

Andacht- und Gebetbuch

Codices illuminati medii aevi 46

Andacht- und Gebetbuch

Farbmikrofiche - Edition der Handschrift
Hannover, Kestner-Museum, Inv. WM ü 22

Kunsthistorische Einführung
von Hans-Walter Stork
Beschreibung des Bild-Text-Zyklus
von Helga Lengenfelder



Edition Helga Lengenfelder
München 1998

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Andacht- und Gebetbuch. - Farbmikrofiche-Ed. der Hs. Hannover, Kestner-Museum, Inv. WM ü 22 / kunsthistorische Einf. von Hans-Walter Stork. Beschreibung des Bild-Text-Zyklus von Helga Lengenfelder. - München : Ed. Lengenfelder, 1998

(Codices illuminati medii aevi ; 46)
3 Mikrofiches & Beil.
ISBN 3-89219-046-1

Copyright 1998 Dr. Helga Lengenfelder, München

Alle Rechte vorbehalten

Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder Teile in einem fotomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren oder unter Verwendung elektronischer oder mechanischer Systeme zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu verbreiten

Fotografische Aufnahmen: Kestner-Museum Hannover
Herstellung der Farbmikrofiches: Herrmann & Kraemer, Garmisch-Partenkirchen
Layout und DTP: Edition Helga Lengenfelder, München
Einband: Buchbinderei Robert Ketterer, München

Printed in Germany
ISSN 0937-633X
ISBN 3-89219-046-1

Inhalt

HANS-WALTER STORK:

Kunsthistorische Einführung zum 'Andacht- und Gebetbuch'

Deutschsprachige Gebetbuchhandschriften	7
Zur Ausstattung der Gebetbücher mit Bildern	8
Zur kunsthistorischen Einordnung der Handschrift	11
Zur frühgotischen Buchmalerei in Köln	13
Das Skriptorium des Kölner Klaren-Klosters	15
Die Gebrauchssituation der Handschrift	18
Anmerkungen	19

HELGA LENGENFELDER:

Die Handschrift Inv. WM ü 22 des Kestner-Museums Hannover

Beschreibung der Handschrift	23
Inhaltsverzeichnis zum Bild-Text-Zyklus	25
Beschreibung des Bild-Text-Zyklus	33
Anmerkungen	47

Bibliographie	49
---------------------	----

Farbmikrofiche - Edition des 'Andacht- und Gebetbuchs'

Bl. 1 ^r - 30 ^r	Fiche 1
Bl. 30 ^v - 59 ^r	Fiche 2
Bl. 59 ^v - 64 ^v ; rückwärtiger Spiegel, Einband	Fiche 3

HANS-WALTER STORK
Kunsthistorische Einführung
zum ‘Andacht- und Gebetbuch’

Das Andacht- und Gebetbuch des Kestner-Museums nimmt, so hat die eingehende Beschreibung des Bild-Text-Zyklus gezeigt, durchaus eine Sonderstellung ein.¹ Zum einen ist es innerhalb jener Gattung sehr früh entstanden, zum andern „stellt es die am reichhaltigsten illustrierte Bilderhandschrift Kölner Herkunft im 14. Jahrhundert schlechthin dar.“²

Der Erhaltungszustand des Büchleins ist bedauernswert schlecht: Kupferfraß bei manchen Miniaturen und Zersetzung der sehr schwarzen Eisengallustinte in den geschriebenen Partien hat weite Teile der Handschriftenseiten angegriffen. Eine Restaurierung ist dem Vernehmen nach geplant, bei der die Handschrift auch aus dem jetzigen, aus dem letzten Jahrhundert stammenden, viel zu straffen Ledereinband genommen werden und ein Einband nach dem Vorbild anderer Kölner Klaren-Einbände des 14. Jahrhunderts³ neu gefertigt werden soll.

Deutschsprachige Gebetbuchhandschriften

Eine Einordnung des Kölner Codex in die komplizierte Geschichte der Andachts- und Gebetbücher ist so einfach nicht. Zum einen liegt dies daran, daß nur sehr wenige dieser Sammlungen in Text und Bild ediert sind, zum anderen liegt es in der Gattung selbst: keine der einschlägigen Handschriften ist vom Inhalt und Aufbau her völlig gleich. Gruppen sind somit schwer zu bilden.

Im Jahr 1988 hat Peter Oxsenbein, der wohl beste Kenner der Textüberlieferung lateinischer und deutschsprachiger Gebetbuch- und Andachtbuchhandschriften, eine Übersicht zu deutschsprachigen Privatgebetbüchern vor 1400 vorgelegt. Dort nennt er die Kölner Handschrift nicht. Oxsenbein grenzt in Fortschreibung älterer Definitionen die Privatgebetbücher von den „offiziellen“ liturgischen Textsammlungen wie folgt ab: „Unter der Bezeichnung ‚Deutsches Privatgebetbuch‘ verstehe ich ... eine Gebetsammlung, die in ihrem größeren Teil ebenfalls deutsche Stücke vereinigt, jedoch im Gegensatz zum deutschen Gebetbuch liturgischer Provenienz zur Hauptsache Gebete privaten Charakters enthält, das heißt Stücke, die lediglich für die persönliche, freiwillige Andacht bestimmt waren und deren lateinische Vorlage, soweit sich eine solche überhaupt ermitteln läßt, nie im offiziellen liturgischen Gottesdienst Verwendung fand.“⁴ – Die Texte, die unter dieser Charakterisierung gruppiert werden können, sind von ihrem Inhalt weit gefaßt: es können Schrifttexte, Zitate aus den Kirchenvätern, von theologischen Autoritäten ebenso vorkommen wie kurzgefaßte Anleitungen zur Privatandacht. In diese letzte Gruppe gehört das Kölner Gebetbuch.

Ochsenbein macht deutlich, wie selten derartige Gebetszusammenstellungen im 15. und in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind: „Trotz unermesslicher Verluste sind noch heute mehrere Hundert deutscher Privatgebetbücher aus dem 15. Jahrhundert erhalten; lediglich 19 derartige Codices sind vor dem Jahre 1400 entstanden. ... In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist neben ... Codex cgm 73 nur noch Codex cgm 101 als deutsches Privatgebetbuch nachweisbar.“⁵

Diesen frühen deutschsprachigen Privatgebetbüchern vor 1400 kann als das von der Bebilderung her prominenteste Werk nun die Kölner Handschrift aus St. Klara hinzugefügt werden.

Zur Ausstattung der Gebetbücher mit Bildern – der Kölner „Sonderfall“⁶

Der Vergleich mit den eben erwähnten, bebilderten Andachts- und Gebetbüchern macht sofort die Sonderstellung des Kölner Codex deutlich. Er stellt einen Sonderfall in Text und Bild dar: am besten bezeichnet man ihn als „bebildertes Andachtsbuch“. Die Sonderstellung des Büchleins wird auch deutlich, wenn man herausstellt, was es nicht ist: Es ist keine bebilderte Evangelienharmonie, denn fortlaufende Zitate aus den Evangelien fehlen. Es besteht kein Zusammenhang mit solchen Bildzyklen, wie sie manchen Psalterhandschriften als separater Bildteil beigegeben sind, denn die beigegebenen Texte sind nicht solche des Psalters.

Die Vorbilder für die Text- und Bildzusammenstellung liegen also offenbar nicht im liturgischen Bereich – dort ist vor allem auch die Bebilderung üblicherweise nicht so reichhaltig wie in unserem Fall –, sondern in dem der Andachtsbücher, die ihre Texte hauptsächlich aus dem Gebetsgut des katechetisch unterweisenden Schrifttums und liturgischen Texten rekrutierten.

Schließt man als Vorbild für die Texte des Kölner Andachtsbuches mithin die Gruppe der liturgischen Codices aus, rückt thematisch und vom künstlerischen Layout her eine kleine Gruppe von Handschriften näher, die jeweils einer Bildseite eine Textseite mit Gebeten gegenüberstellen. Bislang sind von diesem Bild-Wort-Meditationszyklus – diesen Begriff benutzt Ochsenbein – vier Handschriften bekannt geworden, von denen das sog. ‘Gebetbuch der Hildegard von Bingen’ das bekannteste ist:

Schlettstadt, Bibliothèque municipale, Ms. 104, rheinisch, um 1150. Unvollständig, noch 21 von ehemals wesentlich mehr Miniaturen, davon 19 themengleich mit denen im Hildegard-Gebetbuch.⁷

München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm 935, sog. ‘Hildegard-Gebetbuch’, moselländisch/mittelrheinisch, um 1175/80. 79 Szenen in 72 Miniaturen.⁸

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2739*, sog. Lilienfelder Gebetbuch,⁹ wohl Klosterneuburg, um 1200. 79 Miniaturen.

Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Cod. 285; sog. Orationale des St. Galler Abtes Ulrich Rösch, St. Gallen 1472.¹⁰ 73 Szenen in 69 Miniaturen.

Abgesehen von einigen marginalen Abweichungen – hauptsächlich aufgrund von späteren Hinzufügungen – ist der Gebetstext in den vier Manuskripten im wesentlichen gleich. Diese hängen nicht wie Vorlage und Kopie voneinander ab. Sowohl für den Münchener und den Lilienfelder Codex muß ein verlorenes Urexemplar angenommen werden, und auch das Rösch-Gebetbuch ist von mindestens einer verlorenen Vorlage der Zeit um 1430 bis 1440 abhängig.¹¹ Sämtliche Gebete richten sich an Gott Vater und Christus. Auf diese Weise ergibt sich ein Meditationszyklus, dem Ochsenbein nach den Anfangsworten der spätesten Handschrift den Titel ‘O altitudo divitiarum’ gegeben hat.¹² Der Autor der Gebetsammlung ist unbekannt, doch offenbar hat er in doppelter Weise Anregungen Wilhelms von St. Thierry (um 1090-1153) aufgegriffen. Zum einen lehnen sich die Texte bis hin zur Übernahme wörtlicher Formulierungen an die ‘Epistola ad fratres de Monte Die’¹³ und die ‘Meditativae orationes’ Wilhelms an. Zum anderen betont dieser – darauf hat ebenfalls Gerard Achten hingewiesen¹⁴ – die Wichtigkeit der Rolle der Bilder im Gebetsleben: „Damit unsere fleischlichen Augen etwas zu schauen haben, woran sie sich halten können, nehmen wir Zuflucht zu den Bildern deiner Passion. Doch ist es nicht das gemalte Bild; das wir anbeten, sondern die Wahrheit deiner Passion, die es zum Ausdruck bringt.“¹⁵

Diese Äußerungen in den seinerzeit weit verbreiteten ‘Orationes meditativae’ „könnten den Autor des Gebetbuchs und den Miniator zu dem neuen Gebetbuchtyp, in dem sich Bild und Text ergänzen, inspiriert haben.“¹⁶ Der Bilderzyklus kann inhaltlich folgendermaßen gegliedert werden:¹⁷ I. Altes Testament: Schöpfung - Das erste Menschenpaar - Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies (1-6); Abrahams Opfer (7-8); Moses (9-10). II. Neues Testament: Maria (11-12); Kindheitsgeschichte Jesu (13-18); sein öffentliches Leben (19-31); acht Seligpreisungen der Bergpredigt (32-39); öffentliches Leben (40-53); Passion (54-62); Höllenfahrt (63); Auferstehung (64-68); Pfingsten (69). III. Apokalypse: Jüngstes Gericht (fehlt).

Die Gruppe dieser vier Handschriften ist hier deswegen so ausführlich vorgestellt worden, weil mit dem Kölner Gebet- und Andachtsbuch ein weiteres Exemplar eines solchen Bild-Wort-Meditationszyklus bekannt wird, das von der grundsätzlichen Anlage – Gebetstext kombiniert mit einer ganzseitigen Miniatur – mit der „Vierergruppe“ übereinstimmt. Bei näherem Zusehen werden die Unterschiede deutlich: die Texte sind völlig verschieden voneinander – dabei ist unerheblich, daß die Texte im Kölner Buch deutsch sind, die anderen lateinisch. Das Kölner Gebetbuch leitet seine Leser zur betenden Betrachtung der Miniaturen an – der Heilsgeheimnisse möge man „gedenken“, heißt es in den Gebeten. Die *Compassio* ist das große Thema. Der Bildzyklus beginnt sofort im Neuen Testament mit einer ausführlichen Darstellung des Marienlebens. Es fehlen die alttestamentlichen Szenen

und die des Jüngsten Gerichts, womit der Kölner Bildzyklus eine etwas andere theologische Ausrichtung erhält als die Handschriften um das Hildegard-Gebetbuch.¹⁸ Hier steht wirklich nur das Leben Jesu im Mittelpunkt betender Betrachtung.

Nun mag mit Blick auf die später entstandenen Stundenbücher mit ihren reichen Bilderfolgen der Eindruck entstehen, daß eine bebilderte Gebetbuchhandschrift eine solche Besonderheit nicht ist. Ein kurzer Blick auf früher entstandene Exemplare soll die Sonderstellung des Kölner Buches verdeutlichen helfen.

Bereits die frühesten, karolingischen Gebetbücher des 9. Jahrhunderts – hier sei etwa das ‘Gebetbuch Karls des Kahlen’ (München, Schatzkammer der Residenz), um 860 entstanden, genannt¹⁹ – weisen einzelne Illustrationen auf. Es werden fast immer die königlichen Stifter oder Besitzer in Verbindung mit einem Bild des Gekreuzigten dargestellt, was der allgemeinen Neigung zur frommen Betrachtung des Leidens und Sterbens Jesu nachkam. Mit dem 11. und beginnenden 12. Jahrhundert erweitert sich das betrachtende Interesse am Leben Jesu. Texte befassen sich mit ‘De puero Jesu duodenno’ (Aelred von Rievaulx²⁰) und berichten legendarisch über Ereignisse zwischen dem 12. und dem 30. Lebensjahre Jesu (‘Gesta infantiae Salvatoris’²¹). Offensichtlich gewinnt bereits hier die pietas von Frauen an Bedeutung, die in Anlehnung an die Gebetssammlungen für Kleriker auch für eigenen Gebrauch Andachts- und Gebetszusammenstellungen, die oftmals auch mit Bilderzyklen ausgestattet waren, anfertigen ließen oder liturgisch feststehende Buchgattungen wie den Psalter durch eigene Hinzufügungen umgestalteten. Ein frühes Beispiel einer solchen Umänderung bietet der sog. Albani-Psalter aus der Abtei St. Albans bei London, jetzt in der Bibliothek von St. Godehard in Hildesheim. Die aus verschiedenen Teilen (Kalendarium, neutestamentlicher Bilderzyklus mit ganzseitigen Bildern, Alexius-Vita) bestehende Handschrift, in den Jahren zwischen 1123 bis 1135 entstanden, gehörte der Einsiedlerin Christina von Markyate.²² Ihr Psalter „ist eine in mehreren Schüben entstandene Handschrift, deren ungewöhnlicher, ja singulärer Charakter mit der geistlichen Freundschaftsbeziehung zwischen Abt Geoffrey von St. Albans und Christina zusammenhängt. Der Abt, dem ein florierendes Scriptorium und eine vorzügliche Künstlergruppe zur Verfügung standen, ließ das Gebetbuch seiner Freundin immer reicher mit Meditationstexten und –bildern ausstatten.“²³ Singulär in diesem Codex ist sowohl der mit 42 ganzformatigen Miniaturen reiche Bilderzyklus, als auch die Textzusammenstellung.

Diese Codices werden hier eigens genannt, da auch das Kölner Gebet- und Andachtbuch für eine Frau geschaffen wurde. Es läßt sich, abgesehen von der Situation, daß Frauen Bestellerinnen und Besitzerinnen solcher Codices waren, gut beobachten, wie zunächst also Psalterhandschriften deren Gebrauch angeglichen wurden. Etwas später noch, ab dem 14. und dann verstärkt im 15. Jahrhundert, wird eine Vielzahl von "Marienleben" verfaßt²⁴; die nachfolgenden Bildzyklen werden betont marianisch.

Es kann an vielen Beispielen gezeigt werden, wie die Bildzyklen der Gebetbuchhandschriften sukzessive, je nach Rezeption der betrachtenden Literatur, erweitert wurden. „Die Miniaturen [in solchen Textsammlungen] waren Andachtsbilder. Sie dienten der bildlichen Erklärung des Textes und sollten dem Betenden den Weg zu Gott weisen. Das Unausprechliche der göttlichen Offenbarung ließ sich durch die Irrationalität des Bildes oft besser andeuten als durch das nach Klarheit drängende Wort“, sagt Gerard Achten.²⁵

Folgerichtige Weiterentwicklung bei den – im wahrsten Sinne des Wortes – „Betrachtungsbüchern“ war die Zunahme der Bilder und schließlich deren Überhandnehmen gegenüber dem Text. Manche Gebetbuchhandschriften, auch das hier vorgestellte, waren mithin „Bildzyklen mit erläuternden Gebeten und Texten“. Schließlich sind hier jene äußerst seltenen Bildfolgen zu nennen, die dem Text separat beigegeben wurden – das sog. ‘Gebetbuch der Margarete von Rodemachern’ in der Herzog Anna Amalien-Bibliothek zu Weimar mit eigener Kassette für die Bilder, um 1479 entstanden, ist hierfür ein Beispiel²⁶ – oder sogar reine Bilderfolgen ohne Text, wie die 29 kleinformatischen Einzelminiaturen (9,7 x 7 cm) eines ausführlichen Passionszyklus im Brüsseler Ms.IV 483, 1432 datiert.²⁷ Solche Bilder wurden anscheinend zur persönlichen Betrachtung im Gebetsraum aufgestellt oder aufgehängt, wie es uns viele gotischen Bilder der Verkündigung an Maria zeigen.²⁸

Das Kölner Gebetbuch mit seinem ausgedehnten Bildzyklus steht somit zum einen am Anfang einer weitreichenden Entwicklung, die den Weg bereitet für Handschriften meditativer Texte mit umfangreichen Leben-Jesu-Schilderungen, wie etwa den lateinischen und volkssprachigen Vita-Christi- (bzw. Leben-Jesu-) Traktaten.²⁹ Zum anderen hat diese spezielle kölnische Bilder-Folge von der Bildauswahl her unverkennbare Beziehungen zu den wenig später – ab den 1360/70er Jahren – gerade in Köln so beliebten Leben-Jesu-Schilderungen als Tüchlein- oder Tafelbilder.³⁰ Vor allem die ebenfalls aus dem St.-Klara-Kloster stammende und um 1370/80 zu datierende „Leben-Jesu-Tafel in 27 Bildern“, die jetzt im Wallraf-Richartz-Museum aufbewahrt wird (WRM 6), ist hier ikonographisch zum Vergleich heranzuziehen.

Zur kunsthistorischen Einordnung der Handschrift

Die Bemerkung von Gisela Plotzek-Wederhake, bei der Handschrift des Kestner-Museums handele es sich um die am reichhaltigsten illustrierte Bilderhandschrift Kölner Herkunft im 14. Jahrhundert, wurde eingangs schon zitiert. Umso auffälliger ist es, daß der Codex bisher weder aus germanistischer noch aus kunsthistorischer Sicht näher untersucht wurde.

Eine erste, beiläufige Erwähnung der Hannoveraner Handschrift findet sich im Jahr 1923 in O. H. Försters Untersuchung der Kölnischen Malerei von Meister Wilhelm bis Stephan Lochner.³¹ Ihm folgend, untersuchte Änne Liebreich in ihrer kostümgeschichtlichen Dissertation u.a. den Umkreis der Kölner Chorschrankenmalereien und stellte das Gebetbuch in deren Umfeld. Im Anschluß an eine Bemerkung in ihrer Dissertation³² erschien ein wei-

ter ausgreifender Aufsatz³³ von derselben Verfasserin über das Kölner Gebetbuch, in dem sie erstmals den stilistischen Zusammenhang der Miniaturen des Gebetbuchs mit denen von fünf Initialen aus einem Graduale im Kölner Wallraf-Richartz-Museum, das aus dem Kölner Klaren-Kloster stammt, herausstellt.

