Passion. Heinrich von St. Gallen, ›Passionstraktat‹ (Nr. 73.11.), in: Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters (KdiH), begonnen von Hella Frühmorgen-Voss und Norbert H. Ott, hg. von Kristina Freienhagen-Baumgardt, Pia Rudolph und Nicola Zotz, Bd. 8, München 2019, S. 151–163.

2 Vgl.: http://www.handschriftencensus.de/werke/2027 (15.01.2018).

3 Vgl.: http://www.handschriftencensus.de/werke/536 (15.01.2018).

4 Vgl.: http://www.handschriftencensus.de/werke/512 (15.01.2018).

5 Vgl.: http://www.handschriftencensus.de/werke/667 (15.01.2018).

6 Vgl.: http://www.handschriftencensus.de/werke/666 (15.01.2018).

7 Vgl.: http://www.handschriftencensus.de/werke/5290, für die sog. erste, niederländische Übersetzung, sowie http://www.handschriftencensus.de/werke/5289 (beide 15.01.2018), für die zweite, moselfränkische Übersetzung.

8 Vgl.: http://www.handschriftencensus.de/werke/654 (15.01.2018).

Handschriftencensus und den Forschungen Tobias Kempers entnehmen lassen,[9] zeigt sich zahlenmäßig ein deutlicher Abstand. Da schließlich allein für die Zeit vor 1500 zwölf Druckausgaben nachgewiesen sind,[10] auf die bis 1520 neun weitere Ausgaben folgen, kann wohl tatsächlich von einer großen Verbreitung des Passionstraktates gesprochen werden. Der Umstand, dass elf der Inkunabeldrucke mit Holzschnitten illustriert wurden, zeigt, dass der Text in Kombination mit einer Bildfolge besonders den Erwartungen des Publikums entsprach.

Die Überlieferung, die sich hinter diesen Zahlen verbirgt, ist jedoch keineswegs einheitlich. Der *Passionstraktat,* den Kurt Ruh dem Autor Heinrich von Sankt Gallen zuordnete und 1940 in einer „Redaktion A" edierte,[11] wird in erster Linie durch das Initium, das Genesis-Zitat *Extendit manum, et arripuit gladium,* abgegrenzt. Nach dem typologischen Verweis auf die Opferung Isaaks umfasst die Erzählung die Ereignisse vom Einzug nach Jerusalem bis zum Kreuzestod Christi, in der die vier Evangelienberichte vereint und um zahlreiche exegetische Kommentare kirchlicher Autoritäten ergänzt werden. Der narrative Teil endet mit einem knappen Verweis auf den Abstieg der Seele Christi in den Vorhof der Hölle und die Seitenöffnung durch einen Ritter, bevor der Text mit einer moralisch-anagogischen Auslegung des heiligen Bernhard schließt. Schon Kurt Ruh skizzierte zwei weitere Redaktionen, die er nach Textbeginn und Umfang unterschied, ohne allerdings Ergänzungen und Fortschreibungen über den Kreuzestod hinaus zu berücksichtigen.[12] In jüngster Zeit hat Petra Hörner aufgezeigt, dass neben diesen drei Redaktionen nicht nur weitere eigenständige Bearbeitungen des Passionstraktates zu verzeichnen sind, sondern für einzelne Überlieferungszeugen mit weitreichenden Ergänzungen[13] und somit mit einer erheblichen *mouvance du texte* – einer Veränderlichkeit des Textes, wie Paul Zumthor es nannte[14] – zu rechnen ist.

9 Tobias A. Kemper: *Die Kreuzigung Christi. Motivgeschichtliche Studien zu lateinischen und deutschen Passionstraktaten des Spätmittelalters,* Tübingen 2006, S. 144–163.

10 GW 12171-72; GW 12174-82; sowie GW M43012.

11 Kurt Ruh: *Der Passionstraktat des Heinrich von St. Gallen,* Thayngen 1940 (Text nach der verschollenen Handschrift Königsberg, Staats- und Universitätsbibl., Hs. 904). Sowie ders.: *Studien über Heinrich von St. Gallen und den „Extendit manum"–Passionstraktat,* in: *Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte* 1953 (47), S. 210–278.

12 Ruh: *Passionstraktat* (wie Anm. 11), S. CI–CIV.

13 Petra Hörner: *Der Passionstraktat des Heinrich von St. Gallen in drei Bearbeitungen. Horizontal-synoptische Edition,* Berlin 2016; dies.: *Die Sondertypen B und C des Passionstraktates Heinrichs von St. Gallen,* in: *Zeitenlese. Festschrift für Roswitha Wisniewski zum 90. Geburtstag,* hg. von Petra Hörner und Irene Berkenbusch, Berlin 2016, S. 143–161. Sowie jüngst: dies.: *Heinrichs von St. Gallen Passionstraktat. Synoptischer Abdruck der Typen Ad – Adf – E,* Berlin 2018.

14 Paul Zumthor: *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale,* Paris 1984; deutsch: *Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft,* München 1994.

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

Bei den Druckausgaben im Anschluss an Johann Bämlers Augsburger Erstausgabe von 1475 ist dagegen eine Verfestigung der Überlieferung in zweierlei Hinsicht zu beobachten, denn zum einen wird der Textkorpus regelmäßig über die Kreuzigung hinaus um Kreuzabnahme und Grablegung mindestens bis zur Auferstehung verlängert und um einige abschließende Gebete erweitert, zum anderen gehört eine durchgehende Bebilderung zur Standardausstattung der Drucke. Ein deutlicher Unterschied in der materiellen Überlieferung ist mithin zunächst zwischen den beiden Medien Handschrift und Buchdruck zu verzeichnen. Während im Buchdruck die Verfestigung eines erweiterten Textkorpus mit einer Bebilderung – der Kombination mit dem Medium Bild, bzw. Holzschnitt – einhergeht, kann dies für die Manuskripte keineswegs behauptet werden. Nicht einmal 10% der bekannten handschriftlichen Textzeugen, nur 14 der 164 im Handschriftencensus gelisteten Abschriften, sind mit Bildern ausgestattet oder waren für eine Bebilderung vorgesehen.

Deshalb sollen weder die heterogene Textüberlieferung noch die Problematik ihrer Kategorisierung im Vordergrund des Beitrags stehen. Vielmehr gilt das Augenmerk den verschiedenen Ausprägungen und Formen medialer Diversifizierung, insbesondere die Kontextualisierung durch Begleittexte und die Kombination mit dem Medium Bild. Für die Erweiterung des Textes um bildliche Darstellungen lassen sich verschiedenste Varianten beobachten – von einer kunstvollen Ausstattung mit Miniaturen über die Einfügung unabhängig gefertigter Bildzyklen, seien es Miniaturen und Holzschnittserien, bis hin zur eigenhändigen Bildausstattung durch den Besitzer. In einem Zeitraum weniger Jahrzehnte – zwischen etwa 1460 und 1500 – ist unter Berücksichtigung materieller und medialer Charakteristiken eine erstaunliche Vielfalt der Textüberlieferung zu beobachten, deren Tendenzen im Folgenden darzustellen sind.

Die Gleichzeitigkeit verschiedenster materieller Präsenzen des Textes wirft schließlich die Frage auf, welche methodischen Schlussfolgerungen aus der Variabilität der Überlieferung zu ziehen sind. Sind – so wäre zu fragen – in der Konsequenz generalisierende Aussagen über Textrezeption, Textgebrauch oder Frömmigkeitspraxis überhaupt noch möglich?

1 Bilder als Eröffnung zum Text

Den Überblick mag jene Form von Ausstattung einleiten, in der die Bilder als ‚Eröffnung' zum Text dienen, da sie, dem Text vorangestellt, funktional die Position des modernen Titelbildes einnehmen und thematisch auf den folgenden Inhalt vorausweisen, aber auch in metaphorischer Weise über ihn hinausweisen können.

