

Mit Bildern beten:
Bildrosenkränze, Wundenringe, Stundengebetsanhänger
(1413-1600)

Andachtsschmuck im Kontext spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher
Frömmigkeit

MORITZ JÄGER

DISSERTATION

Justus-Liebig-Universität Gießen

Fachbereich 04 – Geschichts- und Kulturwissenschaften

Institut für Kunstgeschichte

Gießen, August 2011

Inhaltsverzeichnis

Dank, wem Dank gebührt	4
1. Einführung	6
2. Rosenkranz und Rosenkränze	16
2.1 Bildrosenkränze	17
2.1.1 Gebetskette, Schatzkammer der Residenz München (A1).....	20
2.1.2 Rosenkranz, Victoria and Albert Museum (A2)	25
2.1.3 Zehner, Musée de l'Œuvre Notre-Dame (A3)	31
2.1.4 Zehner, Kunsthistorisches Museum Wien (A4).....	38
2.1.5 Zehner, Musée du Louvre (A5).....	45
2.1.6 Zehner, Chatsworth Settlement (A6).....	52
2.1.7 Fragment eines Zehners, Musée de Cluny (A7).....	59
2.1.8 Fragment eines Rosenkranzes, Kunstgewerbemuseum Berlin (A8).....	60
2.1.9 Zehner(?), Cleveland Museum of Art (A9).....	64
2.1.10 Perlen eines Rosenkranzes, Vatikanische Museen (A10)	65
2.1.11 Zehner, Louvre (A11).....	66
2.1.12 Zehner, Metropolitan Museum of Arts (A12).....	73
2.1.13 Zehner, Louvre/Geistliche Schatzkammer/Privatbesitz (A13-A15).....	78
2.1.14 Zehner, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica (A16)	82
2.1.15 Zehner, Münsterschatz Konstanz (A17).....	85
2.1.16 Gebetskette, Museum Schnütgen (A18).....	94
2.1.17 Zwischenresümees	98
2.2 Das Rosenkranzgebet.....	100
2.2.1 Die Geschichte des Rosenkranzgebets	100
2.2.2 Die Gebetsformen.....	103
2.2.3 Die Sprache als Medium der Andacht.....	119
2.2.4 Rosenkranzbilder.....	123
2.3 Kongruenzen zwischen den Bildrosenkränzen mit ihren Bildprogrammen und dem Rosenkranzgebet	131
2.3.1 Die Rosenkranzmadonna.....	131
2.3.2 Rosen	134
2.3.3 Die Rosenkranzbetrachtungen.....	136
2.3.4 Bilder an den Fingern: Das Geheimnis des Zehners	139
2.3.5 Haptik – Das Leiden Christi zum Anfassen	144
2.3.6 Das Credo	146
2.3.7 Apostel, Evangelisten, Kirchenväter und alle anderen Heiligen....	149
2.3.8 Corpus Christi und der mystische Leib der Kirche	154
2.3.9 Jenseitsvorsorge und Memento mori.....	156
2.3.10 Typologie.....	161
2.3.11 Der Gebetstext ist im Bild	164
2.3.12 Das bebilderte Herz: Beherzigung und Verinnerlichung	167
2.3.13 Verschlösse im Edelstein: Verinnerlichung und Epiphanie	172
2.3.14 Zwischenresümmees.....	174
2.4 Provenienz, Sammlungskontext, Gebrauch	175
2.4.1 Die Sammlung des Duc de Berry	176
2.4.2 Fürstliche Sammlungen um 1500.....	176
2.4.3 Kunstkammern	179
2.4.4 Zwischenresümmees.....	180
3. Ein Anhänger aus dem Louvre und das Marienoffizium.....	182
3.1 Anhänger	182
B Anhänger, Musée du Louvre	185

3.2 Die Miniaturen zum Marienoffizium.....	186
3.3 Die Bilder des Anhängers und das Stundengebet.....	188
4. Fünf-Wunden-Ringe und Fünf-Wunden-Gebete.....	191
4.1 Wundenringe.....	191
C1 Coventry-Ring, British Museum.....	192
C2 Hackney-Ring, British Museum.....	193
C3 Surrey-Ring, verschollen.....	194
4.2 Gebete zu den Fünf Wunden.....	195
4.3 Ringe und Gebete.....	203
5. Fazit.....	208
6. Anhang.....	212
6.1 Das Credo (moderne Fassung) lateinisch und deutsch.....	212
6.2 Literaturverzeichnis.....	213
Lexika.....	213
Mittelalterliche und frühneuzeitliche Quellentexte.....	213
Ausstellungskataloge und Museumsführer.....	214
Monografien und Aufsätze.....	216
Elektronische Museumsdatenbanken u. ä.....	225
6.3 Abbildungen.....	226

Dank, wem Dank gebührt

Ich danke Prof. Silke Tammen für die Betreuung dieser Arbeit, der Justus-Liebig-Universität Gießen für die Förderung meines Dissertationsprojekts mit einem Graduiertenstipendium und dem International Graduate Center for the Study of Culture für die Überlassung eines Büros und andere Annehmlichkeiten.

Ferner geht mein Dank an: Alois Arnold (Münsterbauhütte Konstanz), Marie-Cécile Bardez (Musée du Louvre, Paris), Nadège Bavoux (Université Pierre-Mendès-France, Grenoble), Barbara Boehm (Metropolitan Museum, New York), Simonetta Castronovo (Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, Turin), Prof. Johann Michael Fritz (Münster/Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg), Barbara Gatineau (Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Straßburg), Emerich Heilmann (Münsterpfarre, Konstanz), Dr. Sabine Heym (Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München), Dr. Simone Husemann (Wiesbaden), Hanna Jäger (Stuttgart), Reinhard Köpf (Schnütgen-Museum, Köln), Dr. Lothar Lambacher (Kunstgewerbemuseum, Berlin), Philippe Malgouyres (Musée du Louvre, Paris), Amanda Mikolic (Cleveland Museum of Art), Daniel Mooz (Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München), Wolfgang Pohl (Kunstgewerbemuseum Berlin), Mag. Paul Rainer (Kunsthistorisches Museum, Wien), Carolin Rinn (Gießen), Jessica Schmidt (Gießen), Hendrik Strelow (Schnütgen-Museum, Köln), Hofrat Dr. Helmut Trenek (Kunsthistorisches Museum, Wien), Clare Vincent (Metropolitan Museum, New York), Monika Walter (Ludwighafen), Kerstin Ziehe (Schnütgen-Museum, Köln).

„Wir sind uns durchaus bewußt, daß spätere Nachforschungen noch manches Interessante zu Tage bringen werden.“

Gislind Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, Diss., München 1955, S. 155

1. Einführung

Religiöse Schmuckstücke sind ein bedeutender Teil der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Bildkultur. Neben Hausaltären, illustrierten Büchern und druckgrafischen Blättern gehörten auch bebilderte Schmuckstücke zum Bildarsenal der privaten Frömmigkeit. Dabei zeichnen sich die Schmuckstücke gegenüber diesen anderen Bildmedien besonders durch ihre Kostbarkeit und ihr kleines Format aus. Das kleine Format setzt eine sehr intime, nahsichtige Rezeption voraus und unterstützt damit den Rezipienten in seiner andächtigen Haltung; die geringe Größe sorgt aber auch dafür, dass diese Objekte leicht zu transportieren waren. „Paternoster, Pilgerzeichen und verschiedenste Formen von Anhängern, kostbarer wie weniger wertvoller Art, hielten für den Rezipienten ein reiches der *anedâht* förderliches Potenzial bereit, das nicht allein aus den auf ihnen gezeigten Bildthemen, sondern aus der komplexen Struktur der gesamten Objektgestalt, einschließlich des verarbeiteten Materials, und seiner funktionalen Bestimmung schöpfte“¹ schrieb Simone Husemann anlässlich der Ausstellung „Spiegel der Seligkeit“ im Jahr 2000. Zugleich forderte sie eine Diskussion über die Betrachtung von religiösen Schmuckstücken als Bilder für die Andacht ein, nachdem sie bereits in ihrer Dissertation „Pretiosen persönlicher Frömmigkeit“² zeigen konnte, wie fruchtbar es für die Kunstgeschichte sein kann, die Bildprogramme auf solchen Objekten zu betrachten und diese mit den Heiltümern im Innern zusammen zu sehen. Dennoch wird religiöser Schmuck nach wie vor mit der magisch-religiösen Funktion als Amulett in Verbindung gebracht oder als Zeichen ostentativer Frömmigkeit gewertet, nicht aber als Bild für die Andacht betrachtet.³ Lediglich Bildrosenkränzen wird manchmal ansatzweise dieser

¹ Simone Husemann, Pretiosen persönlicher Andacht, in: Ausst.-Kat. Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2000, S. 54. In der Ausstellung „Spiegel der Seligkeit“, anlässlich derer dieser Aufsatz publiziert wurde, zeigte das Germanische Nationalmuseum eine ganze Reihe solcher religiöser Schmuckstücke im Jahr 2000 in ihrem kulturgeschichtlichen Kontext zusammen mit anderen „privaten religiösen Bildern“.

² Simone Husemann, Pretiosen persönlicher Andacht. Bild- und Materialsprache spätmittelalterlicher Reliquienkapseln (Agnus Dei) unter besonderer Berücksichtigung des Materials Perlmutter, Weimar 1999.

³ So in den großen Überblickswerken zur Schmuckgeschichte, wie Marian Campbell, Medieval Jewellery in Europe 1100-1500, London 2009; Joan Evans, A History of Jewellery 1100-1870, New York 1989 [1. Aufl. London 1953]; Yvonne Hackenbroch, Renaissance Jewellery, London/München 1979; Ronald Lightbown, Mediaeval European Jewellery with a catalogue of

Status zugestanden. Jedenfalls blieb Husemann bislang die Einzige, die diese Funktion der religiösen Schmuckstücke in den Vordergrund rückte und ihre Dissertation ist bisher die einzige Überblicksdarstellung über diese Art „Gebetsgerät“. Dabei bietet Husemann, die sich dann doch sehr auf Agnus-Dei-Kapseln aus Perlmutter konzentriert und in der so vehement eingeforderten Betrachtung der funktionalen Bedeutung als Andachtsgegenstand recht oberflächlich bleibt, durchaus Raum für Ergänzungen und vertiefte Betrachtungen. Hier setzt meine Studie an.⁴ Unter den religiösen Schmuckstücken sollen hier genau die betrachtet werden, denen man ihre Funktion als Bild für die Andacht ansieht und die darüber hinaus erkennen lassen, mit welcher Gebetsübung sie verbunden waren. Nur unter dieser Voraussetzung kann versucht werden, Husemanns Forderung umzusetzen und diese Schmuckstücke mit ihren Bildern in ihrem Funktions- und Bedeutungszusammenhang zu betrachten.

Prädestiniert für diese Art der Betrachtung erscheinen bebilderte Rosenkranzketten, die auch als „Bildrosenkränze“ bezeichnet werden. Schon ihr Name macht deutlich, wie eng sie mit einem ganz bestimmten Gebet – eben dem Rosenkranz – verbunden sind. Ihre äußere Form verdanken sie ihrer Funktion als Gebetszählgerät. Dennoch tat sich die Forschung bislang schwer

the collection in the Victoria and Albert Museum, London 1992; Erich Steingräber, *Alter Schmuck. Die Kunst des europäischen Schmuckes*, München 1956; *Ausst.-Kat. Jewellery through 7000 Years*, Hrsg. Hugh Tait/Carol Andrews, London 1976; Anna Beatriz Chadour/Rüdiger Joppien, *Schmuck I und II. Kataloge des Kunstgewerbemuseums, Kunstgewerbemuseum Köln, Bd. X, Köln 1985*. Fingerringe werden in den Publikationen zur Schmuckgeschichte oft ausgeklammert und separat behandelt. Zu entsprechenden Ringen: Charles Oman, *British Rings. 800-1914*, London 1974; Barbara Cartlidge/John Cherry/Charlotte Gere/Anne Ward, *Der Ring im Wandel der Zeit*, München 1981; Diana Scarisbrick, *Rings. Jewelry of Power, Love and Loyalty*, London 2007; Martin Henig/Diana Scarisbrick, *Finger rings: from ancient to modern*, Oxford 2003. In zahlreichen Ausstellungen wurden einzelne bebilderte religiöse Schmuckstücke gezeigt und dort in unterschiedlichste größere Kontexte eingebettet. Vgl. u.a. *Ausst.-Kat. Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute*, Hrsg. Andrea von Hülsen-Esch, Regensburg 2006; *Ausst.-Kat. Age of Chivalry. Art in Plantagenet England. 1200-1400*, Hrsg. Jonathan Alexander, London: Royal Academy of Arts 1987; *Ausst.-Kat. At home in Renaissance Italy*, Hrsg. Marta Ajmar-Wollheim/Flora Dennis, London: Victoria and Albert Museum 2006; *Ausst.-Kat. Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, Hrsg. F. Baron, Paris: Grand Palais 1981; *Ausst.-Kat. The Image of Christ. Catalogue of the Exhibition ‚Seeing Salvation‘* Hrsg. Gabriele Finaldi, London: National Gallery 2000; *Ausst.-Kat. Foi & bonne fortune. Parure et dévotion en Flandre médiévale*, Hrsg. Adrianus Maria Koldeweij, Arnheim 2006.

⁴ Bereits meine Magisterarbeit „Der Dornenanhänger aus dem British Museum/London: Reliquiar, Andachtsbild, Schmuckstück und Amulett“, in der dieser Dornenanhänger und eine Reihe von Vergleichsstücken auf ihre unterschiedlichen Funktionspotentiale hin untersucht wurden und ihre Verwendung als Gegenstand der Andacht diskutiert wurde setzte an diesem Punkt an. Vgl. Moritz Jäger, *Der Dornenanhänger aus dem British Museum/London: Reliquiar, Andachtsbild, Schmuckstück und Amulett*, Gießen 2006, besonders S. 37 ff.

damit die Bilder auf diesen Ketten als „Andachtsbilder“⁵ zu begreifen und die Funktion dieser Bilder konkret zu beschreiben.⁶ Solche Rosenkranzschnüre wurden bisher nur von Gisling Ritz monografisch behandelt, und zwar in ihrer Dissertation aus dem Jahr 1955.⁷ Diese Dissertation mit dem Titel „Die christliche Gebetszählschnur. Ihre Geschichte – ihre Erscheinung – ihre Funktion“ wurde nie publiziert, stattdessen erschien 1962 das Büchlein „Der Rosenkranz“, in dem Ritz eine – wie sie selbst sagt – „Zusammenfassung“ ihrer Dissertation bietet.⁸ Diese wurde 1975 im Katalog zur Ausstellung „500 Jahre Rosenkranz“ des Kölner Diözesanmuseums unverändert erneut abgedruckt.⁹ Im Gegensatz zu der vorliegenden Arbeit widmet sich Ritz der Entwicklung der christlichen Gebetszählschnur insgesamt und kommt dabei auch auf die Entwicklungsgeschichte der Rosenkranzkette und ihrer verschiedenen Typen, die Herstellung der Rosenkränze, ihre Materialien und

⁵ Dieser viel diskutierte und oft missverständlich verwendete Begriff ist hier als reine Funktionsbeschreibung gemeint, so wie ihn etwa Berliner, Noll, Suckale und van Os verwenden. Vgl. Rudolf Berliner, Zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann. Theodor Müller zum 50. Geburtstage, in: *Das Münster* 9 (1956), S. 97-117; Thomas Noll, Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67 (2004), S. 297-328; Robert Suckale, *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*, in: *Städel-Jahrbuch* 6 (1977), S. 177-208; Henk van Os, The discovery of an Early Man of Sorrows on an Dominican Triptych, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41 (1978), S. 65-75. Zur Begriffsgeschichte: Karl Schade, *Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*, Berlin 1994.

⁶ Am konkretesten wird dabei Jörg Jochen Berns. Er erklärt, dass Bildrosenkränze „sowohl den Gesichts- wie den Tastsinn bedienen und den Fluß der inneren Bilder steuern, weil sie mit dem inneren Auge gelesen und mit dem ‚einenden Blick des Herzens‘ beschaut sein wollen. Jörg Jochen Berns, *Film vor dem Film. Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Marburg 2000, S. 61. Jörg Jochen Berns, *Rosarium und Bilderdrift. Zur präcinematographischen Bedeutung des Rosenkranzgebets*, in: *Ausst.-Kat. Der Rosenkranz. Andacht, Geschichte, Kunst, Wabern (Bern) 2003*, S. 311. Gisling Ritz streitet dagegen jedwede Funktion als Andachtsstütze ab und meint: „Ursache und Herkunft dieser stark zeitgebundenen Erscheinung sind wohl nicht eindeutig festzustellen. Daß damit wirklich zur Betrachtung angeregt, oder einzelne Betrachtungspunkte oder sonstige religiöse Tatsachen ins Gedächtnis gerufen werden sollten, im Sinne etwa der Illustrationen mancher Rosenkranzbüchlein, die durch die Bildwiedergabe der Geheimnisse diese dem Volke einzuprägen strebten, ist wohl kaum zu glauben. Wir möchten eher annehmen, daß dieser eigentümliche Charakter der nämlichen Geisteshaltung entspringt, deren Neigung zum bildhaft, schaubaren Ausdruck zu ebenderselben Zeit jene letzte Blüte der Illuminierkunst im französisch-niederländischen Raum hervorbringt. Damit wäre die Bebilderung der Gebetszählschnüre in gewissem Sinne eine Parallelererscheinung zur Bebilderung der Bücher. Der jener Zeit als einer Spät- und Endzeit ebenfalls eignende Hang zum Prunkvoll-Extravagananten spielt dabei außerdem zweifellos eine nicht unbedeutende Rolle.“ Gisling Ritz, *Die christliche Gebetszählschnur, Ihre Geschichte – ihre Erscheinung – ihre Funktion*, Diss., München 1955, 157.

⁷ Gisling Ritz, *Die christliche Gebetszählschnur, Ihre Geschichte – ihre Erscheinung – ihre Funktion*, Diss., München 1955.

⁸ Gisling Ritz, *Der Rosenkranz*, München 1962.

⁹ Gisling Ritz, *Der Rosenkranz*, in: *Ausst.-Kat. 500 Jahre Rosenkranz. 1475 Köln 1975. Kunst und Frömmigkeit im Spätmittelalter und ihr Weiterleben*, Köln: Erzbischöfliches Diözesanmuseum 1975, S. 51–101.

ihre unterschiedlichen Funktionen zu sprechen. Obwohl es sich im Kern um eine kunsthistorische Arbeit handelt, nimmt sie auch kirchengeschichtliche, kunstsoziologische, wirtschaftsgeschichtliche und phänomenologische Fragestellungen auf. Den Bildrosenkränzen widmet sie ein zentrales Kapitel. Dabei geht sie durchaus auch auf die Frage nach inhaltlichen Verbindungen zwischen den Bildprogrammen auf den Perlen und dem Gebet ein, doch bleibt sie in dieser Frage, die im Zentrum meines Interesses steht, ziemlich vage und ungenau. Dies liegt zum Teil sicher daran, dass es ihr damals bis auf wenige Ausnahmen nicht möglich war, die behandelten Objekte in Augenschein zu nehmen und detailliert zu beschreiben.¹⁰ Im Kapitel „Bildrosenkränze“ werde ich diese Objektgruppe präsentieren und dabei an vielen Stellen auf Ritz rekurrieren, ihre Angaben aber auch in zahlreichen Punkten ergänzen und aktualisieren.

Obwohl dem Rosenkranz 2003 und 2008 zwei große Ausstellungen gewidmet wurden,¹¹ hat sich nach Ritz niemand mehr eingehend mit Bildrosenkränzen beschäftigt. Im Fokus der Ausstellungen standen einfachere und größtenteils jüngere Rosenkranzketten und die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema drehte sich um andere Fragen. Was die Frühzeit des Rosenkranzes betraf, so standen vor allem die Geschichte der Rosenkranzbruderschaften¹² und die Entwicklung und Verbreitung der Gebetsform¹³ im Zentrum des Interesses. Dieser Befund ist symptomatisch

¹⁰ Ritz selbst war sich diese Mankos bewusst. Sie hatte „Schwierigkeit[en], an die betreffenden Stücke selbst, oder an Vergleichsmaterial heranzukommen. Ein großer Teil der behandelten Stücke (vor allem der außerhalb Münchens befindlichen) sind uns nur aus Abbildungen bekannt, obwohl gerade bei solchen Gegenständen der Kleinkunst (insbesondere bei den Emails) eigentlich nur das Original den richtigen Eindruck vermitteln kann.“ Ritz, *Die christliche Gebetszählschnur*, S. 155.

¹¹ Vgl. dazu, *Ausst.-Kat. Der Rosenkranz. Andacht, Geschichte, Kunst*, Hrsg. Freddy Bühler/Urs-Beat Frei, Wabern (Bern) 2003 und *Ausst.-Kat. Edelsteine, Himmelschnüre. Rosenkränze & Gebetsketten*, Hrsg. Peter Keller/Johannes Neuhardt, Salzburg: Dommuseum zu Salzburg 2008.

¹² Stefan Jäggi, *Rosenkranzbruderschaften. Vom Spätmittelalter bis zur Konfessionalisierung*, in: *Ausst.-Kat. Der Rosenkranz*, S. 90-105; Rupert Klieber, *Mit der ‚Betschnur‘ aus dem Fegefeuer ins Paradies gezogen werden. Salzburger Rosenkranz-Bruderschaften des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Ausst.-Kat. Edelsteine, Himmelschnüre. Rosenkränze & Gebetsketten*, S. 33-48; Johannes Neuhardt, *Der Rosenkranz verändert das Leben. Am Beispiel der Stadt Kitzbühl 1620-1785*, in: *Ausst.-Kat. Edelsteine, Himmelschnüre. Rosenkränze & Gebetsketten*, S. 49-55; Georg Lechner, *Rosenkranzbruderschaften und Denkmäler ihrer Frömmigkeit. Auf Spurensuche im alten Erzbistum Salzburg und Rupertigau*, in: *Ausst.-Kat. Edelsteine, Himmelschnüre. Rosenkränze & Gebetsketten*, S. 66-79.

¹³ Andreas Heinz, *Die Entstehung des Leben-Jesu-Rosenkranzes*, in: *Ausst.-Kat. Der Rosenkranz*, S. 23-48; ders., *Der Rosenkranz vor dem Hintergrund seiner*

auch für Forschungen, die nicht im Kontext dieser Ausstellungen standen.¹⁴ Meine Untersuchung stützt sich daher im Wesentlichen auf Katalogeinträge und andere Publikationen der Museen, in denen die Bildrosenkränze ausgestellt sind oder im Verborgenen lagern, sowie auf meine Beschreibungen, die ich bei Ansicht der Objekte von den meisten Stücken anfertigen konnte. Einige der Bildrosenkränze sind bereits recht gut erforscht und des Öfteren publiziert, andere waren bisher noch nie Gegenstand der Forschung. Ebenso unbefriedigend ist der aktuelle Forschungsstand zur Entwicklung des Rosenkranzgebets im 15. und 16. Jahrhundert, denn die Forschung interessierte sich im Wesentlichen für die Ursprünge des Rosenkranzgebets in seiner bis heute üblichen Form. Sie fragte also danach, wann zum ersten Mal die Meditationen, die man heute Rosenkranz-Geheimnisse nennt und die um 1500 als *clausula*, *mysterii*, oder *betractinghe* bezeichnet wurden, an die Ave-Maria-Gebete angehängt und damit als innere Bilder in den Rosenkranz eingefügt wurden und wann die fünfzehn Geheimnisse zum Leben Christi, von denen fünf die Kindheit Christi thematisierten („freudenreicher Rosenkranz“), fünf die Passion („schmerzhafter Rosenkranz“) und fünf die Ereignisse um Auferstehung und Himmelfahrt („glorreicher Rosenkranz“) auftauchten und wie sie sich schließlich durchsetzten.¹⁵ Die Formen die sich nicht durchsetzten spielten dabei entsprechend kaum eine Rolle und so blieb die Vielfalt die das

Entstehungsgeschichte, in: Ausst.-Kat. Edelsteine, Himmelschnüre. Rosenkränze & Gebetsketten, S. 21-31.

¹⁴ Anne Winston-Allen, *Stories of the Rose. The making of the Rosary in the Middle Ages*, University Park 1998; Rainer Scherschel, *Der Rosenkranz, das Jesusgebet des Westens*, Freiburg (Breisgau) 1982. Tilman Mittelstraß hat die Frage nach der Geschichte der Gebetszählschnur fast ein halbes Jahrhundert nach Ritz als einziger wieder aufgegriffen und die ältere Forschung einer gründlichen Revision unterzogen. Bildrosenkränze spielten in seinen Überlegungen keine Rolle. Tilman Mittelstraß, *Zur Archäologie der christlichen Gebetskette*, in: *ZAM Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters* 27/28, 1999/2000, S. 219-261.

¹⁵ So: Andreas Heinz, *Die Zisterzienser und die Anfänge des Rosenkranzes*. Das bisher unveröffentlichte älteste Zeugnis für den Leben-Jesu-Rosenkranz in einem Zisterzienserinnengebetsbuch aus St. Thomas an der Kyll (um 1300), in: *Annalecta Cisterciensiana* 33, 1977, S. 262-309; Andreas Heinz, *Die Entstehung des Leben-Jesu-Rosenkranzes*, in: *Ausst.-Kat. Der Rosenkranz*, S. 23-48; ders., *Der Rosenkranz vor dem Hintergrund seiner Entstehungsgeschichte*, in: *Ausst.-Kat. Edelsteine, Himmelschnüre. Rosenkränze & Gebetsketten*, S. 21-31; Willibald Kirfel, *Der Rosenkranz. Ursprung und Ausbreitung*, Walldorf (Hessen) 1949; Karl Joseph Klinkhammer, *Adolf von Essen und seine Werke. Der Rosenkranz in seiner geschichtlichen Situation und in seinem bleibenden Anliegen. Eine Quellenforschung*, (Frankfurter theologische Studien 31), Frankfurt (Main) 1972; Karl Joseph Klinkhammer, *Die Entstehung des Rosenkranzes und seine ursprüngliche Geistigkeit*, in: *500 Jahre Rosenkranz*, S. 30-50; Scherschel, *Der Rosenkranz, das Jesusgebet des Westens*; Franz Michel Willam, *Die Geschichte und Gebetsschule des Rosenkranzes*, Wien 1948.

Rosenkranzgebet in seiner Frühzeit auszeichnete größtenteils unbeachtet.¹⁶ Es ist das Verdienst von Thomas Lentes auf dieses Problem aufmerksam gemacht zu haben, doch er neigte im Gegenteil dazu alternative Rosenkranzvarianten überzubetonen.¹⁷ Deshalb werde ich versuchen ein differenziertes Bild von der Gestalt des Rosenkranzes im 15. und 16. Jahrhundert zu zeichnen, bevor ich überlegen kann, inwieweit die Bilder auf diese Gebete Bezug nehmen. Mit der Frage, was die Funktion der Bilder auf den Rosenkranzperlen ist und in welchem Verhältnis sie zum Gebet stehen, hat sich bisher niemand intensiv beschäftigt. Gisli Ritz stellt in ihrer Arbeit immer wieder fest, dass die Verbindung zwischen den Bildprogrammen und den Gebeten, bzw. den in den Gebeten zu memorierenden inneren Bildern „nicht sehr eng“ sind.¹⁸ Marian Campbell meint, dass die Bilder dazu dienen, die Meditation über die vorbildlichen Leben des Heiligen in Gang zu setzen und sie zur Fürbitte anzuregen.¹⁹ Yvla Meyer spricht davon, dass die Bilder auf dem Straßburger Bildrosenkranz (A3) „offrent à la personne en prière une vision concrète des événements relatés dans la Bible, en constituant un espace sacré miniaturisé et intime.“²⁰ Diesen vagen Funktionsbeschreibungen, die den Bildern zugestehen, den Gebetsvorgang zu initiieren oder den entsprechenden Raum dafür zu

¹⁶ Die Fokussierung auf den heute üblichen Leben-Jesu-Rosenkranz und die Ignoranz gegenüber anderen Formen des Rosenkranzes haben bereits Mittelstraß und Scherschel kritisiert und an der Situation aber dennoch nichts verändert. Vgl. Mittelstraß, Zur Archäologie der christlichen Gebetskette, S. 221 f und Scherschel, Der Rosenkranz, das Jesusgebet des Westens, S. 91 ff und 100 ff. Die Privilegierung des Leben-Jesu-Rosenkranzes in der Forschung ist auch der kirchenamtlichen Definition was ein Rosenkranz ist geschuldet, denn die katholische Kirche legt Wert darauf, dass der Rosenkranz eine Meditation der „Mysterien unsrer Erlösung“ ist. Vgl. Heinz, Die Entstehung des Leben-Jesu-Rosenkranzes, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 24. Dieser Prämisse konnte sich auch Stephan Beissel nicht verschließen, doch er dokumentierte dennoch eine beeindruckende Fülle unterschiedlicher Rosenkranzvarianten und gab damit den bis heute umfassendsten Einblick in die Rosenkranzfrömmigkeit im 15. und 16. Jahrhundert und ihren mittelalterlichen Vorformen. Stephan Beissel, Die Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte, Freiburg (Breisgau) 1909 und ders., Die Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte, Freiburg (Breisgau) 1910.