Im Jahr 1959 ordnet E. Galley das von ihm erstmals zusammenhängend gesichtete Werk des Klarenskriptoriums, ohne auf das Gebetbuch ausführlicher einzugehen.³⁴ Hier wie in den folgend zitierten Arbeiten – abgesehen von den wenigen Beiträgen in Ausstellungskatalogen – wird das Andacht- und Gebetbuch nicht monographisch in den Mittelpunkt gestellt, sondern nur gelegentlich erwähnt.

Ellen Judith Beer widmet weite Teile ihres Literaturberichts zur gotischen Buchmalerei³⁵ den Kölner Werkstätten, wobei die Erzeugnisse des Klarenklosters ausführlich diskutiert werden. Sie erörtert die Stellung der Loppa von Spiegel (s.u.) innerhalb des Skriptoriums und vertritt die Auffassung, daß die Zahl der Handschriften, die man ihr tatsächlich zuschreiben kann (die einzige explizite Erwähnung findet sich ja im Codex Stockholm Holm A 172,), kleiner ist als bisher angenommen.

Im Katalog der Kölner Ausstellung 'Vor Stefan Lochner' des Jahres 1974 und im dazu 1977 erschienenen Kolloquiumsband erwähnt Gisela Plotzek-Wederhake das Gebetbuch des Kestner-Museums im größerem Zusammenhang der kölnischen frühgotischen Buchmalerei.³⁶ Unausgesprochen wird bereits hier deutlich – und unsere Übersicht bestätigt dies nochmals –, daß das Kestner-Gebetbuch eine Sonderstellung einnimmt.

Im Kremser Ausstellungskatalog '800 Jahre Franz von Assisi' von 1982 stellt Elisabeth Vavra die franziskanischen Bezüge des Gebetbuchs heraus und untersucht in diesem Zusammenhang wiederum die Kölner Passionstafel.

Die den Chorbüchern aus St. Klara gewidmete Dissertation von Sabine Benecke, 1995, ordnet das von dort überlieferte Handschriftenmaterial und zieht das Gebetbuch in einigen wenigen Anmerkungen vergleichend heran, ohne es ausführlich zu untersuchen.³⁷ Ebenfalls lediglich dokumentiert und nicht weiter inhaltlich erschlossen werden die Antiphonarblätter des Aachener Suermondt-Ludwig-Museums im jüngsten Bestandskatalog.³⁸

Überblickt man die Forschungsliteratur, ist zu erkennen, daß in der älteren Literatur ein möglicher Zusammenhang mit der zeitgleichen englischen Buchmalerei – von der die Kölner Handwerkerschaft durch zahlreiche Handelskontakte nach England sichere Kenntnis hatte – vermutet worden. Bei genauerem Zusehen zeigt es sich, daß das genannte Vergleichsmaterial kaum über allgemeine stilistische Gemeinsamkeiten hinausgeht. Ähnlich verhält es sich mit der Abhängigkeit von französischer Buchmalerei. Welch schwieriges Terrain in dieser Frage zu betreten ist, zeigt die lapidare Bemerkung von Andreas Bräm im Literaturbericht zur französischen Buchmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts: „Die

Buchmalerei [in den von ihm bearbeiteten Regionen Frankreichs] bildet zwischen 1200 und 1380... ein recht geschlossenes Bild, in dem Sinn, daß weite Gebiete ... von der führenden französischen Kultur geprägt worden sind. Für die Buchmalerei um 1300 gilt dies bekanntlich in hohem Maße auch für Nordspanien und Köln.³⁹

Zur frühgotischen Buchmalerei in Köln⁴⁰

Für Köln ist man gewöhnt, die frühgotische Buchmalerei mit den beiden Gradualhandschriften des Kölner Minoriten Johannes von Valkenburg beginnen zu lassen, die dieser 1299 fertigstellte (Köln, Erzbischöfliche Diözesanbibliothek, Hs. 1b;⁴¹ Bonn, Universitätsbibliothek, Ms. S 384). Das Datum der Fertigstellung ist im Kölner Codex von Valkenburgs Hand notiert. Bereits in der richtungweisenden Publikation Georg Graf Vitzthums aus dem Jahre 1907 wurden die künstlerischen Wurzeln seines Stils in der Kunst des Maaslandes, des Artois und Flanderns gesehen. Natürlich gibt es gotische Buchmalerei in Köln vor Johannes von Valkenburg.⁴² Judith Oliver hat 1978 auf zwei Psalterien aus dem Skriptorium des Kölner Franziskanerklosters, vor 1299 entstanden, als mögliche Vorbilder für Johannes von Valkenburg aufmerksam gemacht.⁴³

Johann von Valkenburg verstand es, die verschiedenen künstlerischen Anregungen aufzunehmen und eigenständig umzusetzen. Als oft angeführtes Beispiel soll auch hier das Devotionsbild im Kölner Graduale (fol. 1v) mit seiner großartigen Architekturräumung genannt werden, das einerseits Motive der Buchmalerei Cambrais aufnimmt,⁴⁴ andererseits auch Motive maasländischer Kunst – hier sind die in Lüttich gefertigten Psalterien der 1280er Jahre zu nennen⁴⁵ – benutzt. Dennoch läuft Johann von Valkenburgs Einfluß und Vorbild für unsere Handschrift ins Leere – das für die Seitenkonzeption charakteristische Motiv der Architekturrahmen z.B. fehlt völlig,⁴⁶ und auch der Stil ist ein anderer.

Der Hannoveraner Codex ist von anderen Vorbildern abhängig. Einen Weg dahin findet man über die Chorschrankenmalereien des Kölner Doms, die vorbildlich zeigen können, wie vielschichtig und äußerst differenziert die Kölner (Buch-)Malerei der 1330er Jahre sich gestaltete.

Die Wandmalereien auf den Chorschranken des Kölner Doms sind in den Jahren nach 1304 (Erbauung der westlichen Abschlußwand) bzw. 1322 (Weihe des Chores) entstanden und wurden in der Regierungszeit des Erzbischofs Walram von Jülich (1332-1349) vollendet.⁴⁷ Waren in der älteren Forschung (Paul Clemen) vor allem englische Einflüsse als Vorbilder der Chorschrankenmalereien genannt worden, wurde das Bild wesentlich differenzierter, nachdem der in England entstandene Psalter des Robert de Lisle (London, Brit. Library Ms. Arundel 83 I, datiert 1308 und um 1339⁴⁸) mit in den Blick genommen wurde. Einer der beiden Maler dieser reich illustrierten Psalterhandschrift, der sog. „Majesty-Meister“, setzt – im jüngeren Teil – stilistisch ältere Vorbilder der Pariser Buchmalereiwerkstatt des Jean Pucelle der Zeit um 1330 um, und die Kunst Pucelles hat offenbar auch auf die

Kölner Maler jener Zeit eingewirkt. Außer den Chorschrankenmalereien selbst ist hier die gleichzeitige Kölner Glasmalerei zu nennen: jene im Kölner Dom selbst (Dreikönigenfenster, Obergadenverglasung um 1322), oder auch Scheiben für andere Kirchen, etwa die im Darmstädter Museum (um 1320).

Jean Pucelle, der 1334 starb, ist wiederum von älterer Pariser Buchmalerei beeinflusst – Namen wie der des im letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts wirkenden Maître Honoré und seines länger arbeitenden Ateliers sind hier zu nennen. Wie lange etwa der Einfluß Honorés auch auf andere Ateliers wirksam blieb, zeigt die „Somme le Roi“-Handschrift der Pariser Bibliothèque de l’Arsenal (Ms. 6329), die, in das Jahr 1311 datiert, vermutlich in Amiens entstand.⁴⁹

Ein anderes Hauptwerk der Buchmalerei im Köln der 1330er Jahre ist im dreibändigen Wettinger Graduale erhalten, das Marie Mollwo monographisch bearbeitet hat.⁵⁰ Die Handschrift ist in einem Kölner (Laien ?-) Atelier für das Nordschweizer Zisterzienserkloster angefertigt worden. Der ältere seiner beiden Meister ist ein Kölner Maler, dem als bedeutenderes Werk der sog. Kasseler Willehalmcodex⁵¹ von 1334 zugeschrieben werden kann. Er hat das umfangreiche Graduale in Zusammenarbeit mit einem jüngeren, stilistisch fortgeschritteneren Maler geschaffen.

Wie in einem Schmelztiegel vermischen sich in der Kölner Buchmalerei der Jahre um 1330 die verschiedensten Einflüsse. In Köln sind vor allem die Schreibstuben der Klöster und Stifte stilbildend.⁵² Sichere Kontur gewinnen indes nur zwei Skriptorien: das des Franziskanerklosters, das seine Arbeit zeitlich noch vor Johannes von Valkenburg aufnimmt (Baltimore, Walters Art Gallery Ms. 41 und 111), unter ihm den künstlerischen Höhepunkt erreicht und ihn offensichtlich auch überdauert (Darmstadt, Hess. Landes- und Hochschulbibliothek Hs. 874), und das im Franziskanerinnenkloster St. Klara. Ob im Dominikanerkloster Hl. Kreuz, (Köln, Erzb. Diözesanbibliothek Ms. 173,⁵³ um 1310-1320), im Dominikanerinnenkloster St. Gertrud (Köln, Diözesanbibliothek Ms. 150⁵⁴), im Benediktinerkloster Groß St. Martin (Düsseldorf, Heinrich-Heine-Institut Cod. A 5,⁵⁵ um 1310), im Severinsstift oder in der Deutschordenskommende St. Katharina Skriptorien bestanden, ist derzeit nicht mit Sicherheit zu sagen.⁵⁶ Neben den Klosterskriptorien entstehen zunehmend auch Laienateliers; als ein Beispiel sei nochmals der Meister des Kasseler Willehalmcodex von 1334 und sein Atelier genannt.

Die Mitarbeiterinnen des Klaren-Ateliers konnten, so zeigt der ausschnittshafte Überblick, in der zeitgenössischen Kölner Buchmalerei auf ein weites Spektrum verschiedener Stil- und Schulzusammenhänge zurückgreifen und für ihre Zwecke umsetzen. Das Kölner Gebetbuch hat, so scheint es, eher die französischen Vorbilder aus dem Honoré-Umfeld rezipiert. Die Kenntnis solcher Vorlagen kann dann bereits über Kölner Maler geschehen sein, die die Pariser Vorbilder ausführlich studiert und in ihr Repertoire aufgenommen hatten.

Es muß hier deutlich gesagt werden, daß die Miniaturen des Kestner-Gebetbuchs einem direkten Vergleich mit den meisten der eben zitierten Meisterleistungen der zeitgenössischen Buchmalerei nicht standhalten. Die künstlerische Qualität ist deutlich geringer und auf ein gängiges Mittelmaß reduziert im Vergleich zu diesen Hauptwerken. Eine allzu minutiöse Suche nach stilistisch Vergleichbarem ist methodisch fragwürdig. In dieser reduzierten Form lassen sich stilistisch einige Szenen der Hannoveraner Handschrift themengleichen im Wettinger Graduale aufeinander beziehen, wenn man etwa die von Mollwo publizierten Szenen der Dreikönigsanbetung oder des Einzugs Christi in Jerusalem den entsprechenden Miniaturen im Kölner Codex gegenüberstellt.⁵⁷

Die künstlerische Qualität des Gebetbuchs ist dennoch beeindruckend genug; und ebenso wichtig wie die künstlerische Meisterschaft ist die dahinterstehende konzeptionelle Kraft. Beides zusammengenommen ergibt die herausragende Leistung des verantwortlichen Ateliers.

Das Skriptorium des Kölner Klaren-Klosters als Herkunftsort des Gebetbuchs

Bereits Änne Liebreich hatte 1927 aufgrund von Motiv- und Stilvergleichen die künstlerische Herkunft des Gebetbuchs im Skriptorium des 1304 gegründeten Kölner Franziskanerinnenklosters St. Klara gesehen. Dort wurden von etwa 1328 bis 1336 – dem Beginn des Kirchenneubaus – und dann wieder nach einer durch wirtschaftliche Schwierigkeiten bedingten Unterbrechung in den Jahren ab etwa 1350 bis nach 1370 über vierzig illuminierte Codices hergestellt.⁵⁸ Nur sieben Handschriften aus dem Klosterskriptorium sind vollständig erhalten: außer dem Gebetbuch und dem Doppelblatt aus dem Gaffelinventar, dessen ursprüngliche Verwendung unklar ist, noch vier Gradual-Handschriften, ein Antiphonar, ein Ordo missae und ein Missale, dazu die vielen Einzelminiaturen.

Für die liturgische Einrichtung ihrer Klosterkirche und wohl auch für die Einrichtung der Zellen schafften die Ordensfrauen unmittelbar nach der Klostergründung einige Tafelbilder bzw. Skulpturen aus fremden Werkstätten an. Diese Kunstwerke sollen bereits hier genannt werden, da ihre Stilistik und Ikonographie offenbar Auswirkungen auf das Gebetbuch hatten.

Am Anfang der erhalten gebliebenen Werke steht ein Flügelaltärchen mit der Kreuzigung Christi,⁵⁹ um 1330. Am Kreuzfuß kniet die Stifterin, eine Klarisse, in der man die Äbtissin Petronella von Schwerwe erkennen will.⁶⁰ Durchgehend zeigt sich in der Forschungsliteratur die Tendenz, den malerischen Stil dieses frühen Kölner Altares eher aus der Buchmalerei abzuleiten als aus zeitgleicher Tafelmalerie.⁶¹ – F. G. Zehnder bemerkte zur möglichen Verwendung des Flügelaltärchens: „Format und Typus ... lassen auf seine Verwendung als Hausaltärchen in einer Zelle oder vielleicht an einem kleineren Nebentalar schließen.“⁶²

Das Kölner Triptychon schließt sich mit anderen Werken zu einer kleinen Gruppe zusammen: mit einem kölnischen Reliquienaltar im Bayrischen Nationalmuseum in München,⁶³ um 1320/30, mit einem Diptychon in Bocholt,⁶⁴ um 1330, und mit einem Reliquienaltar in der Hamburger Kunsthalle,⁶⁵ um 1340. - Auch hier liegt eine Verwendung der Altäre zur persönlichen Andacht nahe.

Zwei bedeutende Kunstwerke bilden den krönenden Abschluß der aus St. Klara stammenden Tafelgemälde: zum einen der von Isabella und Philippa von Geldern gestiftete, um 1360 zu datierende Klarenaltar,⁶⁶ jetzt im Kölner Dom, sowie die ‚Leben-Jesu-Tafel in 27 Bildern‘, jetzt im Wallraf-Richartz-Museum.⁶⁷ Beide Werke weisen enge ikonographische Beziehungen zum früher entstandenen Gebetbuch auf (vgl. Bildbeschreibung fol. 18v).

Für keines der Tafelgemälde sprechen Hinweise auf eine Fertigung in einer klostereigenen Malerwerkstatt. Es muß vielmehr angenommen werden, daß die Klarissinnen den leistungsfähigen weltlichen Werkstätten in Köln die Aufträge zur Fertigung der Altäre erteilt hatten, zusammen mit genauen Vorgaben zur Ikonographie. Eine wechselseitige Beeinflussung zwischen den Werkstätten mag sich angebahnt haben: die Tafelgemälde dienten den Buchmalerinnen in der Klosterklausur als Schulung und Beispiel. Sabine Benecke hat – vielleicht etwas zu weitgehend – die gegenseitige Beeinflussung verdeutlicht.⁶⁸

Zurück zum Skriptorium. - Eine Eintragung in einem Antiphonarband (Stockholm, Königl. Bibliothek, Cod. holm A 172) nennt im Jahr 1350 zwei Mitglieder des Skriptoriums: *Soror Jutta de alfter persolvit istud librum cum suis expensis et elemosynis, orate pro ea. et pro quibus intendit devote. Et Soror Loppa de speculo perfecit scribendo. liniando. notando. illuminando. [...] Anno domini MCCCCL maxima pestilentia ubique existente.*⁶⁹ Jutta von Alfter ist seit 1316 im Kloster nachweisbar; Loppa vom Spiegel wird bereits 1315 in einer Urkunde erwähnt und dann nochmals 1370 (!) auf der Randnotiz eines Einzelblattes aus einem Graduale. Nimmt man also an, daß beide Nennungen dieselbe Person bezeichnen, arbeitete die Ordensfrau, die seit 1315 im Klarenkloster zuhause ist, mehr als vierzig Jahre im Skriptorium! Loppa vom Spiegel war offenbar auch die Schreiberin und Illuminatorin eines Ordo missae, das der Kölner Domdekan Konrad von Rennenberg († 1357) in Auftrag gab.⁷⁰ Mithin arbeitete die Klosterwerkstatt nicht nur für eigenen Bedarf, sondern übernahm auch Auftragsarbeiten.

Außer Loppa vom Spiegel werden noch andere Mitglieder des Skriptoriums namentlich erwähnt. Auf einer ausgeschnittenen Initiale „A“ im Wallraf-Richartz-Museum, die mit vier weiteren zu einem Graduale gehören,⁷¹ kniet links neben der Initiale eine betende Klarisse. Eine Inschrift erläutert: *Soror Gertrudis von dem vorst, quae hunc librum scribere incepit sed non perfecit quia morte preventa est. orate pro ipsa* [die Kürzel sind aufgelöst]. Die Qualität der fünf Miniaturen ist unterschiedlich, und man kann sie zwei verschiedenen Malerhänden zuweisen. Die erste, geübtere Hand malt die Initialen A, G, S und V; eine zweite die Initiale R. Vielleicht hat die zweite Hand den beim Tod der Schwester Gertrud unvollendeten Band fertiggestellt.

Leider ist in der Kestner-Handschrift kein Namenseintrag einer Schreiberin oder Malerin zu finden. Dennoch sollte man davon ausgehen, daß die kleine Handschrift im Skriptorium des Klara-Klosters geschrieben und illustriert wurde.⁷²

Welche Argumente erlauben es, das Gebetbuch im Kestner-Museum dem Skriptorium des Klarenklosters zuzuschreiben? Bereits A. Liebreich verglich mit dem Gebetbuch jene beiden großformatigen Miniaturen eines Doppelblattes, das dem Zunftbuch der Kölner Gaffel Windeck⁷³ vorgeheftet ist: eine Miniatur des hl. Nikolaus⁷⁴ und eine thronende Maria mit vor ihr knienden Angehörigen der Gaffel.⁷⁵ Vom Stil kommt eine Datierung in die Zeit um 1330 infrage.

Nicht ohne Grund ist im Kölner Katalog von 1974 die Marienminiatur des Zunftbuchs dem fol. 18v des Gebetbuchs gegenübergestellt worden: Seitenlayout, Rahmen, Goldhintergrund und Stilistik beider Miniaturen sind sehr ähnlich, wobei man bedenken muß, daß die Gaffelminiatur 17 x 12 cm und die Gebetbuchminiatur 11,5 x 7,5 cm mißt. – Der Überlieferungszusammenhang der beiden Miniaturen im Gaffelinventar ist verwickelt. Das Zunftbuch enthält die Hausinventare aus den Jahren 1546-1736. Die Miniaturen sind also ursprünglich nicht für die ja wesentlich später entstandenen Zunftinventare hergestellt worden. Es ist möglich, daß die beiden kostbaren Blätter aus einem früheren, 1346 entstandenen Zunftbuch der Gaffel übernommen wurden. Dies kann zwar vermutet, aber nicht bewiesen werden; ebensowenig die ursprüngliche Verwendung in einer „religiösen Handschrift“.⁷⁶

Bereits die Art des Seitenlayouts mit den seitwärts verlaufenden rahmenden blauen, roten und goldenen Balken mit weiß aufgelegtem Rankenwerk macht die Verwandtschaft der Gaffel- und der Gebetbuchminiaturen deutlich. Vor allem aber ist es die Malweise der Gewandpartien, die wie verrieben-tonig erscheinen. Auch die Art der Konturierung und Binnenzeichnung der Gesichter ist vergleichbar und verweist wiederum auf die Einzelblätter eines ebenfalls um 1330 (und nicht später als 1336) entstandenen Graduales.⁷⁷

Diese Zusammenhänge mit den Gaffel-Miniaturen und dem Graduale machen eine Datierung des Gebetbuchs in die Zeit um 1330 plausibel. Kostümkundliche Details unterstützen diesen Zeitansatz: Liebreich zufolge macht die Darstellung der nur bis zu den Knien reichenden Rüstung des vordersten Kriegers in der Szene der Gefangennahme (f. 28v) „eine frühere Ansetzung als die dreißiger Jahre unmöglich“.⁷⁸

Somit entstammt das Gebetbuch in Hannover der Frühzeit des Klarenskriptoriums. Es stellt innerhalb der von dort überlieferten Werke ein Werk sui generis dar. Das Skriptorium benutzte - dem Zeitstil folgend - in allen anderen Codices ein völlig anderes Seitenlayout: dort begleiten weit ausholende Randleisten, die in Ilexblättern und Spiralranken enden und oft durch Drölerien belebt werden, den vertikalen und horizontalen Rand. Nur in den

Gaffelblättern und dem Gebetbuch sind hochrechteckige Rahmen der beschriebenen Form benutzt worden.