Unter den Exemplaren des *Passionstraktates* Heinrichs von Sankt Gallen sind drei hinsichtlich des Bildthemas und der künstlerischen Technik verschiedene Varianten zu verzeichnen, deren Auswahl sich dementsprechend unterschiedlich begründen lässt.

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

In eine nunmehr in Pavia verwahrte Abschrift,[15] die möglicherweise vom Schreiber Ludwig Hohenwang stammt, wurde ein Teigdruck mit der Darstellung des Einzugs nach Jerusalem eingeklebt, mit einem Schmuckrahmen und einer Angabe zum Inhalt versehen. Die Illustration, die den Einzug nach Jerusalem zeigt,[16] kann als narrativer Einstieg zum Passionsgeschehen verstanden werden, der den Beginn einer Bildfolge zur Passion markieren könnte, hier aber ohne Nachfolge bleibt. Bei dem Teigdruck, der ehemals mehrfarbig lackiert war, handelt es sich um ein reliefartiges Prägedruckverfahren, für das sich aufgrund seiner Fragilität nur wenige Beispiele erhalten haben. Ob dem Teigdruck über das sinnfällige Bildthema hinaus möglicherweise aufgrund seines materiellen Charakters, dem Relief und der glänzenden Lackierung, vielleicht eine besondere Kostbarkeit oder Exklusivität zugemessen wurde, muss Mutmaßung bleiben.

In dem von einem unbekannten Schreiber über Jahrzehnte kompilierten, 1492 datierten Sammelband,[17] in dem auf den *Passionstraktat* eine Reihe von Visionsberichten folgen, ist eine schlichte, sparsam kolorierte Federzeichnung des Gekreuzigten mit Maria und Johannes gegenüber dem Textbeginn eingefügt. Als bildliche Ankündigung des Kerns der folgenden Narration, den Opfertod Christi, ist die Darstellung unmittelbar zu verstehen. Finden sich doch Kreuzigungsdarstellungen des Öfteren als Frontispiz in Andachtsbüchern.

Dagegen fehlt der aufwendigen Deckfarbenminiatur auf punziertem Goldgrund mit der Verkündigungsszene, die in einem 1475 datierten, wohl in Schwaben entstandenen Manuskript (Abb. 1a und 1b) der Beineke Library an der Yale

[15] Pavia, Biblioteca Universitaria, Ms. Fondo Aldini 88, der erste Text der Handschrift (Thomas Peutners *Büchlein von der Liebhabung Gottes*) wurde von Ludwig Hohenwang signiert und 1461 datiert.

[16] Aufgrund ihrer Materialität, des flachen Reliefs und der verlorenen Kolorierung, sind die Teigdrucke kaum in befriedigender Weise zu reproduzieren. Deshalb sei an dieser Stelle auf das Digitalisat des Zweitexemplars in der Handschrift, Nürnberg, GNM, Hs. 28607, Bl. 42v, verwiesen: http://dlib.gnm.de/item/Hs28607/362 (11.11.2019). Für eine Einschätzung zu dem bislang unbekannten Exemplar in Pavia und den Hinweis auf das Vergleichsstück in Nürnberg danke ich Herrn Andreas Uhr, Giessen; vgl. Andreas Uhr: *Colour-Printed Pasteprints, 1460s–1480s,* in: *Printing Colour 1400–1700. History, Techniques, Functions and Receptions,* hg. von Ad Stijnman und Elizabeth Savage, Leiden 2015 (*Library of the Written Word* Bd. 41 = *The Handpress World* Bd. 32), S. 76–81; *Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch,* hg. von Peter Parshall und Rainer Schoch (*Ausstellungskatalog National Gallery of Art Washington / Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2006*), Kat.-Nr. 52, S. 196–198.

[17] Wroclaw, Biblioteka Universitaria, Cod. I D 41a; zu Inhalt und Beschreibung der Handschrift vgl. Nigel F. Palmer: *‚Visio Tnugdali'. The German and Dutch Translations and their Circulation in the Later Middle Ages,* München 1982 (*Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters* Bd. 76), S. 320–322.

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

University[18] dem Textanfang gegenüber eingefügt wurde, auf den ersten Blick der unmittelbare inhaltliche Bezug. Da der Traktat, der hier in der Redaktion A vorliegt, erst mit dem Einzug Jesu in Jerusalem einsetzt, ist die Verkündigung an Maria nicht Teil der Erzählung. An der ursprünglichen Zugehörigkeit der Miniatur zur Handschrift muss aber aufgrund der einheitlichen Gestaltung und Farbigkeit von Rahmen, Rankenwerk und Initiale auf den beiden gegenüberliegenden Seiten nicht gezweifelt werden. Daher liegt eine konzeptuelle Intention nahe, die auf die Erweiterung, Einbeziehung und Fokussierung auf die Person Mariens, die Mutter Jesu, abzielt. Ihre Anteilnahme am bevorstehenden Leiden des Sohnes, die sich in Vorausahnungen, der verzweifelten Anrufung des Erzengels Gabriel und Gesprächen mit Jesus äußert, nimmt von Beginn des Traktates an großen Raum ein.[19] Ob die Hervorhebung Mariens mit Blick auf eine weibliche Adressatin, Auftraggeberin und Besitzerin geschah, kann mangels weiterer Informationen jedoch leider nicht geklärt werden.

2 Bildpräferenzen und exegetische Erweiterungen

Neben solchen Fokussierungen auf einzelne Momente der Narration kann das Bestreben beobachtet werden, den exegetischen Rahmen über den eigentlichen Text des Passionstraktates hinaus zu erweitern oder auch zu individualisieren.

In einer bereits 1457 datierten Handschrift in Fribourg, die im hessisch-thüringischen Raum entstanden sein dürfte,[20] beziehen sich nur zwei Szenen der Bildausstattung auf die Passion – Christus vor Annas und die Kreuztragung – während eine Darstellung der Kreuzigung fehlt. Dafür wird der Text mit einer Initiale der heiligen Barbara eröffnet, zu der sich an späterer Stelle eine Versammlung von fünf Heiligen auf der Versoseite eines zusätzlich eingefügten Einzelblattes (Blatt 99) gesellt, dessen Vorderseite die Kreuztragung zeigt. Die fünf männlichen Heiligen, unter denen mit Andreas, Leonhard, Hieronymus und Johannes dem Täufer vier an ihren Attributen zu identifizieren sind, dürften wohl ebenso wie die heilige Barbara individuelle Interessen der ersten Besitzer des Manuskriptes widerspiegeln, die aber in diesem Fall ebenso wenig geklärt werden können wie die eigenartig lückenhafte Themenwahl, bei der eine Kreuzigungsdarstellung fehlt.

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

[18] New Haven, Yale University, Beinecke Library, Ms. 760; Digitalisat und Beschreibung der Handschrift: http://hdl.handle.net/10079/bibid/9868030 (11.11.2019).

[19] Vgl. die Ausgabe von Ruh: *Passionstraktat* (wie Anm. 11), S. 5, Z. 29ff. und S. 19, Z. 8.

[20] Fribourg, Kantons- und Universitätsbibliothek, Ms. L 337; Romain Jurot: *Catalogue des manuscrits médiévaux de la Bibliothèque cantonale et universitaire de Fribourg,* Dietikon/Zürich 2006, S. 214f.