¹⁷ Thomas Lentes, Bildertotale des Heils. Himmlischer Rosenkranz und Gregorsmesse, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 68-89 und ders., Sterbekunst, Rettungsring und Bildertod. Rosenkranz und Todesvorstellungen zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit, in: Ausst.-Kat. Zum Sterben schön, S. 310-320, S. 311.

¹⁸ Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 204, ähnlich auch S. 224, 258, 266.

¹⁹ Campbell, Medieval Jewellery, S. 84: “Each of the rosary beads depicts a saint or an event from the life of the Virgin Mary or Christ, enabling its users to meditate on exemplary lives and appeal for intercession as he or she prayed.” Sie bezieht sich hier konkret auf den Langdale-Rosenkranz (A2).

²⁰ Yvla Meyer, in: Ausst.-Kat. Iconoclasme. Vie et mort de l’image médiévale, Hrsg. de Cécile Dupeux, Paris 2001, S. 275, Kat.-Nr. 122 und Ausst.-Kat. Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?, Hrsg. Cécile Dupeux, München 2000, S. 275, Kat.-Nr. 122.

schaffen, steht eine Äußerung Thomas Lentés' gegenüber, der im Bildprogramm des Londoner Zehners (A2) einen Beleg dafür sieht, wie verbreitet eine bestimmte Gebetsform war, was eine Übereinstimmung zwischen den äußeren Bildern und den im Gebet zu betrachtenden unausgesprochen voraussetzt.²¹ Jörg Jochen Berns sieht in den Bildern auf den Bildrosenkränzen eine „artifizielle Veräußerlichung“²² der inneren Bilder, die während des Gebets memoriert werden sollen. „Diese artifizielle Veräußerlichung bezweckte zunächst keine Eliminierung von Imagination überhaupt, sondern sie intendierte ganz im Gegenteil eine exemplarische Anleitung zur Gewinnung innerer Geheimnis-Bilder und damit ineins deren theologische Normierung. Der innere Bildhaushalt sollte durch die frommen Artefakte gesteuert werden.“²³ Berns meint also, wie Lentés, dass ein direktes Abhängigkeitsverhältnis zwischen dem Gebet und den inneren Bildern, die Teil des Gebets sind, bestehe. Doch während Lentés die Bilder als die veräußerlichten Gebetsinhalte ansieht, glaubt Berns, dass die äußeren Bilder dazu da seien, nach ihrem Vorbild die inneren Bilder zu kreieren, so dass sie Bilder „als bildliche Formeln an die Stelle der verbalen (mündlichen oder schriftlichen) Formulierungen der Geheimnisse treten, wie sie in den Rosenkranzlehren festgehalten waren.“²⁴ Den Vorgang, der beim Beten mit dem Rosenkranz abläuft, bezeichnet er als „kettengetriebene Steuerung der inneren Films“.²⁵ Um diesen inneren Film in Gang zu setzen oder zum Laufen zu bringen, müsse, so Berns weiter, mindestens einer der fünf Sinne stimuliert werden, dies müsse nicht notwendigerweise der Sehsinn sein. Der Tastsinn erfülle die Aufgabe auch. Und deshalb sei auch eine Rosenkranzkette ohne äußere Bilder geeignet, die inneren Bilder in Gang zu setzen.²⁶ Berns befasst sich weder eingehend mit Bildrosenkränzen noch mit den vielfältigen Formen des Gebets, vielmehr geht es ihm um die Geschichte des „Film[s] vor dem Film“. Für Berns stellt der Rosenkranz eine frühe Stufe auf dem Weg zu einer zunehmenden mechanischen Abrufbarkeit einer Bilderfolge dar, die in der

²¹ Lentés, Bildertotale des Heils, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 74.

²² Berns, Rosarium und Bilderdrift, in Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 310.

²³ Berns, Rosarium und Bilderdrift, in Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 310.

²⁴ Berns, Rosarium und Bilderdrift, in Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 310.

²⁵ Berns, Film vor dem Film, S. 61.

²⁶ Berns, Film vor dem Film, S. 61; ebenso: ders., Rosarium und Bilderdrift, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 311.

Entstehung des Films gipfelte. Es wird zu fragen sein, inwieweit diese Überlegungen in Anbetracht des überlieferten Materials aufrecht zu erhalten oder zu relativieren sind.

Wundenringen, einer Gruppe englischer Ringe aus Gold mit Darstellungen der Fünf Wunden Christi, einem Bild Christi sowie Inschriften, ist ihr enger Bezug zu englischen Wundengebeten sofort anzusehen. In Gebeten werden die Fünf Wunden wie auf den Ringen als *well of pity*, *well of merci*, *well of confort*, *well of gracy* und *well of ewerlastingh lyffe* bezeichnet und wie auf den Ringen stehen diese Namen im Zusammenhang mit Bildern von den Wunden. Die engen Verbindungen zwischen einigen gereimten Gebetstexten und diesen Ringen erkannte zuerst Douglas Gray, der sich mit mittelenglischen Gedichten befasste und auf diesem Wege auf die Wundenfrömmigkeit und diese Ringe aufmerksam wurde.²⁷ Charles Oman näherte sich den Ringen aus historischer und schmuckhistorischer Perspektive,²⁸ während Eamon Duffy sich für die Fünf-Wunden-Frömmigkeit interessiert und dabei die Ringe nur am Rande erwähnt,²⁹ ebenso wie Nigel Morgan, dessen Aufsatz einen Überblick über Bilder der Fünf Wunden gibt.³⁰ In meinem Kapitel „Fünf-Wunden-Ringe und Fünf-Wunden-Gebete trage ich diese Aspekte zusammen – und daraus ergibt sich ein Gesamtbild, das Ringe als Teil einer verbreiteten Andachts- und Gebetpraxis erscheinen lässt, in deren Zentrum die Fünf Wunden stehen. Dass der religiöse Schmuck mit seinen Bildern dabei in einem anderen Verhältnis zum Gebet steht als dies bei Rosenkranzketten und dem Rosenkranzgebet der Fall ist, liegt in der Natur der Sache – wie sich dieses Verhältnis genau gestaltet, soll im Kapitel „Ringe und Gebete“ dargestellt werden.

Das letzte Beispiel, das angeführt werden soll, weil dort in einer ganz anderen Art und Weise die Bilder mit einer bestimmten Gebetsform im Zusammenhang stehen, ist ein von der Forschung fast übersehener Anhänger in Form eines Flügelaltars. Einzig Joan Evans erwähnt ihn kurz in ihrer „History

²⁷ Douglas Gray, *The Five Wounds of our Lord – I-IV*, in: *Notes and Queries*, Feb. 1963, S. 50 f, März 1963, S. 82-89, Apr. 1963, S. 127, 134, Mai 1963, 163-168.

²⁸ Oman, *British Rings*, S. 116 f, Kat-Nrn. 69A, 69B.

²⁹ Eamon Duffy, *Stripping of the Altars. Traditional Religion in England c. 1400 - c. 1580*, New Haven 1992, S. 245 f.

³⁰ Nigel Morgan, *An SS Collar in the Devotional Context of the Shield of the Five Wounds*, in: *The Lancastrian Court. Proceedings of the 2001 Harlaxton Symposium*, Hrsg. Jenny Stratford, Donington 2003, S. 147-162.

of Jewellery“.³¹ Die Tatsache, dass dieses Triptychon mit Darstellungen zu den acht Gebetsstunden des Marienoffiziums versehen ist, wie sie uns gewöhnlich in Stundenbüchern begegnen, ist bisher niemandem aufgefallen. Dabei weist dieses Bildprogramm so deutlich auf eine Gebetspraktik, nämlich das Stundengebet, hin, die sehr umfassend überliefert ist und bei der das Gebet ganz eng mit einem bestimmten Bildprogramm verbunden ist, wobei das Verhältnis von Bild und Gebet wieder ein ganz anderes ist als bei den Rosenkränzen oder den Wundenringen.

Die Rosenkränze, die Wundenringe und der Stundengebetsanhänger sollen ähnlich umfassend behandelt werden, doch durch die sehr unterschiedliche Breite des Materials ergibt sich ein starkes Ungleichgewicht zu Gunsten der Rosenkränze. Mit achtzehn Objekten ist die Gruppe der Rosenkränze nicht nur bei weitem am größten, diese achtzehn Rosenkränze haben auch sehr umfangreiche Bildprogramme und stehen mit einem in vielen Varianten überlieferten Gebet in Verbindung.

Die maßgeblichen Erkenntnisse sollen einerseits aus der Anschauung der Bilder und Bildprogramme gewonnen werden, andererseits aus historischen Textquellen, das sind in diesem Fall zum großen Teil religiöse Schriften der Zeit. Auch wenn die religiösen Schmuckstücke im Zentrum dieser Arbeit stehen, ergibt sich schon aus der beschriebenen Fragestellung, dass es hier nicht darum gehen kann, stilistische Abhängigkeiten en detail nachzuverfolgen und genaue Datierungen vorzunehmen, noch darum, Künstler und Werkstätten ausfindig zu machen. Vielmehr geht es im Sinne einer rezeptionsästhetisch orientierten Kunstgeschichte darum, welches Rezeptionsangebot die Bildprogramme dem Betrachter bieten, und wie dieser mit den Bilderprogrammen umging oder zumindest hätte umgehen können. Obwohl nur von den wenigsten der zu behandelnden Stücke bekannt ist, wo und in wessen Besitz sie sich im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts befanden, soll diese Frage nicht ausgeklammert werden. Für die Bildrosenkränze soll die Frage der Provenienz im Kapitel „Provenienz, Sammlungskontext, Gebrauch“ im Einzelnen erörtert und anhand einzelner Beispiele gezeigt werden, in welchen Sammlungskontexten sich solche Stücke befanden. Für die Wundenringe, die in den Händen (oder an den Fingern) des wohlhabenden,

³¹ Evans, A History of Jewellery, S. 75, Taf. 38a.

städtischen Bürgertums in England zu suchen sind, ist eine entsprechende Untersuchung kaum möglich und im Falle des Anhängers mit Darstellungen zu den Gebetsstunden gar vollkommen unmöglich, da nichts über seine Herkunft bekannt ist. Andere Anhänger in Form von Flügelaltärchen befanden sich in denselben Sammlungskontexten wie die Bildrosenkränze, also in fürstlichen Sammlungen und später in Kunstkammern.

Eine große Zahl von Schriftquellen aus dem 13. - 16. Jahrhundert ist in diese Arbeit eingeflossen und zwar sowohl lateinische als auch vernakularsprachliche aus den verschiedenen Ländern Europas. Da diese Texte aber nicht im Zentrum des Interesses stehen und ich im Übrigen nicht über die Qualifikation verfüge all diese Texte korrekt in heutiges Deutsch zu übertragen, bitte ich den Leser um Nachsicht und hoffe, er wird auch so verstehen, worauf es mir in den zitierten Quellentexten ankommt.

2. Rosenkranz und Rosenkränze

Es gibt drei Arten von Rosenkranz-Gebetsketten – oder „Paternoster“ wie die Menschen im Spätmittelalter sagten, weil Gebetsketten zuerst dazu gedient hatten bestimmte Mengen von Vaterunser-Gebeten abzuzählen:³² Die verbreitetste und bis heute üblichste Form ist der „Fünfziger“, der aus fünfzig kleinen Perlen für die Ave-Maria-Gebete (im Folgenden als Ave-Perlen bezeichnet) und fünf größeren Perlen für die Vaterunsergebete (Paternoster-Perlen), die so zwischen die Ave-Perlen gesetzt sind, dass sie diese in fünf Zehnerblöcke, die auch Dekaden oder Gesätze genannt werden, einteilen. Seltener ist die sogenannte „Psalterform“, die statt aus fünfzig aus hundertfünfzig Ave-Perlen besteht und statt von fünf, von fünfzehn Paternoster-Perlen in Dekaden eingeteilt werden. Die dritte und zugleich kürzeste Form ist der Zehner. Er besteht, wie der Name schon sagt, aus zehn Ave-Perlen. Eine Paternosterperle bildet den Abschluss. Am anderen Ende der Kette hängen normalerweise ein Fingerring und ein Kreuz. Alle drei Typen von Gebetsketten sind für ein und dasselbe Gebet geschaffen, das aus drei Mal fünfzig Ave Maria und drei mal fünf Vaterunsergebeten besteht, die die Ave-Reihen in Zehnergruppen unterteilen. Die zehn Ave-Perlen des Zehners müssen also entsprechend öfter abgezählt und gebetet werden um auf dieselbe Anzahl Ave Maria zu kommen, wie mit dem Fünfziger oder dem Psalter.

Auf die Details dieser Rosenkranz-Arithmetik wird im Kapitel zum Rosenkranzgebet und insbesondere zu den im 15. und 16. Jahrhundert

³² Paternoster (vernakularsprachlich: patenôtres, paternosteri u.ä) war die im 15. und 16. Jahrhundert in allen Sprachen im katholischen Teil Europas gebräuchlichste Bezeichnung für die „christliche Gebetszählschnur“. Erst im 17. oder 18. Jahrhundert setzte sich die Bezeichnung „Rosenkranz“ für diese Ketten langsam durch. Dabei wurden mit „Paternostern“ auch Ave Maria abgezählt und diese Praxis verdrängte schon früh das Abzählen der Vaterunser. Im Spätmittelalter ist die Gebetskette fest mit dem Ave Maria und dem Rosenkranz verbunden. Ich ziehe den Begriff Rosenkranz dem Begriff Paternoster aus drei Gründen vor: erstens weil er im modernen deutschen Sprachgebrauch übliche ist, zweitens weil er die Verbindung von Gebet und Gebetszählkette betont und drittens um Verwirrungen zwischen Paternoster und Vaterunser zu vermeiden, etwa wenn von Paternoster- also Vaterunserperlen des Rosenkranzes die Rede ist. Zur Begriffsgeschichte: Urs-Beat Frei, *Der Rosenkranz / Die Andachtskette als Attribut von Heiligen. Grundsätzliche Überlegungen zur Bezeichnung des Objekts ‚Rosenkranz‘ sowie drei Thesen zu Bruder Klaus*, in: *Ausst.-Kat. Der Rosenkranz*, S. 182-193, bes. 185 ff; Ritz, *Die christliche Gebetszählschnur*. S. 18 f; dies., *Der Rosenkranz*, in: *Ausst.-Kat. 500 Jahre Rosenkranz. 1475 Köln 1975. Kunst und Frömmigkeit im Spätmittelalter und ihr Weiterleben*, Köln: Erzbischöfliches Diözesanmuseum 1975, S. 54, 68, 70 f; Eithne Wilkins, *The Rose-Garden Game. The Symbolic Background to the European Prayer-beads*, London 1969, S. 36; Lightbown, *Mediaeval European Jewellery*, S. 342 ff.

verbreiteten Gebetsformen noch einzugehen sein, doch auch die hier einführend skizzierten Grundzüge zeigen das Wesentliche: Die Rosenkränze sind Gebetszählgeräte und daher ist ihre Form von der Form des Gebets abhängig zu dessen Verrichtung die Kette notwendig ist.

Spannungsreiche Beziehungsgeflechte entstehen, wenn zu diesem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis von Rosenkranz-Gebet und Rosenkranz-Gebetskette noch die Bilder treten, und zwar einerseits die Bilder auf den Perlen der Gebetsketten und andererseits die inneren Bilder, die sogenannten „Geheimnisse“, die ins Rosenkranzgebet eingefügt sind. Diese Beziehungsgeflechte stehen im Zentrum dieser Arbeit und sollen für jeden Einzelfall so gut wie möglich nachvollzogen werden.

2.1 Bildrosenkränze

„Normale“ Rosenkränze waren stets bilderlos und sind es noch heute. Im 15. und 16. Jahrhundert aber gab es eine Reihe von ganz besonderen Rosenkranzketten, die über und über mit Bildern versehen waren. Gisliind Ritz bezeichnet diese Stücke, die sie von der Massen- und Mengenware, aber auch von anderen sogenannten „Stil-Einzelstücken“ absetzt, in ihrer 1955 eingereichten Dissertation über „Die christliche Gebetszählschnur“ als „Bildrosenkränze“.³³

Diese Bildrosenkränze zeichnen sich durch ganz verschiedenartige Bildprogramme aus, von denen die meisten dezidiert religiös, sind.³⁴ Da die Gebetskette, die heute Rosenkranz genannt wird, seit der Entstehungszeit des Rosenkranzgebets auf das Engste mit dieser spezifischen Gebetsform verbunden ist, kann an der Objektgruppe der Bildrosenkränze untersucht werden, inwiefern das Bildprogramm auf das Gebet eingeht, das seinerseits

³³ Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. XXIII. Es bietet sich an auf diese Art und Weise derartige Rosenkränze von „normalen“, eher bilderlosen Rosenkränzen zu unterscheiden, doch der Begriff Bildrosenkranz ist an sich nicht sehr eindeutig. Anne Winston-Allen etwa meint, wenn sie von einem „picture rosary“ spricht nicht solche bebilderten Gebetsketten, sondern Holzschnitte, die das Rosenkranzgebet darstellen und in Bildern zum Beten anleiten sollen. Winston-Allen, *Stories of the Rose*, S. 32ff, 54 ff.

³⁴ Rosenkränze mit Vanitasmotiven oder gänzlich profanen Bildern, wie sie ein Rosenkranz aufweist, in dessen Perlen aus Aprikosenkernen die Portraits der römischen Kaiser geschnitzt sind – zu diesem Objekt: Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 262-268, Kat.-Nr. XV - werden nur am Rande berücksichtigt, ebenso wie Rosenkränze in die einzelne Bilder an- oder eingehängt sind. Dagegen sollen alle Rosenkranzgebetsketten aus der Zeit zwischen 1413 und 1600 die ein religiöses Bildprogramm aufweisen detailliert vorgestellt werden.

innerhalb des Untersuchungszeitraums eigene Bildprogramme entwickelt. Dabei ist zu unterscheiden zwischen einem Bildprogramm bestehend aus inneren Bildern, die während des Gebets memoriert werden sollen oder wie ein Film vor dem inneren Auge des Betrachters ablaufen sollen, und äußeren Bildprogrammen, die sich als Gemälde auf Altartafeln, Fresken an Kirchenwänden, Miniaturen in Gebetbüchern, auf Holzschnitten und als Skulpturen recht zahlreich erhalten haben und die das Rosenkranzgebet zum Inhalt haben.

Wie der Rosenkranz um 1500 gebetet werden sollte, geht aus zahlreichen Gebetsanleitungen hervor, die vor allem von den Dominikanern, aber auch anderen Ordensleuten verbreitet wurden, um die Ende des 15. Jahrhunderts noch neue Gebetsform zu propagieren. Wie die Gebetskette dabei benutzt werden sollte, geht nur aus einer einzigen Schriftquelle hervor – alle anderen setzen offenbar voraus, dass das Prinzip der Gebetszählschnur, die in der Tat älter ist als das Rosenkranzgebet, bekannt war.

Mit diesem Wissen um die Funktionsweise des Gebets und der zur Verrichtung des Gebets nötigen gleichnamigen Gebetskette sollen die Bildprogramme der Bildrosenkränze untersucht werden. Dabei steht zunächst die Frage nach direkten Bezügen auf das Gebet im Vordergrund sowie Überlegungen, inwiefern auch die Funktionsweise der Gebetsketten bei ihrer „Bebilderung“ eine Rolle spielte.

Nur sehr wenige Bildrosenkränze haben sich tatsächlich erhalten. Weitere Bildrosenkränze, die sich nicht erhalten haben, sind durch schriftliche Quellen belegt. So bekam Jean de Berry am 14. September 1413 von Edward of Norwich, Duke of York, einen Goldrosenkranz geschenkt, dessen Perlen auf eine Silberschnur gefädelt waren und in denen man, wenn man sie aufklappte, die Verkündigung und mehrere andere Bilder vorfand.³⁵ Karl der Kühne von Burgund hatte einen Rosenkranz, der von den Schweizern in der Schlacht von Murten 1476 in seinem Zelt gefunden wurde, und an dem „die Apostel in

³⁵ Jules M. J. Guiffrey, *Inventaires de Jean duc de Berry (1401-1416)*, Paris 1894, S. 300, Nr. 1128: „Item, unes paternostres d'or, ouvrées par dedans de l'Annunciacion et plusieurs autres ymaiges, fermans chascune à ung crochet d'or, enfilées en ung laz fait de fil d'argent trait; lesquelles paternostres monseigneur le duc d'Iork donna à mondit Seigneur, le XIIIe jour de septembre mil quatre cens et treize.“ Vgl. auch: Lightbown, *Mediaeval European Jewellery*, S. 354. Lightbown identifiziert den angesprochenen Duke of York fälschlicherweise als Richard (Plantagenet), Duke of York – doch bis 1415 trug sein Vater Edward of Norwich diesen Titel.

gediegenem Golde dargestellt waren.“³⁶ Im Besitz Philipps II. von Savoyen befand sich eine Gebetsschnur, die aus Chalzedonen und aufklappbaren Kapseln bestand, die im Innern Figuren aus vergoldetem Silber unter Bergkristallplättchen bargen³⁷ und König René von Anjou erhielt zum Neujahrstag 1479 einen golden Rosenkranz, auf dessen Perlen die sieben Tugenden dargestellt waren als Geschenk.³⁸ Im Inventar der Ambraser Kleinodien von 1577 wird *„Ein elent paternoster mit fünf undermarkhen, daran der passion geschmelzt, und ain gulden ring“* erwähnt³⁹ und im Inventar des Erzherzogs Ferdinand von Österreich aus dem Jahr 1596 findet man unter den in der Kunstkammer auf Schloss Ambras befindlichen Dingen *„ain altfrenkhische peten“*⁴⁰, *die polln daran seind brait und rund, die undermarch vergult und allerlai vom laiden Cristi darauf von golt geschmelzt mit ain vergulden ring“*.⁴¹ Da es sich in beiden Fällen um Auflistungen von Besitztümern auf Schloss Ambras handelt, ist es sehr wahrscheinlich, dass sich diese Inventareinträge auf ein und dasselbe Objekt beziehen.⁴² Diese wenigen schriftlichen Erwähnungen von Bildrosenkränzen in den Quellen und die achtzehn erhaltenen Exemplare, die im Folgenden vorgestellt werden, sind alles was von dem zeitlich befristeten und einer sehr privilegierten Schicht vorbehaltenem Phänomen der Bildrosenkränze übrig geblieben ist. In diesem Kapitel wurde bei der Vorstellung der einzelnen Objekte eine chronologische

³⁶ Vgl. Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, Anmerkungsapparat S. 71, Anm. IV.5 und Quellen-Kat. zum Jahr 1476/II/1 (der Quellenkatalog hat sich nicht erhalten). Vgl. auch Ritz, Der Rosenkranz, in: Ausst.-Kat. 500 Jahre Rosenkranz, S. 84.

³⁷ Vgl. Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, Anmerkungsapparat S. 71, Anm. IV.5, Qu.Kat. z.J. 1498/II/3; Evans, A History of Jewellery, S. 77; Victor Gay, Art. Patenôtres, in: Glossaire archéologique du Moyen Age et de la Renaissance, Bd 2, Paris 1971 (1. Auflage 1928), S. 210.

³⁸ Lightbown, Mediaeval European Jewellery, S. 354.

³⁹ Inventari allerlai kleinotter von gold mehrlai sort, den 15. tag septembris anno 1577 in den schlosz Ombrasz inventiert worden, in: Wendelin Boeheim, Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek, Kat.-Nr. 5375, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 7 (1888), S. 177, fol. 80. Vgl. Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, Anmerkungsapparat S. 71, Anm. IV.5, Qu.Kat. z.J. 1577/II/1.

⁴⁰ Neben dem Wort Paternoster, bezeichneten im Deutschen auch die Worte Peten, Beten, Betten oder petl im 15. und 16. Jahrhundert die Gebetskette. Seltener tauchen die noch älteren Bezeichnungen Schapil oder Zappel in den Quellen auf. Vgl. Ritz, Die christliche Gebetszählschnur S. 18 f; Ritz, Der Rosenkranz, in: Ausst.-Kat. 500 Jahre Rosenkranz, S. 68, 70 f; Wilkins, The Rose-Garden Game, S. 36.

⁴¹ Aus dem Inventar des Erzherzogs Ferdinand von Oesterreich vom 30.V.1596, in: Hrsg. Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek, Hrsg. Boeheim, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 7 (1888), S. 294, Nr. 5556, fol. 404v. Vgl. auch: Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, Anmerkungsapparat S. 71, Anm. IV.5, Qu.Kat. z.J. 1596/II/1.

⁴² So auch: Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, Anmerkungsapparat S. 71, Anm. IV.5.

Ordnung angestrebt, die aber aufgrund diverser Datierungsschwierigkeiten recht unpräzise bleiben muss.

2.1.1 Gebetskette, Schatzkammer der Residenz München (A1)

Frankreich, um 1480, Gold, transluzides Email

München, Schatzkammer der Residenz, Inv.-Nr. 21,639

Der wohl älteste Zehner in dieser Reihe,⁴³ der aus Frankreich stammt, hat eine untypische Form.⁴⁴ Man kann hier kaum von Perlen sprechen, vielmehr besteht diese 26 cm lange Kette aus zehn 2,2 x 2,2 cm großen, horizontal mit Scharnieren aneinander gereihten herzförmigen Blättchen aus Gold. (Abb. 1 und 2) Auf eine Paternosterperle und einen Ring wurde hier gänzlich verzichtet. Stattdessen endet die Zehnerkette an beiden Enden mit schmalen Goldkreuzen, die mit Blumenornamenten emailliert sind. Auf den Herzblättchen sind auf beiden Seiten in transluzidem Email Szenen aus dem Marienleben – einschließlich der Vorgeschichte ihrer Geburt – dargestellt.⁴⁵ Der Zehner kann nach dem Prinzip eines Leporello oder einer Ziehharmonika zusammengeklappt werden. So gefaltet lässt sich die Kette in eine herzförmige Schatulle stecken, die sich, wie die Kette selbst, heute in der Schatzkammer der Residenz in München befindet. Genau wie die Kette ist auch diese Kapsel aus Gold und mit Blumenrankenornamenten in Email versehen. Die Schatulle ist erst um 1570 oder 1580 in Deutschland entstanden, also rund hundert Jahre

⁴³ Über die Datierung herrscht in der Forschung Uneinigkeit. Eine frühe Datierung zwischen 1450 und 1460 geben Ritz und die Schatzkammer der Residenz an. Vgl. Schatzkammer der Residenz München. Amtlicher Führer, S. 11, Kat.-Nr. 21; Schatzkammer der Residenz München. Katalog, Hrsg. Hans Thoma und Herbert Brunner, München 1964, S. 35, Kat. 21; Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 170. S. 158; dies., Der Rosenkranz, in: Ausst.-Kat. 500 Jahre Rosenkranz, S. 82-84. Dagegen datierte Steingäber die Kette um 1480. Vgl. Steingäber, Alter Schmuck, S. 67, Farb-Abb. IV. So auch Lightbown, Mediaeval European Jewellery, S. 462, Taf. 114 und S. 354. (An anderer Stelle wiederholt Lightbown, wohl irrtümlich, die Datierung 1450-1460. Lightbown, Mediaeval European Jewellery, S. 354.).