Die Gebrauchssituation der Handschrift

Insgesamt fasziniert der 53 Szenen umfassende Bildzyklus des kleinen Gebetbuchs durch seine Reichhaltigkeit und durchdachte Komposition. Der Bild- und der mit diesem korrespondierende Textzyklus – die Gebete beziehen sich im Wortlaut in den meisten Fällen auf die Darstellung – gliedert sich in vier „historische“ Gruppen: Die „Vorgeschichte“ des Marienlebens umfaßt neun Szenen (fol. 1^v-9^v); die der Geburt und Kindheit Jesu zehn (fol. 10^v-18^v), die Schilderung des öffentlichen Wirkens Jesu und die Passionsereignisse umfassen 24, schließlich die nachösterlichen Begebenheiten nochmals zehn Szenen. Damit weist der kleine Codex den ausführlichsten Leben-Jesu-Bildzyklus in der Kölner Buchmalerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf.

Die Herkunft des kleinen Gebetbuchs aus dem Kölner Klarenkloster ist durch stilistische Vergleiche zu anderen Handschriften dieses Skriptoriums wahrscheinlich gemacht worden. Leider fehlen hier die sonst bei den Klaren-Handschriften auftretenden Nonnenbildnisse als Hinweis auf Stifterinnen und Künstlerinnen.

Die Bilder haben, so scheint es, Vorrang vor dem Text des Gebetbuches, auch wenn die Bilder in den meisten Fällen nach den korrespondierenden Gebetstexten stehen. Das Kölner Gebetbuch ist also in wörtlicher Bedeutung ein „Betrachtungs“-Buch, das zum geistlichen Meditieren des Lebens Jesu mit seinen Stationen – im Marienleben, der Schilderung der öffentlichen Wirksamkeit Jesu und dem ausgedehnten Passionsteil – anhält.

Welche Nonne des Kölner Klosters das Gebetbuch meditierend benutzte, wissen wir ebenso wenig wie die konkrete Gebrauchssituation.⁷⁹ Die franziskanische Ordensregel hält, anders als etwa die der Benediktiner, die Ordensangehörigen nicht eigens zum Studium und zur Betrachtung an. Dennoch gehört insbesondere die geistliche Meditation der Passion Christi in deren spirituelles Programm.

„Passio Christi est meditanda tibi“, zitiert Wolfgang Augustyn die gleichlautenden Beschriften zweier deutscher Codices aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts; dort wird die Betrachtung des Leidens Christi höher eingestuft als Fasten, Lesen des Psalters oder körperliche Bußübungen.⁸⁰ Auch wenn diese Texte mehr als einhundert Jahre jünger sind als das Kölner Gebetbuch, sind die Wurzeln dieser Auffassung dennoch im Umkreis franziskanischer Mystik und Frömmigkeit zu suchen, für dessen frühe Ausprägung unser Gebetbuch ein herausragendes Beispiel bietet.

Anmerkungen

- 1 Eine Bibliographie zu Gebetbuchhandschriften bei Stork, Frömmigkeit, 239-247. – In den Anmerkungen verkürzt genannte Titel sind im Literaturverzeichnis vollständig aufgeführt.
- 2 Plotzek-Wederhake, Katalog, 133
- 3 vielleicht gehört hierhin der Einband der Darmstädter Hs. 949, einem Missale mit dem Namenseintrag ‚iste liber est vrezwindis de Malbuorch orate pro ea fideliter‘ auf fol. 219. Vgl. Knaus, Einbandstempel.
- 4 Ochsenbein, Privatgebetbücher, 380.
- 5 Ochsenbein, Privatgebetbücher, 383, 382.- Der Münchner Codex cgm 78 ist in bairischer Mundart abgefaßt und in den Jahren nach 1300 entstanden; der dortige Codex cgm 101 ist ebenfalls bairisch und pauschal in die 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts zu datieren. Codex 78 ist eine reine Texthandschrift; cgm 101 aus dem Benediktinerinnenkloster Nonnberg in Salzburg weist 16 ganzseitige Miniaturen (Blattgröße 14,2 x 10, 2 cm) auf.
- 6 Der Abschnitt verwendet Formulierungen meines Aufsatzes von 1995.
- 7 Vgl. Hamburger, Liber precum.
- 8 Vgl. die Faksimileausgabe der Hs. mit zugehörigem Kommentarband.
- 9 Vgl. Klemm.
- 10 Vgl. Ochsenbein, Orationale.
- 11 Ochsenbein ebd, 21.
- 12 Ochsenbein, Beten mit Bild und Wort, 12: „Zur genauen Kennzeichnung nennen wir ihn hier erstmals, den Beginn des Textes aufnehmend, Meditationszyklus ‚O altitudo divitiarum‘“. – Leider ist dieses Incipit insofern verwirrend, als es ausschließlich in der spätesten Handschrift, der des Abtes Rösch, vorkommt. Sowohl im Münchener Codex als auch im davon abhängigen Lilienfelder Gebetbuch beginnt der Text mit ‚O quam incomprehensibilia sunt opera tua, domine.‘ Im Liber precum in Séléstat fehlt diese Partie der Handschrift.
- 13 Vgl. Volker Honemann: Die ‚Epistola ad fratres de Monte Die‘ des Wilhelm von Saint Thierry. (MTU 61). München 1978.
- 14 Hildegardgebetbuch, Kommentarband, 18.
- 15 Meditativae orationes, PL 180, Sp. 235-237; hier zitiert nach Hildegardgebetbuch, Kommentarband, 18.
- 16 Ebd.
- 17 Auflistung als Zitat von Ochsenbein, Orationale, 19.
- 18 Ochsenbein charakterisiert den Bilderzyklus so: „Das Programm des Bilderzyklus‘ spannt sich zwischen Anfang und Ende der Heilsgeschichte, zwischen Weltschöpfung und dem Ende der Zeiten beim jüngsten Gericht. Zwischen Vergangenheit und Zukunft liegt die Gegenwart der Erlösungstat Christi, auf die das alttestamentarische Geschehen vorausdeutet. Das stets für jeden gegenwärtigen Christenmenschen vorbildhafte Leben und Wirken Jesu stellt das Hauptmotiv der Bilderfolge dar.“. Ochsenbein, Orationale, 20.
- 19 Stork, Frömmigkeit, 223.
- 20 Aelred von Rievaulx: De Jesu puero duodenno. Ed. Sources chrétiennes Bd. 60, Paris 1987.
- 21 Vgl. etwa die illustrierte Hs. Oxford, Ms. Selden Supra 38 I, englisch, um 1320-30; zur Hs. und zum Text: Ausstellungskatalog Art of Chivalry. Art in Plantagenet England 1200-1400, London 1987, Nr. 203 [J. J. G. Alexander].
- 22 Pächt, Otto/Charles Reginald Dodwell/Francis Wormald: The St. Albans Psalter (Albani Psalter). (Studies of the Warburg Institute ed. by Gertrud Bing, Vol. 25). London 1960.
- 23 Ursula Nilgen in: Ausstellungskatalog Diözesan-Museum Hildesheim: Der Schatz von St. Godehard. Hg.: Michael Brandt. Hildesheim 1988, 152-165, Zitat 164.

- 24 Hardo Hilg: Das Marienleben des Heinrich von St. Gallen. Text und Untersuchung. Mit einem Verzeichnis deutschsprachiger Prosamarienleben bis etwa 1520 (MTU 75), München 1981.
- 25 Ausstellungskatalog Bonn 1987, 10.
- 26 Gebetbuch der Margarethe von Rodemachern, Weimar, Zentralbibl. der dt. Klassik Q 59. Moselländisch, um 1479.
- 27 Rosemarie Bergmann: Eine Bilderfolge en miniature. In: Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300-1430. Ergebnisse der Ausstellung und des Colloquiums, Köln 1974. [Kölner Berichte zur Kunstgeschichte. Begleithefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977. Bd. 1. Hg.: Gerhard Bott]. Köln o.J. [1977], 81-97.
- 28 Christoph Gerhardt: Meditationsbilder aus dem ehemaligen Klarissenkloster Ribnitz (Bez. Rostock, DDR). In: Trierer theologische Zeitschrift 98, 1989, 95-112.
- 29 Vgl. dazu die Einleitung von Hans-Walter Stork in: Betrachtungen zum Leben Jesu. Liège Ms. Wittert 71. Farbmikrofiche-Edition. = Codices illuminati medii aevi Bd. 22. München 1991.
- 30 Vgl. dazu mit dem aktuellen Forschungsstand P. Meschede, Forschungsüberblick 16-19.
- 31 Erschienen Köln 1923, S. 15, Abb. 13.
- 32 Änne Liebreich: Kostümgeschichtliche Studien zur kölnischen Malerei des 14. Jahrhunderts. Diss. Bonn 1926. Separatabdruck aus: Jb. Für Kunstwissenschaft, Leipzig 1929, hier 49.
- 33 Liebreich, Kölner Gebetbuch.
- 34 Galley, Miniaturen.
- 35 Beer, 146-152.
- 36 Gisela Plotzek-Wederhake, Buchmalerei. – Dies.: Bibel aus Groß St. Martin; dort Abb. von fünf Miniaturen.
- 37 Vgl. etwa die Anm. 90 auf S. 35 zum Hannoveraner Gebetbuch.
- 38 Mittelalterliche Antiphonarblätter, Abb. 1-4.
- 39 Bräm, 36.
- 40 Vergleichendes Abbildungsmaterial bei Anton von Euw: Die Buchmalerei. In: Schatz aus den Trümmern. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik. Ausstellungskatalog Köln 1996, 261-274. – Die gotische Tafelmalerei in Köln behandelt – ohne Ausblicke auf die Buchmalerei – Frank Günter Zehnder: Gotische Malerei in Köln. Altkölner Bilder von 1300-1550. (Wallraf-Richartz-Museum Köln. Bildhefte zur Sammlung 3). Köln 1989.
- 41 Der Codex ist bislang nicht insgesamt publiziert; eine Auswahl von 10 der 21 Miniaturen findet sich im 'Kölner Dom-Bild-Kalender 1987' (Hg. J. Schlafke).
- 42 Judith H. Oliver: The French Gothic Style in Cologne: Manuscripts before Johannes von Valkenburg. In: Miscellanea Neerlandica. Opstellen voor Dr. Jan Deschamps. Louvain 1987, 381-396.
- 43 Baltimore, Walters Art Gallery, MS 41 und MS 111. – Vgl. Oliver, Mosan origins.
- 44 Zum Vergleich: Cambrai, Médiathèque municipale, Ms. 154, fol. 98v; Abbildung im Katalog Köln (wie Anm. 39), 271.
- 45 Oliver, Judith H.: Gothic Manuscript Illumination in the Diocese of Liège (c. 1250 – c. 1330). (Corpus of illuminated manuscripts from the Low Countries, Vol. 2, 3). Leuven 1988.
- 46 Das Architekturzitat begegnet jedoch in einem Gradualefragment im Wallraf-Richartz-Museum, Nr. 67. Es ist das Fragment mit der Nennung der Schwester Gertrudis von dem Vorst, datiert nach 1367. – Vgl. Abb. S. 317 bei Benecke.
- 47 Dazu zuletzt ausführlich Reiner Hausserr: Die Chorschrankenmalereien des Kölner Doms. In: Vor Stefan Lochner. Colloquiumsband 28-59; Katalogband 114-116.
- 48 Lucy Freeman Sandler: The Psalter of Robert de Lisle. London – New York – Wiesbaden 1983.
- 49 Abbildung bei von Euw (wie Anm. 39), 268.
- 50 Aarau, Kantonsbibliothek, Wett. Fm 1-3. Vgl. Marie Mollwo: Das Wettinger Graduale. Eine geistliche Bilderfolge vom Meister des Kasseler Willehalmcodex und seinem Nachfolger. Bern-Bümpliz 1944.

- 51 Zur Hs. Birgitt Hilberg: Die Handschriften der Gesamthochschul-Bibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Bd. 4,2: *Manuscripta poetica et romanensia*. Wiesbaden 1993, 3-6; Hella Frühmorgen-Voss: Text und Illustration im Mittelalter (MTU 50) München 1975, 25-29; Joan A. Holladay: Willehalm Master; Illuminating the Epic: the Kassel Willehalm Codex and the landgraves of Hesse in the early fourteenth century. (Monographs on the Fine Arts 54). University of Washington Press 1996. Die Zuordnung des Willehalm-Meisters zur Kölner Buchmalerei wird von einigen Autoren auch bestritten; vgl. Plotzek-Wederhake, *Gotische Buchmalerei*, 61.
- 52 Die Aufzählung nennt Beispiele und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Die Kölner Ausstellungskataloge von 1974 und 1996 bilden viele der genannten Werke ab und nennen Parallelhandschriften.
- 53 Eine musikwissenschaftlich orientierte Untersuchung der Hs. mit kurzer Beschreibung der 16 Miniaturen ist die Dissertation von Bettina Jessberger: Ein dominikanisches Graduale aus dem Anfang des 14. Jahrhundert: Cod. 173 der Diözesanbibliothek Köln (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte H. 139). Kassel 1986. 14 der 16 Miniaturen sind abgebildet bei J. Schlafke (wie Anm. 40); zur Hs. auch Katalog „Vor Stefan Lochner“, 129.
- 54 Zum Inhalt vgl. Jessberger (wie Anm. 53), *passim*.
- 55 Plotzek-Wederhake, *Bibel aus Groß St. Martin*; Günter Gattermann (Hg.): *Kostbarkeiten aus der Universitätsbibliothek Düsseldorf. Mittelalterliche Handschriften und Alte Drucke*. Wiesbaden 1989, 44f.
- 56 Die genannten Codices werden z.T. auch anderen Skriptorien zugeordnet; etwa das Darmstädter Missale Hs. 874 von E. Galley einem Laienatelier. Die Erörterung der divergierenden Zuschreibungen liegt außerhalb der Thematik vorliegender Arbeit. Vgl. die Bemerkungen bei von Euw, *Katalog Köln 1996*, 394.
- 57 Mollwo, Abb. 4 und 5.
- 58 Katalog der erhaltenen Werke bei Benecke, 141-249.
- 59 Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. 1. Vgl. Zehnder, 94-98.
- 60 Zehnder, 96.
- 61 Vitzthum, 213; Zehnder 97: „Das Triptychon lebt sehr stark von seiner Linienstruktur, arbeitet lediglich mit den Raumelementen, Höher- und Tiefersetzen, ... [Es] „steht insofern der Buchmalerei sehr viel näher als den anderen frühen Beispielen der Kölner Tafelmalerei.“
- 62 Zehnder, 95.
- 63 Inv. Nr. MA 1967 = WAF 453.
- 64 Bocholt, St. Georg, Pfarrhaus. Vgl. Budde, Kat. Nr. 9, S. 198.
- 65 Inv. Nr. 325. Vgl. Katalog „Rhein und Maas“ Bd. I, 418.
- 66 Christa Schulze-Senger: Der Claren-Altar im Dom zu Köln. Bemerkungen über Konzeption, technischen Aufbau, Gestaltung und gegenwärtige Restaurierung eines Kölner Groß-Altars (Stand 1977). In: *Kölner Domblatt* N.F. 43/1978, 23-36. – Schumacher-Wolfgarten.
- 67 Zehnder, 116-120; Meschede, *passim*.
- 68 Benecke, 38-40. – Ein Kontakt zwischen weltlichen Tafelmalern und dem Konvent mittels ausgetauschter Zeichnungen ist zwar vorstellbar, aber schon hinsichtlich der gebotenen strengen Klausur zu kompliziert.
- 69 Zitiert nach Benecke, 26.
- 70 Katalog Vor Lochner, Nr. 77; Benecke, Nr. 14 (ohne Diskussion der Autorenschaft Loppas).
- 71 Benecke, Katalog Nr. 17-21 (Graduale), S. 195-204, Abb. S. 317-321.
- 72 Zum Thema der „Nonnenarbeiten“ bietet einen ersten allgemeinen Überblick Christian von Heusinger: *Studien zur Oberrheinischen Buchmalerei und Graphik*. Diss. masch. Freiburg 1956, Kap. IV; *Buchmalereien aus Frauenklöstern*, 77-89. – Verena Kessel: *Frauen als Auftraggeberinnen von illuminierten liturgischen Handschriften*. In: Teresa Berger/Albert Gerhards (Hg.), *Liturgie und Frauenfrage. Ein Beitrag zur Frauenforschung aus liturgiewissenschaftlicher Sicht*. (Pietas liturgica Bd. 7). St. Ottilien 1990, 195-209, mit Erwähnung

der Arbeiten aus St. Klara 204f. – Jeffrey F. Hamburger: *Nuns as Artists: The Visual Culture of a Medieval Convent*. (Calif. Studies in the History of Art, 37). Berkeley 1997.

- 73 Köln, Historisches Archiv, Inv.Nr. Zunft A 75.
- 74 Abbildung im Katalog „Vor Stefan Lochner“, 133.
- 75 Abbildung ebd., 190.
- 76 Benecke, 36 Anm. 93.
- 77 Die fünf erhaltenen Blätter sind mittlerweile auf verschiedene Sammlungen verteilt. Auflistung bei Benecke, 142-156. Auch das Kestner-Museum verwahrt ein Einzelblatt dieses Graduales (Inv.Nr. 3987).
- 78 Liebreich, Kölner Gebetbuch, 49.
- 79 Die offensichtlich mechanisch, etwa durch häufiges Berühren oder gar Küssen der Seiten, abgeriebenen Farben in einigen Miniaturen lassen kein „System“ erkennen: derartige Beschädigungen treten auf bei den Szenen der Verkündigung, Entkleidung, Kreuztragung, Himmelfahrt und Pfingsten.
- 80 Wolfgang Augustyn: *Passio Christi est meditandi tibi*. Zwei Bildzeugnisse spätmittelalterlicher Passionsbetrachtung. In: Walter Haug/Burghart Wachinger (Hg.): *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*. (Fortuna vitrea. Arbeiten zur literarischen Tradition zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert. Bd. 12). Tübingen 1993, 211-240 mit reichen Literaturangaben.

HELGA LENGENFELDER
Die Handschrift Inv. WM ü 22
des Kestner-Museums Hannover

Beschreibung der Handschrift

Das Kestner-Museum bewahrt unter seinen Schätzen sakraler Kunst des Mittelalters auch eine Sammlung von 101 Handschriften und Handschriftenfragmenten. Sie stammen in der Mehrzahl aus der Sammlung des hannoverschen Buchdruckereibesitzers und Schulsenators Friedrich Culemann (1811-1886), die 1887 von der Stadt Hannover gekauft wurde. Drei der Handschriften befanden sich ursprünglich im Besitz des 1861 von König Georg V. von Hannover gegründeten Welfenmuseums und gelangten 1893 in das Provinzialmuseum, das heutige Niedersächsische Landesmuseum; sie wurden 1968 dem Kestner-Museum im Rahmen eines Tausches unter den Museen Hannovers übergeben. Dazu gehört auch eine kleinformatige illuminierte Pergamenthandschrift mit der Signatur WM ü 22. Diese Handschrift umfaßt 64 Blatt mit 51 ganzseitigen Miniaturen, 58 Textseiten und 19 leeren Seiten; die Blätter wurden in neuerer Zeit mit Bleistift foliiert, auf Bl. 31^r unten findet sich eine Lagenreklamante XXXI. Gebunden ist der Codex in einen lederbezogenen Pappereinband des 19. Jahrhunderts; das erste Pergamentblatt mit der leeren recto-Seite ist mit dem fliegenden Vorsatzblatt verklebt.