Die Wiener Handschrift der Redaktion A,[21] die um 1470–1480 entstanden sein dürfte, enthält dagegen einen Bildzyklus aus 23 ganzseitigen Deckfarbenminiaturen mit üppiger Goldverwendung, der das Passionsgeschehen vom Einzug nach Jerusalem bis zur Kreuzigung begleitet. Die erste Miniatur auf der dem Textbeginn gegenüberliegenden Versoseite zeigt das Opfer Isaaks, illustriert damit wortwörtlich das Initium *Extendit manum* des Textes und stimmt darin mit den Bildserien der illustrierten Druckausgaben überein. Nach der Erstausgabe, die 1475 bei Johann Prüss in Augsburg erschien, eröffnen auch die in den Folgejahren hauptsächlich bei Anton Sorg und anderen Augsburger Druckern verlegten Ausgaben mit einem Holzschnitt, der den im Textbeginn zitierten Antitypus für das Opfer Christi darstellt. Während diese Verknüpfung zwischen Evangelium und alttestamentlichem Antitypus durchaus gebräuchlich ist, fallen in der Wiener Handschrift einige der Bildthemen aus dem Rahmen konventioneller Passionszyklen – etwa die Darstellung Christi als Weltenherrscher (Abb. 2), die Erlösung der Ehebrecherin (Abb. 3), oder die Szene, in der Pilatus Christus in sein Haus führt (Bl. 78v). Sie lassen daher eine besondere Intention vermuten, für die sowohl ein exegetischer Hintergrund wie auch eine Präferenz der Auftraggeberschaft in Frage kommt. Eine Darstellung Christi als Weltenherrscher konnte vermutlich von einem Zeitgenossen grundsätzlich – auch ohne ausdrücklichen Textverweis – als Vorausdeutung auf die Überwindung des Todes, die Erfüllung der Heilsgeschichte und die Wiederkunft Christi interpretiert werden. Als exegetische Ergänzung zum Text, der in der vorliegenden Fassung mit dem Tod Christi endet, führt die im Bild angebotene eschatologische Verlängerung über die Texterzählung hinaus und ergänzt ihn zu einem heilsgeschichtlich geschlossenen Narrativ. Für die Szene, in der Christus die Ehebrecherin erlöst, ein insgesamt eher selten dargestelltes Bildthema, liegen die Deutungen weniger auf der Hand. Ein genderspezifisches Deutungsmuster, im Sinne einer Warnung vor Ehebruch für eine angenommene weibliche Adressatin könnte für einen heutigen Betrachter naheliegen, zumal wenn man der Zuschreibung der Handschrift an Kunigunde, Herzogin von Bayern (1465–1520), Glauben schenken will, den die spätere Besitzerin, Erzherzogin Anna von Österreich, 1590 vornahm (Bl. 146v).

Der theologische Diskurs zur Textstelle, die nicht zum ursprünglichen Bestand des Johannesevangeliums gehört, kreiste wiederholt um die Authentizität der Vulgata und hatte möglicherweise die Literarizität Jesu, seine Schriftgelehrtheit, als Hintergrund.[22] Die mittelalterliche Exegese, etwa die *Catena Aurea* des

[21] Wien, ÖNB, Cod. 2743; Hermann Menhardt: *Verzeichnis der altdeutschen literarischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek* (*Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Sprache und Literatur* Bd. 13), Berlin 1960, Bd. 1, S. 252f., Digitalisat des Mikrofilms: http://data.onb.ac.at/rec/AC13950839 (11.11.2019).

[22] Ulrich Becker: *Jesus und die Ehebrecherin. Untersuchungen zur Text- und Überlieferungsgeschichte von Joh. 7,53–8,11,* Berlin 1963; Chris Keith: *The Pericope Adulterae, the Gospel of John, and the Literacy of Jesus,* Leiden-Boston 2009.

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

Thomas von Aquin, richtet sich jedoch auf die Frage nach dem Verhältnis von Gerechtigkeit und Barmherzigkeit sowie die Gewissheit der Sündenvergebung, so der Sünder sich tatsächlich bekehrt und seine Fehler nicht wiederholt.[23] Während sich bildliche Darstellungen zunächst vor allem in ottonischer Zeit finden, gewinnt das Thema im zeitlichen Kontext der Vorreformation – bei Michael Pacher (1471–1481) und Lucas Cranach (1520) wieder verstärkt an Popularität.[24] Vorsicht vor einer vorschnellen moraldidaktischen Interpretation ist deshalb wohl geboten, solange die zeitgenössische Exegese etwa im Hinblick auf die Sündenvergebung, die Richterfunktion Christi und die Verpflichtung zur Buße nicht eingehender geprüft wurde.

3 Kontextualisierungen durch Bilder und Texte

Während die Wiener Handschrift mit ihrer kostspieligen Ausstattung anhand des Bildprogramms eine theologische Erweiterung präsentiert, indem es auf die Wiederkunft Christi vorausdeutet, erfolgt in anderen Handschriften eine Kontextualisierung des Passionstraktates durch die Zusammenstellung mit weiteren Texten.

Im Cgm 110 der Bayerischen Staatsbibliothek München folgen auf den Passionstraktat mit dem Eucharistie-Traktat Marquards von Lindau und einer Lehre von der Beichte zunächst katechetische Texte, bevor eine Reihe von Gebeten den Band abschließen.[25] Die Einheitlichkeit der gesamten Handschrift hinsichtlich Schrift und Ausstattung – von der Schreiberhand über Initialen, Rubriken und Buchschmuck – belegt die konzeptionelle Zusammengehörigkeit der Texte, in denen der *Passionstraktat* in die Frömmigkeitspraxis von Eucharistie, Beichte und Gebet eingebunden wird.

Beim Illustrationszyklus allerdings handelt es sich um eine achtteilige Miniaturenfolge, die wohl zwischen 1450 und 1460 auf Pergamentblättern gesondert

[23] *Des Heiligen Thomas von Aquin, des englischen Lehrers, goldene Kette oder fortlaufende, ganz aus den Stellen der Kirchenväter und Kirchen-Schriftsteller bestehende und kunstvoll verbundene Auslegung der vier Evangelien,* aus dem Lateinischen von Johann Nepomuk Oischinger. 7 Bde. Regensburg 1846–1850, Bd. 6, S. 317–325. In südwestdeutschen Perikopenhandschriften wird die Lesung regelmäßig dem Samstag vor dem vierten Fastensonntag zugeordnet, vgl. die Zusammenstellung bei Carsten Kottmann: *Das buch der ewangelii und epistel. Untersuchungen zur Überlieferung und Gebrauchsfunktion südwestdeutscher Perikopenhandschriften,* Münster u. a. 2009, *Stuttgarter Perikopen:* S. 229, *Wiener Plenar:* S. 248, *St. Galler Perikopen:* S. 260.

[24] Manfred Koller: *Der Flügelaltar von Michael Pacher in St. Wolfgang,* Wien u. a. 1998, S. 51–56, zum theologischen Hintergrund und möglichen Beziehungen zu Nikolaus von Kues.

[25] Digitalisat der Handschrift: http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb00093726-2 (11.11.2019).

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

angefertigt, zwischen die Textblätter eingelegt und in die Handschrift eingebunden wurde. Die Bildfolge setzt mit Christus am Ölberg ein und umfasst nach der Kreuzigung mit Kreuzabnahme und Grablegung zwei weitere Szenen, die in den Passionstraktat zu integrieren waren. Die Szene der Kreuzabnahme (Abb. 4) wurde gegenüber dem Erzählverlauf des Textes vorgezogen und dem Moment des Todes zugeordnet. Das Doppelblatt mit der Miniatur (Bl. 171v) wurde nach Blatt 170 eingelegt, das die Passage enthält, in der Christus seinen Geist mit den Worten „Vater in deine Hände befehle ich meinen Geist“[26] aushaucht. In der Handschrift findet sich hier eine zusätzliche, in der Edition Kurt Ruhs nicht enthaltene Rubrik, die den Gläubigen zum Innehalten auffordert und ihn anweist, fünf Vaterunser, fünf Ave Maria und drei Credo zu sprechen, bevor die Texterzählung ihren Fortgang nimmt.[27] Dabei setzt der Text auf einer besonders üppig mit Buchschmuck ausgestatteten Rectoseite mit einer achtzeiligen Schmuckinitiale wieder ein (Abb. 5), während der Schriftspiegel auf drei Seiten von einer Zierranke umspielt wird. Die Rahmung aus stilisierten Akanthusblättern, Blüten und Goldpollen, in der sich außer einem Kaninchen auch ein Eichhörnchen und ein Ara tummeln, unterscheidet sich sowohl in der Gestaltung wie auch der Farbigkeit markant von der deutlich filigraneren Version der Miniaturen. Die Miniatur wurde mithin an einer Stelle eingefügt, die im Layout des Textes bereits besonders hervorgehoben war, auch wenn kein unmittelbarer Textbezug bestand,[28] um auf diese Weise den Bildzyklus in die bereits fertig gestellte, aber noch ungebundene Handschrift zu integrieren. Eine konzeptuelle Erweiterung des Passionstraktates findet im Münchner Cgm 110 somit einerseits auf der Textebene durch die Einbindung in ein sorgfältig komponiertes Textkorpus, andererseits auf der Ebene des biblischen Narrativs durch die weiterführende Bildfolge statt.