⁴⁴ Gegenüber den üblichen Typen der Gebetskette erscheint diese Kette als „einmalige Form“ und „eigenartige Umformung der sogenannten ‚offenen Form‘.“ Ritz, Der Rosenkranz, in: Ausst.-Kat. 500 Jahre Rosenkranz, S. 84.

⁴⁵ Ausführlich hat bisher nur Gisliind Ritz diesen Zehner vorgestellt. Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 157-174, Kat.-Nr. I. Er wird aber des Öfteren erwähnt, so in: Lightbown, Mediaeval European Jewellery, London 1992, S. 354, Taf. 114; Berns, Film vor dem Film, S. 59 ff, ders., „Rosarium und Bilderdrift“, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 311 ff, Abb. 7. Ansonsten finden sich kurze Katalogeinträge in den Publikationen der Schatzkammer der Residenz: Schatzkammer der Residenz. Katalog, S. 35, Kat.-Nr. 21; Schatzkammer der Residenz München. Amtlicher Führer, S. 11, Kat.-Nr. 21.

nach der Gebetskette.⁴⁶ Die Kette wird zusammen mit der Schatulle in einem Inventar des Münchner Hofes von 1598 erwähnt.⁴⁷

Die Bilder auf den Herzen sind von links nach rechts zu lesen. Der Zyklus beginnt mit dem abgewiesenen Opfer von Anna und Joachim. Am oberen Rand des Herzens ist durch Säulen und Maßwerkbögen angedeutet, dass sich die Szene in einem Innenraum abspielt. Joachim und Anna befinden sich also im Tempel. Joachim kniet vor zwei Priestern, die an einem Pult sitzen, und bietet ihnen das Opferlamm an. Das zweite Herz zeigt Joachim als Hirten bei den Schafen auf der Weide, während ihm ein von rechts oben heranschwebender Engel mit rotem Gewand und blauen Flügeln die Geburt Marias verkündet. Derselbe Engel schwebt auf dem anschließenden Herzblättchen auf Anna zu und verkündet ihr die Geburt Marias. Die nächste Szene zeigt Anna und Joachim an der Goldenen Pforte, dabei schließt Joachim Anna in die Arme. Hinter den beiden sind links die Pforte und rechts die Stadt zu sehen. Auf dem folgenden Herzblättchen ist dann die Geburt Marias dargestellt. Man sieht Anna in der Wöchnerinnenstube im Bett liegen. Am Fußende des Bettes sitzt Joachim auf einem Stuhl. Eine Magd wäscht das neugeborene Kind, während sich eine zweite Person um die Mutter kümmert. Die nächste Szene zeigt den Tempelgang Marias. Anna und Joachim begleiten sie bis zu den Stufen des Tempels, und oben vor dem Eingang des Tempels nimmt sie ein Hohepriester in Empfang. Auf dem anschließenden Blättchen sitzt Maria am Webstuhl - dabei erscheint ihr ein Engel. Dann folgt die Vermählung von Maria und Josef, die durch einen Hohepriester geschlossen wird und der auch zwei Heilige, offenbar Anna und Joachim, beiwohnen. Auf dem neunten, dem vorletzten, Herz ist eine weitere Verkündigungsszene dargestellt: die Engelserscheinung Josefs. Josef sitzt dabei vor einem Tor, das der Goldenen Pforte sehr ähnlich sieht. Die letzte Szene in dieser Reihe ist zugleich die wichtigste: die Verkündigung an Maria. Eigentlich fand die Verkündigung vor der Engelserscheinung Josefs statt, denn der Engel gab Josef erst nach der

⁴⁶ Die Münchner Kunstkammer, Hrsg. Willibald Sauerländer/Dorothea Diemer, München 2008, Bd. 1, S. 311, Kat.-Nr. 960 (848). Zu dieser Kapsel auch: Hackenbroch, Renaissance Jewellery, S. 145, Kat.-Nr. 373; Schatzkammer der Residenz. Katalog, S. 262, Kat.-Nr. 639.

⁴⁷ Die Münchner Kunstkammer, Bd. 1, S.311, Kat.-Nr. 960 (848). Vgl. auch: Lightbown, Mediaeval European Jewellery, S. 354. Da im Inventar davon die Rede ist, dass die Herzen *mit figur von unser lieben Frawen geschlecht etc.* versehen sind, ging Ritz davon aus, dass es sich hier um eine andere, verlorene Kette handeln müsse. Vgl. Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, Anm. IV.7 und IV.10, Anmerkungsapparat S. 71 ff.

jungfräulichen Empfängnis eine Erklärung für die Schwangerschaft seiner Frau, als Josef bereits daran dachte sich scheiden zu lassen.⁴⁸ Die Verkündigungsszene findet in einem Innenraum statt, der genau wie bei der ersten Szene, der Abweisung des Opfers, durch Säulen und Maßwerkbögen an den Rändern des Herzens angedeutet wird. Im linken Herzflügel steht Maria hinter einem Lesepult, auf dem ein aufgeschlagenes Buch liegt. Maria wendet sich leicht zum Engel, der in der rechten Herzhälfte kniet, hält ihre linke Hand an die Brust und lässt die rechte auf der aufgeschlagenen Buchseite liegen. Der Engel hat blaue Flügel und trägt ein rotes Über- und ein grünes Untergewand. In der Hand hält er einen Stab.

Der Zyklus setzt sich auf der Rückseite fort. Wie bisher auch ist die Leserichtung von links nach rechts. Es beginnt mit der Heimsuchung. Die beiden Frauen stehen dabei isoliert vor einer grünen Landschaft; ebenso wie auf dem anschließenden Herz Maria und Josef, die sich dann schon auf dem Weg nach Bethlehem befinden.⁴⁹ Das dritte Herz zeigt Christi Geburt. Vor einem Stall, der ein großes Loch im goldgelb schimmernden strohgedeckten Dach hat, stehen Maria und Josef, zu ihren Füßen liegt das nackte Christuskind. Dieses ist hell gelb oder silbern emailliert, so dass es vor dem matteren goldenen Hintergrund hell hervorleuchtet. Die Köpfe von Ochs und Esel, die im Stall liegen, sind zwischen Maria und Josef ins Zentrum des Bildes gesetzt. Bei dieser Darstellung fällt die große Ähnlichkeit zur ebenfalls emaillierten Darstellung der Geburt Christi in der Paternosterperle des Wiener Onyx-Zehners (A4) auf, gleiches gilt für das Bild der Verkündigung, das dort der Geburt Christi gegenübergestellt ist, das große Ähnlichkeit mit der Verkündigungsdarstellung aufweist, die am Ende der Vorderseite der Herzkette platziert ist. Auf dem Herz, das auf das Herz mit der Geburtsdarstellung folgt, ist die Anbetung der Hirten dargestellt. Diese Szene ist genauso aufgebaut wie die der Geburt: An die Stelle Josefs sind auf der rechten Seite nun die Hirten getreten. Maria ist etwas nach links gerückt und hat den Christusknaben auf

⁴⁸ In der Tat folgte in Ritz' Beschreibung die Engelserscheinung Josefs auf die Verkündigung. Das neunte und zehnte Herz wurden also zwischenzeitlich vertauscht. Ritz, *Die christliche Gebetszählschnur*, S. 162.

⁴⁹ In dem Zustand, in dem Ritz die Kette kannte, begann die Folge auf der Rückseite mit der Darstellung von Maria und Josef. Ritz interpretierte diese Szene als „Maria und Josef auf dem Weg zu Elisabeth“, denn die Heimsuchung folgte auf diese Szene und ging ihr nicht wie heute voraus. Vgl. Ritz, *Die christliche Gebetszählschnur*, S. 162.

dem Schoß. Ein älterer Hirte mit langem Bart kniet vor ihr und dem Kind und berührt mit seiner Hand die Hand Marias, mit der sie das Kind hält, sowie das Kind selbst. Die anderen beiden Hirten stehen dahinter und sind einander zugewandt. Beide tragen goldene Gefäße. Der Rechte deutet auf den Stern, der über ihnen im Scheitelpunkt ihrer Herzhälfte zu sehen ist. Auf dem nächsten Herz ist die Darbringung im Tempel dargestellt. Dabei sitzt das Christuskind auf einem silbernen Tüchlein auf dem im Zentrum platzierten Altar. Der Priester Simeon, der eine Art Mitra trägt, hält ihn von links. Maria kniet rechts vor dem Altar und überreicht ihr Kind dem Priester. Josef mit einer Fackel und eine reich gekleidete Magd mit einem Korb stehen hinter ihr. Auf dem nächsten Herz folgt die Flucht nach Ägypten. Dabei reitet Maria auf einem Esel entgegen der Leserichtung nach links und hält Jesus auf ihrem Schoß, der genau ins Zentrum des Bildes gesetzt ist. Josef steht in der linken Herzhälfte, beim Kopf des Esels und wendet sich zu Maria um. In der linken Herzhälfte ist ein Turm oder eine Säule zu sehen, von der die goldene Statue eines Götzen herunter stürzt. Diesen Turm kann man bereits als Verweis auf das folgende Bild lesen, in dessen Zentrum die Geißelsäule steht. In der linken Herzhälfte sind die Geißelwerkzeuge zu sehen: die Geißeln sind kreuzartig über die Säule gelegt, rechts davon ist ein Reisigbündel dargestellt und links der Säule steht auf einem kleinen Tischchen eine Kanne. In der rechten Herzhälfte stehen Maria und Maria Magdalena; zwischen ihnen deutet eine runde goldene Form möglicherweise auf den Kopf oder den Nimbus einer dritten Person. Die beiden Frauen blicken zu den Arma Christi hinüber und drücken durch ihre Gesten ihr Leiden aus. Ihre Darstellung ist nicht streng von der Darstellung der Arma getrennt, vielmehr stehen sie auf demselben Grund, auf dem auch die Geißelsäule steht. An diese Darstellung schließt der Marientod an. Maria liegt auf ihrem rot ausgekleideten Totenbett. In der linken Herzhälfte steht Christus am Kopf seiner toten Mutter, in der Hand hält er einen Palmwedel und ein Buch. In der anderen Herzhälfte stehen Petrus und neun weitere Apostel, zwei weitere kauern links und rechts vor dem Totenbett. Anschließend wird Maria auf dem neunten Blättchen von sieben Engeln in den Himmel erhoben. Maria ist im Zentrum des Herzens dargestellt, von beiden Seiten wird sie von je drei rot gekleideten Engeln mit grünen Flügeln (bei den beiden mittleren ist der

grüne Emailschmelz der Flügel herausgebrochen) gehalten. Der siebte stützt sie von unten an den Füßen.

Auf dem letzten Herz kniet Maria vor Gott. Dieser thront mit Mantel und Mitra vor einem grünen Baldachin und krönt die Gottesmutter. Ihr Thron mit einem kleineren roten Baldachin befindet sich auf der rechten Seite. Dieser Platz ist aber leer, da sie kniend die Krone empfängt. Dieses letzte Herz im Zyklus ist zugleich sein Anfang, denn auf der Rückseite ist die Abweisung von Joachim und Annas Opfer dargestellt.

Starke formale Bezüge zwischen zwei Szenen treten mehrfach auf, so bei der Heimsuchung und der angrenzenden Darstellung von Josef und Maria und bei den beiden Krippenszenen. Etwas schwächer ausgeprägte Bezüge finden sich auch durch die rahmende Architektur bei der Ablehnung des Opfers und der Verkündigung an Maria, sowie durch die Torarchitektur der goldenen Pforte und der Pforte auf dem Bild von Josefs Engelserscheinung. Die einzigen Bezüge zwischen Vorder- und Rückseite ergeben sich auf dem Herz, auf dem vorne Marias Tempelgang und hinten die Darbringung Christi im Tempel dargestellt ist, sowie auf dem Herz auf dem mit Josefs Engelserscheinung und dem Gang nach Bethlehem zwei Szenen in denen der heilige Josef eine prominente Rolle einnimmt. Eindeutigere Bezüge zwischen Vorder- und Rückseite fehlen, insbesondere solche, die mit bildlichen Mitteln augenfällig gemacht würden. Dies stützt meine Annahme, dass sich diese Kette eher für eine Rezeption von links nach rechts oder von zwei, wie Buchseiten nebeneinander aufgeschlagenen Herzminiaturen eignet. Tatsächlich bestehen bei nebeneinander liegenden Szenen auch große inhaltliche Bezüge und Übereinstimmungen. So sind die Verkündigung an Joachim und die Verkündigung an Anna als Paar zu verstehen, ebenso wie die Verkündigung an Josef und die Verkündigung an Maria, Geburt und Anbetung, Marientod und Marias Himmelfahrt oder Himmelfahrt und Krönung.

2.1.2 Rosenkranz, Victoria and Albert Museum (A2)

England, um 1500, Gold, Niello

London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. M. 30-1934

Der einzige Rosenkranz in dieser Reihe, der nicht dem Zehnertypus entspricht, sondern wie die meisten Rosenkränze ein Fünzfziger ist,⁵⁰ entstand, Lightbown und Maclagan zufolge, um 1500 in England.⁵¹ Dieser Rosenkranz,⁵² der einmal Lord William Howard of Naworth (1563-1640) gehört hatte und innerhalb der Familie of Langdale weitervererbt wurde, gelangte 1934 aus dem Besitz von Colonel P. J. Langdale ins Viktoria and Albert Museum.⁵³ Die fünfzig winzigen Ave-Maria-Perlen – sie messen nur 1,2 x 1,0 x 0,6 cm – werden in der heutigen Reihung von sechs kaum größeren Paternosterperlen in fünf Zehnergruppen geteilt. Zwischen der ersten und der letzten Paternosterperle hängt ein etwas größeres Abschlussglied, das – wie alle Perlen – aus Gold besteht. Alle Perlen weisen bildliche Darstellungen auf, die in schwarzem Email ausgeführt sind. Gleiches gilt auch für die Inschriften auf den Perlen. (Abb. 3-6)

Das Abschlussglied ist 2,8 x 1,9 x 1,9 cm groß und hat in etwa die Form einer Walnuss. Sie ist auf vier Seiten so abgeflacht, dass dort mandorlaförmige Flächen von 2,1 x 1,5 cm als Bildfeld dient können.⁵⁴ In diesen vier Bild-

⁵⁰ Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 46 ff.

⁵¹ Lightbown, Mediaeval European Jewellery, S. 526, 528 und Eric Maclagan/Charles C. Oman, An English Gold Rosary of about 1500, in: Miscellaneous Tracts relating to Antiquity. Society of Antiquaries of London, London LXXXV, 2nd series XXXV, (1936), S. 1-22. Maclagan und Oman haben den Rosenkranz nachdem er ins Victoria and Albert Museum gelangte umfassend untersucht und beschrieben. Auch die Datierung auf um 1500 geht auf Maclagan und Oman zurück. Evans Datierung ins 15. Jahrhundert blieb eine Einzelmeinung. Evans, History of Jewellery, S. 77, Taf. III.

⁵² Zu diesem Rosenkranz vgl. besonders: Lightbown, Mediaeval European Jewellery, S. 526-528, Kat.-Nr. 81; Maclagan/Oman, An English Gold Rosary of about 1500, S. 1-22. Außerdem: Ausst.-Kat. Gothic. Art for England 1400-1547, Hrsg. Richard Marks, London: Victoria and Albert Museum 2003, S. 343, Kat.-Nr. 222b; Campbell, Medieval Jewellery, S. 84, Abb. 89; John Cherry, The Middleham Jewel and Ring, York: Yorkshire Museum 1994, S. 19 f; Lentès, Bildertotale des Heils, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 74; Charles Oman, The Relics of 'Belted Will' Howard', in: Country Life, 103/2680, (28.5.1948); Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 174-181; Ritz, Der Rosenkranz, S. 62, Abb. 21; Ritz, Der Rosenkranz, in: 500 Jahre, S. 84; Wilkins, The Rose Garden Game S. 55 und S. 217; <http://collections.vam.ac.uk/item/O17851/rosary-the-langdale-rosary/>.

⁵³ Er wurde in einem Kästchen gefunden, in dem sich noch andere religiöse Dinge befanden, die aber nicht für bedeutend erachtet wurden. Vgl. Maclagan/Oman, An English Gold Rosary of about 1500, S. 1; Lightbown, Mediaeval European Jewellery, S. 527. Zur Provenienz ebenfalls Evans, A History of Jewellery, S. 77.

⁵⁴ Bei den Größenangaben verlasse ich mich auf Lightbown. Lightbown, Mediaeval European Jewellery, S. 526. Die Größen der Bildfelder auf dem Anhänger gibt Maclagan an. Eric Maclagan, in: Maclagan/Oman, An English Gold Rosary of about 1500, S. 2.

feldern ist die Anbetung der Könige dargestellt. Auf der ersten Seite sieht man Maria mit dem Kind vor dem Stall sitzen. Links von den beiden ist Josef zu erkennen und rechts von ihnen sind Ochs und Esel im Inneren des Stalls zu sehen. Über dem Haupt von Maria leuchtet der Stern. (Abb. 6) Die drei Könige sind auf die übrigen drei Felder verteilt. Der erste kniet und hält ein geöffnetes Kästchen in Händen, das wahrscheinlich Goldmünzen enthält, die beiden anderen stehen und halten Deckelpokale. Der letzte deutet mit dem ausgestreckten Arm nach links, also in Richtung des Sterns oder des Kindes. Dieser Zeigegestus lässt sich nur verstehen, wenn man die Perle entsprechend dreht, doch dann stellt er eine logische Verknüpfung und eine visuelle Brücke vom letzten zum ersten der vier Teilbilder dar. Die Paternosterperlen sind sechseckig, dabei aber so in die Länge gezogen, dass sie beinahe rautenförmig erscheinen. Sie sind 1,7 cm lang (oder hoch), 1,2 cm breit und 0,6 cm tief. Die noch kleineren Ave-Perlen sind oval. Beide Perlenarten tragen auf der Vorder- und Rückseite Bilder, auf den Schmalseiten sind Inschriften angebracht, die den Namen des dargestellten Heiligen nennen oder in Einzelfällen den Bildinhalt stichwortartig erklären.

Die originale Reihenfolge der Perlen ist nicht überliefert. Lightbown vermerkt, dass dieser Rosenkranz nach seinem Erwerb durch das Victoria and Albert Museum nach den Vorstellungen von Herbert Thurston „after the pattern of a mediaeval brass“, also nach dem Vorbild einer mittelalterlichen metallenen Grabplatte, neu aufgefädelt wurde.⁵⁵ Er hält es daher für höchst unwahrscheinlich, dass die heutige Reihung dem spätmittelalterlichen Arrangement entspricht. Auch Sir Maclagan, der damalige Direktor des Victoria and Albert Museum, verschweigt in seiner Publikation dieses Rosenkranzes⁵⁶ keineswegs, dass dieser neuaufgefädelt („restrung“)⁵⁷ wurde und nach welchen Kriterien dies geschah. Es ist erstaunlich, dass dies in der Forschung zu diesem Objekt ansonsten übersehen wurde.⁵⁸

⁵⁵ Lightbown, *Mediaeval European Jewellery*, Kat.-Nr. 81, S. 526.

⁵⁶ Maclagan, in: Maclagan/Oman, *An English Gold Rosary of about 1500*, S. 1-22

⁵⁷ Maclagan, in: Maclagan/Oman, *An English Gold Rosary of about 1500*, S. 3, vgl. auch S. 3 f. 6.

⁵⁸ Sowohl Gisli Ritz, als auch Thomas Lentjes gingen davon aus, hier noch die spätmittelalterliche Reihung vorliegen zu haben. Vgl. Thomas Lentjes, *Bildertotale des Heils*, in: *Ausst.-Kat. Der Rosenkranz*, S. 74 und Ritz, *Die christliche Gebetszählschnur*, S. 175.

An den Anhänger mit der Anbetung der Könige schließen, wie bereits erwähnt, zwei Paternosterperlen an – eine links, eine rechts. Die eine der beiden zeigt auf der einen Seite den Gnadenstuhl, der auf einer der schmalen Seitenflächen als *s' trinitas* bezeichnet wird, und auf der anderen Seite Christus an der Geißelsäule, der Titulus ist auf der anderen Schmalseite untergebracht und lautet *Jhs flagellatio*.

Dann folgen die ersten zehn Ave-Perlen mit Heiligen, die in der Regel mit ihren typischen Attributen dargestellt, auf den Seiten der Perle aber auch namentlich kenntlich gemacht werden. Die Perlen der ersten Dekade zeigen der Reihe nach Petrus (*s' petre*) und Jakobus Minor (*s' iacobus*), Paulus (*s' paul'*) und Judas (*s' iuda*), Andreas (*s' andria*) und Maria mit Kind (*s' maria*), Thomas (*s' thomas*) und Jakobus Maior (*s' iacobus m^a*), Johannes den Evangelisten (*s' johan[nes]*) und Maria Magdalena (*s' mari mad*), Philippus (*s' philipp^{us}*) und Georg (*s' georgi^{us}*), Bartholomäus (*s' bartolom^{us}*) und Laurentius (*s' laurenci^{us}*), Simon (*s' symon*) und St. Ignatius (*s' ignasi^{us}*), Matthäus (*s' mathe^{us}*) und Matthias (*s' mathia*), Stephanus (*stephan^{us}*) und Johannes den Evangelisten (*s' iohannes e*).

Dann folgt die zweite Paternosterperle mit der Verkündigung (*Salutacio*) und der Marienkrönung (*coronacio*).

Die Perlen der zweiten Dekade zeigen: Thomas Becket von Canterbury (*s' tho[ma]s cā*) und Agatha (*s' aghata*), Wilhelm von York (*s' wilhelm^{us}*) und Clemens (*s' cleme[n]s*), Dunstan (*s' dunstan*) und Lambert (*s' lamb't'*) Erkenwald (*s' e'Kenoldu[s]*) und Abo von Ramsey (*s' abo*), Felix (*s' felice*) und Bernhard (*s' bernarde*), Thomas (*s' tomas*) und Severin (*s' severinus*), Botolph (*s' botolu^s*) und Johannes (*s' iohanes*), Alban (*s' albane*) und Crispin (*s' crispine*), Edwold oder Ethelwold (*s' eduald'*) und Susanna (*s' susana*) und schließlich Eduard (*s' eduard^{us}*) und Edmund (*s' edmund*).

Auf der anschließenden dritten Paternosterperle sind eine sitzende Maria mit Kind (*s'cta maria*) und das Martyrium des heiligen Erasmus (*s' erasmus*) zu sehen.

Darauf folgen wiederum zehn Perlen mit weiteren zwanzig Heiligen, nämlich Anna, die Maria das Lesen beibringt, (*s' anna*) und Katharina von Alexandrien (*s' caterna*), Maria Salome (*s' ma^{ria} salo'e*) und Maria, Mutter des Jakobus, (*s' maria iabⁱ*), Maria Magdalena (*s' mar^{ia} ma^{dalene}*) und Franziskus

(*s' franciscus*), Agnes (*s' agneta*) und Klara (*s^a clara*), Barbara (*s' barbara*) und Ursula (*s' usela*), Margaretha (*s' m'gereta*) und Dorothea (*s' dorethia*), Egidius (*s' egidi^{us}*) und Apolonia (*sā aplonie*), Elisabeth (*s' elisabet*) und Quirinus (*s' quirine*), Birgitta (*s' brigida*) und Basilius (*s' basileus*), Audria (*s' audria*) und Cecilia (*s' cecilie*).

Auf der vierten Paternosterperle sind die Kreuzigung (*crucifixus*) und die Auferstehung (*resurrectio*) dargestellt.

Die anschließende Dekade beginnt mit zwei neueren Perlen, die Lightbown und Maclagan zufolge aus dem frühen 17. Jahrhundert stammen. Auf ihnen sind Wilhelm von Norwich (*S.Guil.nor.M*) und Endelienta (*S^s Endelienta. V.M.*) dargestellt, sowie zwei weitere Heilige namens Wilhelm (*S^s Guil:e:d:E*) und (*S^s Guil M*). Ronald Lightbown identifiziert beide als Wilhelm von Malavalle.⁵⁹ Daran schließen wieder ältere Perlen an, die Victorinus (*s' victorin'*) und Vincent (*s' uincenti*), Quentin (*s' quintinus*) und Secundinus (*s' senedene*), David (*s' dave*) und Lucia (*s' lucia*), Afra (*s' fauer*) und Christus als Salvator (*s' salvator*), Bonifatius (*s' bonefac^{ius}*) und Julian (*s' ieilian*), Albanus von Mainz (*s' albanus*) und Nikolaus (*s' nicola^s*) und Cosmas (*s' cossime*) und Damian (*s' dammianus*) zeigen.

Die anschließende Paternosterperle zeigt auf der einen Seite Maria (*Sāta maria*) in einer Strahlengloriole, auf der anderen Seite den heiligen Andreas (*s' andris*).

Darauf folgt die letzte Dekade. Sie beginnt mit Antonius (*s'antoni*) und einem Heiligen, der als *s' lodcoic* bezeichnet ist.⁶⁰ Dann folgen Benedikt (*s' benedictu^s*) und Servatius (*s' servaes*), Nikolaus (*s' nicholaus*) und Helena (*s' elena*), Martin (*s' martin*) und Blasius (*s' blasius*), Augustinus (*s' augusti^{mus}*) und Gregor (*s' gregor^{ius}*), Hieronimus (*s' je'onim^{us}*) und Cornelius (*s' corneli^{us}*), den Evangelisten Lukas (*s' lucas*) und Markus (*s' marcas*) sowie

⁵⁹ Oman hielt den heiligen Wilhelm mit der Inschrift *S^s Guil:e:d:E* für Wilhelm von Rochester, dem gegenüber löst Lightbown die kryptische Inschrift als *Guillemus exit de Eremo* auf, was einer Episode aus dem Leben Wilhelms von Aquitanien entspricht, der oft mit Wilhelm von Malavalle gleichgesetzt wurde. Lightbown, *Mediaeval European Jewellery*, S. 528, Kat.-Nr. 81 und Maclagan/Oman, *An English Gold Rosary of about 1500*, S. 7. Vgl. auch *Ausst.-Kat. Gothic. Art for England*, S. 343, Kat.-Nr. 222 b. Das Victoria and Albert Museum geht in seiner aktuellen Internetpräsenz davon aus, dass neben Wilhelm von Malavalle und Wilhelm von Norwich auch Wilhelm von Rochester dargestellt ist. <http://collections.vam.ac.uk/item/O17851/rosary-the-langdale-rosary/> (09.02.2011).

⁶⁰ Maclagan erkennt hierin eine fehlerhafte Schreibung des Namens Eligius. Lightbown will sich darauf, m. E. zu Recht, nicht festlegen. Vgl. Maclagan/Oman, *An English Gold Rosary of about 1500*, S. 9; Lightbown, *Mediaeval European Jewellery*, S. 528, Kat.-Nr. 81.

Johannes (*s' iohan^{es}*) und Matthäus (*s' matheu^s*), Veronika mit der Vera Ikon (*uronikal*) und Ambrosius (*s' ambrosiu^s*), und schließlich Christophorus (*s' cristo^{phorus}*) und das Lamm Gottes (*s' agnus dei*).