Die Blattgröße ist 15 x 10,5 cm, der Schriftraum mißt 12 x 7,5 cm für 18, gelegentlich auch 19 Zeilen. Die Schrift ist eine Textura, die Schriftsprache ist ripuarisch.

Die gerahmten Miniaturen sind überwiegend 11,7/12,0 x 7,6/8,0 cm groß. Die Rahmen werden von wechselnd blauen und roten Balken mit einbeschriebenem weißen Rankenwerk und Wellenlinien gebildet, die sich an den Eckpunkten in roten Viereckflächen treffen. Die farbigen Balken werden ihrerseits von einer schwarz eingefassten goldenen Begrenzungslinie begleitet. Die Miniaturen wurden wohl in Mischtechnik ausgeführt: Deckfarben für Inkarnat und Weiß in Überhöhungen der Gewänder, sonst mehr Wasserfarben; Hintergründe als manchmal punzierter Goldgrund. Schwarze Umrißlinien, bei einigen Miniaturen sind Linien der Vorzeichnung sichtbar (Bl. 7^v, 21^v).

Die Handschrift wurde so angelegt, daß im ersten Drittel einem Bild auf einer verso-Seite eine vakat-Seite oder ein Text, der jeweils abwechselnd mit blauen und roten, meist mit Fleuronnée verzierten Lombarden beginnt, auf einer recto-Seite vorangestellt ist (Bl. 1^v - 19^v). Diese regelmäßige Anordnung wurde aufgegeben, wenn Textstücke sich über zwei oder drei Seiten ausdehnen (Bl. 20^r - 21^r; 23^r - 24^r; 31^{r/v}), in der zweiten Hälfte auch über vier und mehr Seiten, so für einen mit *Hora* bezeichneten Abschnitt über sieben Seiten (Bl. 41^v, 45^r - 47^v); dadurch stehen die Bilder unregelmäßig auf recto- oder verso-Seiten.

Sechsmal endet der Text mit drei oder vier Zeilen auf der folgenden Bildseite, in diesen Fällen sind die Miniaturen in ihrer Größe dem verbliebenen Raum angepaßt (Bl. 32^r, 33^v, 41^r, 44^v, 63^r, 64^v), was darauf hinweist, daß es entweder eine in gleicher Weise angelegte Handschrift als Vorlage gab, oder daß der Text geschrieben wurde, bevor die Miniaturen gemalt waren. Endet ein Textstück mit mehr als vier oder fünf Zeilen auf der nächsten Seite, so blieb der Rest der Seite leer.

Die doppelseitig beschriebenen Blätter sind zum Teil sehr stark durch Tintenfraß zerstört, so daß die Textreste kaum lesbar sind. Dieser Zustand und die im 19. Jahrhundert vorgenommene sehr strenge Bindung, bei der vermutlich die Abfolge der Lagen und die Zuordnung mehrerer Einzel- oder Doppelblätter gestört wurden, was sich erst jetzt erwies, erschweren eine genaue Untersuchung der kleinen Handschrift ganz erheblich. Änne Liebreich ging davon aus, daß alle 19 Bildseiten ohne Text Einzelblätter sind.¹ Das allein erklärt aber nicht, warum in diesem mariologisch-christologischen Bildzyklus der 'Bethlehemitische Kindermord' jetzt auf Blatt 12^v geraten ist, während die 'Anbetung der Heiligen Drei Könige' erst mit Bl. 16 folgt. Helmar Härtel, der diesen Codex im Rahmen der Katalogisierung der Handschriftenbestände in Niedersachsen bearbeitet hat, geht von vier Einzelblättern aus, Bl. 26, 34, 43 und 44, die an anderer Stelle einzuordnen sind (Bl. 26 zwischen 24 und 25, Bl. 34 vor 48, Bl. 43 zwischen 35 und 36, Bl. 44 nach 37).² Die einzig bewahrte Lagenreklamante XXXI auf Bl. 31^r dürfte als Hinweis zu werten sein, daß es sich auf jeden Fall ursprünglich um eine feste Blattfolge gehandelt haben muß. Aber wie zwischen Blatt 12 und 16 gibt es auch im letzten Drittel ganz erhebliche Störungen, erkennbar an den Seiten, denen der Anfang oder das Ende des Textes fehlen (so Bl. 36^v und 44^r; 41^v und 45^r; 49^r; 52^v und 54^r; 55^v und 58^r).

Da die Texte bisher niemals untersucht wurden - und auf Grund des fragilen Zustandes der Handschrift auch gar nicht werden konnten - wurden diese Unregelmäßigkeiten erst nach der Farbverfilmung offenkundig.³ Ein Grund für die Unordnung dieses Teils dürfte in der Absicht gelegen haben, bei der Bindung die systematische Bild-Text-Folge auch hier durchzuführen, ohne die größeren Textabschnitte zu beachten, die mit Sicherheit originär sind. Gewißheit wird wohl erst dann zu erreichen sein, wenn der Codex für eine geplante Restaurierung aus dem Einband gelöst wird.

Es ergab sich die schwierige Frage, welchem Ordnungsprinzip die Inhaltsbeschreibung und die Reproduktion auf den Farbmikrofiches folgen sollte. Die Handschrift zeigt keine übergeordnete Gliederung, keine Bildlegenden noch Rubriken. Dennoch ist der Codex sehr bewußt angelegt worden. Der mariologisch-christologische Bild-Text-Zyklus folgt chronologisch den Berichten der Evangelien, hauptsächlich dem Matthäus- und Lukas-Evangelium, seltener dem Johannes-Evangelium im Zusammenhang mit der liturgischen Bedeutung des Geschehens, was später noch im einzelnen zu belegen sein wird. Es erschien deswegen als vernünftigste Lösung, auf Grund von textlichen und ikonographischen Zusam-

menhängen die ursprüngliche Ordnung wiederherzustellen, die dann das Vorbild für die Restaurierung sein könnte. Aber auch die moderne Blattzählung mit Bleistift am rechten oberen Rand mußte angeführt werden, um den bisherigen Zustand zu dokumentieren.

Inhaltsverzeichnis zum Bild-Text-Zyklus

Die Bildseiten wurden nach der neuen/ursprünglichen(?) Reihenfolge numeriert, so daß Verweise auf diese Bildnummer möglich sind. Gleichzeitig wird zu jeder Bildseite die Position auf dem Farbmikrofiche angegeben: < I A1> bezeichnet das Fiche 1, 1. Reihe, 1. Bild.

Die Blattzählung folgt der Follierung mit Bleistift in der oberen rechten Ecke. Blattzählung in Klammern bezeichnet die umgestellten Blätter in der rekonstruierten Reihenfolge auf den Farbmikrofiches. - Die Initialen der Textanfänge sind fett gedruckt; geht ein Text über mehr als eine Seite, wird auch der Text am Seitenbeginn und -ende so weit wie möglich angegeben. Da Bildlegenden und Überschriften fehlen, wurden weiterhin inhaltlich relevant erscheinende Textauszüge angeführt, um den Zusammenhang zwischen Bildern und Texten zu belegen. Die Transkription ist unkritisch und dient allein diesem Zweck, Lesefehler sind nicht ausgeschlossen. Alle Zweifelsfälle sind nach der Reproduktion der Farbmikrofiches überprüfbar.

Marienleben

- | | | |
|----|----|--|
| | 1r | leer [mit Vorsatzblatt verklebt] |
| 1. | 1v | *** Verkündigung an Joachim (Apokryphen) <I A3> [Stark abgerieben] |
| | 2r | leer |
| 2. | 2v | *** Verkündigung an Anna <I A5> |
| | 3r | Mit minninclygin danke pru^one inde kenne wy de edil iunfrowe maria is geschaffin uan der richir genadin godis als sente augustinus spricht ... Si wart van deme engil gabriel gebotschaft joachim inde anne inde warin da vil engele mit. |
| 3. | 3v | *** Verkündigung der Empfängnis Mariens (Immaculata conceptio Mariae) <I A7> |
| | 4r | Mit vroudin herzin inde selin loue got vm dey(!) geburt der seliger iunfrowen marien de gebu^t was so beylich dat de heilge drineltgeit dan af had so grose w^onne dat veil engele dan af baddin grose nuwe vrende inde al de werilt want si was de weg in deme got wolde ku^omin zu^o deme menschin inde du^org si den menschin brengin zu^o der ewiger selicheit. |
| 4. | 4v | *** Geburt Mariens (Apokryphen) <I A9> |
| | 5r | Mit grosin vrudin(?) dancke gode dat van siner genadin de edil iunfrowe maria du^o si dru iair alt was ane menschin helpe geing w^op vunfzin grede inde offirde vr metlige reingeit want si vant geschriuen dat eyne mayt su^olde ein kint intfan inde geberin dat solde sin got inde mensche ... |
| 5. | 5v | *** Tempelgang der dreijährigen Maria (Apokryphen) <I A11> |
| | 6r | leer |
| 6. | 6v | *** Erwählung Josephs als Ehemann Mariens (Apokryphen) <I B1> |

- 7r **Mit** groser reynicheit berce inde selin gedenke dat de werde iunfrouwe maria wart beuolen in rechter eliger truwen deme heiligen ioseph de vr alre gelichte was in allin gewarin dat gedin inde was dar zuo van gode vnoersin ... O edele got gif vns rechte minne zuo dir inde zuo allin menschin vm dye edil minne de maria inde ioseph haddin zuo dir inde zuo vn.
7. 7v *** Ehebund zwischen Maria und Joseph (Mt 1,18-23; Lk 1,27) <I B3>
- 8r **Mit** alre minnen berce inde selin gedenke der luterkeit inde afgescheit in der dys iunfrouwe Maria vr berce inde sele offerde gode ... inde andaichtin gebede bat got ... inde erwarf dat die heilge driueltgeit vr barmherzigeit dede inde der vader gaf sin wort deme heiligeiste dat he dat vleyschagte vs der iunfrouwen edilste bluode inde des was der ho Engil gabriel bode inde quamen mit vno me vil engele. Gabriel sprach ane gratia plena [8v auf dem Schriftband:] *MARIA*
8. 8v *** Verkündigung an Maria durch den Engel Gabriel (Lk 1,26-38) <I B5>
- 9r leer
9. 9v *** Heimsuchung (Lk 1,39-45) <I B7>
- Kindheit Jesu**
- 10r **Mit** grodsme dancke pruo ue he wen vnse here mit siner gebuort besserde vno r vns vnde nye sin lue muoder inde vil engele inde ioseph inde hirden no urden erurout van sime gotligin sin dat he si ane sag inde si al so uroligen loibdin got.
10. 10v *** Geburt Christi (Mt 1,25-2,12; Lk 2,7) <I B9>
- 11r leer
11. 11v *** Verkündigung an die Hirten; auf dem Schriftband *Gloria in excelsis deo* (Lk 2,8-14) <I B11>
- (15r) leer
12. (15v) *** Bad des Kindes (- -) <I C1>
- (14r) **Mit** grosme loue dancke vnsme herin dat he sin bluot so balde sinen vader offerde vno r vns in siner besnidungen inde biddit he vnse gedencken inde wil inde wer inde wort inde leuen mit siner wisheit besnide dat wir beuellich siner beyliger driueltgeit.
13. (14v) *** Beschneidung (Lk 2,21) <I C3>
- (17r) **Mit** grosme loue ganc in deme geiste zuo deme tempil also symeon de gerecht inde vorzam was inde alze begerlich ze sne mit sinen lifligin oygin ... jude vnse vrouwe inde ioseph brachtin vnsen herin mit groser minnen in den tempil vnse here gaf sich deme aldin heilgin manne ... dat de heilige man sprach Nu leistu here dinin knecht in vreydin na dime worte want min oygen haynt gesin din beyl.
14. (17v) *** Darstellung im Tempel (Lk 2,22-39) <I C5>

- (16r) *Mit grosim erste inde andd'gt bid vnsin heren dat he geisse in vnse herce inde selin dat clair lygt dat in deme heylgin ker'ninge lichte inde als si mit groyser vroudyn vnsme heren golt inde wiroych inde mirre offerdin inde eyn anderin wech geyngin in vr riche dat wir oich vnse wege aller vndu'gde lasin inde de wege aller geware du'g(?) geyn zu' deme ewigin riche.*
15. (16v) *** Anbetung der hl. drei Könige (Mt 2,1-12) <I C7>
- (13r) leer
16. (13v) *** Flucht nach Ägypten (Mt 2,13-15) <I C9>
- 12r leer
17. 12v *** Bethlehemitischer Kindermord (Mt 2,16-18) <I C11>
- Leben und Wirken Jesu**
- 18r *Mit leifligin dancke loue vnser berin dat he sinen vader so groislige eirde in deme tempil du' he zueilf iaar alt was vnse vrouwe inde joseph haddin vn verlorin dri dage du' si vn vunden du' sprach vnse vrou Sun nye haistu vns aldus gedainig inde din vader hain dig ruich gesu'gt vnse here sprach innvist ir neit dat ich mu'ys sin in den die mins vader sint vmme g'le lere in deme bercin die des heymilschin vader sint da mu's christe sin geuangin.*
18. 18v *** Der zwölfjährige Jesus im Tempel (Lk 2,41-51) <I D1> (zweizonig):
oben: Jesus mit den Schriftgelehrten
unten: Jesus mit den Eltern
- 19r *Mit ernstin inde truen beite dancke vnsim berin der groser truen de he allin kirsten ludin dede du' he sich dede sente johan doyf'n inde wasser heiligede zu' vnser ewiger seligkeit inde de heilige da al irschein zu' heilgin dat wasser inde vnse zu' hans van dojfe geinc inde wu'stenie van allin menschin.*
19. 19v *** Taufe Jesu (Mt 3,13-17; Lk 3,21f.) <I D3>
- 20r *Mit getru'wen... [Tintenfraß] ...dancke vnsem minnincligen heren inde getruwen irloser des harden leuins dat he hadde ... sin mur vleisch sint zurthe lif dat der heiligeist gemacht hadde van deme eydilstin blu'de dat de edilste mait hadde ... vorst hungers inde durstis inde oich bekorin des vijns de sprach bistu goitz su'n sprich dat de steine broit werdin. O.*
- 20v *[Tintenfraß] ... inde getruwe irloisere ibesu chrite ... bis werlig goitz su'n sprich mit diner starker mu' der ... groisin hu' ungere den du hais zu' vnser ewiger seligkeit.*
[Versuchung Jesu, ohne Bild] (Mt 4,1-3; Lk 4,1-3)
- 21r *Mit groisme dancke gedenke dat vnse here erweylde zueilf apostolin inde leirde si den wech des ewigin leuins in der warheide inde beweirde vn sine lere mit grosin zeygene van wasser machde win in der brulojft vil blinden sin kruppil gain stummen sprecchin douen borin malatin renigin dodin up stain sundere bekerin.*
20. 21v *** Wundertaten (Mt 10,1-8; Lk 9,1-6; Kana Joh. 2,1-11) <I D7> (zweizonig)
oben: Weinwunder, Jesus mit elf (Text: zwölf) Aposteln

unten: Heilungswunder, Auferweckung von den Toten, Aussätziger, Lahmer, Blinder ?

- 22r **Mit** groser minnen dancke vnseme herin siner v^ouerlussiger baimherzicheit de be so groslige bewiste du^o be as mit Symon inde maria magdalena vr su^ondin da besserde mit vlu^odigen treuin da si v^ome sine vu^ose mit wu^osch inde mit vrin harin drugede mit vrin munde kusde inde da mit wart van einre offenbare sundersin ein ... (?) heilige inde troist alre andere.
21. 22v *** Jesus beim Mahl mit Symon und Salbung der Füße Jesu durch Maria Magdalena (Lk 7,36-38) <I D9>
- 23r **Mit** selin inde hercin minnin gedencke inde dancke vnsim herin der starker ... minnen de be bewiste du^o be sas mit sinen in^ongerin inde as inde so su^ozlige sprach. ... hain ich begert dat paischin mit uch essin vr herze vrdin dan af so sere birrinde in siner minnen...
[starker Tintenfraß]
- 23v man vnder vn dan be inde ... johan den be so zartlige vu^or allen anderin minde ... u^op sine burst ... v^ome deme ig dat genetzede broit geue inde gaf id iudas ... dat wort der gotligen wisheit in der sin bey=
- 24r milsche vader geschaffin haid alle creaturin inde der heiligeist dat selue wort hait gemacht vleisch vs dem alre edylstin blu^ode der iuncfrowen marijn.
22. 24v *** Abendmahl (Passahmahl) (Mt 26,20-21; Lk 22,14-18) <I E1>
(26r) leer
23. (26v) *** Abendmahl (Einsetzung der Eucharistie) (Mt 26,26-28; Lk 22,19-20) <I E3>
25r **Mit** alder minnin d^o du in herzin inde selin hain magt loue unsin herin vm dat grose gu^ot dat be dede du be vander gr^oser minnin d^o be had zu^o sinin iungerin wandilde win inde b^ort in sin gotlig vleisch inde blu^oit inde gaf sig in dem heilgin sacramente vn zu^o nu^otzin sin vleisch inde sin blu^oit inde volleist vn so gr^osligin mit siner genadin richeit dat si vn so geegerlige inde wirtlige intfeingin alz vr herze inde selin geleistin mochtin jnde d^o heilge drineltgeit had da so gr^ose wne in der apostolin vroudin dat vnse her jhesus christus satte vn dat amt selue ze dime(?) inde magde si al prister(?) du be sprag dit dut in min gelingnisse ... (?) Schrift abgeschabt) ... wandelungin inde pinin.
24. 25v *** Fußwaschung (Joh. 13,1-11) <I E5>
27r **Mit** oitmu^otgeit herzin inde selin loue inde dancke vnsim herin der groser oitmu^otgeit ... d^o be dede du be wu^osch siner iunger vu^osce ... du^o sprag vnse here offenbare Nu sit ir alle reine inde sas inde leirde si inde sprag wist ir i^ot wat ich uch hain gedain. ...
25. 27v *** Garten Gethsemane (Mt 26,36-40; Lk 22,39-46) <I E7>
28r **Mit** begerligin erste bid vnsin herin dat be in din herze inde sele drine schriue inde becliue d^o encstlige pine d^o be alle bekande w^o we inde v^ol der solde sin inde geinc zu^o deme gardin da be sich wolde lasin vain inde sprag zu^o den iungin al sult ir uch an mir argin in dieser naicht min sele is bedru^oift an den doit wagt inde bet dat ir neit in kumt in bekorunge inde bat so inninligin sinin vader jnde sprach min vader mag id sin so verdrag mich der pinen wrlige dog nit dat ig will dan dat tu vult in besserte gr^osligin sinin vader

vu^or al sunder dat he da gaf sich mit allin willen in den doit da v^ome so angiste wr was dat he balde sueisde.