Ein strukturell vergleichbares, wenn auch im Detail anders ausgeführtes Vorgehen ist an der 1470 datierten Heidelberger Handschrift des Passionstraktates zu verfolgen. Bei der vermutlich in Ostschwaben, wahrscheinlich in Augsburg angefertigten Abschrift, die mit 18 kolorierten Federzeichnungen ausgestattet wurde,[29] ist der Text umfangreich bearbeitet worden. Die Erzählung wurde – wie Petra Hörners Edition verdeutlicht – zwar einerseits gekürzt, da zahlreiche Passagen fehlen, andererseits

[26] Ruh: *Passionstraktat* (wie Anm. 11), S. 72, Z. 6f.

[27] Bl. 170r–v: Also bedenck das große sterben unnsers lieben herrenn Jhesu christi Vnd das hoch iämerleich mitleyden der Junckfrawen Marie seiner lieben muetter vnd sand Johannsen dem Ewangelisten dem frewnndt gottes vnd bitt fuer alles menschleiches geschlachttee Vatter muetter ander dein frewndt Auch fuer all gelaubig Seelee Sunder fuer all den veindt lebentig vnd tod Vnd sprich dem parmherczigem Vatter vnd seinen heyligen funff Wundten funff Pater noster vnd funff Ave Maria vnd dry Gelauben mitt andachtt deines getrewen herczen.

[28] Die Grablegung (Bl. 181v) wurde dem Text nachgestellt.

[29] Zu Digitalisat und Katalogbeschreibung der Handschrift: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg646 (11.11.2019).

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

aber nach dem Kreuzestod Jesu bis zur Grablegung ergänzt. Der Text bricht an dieser Stelle, nach der Versiegelung des Grabes und der Aufstellung der Grabwächter, mit der Jahreszahl 1470 und dem Hinweis *urstend,* d. h. Auferstehung, ab, sodass eine geplante Fortsetzung bis zur Auferstehung anzunehmen ist, die aus unbekannten Gründen nicht mehr vollendet wurde. Die Kontextualisierung richtet sich wie im Münchner Codex auf Kommunion und Beichte, denn es folgen entsprechende Gebete und die sieben Bußpsalmen. Dass diese Einbindung zur ursprünglichen Planung gehörte, zeigt wiederum die Einheitlichkeit von Schrift, Layout und buchkünstlerischer Ausstattung, denn auch die den Kommuniongebeten vorangestellte Illustration (Bl. 140av), die eine Hostienspende durch den Priester zeigt, kann dem Maler der übrigen Bilder zugewiesen werden.

4 Komplettierung und Vereinheitlichung der Narration in Text und Bild – Die Redaktionen der Frühdrucke

Das an den beiden Bildzyklen in München und Heidelberg erkennbare Streben über die mit dem Kreuzestod Christi endende Erzählung in Text und Bild hinauszuführen, um zumindest die Auferstehung und das mit ihr verknüpfte Heilsversprechen der Erlösung vom Tod einzuschließen, wird in den Druckausgaben zum Standard. Bereits die erste gedruckte Ausgabe, die 1475 bei Johann Bämler in Augsburg erschien,[30] ebenso wie die seines Nachfolgers Anton Sorg aus dem folgenden Jahr, führt die textliche Erzählung bis zur Grablegung fort. Weiterhin werden drei Gebete angefügt und die Bildfolge erhält eine Fortsetzung bis zur Auferstehung Christi (Abb. 6).[31] Schon in der nächsten Ausgabe, die 1480 bei Anton Sorg, einem der produktivsten Drucker illustrierter Bücher in der Frühzeit, erschien, erfahren der Text und die Bildfolge eine weitere Ergänzung.[32] Denn nun umfasst die Erzählung auch den Besuch Maria Magdalenas am Grab, die Begegnung mit dem Engel und schließlich die Himmelfahrt Christi (Abb. 7a und 7b). Nicht alle späteren Druckausgaben folgen dem Beispiel Anton Sorgs, die meisten Ausgaben beschließen den Text mit der Auferstehung, die anschließende Gebetsfolge wird

30 GW 12171. Albert Labarre: *La Passion de Johann Bämler, Augsburg 1475 (Hain 12459),* in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1978, S. 57–62 (mit Abbildung aller Holzschnitte); Digitalisat des Exemplars in Krakau, Biblioteca Jagiellońska, BJ St. Dr. Inc. 2050: http://fbc.pionier.net.pl/id/oai:jbc.bj.uj.edu.pl:229187 (11.11.2019), allerdings sind die Holzschnitte im 16. Jahrhundert durch jüngere Exemplare ersetzt worden.

31 GW M43012, Digitalisat des Exemplars München, BSB, 2 Inc. c.a. 531: http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb00031705-7 (11.11.2019).

32 Digitalisat des Exemplars Freiburg, Universitätsbibliothek, Ink. K 3412: http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/heinrich1480 (11.11.2019), Digitalisat des Exemplars München, BSB, 4 Inc. c.a.170: http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb00027346-8 (11.11.2019).

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

jedoch regelmäßig übernommen. Mit Beginn der Drucküberlieferung ist daher zum einen eine deutliche Vereinheitlichung bzw. auch Verfestigung der Textüberlieferung zu beobachten, in der sich zugleich das Bedürfnis nach Fortführung und Vervollständigung manifestiert. Zwar sind hierbei unterschiedliche Varianten zu beobachten, dennoch lässt sich mit großer Deutlichkeit feststellen, dass die mit dem Kreuzestod endende Redaktion A, die Kurt Ruh seiner Edition zugrunde legte, den Druckausgaben zufolge nicht als die am weitesten verbreitete Fassung des Textes angesehen werden kann.

Bemerkenswert in diesem Zusammenhang scheint darüber hinaus, dass die gedruckten Versionen standardmäßig über eine Bildfolge verfügen, die jeweils beginnend mit der Opferung Isaaks zwischen 24 und 28 Holzschnitte umfasst, wobei fast durchweg hochformatige ganzseitige Druckstöcke verwendet werden. Die Zusammenstellung der Szenen variiert beträchtlich, die neutestamentlichen Bildthemen können sowohl mit dem Einzug nach Jerusalem wie auch mit der Fußwaschung beginnen. Ebenso ist für die Anzahl und Auswahl der im Bild gezeigten Passionsstationen keine Einheitlichkeit festzustellen. So schildert Anton Sorgs Bildfolge von 1480 die Geschehnisse im Garten Gethsemane in drei Einzelszenen, zunächst das Gebet Christi (Bl. d4r), dann die Szene, in der die Soldaten beim Anblick Christi niederfallen (Bl. e2v), bevor die eigentliche Gefangennahme mit Judaskuss, Petrus und Malchus dargestellt wird (Bl. e5r). Am Ende hingegen stimmen die Bildfolgen meist überein, da sie gewöhnlich auf das Kreuzigungsbild den Abstieg Christi in die Vorhölle sowie seine Auferstehung folgen lassen, die den Gebetsteil illustrativ begleiten. Die Holzschnittfolgen spannen damit jeweils einen narrativen Bogen über das gesamte Textkorpus hinweg, auch wenn dieses aus unterschiedlichen Textgattungen besteht.