Die letzte Paternosterperle zeigt schließlich den Erzengel Michael (*s' michael*) und den heiligen Reinold (*s' reynoldus*). Dann ist man wieder an der großen Anfangsperle mit der Darstellung der Anbetung der Könige angelangt.

Wenn Lentes schreibt, „die Reihe beginnt mit dem hl. Michael, dem Lamm Gottes und der Vera Ikon, [...]“ usw.⁶¹ so macht er damit deutlich, dass die Kette genauso gut auch in entgegengesetzter Richtung gelesen werden kann. Welche Seite einer Perle als Vorder- und welche als Rückseite zu betrachten ist, ist durch das Ordnungsprinzip, das wie erwähnt aus dem 19. Jahrhundert stammt, festgelegt und wird seit der Beschreibung von Oman und Maclagan in dieser Form tradiert.⁶² Dabei sind die beiden Seiten der Perlen eigentlich gleichwertig und zudem drehbar, so dass man kaum je diese in den Beschreibungen fixierte Reihenfolge in der Realität antreffen wird.

Auf die Anordnung der Perlen kann man keine Interpretation stützen, daher erscheint die Frage, welche Heiligen überhaupt vorkommen und nach welchen Kriterien sie gepaart sind, umso wichtiger. Es ist auffällig, dass einige wenige Heilige besonders hervorgehoben werden, darunter Reynoldus, Andreas und Erasmus, die neben Christus, Maria und dem Erzengel Michael auf den großen Perlen dargestellt sind, und diejenigen, die mehrfach vorkommen, nämlich – neben Maria – Andreas, Johannes der Evangelist, Maria Magdalena und Nikolaus. Jeder dieser Heiligen ist zweimal dargestellt, nur Johannes taucht, wenn man sein Symboltier hinzurechnet, gleich dreimal auf. Eine besondere Betonung erfährt der Apostel Andreas. Beide Darstellungen von ihm, also sowohl die auf der Paternosterperle, als auch die auf der Ave-Perle, sind mit dem Bild der Gottes Mutter auf der Rück- bzw. auf der Vorderseite kombiniert. Maria Magdalena und Johannes, die beide mehrfach vorkommen, teilen sich aber nur einmal eine Perle. Dass die Kombination der Darstellungen auf Vorder- und Rückseite nicht zufällig ist, zeigt sich am deutlichsten an der Gegenüberstellung von Verkündigung (*salutacio*) und Marienkrönung

⁶¹ Lentes, Bildertotale des Heils, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 74.

⁶² So bei Lightbown, Mediaeval European Jewellery, S. 528, Kat.-Nr. 81; bei Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 177 f. und in der hier vorliegenden Arbeit. Auch Lentes hält sich an diese Vorgabe, wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen. Vgl. Lentes, Bildertotale des Heils, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz., S. 74.

(*coronacio*) oder von Kreuzigung und Auferstehung. Aber auch die Zwillinge Cosmas und Damian und je zwei der Evangelistensymbole bilden sinnfällige Paare. Dies trifft auch auf Bernhard und Felix von Dunwich zu, deren Fest, Maclagan zufolge, am selben Tag, nämlich am 8. März gefeiert wurde. Auch bei anderen Paarbildungen hat der Termin des Feiertages wohl eine Rolle gespielt, so bei Thomas von Hereford und Severinus (beide am 2. Oktober), bei Botolf und Johannes dem Täufer (17., bzw. 24. Juni) und Susanna und Ethelwold (11. und 12. August), wie Maclagan beispielhaft für die Perlen der zweiten Dekade vorgeführt hat. Auf einer der neueren Perlen sind auf der Vorderseite und auf der Rückseite je ein Wilhelm zusehen. Unter den beinahe hundert Heiligen auf dem Rosenkranz stammen auffällig viele aus England, darunter auch ziemlich unbekannte, wie Erkenwald, Dunstan, Botolf, Eduard usw. Sie alle hat Thurston ganz bewusst in einem Gesätz untergebracht. Zu den spezifisch englischen Heiligen gehören aber auch Wilhelm von Norwich und der heilige Endelient, die auf einer der beiden Perlen aus dem 17. Jahrhundert dargestellt sind. Von letztgenanntem existiert keine einzige weitere bildliche Darstellung.⁶³ Lightbown bringt ihre Darstellungen sowie die von Wilhelm von Malavalle auf der anderen nachträglich ergänzten Perle mit Lord William Howard (1563-1640), dem Stammvater des Hauses Langdale, in Verbindung.⁶⁴ Wahrscheinlich war der Rosenkranz Anfang des 17. Jahrhunderts in seinem Besitz. Über den ursprünglichen Besitzer ist nichts bekannt.

⁶³ Lightbown, *Mediaeval European Jewellery*, S. 527.

⁶⁴ Lightbown, *Mediaeval European Jewellery*, S. 527.

2.1.3 Zehner, Musée de l'Œuvre Notre-Dame (A3)

Flandern, um 1485-1525, Buchsbaum

Straßburg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Inv.-Nr. 22.998.0.353

Diese Gebetskette,⁶⁵ die zwischen 1485 und 1525 in Flandern entstanden ist,⁶⁶ besteht aus elf kuboktaederförmigen Perlen aus Buchsbaumholz. Es ist anzunehmen, dass ursprünglich auch ein Ring und ein Kreuz dazu gehörten, die aber verschwunden sind.⁶⁷ Stattdessen sind immerhin Reste der originalen Quaste erhalten. Die ganze Kette hat eine Länge von 34,5 cm. Der

⁶⁵ Dieser Zehner befand sich bis 1904 in der Sammlung der Brüder Bourgeois und davor in der Sammlung Demidoff-Donato, Ruhl und Felix. Vgl. Kat. Collection Bourgeois Frères. Katalog der Kunstsachen und Antiquitäten des 6.-19. Jahrhunderts zur Versteigerung bei Lempertz/Köln am 19.10.1904, Köln 1904, S. 218, Kat.-Nr. 1100 und Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 210, Kat.-Nr. VI. Er gelangte 1942 in das Musée de l'Œuvre Notre-Dame in Straßburg. Vgl. Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, Anmerkungsapparat S. 82, Anm. IV.122. Ritz ging noch davon aus dass es sich hierbei um zwei sehr ähnliche, aber unterschiedliche Objekte handelt, denen sie zwei separate Katalognummern widmete. Vgl. Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 210-215, Kat.-Nrn. VI und VII. Selbst die Annahme es könne sich hier um zwei völlig identische Objekte handeln, kann einfach widerlegt werden, denn bei zwei identischen Stücken wären wohl kaum in gleicherweise die neunte und die zehnte Perle vertauscht. In dieser Hinsicht entspricht die Abbildung im Katalog der Collection Bourgeois Frères aber vollkommen dem heutigen Zustand. Vgl. Kat. Collection Bourgeois Frères, Abb./Kat.-Nr. 1100. Zu diesem Zehner auch: Susan Romanelli, South Netherlandish Boxwood Devotional Sculpture, 1475-1530, Diss., New York 1992, S. 364-366, Kat.-Nr. 76 und Ausst.-Kat. Martin Bucer. Strasbourg et l'Europe. Exposition à l'occasion du 500ème anniversaire du réformateur strasbourgeois Martin Bucer, 1491-1991, Straßburg 1991, S. 69, Kat.-Nr. 27. Außerdem wird der Zehner von mir im Ausst.-Kat. Credo. Meisterwerke der Glaubenskunst, Hrsg. Alexandra Dern/Ursula Härting, Mettingen (Westf.): Draiflessen Collection 2010, S. 252 f, Kat.-Nr. 114 beschrieben.

⁶⁶ Ritz datierte den Zehner in beiden Katalogeinträgen gleichermaßen auf das späte 15. Jahrhundert bis um 1500. Vgl. Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 210, Kat.-Nr. VI und S. 213, Kat.-Nr. VII. Im Katalog der Collection Bourgeois Frères war noch von einer Entstehung im 15. Jahrhundert die Rede. Das Musée de l'Œuvre Notre-Dame geht von einer Entstehung Ende des 15. Jahrhunderts aus. Meyer und Koldewej zogen eine vagere Datierung vor und können sich auch eine Entstehung Anfang des 16. Jahrhunderts vorstellen. Vgl. Meyer, in: Ausst.-Kat. Bildersturm, S. 275, Kat.-Nr. 122 und Jos Koldewej, in: Ausst. Kat. Foi & bonne fortune, S. 252, Abb./Kat.-Nr. 18.5. Damit lassen sie implizit offen, ob der Straßburger Zehner früher oder vielleicht auch später entstanden ist, als die vom Programm her noch komplexeren und noch feiner geschnitzten Buchsbaumzehner aus der Sammlung des Louvre und des Duke of Devonshire. Beide werden noch eingehend zu behandeln sein. Jedenfalls weisen sie insgesamt eine ausgesprochen große Ähnlichkeit mit diesem Zehner auf, wie als erster Richard Marks feststellte. Vgl. Richard Marks, Two early 16th Century Boxwood Carvings Associated with the Glymes Family of Bergen op Zoom, in: Overdruk uit Oud Holland, 1977, S. 132-143; S. 142. Die konkreteste Datierung bietet Romanelli – sie glaubt er sei zwischen 1500 und 1525 entstanden. Romanelli, South Netherlandish Boxwood Devotional Sculpture, S. 364. Als Entstehungsort wird allgemein Flandern angenommen – nur im Katalog zur Ausstellung Martin Bucer wird eine Entstehung im Oberrheingebiet in Erwägung gezogen. Ausst.-Kat. Martin Bucer, S. 69, Kat.-Nr. 28. Allerdings gilt Flandern allgemein als Ursprungsland für alle derartigen Buchsbaumschnitzereien, auch wenn, wie Romanelli betont, bisher keine konkreten Erkenntnisse über die Werkstätten und ihre Orte vorliegen. Romanelli, South Netherlandish Boxwood Devotional Sculpture, S. 21-39.

⁶⁷ Weil hier Ring und vor allem Kreuz fehlen (Ritz glaubt, dass sie nie vorhanden waren) spricht Ritz von einem „Zehner“ in einem ziemlich frühen Stadium seines Auftretens [...], das im Übrigen, [...] noch keine sichere Einordnung als spezieller Männerrosenkranz gestattet“ Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 210.

Durchmesser der Perlen nimmt, von unten beginnend, mit jeder Perle um ca. 1 mm zu: die kleinste ist 2,0 x 2,1 x 2,0 cm groß, die größte 3 x 2,9 x 2,9 cm. Vier der sechs quadratischen Flächen sind mit halbplastischen geschnitzten Bildern besetzt. Zwischen den auf der Spitze stehenden Bildfeldern entstehen so dreieckige Zwickel, die mit einzelnen – ebenfalls geschnitzten – Buchstaben besetzt sind. (Abb. 7-11) Auf der kleinsten Perle ist Petrus dargestellt. Daran schließen sich drei Darstellungen Gottes an. Die erste zeigt Gott im Profil in einem Medaillon, seine Hand hält er segnend erhoben. Die zweite zeigt Gott in fast identischer Haltung vor den ihn anbetenden Engeln. (Abb. 11) Diese Szene spielt sich im Himmel ab, wie das die Darstellung rahmende kreisrunde Wolkenband angibt. Die dritte zeigt ihn, wieder in fast identischer Haltung, bei der Erschaffung der Gestirne mit Sonne, Mond und Sternen. Im Katalog der Collection Bourgeois Frères werden diese Darstellungen als Darstellungen der Schöpfungsgeschichte interpretiert: so heißt es dort zur ersten „Gott teilt das Weltall“, zur zweiten „Die Erschaffung des Himmels und der Engel“ und zur dritten „Die Erschaffung von Sonne, Mond und Sternen etc.“⁶⁸ Diese Interpretation erscheint für das erste und zweite Bild wenig plausibel. Vielmehr ist Gottvater hier in dreierlei Gestalt präsentiert: segnend, in überzeitlicher Gestalt, als Herr im Himmel mit seinen Engeln und als Schöpfer. In den vier Zwickeln oberhalb der Bildquadrate sind die Buchstaben C, I, D und P untergebracht, in Zwickeln unterhalb der Bilder O, C, C und T. Diese Buchstaben stehen für **Credo in Deum Patrem Omnipotentem Creatore Coeli et Terrae**. Es sind also die Anfangsbuchstaben des ersten Artikels des Credo, des Apostolischen Glaubensbekenntnisses. Die drei Bilder Gottes nehmen auf diesen Text Bezug und zeigen ihn, entsprechend als den Vater, den allmächtigen Herrscher im Himmel und den Schöpfer des Himmels und der Erde.

Die zweitkleinste Perle zeigt den Apostel Andreas, zu erkennen an seinen Attributen, dem Andreaskreuz und einem geöffneten Buch. Das Bildfeld rechts davon zeigt Christus als nackten Menschen, der ein T-Kreuz umklammert und von einer Strahlengloriole hinterfangen wird. Diese ungewöhnliche Darstellung des Schmerzensmanns scheint die üblichen Bildsujets Christus in der Rast und die Kreuztragung und damit zwei sehr unterschiedliche Passionsbilder

⁶⁸ Kat. Collection Frères Bourgeois, S. 218.

miteinander zu vereinen. Auf dem nächsten Bildfeld ist wieder Christus dargestellt, diesmal thront er frontal zum Betrachter gewandt. In der einen Hand hält er den Reichsapfel, mit der anderen segnet er. In den vier Ecken des Bildfeldes sind erklärende Buchstaben angebracht, die im Scheitel beginnend gegen den Uhrzeigersinn als X / P / E (**Christe?**) gelesen werden müssen. (Abb. 11) Das anschließende Bild zeigt in identischer Pose einen König mit Krone, Schwert und Reichsapfel. Die Buchstaben in den Ecken bezeichnen ihn schlicht als R / E / X. In den dreieckigen Buchstabenfeldern stehen die Lettern E / I / X / F // V / D' / N' / * (**Et in Iesum Christum, Filium eius unicum, Dominum nostrum**). Dem Credovers entsprechend ist Christus auf der Perle dargestellt und zwar in dreierlei Gestalt: als Schmerzensmann, als Richter und als König.

Auf der dritten Perle sind in den dreieckigen Feldern die Buchstaben Q / [con] / E' / D' // S' / S' / N' / E' (**qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria Virgine**) zu lesen. Dazu ist auf dem ersten Bildfeld Jakobus dargestellt. Er trägt einen Pilgerhut und hält einen Pilgerstab, sowie ein Spruchband in Händen, auf dem in gotischer Schrift „qui conceptus est“ – also der Anfang des Credoverses steht, der in Abkürzungen auf dieser Perle umläuft. In den Ecken des Bildfeldes ist der Apostel als I / A / C bezeichnet. (Abb. 9) Daneben ist die Verkündigung dargestellt. (Abb. 10) Der Engel mit seinem Zepter kommt von links heran, während Maria mit Gloriole an ihrem Lesepult kniet. Im Scheitel des Bildfeldes ist die Heiliggeist-Taube dargestellt, in den übrigen drei Ecken stehen die Buchstaben A / V / E. Die folgende Darstellung zeigt Maria und Josef im Stall, vor ihnen auf dem Boden liegt das Christuskind. (Abb. 11) Die Szene ist mit den Buchstaben G / L / A' (für Gloria) bezeichnet. Die vierte Szene auf dieser Perle zeigt die Beschneidung. Das Kind sitzt auf dem Arm eines älteren Mannes mit Hut. In der Hand des Mannes erkennt man eine Schere. Maria beugt sich zu dem Kind hinunter; hinter ihr steht eine weitere Frau, wohl die Magd. Hier steht in den Ecken I / H (oder N?) / S'.

P / S' / P / P' // C / M / E' / S' (**passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus, et sepultus**) lautet die Buchstabenfolge auf der vierten Perle. Auf dieser Perle ist Johannes (I / O / H / S') mit Kelch und Spruchband dargestellt. Auf dem Spruchband steht wiederum der Anfang des Credoartikels: *pass[us] sub pons*. Daneben ist die Dornenkrönung dargestellt. (Abb. 9) Hier sitzt

Christus mit der Dornenkrone in der Mitte des Bildes nach rechts gewendet. Dort hockt einer der Peiniger vor ihm. Ein zweiter – ein Soldat – setzt mit einem langen Stab Christus die Dornenkrone auf den Kopf. Die Inschrift dazu lautet A / V / E. Das folgende Bildfeld zeigt die Kreuzigung, dabei sind neben Christus die beiden gekreuzigten Schächer dargestellt. In den Ecken des Bildfeldes steht I / N / R / I. Das vierte Bild auf dieser Perle zeigt die Grablegung Christi. Maria Magdalena und ein Mann, wohl Nikodemus, legen Christus in das Grab, während Maria dabeisteht und betet. ? / C / S / F.

Die Inschrift auf der folgenden Perle ist D / A / I' / F' // T' / D' / D' / R' (**d**escendit **a**d **i**nfernos, **t**ertia **d**ie **r**esurrexit a mortuis). Am Beginn dieser Buchstabenfolge ist der Apostel Thomas (T / H / S) mit einer Lanze und einem Spruchband, auf dem *desce[n]dit a i[n]fernos* steht. (Abb. 9) Die folgende Darstellung zeigt Christus bei der Befreiung von Adam und Eva aus der Vorhölle. Die Hölle ist nicht als Maul dargestellt, sondern als gemauerte Architektur. Christus hält dabei den Kreuzstab. Die Szene ist mit den Buchstaben C [? Die Hälfte des Buchstabens ist abgebrochen] / R / G versehen. Daran anschließend ist die Auferstehung dargestellt. Christus, der in seiner Hand den Kreuzstab hält, ist im Begriff dem Grab zu entsteigen, das von drei schlafenden Soldaten umgeben ist. Die letzte Szene ist mit dem Kürzel S/A/M/S' bezeichnet. Hier ist Samson als bärtiger Mann mit Turban dargestellt, der zwei Türen trägt.

Der Credoartikel **A**scendit **a**d **c**aelos **s**edet **a**d **d**exteram **d**e**i** **p**atris [omnipotentis] wird auf der folgenden Perle als A / A' / C' / S' // A' / D' / D' / P' abgekürzt. Dazu ist der Apostel Jakobus Minor (I/A/C/O') dargestellt. Er trägt einen Bart und hält ein Spruchband in der Hand, auf dem die Worte *asce[n]dit ad ce* zu lesen sind. Das nächste Bildfeld zeigt die Himmelfahrt Christi; dabei verschwindet Christus in den Wolken, während die unten versammelten zwölf Apostel zu ihm aufblicken und beten. In ihrer Mitte ist auch Maria dargestellt. Die Inschrift zu diesem Bild lautet A / A / C, was sicher als *ascendit ad caelos* gelesen werden muss. Die nächste Szene ist wohl als Aufnahme Marias in den Himmel zu verstehen. Im Zentrum des Bildes stehen sich die als Brustbilder gestalteten Figuren Christi und Marias gegenüber. Sie sind umringt von einer Vielzahl von Personen, die wohl die Heerschar der Engel oder die *Comunitas Sanctorum* darstellen. In der Spitze des Quadrates ist

ein ganzfiguriger fliegender Engel dargestellt; in den übrigen drei Ecken sind die Buchstaben V / G / P zu lesen. Das letzte Bildfeld zeigt die Dreifaltigkeit: dabei halten Gottvater und Christus gemeinsam die Weltkugel in Form eines Reichsapfels ohne aufgesetztes Kreuz, darüber schwebt in der Spitze des Bildfeldes der Heilige Geist in Gestalt einer großen Taube. Die drei übrigen Ecken besetzen anbetende Engel.

Auf der siebten Perle ist Philippus (P/H/S) mit Kreuzstab und einem Spruchband, auf dem *inde venitui* steht, dargestellt. Die Inschrift in den Zwickeln lautet: I' / V / E' / I' // V' / E' / M' / * (*inde venturus est iudicare vivos et mortuos*). Das zweite Bildfeld nimmt König David (D/A/V¹) ein, der auf einem Thron sitzt. Vor ihm erstechen zwei Soldaten einen Mann, der eine Krone empor hält. Diesem König ist im dritten Bildfeld Christus gegenübergestellt, der auf dem Regenbogen thront. Seine Füße stehen auf der Erdkugel. Vor ihm knien zwei Beter, wohl Maria und Johannes. Zu ihren Füßen sind weitere Köpfe zu sehen – die der auferstehenden Toten. So wie die räumlich gegenüberliegende Szene, die David zeigt, ist auch diese Szene aufgebaut. Ein König thront im Hintergrund und vor ihm steht ein Soldat, der ein Kind auf dem Arm hält, ein zweites Kind liegt in der unteren Spitze des quadratischen Bildfeldes auf dem Boden. Links vor dem König stehen zwei Frauen, eine fleht ihn an, die andere hat ihren Arm erhoben. Es handelt sich hierbei um Salomos Urteil, entsprechend ist die Szene mit den Buchstaben S/A bezeichnet.

Das Credo setzt sich mit C / R / E / D' // I' / S' / S' / C^M, also Credo in spiritum sanctum fort. Dazu ist im ersten Quadrat Bartholomäus (B/A'/M'/S') mit Messer und Spruchband dargestellt. Auf dem Spruchband sind die Worte „credo in“ zu lesen. Wenn man die Perle im Uhrzeigersinn weiter dreht, wird die Taufe Christi sichtbar. Rechts von Christus, der bis zum Bauch im Wasser steht, ist Johannes der Täufer zu sehen, der ihn segnet. Links von Christus steht ein Engel, der dem Geschehen beiwohnt. Über dem Haupt Christi schwebt die Heiliggeisttaube und über ihr schaut Gottvater aus den Wolken heraus. Das daran anschließende Bildfeld zeigt die Verklärung Christi. Dabei wird Christus von Moses und Elias flankiert. Christus hält in seiner Linken einen Reichsapfel und hat die Rechte segnend erhoben. Die Buchstaben M/X/E in den Ecken bezeichnen die Personen: Moses, Christus und Elias. Mit den Buchstaben

V/S/S, die wohl für ‚veni sancte spiritus‘ stehen, ist das Pfingstwunder bezeichnet. Von der oberen Spitze des Bildfeldes schwebt die Heiliggeisttaube herab, umgeben von einer Gloriole. Unten stehen eng gedrängt die elf Apostel und in ihrer Mitte ist Maria.

Die mit 2,9 x 2,9 cm zweitgrößte Perle folgt an neunter Stelle und ist offensichtlich mit der zehnten vertauscht worden, die nicht nur der Größe nach, sondern auch der Logik des Credo zufolge vorher kommen müsste. Die Inschrift dieser größeren, neunten Perle lautet R/M^I/S^{SI}/O^{NE}//P/C^O/R/V‘ für remissione peccatorum. Auf dieser Perle ist der Apostel Simon (S/II/M/O‘) dargestellt. Er hält die Säge und ein Spruchband mit der Aufschrift *remissio ne[m] pe*. Das folgende Bild zeigt einen Mönch der einen vor ihm knienden Mann segnet, die Szene ist mit den Buchstaben C/M/M/C versehen, möglicherweise handelt es sich hier um eine Darstellung der Beichte. Die folgende Szene zeigt die Fußwaschung. Maria Magdalena wäscht Christus die Füße, während dieser mit anderen an einem gedeckten Tisch sitzt. Das kryptische beschreibende Buchstabenkürzel ist D/S/P/T. Das nächste Bild zeigt entweder die Taufe eines Kindes durch einen Mönch oder möglicherweise die Beschneidung Christi. (Abb. 8) Dieses Bild ist mit den Buchstaben P/FS‘ gekennzeichnet.

Die vorletzte, 2,8 x 2,7 cm große Perle trägt die Inschrift S/C/A/M‘//E‘/C‘/S‘/[com]‘ (sanctam ecclesiam catholicam, sanctorum communionem). Der Apostel trägt ein Buch und ein Spruchband mit dem ausgeschriebenen Credovers: *scām ecclesia*. Das Kürzel M/A/T/H^S verrät, dass es sich um Mathias oder Matthäus handeln muss. Auf dem zweiten Bild ist ein gotisches Kirchengebäude zu sehen, das von einer Stadtmauer umgeben ist. Innerhalb der Stadtmauern geht ein Prozessionszug um die Kirche herum. Der Zug wird von zwei Würdenträgern mit Kreuzen angeführt, ihnen folgen einfachere Menschen, die kleiner dargestellt sind, und am Ende des Zuges der Papst. Die Bezeichnung der Szene ist S/E, was wohl als sancta ecclesia aufzulösen ist. (Abb. 8) Die folgenden beiden Bildfelder gehören zusammen, sie sind jeweils mit C/S/9, für Communitas Sanctorum beschrieben. Auf dem ersten Bild sind sechs männliche Heilige dargestellt, auf dem zweiten sieben weibliche Heilige.

Auf der größten und letzten Perle endet das Credo mit den Worten C^A/R/N^I/S//R/E_X?/S/V(/R). Dieselben Worte *Carnis resur* sind auf der Schriftrolle zu lesen, die der Apostels Judas (I/V/D/A') in der rechten Hand hält. In der linken hält er als Attribut ein Winkelmaß. Die beiden folgenden Szenen zeigen die Auferstehung der Toten. In der Spitze des Bildfeldes ist je ein Posaune blasender Engel zu sehen – der eine wendet sich nach links, der andere nach rechts. Auf dem ersten Bild erheben sich fünf nackte Körper aus der Erde, darunter auch ein oder zwei Frauen. (Abb. 8) Das zweite Bild zeigt sechs Personen, von denen sich zwei schon soweit aus ihren Gräbern erhoben haben, dass ihre Beine sichtbar sind. Unter diesen zwölf Personen sind zwei Frauen mit langen Haaren und ein Mönch, der an seiner Tonsur zu erkennen ist. Das vierte Bildfeld ist leer. Hier ist wohl ein ehemals vorhandenes Bild, möglicherweise das Wappen des Besitzers,⁶⁹ mit Spachtelmasse getilgt worden.

In der Mitte der beiden Quadrate, auf der Ober- und Unterseite der Perlen, ist ein Loch, durch das die Schnur hindurchläuft. Die Umrandungen dieser Löcher sind als Blüten gestaltet. Besonders reich sind die Blüten der größten Perle ausgeführt, die an ein Wolkenband oder einen Blütenkranz erinnern.

Zwar fehlen der Ring und das Kreuz, doch elf Perlen sind vorhanden – so wie es bei einem Zehner sein soll. Erstaunlich ist daher, dass nur elf der zwölf Apostel dargestellt sind. Auch die Worte *vitam aeternam*, die den Abschluss des Credo bilden, fehlen.

Das Bildprogramm, in dem jedem Apostel ein Credovers zugeordnet ist und diesem Credovers drei thematisch passende Bilder, entspricht zu großen Teilen den Holzschnitten in dem Buch *Erklärung der zwölf Artickel des cristenlichen glaubens*, das 1485 von Konrad Dinckmut in Ulm gedruckt wurde.⁷⁰ Dort sind den zwölf Kapiteln des Buches, von denen jedes die Auslegungen eines Credo-Artikels samt theologischer Erläuterung beinhaltet, zwölf Holzschnitte vorangestellt, in deren unterer Hälfte je ein Apostel einem Propheten

⁶⁹ Wappen der Besitzer finden sich auf den insgesamt ähnlichen Zehnern aus Buchsbaumholz A5 und A6. Die Praxis das solche Wappen von nach Besitzern getilgt wurden findet man in anderen Bildmedien, etwa der Buchmalerei immer wieder.