Passion

26. 28v *** Judaskuß (Mt 26,47-50; Lk 22,47-48; Joh 18,3) <I E9>
 29r *Mit herzeligin midlidin pru^oue w^o sere vnse here ... sine vijnde ku^omin mit vackelin inde spisen inde suerdin vn zu^o vain inde iudas mit vn inde sprag zu^o iudas so gu^otlig vru^ont war zu^o bistu ku^omin inde l^os sig vn kussin ... O getru^owe here sprig in vnse herze ig bin vr heil inde verdrijf vs vns allit dat dir vnbenellig is inde zug alle vnse creijfte in dich inde inthalt vns mit diner gotliger craft.*
27. 29v *** Gefangennahme und Fesselung Jesu (Mt 26,50.27,2; Lk 22,54) <I E11>
 30r *Mit vlisigin dancke gedencke dat vnse here sich l^os d^o mordige viende vain inde clain mit den hare zu^o der bu^orst inde v^ouer ru^ocke zu^o der rechter ... sine hende mit scharpin selin bindin du^orch dat mu^or vleisch sinin bart mit vleische afplucken also al d^o naicht suellin.*
28. 30v *** Jesus vor Kaiphas (Mt 26,57-66) <II A1>
 31r *Mit irbarmen ... [die folgenden Zeilen durch Tintenfraß zerstört] ... ig hain offinbair gesprochin vu^or dem wolke in den synagogin inde nit verborgin ... du be geurt wart zu^o kayphas ... O minniclich [Text bricht ab]
 31v *van ... liden dat du ... Din zart ...die nagt inde den dag ... ir=
 32r *loser beile al d^o wndin die vnse ... [drei Zeilen, Tintenfraß]***
29. *** Jesus vor Pilatus (Mt 27,11-14; Lk 23,1-4) <II A4>
 32v *O mininlig here inde meysterer scrif... [folgende zwei Zeilen durch Tintenfraß zerstört] ... du wrt^o her vs geurt zu^o pylatus ... inde quetzunge din scho^on anlitzze mu^ont nase hende inde oygin blu^odich inde suartz din leue inde getru^owe mu^oder inde dine vrunt so iemerliche gemartilt ... du^o d^o u^o din dich brachin vu^or pylatus si g^ongin in inde besadin dich lu^ogelige pylatus dede si=
 33r *nin durwarter dich heiszin du^o der kenegt dich sag ... pylatus sa^ode wat sprigt osanna in excelsis d^o u^o din sadin id spricht du van deme ouerstin heil vns du^o
 33v *wart pylatus irneirt inde sande ibesum zu^o berodes***
30. *** Jesus vor Herodes (Lk 23,6-12) <II A7>
 35r *O su^oze here vm dat iemerlich martirin dat dich u^o din iadin zu^o berodes ... dat man dig verre sege inde cronin zu^o spotte
 35v *inde ... d^o u^o din dich w^oder iadin zu^o pylato also bid dinin h^omilschin vader in diner zartliger mensheit dat he vns geue dir so ze danckin der encstliger pinin d^o du l^od^o vu^or herodes inde pylatus dat wir vu^or dine vrdele getroist werdin mit sussicheit ... [zwei Zeilen Tintenfraß]**
- (38r) leer
31. (38v) *** Auskleidung Jesu (Mt 27,28 ?) <II A11> [Farben stark verwischt]
 (43r) leer [Federproben?]
32. (43v) *** Dornenkrönung (Mt 27,29-30; Mc 15,19; Joh. 19,2f.) <II B1>
33. (37r) *** Geißelung (Mt 27,26; Joh. 19,1) <II B2>
 (37v) leer

34. 36r *** Jesus wieder vor Pilatus (Mt 27,19-24; Lk 23,11-24) <II B4>
 36v (Terz) **O** *zartlig mininlig here inde getru irló'ser vm dē bittere pine dē din mur rein edil vleisch leit zu^o tereijn zijt ... dat din gesuollin vleisch so sere quetsde ... so sere geslain mit hardin geislin dat dine gotheit inthilt din vleisch an dime gebeine inde mit scharpin ru^o din wundin in wundin Din gesuollin hoijt mit grosin scharpin dornin in den doit* [Forts. 44r]
 (44r) [Forts. von 36v] *gen^ont inde verurdilt inde dat grois cruce vf din gesuollin hoijt gewndin lijf gelaüt du mo^ochz darundin nē der vallin dat cruce din vleisch quetzin dē in^o din stoissin mit vu^o sin slain mit vustin zē n mit harin des suellinz ver wundis houüz vur der bedrufer muder bin in den getru^o wen vrunden inde du^o si so iemerligin ain segis als du sprechin woldis getru muder inde vru^ont wē geschit mir so we ... Gif vns sundin mit würdiger castigadin pingin inde vlammin alre vndugt mit was*
 (44v) *rechtz ruwen verlesz in dat wir getro^ost werdin mit dinz geistis susicheit.*
35. *** Kreuztragung (Mt 27,32; Lk 23,26) <II B7> [Stark abgerieben]
- 39r leer
36. 39v *** Kreuzannagelung (- -) <II B9> [Farben stark verwischt]
 40r (Sext) **O** *edil here inde getruwe* [Text stellenweise zerstört] *irló'sir vm die gröse... ..dē du dime vader vu^or vns dezt zu^o sextin zijt ... den morde=*
 40v *rin gezalt inde beronüz(?) dig diner(?) lē uer mu^o der ... sente ioban ... inde genis vr sente ioban vu^o dich inde dedis sente ioban so grose ere dat tu vn magdis dinin bru^o der ... behaldin sin in dinin li^oig*
37. 41r [vmb...gin?] *vm wirtgeit(?) ... mu^o der sente ... inde alre heilgin.* [3 Zeilen, zerstört]
 *** Kreuzigung: Essigtrank (Mt 27,34; Lk 23,36; Joh 19,29-30) <II B12>
 41v [Non] > *Hora < . O . zartl... ..vm dē grose du lidz zu^o nonin(?) du dig* [3 Zeilen Text teilweise zerstört] *so sere du^o rste van mu^o tgeit groser arbeit dē du hadz al die naicht inde den dach ... O wē we geschag* [Forts. 45r]
 (45r) [Forts. von 41v] *der getruwer mu^o der inde al den vru^o nden ...-... so gröse pine lids minniclich* [Text teilweise zerstört]
 (45v) *here getruwe irló'sir inde grois ... vnse here vergaf ... al sin su^o ndin du^o mit ... ruwen kennin dat he*
 (46r) *mit wirtlige bessirde inde intfencde sine sele inde herze mit gotliger lē nin ... van dine herzin dē ...* [Text zerstört]
 (46v) *vnderein ...(?) indin inde so ... dar der doit grose arbeit hadde ... dat din lē flige mu^o der inde sente ioban inde al din vru^o nt sagin ... ginc in din herze in*
 (47r) *do din blu^o t ze male vlois vs (?) zu^o ewiger irló'singin inde wasser vns van sundin zu^o reingin an vnsin lestin ende ... mit alre truen zu^o gedenkin wat du gelz din bais ... stanc der doiden bi den cruce langin essich inde galle gedrenkit inde vil bedru^o fnis dat tu hads min=*
 (47v) *ninlig here inde getruw[wer?] irló'ser vm vns zu^o irló'sin ... so zu^o gedenken dat al vnse viende geschant van vns vlein.* [7 Zeilen]
38. 42r *** Kreuzigung: Christus und die Schächer (Lk 23,39-43) <II C8>
 42v leer
39. (34r) *** Kreuzabnahme (Mt 27,57-59; Lk 23,52-53; Joh 19,38-42) <II C10>

- (34v) > *Vespere*<. O minninclig here inde getruwe irló'ser ibesu christe vm dat begerlich irló'sin dat dig dine lřf vřl'nt sucodeuin inde iosep van aromatia van dem cruce zu^o vesperin irló'stin inde diner getruir bedřl'fder mu^oder in vřin schois gauin inde si inde dine bedřufide vřl'nt iobannes inde dř marien inde dř apostolin quamen ... inde din lřflige mu^oder so iemerlřgin dig ku^ossin vu^or dinen doden mu^ont inde sente iakob [Forts. 49r]
- 49r [Forts. von 34v] *du? din bruder? ... Du^o wart vnse heren antlitzę als schone Dat sente iacob sprag ... ig insř minin lřuin berin van deme dode u^o gestandin O minninclig here inde getruwe irló'ser ... dat tu vesper stu^ont heilgřtz du^o du van deme cruce wu^ortę irloist inde mit dure saluen gesalft vm ere dinis [halbe Seite Text fast ganz zerstört]*
- 49v [8 Zeilen Textrest kaum lesbar; Textende mit Schlußformeln ?]
40. (48r) *** Beweinung (- -) <II D2>
(48v) leer
41. 50r *** Grablegung (Mt 27,57-61; Lk 23,50-56; Joh 19,38-42) <II D4> [Fehlstellen]
50v > *Complete*<. O almechtig got minninclig here inde getruwe irló'ser ibesu christe vm dę gró'se oitmu^otgeit dat tu din gotlich lif lř's begrauin van alre idilgeit der werrilt ... gřf vns ware vřeude ... dine vřunt du^o du zu^o der bellin vu^ors inde ... dan vs irló'stis inde mit dir vu^ortę in so gró'ser vřeudin [Text teilweise zerstört]
- 51r *dřijf van vns al vnser vřinde Gewalt dę vns so bó'slige lagint dę helsehe vřinde dę werrilt inde vnse vleisch wř der dę sterke vns mit diner mildir getruer inde gró'sir gutheit. [6 Zeilen]*
42. 51v *** Auferstehung (Mt 28,1-4; Lk 24,1-8) <II D7>
43. 53r *** Jesus befreit Adam und Eva aus der Vorhölle (Mt 27,52-53; Apg 26,23)
<II D8>
53v leer
- Erscheinungen des Auferstandenen**
44. (56r) *** Jesus am leeren Grab mit einem der Apostel (Jakobus?)
(Mt 28,12-14; Lk 24?) <II D10>
(56v) leer
55r [Oberes Drittel des Blattes fehlt, Rest von Fleuronnée der O-Initiale? Text setzt ein:] *umbe was geuangin inde in blog geclain inde vřl' geuessilt in den starkin tu^orne zu^o iesu solen dat he wurde gedó't ... du^o heifs mit einer bant den tu^orn bo u^op ... inde al dę clos ganz inde ... [Text zerstört]*
- 55v *... van ierusalem dan na vřrřig dagin dan sal ich zu^o bimil varin inde dar na kum zu^o ierusalem als min sent na dir dit sagin inde hoirdin pylatus riddere inde ... van vortin der engele dę sasin bi deme graue ... du vřuen si in ierusalem inde sadin den iu^oden ... uř gestandin De iu^oden sa= [Forts. 58r]*
- (58r) [Forts. von 55v] *din ir sult [?] in vns wř der gen want wir vch gelt gauin dat ir vn hu^odit. Dř ridder sadin. get vns ioseph den ir had geuangin im tu^orne wř gen ug ibesum ... Dř iu^oden sagin si dedin inde si gřngin samen zu^o dem tu^orne inde vu^ondin den wal beslossin kettin inde blog ganz ioseph was in weg Dř riddere sadin wat si haddin gesřn inde gebort Du^o gauen dę iu^oden vřl' gelę den ridderin dat si spřgin du^o wir slřfin du^o wart he gestolin ... slřfin si wat wřstin si*

- (58v) *an sēn of boʻrin getruwe irlōʻsir inde minninlich here want du bis warbeit weg inde leuen gif vns in dime gelouin diner wandelungin uolgin dat wir kēʻmin zūʻ dem ewigin leuin dat du selue bis. [7 Zeilen]*
- 57r leer
45. 57v *** Die Frauen am leeren Grab (Mt 28,1-15; Mc 16,1-6; Lk 24,1-6) <II E5>
 (52r) *O minninlich here inde getruwe irlōʻsir vm dat wnnincli vrolig ... uʻpʻstain ... irstundis inde ... muʻder so ... dē si offinbarde ... vrenʻdin ... [Text fast vollständig zerstört]*
 (52v) *... angst vuʻrbrdʻcht was den si had drissig iar inde dru vuʻr sine ... boʻse gewalt hain vʻnder ... [Forts. 54r]*
 (54r) [Forts. von 52v] *clʻre bekante duʻ dan iē minninlich here inde getruwe irlōʻser vm diner lēʻuer muʻder wirtgeit beile al vnser selin wndin gif vns soze leuin dat wir an dime vrdil intgein deme angste des ewigin verdumnisse inde dat wir dan sulge vrugt mussin sin diner gotliger menscheit dē du wnninliche offirs dime vader Dat diner muʻder metlige (?) reingeit inde muderlige wirtgeit inde al heilgin dan nuwe vrede van vns in fein.*
46. (54v) *** Jesus erlöst einen Mann der alten Zeit [Israel?] (Lk 24,21? Apg 1,6?) <II E9>
47. (60r) *** Jesus erscheint dem ungläubigen Thomas (Joh 20,27) <II E10>
 (60v) leer
48. 59r *** Jesus erscheint Maria Magdalena als Gärtner (Joh.20,11-18) <II E12>
 59v (Prim) *O minninglich here inde getru irlōʻser... ...dat du dedis zūʻ primin zijt marie magdalene vm vuʻ ... Irchein vns mit diner inreligin genadin inde gif vns ware penitencie dat wir vns strencligin vrde [Forts. 61r]*
 61r [Forts. von 59v] *lin van deme boʻsim dat wir hain gedain dat wir neit an deme lestin gerichte virdeilt werdin deme ewigin verdumnisse dan zūʻ genuʻgit in dime himmilrich dinin getruen vrundin. [7 Zeilen]*
- Dreifaltigkeit**
49. 61v *** Christi Himmelfahrt (Lk 24,51) <III A3> [Fehlstellen]
 62r *O minninlich here inde getru irlōʻser Ihesu Christe vm dine eirlige ... wnninliche upʻfart(?) duʻ du zūʻ hēʻmil vuʻrs mit so groser sbarin selin inde glorificirder lue ... Dat al Engele duʻ ... so grose nuwe vrede dan af [Fehlstellen]*
 62v *dat din lēʻue werde ebenedide muʻder vngesprelige suʻsicheit inde vrede had ... dat tu vns machs deil[...?] diner gotheit. Gif uns dat wir mit al vns berzjin inde*
50. 63r *s...n[?] minnin w...(?) hyʻmmilschin ... inde nunin. [3 Zeilen, teilweise zerstört]*
 *** Ausgießung des Heiligen Geistes (Apg. 2) <III A6> [Farben teilweise verwischt]
 63v *O mininlich here inde getru irloisir Ihesu Christe vm dat lēʻflich edelig inde suʻslig irvrenen dat du irvrendis dine zarte reine getru muʻder inde mait marijn inde die lēʻue iungere duʻ din Edil gēʻt inde barmberzig vader inde du mit vme den suʻszin belinggeist sand den dē werde iunfrave so edelige lijlige inde wirtlige intfēnc damit so grʻsir nuer genadin richeit dat dē iunger dan af sunderlige grose genade intfēngin mit der genadin dē si im heligeiste intfēngin want si kandin(?) dat dē edil iunfrave den edelin*

- 64r *belingeist so edelige intf^{nc}nc inde oich d^e werde iunfrawe sunderlige vrende gros? had?
Want si bekande dat d^e iunger? So vrolike den belingeist intfingⁱⁿ vm d^e wnninclige
walust d^e du heilige driuelteit had^z inder l^zfliger vrendin der edilre iunfrau marijn du^o
inde der heilger iungere iungere want walust alre werke du^ot einin menschen dicke
anderwerf w^{ir}kin O almegtige getru minninclig belige driuelteit in diner hogelofder edilre
werder gotheit vm al d^e wⁿⁿe d^e du in al dinin edelin werkin i^z gewnst inde v^{mm}er salt*
- 64v *gewinnin mag vnse herze inde sele dir so lijfliche woningⁱⁿ(?) ... belingeist su^osigeit al ...
vnde in vns edele geligeit [4 Zeilen, teilweise zerstört]*
51. *** Gnadenstuhl <III A9> [Farben stark abgerieben, Pergament gedunkelt
und verschmutzt]

Beschreibung des Bild-Text-Zyklus

Während Bildzyklen zum Marienleben und Leben Jesu durchaus aus älteren und jüngeren Zeugnissen der Buchmalerei bekannt sind, und auch die spezifische Anlage der Handschrift von Bild- und Textseiten nicht singulär ist, wie Hans-Walter Stork in seiner Einführung hierzu belegt, ist der Textzyklus dieser Handschrift praktisch unbekannt geblieben. Er besteht aus 33 Textstücken, deren Beginn durch farbige Initialen ausgezeichnet ist, mit Ausnahme des *Hora*-Abschnitts (Bl. 41^v). Eingeleitet wird jedes Textstück durch hymnisch klingende Formeln, die nur leicht variieren. Im ersten Teil wird in diesen Formeln Herz und Seele eines Individuums angesprochen mit der Aufforderung zum Gotteslob und Dank: *Mit vroudin herzin inde selin loue got ...*, *Mit grosin vrudin dancke gode ...*, *Mit groser reyncheit herce inde selin gedenke ...*, *Mit alre minnen herce inde selin gedenke ...*, *Mit leifligin dancke loue vnsen herin ...*, *Mit grosim erste inde andaigt bid vnsin heren ...*. Mit Beginn der Passion Christi ändert sich die Formel, angerufen wird jetzt der Herr und Erlöser: *O zartlig minninclig here inde getru irloiser ...*, *O minninclig here inde meysterer ...*, *O su^oze here vm dat iemerlich martirin dat dich ...*, *O almecchtig got minninclich here inde getruwe irloiser Ihesu Christe ...*

Auf die Eingangsformeln dieses ersten Teils folgen aber keine Gebetstexte, sondern die Texte begleiten den Bildzyklus: sie benennen die Figuren, berichten über das im Bild dargestellte Geschehen, erklären die religiöse und liturgisch-sakramentale Bedeutung der Handlung und zitieren einzelne Sätze aus den Berichten der Evangelien: *... de werde iunfrouwe maria wart beuolen in rechter eliger truwen deme heiligen ioseph ...* *O edele got gif vns rechte minne zu^o dir inde zu^o allin menschin vm dye edil minne de maria inde ioseph baddin zu^o dir ...* (Bl. 7^r), *Mit ernstin inde truwen beite dancke vnsim herin der groser truwen de he allin kirsten ludin dede du^o he sich dede sente joban doysin inde wasser heiligede zu^o vnser ewiger seligeit inde de heilige da al irschein zu^o heilgin dat wasser inde vnse zu^o hans van dojfe geinc inde wu^ostenie van allin menschin.* (Bl. 19^r), *... du^o sprach vnse vrou Sun nye haistu vns aldus gedainig ...* (Bl. 18^r). Bilder und Texte des ersten Teils sind bezogen auf die zentralen Geschehnisse Verkündigung, Geburt, Taufe und Abendmahl.

Erst mit Beginn der Passionszeit Jesu nehmen die Texte häufiger Gebetswendungen auf. Dieser zweite Zyklus setzt genau in der Mitte des Werkes ein mit dem ersten Verhör Jesu

durch Pilatus *O mininclig here inde meysterer ... du^o d^e iu^o din dich brachin vu^or pylatus ...* (Bl. 32v). Von der Kreuztragung an werden die Texte an den Verlauf der Leidenszeiten gebunden, beginnend mit der Terz und mit der Prim endend: *O zartlig mininclig here inde getru irl^oser vm d^e bittere pine d^e din mur rein edil vleisch leit zu^o tercijn zijt* (Bl. 36v), *sextin zijt* (Bl. 40r), *nonin* (Bl. 41v), *Vespere* (Bl. 34v), *Complete* (Bl. 50v), *primin zijt* (59v). Aus den Lob- und Dankes-Formeln der ersten Hälfte werden Bitt-Formeln, die sich in direkter Anrede an den Herrn und Erlöser richten und sich mit der Bitte um Vergebung der Sünden verbinden: ... *also bid dinin himilschin vader ... Gif vns sundin mit wirdiger castigadin pingin inde vlammin alre vndugt mit was rechtz ruven verleszjn dat wir getroist werdin mit dinz geistis susicheit.* (Bl. 44r/v). Trotzdem bleiben die berichtenden und deutenden Bestandteile erhalten: ... *dat dig dine l^ef vr^ont sucoduin inde iosep van aromatia van dem cruce zu^o vesperin irl^ostin inde diner getruir bedru^ofder mu^oder in vrin schois gauin inde si inde dine bedru^ofde vr^ont iohannes inde d^e marien inde d^e apostolin quamen ...* (Bl. 34v), ... *vm d^e gro^ose oitmu^otgeit dat tu din gotlich lif l^es begravin van alre idilgeit der werrilt ...* In diesem zweiten Teil stehen die Leidensstationen, Kreuzigung und Auferstehung, Buße und Erlösung thematisch im Mittelpunkt.

Wohl diese durchgehend hymnischen Eingangsformeln haben dazu verleitet, den kleinen Codex als Gebetbuch zu bezeichnen.⁴ Im Hinblick auf die inhaltliche Teilung ist es angemessener, zukünftig von einem ‘Andacht- und Gebetbuch’ zu sprechen, um Irrtümer bei der inhaltlichen Zuordnung zu vermeiden.⁵

Nur einige charakteristische Merkmale und Eigenheiten dieses Bild-Text-Zyklus sollen an einer Auswahl von Beispielen zum Verhältnis von Text und Bild im folgenden erwähnt werden.⁶

Die Bildfolge zum Marienleben (Bild 1-9) beginnt nach der Verkündigung der Empfängnis Mariens durch den Engel zuerst an Joachim, dann an Anna, und mit einer dritten Szene, die das Geschehen wiederholt: Joachim und Anna erfahren nun gemeinsam die Verkündigung des Engels. Dies Bild zeigt auf Goldgrund Anna und Joachim kniend mit anbetend erhobenen Händen, über ihnen schwebt fast waagrecht der Engel Gabriel, dessen rechte Hand im Zeigegestus auf Anna weist, während die linke Hand ein leeres Schriftband hält, das sich zwischen Anna und Joachim entrollt hat. Aus Wolkenbändern schauen sechs adorierende Engel auf die Verkündigungsszene herab. Alle Figuren sind nimbiert.