5 Diskrepanz zwischen Textambition und Bildmöglichkeit

Was für die Inkunabeldrucke als standardisierte Erweiterung des Textes festzustellen ist, belegt bereits einige Jahre früher eine 1459 datierte Handschrift, die der Schreibsprache nach in Nürnberg hergestellt wurde.[33] Das heute in London befindliche Manuskript enthält die Redaktion C des Passionstraktates, die erst mit dem Abendmahl einsetzt, der also der alttestamentliche Auftakt ebenso wie die Auseinandersetzung Jesu mit seiner Mutter, einschließlich ihrer Belehrung, fehlen. Am anderen Ende wird der Text in der Nürnberger Handschrift dann aber sogar über Auferstehung und Himmelfahrt hinaus mit der Begegnung mit dem ungläubigen Thomas bis zum Pfingstwunder fortgeführt und bebildert. In die für

[33] London, The British Library, Add. 15712; zur Handschrift vgl. Peter Schmidt: *Gedruckte Bilder in handgeschriebenen Büchern. Zum Gebrauch von Druckgraphik im 15. Jahrhundert,* Köln u. a. 2003, S. 342f.

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

Illustrationen vorgesehenen Freiräume wurden insgesamt 26 kolorierte Holzschnitte eingeklebt, wobei allerdings an vier Stellen zwei themengleiche Darstellungen aufeinanderfolgen (Abb. 8 und 9). Das verwendete Bildmaterial stammte dabei aus zwei Abdrucken derselben Bildserie, wie übereinstimmende Merkmale bei Druckstärke und Kolorierung der jeweils zweiten Variante nahelegen. Mit der Nürnberger Handschrift wird somit nochmals eine Herstellungspraxis greifbar, die für die Miniaturen der Münchner Abschrift im Cgm 110 (Abb. 4) bereits festgestellt werden konnte: die Kollationierung eines Textes mit unabhängig konzipierten und hergestellten Bildserien der Passion, allerdings auf künstlerisch sehr unterschiedlichem Niveau. Während bei den Münchner Miniaturen die zusätzlichen Bilder einer vorhandenen Serie in den Text eingeschoben oder nachgestellt wurden, waren bei der Konzeption der Nürnberger Abschrift von Anfang an Bilder mit eingeplant. Allerdings kam es wohl zu Differenzen zwischen der anfänglichen Planung und dem tatsächlich verfügbaren Bildmaterial, sodass die beiden unmittelbar aufeinanderfolgenden Bildlücken auf Blatt 29r und 29v mit zwei Abzügen derselben Szene, dem Judaskuss, ausgefüllt wurden (Abb. 8 und 9). Dem Textverlauf nach wäre für die erste Stelle eine Darstellung der schlafenden Jünger im Garten Gethsemane, wie sie durchaus in Passionszyklen zu finden ist, passend gewesen. Da an drei weiteren Stellen zwei themengleiche Holzschnitte aufeinanderfolgend eingefügt werden,[34] ist es offenbar mehrfach zu Engpässen bei der Bildausstattung gekommen.

Die schlichte Gestaltung der Holzschnitte, ihre sehr großzügige Kolorierung wie auch die sorglose Wiederholung von Bildthemen provozieren Fragen nach dem Stellenwert der Bilder, ist doch eine gewisse Diskrepanz zwischen Textambition – der Vergegenwärtigung der Leiden Christi – und ihrer Veranschaulichung durch die Holzschnitte kaum zu übersehen. Die Bildfunktion scheint in diesem Fall aus heutiger Perspektive schwer zu erfassen, denn die künstlerische Technik an sich – also der Holzschnitt – führt, wie ein nochmaliger Blick auf die Druckausgaben des Passionstraktates zeigt (Abb. 6 und 7), nicht zwangsläufig zu einem reduktionistischen Ergebnis. Die seitengroßen, sorgsam konzipierten und ausgeführten Holzschnitte der Augsburger Ausgaben Anton Sorgs bieten neben erzählerischer Präzision in der Haltung und Gestik der Figuren gleichfalls eine Vielfalt von Gemütsbewegungen an und eröffnen damit vermittels der Bilder durchaus Perspektiven für ein mitfühlendes Nacherleben des Geschehens im Sinne einer nach *compassio* strebenden Frömmigkeitspraxis.

Gleichermaßen ist bei den Holzschnitten der Nürnberger Handschrift davon auszugehen, dass den Bildern eine Funktion zugedacht war, sind sie doch erkennbar konstitutiver Teil der Konzeption gewesen. Was sich bei der Bebilderung gewöhn-

[34] Christus vor Pilatus (36^{v}, 41^{v}), Christus vor Herodes (45^{r}, 46^{r}), Christus am Kreuz (74^{v}, 89^{r}), des Weiteren sind zwei Leerräume, Bl. 121r und Bl. 126v, festzustellen, die eventuell gleichfalls für Holzschnitte vorgesehen waren.

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

lich als Anleitung zu meditativer Anschauung der Passion über einen visuellen Reiz interpretieren lässt, scheint bei den sehr einfachen Holzschnitten schwer vorstellbar. Denn die Holzschnitte vermögen kaum etwas von jenem Verismus zu bieten, der als Ausgangspunkt für eine innere Schau im Sinne der *devotio moderna* in Anspruch genommen werden könnte, wie dies ja für die niederländische Tafelmalerei seit Jan von Eyck und Rogier van der Weyden, aber auch für ihre deutschen Nachfolger wie Michael Wolgemut vorgetragen wird.

Peter Schmidt hat das Phänomen der Verwendung druckgrafischer Passionsfolgen als Illustrationen handschriftlicher Andachtsbücher auf breiter Basis untersucht und sieht gleichwohl mögliche Verbindungen zu Reformbewegungen des 15. Jahrhunderts wie der Melker Reform.[35] Doch bleibt die Frage der Bildqualität und ihrer Funktion letztlich ungelöst: Werfen die reduktionistischen Darstellungen, deren Qualität sie in die Nähe heutiger Icons, Piktogramme oder Emojis rückt, den Betrachter zurück auf die Textebene? Übernehmen die Holzschnitte hier die Funktion grafisch ausgestalteter Kapitelüberschriften und zwingen den Leser zu einer inneren Schau, eben weil sie sich der Schaulust des Auges verweigern? Oder wäre die Lösung letztlich eine ökonomische Erklärung, da qualitätvollere Bilder schlichtweg nicht erschwinglich waren, jedes Bild aber gegenüber der Bildlosigkeit in den Augen der Zeitgenossen eine Verbesserung darstellte?

6 Individualisierte Text- und Bildinteressen: Gerold Edlibachs Eigenproduktion

Der Verfestigung der Text- ebenso wie der Bildredaktion, wie sie an den Inkunabeln zu beobachten ist, kann Gerold Edlibachs Manuskript, bei dem Text wie Bild von der Hand des Besitzers stammen, gegenübergestellt werden, in dem eine eigenwillige Textredaktion von einer individualisierten Bildausstattung begleitet wird (Abb. 10 und 11).[36] Der Zürcher Gerold Edlibach gehörte zur städtischen Führungsschicht, war seit 1487 Mitglied im Kleinen Rat, musste jedoch zwischenzeitlich aufgrund politischer Turbulenzen die Stadt verlassen. In seiner Zeit als Landvogt in Grüningen stellte er 1498 einen Sammelband mit der Abschrift des *Passionstraktates,* einer deutschen Fassung von *Melibeus und Prudentia* sowie einer Zusammenstellung der *Ablässe der Kirchen Roms,* die

[35] Vgl. Schmidt: *Gedruckte Bilder* (wie Anm. 33), bes. S. 296–307; ders.: *Kleben statt Malen. Handschriftenillustration im Augustiner-Chorfrauenstift Inzigkofen,* in: *Studien und Texte zur literarischen und materiellen Kultur der Frauenklöster im späten Mittelalter. Ergebnisse eines Arbeitsgesprächs in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel,* 24.–26. Februar 1999, hg. von Falk Eisermann, Eva Schlotheuber und Volker Honemann, Leiden u. a. 2004, S. 243–283.