⁷⁰ Anonym, *Erklärung der zwölf Artickel des Cristenlichen glaubens*, Ulm 1485. Zu diesem Buch: Ausst.-Kat. Credo, S. 254 f, Kat.-Nr. 115. In der Ausstellung „Credo. Meisterwerke der Glaubenskunst“ der Draiflessen Collection waren das Buch und der Zehner A3 rein zufällig gemeinsam ausgestellt, die Ähnlichkeit der beiden Bildprogramme war bisher niemandem aufgefallen.

gegenübersteht. (Abb. 12-15) In der oberen Hälfte des Holzschnitts wird das Thema des betreffenden Credoartikels in ein, zwei oder drei Szenen bildlich dargestellt. Zum ersten Artikel, der Petrus zugeordnet ist, die Schöpfung, zum zweiten, den Andreas spricht, die Taufe, zum dritten Artikel und Jakobus Maior Verkündigung und Geburt (Abb. 12) usw. Nicht nur die Reihenfolge der Apostel, und damit ihre Zuordnung zu den Credoartikeln, stimmen mit dem Programm des Zehners überein,⁷¹ auch in den thematischen Bildern findet sich stets mindestens eine Entsprechung zwischen den Perlen und den Holzschnitten. Die einzige Ausnahme bildet der zweite Holzschnitt mit dem Apostel Andreas, der ein Bild der Taufe zeigt, während der Zehner hier Christus in dreierlei Gestalt präsentiert und das Bild der Taufe mit dem der Himmelfahrt verbindet und dem sechsten Credovers zuordnet, den Jakobus Minor spricht. Man kann das Bildprogramm des Zehners also mit Fug und Recht als das Bildprogramm eines Credokommentars bezeichnen.⁷² In Anbetracht dessen, dass ein Credokommentar und ein Rosenkranz nicht nur hinsichtlich ihrer Medialität, sondern gerade auch in ihrer Funktionsweise zwei völlig verschiedene Dinge sind – ein durchaus erstaunlicher Befund.

2.1.4 Zehner, Kunsthistorisches Museum Wien (A4)

Frankreich, Anf. 16. Jh., Muschelkameen, Onyx, Bergkristall, Gold, Email
Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. XII 173

Ein Zehner mit aufklappbaren Onyxperlen befindet sich in der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums Wien.⁷³ Er hat eine Länge von 45 cm und entstand Anfang des 16. Jahrhunderts in Frankreich. Dem Zehner fehlt heute der Ring, der aber noch vorhanden war, als er im Inventar der

⁷¹ Da der neunte Apostel im Credokommentar (fol. 93r ff) Matthäus und nicht Mathias ist, ist anzunehmen, dass der Apostel, der auf dem Zehner mit dem Kürzel M/AT/H^S versehen ist, ebenfalls Matthäus sein soll, während Mathias, der im Credokommentar an letzter Stelle kommt, (fol. 121f ff) dementsprechend auf dem Zehner fehlen würde.

⁷² Die Übereinstimmungen zwischen den Holzschnitten in dem 1485 gedruckten Credokommentar und den Bildern auf dem Zehner lassen vermuten, dass der oder die Schnitzer, die diesen Rosenkranz schufen, sich an dieser oder einer ganz ähnlichen druckgraphischen Vorlage orientierten. Damit könnte man als Terminus post quem für die Entstehung des Zehners die Zeit um 1485 annehmen.

⁷³ Zu diesem Zehner: Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 197-208, Kat.-Nr. V; Ritz, Der Rosenkranz, in: 500 Jahre, S. 84 f; Fritz Eichler / Ernst Kris, Die Kameen im kunsthistorischen Museum. Beschreibender Katalog, Wien 1927, S. 166-168, Kat.-Nr. 390, Abb. 72 und Taf. 54.

weltlichen Schatzkammer in Wien 1750 zum ersten Mal beschrieben wurde.⁷⁴ Anstelle des sonst üblichen Kreuzes bildet hier eine Säule den Anfang der Kette. Diese Säule ist mit goldenen Ranken auf dunkelblauem Emailgrund überzogen und auch das Kapitell ist mit bunten floralen Elementen dekoriert. Auf den vier Seiten der Basis läuft eine Schrift in Renaissance-Kapitalen um. Dort ist zu lesen: MEMEN/TO MEI ·/OMAT/ER ·DEI. Obwohl diese zierliche, kunstvoll emaillierte Säule nicht in eine Bilderzählung eingebettet ist, ist in ihr doch eines der Leidenswerkzeuge zu erblicken – die Säule, an der Christus geißelt wurde. Am oberen und unteren Ende der Säule befinden sich schmucklose, goldene Ösen; in der unteren ist die erste Perle der Zehnerkette eingehakt.

Die ca. 2,5 x 1,8 cm großen Ave-Perlen⁷⁵ sind aus zwei Onyxcabochons gebildet, die golden gefasst und so montiert sind, dass sich die Perlen aufklappen lassen. Geöffnet haben sie eine Breite von 2,7 cm.⁷⁶ Im Innern sind dann in Muschelkameen geschnittene Bilder zu sehen, welche die Apostel, Maria, Veronika, Pilatus und Christus zeigen. Sie heben sich als weiße, ganzfigurige Darstellungen vom bläulich-bräunlich-violetten, in Ausnahmefällen auch rosafarbenen Grund ab. (Abb. 16) Die Bildfelder werden von einem goldenen Rand oder Rahmen umfassen, auf dem begleitender Text in schwarzen Renaissance-Kapitalen umläuft. Die Ösen, oben und unten an den linken Kapselhälften, sind in kleine goldene Blütenformen gefasst.

Die erste Perle zeigt in der linken Hälfte einen Reiter mit Turban. Es handelt sich hierbei offenbar um Pilatus, der so auf zahlreichen Bildern der Kreuzigung dargestellt wird. Auf ihn weist auch die Umschrift SCRIPSIT + AVT[em] + ET + TITVLVM + PILATVS + ET + POSVIT + SVPER + CRVCEN + hin, die sich auf dem Rand der rechten Kapselhälfte mit den Worten ERAT +

⁷⁴ In diesem Inventar heißt es: „*Ein betten oder zehner von langlachten Sardonyx-Kugeln, so aufzumachen, worinnen Christus der Herr, die Apostel und der Passion vorgestellt, alles in gold gefast und oben mit einem detto saulen und Ring*“. Vgl. Inventar der weltlichen Schatzkammer in Wien (1750), in: Heinrich Zimmermann, *Inventare, Acten und Regesten aus der Schatzkammer des allerhöchsten Kaiserhauses*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd. X (1889), S. CCLII, Kat.-Nr. 17. Nach der Beschreibung Thomas Essers fehlte der Ring 1897 bereits. Thomas Esser, *Zur Archäologie der Paternosterschnur*, *Compte rendu du 4e Congrès scientifique international des Catholiques*, Fribourg 1897, S. 359. Vgl. auch: Ritz, *Die christliche Gebetszählschnur*, *Anmerknungsapparat* S. 79, Anm. 83

⁷⁵ Bei den Größenangaben verlasse ich mich auf Eichler/Kris, *Die Kameen im kunsthistorischen Museum*, S. 166.

⁷⁶ Größenangabe des Kunsthistorischen Museums Wien.

AVTEM + SCRIPTVM + JESVS + NAZARENVS + REX + IVDEORVM +
fortsetzt. Die beiden Hälften zitieren also Joh. 19,19. In der linken Kapselhälfte
ist der Umschrift entsprechend Christus am Kreuz, vor einer angedeuteten
Landschaft, dargestellt.

In der folgenden Perle sind links Bartholomäus mit Messer und rechts
Jakobus mit Stab dargestellt. Beide Apostel sind von einem Satz des Credo
umgeben, Bartholomäus vom siebten ASCENDIT + AD + CELOS + SEDET +
AD + DEXTERAN + DEI + PATRIS + O[mn]IPOTE[n]TI + und Jakobus vom
dritten QVI + CONCEPTVS + EST + DE + SP[irit]V + S[an]CTO + NATVS
+ EXMARIA + VIRGINE +.

Im Innern der dritten Perle werden Johannes der Täufer und Johannes der
Evangelist einander gegenübergestellt. Der Täufer in der linken Hälfte trägt ein
Buch. Auf dem Buch liegt das Lamm Gottes mit der Erlöserfahne, auf das
Johannes mit seiner rechten Hand zeigt. Der Evangelist in der rechten
Kapselhälfte hat langes Haar und hält Kelch und Hostie in Händen. Johannes
dem Täufer ist ein Satz aus dem Matthäusevangelium zugeordnet, der sich auf
ihn bezieht: INTER + NATOS + MVLIERV + NON + SVRREXIT + MAIOR
+ IOHANE + BAPTISTA +. Das Bild Johannes des Evangelisten ist mit der
zwölften und letzten Credosequenz VITAM + ETERNAN + AMEN +
umschrieben.

Petrus mit Schlüssel und Paulus, auf sein Schwert gestützt, folgen in der
vierten Perle. Petrus hat einen Vers aus dem Johannesevangelium, der sich auf
ihn bezieht, als Umschrift erhalten, nämlich DIXIT + ERGO + IESUS +
PETRO + MITTE + GLADIVM + TVVM + IN + VAGINAM + (Joh. 8,11).
Der Text, der Paulus umgibt, ist hingegen als Titulus für beide Bilder zu
verstehen: PETRVS + APOSTOLVS + ET + POLOS + DOCTOR +
GENCIVM +.

Maria und Johannes der Evangelist bilden das Figuren paar in der fünften
Perle. Maria, in der linken Hälfte, ist von den Worten DEINDE + DIXIT +
DISCIPVLO + ECCE + MATER + MULIER + ECCE + FILIVS + TVVS +
umgeben. In der anderen Kapselhälfte setzt sich der Text um Johannes herum
fort: ET + EXILLA + HORA + ACCEPIT + EAN + DISCIPOLVS + IN +
SVAM + Mit diesen Worten vertraut der Gekreuzigte im Johannesevangelium
(Joh. 19,27) seine Mutter seinem Lieblingsjünger an.

In der nächsten Perle befinden sich wieder Apostel mit je einem Credoartikel: links Philippus, der ein lateinisches Kreuz in seiner rechten Hand hält⁷⁷ und Judas Thaddäus mit einer Keule.⁷⁸ Philippus wird vom zweiten Credoartikel ET + IN + IHM + XPM + FILIVM + EIVS + VNICVM + DOMINVN + NOSTRV + umgeben und bei Judas steht der vierte PASSVS SVB POCIO PILATO CRVCIFIXVS MORTVS ET SEPVLTVS.

Auf Philippus und Judas Thaddäus folgen Andreas und ein Apostel mit einem Buch. Es muss sich hierbei um Matthäus oder Mathias handeln, alle anderen Apostel, die ebenfalls ein Buch tragen könnten, sind an einem eindeutigen Attribut zu erkennen, so wie in dieser Perle Andreas, der sich auf das Andreaskreuz stützt. Ihm ist hier der Credoartikel DESCENDIT AD INFERNA zugeordnet und dem Apostel mit dem Buch der Satz INDE VENTVRVS EST IVDICARE VIVOS ET MORTVOS.

Die beiden Figuren in der achten Perle thematisieren wieder die Passion, denn links ist Christus bei der Kreuztragung dargestellt und rechts die heilige Veronika. Die Heilige hält ihr Attribut, das Schweiß Tuch mit dem Abdruck des Antlitzes darauf, die Vera Icon. Dieses wahre Abbild soll während der Begegnung Christi mit der Heiligen Veronika auf dem Kreuzweg entstanden sein. Beide Figuren sind hier also in einen Handlungszusammenhang eingebettet und darüber miteinander verknüpft. Entsprechend bezieht sich die Umschrift SALVE SANCTA FACIES NOSTRIS REDEMPTORIS auch nicht auf Veronika, sondern auf das „heilige Antlitz“, dessen Betrachtung Ablass versprach. Das Bild der Kreuztragung hingegen ist von der Textstelle des Johannesevangeliums umgeben, in der die Kreuztragung beschrieben wird: SVSCEPERVT AVTE ILLV ET EDVXERVNT ET BAIVLANS SIBI CRVCEM (Joh. 19,17).

Nun folgt wieder eine Credoperle mit zwei Aposteln. Simon mit der Säge ist der Credoartikel REMISSIONEM PECCATORVM zugeordnet und der darauf

⁷⁷ Eichler und Kris hatten in diesem Apostel, offenbar wegen des Kreuzes, das er trägt, und wegen des Credoartikels, der Christus zum Inhalt hat, Christus vermutet. Eichler/Kris, Die Kameen im Kunsthistorischen Museum, S. 167. Doch hier ist mit Sicherheit der Apostel Philippus gemeint, dessen Attribut das Kreuz ist.

⁷⁸ Eichler und Kris hatten hier vermutet, es könne sich möglicherweise um Jakobus handeln. Eichler/Kris, Die Kameen im Kunsthistorischen Museum, S. 167. Jakobus Minor, der gelegentlich mit einer Keule dargestellt wird, ist hier jedoch an anderer Stelle an der für ihn typischen Walkerstange eindeutig zu erkennen.

folgende Artikel CARNIS RESSVRECTIONEM umgibt Thomas, der mit seinem Attribut dem Winkelmaß ausgestattet ist.

Im Inneren der zehnten Perle sind der elfte und der zwölfte Apostel untergebracht. Der eine von ihnen hält ein geöffnetes Buch, was darauf schließen lässt, dass - wie in der siebten Perle - entweder Matthäus oder Mathias gemeint ist.⁷⁹ Auf dem Rand dieser Perlenhälfte ist CREDO IN SPM SCTM SCTAM ECCLAM CATHOLICA SCTOR COMVNI zu lesen. Der andere hier dargestellte Apostel ist Jakobus Minor, der an seiner Walkerstange zu erkennen ist. Ihn umgibt der Text TERCIA DIE RESVRREXIT AD MORTVIS.

Die Paternosterperle hebt sich durch ihre Materialität und ihre Größe deutlich von den anderen Perlen ab. Sie besteht aus zwei Bergkristallcabochons, durch die hindurch plastische Figuren von Christus und Maria zu sehen sind. (Abb. 17) Maria ist als Halbfigur aus unbemaltem Elfenbein dargestellt. Ihr Kind hält sie ihm Arm. Den unteren Abschluss bildet eine Mondsichel. Der plane Hintergrund ist blau bemalt und mit kleinen, goldenen Sternen übersät. Die andere, äußere Kapselseite nimmt ein Kameo mit dem Profilbild des Haupts Christi ein, das aus einer Muschel geschnitten ist. Sein Bart, sein Haar und sein Gewand ist aus einer roten, seine Haut aus einer weißen Schicht der Muschel geschnitten ist. Im Innern dieser Perle befinden sich keine Muschelkameen, sondern Bilder in transluzidem Email auf Gold. In der rechten Kapselhälfte ist die Verkündigung dargestellt. Der Engel kniet vor Maria, die hinter einem Lesepult steht und sich zu ihm umwendet. Mit ihrer rechten Hand hält sie noch die Seiten des aufgeschlagenen Buchs fest, die andere hält sie abwehrend oder demütig an ihr Herz. Vom Stab des Engels, den er zu ihr herüber streckt, löst sich ein goldenes Spruchband, auf dem die Worte AVE GRATIA + PLEN stehen. Diese Schrift ist gestaltet wie die Umschriften auf den Rändern der Ave-Perlen – und tatsächlich setzt sich auch hier der Text in gleicherweise auf dem Rand fort: ECCE + ANCILLA DOMINI FIAT MICHI SECVNDVM VERBVM TVV (Lk. 1,38). Auch hierbei handelt es sich wieder um einen Vers der Bibel – es sind die Worte, die

⁷⁹ Eichler und Kris fragen, ob dieser Apostel nicht Lukas sein könnte. Eichler/Kris, Die Kameen im Kunsthistorischen Museum, S. 167. Ich halte das, da Lukas nicht zu den Aposteln zählt, und damit auch nicht in die Reihe der Apostel, die das Credo sprechen, gehört, für sehr unwahrscheinlich. Matthäus und Mathias sind zwar nicht die einzigen Apostel, deren Attribut ein Buch ist, aber die einzigen, die hier nicht an einem eindeutigeren Attribut zu erkennen sind.

Maria bei der Verkündigung auf den Gruß und die Botschaft des Engels antwortet. In der linken Kapselhälfte ist Christi Geburt dargestellt. Maria und Josef stehen dabei vor einem baufälligen, strohgedeckten Stall und beten das Christuskind an, das zu ihren Füßen auf einem Zipfel des roten Mantels Mariae auf dem Boden liegt. Hinter Maria und Josef stehen Ochs und Esel - die Köpfe der beiden sind genau im Zentrum des Bildes zwischen Maria und Josef platziert, dahinter sind der Stall und eine offene hügelige Landschaft zu sehen. Die Umschrift dieser Kapselhälfte lautet GLORIA + IN + ALTISSIME + DEO + ET + IN + TERRA + PAX + OMNIBVS + (Lk. 2,14) – dies sind die abschließenden Worte des Engels, die er an die Hirten richtet, als er ihnen die Geburt Christi verkündet.

Es ist offensichtlich, dass diese beiden Emailbilder, was Ikonografie und Farbigkeit betrifft, sehr große Ähnlichkeit mit den entsprechenden Darstellungen auf der Münchner Zehnerkette (A1) haben. Sie beruhen zumindest auf derselben Vorlage. Da sie auch technisch eng verwandt sind, ist zu überlegen, ob sie vom selben Meister oder aus derselben Werkstatt kommen könnten. Jedenfalls ist es kaum vorstellbar, dass der zeitliche Unterschied zwischen der Entstehung der beiden Stücke so groß ist, wie er in der Regel angenommen wird.

Bis auf den ersten Credoartikel „Credo in Deum, Patrem omnipotentem, Creatorem caeli et terrae“ sind alle zwölf Artikel des Glaubensbekenntnisses auf dem Zehner präsent. Jeder der elf Verse ist einem anderen Apostel zugeordnet. Der zweite Artikel „Et in Iesum Christum, Filium eius unicum, Dominum nostrum“ steht bei Philippus in der sechsten Perle, der dritte „qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria Virgine“ bei Jakobus Major in der zweiten Perle. „Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus, et sepultus“ ist bei Judas Thaddäus in der sechsten Perle zu lesen, „descendit ad inferos“ bei Andreas in der siebten und „tertia die resurrexit a mortuis“ bei Jakobus Minor in der zehnten Perle. Das Credo setzt sich mit dem Artikel „ascendit ad caelos; sedet ad dexteram Dei Patris omnipotentis“ bei Bartholomäus in der zweiten Perle fort. Das anschließende „inde venturus est iudicare vivos et mortuos“ steht bei Mathias oder Matthäus in der siebten Perle. „Credo in Spiritum Sanctum, sanctam Ecclesiam catholicam, Sanctorum communionem“ bei einem ebenso namenlosen Apostel in der zehnten Perle. Die Verse

„remissionem peccatorum“ und „carnis resurrectionem“ sind beide in der neunten Perle zu lesen, bei den Aposteln Simon und Thomas. Der Schluss – "vitam aeternam. Amen.“ – also der zwölfte Glaubensartikel, ist in der dritten Perle mit einer der beiden Darstellungen von Johannes dem Evangelisten kombiniert. Der Credotext ist also völlig zerstückelt und kreuz und quer über die Perlenfolge verteilt. Lediglich in der neunten Perle stehen einmal zwei zusammengehörende Credoverse neben einander.

Anders als das Credo ist die Reihe der Apostel komplett. Der zwölfte Apostel, Petrus, ist auch dargestellt, jedoch mit einem anderen Text als dem Credo versehen – dabei würde gerade zu ihm, dem ersten unter den Aposteln, der fehlende Anfang des Credo passen, der ihm auch im Fall des Straßburger Zehners (A3) aus Buchsbaumholz zugeordnet ist, ebenso wie in den beiden anderen Buchsbaumzehner, die noch behandelt werden. Es ist erstaunlich, dass, obwohl der Anfang des Credos offensichtlich fehlt, die Zehnerkette komplett zu sein scheint. Eichler und Kris bezeichneten die Kette aufgrund des fehlenden Credoverse jedoch als unvollständig und haben die Frage aufgeworfen, ob möglicherweise Glieder der Kette verloren gegangen sind oder ob die Zusammensetzung „schon von vornherein eine willkürliche“⁸⁰ war. Ritz meint hingegen, mit Sicherheit sagen zu können, dass die Perlenreihe vollständig ist, da der Zehner aus zehn Ave-Perlen besteht. Diese Sicherheit überrascht zwar, da sie in Zweifel zieht, ob die Paternosterperle ursprünglich dazugehört und nicht möglicherweise etwas neuer ist.⁸¹ Allerdings scheinen ihre Zweifel unbegründet, da die Gestaltung der Fassungen, der Schrift und der ornamentalen Emailverzierungen auf den Zargen bei den Ave-Perlen und der Paternosterperle identisch sind und die gleiche Schrift und die gleiche Art der Verzierung sich auf der Säule fortsetzen. Zweifelhafte ist, ob die heutige Anordnung der Perlen aus dem 16. Jahrhundert stammt, doch dazu kann – da

⁸⁰ Eichler/Kris, Die Kameen im Kunsthistorischen Museum, S. 168. Jessica Schmidt wies mich dankenswerterweise daraufhin, dass sich der Beginn des Credo natürlich auch auf dem verlorenen Ring befunden haben könnte.

⁸¹ Ritz bringt die Kamee, die das Haupt Christi darstellt, mit einer italienischen Kamee aus der Zeit um 1600 in Verbindung und vermutet deshalb, man müsse vielleicht auch die Paternosterperle um 1600 datieren. Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 207. Ein großes Manko an Ritz Argumentation ist, dass sie die Kette offenbar nur von den Schwarz-weiß-Abbildungen von Eichler/Kris kannte. Daher ist ihr die Nähe der Emailbilder im Inneren der Paternosterperle zu den entsprechenden Bildern auf der, von ihr gründlich untersuchten, Münchner Gebetskette, (A1) die sie viel früher datiert, nicht aufgefallen.

weder Bild, noch Schrift, noch die Größe der Perlen eine nachvollziehbare Ordnung vorgeben⁸² – heute keine sichere Aussage mehr getroffen werden.

Die formale Einheitlichkeit, die auf den ersten Blick vorherrscht, löst sich also bei näherem Hinsehen auf. Es wird deutlich, dass drei Arten von Perlen durcheinander gemischt wurden. Erstens diejenigen, auf denen die Apostel mit dem Credo verbunden sind, zweitens diejenigen, die eine Person mit einem Text, der sich auf diese Person bezieht – in der Regel sind dies Verse aus dem Johannesevangelium – kombinieren, und drittens diejenigen, die Szenen aus dem Passionsgeschehen zeigen, die ebenfalls mit Worten aus dem Johannesevangelium versehen sind.⁸³ Ganz klar trennen lassen sich die drei Arten dennoch nicht. So stehen sich in einer Perle die beiden Johannes gegenüber, von denen einem, dem Evangelisten, ein Credoartikel beigegeben ist, dem Täufer aber ein Bibelzitat; genauso lassen sich Maria und Johannes der Jünger sowohl – wie Petrus und Paulus – als isolierte Heiligenfiguren, aber auch, unter Beachtung der Inschrift, in der Christus Johannes seine Mutter anvertraut, als Szene der Passion. Genau diese Beispiele zeigen, wie die heterogenen, vermeintlich einander widersprechenden Bildprogramme kunstvoll miteinander verwoben sind.

2.1.5 Zehner, Musée du Louvre (A5)

Flandern, wohl 1523-1527, Buchsbaum

Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. OA 5610

Das Credo begegnet uns auch auf einem weiteren Zehner aus Buchsbaumholz.⁸⁴ Dieser Zehner hat eine Länge von 47 cm und entstand wohl

⁸² Dies hielt Ritz nicht davon ab zu spekulieren. Sie meint „Daß ursprünglich kaum die drei Darstellungen der Passion so wahllos in die Abfolge der Apostel eingestreut gewesen sein dürften. Möglicherweise standen diese Perlen geschlossen am Beginn oder am Ende der Abfolge.“ Gislind Ritz, *Die christliche Gebetszählschnur*, S. 199.

⁸³ Ritz unterschied nur zwei verschiedene Programme: die Passionsszenen, zu denen sie auch die Perle mit den Bildern von Maria und Johannes rechnet, und die zwölf Apostel, als Schöpfer des Credo, in deren Reihe sie auch Johannes den Täufer und Paulus mit einbezieht. Ritz, *Die christliche Gebetszählschnur*, S. 200.

⁸⁴ Zu diesem Zehner: Marks, *Two early 16th Century Boxwood Carvings*, in: *Oud Holland* 1977, S. 132-143; Ritz, *Die christliche Gebetszählschnur*, S. 215-226, Kat.-Nr. VIII; Romanelli, *South Netherlandish Boxwood Devotional Sculpture*, S. 240-247, Kat.-Nr. 14. Ritz, *Der Rosenkranz*, in: *500 Jahre*, S. 85 f; sowie: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=15432&langue=fr (2.7.11).

zwischen 1523 und 1527.⁸⁵ Hier sind nicht nur die zehn Ave-Perlen aus Holz, sondern auch das Kreuz, der Ring und die abschließende Paternosterperle, die die Gestalt einer Betnuss hat, vorhanden. (Abb. 18) Auf dem sechseckigen Ringkopf ist ein Wappen eingeschnitzt, das Richard Marks Floris van Egmond Graf von Buren und Leerdam (1469-1539) und seiner Frau Margaretha van Glymes zuordnet.⁸⁶ Außen auf der Ringschiene ist die Devise SANS FAULT zulesen. An den Ring schließt ein Astkreuz an, auf dessen Vorderseite der Gekreuzigte im wahrsten Sinne angenagelt ist. (Abb. 19) Auf der Rückseite prangt auf dem Schnittpunkt des Kreuzes ein Medaillon, das die Anna Selbdritt zeigt – das Medaillon bildet so auf visueller Ebene das Pendant zum Kreuznimbus Christi auf der Vorderseite. Anna und Maria sitzen sich symmetrisch gegenüber, Maria hat das Christuskind auf dem Schoß, Anna stattdessen ein Buch.

Auf das Kreuz folgen zehn polyedrische Perlen aus Buchsbaumholz, die mit den Buchstaben A-L gewissermaßen „durchnummeriert“ sind. Auf jeder Perle befinden sich fünf bildliche Darstellungen in quadratischen Bildfeldern. Je eine dieser Darstellungen zeigt jeweils einen Apostel und einen Propheten. Ihre Namen laufen rechts von ihrem Bildfeld beginnend in den Zwickelfeldern um die Perle herum, der Name des Apostels steht in den oberen Zwickeln, der des Propheten in den unteren. Von beiden, dem Apostel und dem Propheten, gehen Spruchbänder aus: Das des Apostels läuft über den Bildfeldern und über den oberen Zwickelfeldern entlang, auf ihm ist in Renaissance-Kapitalen jeweils ein Abschnitt des Credo in seiner lateinischen Sprache zu lesen. Das Credo beginnt auf der ersten Perle nach dem Kreuz (L) bei Petrus und setzt sich dann in den Spruchbändern der folgenden Propheten fort. Das Spruchband des Propheten läuft unter den Bildern und unter den unteren Zwickelfeldern um. Auf ihm ist stets ein Ausspruch des jeweiligen Propheten zu lesen. Am Ende dieses Textes wird auf das Kapitel (nicht aber auf den Vers) aus dem er stammt, hingewiesen. Die Sprache der Propheten wird von der der Apostel abgesetzt und als älter markiert, in dem sie sich in einer anderen Schriftart,

⁸⁵ Auf die Gründe für diese Datierung werde ich noch zu sprechen kommen; siehe S. 58. Marks und Ritz datieren den Zehner ins frühe 16. Jahrhundert. Vgl. Marks, *Two early 16th Century Boxwood Carvings*, in: *Oud Holland*, S. 142; Ritz, *Die christliche Gebetszählschnur*, S. 215. Romanelli legt sich präziser auf eine Entstehungszeit zwischen 1523 und 1539 fest. Romanelli, *South Netherlandish Boxwood Devotional Sculpture*, S. 240.