Erst mit diesem Bild beginnt auch der zehn Zeilen umfassende Text auf der Vorderseite (Bl. 3r), der den Zyklus einleitet:

*Mit minnincligin danke pru^oue
inde kenne ny de edil inn=
frowe maria is geschaffin uan
der richir genadin godis als sen=
te augustinus spricht wat got*

*vermach van genadin dat han
 he bewisit an marjyn Si ware
 van deme engel gabriel gebot=
 schaft joachim inde anne inde
 warin da vil engele mit.*

Dieser kurze Text gliedert sich nach der Eingangsformel inhaltlich in zwei Abschnitte: der erste verkündet das hier Augustinus zugeschriebene Dogma der Unbefleckten Empfängnis,⁷ wonach Maria erschaffen wurde von der Gnade Gottes, sie ist der immerwährende Beweis für die Macht der göttlichen Gnade. Der zweite Abschnitt erklärt das Geschehen und benennt die handelnden Figuren. Diesem Text sind die ersten drei Bilder zugeordnet, die, oberflächlich gesehen, in der Darstellung scheinbar redundant sind. Das Bildgeschehen offenbart jedoch im theologischen Zusammenhang einen symbolischen Sinn, denn bildlich umgesetzt wird die Erschaffung Mariens durch göttliches Einwirken ohne das tätige Mitwirken von Joachim und Anna, die zuerst getrennt von der göttlichen Absicht durch den Engel erfahren. Das dritte Einzelbild faßt das vorher auf diese Weise sichtbar gemachte gnadenvolle Geschehen zusammen. Der Schöpfungsakt durch das Wort Gottes wird symbolisiert durch die Schriftrolle, die der Engel als göttlicher Mittler zwischen Anna und Joachim entrollt. Die drei Bilder zusammen gesehen machen so deutlich, daß Maria, die zukünftige Gottesmutter, ihrerseits allein von Gnaden Gottes geschaffen wurde.

Zwischen Text und Bild ergeben sich Beziehungen auf verschiedenen Ebenen. Der Text benennt erstens die handelnden Figuren des Bildes, schafft also die illustrative Bildoberfläche, er erklärt außerdem die Bedeutung des dargestellten Geschehens aus dem theologischen Kontext, die anschaulich gemacht wird in der Dreiersequenz der Bilder, und er verkündet das Evangelium, daß Gott den neuen Menschen schuf durch das Wort, was die Bilder symbolisch vermitteln. Die Textstücke haben insofern die Funktion eines Begleittextes zu den Bildern. Darüber hinausgehend zitiert der Text den Kirchenvater als Autorität für die dadurch sanktionierte Glaubenswahrheit, so daß auch das entsprechende Bild als ihr Abbild sakrosankt wird; eine sakrale Aura wölbt sich unsichtbar über dem Bild. Das Wort ist dem Bild überlegen und im theologischen Sinn vorrangig. Dem aus Bildern und Text zusammengeführten Prolog kommt eine programmatische Bedeutung zu für die Struktur des ganzen (Kunst-)Werks, wie es in diesem kleinen Codex überliefert ist.

Die darauffolgende Darstellung der Geburt Mariens (Bl. 4^v) ist von großer Einfachheit: vor Anna mit dem Wickelkind auf dem Schoß steht anbetend Joachim, über der Dreiergruppe schwebt die Engelschar. Der Begleittext lenkt durch die hymnenartige Eingangsformel die Empfindung, die durch die Betrachtung des Bildes hervorgerufen wird. Wieder wird die theologische Begründung erwähnt, jetzt steht im Zentrum die Dreifaltigkeit, ein weiterer Grundsatz der Glaubenslehre. Die Engelschar ist Ausdruck der neuen großen Freude in der Welt, Freude und Wonne, die mit der Geburt Mariens verbunden ist, weil Gott mit ihr

zu den Menschen kam und durch sie der gottgewollte Weg der Menschen durch die Erlösung von der Erbsünde zur ewigen Seligkeit führt.

*Mit vroudin herzin inde selin
loue got vm deŷ geburt der
seliger iunfrowen marien de
geburt was so heyllich dat de
heilge drineltgeit dan af had
so grose n^onne dat veil engele
dan af haddin grose nuwe
vrende inde al de werilt went
si(?) was de weg in deme got wol=
de ka^omin zu^o deme menschin
inde du^org si den menschin brengin
zu^o der ewiger selicheit. (4^r)*

Die Kindheit Jesu wird in acht Stationen illustriert, von der Geburt an bis zum bethlehemitischen Kindermord (Bild 10-17). Die Geburtsszene wird durch die Mittel der Komposition zu einer augenfälligen Symbolik der Dreieinigkeit als Wesen Christi erhoben, die im Begleittext der vorhergehenden Verkündigung begründet wurde: Maria und der hl. Joseph als gleichbedeutendes Elternpaar knien anbetend links und rechts vor der Geburtshöhle, über der sich ein altarähnlicher Aufbau erhebt, auf dem das gewickelte Jesuskind liegt; hinter dem Altar und über dem Kind schauen groß die Köpfe von Ochs und Esel hervor (vielleicht als Zeichen für das Juden- und das Heidentum), und diese Gruppe wird spitzwinklig gerahmt von acht anbetenden Engeln. Für diese eigenwillige Komposition liefert der Text keinen erneuten Hinweis. Der Altar im Zentrum des Bildes weist auf die sakramentale Bedeutung der Geburt als Hoffnung auf Erlösung, die der Text ausdrückt: *wen vnse here mit siner gebuort besserde vuor vns ...* (Bl. 10^f).

Die Darstellung der Beschneidung, die zu den sieben Schmerzen Mariens zählt, bezieht vorausdeutend die Gottesmutter bereits in die Passionsgeschichte ein. Der Begleittext erklärt das religiöse Verständnis der Zeremonie im Sinn des Meßopfers: *Mit grosme loue dancke unsme herin dat he sin blut so balde sinen vader offerde vu^or uns.*

Zur Symbolsprache der Bilder gehört vor allem die Lichtsymbolik: Der Goldgrund ist Zeichen des allgegenwärtigen himmlischen Lichtes, die einen Heiligenschein tragenden Figuren sind durch Gottes Gnade ausgezeichnet. Leicht erkennbares Lichtsymbol ist auch die Kerze, die in der Darstellung der Heiligen Drei Könige ungewöhnlicherweise im Mittelpunkt eines komplexen Geschehens steht: Einer der Könige hält eine große Kerze in seiner linken Hand, während die rechte im Zeigegestus in die Himmelszone weist, so daß sich eine vertikale Mittelachse herstellt aus dem goldenen Kelch - auch dies ein Symbolobjekt - der von dem knienden König dem Jesuskind dargeboten wird, dem darüber geneigten nimbierten Kopf des Kindes, der über ihn gehaltenen Kerze und dem nimbierten musizie-

renden Engel in den Wolken. Auf dem Goldgrund leuchtet der Stern. Der Begleittext verbindet das Lichtsymbol als Ausdruck der inneren Erleuchtung mit dem wegweisenden Stern und der Metapher des Weges, der in das ewige Reich führt:

*Mit grosin erste inde andaigt
 bid vnsin heren dat he geisse
 in vnse herce inde selin dat
 clair hyt dat in deme heylgin
 ka^lninge lichte inde als si mit
 groyser vroudyn vnsme heren
 golt inde viroych inde mirre
 offerdin inde eyn andern wech
 geyngin in vr riche dat wir oich
 vnse wege aller vndu^lgde lasin inde
 de wege aller geware du^lg geyn
 zu^l deme ewigin riche. (16r)*

Der Text liefert die symbolgemäße Interpretation des Bildes, ohne daß hier auf die religiösen Bezüge weiter eingegangen werden könnte.

Im Mittelpunkt der Bildfolge zum Leben und Wirken Jesu stehen Taufe und Abendmahl (Bild 18-25). Innerhalb des gesamten Zyklus sind durch ihre Form zwei Miniaturen herausgehoben, die doppelstöckig beziehungsweise auf zwei Ebenen angelegt sind: Der zwölfjährige Jesus im Tempel und Jesu Wundertaten. Die beiden Bildseiten bilden den Rahmen für das Bild der Taufe Jesu. Die drei Bilder mit fünf Szenen erscheinen dadurch erkennbar besonders bedeutungsvoll. Innerhalb des Bilderzyklus ist die Szene im Tempel die erste Darstellung des aktiven und bewußten Wirkens Jesu. Der Begleittext erzählt die Umstände relativ differenziert: Lobe dankbar unseren Herrn, daß er im Alter von zwölf Jahren seinen Vater im Tempel besonders ehrte. Unsere Frau und Joseph hatten ihn drei Tage lang verlorren. Als sie ihn fanden, sprach unsere Frau „Sohn, wie hast du uns getan, ich und dein Vater haben dich gesucht.“ Unser Herr sprach: „Wisst ihr nicht, daß ich in denen sein muß, die meines Vaters sind wegen der guten Lehre im Herzen; die des himmlischen Vaters sind, da muß Christus gefangen sein.“ (Der Text abweichend von Lk. 2,49). Im oberen Register des Bildes ist die Tempelszene dargestellt: Jesus auf einer Thronbank sitzend, umgeben von sechs Schriftgelehrten.

Im unteren Register, das nach oben durch eine Dekorleiste abgegrenzt wird, steht auf einem Rasenstück zwischen Maria und Joseph der Jesusknabe mit angehobenen Armen und geöffneten Handflächen. Maria umfaßt seine rechte Hand, Joseph faßt ihn an der Schulter. Der Symbolgehalt dieser Darstellung ist schwer zu deuten, weil auch der Text keinen Hinweis bietet. Unverkennbar aber ist, daß zwischen beiden Darstellungen ein ganz enger Bezug bestehen muß. Einleuchtend wäre es, wenn die Schriftgelehrten durch ihre

Judenhüte als Vertreter des Alten Bundes gekennzeichnet sein sollen, während die Häupter der heiligen Familie nimbiert sind, und sie in der Dreieinigkeit den durch Christus begründeten Neuen Bund bezeichnet. Nach dieser Deutung wäre Maria die neue Eva und Joseph der neue Adam.⁸ Die wiederholte auffällige ikonographische Gleichstellung Josephs, wie schon Joachims, scheint bemerkenswert, denn in der Tradition der bildlichen Darstellung der Geburtsszene wie auch der Tempelszene steht Joseph im Hintergrund oder fehlt sogar ganz. Die Verbindung mit der folgenden Darstellung der Taufe legt außerdem nahe, daß das Bild in seinen beiden Ebenen das Sakrament der Firmung ausdeutet.

Die Darstellung der Taufe Jesu ist geprägt durch die fast vollständige Ausfüllung der Bildfläche durch die Figuren. In der Mitte steht Jesus in einer Wasserglocke. Rechts von ihm, mit seinen Füßen am Rand des Wassers, *sent* *iohan*, der ihm aus einem Gefäß Wasser auf das Haupt gießt; dort, wo das Wasser die Stirn trifft, berührt der Heilige Geist in Gestalt der Taube ebenfalls sein Haupt. Links neben Jesus steht ein Engel mit seinem Gewand in den Armen. Über allen schwebt Gottvater, als Halbfigur dargestellt, jeweils zur Hälfte eingerahmt von einem Wolkenband und einem Schriftband (dessen Inschrift verwischt ist), in der linken Hand die Weltkugel, die rechte zum Segensgestus erhoben. Alle Figuren sind nimbiert. Die Figurenkomposition ergibt die Form des Kreuzes, das sich aus der vertikalen Zentralachse, gebildet aus der Heiligen Dreifaltigkeit, und der horizontalen Achse aus den Häuptern Jesu, des Engels und des Täufers zusammensetzt. Johannes berührt mit seinen den Krug haltenden Händen den Nimbus Jesu und ist mit ihm über das ausfließende Wasser mittelbar verbunden und mit Gottvater durch die Taube. Der Engel bleibt von Christus getrennt, aber sein aufgestellter linker Flügel reicht bis zu Gottvater an die Stelle hinauf, von der die Taube hinabstößt; seine Füße reichen ebenfalls noch an das Wasser. Goldgrund, Kreuzform und Kreislauf der Linien ergeben eine dreidimensionale Tiefenperspektive des Bildes im spirituell-symbolhaften Sinn. Die literarische Ausdeutung ergänzt, was nicht direkt sichtbar ist: *Mit ernst in inde truen beite dancke vnsim herin der groser trumen de he allin kirsten ludin dede du^o be ... wasser heiligede zu^o vnsir ewiger seligkeit ...*. Durch das Sakrament der Taufe gilt für *allin menschin* zukünftige Erlösung von den Sünden und Aussicht eines ewigen Lebens (Bl. 19^r).

Auf die Taufe Jesu folgt ein nur noch unvollkommen lesbares Textstück zur Versuchung Jesu in der Wüste, das kein Bild bekommen hat (Bl. 20^{r/v}). Zum ersten Mal wird die Eingangsformel „Herr“ und „Erlöser“ ... *dancke vnsem minnincligen heren inde getruwen irloser* eingesetzt, die in der unmittelbar vorhergehenden Taufe angedeutete Erlösungstat wird also mit einbezogen, ebenso wie rückweisend das Wunder der Wandlung bei der Geburt Jesu ... *sin mur vlaisch sint zarthelij dat der heiligeist gemacht hadde van deme eydilstin blu^o de dat de edilste mait hadde ...* Daran anschließend wird von der ersten Versuchung Jesu durch den Satan, *des vijns de sprach bistu goitz su^on sprich dat de steine broit verdin* berichtet (Mt 4,1-4). Eine allegorische Ausdeutung steht am Schluß: ... *deme groisin hu^ongere den du hais zu^o vnsir ewiger seligkeit.*

Das dritte Bild verweist auf Jesu Wundertaten. Es ist formal nicht in zwei Zonen unterteilt, sondern erscheint als mehrszenig. Die obere Bildszene zeigt Jesus umgeben von elf Jüngern hinter einem weißgedeckten Tisch mit vier Krügen bei der Demonstration des Weinwunders, das während der Hochzeit von Kana geschah. Deutlich erkennbar präfiguriert die Szene das letzte Abendmahl (Bild Nr. 22). Die untere Szene, die vor dem Tisch mit dem herabhängenden Tischtuch spielt, wobei die durchgehende Tischkante die Trennlinie darstellt, stellt vier nicht eindeutig identifizierbare Gestalten vor. Der Text erklärt die zusammengefaßten Szenen in ihrem Zusammenhang: der Herr erwählte zwölf Apostel und lehrte sie den Weg des ewigen Lebens in der Wahrheit und bewies ihnen seine Lehre mit großen Zeichen, bei der Hochzeit (zu Kana) machte er aus Wasser Wein, machte Blinde sehen, Krüppel gehen, Stumme sprechen, Taube hören, Aussätzige rein, Tote auferstehen, Sünder sich bekehren. Wie schon im Begleittext zur Szene des zwölfjährigen Jesus mit den Schriftgelehrten wird hier wiederholt auf die Wesenseigenschaft des Lehrers hingewiesen.

Aus der Abfolge der drei Bilder und der fünf Szenen ergibt sich der Verlauf eines sakralen Geschehens. Dem Betrachtenden sollen die Fundamente des christlichen Glaubens in ihrer Einheit offenbart werden. Die kleine Bildsequenz demonstriert in großartiger Einfachheit diesen spirituellen Zusammenhang.

Die anschließenden vier beziehungsweise fünf Bilder (Nr. 21-24 und 25) entwickeln in einer Art von typologischer Beziehung die Bedeutung des Abendmahls und die Erlösung von allen Sünden durch die Annahme des Opfers Christi durch seinen Gang auf den Ölberg. Der Begleittext zum Bild des Mahles mit Symon, bei dem Maria Magdalena Jesus die Füße wäscht, ist recht ausführlich und nicht erklärungsbedürftig: Bewirkt durch die *v^onerulussiger baimberzicheit* des Herrn wird die Fußwaschung durch Maria Magdalena zum Symbol der Wandlung von der Bűßerin zur Heiligen: ... *du^o he as mit Symon inde maria magdalena vr su^ondin da besserde mit vlu^odigen treuin da si v^ome sine vu^ose mit vu^osch ... damit wart van einre offenbare sundersin ein ...* (Wort unleserlich) *heilige inde troist alre andere.* (Bl. 22^r). Die beiden Handlungselemente des Bildes weisen voraus auf das kommende Geschehen auf einer höheren Ebene.

Die beiden Abendmahldarstellungen scheinen sich auf den ersten Blick nur durch geringe Abweichungen ikonographischer Details und in den Bildkompositionen zu unterscheiden. Das erste Bild stellt das Passahmahl dar, das Christus mit den Jüngern einnimmt: ... *bain ich begert dat paischin mit vob essin ...* (Mt 26,20f.; Lk 22,14-18). Der traditionellen Ikonographie folgend, sitzt Christus in der Mitte der Tafel umgeben von den Jüngern, links neben sich Johannes, der schlafend den Kopf auf seine Brust geneigt hat, rechts steht Petrus. Christus reicht dem allein vor dem Tisch sitzenden Judas einen Bissen, die Geste, die ihn als Verräter bezeichnet (Lk 22,21). Auf dem weiß gedeckten Tisch steht ein großer goldener Kelch, Fisch und Brot sind als Umrißzeichnung angedeutet. Leider ist der Text auf dem beidseitig beschriebenen Bl. 23 stellenweise stark zerstört, es läßt sich aber erraten, daß das Gesche-

hen den Einzelheiten entsprechend ins Bild gesetzt wurde. Glücklicherweise ist aber der Textschluß mit fünf Zeilen auf Bl. 24^r vollständig, der die sakrale Bedeutung hervorhebt und wieder auf den Schöpfungsakt zurückweist: ... *dat wort der gotliger wisheit in der sin beymil-sche vader geschaffin haid alle creaturin inde der heiligeist dat selue wort hait gemacht vleisch vs deme alre edylstin blt^o de der iuncfroven marijn.*

Das Abendmahl in der Form der Apostelkommunion stellt eine fast identische Szene dar: Alle Jünger sind hinter dem Tisch, der als Altar nur noch den Kelch trägt, um Christus vereint, der dem rechts neben ihm stehenden Judas eine deutlich erkennbare Hostie reicht. Die Hostie ist das Zeichen, daß das Abendmahl hier die Einsetzung der Eucharistie bedeutet, der Kelch ist nach den Worten des Evangeliums das „Blut des Neuen Testaments welches vergossen wird für viele zur Vergebung der Sünden“ (Mt 26,26-28; Lk 22,19-20), was der Text bestätigt: ... *Mit alder minnin die du in herzin inde selin hain magt loue unsin herin vm dat grose guot dat he dede du be vander g^oser minin d^z be had zu^o sinin iungerin. wandilde win inde bort in sin gotlig vleisch inde blt^o it inde gaf sig in dem heilgin sacramento vn zu^o nu^o t^zin sin vleisch inde sin blt^o it ... (Bl. 25^r).*

Die Fußwaschung der Jünger durch Christus während des Abendmahls steht als Zeichen der Sündenvergebung mit Beziehung zum Sakrament der Buße: Er wäscht sie rein von den Sünden. Der Text zitiert die direkte Rede: *Nu sit ir alle reine inde sas inde leirde si inde sprag wist ir z^o t wat ich uch hain gedain. Ir heist mich meister inde here ir spregt wail ich bin och ist dat ich vr here inde meister vr vusce gewesschin han w^o v^o l me sal ich vr eides anders vuse weschin. ... (Bl. 27^r).* Das Bild des Anfangs dieser Sequenz mit Jesus, Symon und Maria Magdalena deutet voraus auf die Apostelkommunion und Fußwaschung als liturgische Handlung. Zwischen den Bildern besteht ein höchst komplexes Beziehungssystem, das hier gerade nur angedeutet werden konnte.