[36] Zürich, Zentralbibliothek, Ms. B 288. Digitalisat der Handschrift: http://dx.doi.org/10.7891/e-manuscripta-15010 (11.11.2019).

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

Indulgentiae ecclesiarum urbis Romae, zusammen. Von seiner Hand stammen gleichfalls eine Fassung der *Zürcher Chronik* sowie eine Abschrift eines *Buchs vom Heiligen Georg,* die er ebenfalls eigenhändig mit kolorierten Federzeichnungen ausstattete.[37] Er gehört damit zu jenen schreibkundigen Bibliophilen, die nicht nur für den Eigengebrauch literarische Werke kopierten und mit Illustrationen ausstatteten, sondern sich – ähnlich wie Hektor Mülich in Augsburg – auch als Autoren betätigten.

Die Textfassung seiner Abschrift wird der Redaktion B zugeordnet, die sich durch das Fehlen des Prologs und weitere Kürzungen auszeichnet. Allerdings ist auch diese Fassung um Zusätze zur Kreuzabnahme, Grablegung und Auferstehung ergänzt. Inwieweit Edlibachs Textfassung auf Vorlagen beruht, für die bereits Kurt Ruh Vergleichshandschriften zu benennen vermochte,[38] oder ob er – wie Sabine Griese annimmt[39] – als eigenständiger Kompilator in die Textgestalt eingriff, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden.

Für seine Illustrationsfolge können in jedem Fall Eigenwilligkeiten hervorgehoben werden, denn es fällt zum einen auf, dass die Gesprächs- und Belehrungsszenen im Vorfeld des Abendmahls ausführlich bebildert werden: Sowohl die Verkündigung an Maria (Bl. 4r), Christi Belehrung seiner Mutter (Bl. 7r) bzw. von Maria Magdalena (Bl. 5r) sowie seine Verabschiedung von den beiden Frauen und seinen Jüngern (Bl. 10v) werden gezeigt.

Gleichzeitig legte Edlibach offenkundig Wert auf topografische Genauigkeit, da die Vertreibung der Händler aus dem Tempel, mit der die Bildfolge (Abb. 10) beginnt, auf dem Vorplatz des Tempels inszeniert und in eine Stadtansicht integriert wird, für die offenkundig auf zeitgenössische Darstellungen Jerusalems zurückgegriffen wurde.[40] Ob Edlibach dabei die Darstellung in Bernhard Breidenbachs 1486 erschienener *Peregrinationes in Terram Sanctam*[41] oder die Stadtansicht in Hartmann Schedels *Weltchronik*[42] von 1493 als Vorlage verwendete, ist wohl letztlich unerheblich. Bemerkenswert erscheint die Tatsache, dass hier – wenn auch mit bescheidenen künstlerischen Mitteln – eindeutig Wahrhaftigkeit durch Wirklichkeitstreue erreicht werden sollte, und damit jenem Bildkonzept

37 Vgl. zum Buch vom Heiligen Georg Zürich, ZB, Ms. A 164 und zur Zürcher und Schweizerchronik, Zürich, ZB, Ms. A 75, *Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters* (KdiH) (wie Anm. 1), Nr. 51.13.3., Bd. 6, S. 237–239, Abb. 51.40, sowie Nr. 26A.26.1., Bd. 3, S. 380–383, Abb. 175.

38 Ruh: *Passionstraktat* (wie Anm. 11), S. XCV–XCVII, CII.

39 Sabine Griese: *Text-Bilder und ihre Kontexte. Medialität und Materialität von Einblatt-Holz- und Metallschnitten des 15. Jahrhunderts,* Zürich 2011 (*Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen* Bd. 7), S. 130, Anm. 25, stattdessen S. 135, 137, Anm. 47, S. 138–142, 333, Anm. 728, S. 343, 469, 471, 610 und Abb. 17 (42r).

40 Peter Jezler: *Eines Laien Frömmigkeit und Malkunst,* in: *Turicum* 1989 (1), S. 44–53;

41 GW 5075, ohne Blattzählung.

42 GW M40796, Bl. XVII^{r} und LXIII^{r}–LXIIII^{v}.

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

entsprochen wird, das durch veristische Darstellung die Gegenwärtigkeit christlicher Glaubensinhalte veranschaulichen wollte.

Schließlich ist stellenweise eine erstaunliche Originalität zu konstatieren, denn Edlibach fügt anlässlich der Vorführung Jesu vor Pilatus einen außergewöhnlichen Abschnitt in seine Abschrift ein,[43] die er zudem auch illustriert (Abb. 11). Die ebenfalls im Nicodemus-Evangelium geschilderte Passage zum Verhör vor Pilatus berichtet, dass einer der Diener des Pilatus ein Tuch vor Jesus auf der Erde ausbreitete, auf das er treten möge.[44] Als Jesus dann vor Pilatus trat, verneigten sich die von zwölf Knechten gehaltenen Banner vor ihm. Bei Edlibach hat dieser außerbiblische Zusatz nochmals eine Ausschmückung erfahren, die sich in keiner der bislang edierten Fassungen nachweisen ließ. Erstens gibt er an, dass Tuch sei von weißer Farbe gewesen, zweites präzisiert er, dass sich unter den Bannern eines des Reiches und eines der Stadt Jerusalem – im Bild der Doppeladler und das Jerusalemkreuz – befunden haben. Diese Details finden sich nicht nur in der zugehörigen Federzeichnung getreulich umgesetzt, sondern werden später nochmals wiederholt, als Pilatus den gegeißelten Christus der versammelten Menge in der Ecce Homo-Darstellung (Bl. 32v) vorführt. Die Stringenz der Bildkonzeption – neudeutsch würde man wohl von *continuity* sprechen – schließt dabei auch die Kleidung des Pilatus, einen auffälligen Sternenmantel und einen orientalischen Hut, ein, der in beiden Darstellungen zu sehen ist. Welche Bedeutung Gerold Edlibach dieser Szene zumaß, und auf welcher wie auch immer gearteten Quelle seine Ausführungen und seine Bildkonzeptionen beruhten, wird sich wohl nicht klären lassen.

7 Die Passionsgeschichte als Kunstereignis – Miniaturen Nikolaus Glockendons

Während sich bei Gerold Edlibachs Manuskript konzeptioneller Anspruch mit laienhafter Ausführung paart, drängt sich beim abschließenden Beispiel die Frage auf, in welchem Verhältnis künstlerische Qualität und Frömmigkeitsübung stehen. Es handelt sich um eine mutmaßlich von Nikolaus Glockendon in Nürnberg ausgestattete, 1521 datierte Handschrift.[45] Das Manuskript, das möglicherweise für

[43] Das Doppelblatt 23–24 wurde wohl wie das Doppelblatt 32–33 nachträglich eingefügt.

[44] *Das Evangelium Nicodemi in spätmittelalterlicher deutscher Prosa,* hg. von Achim Masser und Max Siller, Heidelberg 1987, z. B. Fassung A, S. 122, 2, Z. 31–33, S. 123, 5, 57–60, Fassung D, S. 227, 2, 19–21 und S. 228, 5, Z. 41.