⁸⁶ Marks, *Two early 16th century boxwood carvings*, in: *Oud Holland* 1977, S. 137.

nämlich gotischen Minuskeln manifestiert. In der Paternosterperle, die mit dem Buchstaben A bezeichnet ist und damit eigentlich am Anfang der elf Perlen steht, endet das Credo. Diese Perle ist größer als die anderen, rund und aufklappbar – eine sogenannte Betnuss. Das Bildsystem der übrigen Perlen wird im Innern dieser Betnuss fortgeführt und mit dem elften und zwölften Apostel vollendet. Auch hier wird jedem der Apostel ein Prophet mit einem seiner Sprüche gegenübergestellt und das Thema der beiden Sprüche bildlich aufgegriffen.

Auf der Perle (L), auf der Petrus (P/E/T/R/VS) und Moses (M/OV/S/E/S) dargestellt sind, wird in beiden Textpassagen auf den Spruchbändern Gott thematisiert. Das Spruchband Petri beginnt noch in seinem Bildfeld mit dem Wort CREDO, dann folgt mit IN DEVM PATRE OMNI POTE TEM ^{CREATORE} CELI ET TERRE der Rest des ersten Artikels des gleichnamigen Bekenntnisses. Das von Moses ausgehende Spruchband stellt dem den Vers *avdi ysrael dns devs sicut pollvs(?) est deue~o VI* aus 5.Mos 6,5. gegenüber. Auf dem Bildfeld rechts neben dem Apostel Petrus tritt Gott, der in den Texten beschworen wird, als Schöpfer von Himmel und Erde auf – er kniet umgeben von Wolkenbändern, zwischen einem Sternenhimmel oben und der Erdkugel zu seinen Füßen. Auf dem Bildfeld rechts davon ist die Sonne dargestellt; sie ist mit *de lux ē* beschrieben. Die fünfte Szene verbindet Gott, von dem nun nur noch eine Hand zu sehen ist, mit Moses. Dieser wird hier beim Empfang der Gesetzestafeln gezeigt. Der links daneben, nur im Brustbild dargestellte, sich selbst zitierende Prophet, wird hier also in einen szenischen Zusammenhang eingebettet.

Die nächste Perle (K) zeigt den Apostel Johannes (I/O/HA/NE/S) und den Propheten Habakuk (A/B/A/CV/C). Der Artikel ET IN IhESV[m] XPM FILIV[m] EI[us] VNICV[m] DNM NRM' de Credo und der Vers *Exvltabo in deo ihesu meo* aus Hab. 3,18 beziehen sich beide auf Jesus. Dazu passt wiederum eine Darstellung des Christuskindes in einer Strahlengloriole. In seiner Hand hält es das Antoniterkreuz. Links daneben erscheint Gottvater segnend mit Reichapfel über einem Wolkenband. Das Bildfeld rechts neben dem Brustbild Habakuks zeigt eine Episode aus dem Leben des Propheten: Er bringt einen Kessel heran, um Daniel, der zwischen Löwen in einer zinnenbewehrten Ummauerung gefangen ist, zu speisen.

Die dritte Perle (I) zeigt den Apostel Jakobus Major (I/A/C/O/B[us]), mit Pilgerstab und Jakobsmuschel am Hut. Auf seinem Spruchband steht der Credoartikel QVI CEPTVS EST DE SPV' SANCTO NAT' ES MARIA VIRGINA. Die beiden Bildfelder daneben zeigen passenderweise die Verkündigung an Maria mit der Herabkunft des Heiligen Geistes (Abb. 22) und die Geburt Christi. (Abb. 21) Bei der Verkündigung kniet der Engel Gabriel links, während Maria rechts hinter einem Lesepult kauert; zwischen den beiden ist, sehr prominent in der Spitze des quadratischen Bildfeldes, die Heiliggeisttaube dargestellt; ihr gegenüber in der unteren Spitze ein Kreuzwappen. Das Bild daneben zeigt das Ergebnis dieser Verkündigung: die Geburt Christi. Maria und Josef befinden sich in einem Stall, vor den beiden liegt das Christuskind auf dem Boden im Stroh. Im Hintergrund sind zwischen Maria und Josef auch Ochs und Esel zu erkennen. Der Prophet auf dieser Perle ist Jesaja (E/S/A/Y/AS); er spricht die Worte *Ecce viergo concipiet et pariet fi Esae 7* (Jes. 7,14). Die Szene zu seinem Leben zeigt sein Martyrium. Nach apokryphischen Legenden wurde er auf Befehl des Königs Manasse zersägt.⁸⁷

Der Apostel Andreas (A/N/Dr/E/AS) setzt auf Perle H das Credo fort. PASS[us] SB PONCIO CRVCIFIXVS MORTVS [et] SEP. Entsprechend stellen die nächsten beiden Bilder die Kreuzigung und die Grablegung dar. Bei der Kreuzigung sind neben Maria und Johannes, die sich links des Kreuzes befinden, auf der rechten Seite auch zwei Propheten anwesend. Damit setzt sich die typologische Gegenüberstellung, die das Gesamtprogramm beherrscht, auch in dieser einen, eigentlich neutestamentarischen Szene fort. Die beiden Propheten sind nicht zu identifizieren – dem Apostel Andreas ist auf dieser Perle aber König David (D/A/V/I/D) gegenübergestellt. Er spricht die Worte *ego sum vermis [et] non homo* p̃s 21 (Ps. 22,7). Die Szene aus seinem Leben zeigt die Überführung der Bundeslade, der er selbst mit seiner Harfe vorausleitet.

DESCENDIT AD INFERNOS sind die Worte von Philippus (P/H/S'/*/*), der neben Zacharias (Z/A/CH/AR/IAR) auf der fünften Perle (G) dargestellt ist. Zacharias kommentiert dies mit *Eduxit vincito de lacu Zacha 9*. Auf dem Bildfeld zwischen dem Apostel und dem Propheten ist dargestellt, wie Christus in das Reich des Todes hinab gestiegen ist und Adam und Eva aus der Vorhölle

⁸⁷ Art. Isaias, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI), Hrsg. Engelbert Kirschbaum, Basel/Freiburg i. Brsg./Rom/Wien 1970, Bd. 2, Sp. 358.

befreit. (Abb. 24) Auf dem vierten Bildfeld ist Zacharias' Martyrium dargestellt: Zwei Frauen steinigen ihn, während er ihnen und dem Betrachter den Rücken zukehrt und vor der Bundeslade oder einem Altar betet. Die fünfte Szene zeigt, wie zwei Teufel zwei Seelen in einem Kessel über dem Fegefeuer kochen. Eine dritte Teufelsfratze schwebt über der Szene. Die beiden Seelen sind namenlos und stehen ganz allgemein für die Seelen, die im Fegefeuer zu leiden haben. Dennoch bieten sie Raum, sie mit Adam und Eva, deren Befreiung aus dem Höllenschlund auf derselben Perle gezeigt wird, oder mit dem Stifterpaar zu identifizieren. Zugleich kann sich aber auch jeder andere Betrachter selbst schon im Fegefeuer schmoren sehen, schließlich steht diese Tortur jeder Seele bevor.

Auf der Perle F sind Thomas (T/H/O/M/AS) und Jona (I/O/N/A/S) einander gegenüber gestellt. Das Thema ist diesmal die Auferstehung von den Toten, denn auf dem Spruchband des Apostels, der eine Lanze hält, steht *TERCIA DIE RESVRREXIT A MORTVIS* und Jona stellt dem typologisch sein Entkommen aus dem Wal entgegen *Evomuit Ionam in aridam Jone 2* (Jona 2,11). Das Brustbild Jonas schaut dabei selbst aus dem geöffneten Maul eines Wals heraus. Zwischen Thomas und Jona ist die Auferstehung Christi dargestellt. Christus ist dem Grab bereits entstiegen; vier schlafende Soldaten umringen ihn. Die Szene, die dem Leben Jonas gewidmet sein müsste, zeigt eine Frau, die einen Juden trifft. Richard Marks meint es handle sich hierbei um Elias und die Erweckung des Sohns der Witwe. Diese Szene würde zwar thematisch auf diese Perle passen, da die Auferweckung des Sohns der Witwe auch als typologischer Verweis auf die Auferstehung Christi verstanden wurde, allerdings ist von diesem Sohn auf dem Bild nichts zu sehen. Das letzte Bildfeld zeigt den Tod als Skelett mit einer Lanze.

Auf der Perle E ist Bartholomäus (B'/TH/O/LO/ME) dargestellt. Er hält sein Attribut, das Messer und das Schriftband mit der Aufschrift *ASCENDIT I[n] CELOS SEDET AD DEXTERA DEI PTĪS [= patris] OM[n]I[potentis]*. Rechts neben dem Apostel ist die Himmelfahrt Christi dargestellt. Christus selbst ist bis auf seine Füße bereits in einem Wolkenband in der Spitze des Feldes verschwunden. Der Prophet auf dieser Perle ist Amos (A/M/O/S/*), sein Spruchband zitiert die Worte *Edificat in celo ascensione sua[m] am[os] 9* (Am 9,6) Auf dem Bildfeld neben seinem Brustbild ist sein Martyrium dargestellt –

er wird von Ozias, dem Sohn des Amasia erstochen. Auf dem letzten Bild auf dieser Perle ist die Verklärung Christi dargestellt.

Perle D zeigt den Apostel Matthäus (M/A/T/H/E') mit einem Beil und den Propheten Hosea (O/Z/E/V/S). Er sagt: *Ipse inter fratres dividet ozee* und kommentiert damit den Vers des Matthäus INDE VENTVR' E' IVDICARE VIVOS ET MOR. Diesen Vers illustriert die Darstellung Christi, der als Weltenrichter auf einem Regenbogen thront und zu dessen Füßen sich die Toten aus den Gräbern erheben. Das Thema des Gerichts wird im Bildfeld rechts des Propheten aufgegriffen, dort ist das Urteil Salomos dargestellt. Zwei Frauen streiten sich vor dem Thron des Königs, zwei Soldaten assistieren der Szenerie. Im fünften Feld ist eine Sibylle mit einem extrem verschlungenen Schriftband dargestellt, auf das in gotischer Schrift ein Text geschrieben ist. Marks konnte wenigstens die Worte „*secreta at' relerabit pectora [...]*“ entziffern.⁸⁸

Der nächste Prophet auf der nächsten Perle (C) ist Jakobus (I/A/C/O/B^{US}) Minor. Er hält einen Dolch und sein Schriftband mit den Worten CREDO IN SPIRITV[m] SANCTVM, entsprechend ist links davon das Pfingstwunder dargestellt: Die Heiliggeisttaube kommt über Maria und die zwölf Apostel, die sie umgeben, und lässt Flammen über ihren Köpfen aufflackern. Die Darstellung im Feld links des Apostels zeigt die andere maßgebliche Stelle an der der Heilige Geist ins biblische Geschehen eingreift – die Taufe Jesu durch Johannes im Jordan. Dabei ist Gott über den Wolken dargestellt und die Taube befindet sich zwischen Gott und Christus, genau über dessen Kopf. Ein Engel assistiert und bildet den kompositorischen Gegenpart zu Johannes. Joel (I/O/H/E/L) kommentiert: *Effundam de spiritu meo s[upe]r omn[em] carne[m] Iohel 2* (Joel 3,1). Auf dieser Perle ist keine Darstellung aus dem Leben des Propheten oder aus dem alten Testament, stattdessen ist wiederum eine Frau mit Schriftband dargestellt. Auch in diesem Fall konnte Marks wenigstens einige Worte entziffern. Er las „*[...] hec fieri aut ycodei*“.

⁸⁸ Marks, Two early 16th Century Boxwood Carvings, in: Oud Holland 1977, S. 134. Mir selbst war es nicht möglich den Text zu entziffern. Marks unvollständige Entzifferung macht aber doch deutlich, dass es sich um eine Textzeile aus dem Cantus Sibyllae handelt, die folgendermaßen lautet: „*Secreta atque deus reserabit pectora luci*“. Der Gesang der Sybille war in vortridentinischer Zeit Teil der Weihnachtsmesse. Zum Gesang der Sybille: Solange Corbin, Le cantus sibyllae. Origine et premiers textes, in: Revue de Musicologie Jg. 34/Nr. 101 (1952), S. 1-10.

Die letzte Ave-Perle trägt den Buchstaben B; auf ihr ist der Apostel Simon (S/I/M/O/N) mit einer Säge und der Prophet Jeremias (I/HE/R/MI/AS) dargestellt. Der Credovers des Apostels lautet: SCAM ECCLESIA CATHOLICA CACTORV' CO[mmun]ION. Jeremias spricht: *Consvmmabo testamentu novum Iher 31.* (Jer. 31,31). Beide Verse beziehen sich auf die Kirche, die in dem Feld zwischen Simon und Jeremias dargestellt ist. Dort spricht ein Papst im Zentrum des Bildes zu den ihn umgebenden Bischöfen und Kardinälen. Auf dem Feld rechts des Propheten ist möglicherweise der gute Samariter dargestellt und dem anschließenden Feld wiederum eine Sibylle. Ihr Spruchband konnte auch Marks nicht entziffern.

An diese letzte Ave-Perle schließt sich die Betnuss an. Sie ist außen ornamental gestaltet, wobei die beiden Hälften aus je einer gewölbten, durchbrochen gearbeiteten Maßwerkrosette bestehen. Dort, wo die beiden Hälften im geschlossenen Zustand aufeinander liegen, laufen Inschriften um: (oben) SANCTI PER FIDE[m] VICERVT' REGNA *heb' 11* (Heb 11,33) und unten NON EST EX FIDE PECCATV' EST *rö* (Rö 14,23). Im Innern befinden sich zwei geschnittene Szenen. Auf den Rahmen der Bildfelder laufen mehrere Spruchbänder um. Am linken Rand des Bildes in der unteren Kapselhälfte steht Judas Thadäus, der durch die Inschrift *Judas the* zu identifizieren ist. Er hält ein Spruchband, das sich in der oberen Hälfte des Rahmens entrollt; dort setzt sich das Credo, wie auf den Ave-Perlen, in Renaissance-Kapitalen mit den Worten REMISSIONEM PECCATORVM fort. Auf der rechten Seite des Bildes ist Judas ein Haus gegenübergestellt, in dessen Eingang ein Mann steht. Das Haus ist mit *helize* (Elias) beschriftet und aus dem Fenster windet sich ein Spruchband, das unter dem Bild umläuft. Hier heißt es in gotischer Schrift: *septies lavare in Iordane* (2. Kön 5,10). Die gotische Schrift zeigt an, dass es sich wiederum um einen Text aus dem alten Testament handelt, der Hinweis auf die genaue Stelle fehlt hier aber. In der Mitte sind die Sieben, die im Jordan baden, dargestellt. Einer steht in der Mitte des Flusses, die anderen warten noch am Ufer. In der oberen Kapselhälfte endet das Credo mit den Worten CARNIS RESVREXIONEM ET VITAM ETERNA'. Diese Worte werden von

Matthias gesprochen, der zwar nicht durch eine Inschrift, aber durch das Beil, das er trägt, zu erkennen ist.⁸⁹

Das Material und die Art seiner Bearbeitung sind die gleichen, wie bei dem zuvor besprochenen Zehner des Musée de l'Œuvre Notre Dame (A3) und die Form der Perlen der beiden Ketten ist ähnlich. Doch damit nicht genug. Auch die Bildprogramme weisen auffällige Parallelen auf. Beide gehen von einer Apostelreihe aus, in der die Apostel mit je einem Artikel des Credo versehen sind, der dann wiederum das Thema der übrigen Bilder auf der jeweiligen Perle bestimmt. Dennoch bestehen auch gravierende Unterschiede. Nicht nur, dass die gewählten Bildmotive und ihre Zuordnungen im Einzelnen differieren, vor allem fehlen beim Straßburger Zehner die zwölf Propheten mit ihren Sprüchen, die den Credoartikeln eine Art Proto-Credo gegenüberstellen, das aus Versen des Alten Testaments kompiliert ist. Dieses Schema findet sich aber bei dem Zehner wieder, der als nächstes zu behandeln sein wird, und dessen Bildprogramm mit dem des Pariser Zehners praktisch identisch ist.

Das komplexe Bildprogramm ist mit dem des folgenden Zehners (A6) aus der Sammlung des Duke of Devonshire bis auf ganz geringe Abweichungen identisch. Der größte Unterschied ist nicht im Bildprogramm, sondern in der Form der Perlen und der Gestaltung der Betnuss zu finden.

2.1.6 Zehner, Chatsworth Settlement (A6)

Flandern, wohl 1523-1527, Buchsbaum

Chatsworth, Sammlung des Duke of Devonshire

Dieser Zehner ist ebenfalls aus Buchsbaumholz geschnitzt.⁹⁰ Er hat eine Länge von 58 cm und entstand wohl 1523-1527⁹¹ in Flandern. (Abb. 25) Das

⁸⁹ Marks bezeichnet ihn als St. Bernabus. Marks, *Two early 16th Century Boxwood Carvings*, Oud Holland 1977, S. 136.

⁹⁰ Charles Oman, in: *Ausst.-Kat. Catalogue of an Exhibition of Gothic Art in Europe (c. 1200 – c. 1500)*, Burlington Fine Arts Club, London 1936, S. 53-56, Kat.-Nr. 94, Taf. XXXII; Marks, *Two early 16th Century Boxwood Carvings*, Oud Holland 1977, S. 140, Abb. 8; Romanelli, *South Netherlandish Boxwood Devotional Sculpture*, S. 248-254, Kat.-Nr. 15; Ritz, *Die christliche Gebetszählschnur*, S. 226-234, Kat.-Nrn. IX; *Ausst.-Kat. Treasures from Chatsworth. The Devonshire Inheritance, A loan exhibition from the Devonshire Collection*, by permission of the Duke of Devonshire and the Trustees of the Chatsworth Settlement, o.O.: International Exhibitions Foundation 1979, S. 91, Kat.-Nr. 184; *Ausst.-Kat. Medieval and Early Renaissance Treasures in the North West*, Manchester: Whitworth Art Gallery 1976, S. 56, Kat.-Nr. 131. Diese Beschreibung stützt sich im Wesentlichen auf Charles Omans detaillierte Angaben.

Kreuz hängt wie beim zuvor beschriebenen Zehner des Floris van Egmond aus dem Louvre an einem ebenfalls hölzernen Ring. Der Ringkopf ist mit einer Rose geziert und auf den abgeschrägten Schmalseiten der Ringschiene sind die Inschriften POSVI DEVM ADIVTORIVM MEVM und HONY SOIT QVI MAL Y PENSE zu lesen. Beide Inschriften sind Mottos, die mit dem englischen Königshaus in Verbindung stehen. Die erste – POSVI DEVM ADIVTORIVM MEVM – die sich auf Psalm 52,7 bezieht und soviel bedeutet, wie „*ich vertraue auf Gott*“, erscheint auch auf Münzen von Heinrich VII., Heinrich VIII. und Elisabeth I., die zweite – HONY SOIT QVI MAL Y PENSE - *Ein Schuft, wer Böses dabei denkt* – war das Motto des 1348 vom englischen König Eduard III. gestifteten Hosenbandordens. Das Kreuz ist ein lateinisches Kreuz, an dem die plastische Figur Christi hängt. An den Kreuzenden sind in vierpassförmigen Medaillons die vier Evangelisten dargestellt. Sie sitzen an ihren Pulten und von diesen Pulten gehen unbeschriebene Spruchbänder aus. Auf der Rückseite des Kreuzes sind in ebensolchen Medaillons die vier lateinischen Kirchenväter Hieronymus, Augustinus, Ambrosius und Gregor der Große dargestellt. Auf jeder der zehn Ave-Perlen befinden sich fünf runde Medaillons mit geschnitzten Darstellungen der Apostel, der Propheten, Szenen aus dem Alten und Neuen Testament und drei Sibyllen. Über den Medaillons laufen die Spruchbänder der Apostel um und unter ihnen, die der Propheten. Das Bild- und Textprogramm ist beinahe das gleiche, wie auf dem zuvor besprochenen Pariser Zehner, allerdings sind die Perlen heute in einer anderen Reihenfolge gefädelt. Es ist

⁹¹ Marks schlägt eine Datierung zwischen 1509 und 1527 vor, da der Zehner Heinrich VIII. von England und Katharina von Aragon gehörte (vgl. dazu S. 58), die 1509 heirateten und deren Scheidungsverfahren 1527 eingeleitet wurde. Marks, *Two early 16th Century Boxwood Carvings*, in: *Oud Holland* 1977, S. 140. Oman gibt, wohl aus den gleichen Gründen, um 1509-1526 als Entstehungszeitraum an. Vgl. *Ausst.-Kat. Catalogue of an Exhibition of Gothic Art in Europe*, Kat.-Nr. 94, S. 53. Im Katalog *Treasures from Chatsworth* wird weder der Beginn des Scheidungsverfahrens, noch sein Abschluss 1533 als hinreichender Terminus ante quem angesehen, denn hier wird dezidiert auf das Jahr 1534 und den Bruch Heinrichs VIII. mit Rom hingewiesen, „since after that event he would not have wanted a rosary so strictly associated with Roman Catholic practice.“ *Kat. Treasures from Chatsworth*, S. 91, Kat.-Nr. 184. Romanelli datiert den Zehner in die Jahre zwischen 1510 und 1534. Romanelli, *South Netherlandish Boxwood Devotional Sculpture*, S. 248. Mir erscheint es hingegen plausibel, dass dieser Zehner vor 1527 entstanden sein muss. Aufgrund der großen Ähnlichkeit zum Zehner Floris van Egmonds (A5), der nach Floris' Hochzeit mit Margaretha van Glymes 1523 entstanden sein muss, nehme ich an, dass beide in zeitlicher Nähe zueinander um 1523-1527 hergestellt wurden. Es ist anzunehmen, dass beide aus derselben Werkstatt oder vom selben Künstler stammen.

anzunehmen, dass sie einmal der Reihenfolge des Credo entsprach,⁹² wie das heute noch beim Pariser und auch beim Straßburger Buchsbaum-Zehner (A3) der Fall ist.

Die Ave-Perle, die heute auf das Kreuz folgt, zeigt auf einem Medaillon den Apostel Matthäus, der durch ein kleines Spruchband in seinem Medaillon als „*mathe*“ ausgewiesen wird. Er hält ein langes um die Perle umlaufendes Spruchband mit dem Credoartikel INDE VENTVR · E' IVDICARE VIVOS MORTVO in Renaissance-Kapitalen. Das Medaillon rechts des Apostels zeigt das Jüngste Gericht, das nächste den Propheten Hosea, der wie der Apostel an einer kleinen Schriftrolle mit seinem Namen, der hier „*ozee*“ geschrieben wird, zu identifizieren ist. Der Text auf dem von ihm ausgehenden Spruchband lautet: IPSE INTER FRATRES DIVIDET *ozee 13*. Dieser Text ist, genau wie die Sprüche aller anderen Propheten in Renaissance-Kapitalen geschrieben. Die Unterscheidung von altem Testament und dem neutestamentlichen Credo, die beim Pariser Zehner durch alte (gotische Minuskeln) und neue Schrift (Renaissance-Majuskeln) verdeutlicht wurde, wird hier auf typographischer Ebene nicht vollzogen. Gotische Minuskeln sind lediglich auf den Spruchbändern der Sibyllen zu finden. Das vierte Medaillon der ersten Perle zeigt eine von ihnen. Auf der Schriftrolle, die sich innerhalb des Medaillons um sie herum kräuselt, ist in gotischen Minuskeln *secreta at' de' relerabit peccatoru lu*⁹³ zu lesen. Das letzte Medaillon auf dieser Perle zeigt das Urteil Salomos.

Die zweite Perle zeigt im ersten Medaillon Johannes mit dem Spruchband ET IN IHM XPM FILIV' · EI · VINIC' *dominum nostru*, im zweiten das Christuskind, das als Zeichen der ihm bevorstehenden Passion das Kreuz hält. Über seinem Kopf befindet sich ein kleines Medaillon mit seinem Monogramm „*ihs*“. Links und rechts flankieren anbetende Engel das Kind. Auch Gottvater, der im dritten Medaillon dargestellt ist, wird von Engeln, die ihn anbeten, gerahmt. Im vierten Medaillon folgt der Prophet Habakuk (*abacuc*) mit dem Spruchband EXVL TABO IN DEO IESV MEO *abac 3* und im fünften füttert derselbe Prophet Daniel in der Löwengrube.

⁹² Vgl. Ausst.-Kat. Catalogue of an Exhibition of Gothic Art in Europe, S. 53, Kat.-Nr. 94.

⁹³ Offenbar handelt es sich um die Textzeile „*Secreta atque deus reserabit pectora luci*“ aus dem Gesang der Sybille. Vgl. Anm. 88.

Die Medaillons auf der dritten Perle zeigen Jakobus Major (*iacob'*) mit dem Credoartikel QVI CVNCEPTVS E DE SPM' SAC'TO *natus ex maria virgine.*, daneben die Verkündigung, die Geburt Christi, Jesaja (*esayas*) mit dem Bibelvers ECCE VIRGO CONCIPIET PARIET FI *esa 7* und das Martyrium Jesajas.

Der Apostel auf der vierten Perle ist Bartholomäus (*b'tholme'*). Auf seinem Spruchband steht: ASCENDIT · IN · CELOS · SEDET · AD · DEXTER' · *dei pris omnipot.* Auf dem Medaillon daneben ist die Himmelfahrt dargestellt. Der Prophet Amos (*amos*) auf dem nächsten Medaillon, hält den Text EDIFICAT · IN · CELO · ASCENSIONE' · SVAM · *am' 9* und auf dem darauf folgenden ist seine Ermordung durch Ozias dargestellt. Auf dem letzten Medaillon folgt die Verklärung Christi.

Auf der fünften Perle hält der Apostel Thomas (*thomas*) den Credoartikel TERCIA DIE RESVRREXIT A MORTVIS. Der Prophet Jona kommentiert dies aus dem Maul des Wals heraus mit den Worten EMOVMVIT IONAM I[n] ARIDAM *jone 2*. Zwischen dem Apostel und dem Prophet ist die Auferstehung Christi dargestellt. Im Anschluss an die Darstellung Jonas folgt die Szene von der Erweckung des Sohnes der Witwe durch Elias und schließlich eine Darstellung des Todes.

Auf der sechsten Perle ist Andreas zu erkennen. Er verkündet den Credoartikel PASS' SVB PONCIO PILATO CRVCIFIX' *mortuus et sepultus.* Die beiden folgenden Medaillons zeigen die Kreuzigung () und die Grablegung und erst im (vom Apostel aus) vierten Medaillon befindet sich der Prophet mit seiner Schriftrolle. Es ist David, der hier einen Vers aus Psalm 21 zitiert EGO SVM VERMIS [et] NON HOMO *ps. 21*. Die anschließende Szene zeigt ihn schließlich tanzend vor der Bundeslade.

Auf der anschließenden Perle stehen sich Simon (*symon*) und Jeremias (*jhere[m]ias*) gegenüber. Der Text in der Schriftrolle des Apostels lautet SCAM ECCLESIA[m] CATHOLICA[m] SA[nc]TORV CO[mmun]IO und der in der Schriftrolle des Propheten CONSVMMABO TESTAMENTV NOVV · *jhe 31*. Das Bildfeld zwischen den beiden zeigt die (katholische) Kirche: einen Papst, zwei Kardinäle, drei Bischöfe, zwei Pfarrer und zwei Mönche. Auf Jeremias mit Spruchband folgt wohl sein Martyrium – ein Mann wird von einem Pferd fort geschleift und gleichzeitig gesteinigt. Auf dem letzten

Medaillon ist eine die Sibylle von Kumae zu sehen, auf deren Spruchband *iam nova progenies celo demitti' alto* steht.⁹⁴

Auf der folgenden Perle ist Philippus (*phs*) dargestellt. Er hält das Spruchband DESCENDIT AD INFERNA in Händen. Das Medaillon rechts von Philippus zeigt dementsprechend, wie Christus „in das Reich des Todes“ „hinabgestiegen“ ist und Adam und Eva aus der Vorhölle befreit. Darauf folgt dann eine Darstellung der Hölle selbst. Der umlaufende Vers des Propheten Zacharias (*zacharias*) lautet: EDVSIT VINCTOS DE LACV *zacha* 9. Im darauffolgenden Bildfeld ist sein Martyrium dargestellt.