Die nächste Station zeigt Jesus im Garten Gethsemane auf dem Ölberg: Jesus, dessen Gesicht und Gewand mit blutigen Schweißtropfen bedeckt sind, die die Angst hervortrieb *so angiste vr was dat he balde sweisde* (Bl. 28^r), ist umgeben von drei schlafenden Jüngern; er kniet aufschauend vor dem Felsen, auf dessen Gipfel der Kelch steht - der geradezu die Funktion eines Leitmotivs hat - Gott schaut aus den Wolken zu ihm herab, ein Zeichen der Annahme seines Opfertodes. Wieder zitiert der Text wörtlich aus den Evangelien: ... *inde sprag zu^o den iungin al sult ir uch an mir argin in di^o ser naicht min sele is bedru^o ift an den doit wagt inde bet dat ir neit ... min vader mag id sin so verdrag mich der pinen wrlige dog nit dat ig will dan dat tu wolt.* (Mt 26,31-39). In der auf das äußerste reduzierten Bildsprache bezeichnet ein einzelner Baum den Garten, ein Felsblock den Ölberg. Bemerkenswert ist das Formen- und Linien-spiel in der Bildkomposition. Eine aufstrebende Diagonale von der unteren linken zur oberen rechten Ecke ergibt sich aus dem leicht vorgeneigten Körper Jesu, der sich in der knienden Haltung mit dem nach hinten gestreckten rechten Fuß abstützt, mit anbetend erhobenen Händen auf den Kelch weist, und durch den nach hinten geneigten Kopf in

Blickkontakt zu dem aus den Wolken herabschauenden Vater gerät. Die Verbindungslinien zwischen beiden Gesichtern und dem Kelch bilden ein Dreieck.

Die Bild- und Textfolge zur Passion ist der umfangreichste Teil des Werkes, der sich aber noch einmal untergliedern läßt in die Szenen zwischen Verrat des Judas und Verhören vor Kaiphas, Pilatus, Herodes und erneut Pilatus (Bild 26-34) und dem Geschehen um Golgatha (Bild 35-41).

Nach der ersten Begegnung mit Pilatus, dem eigentlichen Beginn des Leidensweges, ändern sich die Eingangsformeln, die den imperativen Charakter aufgeben und die Sprechhaltung des Gebetes annehmen. Statt *Mit vlisigim dancke gedenke dat vnse here sich lē's dē mordige viende vain ...* heißt es nun *O sūze here vm dat iemerlich martirin dat dich ...*. Nach der Verurteilung zum Kreuzestod durch Pilatus setzen die Klagen im liturgischen Rhythmus der Tageszeiten ein: Terz, Sext, Non, Vesper, Complet, Prim. Trotzdem sind es keine reinen Gebete, denn den größten Teil nehmen die Beschreibungen der Leidensstationen Christi ein, die den Berichten der Evangelien folgen und die Compassio bewirken sollen.

Die Bilder zur Passion trennen sehr genau zwischen den Darstellungen der Verhöre vor Kaiphas, Pilatus und Herodes mit den Gruppen der Juden und Kriegsknechte, die die *mordige viende* sind, und denen der Leidensstationen der Geißelung, Verspottung und Dornenkrönung. Damit betritt neues Personal die - symbolische - Bilderbühne. Die beiden Gruppen sind klar durch ihre Ausstattung unterschieden: die *knechte* und *riddere* tragen Kettenhemden und Helme, die Juden die typischen Judenhüte, keiner außer Christus gehört mehr zur Lichtwelt der nimbierten Heiligen des ersten Teils.

Am Beispiel des Judas-Verrats (Bild 26) kann belegt werden, wie eng die ikonographischen Details und die Texte sich an die Berichte der Evangelien halten. Nur im Johannes Evangelium (18,3) werden auch die Fackeln erwähnt: „Da nun Judas zu sich hatte genommen die Schar und der Hohenpriester und Pharisäer Diener, kommt er dahin mit Fackeln, Lampen und mit Waffen“. Dagegen kennt das Matthäus Evangelium (26,47) die Waffen genauer: „... da kam Judas ... und mit ihm eine große Schar mit Schwertern und mit Stangen ...“, und nur Matthäus (26,50) überliefert die an Judas gerichteten Worte Jesu: „Mein Freund, warum bist du gekommen?“, was der Text zusammenfaßt: *sine vijnde kelmin mit vackelin inde spisen inde suerdin vm zu^o vain inde iudas mit vn inde sprag zu^o iudas so gutlig vrdnt war zu^o bistu kelmin ...*. Eine gleiche Übereinstimmung zwischen Bild und Text zeigt sich auch in der Darstellung der Gefangennahme mit Haarerufen, Bartreißen und Handfesselung. Ebenso werden andere Angaben der Evangelienberichte, das weiße Gewand oder der Purpurmantel Jesu, farblich exakt ausgeführt.

Stehen in den Bildern zu den Verhörszenen die Kriegsknechte als das *uolk* und als Begleiter Jesu im Vordergrund, hinter denen nur einige Judenhüte sichtbar werden, ändert sich das Bild mit den Darstellungen der Leidensstationen von Dornenkrönung und Geißelung an

bis zur Kreuzigung. Aktiv beteiligt an dem wahren Martyrium Christi und seinem Tod sind ausschließlich Juden, und dies, was überrascht nach den bisherigen Beobachtungen, ganz entgegen den Berichten der Evangelien. Die Dornenkrönung Christi, die, wie auch die Geißelung, keinen Begleittext hat, wird nicht durch Kriegsknechte ausgeführt, sondern abweichend von allen Bildtraditionen von den Juden, obwohl sonst die ikonographischen Einzelheiten erhalten sind: Christus sitzt auf einer Thronbank, zwei Juden drücken die Dornenkrone mit gekreuzten Stäben auf sein Haupt, ein dritter kniet mit anbetend erhobenen Händen zum Zeichen des Spottes vor ihm. Das Matthäus Evangelium spricht ausdrücklich von Kriegsknechten: „Da nahmen die Kriegsknechte des Landpflegers Jesum zu sich ... und zogen ihn aus und legten ihm einen Purpurmantel an und flochten eine Dornenkrone und setzten sie auf sein Haupt und ein Rohr in seine rechte Hand und beugten die Knie vor ihm und verspotteten ihn ...“ (Mt 27,27-29; ebenso Mk 15,15-18 und Joh. 19,1-3; Lukas berichtet nichts zu beiden Ereignissen). Nach dieser Beschreibung ist die Auskleidungsszene (Bild 31) auch gestaltet, an der noch nur die Kriegsknechte mitwirken. Auch die eigentlich vorhergehende Geißelung wurde den Evangelienberichten nach von Pilatus angeordnet und seinen Dienern ausgeführt.

Diese Abweichung von der Chronologie der Evangelien hat wohl auch dazu geführt, daß die Blattfolge der Handschrift an dieser Stelle wieder in erhebliche Unordnung geraten ist. Wie sich aber bisher schon gezeigt hat, ist die Anlage der Handschrift mit einem außerordentlich hohem Bewußtsein ausgeführt, und es ist nach dieser inneren Logik ganz plausibel, daß Dornenkrönung und Geißelung auf einer Doppelseite sich gegenüberstehen, so wie es sinnvoll erschienen war, das Abendmahl in seiner sakramentalen und eucharistischen Bedeutung doppelt darzustellen.

Kriegsknechte begleiten dann wieder das Kreuz, das Jesus auf seinem Leidensweg allein ohne Hilfe trägt. Die Kreuzannagelung, die keinen Begleittext und in den Evangelien keine Quelle hat, wird von „neutralen“ Henkersknechten ausgeführt (die ihre Hämmer mit handwerklicher Geschicklichkeit schwingen).

Um so auffälliger ist wiederum die Kreuzigungsszene (Bild 37). Nicht römische Kriegsknechte umgeben Christus am Kreuz, selbst Longinus mit seiner Lanze fehlt, statt dessen sind sechs Juden anwesend, die *morderin*, von denen einer den Essigtrank auf der Stange reicht. Diese höchst eigenwillige Veränderung und weitere Reduktion sind auch deswegen ganz ungewöhnlich, weil der Text zur Sext sehr wohl von Maria, der *li^euer mi^lder* und *sente iohan* spricht, (Bl. 40^r-41^r), die nach der Darstellungstradition zur Kreuzigungsszene gehören, und der Begleittext sogar den Bericht der Evangelien übernimmt, wonach Jesus der Mutter die Annahme Johannes' als seinen Bruder ans Herz legt (Joh 19,25-27). Es bleibt die Schlußfolgerung, daß die so einprägsamen Bildkompositionen tendenziell absichtsvoll ausgeführt wurden.

Wie stark wieder die sakramentalen Vorstellungen die bildliche Darstellung im einzelnen und die Bildkomposition bestimmen, ist beim zweiten Golgatha-Bild erkennbar (Bild 38). Den ganzen Bildraum von der Mitte aus beherrschend steht auf dem nur wenig angedeuteten Berggipfel das Kreuz, an dem Christus mit geschlossenen Augen hängt. Links und rechts von ihm etwas unterhalb sind die Kreuze der beiden Schächer. Christus ist dem Schächer links zugeneigt, der so mit angewinkelten Armen an das Kreuz gebunden ist, daß seine geöffneten Hände nach oben weisen; die linke Hand zeigt auf die blutende Seitenwunde Christi, dem sein Kopf zugeneigt ist; seine fromme Seele entweicht aus dem Mund und wird von einem über ihm schwebenden Engel ergriffen. Der rechte Schächer dagegen bleibt sichtlich isoliert. Er hängt abgewandt kraftlos am Kreuz, mit gebrochenen Armen und Händen festgeschnürt. Seine entfliehende, hochfahrende Seele wird von einem Teufel gepackt, der außerhalb des Bildrahmens hängt. Oberhalb des waagerechten Kreuzbalkens scheint, wie üblich, das Sonnengesicht auf der linken Seite, rechts auf der Seite des bösen Schächers das Gesicht des Mondes. Auf kleinster Fläche und mit geringsten künstlerischen Mitteln ist ein außergewöhnlich ausdrucksstarkes Bild gestaltet, dessen Thema der Opfertod Christi ist, Buße und Erlösung als Gegensatz zu Sünde und Verdammnis.

Die Vorstellung der rückwirkenden Erlösungstat durch den Tod ist das Thema des Bildes zur Höllenfahrt Christi, das ohne Begleittext ist, weil es in den Berichten der Evangelien direkt keine Quelle gibt (Bild 43). Bezug auf Höllenfahrt und Erlösung nimmt der vorhergehende Text zur Complet: ... *du du zu der hellin vuers inde ... dan vs irlöstis ...* Das Bild zeigt auf einem Rasenstück stehend Christus, in der rechten Hand den Kreuzstab, an dem auch die Kreuzfahne befestigt ist. Er führt Adam, den er am Handgelenk gefaßt hat, und die dicht hinter ihm stehende Eva aus dem Höllenrachen. Innerhalb des gesamten Zyklus ist es das einzige Motiv mit Bezug auf das Alte Testament. Die Szene der Erlösung der Stammeltern weist zurück auf die Darstellung des zwölfjährigen Jesus zwischen den Eltern als Symbol des Neuen Bundes (Bild 18). Es gibt Darstellungen der Höllenfahrt mit Johannes dem Täufer in der Reihe der von Christus erlösten Gerechten, dessen Attribut dann der Kreuzstab ist. Und es gibt auch einen Darstellungstyp, bei dem Christus Adam und Eva, zwischen ihnen stehend, die Hände reicht, um sie aus der Vorhölle zu befreien. Rein ikonographisch gesehen scheint es bei den Bildern des zwölfjährigen Jesus mit den Eltern, der Taufe und der Höllenfahrt zu einer bedeutsamen Verschmelzung ikonographischer Elemente gekommen zu sein. Der Grund dafür liegt im theologischen Bereich. Die Sequenz 'Tempel-Taufe-Wundertaten' müßte in direkter Beziehung zum Kreuzigungsbild 'Opfertod und Erlösung' und den Doppelbildern 'Auferstehung und Erlösungstat' stehen. Ihre symbolische und liturgisch-sakramentale Bedeutung wäre aus dieser wechselseitigen Beziehung zu interpretieren.

Wie die Lichtsymbolik - Goldgrund, Heiligenschein, Kerze - sind auch Zahlensymbolik und Zahlenmystik für die Struktur des ganzen Zyklus wie für die Komposition der einzelnen Bilder von Bedeutung. An erster Stelle steht die Drei als Symbol der Trinität: Die

Bildfläche ist in drei Ebenen geteilt: die irdische Zone mit Felsen oder Rasen, die Luft- oder Lichtzone, die der Goldgrund bedeutet, und die Himmelszone, die durch Wolken und himmlische Erscheinungen angedeutet ist. Sodann ist die Grundform des Dreiecks als Teil des Kompositionsprinzips erkennbar; oder Dreier-Gruppierungen, seien es Figurengruppen oder Bildsequenzen. Die *heilige driuelteit*, die in den Texten so häufig evoziert wird, wird am Ende des Werkes vorgestellt in einer grandiosen Darstellung in den Bildern der Himmelfahrt, Ausgießung des Heiligen Geistes und des Gnadenstuhls, in dessen Form alles Vorhergehende aufgeht (Bild 49-51). Der Zyklus hatte begonnen mit drei Bildern der Erschaffung Mariens, die in drei Ausschnitten zusammengeführt wurden, wobei der Heilige Geist, das Wort des Schöpfers, abgebildet war durch die Engel, die aus dem Bildgeschehen verschwinden nach der Taufe Jesu, der das fleischgewordene Wort Gottes ist. Die Engel treten darin wieder ein nach dem Tod des Erlösers, um die göttliche Botschaft seiner Auferstehung zu verkünden, nach der Himmelfahrt kehrt der Heilige Geist als Teil der Gottheit Jesu auf die Erde zurück. Die Drei in ihren mehrfachen Formen ist das Zeichen der Trinität, im Sinn der Zahlenmystik bedeuten die fünfzig Bilder, die den Zyklus bilden, 'neue Freude', das schon im Begleittext zur Geburt Mariens mit Bezug auf die *heilige driuelteit* (Bl. 4^r) vorgegebene Leitmotiv, und das eine Bild der Heiligen Dreifaltigkeit ist Symbol der unteilbaren Einheit, der Schöpfung und des Schöpfers.

Der liturgische Bild-Text-Zyklus zum Neuen Testament spannt einen Bogen zwischen Erschaffung des neuen Menschen und seiner Geburt, Ehebund, Firmung und Taufe, Abendmahl, Passion, Tod und Auferstehung, oder Erlösung, Buße und ewiges Leben. Der eucharistische Bezug ist von Anbeginn im Symbol des Kelches und der Metapher des Blutes eindeutig erkennbar. Die Wandlung als Schöpfungsvorgang und die Erlösung zum ewigen Leben durch den Tod Christi, beides zusammen ist die Heilswahrheit, die den spirituellen Ursprung des Werkes bildet, und die auf dem Weg durch das Werk in Bild und Text zum Ausdruck gebracht und vermittelt wird: *In dime gelouin diner wandelungin zu dem ewigin leuin ...* (Bl. 58^v). Die Ursprungsmetapher des sich schöpferisch verwandelnden Blutes dominiert die Vorstellung der Texte: Das Blut Mariens wird durch den Heiligen Geist, das ist das Wort Gottes, zu Fleisch; das Wasser der Taufe wird heilig, Wasser wird zu Wein und Christi Blut wird zu Wein, Blut ist das Opfer der Erlösung. Der Bild-Text-Zyklus in seiner sakralen Einheit stellt schließlich die Deutung des Messopfers selbst dar, und damit das Wesen Christi.

Das letzte Textstück (Bl. 63^v - 64^v) läßt besonders deutlich erkennen, wie schwer es der deutschen Sprache noch fällt, abstrakte Zusammenhänge, Empfindungen der Seele, mystische Erfahrung und religiöses Erleben zu formulieren (wofür es ja auch keine Quellen im klassischen Latein gab). Um die Steigerung des Gefühls und des religiösen Erlebens mit einem sehr beschränkten Wortschatz und geringer syntaktischer Flexibilität ausdrücken zu können, kann allein die Wiederholung als Stilmittel eingesetzt werden.

Man könnte meinen, die Unzulänglichkeit der Sprache habe dazu geführt, den symbolischen Bilderzyklus zu schaffen. Das kompliziert erscheinende Beziehungsgeflecht der verschiedenen Bedeutungsebenen und der direkte Hinweis auf Augustinus am Anfang läßt die Vermutung aufkommen, daß in diesem Werk noch ein weiteres Strukturprinzip zwischen Begleittexten mit den neutestamentlichen Zitaten und den Bildern wirksam ist, und zwar Augustins Exegese im vierfachen Schriftsinn, in die das Bildmedium einbezogen wird. Was die Sprache im religiös-sakralen Bereich nicht auszudrücken vermag, übernehmen die Bilder auf illustrativer und symbolischer Ebene, durch Doppelung, Variation und Reihung an exegetischer Funktion. Die Form eines geschlossenen Zyklus mit den Möglichkeiten der Voraus- und Rückverweisung bei gleichzeitiger Steigerung der inneren Entwicklung könnte als besonders geeignet erkannt worden sein.

Bild und Text verbinden sich in diesem Werk wie Kontemplation und Meditation zu einer Einheit. Auch die leeren Seiten in diesem Bild-Text-System bedeuten nicht Unvollständigkeit oder Unvollkommenheit, schon gar nicht Unfähigkeit, sondern sind wie ein bewußtes Pausenzeichen zu betrachten, etwa um ein stilles Gebet zu sprechen oder um in andächtige Meditation und mystische Versenkung einzutauchen. Bilder ohne Begleittext könnten auch darauf hinweisen, daß das Geschehen keine liturgisch-eucharistische Bedeutung hat.

Um die sakrale Bedeutungsebene der Bilder aber erkennen zu können, muß theologisches Wissen vorausgesetzt werden - was zum Beispiel auch für die Betrachtung eines rein bildnerischen Kunstwerkes, wie es ein Altar darstellt, gilt - oder Begleittexte müssen, wie in dieser Handschrift, die ein Buch-Kunstwerk ist, ein solches Wissen für die Bildbetrachtung vermitteln. Sobald die Texte aber verinnerlicht waren, konnte sich das betrachtende Subjekt, geleitet im Sinn der Eingangsformel, mit Herz und Seele von Andacht erfüllt in die Mystik der Bildwelt versenken und so auf den Weg kontemplativer Gotterkenntnis begeben. Die Trennung in Bild- und Textseiten besonders des ersten Teils mit stärker lehrhaftem Charakter mag auch darin begründet sein, während im zweiten Teil durch die bei der Betrachtung der Bilder hervorgerufene *Compassio*, die über das Gefühl zur Identifikation führt, das Evangelium unmittelbar erlebte Gegenwart wird.

Ein sehr bewußter Stilwille und künstlerische Ausdruckskraft prägen die symbolhafte Bildkomposition, die durch die Einfachheit und Beschränkung auf wenige Figuren und Gegenstände an Einprägsamkeit gewinnt, ohne daß dekorative, landschaftliche oder architektonische Einzelheiten die Konzentration auf das Wesentliche ablenken. Der Bilderzyklus setzt mit klaren Zeichen theologisch fundierte Glaubenswahrheiten um. Die Reduktion der ikonographischen Mittel auf das wesentlich Symbolhafte gehört zu den charakteristischen Eigenschaften eines Andachtbildes.

Das kleine Andacht- und Gebetbuch wurde nicht für eine Privatperson oder Laien geschaffen, sondern für ein in die Mysterien des Glaubens eingeweihtes Individuum mit Lehraufgaben innerhalb einer geistlichen Gemeinschaft, für den stillen Nachvollzug der Liturgie in

täglicher Andacht im nicht-öffentlichen Raum, im Gegensatz etwa zum Vollzug der Messhandlung im kirchlichen Raum vor dem (Bild-)Altar. In den Texten tritt kein „sprechendes Ich“⁹ hervor, sondern nur das passive Wir in Beziehung zum göttlichen Du, das Individuum wird als Teil der Gemeinde, der heiligen *communio* verstanden. Der innere, liturgische Charakter des Werkes setzt als christliche Gemeinde die Umgebung einer Klostergemeinschaft voraus, die in die Gebetspassagen eingeschlossen ist: *O almechtige getru minninclig belige driueltheit in diner hogelofder edilre werder gotheit vm al dī wne dī du in al dinin edelin werkin ī gewnst inde vmmer salt gewinnin mag vnse herze inde sele ...* (Bl. 64^{r/v}).