[45] München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 9600, Digitalisat: http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00133731-6 (09.04.2021), davor zuletzt Antiquariat Dr. Jörn Günther Rare Books AG, Schweiz, https://guenther-rarebooks.com/artworks/9398/ (11.11.2019). Ulrich Merkl: *Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Spätblüte und Endzeit einer Gattung,* Regensburg 1999, Kat.-Nr. 110, S. 448–450,

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

den Nürnberger Patrizier Hieronymus Holzschuher angefertigt wurde, enthält 24 Miniaturen, von denen Nikolaus Glockendon 23 als Textillustrationen zum Passionstraktat nach Albrecht Dürers *Kleiner Holzschnittpassion* von 1509 ausführte (Abb. 12). Wie bei der Kreuzannagelung wurden dabei die Kompositionen Albrecht Dürers bis in die Details übernommen und nur geringfügig durch einen architektonischen Rahmen an den Rändern überschnitten,[46] doch werden sie nun in prachtvoller Farbigkeit mit aufwendigen Goldhöhungen präsentiert. Die Bekanntheit der druckgrafischen Vorlage fordert den Betrachter geradezu zum Vergleich heraus und bietet auf diese Weise eine Folie für einen künstlerischen Wettstreit auf mehreren Ebenen. Die künstlerischen Techniken Holzschnitt und Miniaturmalerei konkurrieren hier durch ihre gegensätzlichen Gestaltungsmöglichkeiten: Schwarze Linien gegen Modellierung durch Farbe. Der offenkundige Kunstcharakter der Miniaturen wie auch des Textes, der in sorgfältiger Textura auf kalligrafisch hohem Niveau mit üppiger Verwendung von Gold ausgeführt wurde, wirft tiefgreifende Fragen nach dem Gebrauch des Codex auf. Buhlen hier im Widerstreit der Medien Text und Bild um die Aufmerksamkeit und die Bewunderung des Rezipienten? Soll der Besitzer als Leser des Textes in frommer Andacht versinken und als Betrachter wirklichkeitsnaher Körperlichkeiten ein kunstreiches Erlösungswerk schauen? Vermittelt der Kunstcharakter der Ausführung von Text und Bildausstattung fromme Verehrung durch höchste Prachtentfaltung? Wie auch immer sich Frömmigkeitspraxis und Selbstdarstellung des Eigentümers in diesem Fall integrieren lassen, die überbordende Farbigkeit, der üppige Goldglanz und die kalligrafische Präzision machen das Andachtsbuch aus der Werkstatt Nikolaus Glockendons zu einem typischen Objekt aus der Spätzeit der Handschriftenproduktion.

8 Fazit

Der Anspruch, die illustrierten Überlieferungszeugen des *Passionstraktates* Heinrichs von Sankt Gallen zu strukturieren, scheint beim Rückblick auf die Bandbreite der Beispiele ein vergebliches Unterfangen. Weder die jeweilige Textredaktion noch die verschiedenen Bildmedien (Miniatur oder Holzschnitt)

Abb. 393–396. Die Miniaturen wurden in der älteren Forschung zeitweilig Albrecht Dürer zugeschrieben, da in einigen sein Monogramm nachgetragen wurde, vgl. dazu: Franz Friedrich Leitschuh: *Une passion d'Albert Durer en couleurs. La Bibliografia* 1920 (22), S. 1–18, mit Abbildung; Henri Delarue: *Albert Dürer miniaturiste,* Genf 1920, mit Abbildung, Wiederabdruck in: *Bibliografia* 1920 (22), S. 18–25; kritisch hingegen: Campell Dodgson: *An illuminated Passion attributed to Durer. The Burlington Magazine* 1920 (37), Nr. 209, S. 61f.

[46] Vgl. *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk,* hg. von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum. 3 Bde. München 2004, Bd. 2, 2002, Nr. 209.

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

oder die Bildfolgen nach Umfang und Zusammenstellung eignen sich als Ordnungskriterien. Eine Kategorisierung durch die zeitliche Abfolge erweist sich ebenfalls als wenig sinnvoll. Eine tatsächlich signifikante Differenz ist allerdings zwischen handschriftlicher und gedruckter Überlieferung auszumachen. Für die Druckausgaben ist nicht nur auf der Textebene eine konstante Erweiterung des erzählten Inhalts über den Kreuzestod hinaus sowie eine Kombination mit einer konstanten Auswahl von Gebeten festzustellen, denn auch die Ausstattung mit Illustrationen wird zum Standard. Der *Passionstraktat* Heinrichs von Sankt Gallen wurde also gewöhnlich in bebilderter Form rezipiert, wobei insbesondere die Bildfolge, die jeweils mindestens bis zur Auferstehung Christi führte, durch das visuelle Medium das Heilsversprechen einlöste. Die Drucklegung und ihre Rückwirkung auf die Handschriftenproduktion[47] dürfte damit als die wirkungsvollste Reformation bzw. Reorganisation des Textes zu betrachten sein.

Das an den Druckausgaben durchweg manifeste Interesse einer Kontextualisierung des mit dem Kreuzestod endenden Narrativs, das die Holzschnittserien sekundieren, war auch an der handschriftlichen Überlieferung zu beobachten. Wenn durch die Kontinuität der Schreiberhände und die Einheitlichkeit des Buchschmuckes auf ein durchgängiges Konzept rückgeschlossen werden kann, ist die Einbindung des Passionstraktates in einen übergeordneten Zusammenhang von Frömmigkeitspraktiken offenkundig. Für die nicht illustrierten Abschriften, die nicht Teil der vorliegenden Untersuchung waren, wäre eine solche *Kon-Textualisierung* des Passionstraktates zu überprüfen.

Die besprochenen Beispiele der Bildausstattungen in den Handschriften haben an einigen Stellen ein derartiges Bedürfnis der Kontextualisierung im Sinne eines Hinausweisens über den erzählerischen Rahmen des Textes sichtbar werden lassen, etwa die Exemplare in Wien, München und Heidelberg.

Einige andere Beobachtungen sind nicht als spezifisch für die Rezeption des *Passionstraktats* Heinrichs von Sankt Gallen zu sehen, sondern reflektieren vielmehr für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts vertraute Phänomene der Handschriftenproduktion. Die Eigenherstellung von Text und Bild etwa, wie sie Gerold Edlibach betrieb, ebenso wie die Kombination mit unabhängig angefertigten Bildfolgen sind für die Handschriftenproduktion im Zeitalter des Buchdruckes ebenso zeittypische Phänomene wie die Präsentation von Texten der Andachtsliteratur als hochrangige Kunstwerke, wie sie Nikolaus Glockendon in Nürnberg produzierte.

In einer Zusammenschau kann mithin für den *Passionstraktat* Heinrichs von Sankt Gallen eine konstante Form schon im Hinblick auf den narrativen

[47] Bei einer der nicht ausführlich vorgestellten Handschriften Uppsala, Universitetsbiblioteket, C 803b, handelt es sich um eine wohl zwischen 1510 und 1530 angefertigte Abschrift einer der bei Martin Landsberg in Leipzig erschienenen Druckausgabe, entweder die von 1503 oder jene von 1514 (VD16 ZV 15780, bzw. VD16 ZV 1932). Die 34 Deckfarbenminiaturen der Handschrift orientieren sich thematisch an der Holzschnittserie des Drucks, sind aber eigenständig gestaltet.

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

Inhalt nur mit Einschränkungen festgeschrieben werden. Für seine materielle Überlieferung und die mediale Präsentation ist dies noch weniger möglich. Im Gegenteil, die Berücksichtigung der materiellen und medialen Parameter der jeweiligen Überlieferungsträger eröffnet den Blick auf ein breites Panorama unterschiedlicher, nahezu zeitgleicher Rezeptionsmöglichkeiten.

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

Abb. 1a und 1b: Verkündigung an Maria, aus: Heinrich von St. Gallen, Passionstraktat, Schwaben 1475, New Haven, Yale University, Beinecke Library, Ms. 760, Vl. 1v–2r (Foto: Yale University, Beinecke Library).

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

Abb. 2: Christus als Weltenherrscher, aus: Heinrich von St. Gallen, Passionstraktat, Bayern-Österreich 1470–1480, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2743, Bl. 6v (Foto: ÖNB Wien).

Abb. 3: Erlösung der Ehebrecherin, aus: Heinrich von St. Gallen, Passionstraktat, Bayern-Österreich 1470–1480, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2743, Bl. 10r (Foto: ÖNB Wien).