Die neunte Perle ist jene, die eigentlich am Anfang stehen müsste, denn auf ihr beginnt der Apostel Petrus (*pieter*) das Credo mit den Worten CREDO IN DEV' · PREM · OMNIPOTETE' *creatorem celi et terre*. Dies kommentiert Moses (*mosy*) wie folgt: AVDI ISRAEL DMS DEVS TV' VM' E' VII *deuter*. Zuerst aber folgen dem Bild Petri zwei andere Darstellungen: die Erschaffung des Himmels und das Christuskind in einer strahlenden Sonne, die von den Worten *deus lux est et tenebre in es no[n] sinit ulle* aus Joh. 1,5 umgeben ist. Dann folgt, wie bereits gesagt, Moses mit seinem Spruchband und schließlich Moses beim Empfang der Gesetzestafeln.

Die letzte Ave-Perle nach der heutigen Reihung stellt den Apostel Jakobus Minor (*jacob' mi*) und den Propheten Joel (*johel*) einander gegenüber. Die Verse auf ihren Spruchbändern beziehen sich auf den Heiligen Geist, so heißt es im Credo CREDO IN SPIRITVM SANCTVM und bei Joel EFFVNDAM DE SPIRITV · MEO SR' · ORM · CARIVE' *johel* 2. Zwischen dem Apostel und dem Propheten ist entsprechend die Herabkunft des Heiligen Geistes zu Pfingsten dargestellt. Auf die Darstellung Joels folgt eine Sibylle, auf deren Spruchband *quomo put hec fieri autycode* steht. Das fünfte Bild der Perle greift wiederum das Thema des Heiligen Geistes auf und zeigt die Taufe Christi im Jordan.

Die Paternosterperle ist aufwendiger gestaltet als bei der Pariser Schwesterkette, auf ihr laufen außen drei Reihen von jeweils acht Bildmedaillons um. Die Medaillons der mittleren Reihe sind größer als die der beiden äußeren Reihen. In dieser mittleren Reihe befindet sich auf einem Medaillon das Wappen von England mit Helmzier und Wappenmantel, daran

⁹⁴ Der Text ‚iam nova progenies caelo demittitur alto‘ stammt aus: Vergil, Eklogen, IV 7.

anschließend Judas Thaddäus (*judas*) mit einer Schriftrolle, auf der REMISSIONE' PECCATORVM zu lesen ist und die in einem der Felder der oberen Reihe ausläuft. In zwei Medaillons ist die Waschung Naamans dargestellt, dabei zeigt ein Bild den im Jordan badenden Naaman, während das zweite die Rückkehr Gehazis in ein Haus zeigt, das mit dem Wort 'helis' als das Haus Elias zu erkennen ist. Der Text auf dem Schrifband dazu lautet SEPTIES LAVARE IN IORDANE 4 reg 5. Dann folgt ein weiteres Medaillon mit den Initialen „he 8 k · a ·“, die für König Heinrich VIII. und Katharina von Aragon stehen sollen,⁹⁵ die aufgrund dieser Initialen, des englischen Wappens, sowie der königlichen Mottos und der Rose auf dem Ring als die ursprünglichen Besitzer gelten.⁹⁶ Das anschließende Bildfeld zeigt den Apostel Mathias („*math*“). Auf seinem Spruchband steht CARNIS RESVR' [et] VITA[m] ETERNA[m]. Auf dem Medaillon daneben sind auferstehende Tote zu sehen. In den Medaillons der oberen Reihe befinden sich Darstellungen der Beschneidung und der Beichte, sowie eine Reihe musizierender Engel. Außerdem entrollen sich die Schriftrollen der Apostel, die in der mittleren Reihe dargestellt sind, in diesen Medaillons. In der unteren Reihe sind Trajan und die Witwe, eine Almosenspende, Christus und die Ehebrecherin, die Taufe und in zwei Feldern Auferstehende dargestellt. Darüber und darunter ist die Betnuss mit gotischem Maßwerk versehen. Im Innern der aufklappbaren Betnuss, die die Paternosterperle bildet, ist die Gregorsmesse dargestellt; sie ist von der Inschrift O FILI DEI PASSIO FERTILIS SID NOBIS REMISSIO umgeben. In der oberen Hälfte ist eine Mondsichelmadonna im Strahlenkranz dargestellt, umgeben von anbetenden Engeln. Dazu lautet die Umschrift: MVLIER AMICTA SOLI ET LVNA SVB PEDIBVS EIVS.

Abgesehen von den Bildern in und auf dieser Paternosterperle entspricht die Bildauswahl vollkommen der des Pariser Zehners. Die erste Perle entspricht Perle D des Pariser Zehners, die zweite Perle Perle K, die dritte Perle J, die vierte Perle E, die fünfte Perle F, die sechste Perle H, die siebte Perle B, die achte Perle G, die neunte Perle L und die zehnte Perle C. Beim Vergleich der

⁹⁵ Vgl. Marks, Two early 16th Century Boxwood Carvings, in: Oud Holland 1977, S. 140.

⁹⁶ Im Inventar Heinrichs VIII., das nach Heinrichs Tod 1547 dessen Nachfolger Eduard VI. anlegen ließ, ist dieser Zehner nicht zu finden, wohl aber einige einfache, bilderlose Zehner aus Achat, Jaspis und Ebenholz. Vgl. The Inventory of King Henry VIII. Society of Antiquaries MS 129 and British Library MS Harley 1419. The Transcript, Hrsg. David Starkey/Philip Ward, London 1998.

beiden Zehner sind lediglich kleine Verschiebungen auf zwei der zehn Perlen zu beobachten, so folgt auf Perle D des Pariser Stücks auf Hosea das Urteil Salomos und rechts davon eine Sibylle, während auf der ersten Perle des Zehners aus Chatsworth erst die Sibylle und dann das Urteil Salomos zu sehen sind. Gleiches gilt für Perle acht, auf der im Anschluss an Christus in der Vorhölle die Hölle oder das Fegefeuer dargestellt ist und rechts davon Zacharias und sein Martyrium. Beim Pariser Zehner hingegen kommen die beiden Prophetenbilder vor der Darstellung des Fegefeuers. Aufbau und Komposition der einzelnen Bilder unterscheiden sich jedoch deutlich. Viel mehr als es der Unterschied zwischen den runden Bildfeldern des Zehners aus Chatsworth und den quadratischen aus Paris unbedingt erforderlich machen würde. Diese Form der Bildfelder und auch generell die Form der Perlen ist mit dem Fragment aus dem Musée de Cluny eng verwandt, von dem als nächstes die Rede sein wird.

Zuerst aber noch ein paar Worte zur Datierung: Heinrich VIII. und Katharina von Aragon, deren Initialen auf dem Zehner zu finden sind, heirateten 1509. 1527 wurde ihr Scheidungsverfahren eingeleitet, das 1533 seinen Abschluss fand und 1534 zum Bruch Heinrichs mit Rom führte. Der Zehner ist also zweifellos zwischen 1509 und 1534 entstanden,⁹⁷ es ist aber anzunehmen, dass er bereits vor 1527 geschaffen wurde.⁹⁸ Da dieser Zehner und der Buchsbaumzehner aus dem Louvre (A5) so große Ähnlichkeit aufweisen – und zwar sowohl was das Bildprogramm, das Material und die Technik betrifft, aber auch was die künstlerische Umsetzung anbelangt – ist anzunehmen, dass beide in zeitlicher Nähe zu einander entstanden sind. Da der Pariser Zehner nicht vor 1523, dem Jahr der Hochzeit von Floris van Egmond mit Margaretha van Glymes – warum sonst sollte das gemeinsame Wappen der beiden den Ringkopf zieren? – und nicht nach seinem Tod im Jahr 1539 entstanden sein kann, ließe sich für beide Stücke annehmen, dass sie nach 1523 und vor dem Beginn des Scheidungsprozesses Heinrichs VIII., also vor 1527 entstanden sind.

⁹⁷ So: Romanelli, *South Netherlandish Boxwood Devotional Sculpture*, S. 248, Kat.-Nr. 15; *Ausst.-Kat. Treasures from Chatsworth*, S. 91, Kat.-Nr. 184.

⁹⁸ So auch: *Ausst.-Kat. Catalogue of an Exhibition of Gothic Art in Europe*, S. 56, Kat.-Nr. 94; *Marks, Two early 16th Century Boxwood Carvings*, S. 140.

2.1.7 Fragment eines Zehners, Musée de Cluny (A7)

Flandern, 1500-1525, Buchsbaum

Paris, Musée de Cluny, Inv.-Nr. Cl. 21323

Im Musée de Cluny ist das Fragment eines Zehners aus Buchsbaumholz ausgestellt.⁹⁹ Die Kette besteht heute nur noch aus zwei Ave-Perlen und einer Betnuss als Abschluss. In diesem fragmentarischen Zustand ist die Kette 15 cm lang.¹⁰⁰ Die Ave-Perlen bestehen aus durchbrochen gearbeitetem Rankenwerk, auf das drei Medaillons von je ca. 2 cm Durchmesser gesetzt sind. Ähnlich große runde Flächen an den Ober- und Unterseiten der Perlen dienen zur Befestigung der metallenen Ösen. Auf den Bildmedaillons der oberen der beiden Perlen sind die Erschaffung Evas,¹⁰¹ der Sündenfall (Abb. 27) und eine Szene, die die nackte Eva zeigt, wie sie mit gefalteten Händen vor Gott kniet. (Abb. 26) Sauzay und Romanelli interpretieren diese ungewöhnliche Szene als Gnadengesuch Evas.¹⁰² Die Medaillons auf der unteren Ave-Perle zeigen die Auferstehung des Lazarus,¹⁰³ den Einzug nach Jerusalem (Abb. 27) und das Abendmahl. (Abb. 26) Text findet man auf diesen Perlen nicht, wohl aber auf der Betnuss. Außen besteht diese Betnuss aus durchbrochen gearbeitetem Maßwerk und dort, wo die beiden Hälften aufeinandertreffen, liest man auf dem Rand der oberen Kapsel: O MATER DEI MEMENTO MEI und auf dem Rand der unteren: BENE OMNIA FECIT DOMINVS. Im Innern der Betnuss (Abb. 28) findet man in der oberen Kapselhälfte eine Anna-Selbstdarstellung. Im Zentrum dieses Bildes sitzt Maria mit dem Jesusknaben auf ihrem Schoß, hinter ihr sitzt etwas erhöht ihre Mutter Anna, die ein geöffnetes

⁹⁹ Dieses Objekt befindet sich heute im Musée National du Moyen Âge. Thermes et Hôtel de Cluny in Paris. Ursprünglich befand es sich in der Sammlung Sauvageot und gelangte von dort ins Musée du Louvre. Romanelli gibt an, das Objekt befände sich noch heute im Louvre, wo es die Inv.-Nr. 21.323 habe. Vgl. Romanelli, *South Netherlandish Boxwood Devotional Sculpture*, S. 255. Wie die Kette vom Louvre ins Musée de Cluny kam entzieht sich meiner Kenntnis.

¹⁰⁰ Alexandre Sauzay, *Catalogue du Musée Sauvageot*, Paris: Musée Imperial du Louvre 1861, S. 48, Kat.-Nr. 191 und Romanelli, *South Netherlandish Boxwood Devotional Sculpture*, S. 255, Kat.-Nr. 16.

¹⁰¹ Da mir keine fotografische Aufnahme von dieser Seite der Perle vorliegt, verlasse ich mich hier auf die Angaben in Romanelli, *South Netherlandish Boxwood Devotional Sculpture*, S. 255 und Sauzay, *Catalogue du Musée Sauvageot*, S. 255.

¹⁰² So: Sauzay, *Catalogue du Musée Sauvageot*, S. 48, Kat.-Nr. 191 und Romanelli, *South Netherlandish Boxwood Devotional Sculpture*, 1475-1530, New York 1992, S. 255, Kat.-Nr. 16.

¹⁰³ Da mir keine fotografische Aufnahme von dieser Seite der Perle vorliegt, verlasse ich mich hier auf die Angaben in Romanelli, *South Netherlandish Boxwood Devotional Sculpture*, S. 255 und Sauzay, *Catalogue du Musée Sauvageot*, S. 255.

Buch in ihrer linken Hand hält. Links und rechts von Maria sieht man zwei weitere Frauen sitzen – wahrscheinlich Angehörige der heiligen Sippe. Anna und diese beiden Frauen bilden zusammen ein Dreieck, in dessen Mitte Maria platziert ist. Die Umschrift, die um dieses Bildmedaillon herumläuft, lautet: * AVE RADIX EX QVA MVN[do]LVX EST ORTA. Diese Anrede an Maria stammt aus dem Marienhymnus zur Komplet, also aus dem Kontext des Stundengebets. Aber während die Anrufung im Stundengebet mit dem Wort ‚salve‘ beginnt, ist dieser Gruß hier bemerkenswerterweise durch ‚ave‘ ersetzt. In der unteren Kapselhälfte ist erneut Maria dargestellt, diesmal dem Maria-in-Sole-Typus entsprechend, als Himmelskönigin.¹⁰⁴ Sie steht vor der Sonne, die sie wie eine prächtige Gloriole hinter fängt, und auf der Mondsichel. Auf dem Kopf trägt sie eine Krone und auf ihrem linken Arm hält sie das Kind. Am Rand deutet ein dünnes Wolkenband den Himmel an. In der Randzone jenseits des Wolkenbands läuft wiederum Schrift um. Dort steht der Text von Psalm 19,6: * IN SOLE POSSVIT TABERNACVLVM SVVM, der hier offensichtlich auf die Himmelskönigin bezogen wird.

Aus den vorhandenen Ave-Perlen lässt sich unmöglich das Gesamtprogramm des Zehners ablesen. Man kann bloß festhalten, dass es sowohl das Alte als auch das Neue Testament umfasst und, dass es wohl nicht mit dem Credo und den Aposteln in Verbindung steht.¹⁰⁵ Susan Romanelli hat festgestellt, dass nicht nur die Perlen dieses Objekts ähnlich geformt sind wie die des Zehners in Chatsworth, sondern dass auch stilistische Ähnlichkeiten bestehen.¹⁰⁶

2.1.8 Fragment eines Rosenkranzes, Kunstgewerbemuseum Berlin (A8)

Tirol?, Anf. 16. Jh., Bronze vergoldet, Email

Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. F 3477

Auf einem Rosenkranzfragment, das sich im Kunstgewerbemuseum Berlin befindet, wird der Rosenkranz mit den Arma Christi verbunden.¹⁰⁷ Die Kette

¹⁰⁴ Zu diesem Typus der Mariendarstellung: Sixten Ringbom, *Maria in Sole and the Virgin of the Rosary*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 25, 1962, S. 326-330.

¹⁰⁵ Vgl. auch: Romanelli, *South Netherlandish Boxwood Devotional Sculpture*, S. 255.

¹⁰⁶ Romanelli, *South Netherlandish Boxwood Devotional Sculpture*, S. 255 f.

¹⁰⁷ Dieses Rosenkranzfragment ist bisher nicht publiziert, abgesehen von einer knappen Erwähnung in: Nicholas Penny, *The Sixteenth Century Italian Paintings*, Bd. I, *Paintings from*

besteht aus acht gleichartigen vergoldeten Perlen aus Bronze. Die Perlen sind als sechseckige Prismen gestaltet. (Abb. 29) Die sechs Seitenflächen sind längsrechteckig (ca. 0,5 x 1 cm) und mit Darstellungen in opakem Email (Grubenschmelz) versehen. Die Kanten zwischen diesen Flächen sind etwas erhöht. Die Ösen, die die Perlen miteinander verbinden, sind auf den unbemalten Perlenseiten angebracht, die die Form eines leicht gewölbten gleichseitigen Sechsecks haben. Die Kette wird auf Anfang 16. Jahrhundert datiert, als Entstehungsort kommt dem Kunstgewerbemuseum zufolge möglicherweise Tirol in Betracht.¹⁰⁸

Auf den sechs Bildflächen der ersten Perle sind abwechselnd Rosenblüten und Arma Christi dargestellt, in diesem Fall die Nägel, mit denen Christus ans Kreuz genagelt wurde, die Würfel, mit denen um sein Kleid gespielt wurde und die Leiter, mit deren Hilfe er vom Kreuz abgenommen wurde. Diese Darstellungen der Leidenswerkzeuge sind in farbigem Email ausgeführt – die Nägel schwarz oder braun, die Leiter und die Würfel weiß – und nehmen jeweils die ganze Länge ihrer Seitenfläche ein, während die Darstellungen der Rosen links und rechts von je einem weißen und einem dunklen Blattornament gerahmt werden. Die Rosen selbst bestehen aus vier roten, spitz zulaufenden Blütenblättern und dazwischen gesetzten schmalen Kelchblättern. Auch auf der daran anschließenden Perle sind auf jeder zweiten Seite solche Rosen, gerahmt von Blattornamenten dargestellt. Auf den Seiten dazwischen sind in Buchstaben aus schwarzem Email die Worte O // DEI und MA (für Maria) zu lesen. Auf der dritten Perle ist ebenfalls jedes zweite Feld mit einer Inschrift versehen. Hier ist in umgekehrter Ausrichtung IHS, REX und NAS zu lesen, was wohl Jesus Rex Nazarenus bedeuten soll. Auf den Feldern dazwischen sind wiederum Leidenswerkzeuge dargestellt. Diesmal die Zange, die Dornenkrone und der Hammer. Die vierte Perle ist mit einem MA-Monogramm für Maria, und zwei IHS-Monogrammen versehen – jeweils in der gleichen Ausrichtung, wie auf der vorangegangenen Perle. Die Felder

Bergamo, Brescia and Cremona, (National Gallery Catalogue), London: National Gallery 2004, S. 13, Abb. 2.

¹⁰⁸ Penny spricht davon, dass diese Kette aus einem Grab in Tirol stammt und verweist auf (wohl mündliche) Angaben von Mary Pixley. Penny, *The Sixteenth Century Italian Paintings*, Bd. I, S. 13. Aus den Dokumenten des Kunstgewerbemuseums geht dies nicht hervor, dort ist lediglich zu erfahren, dass die Kette zwischen 1933 und 1935 aus der Sammlung Figdor (Wien) erworben wurde. Allerdings ging das Museum von Beginn an von einer Entstehung in Tirol aus. Heute wird diese Angabe mit einem Fragezeichen versehen.

dazwischen nehmen wieder Rosenblüten ein. Zwischen den Rosen, die auch auf der daran anschließenden fünften Perle drei der sechs Seitenflächen einnehmen, sind die heilige Lanze, die Geißelsäule und das Kreuz dargestellt. Die Lanze ist braun mit einer weißen Spitze, die Geißelsäule ganz weiß und das Kreuz rötlich-braun. Die sechste Perle ist alternierend mit Blüten und Schrift versehen. Drei Felder zeigen also wieder die bekannten Rosen, auf den drei übrigen Feldern ist die Inschrift MIC und PAR // CE zu lesen.¹⁰⁹ Auf dem Feld, auf dem CE zu lesen ist, wurde hinter die Schrift eine Blüte gesetzt. Diese Inschrift ist wohl als ‚parce mihi‘ – [Herr,] verschone mich – zu verstehen. Auf der nächsten, der siebten, Perle ist AVE // PLE // GRA zu lesen, was ganz unzweifelhaft für ‚Ave gratia plena‘ steht, also den Beginn des Ave Maria und die Worte, die der Engel bei der Verkündigung zu Maria sprach. Die drei übrigen Felder nehmen Rosen ein. Die letzte Perle der Reihe besteht, wie die vierte, nur aus Monogrammen und Rosen. Auf der ersten Seitenfläche steht MA, auf der dritten und fünften jeweils IHS – wobei eines der beiden nach der anderen Seite ausgerichtet ist, so dass egal von wo man schaut, immer eines der beiden auf dem Kopf steht. Zwischen die Flächen mit den Monogrammen sind auch hier auch wieder Rosen gesetzt.

Auf den acht Perlen werden somit drei Elemente nebeneinander präsentiert: die Schrift, die im wesentlichen nur die Namen Gottes, Christi und Marias aufruft, die Arma, die zeichenhaft die Stationen der Passion in Erinnerung rufen und die Blüten, die ebenso zeichenhaft an den etymologischen Ursprung des Rosenkranzes, an den Kranz aus Rosen, denken lassen. Die Leidenswerkzeuge und auch die Rosen geben keine bestimmte narrative, chronologische oder sonstige Struktur vor. Sie sind nicht dafür geeignet, das Leben Christi Station für Station Revue passieren zu lassen – man könnte eher von einer wilden Ordnung sprechen. An den zusammenhängenden Textstückchen ist zu erkennen – was bei allen anderen Rosenkränzen auch zu beobachten ist, dass die Kette Perle für Perle gelesen werden muss. Die Textpassagen O DEI MA[ria], AVE PLE[na] GRA[tia] oder IHS REX NAS[areus] entwickeln sich auf den Perlen selbst und sind nur durch das Drehen der Perlen lesbar.

¹⁰⁹ MIC ist hier andersherum ausgerichtet als PAR und CE, im Vergleich mit den vorigen und nachfolgenden Perlen stehen aber PAR und CE auf dem Kopf, nicht MIC.

Ich gehe – wie das Kunstgewerbemuseum – davon aus, dass diese acht Perlen das Fragment eines Rosenkranzes sind. Da die Kette der vorliegenden Form weder einen Anfang noch ein Ende hat, und weder eine Paternosterperle vorhanden ist noch ein Ring oder ein Kreuz, muss offen bleiben, ob es sich hier um ein kurzes Stück eines Fünzfingers oder um einen fast vollständig erhaltenen Zehner handelt.¹¹⁰ Es wäre aber auch möglich, dass die Perlen nicht einen Rosenkranz, sondern eine Halskette formten. Letzteres legt das Porträt einer jungen Dame in der National Gallery in London nahe.¹¹¹ (Abb. 31) Die junge Dame auf dem Gemälde, das Bartolomeo Veneto (aktiv 1502 – 1546) zugeschrieben wird, trägt eine Halskette, deren Perlen genauso aussehen, wie die, die sich im Kunstgewerbe Museum Berlin tatsächlich erhalten haben. Es sind ebenfalls solche goldenen Prismen, auf deren Seitenflächen man die Dornenkrone, die Würfel, mehrere Zangen, mehrere Leitern und etliche rote Kreuze erkennen kann. Möglicherweise soll auch eine der Wunden Christi dargestellt sein. Die anderen Perlenseiten sind, wie das Berliner Kettenstückchen, mit roten Blüten oder mit Schrift versehen, wobei die meisten Inschriften so dargestellt sind, dass sie sich nicht entziffern lassen – nur „SAP“ ist auf einer der Perlen ganz deutlich zu lesen.¹¹² Der Abstand zwischen den Perlen ist bei der Dame auf dem Porträt wesentlich weiter als bei den real überlieferten Perlen, die sich, Öse an Öse, nahtlos aneinanderreihen. Alle Perlen haben die gleiche Form, die gleiche Größe und den gleichen Abstand zu den anderen Perlen. Es gibt keine Paternosterperle oder sonst ein rosenkranztypisches Gestaltungselement, das diese Reihe gleichförmiger Perlen unterbrechen würde. Daraus den Schluss zu ziehen, dass auch das Berliner Kettenstück teil einer Halskette – und nicht eines Rosenkranzes – war, erscheint mir voreilig, denn wie an der Rosenkranz-Kette aus dem Cleveland

¹¹⁰ Für diese zweite Möglichkeit spricht die Auswahl der Leidenswerkzeuge. Zwar wäre die Reihe der Arma beinahe endlos erweiterbar, doch auf den neun Perlen findet man ausgerechnet die wichtigsten von ihnen, was eher auf eine absichtsvolle, denn auf eine zufällige den historischen Umständen geschuldete Auswahl schließen lässt.

¹¹¹ Bartolomeo Veneto?, Porträt einer jungen Dame, ca. 1500-1510, Öl auf Holz, 55,5 x 44,2 cm, London, National Gallery, Inv.-Nr. NG 2507. Vgl. dazu: Penny, *The Sixteenth Century Italian Paintings*, Bd. I, S. 10-15.

¹¹² Penny, *The Sixteenth Century Italian Paintings*, Bd. I, S. 13. Er zählt all diese Details auf, bis auf die roten Blüten, die er scheinbar für weitere Wundendarstellungen hält. Vgl. die Abbildung des Gemäldes in der online Datenbank der National Gallery: <http://www.nationalgallery.org.uk/server.php?change=ZoomTool&contentType=ConMediaFile&contentId=6623&z=1&x=182&y=0>, (8.3.10).

Museum of Art, der als nächstes vorgestellt wird, zu sehen ist, gibt es durchaus Paternosterperlen zu solchen Ave-Perlen.

2.1.9 Zehner(?), Cleveland Museum of Art (A9)

Italien, Anf. 16. Jh., Kupfer vergoldet, Email

Cleveland Museum of Art, Inv.-Nr. 1952.277

Die angesprochene Rosenkranz-Kette in der Sammlung des Cleveland Museum of Art¹¹³ hat eine Länge von 24,5 cm.¹¹⁴ Die Perlen dieser Kette haben exakt die gleiche Form wie die des zuvor behandelten Berliner Fragments (A8). Auch das verwendete Material scheint dasselbe zu sein, auch wenn in Berlin von vergoldeter Bronze die Rede ist, während man im Cleveland Museum von vergoldetem Kupfer ausgeht.¹¹⁵ Die Gestaltung der Perlen ist sehr ähnlich. (Abb. 30) Auf den Seitenflächen der Prismen sind die Worte oder Wortfetzen AVE, O, REX, MA, ESPO und IVD zu lesen;¹¹⁶ zwischen die Flächen mit Schrift sind, genau wie in Berlin, rote Rosen gesetzt. Daneben gibt es Perlen, auf denen scheinbar abwechselnd rote und weiße Rosen dargestellt sind. Bilder der Leidenswerkzeuge sind offenbar nicht vorhanden. Insgesamt besteht die Kette aus dreizehn sechseckigen Ave-Perlen und zwei größeren, ovalen Paternosterperlen. Diese sind aus demselben Material wie die Ave-Perlen und genau wie diese farbig emailliert. Sie werden durch Stege in vier Kompartimente geteilt, in denen Blumenornamente untergebracht sind. Es ist anzunehmen, dass es sich auch dabei um Rosen handelt. Diese Paternosterkugeln teilen die Ave-Perlen in zwei Abschnitte von zehn bzw. drei Perlen. An der einen Seite der Kette befinden sich eine Schleife oder Rüschen, daran schließt sich die erste Paternosterperle an. Darauf folgen die drei ersten Ave-Perlen, dann die zweite Paternosterperle und die

¹¹³ Zu diesem Rosenkranz, den das Cleveland Museum of Art aus dem J. H. Wade Fund erwarb, liegt bisher keine Literatur vor, abgesehen von dem, was das Cleveland Museum of Art auf seiner Internetseite veröffentlicht: <http://www.clevelandart.org/collections/collection%20online.aspx/iscardlayout/1?type=refresh&sliderpos=2&searchoption=1> (22.02.11).

¹¹⁴ <http://www.clevelandart.org/collections/collection%20online.aspx/iscardlayout/1?type=refresh&sliderpos=2&searchoption=1> (22.02.11).

¹¹⁵ So die online Objektdatenbank des Cleveland Museum of Art: <http://www.clevelandart.org/collections/collection%20online.aspx/iscardlayout/1?type=refresh&sliderpos=2&searchoption=1> (22.02.11).