Der Topos von *herze inde selin* und das gefühlsbetonte Vokabular der Passions-Mystik *herzeligin midludin, irbarmin, iemerlich martirin, enstliger pinin, bittere pine*, das im Gegensatz steht zum Leitmotiv der Freude des ersten Teils: *mit vrendin herzin inde selin ..., mit grosin vrudin ..., uroligen loibdin got ..., sußsicheit inde vrende ..., geistis susicheit ...*, ebenso wie die starke Hervorhebung der Bedeutung Mariens, und letztlich der deutschsprachige Text, der aber keineswegs auf einen illitteraten Kreis hindeutet, könnten Hinweis darauf sein, daß dies Andacht- und Gebetbuch innerhalb einer weiblichen Klostergemeinschaft gebraucht wurde, obwohl keine weiblichen Sprachformen vorkommen. Der geistige und geistliche Anspruch des Werkes wie die prachtvolle Ausstattung der Handschrift lassen es wahrscheinlich sein, daß eine hochgestellte, theologisch sehr gebildete Persönlichkeit diesen offenkundig viel benutzten Codex besessen hat. Die Besitzerin müßte danach im Rang einer Äbtissin gewesen sein.¹⁰ Sie wäre in dieser Hinsicht eine Nachfahrin der Hildegard von Bingen, sicherlich aber ist sie nicht als Autorin und künstlerische Gestalterin des Werks allein verantwortlich gewesen. Die systematische Gestaltung dieser Handschrift, die das Werk selbst ist, setzt eine so große theologische Eingeweihtheit und religiöse Erfahrung voraus, daß es nicht ad hoc von einer einzelnen Künstlerpersönlichkeit geschaffen werden konnte. Es diene ja auch nicht nur der mystischen Kontemplation und Meditation als Weg der Gotterkenntnis für eine hochgelehrte Persönlichkeit, mit dem Ziel der Offenbarung der Heilswahrheiten, sondern erfüllte eine pädagogische Aufgabe für die Einübung und spirituelle Vorbereitung der realen Teilnahme an liturgischer Handlung, die durch den Vorstand einer Klostergemeinschaft auszuführen war.¹¹

Die so prächtig ausgestattete Handschrift eines deutschen Andacht- und Gebetbuchs mit einem so umfassenden liturgischen Bild-Text-Zyklus ist ein herausragendes, vielleicht wohl sogar einmaliges Zeugnis für einen Werktyp, der nicht aus formalen und inhaltlichen Gründen so bezeichnet ist, sondern der zugrunde liegenden spirituellen Haltung Ausdruck verleiht. Es ist ein Werk, das in der Zeit weit über sich hinausweist, aber ebenfalls lang zurückreichenden geistlich-religiösen Traditionen verbunden bleibt.

Anmerkungen

- 1 LIEBREICH (1927) S. 45.
- 2 Die Bearbeitung der Handschrift erfolgt im Rahmen der Erschließung mittelalterlicher Handschriften in Niedersachsen. Der Katalog erscheint als Band 11 der Reihe 'Mittelalterliche Handschriften in Niedersachsen': Handschriftenkatalog des Kestner-Museums. Bearbeitet von Helmar HÄRTEL
- 3 Besonderer Dank gebührt Frau Dr. Birgitta Falk, Kustodin der Abteilung Kunsthandwerk und Münzen des Kestner-Museums Hannover, die mit großem Engagement die Verfilmung möglich machte und darauf achtete, die durch Tintenfraß beschädigten Blätter sorgfältig mit weißem Papier zu unterlegen. Nur dadurch waren einige Worte nach den Umrissen der Buchstaben wieder zu entziffern. Außerdem überprüfte Frau Dr. Falk freundlicherweise einige Angaben zur kodikologischen Beschreibung.
- 4 So schon im Titel der Arbeit von Änne Liebreich, Ein kölnisches Gebetbuch des 14. Jahrhunderts im Provinzial-Museum zu Hannover, 1927.
- 5 Helmar Härtel hatte eine solche Differenzierung bereits vorgeschlagen, nur in umgekehrter Reihenfolge als 'Gebet- und Andachtbuch'. Eine kritische Edition wäre dringend notwendig, um die differenzierte Zusammensetzung, Bedeutung und Funktion des gesamten Textes zu erschließen.
- 6 Für die ikonographische Identifizierung und die Beschreibung der Bilder wurde als einfachstes Hilfsmittel das Werk von Hannelore SACHS, Ernst BADSTÜBNER und Helga NEUMANN: 'Christliche Ikonographie in Stichworten', München 1975, benutzt. Im Rahmen dieser ersten Kurzbeschreibung der Bilder und Texte war es nicht möglich, wissenschaftliche Literatur im größeren Umfang heranzuziehen. Eine weitere und viel gründlichere Untersuchung in diesem Zusammenhang wäre notwendig.
- 7 Die Idee und das Fest der Unbefleckten Empfängnis der Maria setzten sich tatsächlich erst seit dem 14./15. Jahrhundert durch.
- 8 Vgl. dazu auch den Kommentar zu Bild 43 'Jesus befreit Adam und Eva aus der Vorhölle'.
- 9 OCHSENBEIN erkennt als charakteristisch für das Privatgebet das „sprechende Ich“ (Orationale (1996), S. 14.
- 10 Ob die kleine Prachthandschrift für die Äbtissin von St. Klara, Petronella von Schwerwe, hergestellt sein könnte, wäre überlegenswert. Vgl. dazu oben den Abschnitt 'Das Skriptorium des Kölner Klaren-Klosters als Herkunftsort des Gebetbuchs' von H.-W. Stork.
- 11 ACHTEN hat für das sogenannte 'Hildegard-Gebetbuch' vom Typ des „didaktischen Gebets“ gesprochen: „Die Gebete ... vermitteln - eingebettet in die großen Heilsereignisse der Schöpfung und Erlösung - Glaubenswahrheiten in Gebetform, eine Gattung, die ich als 'didaktische Gebete' bezeichnen möchte. ... Um ihre Katechese direkter zu gestalten, schrieben viele Theologen-Mönche ihre geistigen Erfahrungen in Gebetform auf.“ (Die Gebete des Hildegard-Gebetbuchs, S. 15-16). Zur didaktischen Funktion einzelner Teile im Orationale des St. Galler Abtes Ulrich Rösch vgl. OCHSENBEIN (1996), S. 15. - Mit Bezug auf die neutestamentliche Exegese sind Aufbau und inhaltliche Zusammenfügung der dreiunddreißig Textstücke des 'Andacht- und Gebetbuchs' grundsätzlich ähnlich wie in den fünfzig Kapiteln der 'Leben Jesu'-Handschrift aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, die mit vierzig Miniaturen ausgestattet ist. (Ms. Wittert 71 der Bibliothèque générale de l'Université Liège). Der heilspädagogische Charakter des 'Leben Jesu'-Textes allgemein ist allerdings sehr viel ausgeprägter, während liturgische Bezüge besonders der Bilder nicht so stark hervortreten.

Bibliographie

- Achten, Gerard: Das christliche Gebetbuch im Mittelalter. Andachts- und Stundenbücher in Handschrift und Frühdruck. (= Ausstellungskatalog Staatsbibliothek Preuss. Kulturbesitz Berlin) Berlin ²1987.
- Achten, Gerard: Die Gebete des Hildegard-Gebetbuches. In: Hildegard-Gebetbuch. Faks.-Ausg. des Codex Latinus Monacensis 935 der Bayerischen Staatsbibliothek. Kommentartbd. Wiesbaden 1987.
- Achthundert Jahre Franz von Assisi. Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters. Ausstellungskatalog des Niederösterreichischen Landesmuseums. Ausstellung Krems-Stein 1982. Horn 1982.
- Augustyn, Wolfgang: Passio Christi est meditandi tibi. Zwei Bildzeugnisse spätmittelalterlicher Passionsbetrachtung. In: Walter Haug/Burghart Wachinger (Hg.): Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters. Tübingen 1993 (Fortuna vitrea. Arbeiten zur literarischen Tradition zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert. 12), 211-240.
- Benecke, Sabine: Randgestaltung und Religiosität. Die Handschriften aus dem Kölner Kloster St. Klara. Ammersbek bei Hamburg 1995.
- Bräm, Andreas: Buchmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts in Frankreich, Flandern, Hennegau, Maasland und Lothringen. Literaturbericht 1970-1992. in: Kunstchronik 47, 1994, 35-46, 73-96.
- Clemen, Paul (Hg.): Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz Bd. VI, III. Abt.: Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, Ergänzungsband: Die ehemaligen Kirchen, Klöster, Hospitäler und Schulbauten der Stadt Köln. Düsseldorf 1937.
- Galley, Eberhard: Beiträge zur gotischen Buchmalerei am Niederrhein. In: Aus der Arbeit der Landes- und Stadt-Bibliothek Düsseldorf. Düsseldorf 1955, 23-26.
- Galley, Eberhard: Noch einige Bemerkungen zur Kölner Buchmalerei der Gotik. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens Bd. III, 1961, 581-594.
- Galley, Eberhard: Miniaturen aus dem Kölner Klarissenkloster. In: Aus der Welt des Bibliothekars. Festschrift für R. Juchhoff zum 65. Geburtstag. Köln 1961, 15-28.
- Hamburger, Jeffrey F.: A Liber Precum in Séléstat and the Development of the Illustrated Prayer Book in Germany. In: Art Bulletin 73, 1991, 209-236.
- Hamburger, Jeffrey F.: Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent. Berkeley 1997 (California Studies in the History of Art, 37).
- Heusinger, Christian von: Studien zur oberrheinischen Buchmalerei und Graphik. Diss. Masch. Freiburg 1956.

- <Hildegard-Gebetbuch>. Faksimile-Ausgabe des Codex Latinus Monacensis 935 der Bayerischen Staatsbibliothek. Wiesbaden 1982. Dazu: Kommentarband. Wiesbaden 1987. [mit Beiträgen von Hermann Hauke, Gerard Achten, Karin Schneider und Elisabeth Klemm].
- Holladay, Joan A.: The Willehalm Master and His Colleagues. Collaborative Manuscript Decoration in Early-Fourteenth-Century Cologne. In: Linda L. Brownrigg: Making the Medieval Book. Techniques of Production. Proceedings of the Fourth Conference of The Seminar in the History of the Book to 1500. Oxford, July 1992. Los Altos Hills 1995, 67-91.
- Kessel, Verena: Frauen als Auftraggeberinnen von illuminierten liturgischen Handschriften. In: Teresa Berger/Albert Gerhards (Hg.). Liturgie und Frauenfrage. Ein Beitrag zur Frauenforschung aus liturgiewissenschaftlicher Sicht. St. Ottilien 1990 (Pietas liturgica 7), 195-209.
- Klemm, Elisabeth: Das sogenannte Gebetbuch der Hildegard von Bingen. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 74, 1978, 29-78.
- Knaus, Hermann: Einbandstempel des 14. Jahrhunderts. Wieder in: Hermann Knaus: Studien zur Handschriftenkunde. Ausgewählte Aufsätze. Hg. von Gerard Achten, Thomas Knaus und Kurt Hans Staub. Mit einer Bibliographie der Schriften Hermann Knaus' von Christa Staub. München 1992, 223-234.
- Kratsch, Konrad: Das Gebetbuch der Margarete von Rodemachern. Eine Bildfolge aus der Pergamenthandschrift Q 59 in der Zentralbibliothek der deutschen Klassik zu Weimar. Berlin 1978.
- Liebreich, Änne: Kostümgeschichtliche Studien zur kölnischen Malerei des 14. Jahrhunderts, Diss. Bonn 1926.
- Liebreich, Änne: Ein Kölnisches Gebetbuch des 14. Jahrhunderts im Provinzial-Museum zu Hannover. In: Jahrbuch des Provinzial-Museums N. F. 2, 1927, 45-50.
- Mattick, Renate: Choralbuchfragmente aus dem Kölner Kloster St. Klara. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 45, 1984, 291-303.
- Meschede, Petra: Bilderzählungen in der kölnischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts. Eine Untersuchung zum Bildtypus und zur Funktion. Paderborn 1994.
- Mittelalterliche Antiphonarblätter. Aachener Kunstblätter des Museumsvereins Aachen. Bestandskatalog XXIII des Suermondt-Ludwig-Museums. Ausstellung und Katalog: Dagmar Preisig. Aachen 1997.
- Ochsenbein, Peter: Deutschsprachige Privatgebetbücher vor 1400. in: Deutsche Handschriften 1100-1400. Oxforder Kolloquium 1985. Hg. von Volker Honemann und Nigel Palmer. Tübingen 1988, 379-398.
- Ochsenbein, Peter (Hg.): Orationale des St. Galler Abtes Ulrich Rösch. Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Cod. 285. Einführung zum Gebetbuch und kodikologische Beschreibung von Peter Ochsenbein. München 1996 (Codices illuminati medii aevi 42).
- Ochsenbein, Peter (Hg.): Beten mit Bild und Wort. Der Meditationszyklus der Hildegard von Bingen nach der Handschrift für den St. Galler Abt Ulrich Rösch. Codex Einsidlensis 285: Devotionale pulcherrimum. Zürich 1996.

- Oliver, Judith H.: The Mosan Origins of Johannes von Valke. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 39, 1978, 23-37.
- Plotzek-Wederhake, Gisela: Zur Buchmalerei. In: Vor Stefan Lochner, Katalog (s.d.), 59-63.
- Plotzek-Wederhake, Gisela: Zur Stellung der Bibel aus Groß St. Martin innerhalb der Kölner Buchmalerei. In: Vor Stefan Lochner. Colloquium (s.d.), 62-75.
- Schulze-Senger, Christa: Der Claren-Altar im Dom zu Köln. Bemerkungen über Konzeption, technischen Aufbau, Gestaltung und gegenwärtige Restaurierung eines Kölner Groß-Altars (Stand 1977). In: Kölner Domblatt N.F. 43 (1978) 23-36.
- Schumacher-Wolfgarten, Renate: Von Frauen für Frauen. Spurensuche am Kölner Klaren-Altar. In: Hans-Rudolf Meier/Carola Jäggi/Philippe Büttner (Hg.): Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst. Berlin 1995, 264-279. Vgl. dazu die kritische Rezension von Wolfgang Schmid in: Mitteilungsblatt der Arbeitsgemeinschaft Katholisch-theologischer Bibliotheken (AKThB) 43, 1996, 234-238.
- Stork, Hans-Walter (Hg.): Betrachtungen zum Leben Jesu. Liège, Bibliothèque générale de l'Université, Ms. Wittert 71. Farbmikrofiche-Edition. Mit einer Einführung und Beschreibung der Handschrift von H.-W. Stork. München 1991 (Codices illuminati medii aevi 22).
- Stork, Hans-Walter: Die Frömmigkeit des Einzelnen. Illustrierte Gebetbücher des Mittelalters. (Mit Bibliographie). In: Bernd Jaspert (Hg.): Frömmigkeit. Gelebte Religion als Forschungsaufgabe. Interdisziplinäre Studientage. Paderborn 1995, 217-247.
- Vavra, Elisabeth: Buchbesitz – Buchproduktion. Überlegungen zur Geschichte des Buchwesens innerhalb der franziskanischen Orden. In: Achthundert Jahre Franz von Assisi (s.d.), 623-629.
- Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430. Ausstellungskatalog Wallraf-Richartz-Museum Köln 1974.
- Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300-1430. Ergebnisse der Ausstellung und des Colloquiums, Köln 1974. [Kölner Berichte zur Kunstgeschichte. Begleithefte zum Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1977. Bd. 1. Hg.: Gerhard Bott]. Köln o.J. [1977].

Farbmikrofiche - Edition

Liste der Bildseiten* mit Text- und Leerseiten

Marienleben

1. Verkündigung an Joachim 1v* = F. I A3
2. Verkündigung an Anna 2r-v* = F. I A4-5
3. Verkündigung der Empfängnis Mariens
3r-v* = F. I A6-7
4. Geburt Mariens 4r-v* = F. I A8-9
5. Tempelgang Mariens 5r-v* = F. I A10-11
6. Erwählung Josephs 6r-v* = F. I A12-B1
7. Ehebund Maria und Joseph 7r-v* = F. I B2-3
8. Verkündigung an Maria 8r-v* = F. I B4-5
9. Heimsuchung 9r-v* = F. B6-7

Kindheit Jesu

10. Geburt Christi 10r-v* = F. I B8-9
11. Verkündigung an die Hirten
11r-v* = F. I B10-11
12. Bad des Kindes 15r-v* = F. I B12-C1
13. Beschneidung 14r-v* = F. I C2-3
14. Darbringung im Tempel 17r-v* = F. I C4-5
15. Anbetung der Könige 16r-v* = F. I C6-7
16. Flucht nach Ägypten 13r-v* = F. I C8-9
17. Bethlehemischer Kindermord
12r-v* = F. I C10-11

Leben und Wirken Jesu

18. Der zwölfjährige Jesus im Tempel
18r-v* = F. I C12-D1
 - a) Jesus mit den Schriftgelehrten
 - b) Jesus mit den Eltern
19. Taufe Jesu 19r-v* = F. I D2-3
20. Wundertaten 21r-v* = F. I D6-7
 - a) Weinwunder
 - b) Heilungswunder
21. Jesus, Symon, Maria Magdalena
22r-v* = F. I D8-9
22. Abendmahl (Passahmahl)
23r-v, 24r-v* = F. I D10-E1
23. Abendmahl (Einsetzung der Eucharistie)
26r-v*, 25r = F. I E2-4
24. Fußwaschung 25v*, 27r = F. I E5-6
25. Gethsemane 27v*, 28r = F. I E7-8

Passion

26. Judaskuß 28v*, 29r = F. I E9-10
27. Gefangennahme und Fesselung Jesu
29v*, 30r = F. I E11-12
28. Jesus vor Kaiphas 30v*, 31r-v, 32r = F. II A1-4
29. Jesus vor Pilatus 32r*-v, 33r-v = F. II A4-7
30. Jesus vor Herodes 33v*, 35r-v = F. II A7-9
31. Auskleidung Jesu 38r-v* = F. II A10-11
32. Dornenkrönung 43r-v* = F. II A12-B1
33. Geißelung 37r*-v = F. II B2-3
34. Jesus vor Pilatus 36r* = F. II B4
35. Kreuztragung 36v, 44r-v* = F. II B5-7
36. Kreuzannagelung 39r-v* = F. II B8-9
37. Kreuzigung (Essigtrank)
40r-v, 41r* = F. II B10-12
38. Kreuzigung (Christus und die Schächer)
41v, 45r-v, 46r-v, 47r-v, 42r*-v = F. II C1-9
39. Kreuzabnahme 34r*-v, 49r-v = F. II C10-D1
40. Beweinung 48r*-v = F. II D2-3
41. Grablegung 50r*-v, 51r = F. II D4-6
42. Auferstehung 51v*, = F. II D7
43. Höllenfahrt 53r*-v = F. II D8-9

Der auferstandene Christus

44. Jesus am leeren Grab mit einem der Apostel
56r*-v, 55r-v, 58r-v = F. II D10-E3
45. Frauen am leeren Grab
57r-v*, 52r-v, 54r = F. II E4-8
46. Jesus erlöst einen Mann (?) 54v* = F. II E9
47. Jesus erscheint dem ungläubiger Thomas
60r*-v = F. II E10-11
48. Jesus erscheint Maria Magdalena als Gärtner
59r*-v + 61r = F. II E12-III A2

Dreifaltigkeit

49. Christi Himmelfahrt
61v*, 62r-v, 63r = F. III A3-6
50. Ausgießung des Hl. Geistes
63r*-v, 64r-v = F. III A6-9
51. Gnadenstuhl 64v* = F. III A9