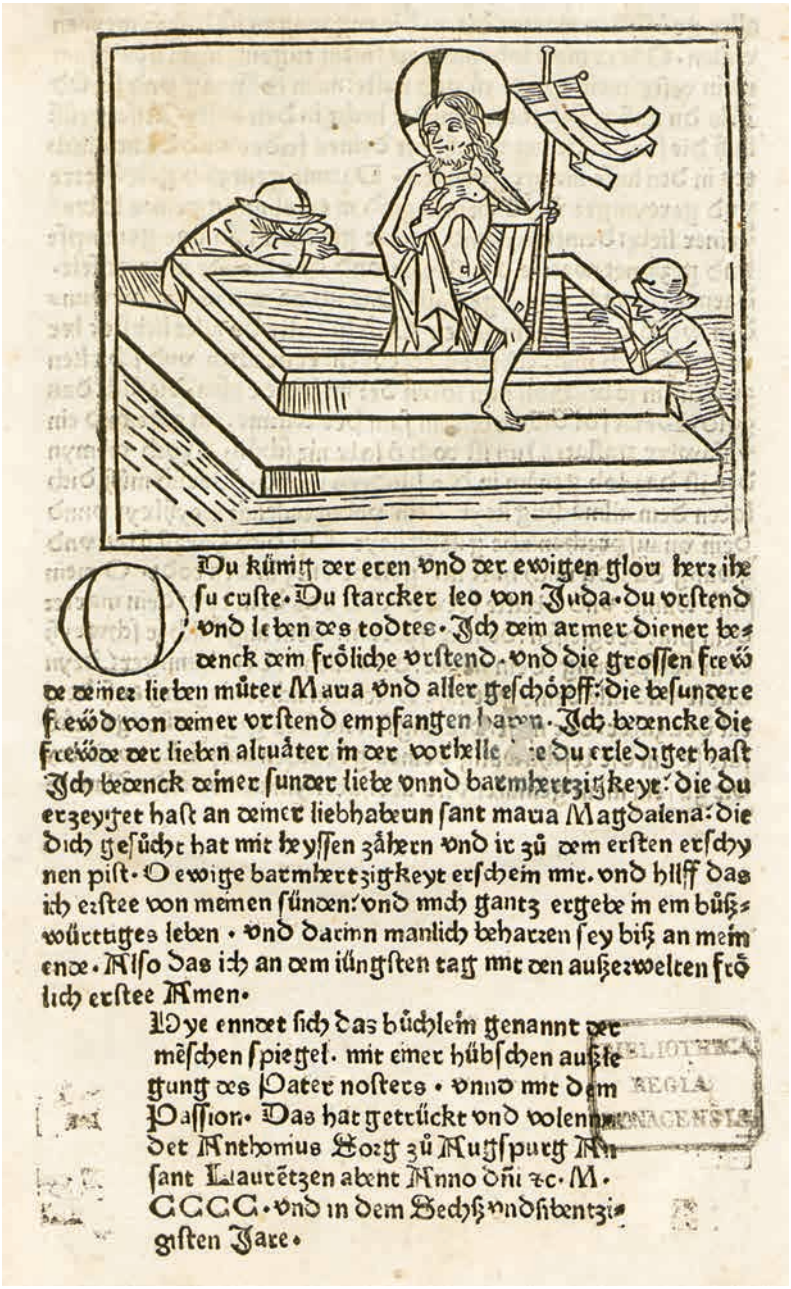
(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

Abb. 4: Kreuzabnahme, aus: Heinrich von St. Gallen, Passionstraktat, Niederlande (?) 1450–1460, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 110, Bl. 171v (Foto: BSB München).

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

Abb. 5: Textseite mit Initiale und Zierranke, Heinrich von St. Gallen, Passionstraktat, 3. Viertel 15. Jahrhundert, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 110, Bl. 173r (Foto: BSB München).



O Du künig der eren vnd der ewigen glou herr ihe
su custe. Du starcker leo von Juda. du erstend
vnd leben des todtes. Ich dein armer diener be-
denck dein fröliche erstend. vnd die grossen frew
de deiner lieben müter Maua vnd aller geschöpff: die desuntere
frewd von deiner erstend empfangen haben. Ich bedencke die
frewde der lieben altuäter in der vorhelle [illegible]e du erlediget hast
Ich bedenck deiner sunder liebe vnnd barmhertzigkeyt: die du
erzeyget hast an deiner liebhaberin sant maua Magdalena: die
dich gesücht hat mit heyssen zähern vnd ir zů dem ersten erschy
nen pist. O ewige barmhertzigkeyt erscheim mr. vnd hilff das
ich erstee von meinen sünden: vnd mich gantz ergebe in ein büss-
württiges leben. vnd darinn manlich beharren sey biss an mein
ende. Also das ich an dem iüngsten tag mit den außerwelten frö
lich erstee Amen.

Dye ennet sich das büchlein genannt der
mēschen spiegel. mit einer hübschen auss-
legung des Pater nosters. vnnd mit dem
Passion. Das hat getrückt vnd volen-
det Anthonius Sorg zů Augspurg in
sant Laurētzen abent Anno dñi ꝛc. M.
CCCC. vnd in dem Sechß vndsibentzi-
gisten Jare.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Abb. 6: Auferstehung Christi, Heinrich von St. Gallen, Passionstraktat, Druck: Anton Sorg Augsburg 1476, München, Bayerische Staatsbibliothek, Exemplar 2 Inc. c.a. 531, Bl. 160r/s9v und Exemplar 2 Inc. c.a. 531 (Foto: BSB München).

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

Unser herr hieß die junger das sy sich
samleten auff den ölberg. Vnnd kam vn
ser fraw vnnd die junger · vnd hundert
zweinzig mans nam. da erschin in vnn/
ser herr. Vnd nach vil süsser lere vnd red
an jr ansicht ward er auffgeen vnnd be/
dackt in ein klein wolcken das sy in nit
mer sahen. Er fürt auch mit jm die sel
er auß der vorhell genömen het vnd teyl
et die nach jr würde in die köz der hy/
mel. Vnd als die junger über sich sahen
da kamen zwen engel in weissen kleidern
vnnd in mannes gestalt. vnd sprachen.
Jr mann von galilea wes stend jr hye.
sehent in die hymel. jhesus der von eüch
in den hymel gefaren ist der kömpt wid
an dise stat zerichten über lebendig vnd
über tod. vnnd will yeglichem seinen
lon geben in hymel vnnd in helle als er
verdienet hatt.

Abb. 7: Himmelfahrt Christi und Gebet, aus: Heinrich von St. Gallen, Passionstraktat, Druck: Anton Sorg Augsburg 1480, Exemplar Freiburg, Universitätsbibliothek, Ink. K 3412, Bl. 104v–105r/o2v–o3r (Foto: Universitätsbibliothek Freiburg).

Abb. 8: Judaskuss, aus: Heinrich von St. Gallen, Passionstraktat, Nürnberg (?) 1459, London, The British Library, Add. 15712, Bl. 29r (Foto: British Library).

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

Abb. 9: Judaskuss, aus: Heinrich von St. Gallen, Passionstraktat, Nürnberg (?) 1459, London, The British Library, Add. 15712, Bl. 29v (Foto: British Library).

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

Abb. 10: Vertreibung aus dem Tempel, Heinrich von St. Gallen, Passionstraktat, Gerold Edlibach 1498, Zürich, Zentralbibliothek, Ms. B 288. Bl. 2v (Foto: Zentralbibliothek Zürich).

Abb. 11: Besondere Verehrung Jesu, Heinrich von St. Gallen, Passionstraktat, Gerold Edlibach 1498, Zürich, Zentralbibliothek, Ms. B 288, Bl. 23v (Foto: Zentralbibliothek Zürich).

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

(c) 2021 Universitätsverlag WINTER Heidelberg / AUTHOR'S COPY - FOR PERSONAL USE ONLY / created September 2021

Abb. 12: Kreuzannagelung: Heinrich von St. Gallen, Passionstraktat, Nikolaus Glockendon, Nürnberg 1521, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 9600, Bl. 131r (Foto: Dr. Jörn Günther Rare Books AG, Schweiz).