¹¹⁶ Mir waren nur zwei Fotografien des Museums zugänglich, daher kann ich nur Angaben über die darauf sichtbaren Seiten der Perlen machen. Das vollständige Bild- und vor allem Textprogramm ließe sich nur vor Ort erschließen.

Avedekade, die keinen besonderen Abschluss hat. Es ist gut möglich, dass es sich hier um ein Fragment handelt. Die drei separierten Ave-Perlen, die mit den drei Perlen, die bei heutigen Rosenkränzen den sogenannten Steg bilden, korrespondieren, lassen darauf schließen, dass die Kette nach 1600 neu arrangiert wurde, denn erst um 1700 wurde ein solcher Steg aus drei Ave-Perlen an den Anfang des Rosenkranzes gestellt.¹¹⁷

2.1.10 Perlen eines Rosenkranzes, Vatikanische Museen (A10)

Europa, Anf. 16. Jh., Kupfer vergoldet, Email

Rom, Vatikanische Museen (Museo Sacro)

Achtzehn vergoldete, teilweise emaillierte Kupferperlen in der Form sechseckiger Prismen befinden sich in der Sammlung der vatikanischen Museen. (Abb. 32) Sie ähneln den Perlen der beiden zuvor behandelten Ketten sehr, sind aber deutlich weniger fein gearbeitet. Die Perlen sind offenbar nicht zu einer Kette gefädelt und ihre ursprüngliche Anordnung ist nicht überliefert. Die Länge der einzelnen Perlen schwankt zwischen 1,9 cm und 1,6 cm, ihr Durchmesser zwischen 1,7 und 1,5 cm.¹¹⁸ Die sechs Seitenflächen, die mit Darstellungen in Email versehen sind, sind 8 x 14 mm groß.¹¹⁹ Auf dreizehn dieser Perlen wechseln sich auf den sechs Seitenflächen Darstellungen von Rosen mit Buchstaben ab. Auf einer der Seitenflächen steht jeweils SA, auf einer LE und auf einer NP. Die Bedeutung dieser Buchstabenkürzel konnte bisher nicht geklärt werden. Die Rosen sind in der Regel rot, doch auf fünf dieser dreizehn Perlen ist je eine der drei Rosen weiß. Die anderen fünf Perlen zeigen auf jeder ihrer sechs Seitenflächen Leidenswerkzeuge, und zwar jede, bis auf leichte Abweichungen, dieselben, nämlich: das Kreuz, die Lanze, die Geißelsäule, Geißeln, die Laterne und die Leiter. Auf zwei der Perlen ist die Reihenfolge leicht verändert – hier ist an Stelle der Geißeln der Hahn

¹¹⁷ Ritz, Der Rosenkranz, in: Ausst.-Kat. 500 Jahre Rosenkranz, S. 56 f. An Zehnern treten solche Stege normalerweise nicht auf.

¹¹⁸ Frederick Stohlman, Gli Smalti del Museo Sacro Vaticano, Catalogo del Museo Sacro, Bd. 2, Vatikanstadt 1939, S. 45 f, Kat.-Nrn. 82-99, Taf. XXII.

¹¹⁹ Louis Bourdery, L'Orfèvrerie et l'émallerie Limousins au Vatican, in: Bulletin de la Société Archeologique et Histoire du Limousin, XLVII (1899), S. 382, Kat.-Nrn. 896-913.

dargestellt und neben ihm die Laterne, deren Platz hier die Würfel und der Geldbeutel des Judas einnehmen.¹²⁰

Die Angaben zur Datierung und Lokalisierung dieser Perlen ist höchst vage. Louis Bourdery vermutet, sie seien vielleicht in Limoges entstanden und zwar um das 14. Jahrhundert,¹²¹ Stohlmann spricht vom 15.-16. Jahrhundert.¹²² Auch wenn die Perlen insgesamt und die Emailarbeiten auf ihnen größer erscheinen als die der Ketten aus Berlin und Cleveland, so ist doch anzunehmen, dass sie in etwa in derselben Zeit wie diese entstanden sind, also um 1500 oder Anfang des 16. Jahrhunderts.

2.1.11 Zehner, Louvre (A11)

Frankreich, erste Hälfte 16. Jh., Achat, Gold, Email ronde bosse

Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. OA 5634

Dieser zweite Zehner aus dem Louvre¹²³ – an dessen Datierung ins 16. Jahrhundert¹²⁴ Hugh Tait Zweifel angemeldet hat¹²⁵ – besteht aus elf ovalen Achaten, die alle aufklappbar sind (Abb. 33) und im Innern Bilder in *email en ronde bosse* versteckt halten. Die Kette ist 51 cm lang. Eine der Achatperlen, die Paternosterperle, ist deutlich größer als die übrigen Perlen. Doch auch die kleinen Perlen sind nicht alle gleich groß. Den Anfang der Kette markiert ein großer, goldener, schwarz emaillierter Ring. Die Schmalseiten der Ringschiene sind mit schwarzen Ornamenten aus Email verziert, auf der Außenseite trägt der Ring die goldene Inschrift auf schwarzem Emailgrund: * LE : SOUVENIR : FAIT : SOVPIRER *. Anders als bei allen anderen hier behandelten Zehnern, folgt bei diesem Stück auf den Ring direkt die Paternosterperle. Daran

¹²⁰ Stohlman, Gli Smalti del Museo Sacro Vaticano, S. 45 f, Kat.-Nrn. 82-99, Taf. XXII.

¹²¹ Bourdery, L'Orfèvrerie et l'emaillerie Limousins au Vatican, in: Bulletin de la Societe Archeologique et Histoire du Limousin, XLVII (1899), S. 354 und S. 382, Kat.-Nrn. 896-913.

¹²² Stohlman, Gli Smalti del Museo Sacro Vaticano, S. 45 f, Kat.-Nrn. 82-99, Taf. XXII.

¹²³ Zu diesem Zehner: Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 183-189, Kat.-Nr. III; Ritz, Der Rosenkranz, in: Ausst.-Kat. 500 Jahre Rosenkranz, S. 85; Evans, A History of Jewellery, S. 77, Abb. 38b; Émile Molinier, Catalogue de la Donation de M. le Barone Adolphe de Rothschild, Musée national du Louvre, Paris 1902, S. 33-34, Kat.-Nr. 85, Taf. XXXIV; Hackenbroch, Renaissance Jewellery, S. 315; Hugh Tait, Catalogue of the Waddesdon Bequest in the British Museum, Bd. I The Jewels, London 1986, Kat.-Nr. 49, S. 244 f; Max von Boehn, Das Beiwerk der Mode. Spitzen, Fächer, Handschuhe, Stöcke, Schirme, Schmuck, München 1928, S. 175 und Atlas Datenbank des Musée du Louvre: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=9095&langue=fr (02.03.2011)

¹²⁴ Ritz datiert ihn ins erste Drittel des 16. Jahrhunderts. Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 183.

¹²⁵ Tait, Catalogue of the Waddesdon Bequest, Bd. I, Kat.-Nr. 49, S. 244 f.

schließen sich die anderen Perlen an, am unteren Ende der Kette hängt das Kreuz, ein lateinisches Kleeblattkreuz. Die dreipassförmigen Kreuzenden sind aufgesetzt und bestehen aus teilweise schwarz emailliertem Gold und sind mit goldenen Darstellungen vor schwarzem Grund versehen: Auf der einen Seite sind in den Dreipässen Engel dargestellt, die die Leidenswerkzeuge halten, auf der anderen Seite die Symboltiere der vier Evangelisten. (Abb. 34) Auf den Seitenflächen dieser Fassungen läuft, von der Kreuzspitze beginnend, die Inschrift PER : SIG / NUM SANCTE CRV / CIS : LIBER ET : NOS DE / INIMI CIS : NOSTRIS / DOMINVS um. Auf der Zarge der Perlen befindet sich ebenfalls eine solche goldene Schrift auf schwarzem Emailgrund, die allerdings vom Scharnier, dem Verschluss und den Ösen unterbrochen wird. Auf der, vom Kreuz gesehen, ersten Perlen steht hier A : TEMET / IPSO : HOC / DIGIS / AN : ALLI. Diese Worte spricht Christus zu Pilatus in Joh. 18,34. Klappt man die Achatkapsel auf, so sieht man im Innern der Perle in der linken Kapselhälfte einen weiß gekleideten Herrscher thronen. Es handelt sich um Pilatus, dem Christus, der in der rechten Kapselhälfte dargestellt ist, gefesselt vorgeführt wird. Die Szene besteht also aus beiden Kapselhälften, die Erzählung setzt sich über das Scharnier hinweg fort. So ist es auch bei den übrigen Szenen in den Ave-Perlen. Auch die Umschrift SI ERGO / ME QVERITIS SIN / ITE : HOS (Joh. 18,8), außen auf der zweiten Perle, ist ein Zitat Christi. Er spricht diese Worte bei seiner Gefangennahme. Innen in der linken Kapselhälfte sind zwei Männer dargestellt, die den gefesselten Christus vor Annas führen, der in der rechten Kapselhälfte thront und der an seiner Mitra als Hohepriester zu erkennen ist. Er wird von zwei Dienern oder Soldaten flankiert, die auf den Vorgeführten zeigen und so einen besonders engen Zusammenhang zwischen den beiden Bildhälften herstellen. (Abb. 35) In der dritten Perle ist in jeder der beiden Kapselhälften eine eigene Szene untergebracht, die allerdings beide in enger zeitlicher und narrativer Beziehung zu einander stehen: die Ölbergszene in der rechten Kapselhälfte und die anschließende Gefangennahme in der linken. Die Ölbergszene zeigt Christus mit rotem Gewand, wie er auf dem Berg vor einem Messkelch und einer darüber erscheinenden Hostie betet. Die Worte PATER / MI : SI * POSIBI / LE EST, die er Mt. 26,39 zufolge dabei spricht, bilden die Umschrift auf der Zarge dieser Perle. Die schlafenden Jünger sind durch drei kleine, am rechten

Bildrand erscheinende Köpfchen stellvertretend anwesend. Bei seiner Gefangennahme in der linken Kapselhälfte steht Christus zwischen Judas, der ihn küssen will, und Petrus, der an seinen Dolch fasst. Die Szene ist also aufs wesentlichste komprimiert. Die vierte Perle zeigt Christus in der linken Kapselhälfte umgeben von sechs Aposteln beim Abendmahl. Die Szene setzt sich auf der rechten Kapselhälfte fort, in der drei weitere Apostel am gedeckten Tisch sitzen. (Abb. 36) Die Umschrift bilden diesmal die Christusworte: S[c]ITIS / QI POST / BIDVV / PASCA (Mt. 26,2). Die folgende, fünfte Perle zeigt links den Einzug in Jerusalem. Die gegenüberliegende Bildhälfte erweitert die Szene um Zachäus, der auf einen Baum geklettert ist, und zwei weitere Personen, die Blumen pflücken und Palmwedel in Händen halten. Die Umschrift dieser Perle zitiert nicht wie die anderen Umschriften biblische Christusworte, sondern die Volksmenge, die Christus beim Einzug in Jerusalem mit den Worten OSANA FILIO / DAVIT / BENED (Mt. 21,9) feiert. Nun, in der Mitte der Zehnerkette, ändert sich die Ausrichtung der Bilder auf den Perlen. Die erste Perle, auf die das zutrifft, zeigt, wie zwei Soldaten Christus vor Kaiphas führen. (Abb. 37) Der Text der Umschrift REGNUM / MEVM NON EST / DE HOC MUNDO (18,36) ist in der Bibel an Pilatus gerichtet. Die nächste Perle zeigt in ihrem Inneren rechts die Geißelung Christi. Christus ist dabei nackt, nur mit einem goldenen Lendentuch bekleidet, an die Geißelsäule gebunden und wird von zwei Schergen geißelt. In der linken Hälfte werden drei Personen präsentiert, die die Geißelung scheinbar überhaupt nicht zur Kenntnis nehmen. Die Umschrift dieser Perle lautet: OMNIS : / QVI : EST EX VERITATE AVDIT (Joh. 18,39) Auch diesen Satz sagt Christus eigentlich zu Pilatus. Genauso wie den Satz NON : HABERES : POTE / STATEM / ADVERSVM (Joh. 19,11), der die Umschrift der nächsten Perle bildet, in der im Innern die Ecce-Homo-Szene verborgen ist. (Abb. 38) Hier haben in der linken Kapselhälfte zwei Männer die Hände erhoben und zeigen auf Christus. Dieser steht in der anderen Kapselhälfte unter der rechten von zwei Arkaden eines angedeuteten Gebäudes. Er trägt hier einen roten, golden gefütterten Mantel. In der Arkade neben ihm steht Pilatus, der genauso auf Christus deutet, wie ein rot gekleideter Jude mit Judenhut, der vor dem Gebäude auf der Erde steht. In der linken Kapselhälfte der neunten Perle hält ein junger sitzender Mann in der einen Hand einen grün-goldenen Ast, der bei der

Verspottung Christi als Zepter dienen soll, und in der anderen Hand seinen Hut. In der anderen Kapselhälfte sitzt Christus gefesselt auf einer Bank, während ihm zwei Schergen mit langen Stecken die Dornenkrone aufsetzen. Die Umschrift dazu heißt: EGO :: / ::SVM :: / VTA : ET VERITAS (Joh. 14,6). Diese Worte sprach Christus beim Abendmahl zu den Jüngern. Die letzte und damit oberste der zehn Ave-Perlen zeigt die Kreuztragung. Maria, Johannes und Maria Magdalena folgen in der linken Kapselhälfte Christus, der auf der rechten Seite in gebückter Haltung sein Kreuz trägt. Er wird dabei von zwei Schergen, die ihn in ihre Mitte genommen haben, mit einer Geißel und einem Knüppel vorwärts getrieben. Die Umschrift zu dieser Perle lautet: QVI TRADI / DIT ME / TIBI MAI[us] / PPTERIA (Joh. 19,11). Auch diesen Satz richtet Christus an Pilatus. (Abb. 39) Die elfte Perle, die Paternosterperle, sieht den übrigen Perlen sehr ähnlich. Wie sie besteht sie aus zwei Achathälften und einer beschrifteten emaillierten Zarge – sie ist allerdings deutlich größer. Im Innern gibt es einen weiteren Unterschied: Keine der beiden Kapselhälften ist mit der Zarge fest verbunden, beide lassen sich öffnen, und in der Zarge bildet eine durchbrochen gearbeitete Emailarbeit den beweglichen Mittelteil der Paternosterperle. In diesem Mittelteil ist eine Kreuzigungsszene dargestellt. Eine weiß emaillierte Figur Christi, mit goldenem Lententuch, hängt an einem Kreuz in transluzidem Rot. Rechts unter dem Kreuz kniet eine kleine weibliche Figur im Profil, die den Kreuzstamm umfasst. Durch das Salbgefäß, das auf der linken Seite unter dem Kreuz steht, wird sie als Maria Magdalena ausgewiesen. Wenn das Mittelteil so geklappt ist, dass der Christuskörper am Kreuz sichtbar ist, steht der Kreuzigung in der linken Kapselhälfte die Auferstehung Christi gegenüber. (Abb. 40) Christus trägt dabei einen goldenen, rot gefütterten Mantel mit einer goldenen Schließe. Er ist dem Grab mit einem Bein bereits entstiegen und hält in seiner linken Hand den Kreuzstab, während er mit der rechten segnet. Links und rechts von ihm sind Engel dargestellt, die ihn anbeten. Diese Engel sind auch dann noch sichtbar, wenn der Mittelteil nach rechts geklappt ist und die Auferstehungsszene verdeckt. Dann sieht es so aus, als würden diese Engel nicht den Auferstandenen, sondern das Kreuz verehren, das von der Rückseite her leer erscheint. Die Figur der Maria Magdalena mit ihrem Salbgefäß ist hingegen eindeutig auf die Zweiansichtigkeit angelegt. Sie umfasst das Kreuz von vorne und von hinten. Durch das Umklappen wird

neben der Rückansicht des Kreuzes der Blick auf die Darstellung der Himmelfahrt freigegeben. (Abb.41) Neun Personen, aufgeteilt in drei Dreiergruppen verfolgen die Himmelfahrt Christi. Auf der linken Seite stehen drei Frauen, offenbar die drei Marien, und rechts drei Männer, wohl Apostel. Zentral im Hintergrund stehen, perspektivisch stark verkleinert, drei weitere Männer, sie alle blicken zu Christus empor, von dem gerade noch Teile seines roten Gewandes und seine Füße zu sehen sind, der Rest seines Körpers ist schon in einem Wolkenband entschwunden. Diese letzte und zugleich erste Perle trägt außen auf der beweglichen Zarge die Umschrift LIBERA : ME / DNE : DE VIIS / IN : / FERNI : QVI / PORTAS.¹²⁶ Dieser Text ist üblicherweise als Responsorium im Totenoffizium zu finden. Es handelt sich hier also nicht, wie auf den Ave-Perlen, um ein Bibelzitat, sondern – genau wie auf dem Kreuz – um Text, der als Bitte des Beters an Gott zu verstehen ist. Wenn die Zarge dieser Paternosterperle auf der Kapselhälfte mit der Himmelfahrtsdarstellung liegt und die Kreuzigung diese Szene verdeckt, sieht es so aus, als würden die beiden seitlichen Dreiergruppen, die dann noch sichtbar sind, während der auffahrende Christus verdeckt wird, den Gekreuzigten verehren. Egal welche Szene die bewegliche Kreuzigung verdeckt, immer bilden sich durch diese Überlagerungen stimmige neue Sinnzusammenhänge. Sichtbar bleiben jeweils nur die Assistenzfiguren, die Christus verehren, dabei sind die unterschiedlichen Körper Christi von untergeordneter Bedeutung: wenn die Apostel den Auffahrenden verehren, verehren sie zugleich den Gekreuzigten und wenn die Engel das Kreuz anbeten, beten sie zugleich den Auferstandenen an.

Es ist offensichtlich, dass die heutige Reihung der Perlen nicht die ursprüngliche ist. Émile Molinier, Max von Boehn und Gislinde Ritz dokumentieren die frühere Abfolge.¹²⁷ Damals waren die Perlen alle in derselben Richtung ausgerichtet und nahmen vom Kreuz ab zur Paternosterperle und dem Ring hin kontinuierlich an Größe zu. Offensichtlich

¹²⁶ Dieser Text ist üblicherweise als Responsorium im Totenoffizium zu finden. Vgl. Knud Ottosen, *The Responses and Versicles of the Latin Office of the Dead*, Aarhus 1993, S.387, Nr. 40.

¹²⁷ Molinier, *Catalogue de la Donation de M. le Barone Adolphe de Rothschild*, S. 33-34; von Boehn, *Das Beiwerk der Mode*, S. 175; Ritz, *Die christliche Gebetszählschnur*, S. 183-189, Kat.-Nr. III. Ritz hält sich in ihrer Beschreibung an Molinier und dokumentiert damit einen Zustand, der zu diesem Zeitpunkt bereits schon nicht mehr bestand, wie die Abbildung in Evans, *History of Jewellery*, Abb. 38 b belegt.

sind die ersten fünf Perlen nach dem Kreuz in der Zwischenzeit als Ganzes herausgenommen und in umgekehrter Ausrichtung wieder eingesetzt worden, so dass jetzt auf das Kreuz nicht mehr der Einzug in Jerusalem, sondern Christus vor Pilatus folgt; der Einzug in Jerusalem befindet sich heute damit ziemlich in der Mitte der Kette zwischen dem Abendmahl und der Szene, die Christus vor Kaiphas zeigt. In der Reihung, die Molinier vorlag, waren alle Perlen in derselben Richtung angebracht. Außerdem spricht die narrative Logik des Bildprogramms für diese ältere Reihung. Nach der alten Reihung begann der Passionszyklus mit dem Einzug in Jerusalem und damit mit der Perle, auf der Christus in der Umschrift das einzige Mal nicht selbst spricht, sondern stattdessen die Volksmenge zu Wort kommt, die Christus beim Einzug in Jerusalem bejubelt. Auf den Einzug in Jerusalem würde dann das Abendmahl, das Gebet auf dem Ölberg und die Gefangennahme folgen, anschließend die Szenen Christus vor Herodes, Kaiphas und Pilatus, dann Geißelung, Verspottung, Dornenkrönung, und schließlich würde die Kreuztragung eine logische Brücke zur großen Perle schlagen, in der ja die Kreuzigung dargestellt ist, die Auferstehung und die Himmelfahrt. Mit dem Einzug in Jerusalem hätte die Kette auch einen klaren Anfang an einer Schwellensituation, die nicht nur den Eintritt Christi in die Stadt Jerusalem markiert, sondern auch den Beginn seiner Passion. Dem gegenüber stünden, als nicht minder logische Schwellensituation, die Auferstehungs- und die Himmelfahrtsdarstellung in der Paternosterperle, die zeigt, wie Christus in den Wolken verschwindet - am Ende der Passion und damit zugleich am Ende des Zehners. Ein weiteres Indiz für die Richtigkeit und die innere Logik des Zustands, den Molinier festhielt, ist die Reihenfolge der Bibelstellen, die die Umschriften bilden, denn bis auf « EGO :: / :: SVM :: / VTA : ET VERITAS (Joh. 14,6) auf der Perle, in der die Dornenkrönung dargestellt ist, würden dann all diese Zitate ihrer biblischen Reihenfolge entsprechen. Die heutige Reihung ist zum ersten Mal 1953 in Evans' History of Jewellery zu finden.¹²⁸ In seiner ursprünglichen Reihenfolge zeigt der Zehner die Stationen der Passion als eine Abfolge von aufeinander folgenden Szenen. In dieser Form ist die Passion unzählige Male auf Altarretabeln, aber auch auf Holzschnitten zu finden. Berühmte Beispiele hierfür sind unter anderem die Passionslandschaften von Hans Memling. Ein

¹²⁸ Evans, A History of Jewellery, S. 82, Abb. 34.

kolorierter Holzschnitt nach einem Modell des Maître de Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres? +1508),¹²⁹ der bis ins Detail auffällig große Ähnlichkeiten mit den Bildern dieses Zehners aufweist, befindet sich in der Bibliothèque National in Paris. (Abb. 42) Dort wird dem Betrachter nicht nur dieselbe Szenenauswahl wie auf den Ave-Perlen des Zehners präsentiert, auch die Anordnung der Szenen ist identisch und die einzelnen Figuren und Figurengruppen sind mit ihrer Körperhaltung und ihrer Kleidung eindeutig wiederzuerkennen, auch wenn die Kolorierung im einzelnen abweicht. Dies trifft auf Maria und ihre Begleiter in der Kreuztragungsszene ebenso zu, wie auf Zachäus und die blumenpflückende Person beim Einzug in Jerusalem. Gleiches gilt für Pilatus und die Juden bei der Ecce-Homo-Szene, für die schlafenden Apostel in der Ölbergszene, den vor Erschöpfung niederliegenden Schergen in der Szene der Geißelung, usw. Die drei Szenen in denen Christus einmal Annas, einmal Pilatus und einmal Kaiphas vorgeführt wird, sind so ähnlich, dass man auf den Bildern in den Perlen nicht erkennen kann, wer der jeweilige Herrscher ist. Durch den Vergleich mit dem Holzschnitt, auf dem die entsprechenden Szenen mit Tituli versehen sind, lassen sich die drei Szenen auch in den Rosenkranzperlen eindeutig zuordnen. Anders als auf dem Zehner werden die Szenen auf dem Holzschnitt in eine Passionslandschaft eingebettet und durch die Einheit der Stadt Jerusalem verbunden. Bühnenartig aufgebaute Architekturformen trennen die Einzelszenen voneinander ab: Christus zieht in die Stadt ein, durchläuft die Stationen der Passion, zieht im Gefolge hinaus auf den Berg Golgatha zur Kreuzigung und wird schließlich in einer Felsgrotte begraben. Diese letzte Szene der Grablegung hat kein Äquivalent in der Bilderfolge des Zehners, und die Bilder, die dort in der Paternosterperle dargestellt sind, haben kein entsprechendes Vorbild auf dem Holzschnitt.

Wenn der Zehner im 16. Jahrhundert entstanden ist, dann ist dieser Holzschnitt eines von vielen Beispielen, das zeigt, dass die Goldschmiede nicht autonom arbeiteten, sondern dass gattungsübergreifende Beeinflussungen üblich waren und Holzschnitte oft als Vorlage für Goldschmiedearbeiten

¹²⁹ Zu diesem Holzschnitt: Ausst.-Kat. Primitifs français. Découvertes et Redécouvertes. Hrsg. Dominique Thiébaud/Philippe Lorentz/François-René Martin, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2004, S. 106 f, 174 f, Kat.-Nr. 25; außerdem in: Ausst.-Kat. L'Art des Frères d'Amboise. Le Chapelles de l'Hôtel de Cluny et du Château de Gaillon, Hrsg. Agnès Bos, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2007.

dienten. Wenn der Zehner aber, wie Hugh Tait meint,¹³⁰ erst im 19. Jahrhundert entstanden sein sollte, dann ist anzunehmen, dass dieser Holzschnitt nicht einem Goldschmied, der im frühen 16. Jahrhundert lebte, sondern einem geschickten Fälscher des 19. Jahrhunderts als Vorbild diente. Tait zufolge schließen „technical and stylistic grounds“¹³¹ eine Entstehung vor dem 19. Jahrhundert praktisch aus. Er spezifiziert diese Gründe aber nicht, was die Überprüfung seiner These sehr erschwert. Im Louvre geht man weiter von einer Entstehung Anfang des 16. Jahrhunderts aus und Philippe Malgouyres, der zuständige Konservator, betont „En effet, notre dizain a été parfois regardé avec suspicion, mais personne, ni Mr. Tait ni quiconque n’a jamais donné, à ma connaissance de raison précise pour expliquer pourquoi ce n’est pas du XVIIe siècle.“¹³² Molinier, Ritz und Hackenbroch teilten derartige Zweifel nicht mit. Bei den beiden letztgenannten wird hingegen die Frage nach dem Entstehungsort diskutiert. Während Ritz den Goldschmied in Frankreich vermutet,¹³³ glaubt Hackenbroch an eine Entstehung in Spanien.¹³⁴

2.1.12 Zehner, Metropolitan Museum of Arts (A12)

Westeuropa, Anfang 16. Jh., Onyx oder Achat, Gold, Email

New York, Metropolitan Museum of Art, Kat.-Nr. 17.190.865

Über diesen unvollständig erhaltenen Zehner,¹³⁵ der aus neun ovalen Edelsteinkapseln aus Onyx oder Achat¹³⁶ besteht und 44,5 cm lang ist, (Abb.

¹³⁰ Tait, Catalogue of the Waddesdon Bequest, Bd. I, Kat.-Nr. 49, S. 244 f.

¹³¹ Tait bezieht sich hier sowohl auf diesen Zehner, als auch auf den aus dem Metropolitan Museum (A12), vgl. Tait, Catalogue of the Waddesdon Bequest, Bd. I, Kat.-Nr. 49, S. 244 f.

¹³² Philippe Malgouyres in einer E-Mail an den Verfasser vom 15.02.2010.

¹³³ Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 207.

¹³⁴ Hackenbroch, Renaissance Jewellery, S. 315.

¹³⁵ Zu diesem Zehner: Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 189-197, Kat.-Nr. IV; Ritz, Der Rosenkranz, in: Ausst.-Kat. 500 Jahre Rosenkranz, S. 85; George Charles Williamson, Catalogue of the Collection of Jewels and Precious Works of Art. The Property of J. Pierpont Morgan, London 1910, S. 25, Kat.-Nr. 13; Collection database online: http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/all/rosary/objectview.aspx?page=3&sort=6&sortdir=asc&keyword=rosary&fp=1&dd1=0&dd2=0&vw=1&collID=0&OID=120008364&vT=1&hi=0&ov=0 (9.3.11) Außerdem: Tait, Catalogue of the Waddesdon Bequest, Bd. I, Kat.-Nr. 49, S. 244 f.

¹³⁶ Tait spricht, anders als alle anderen – vorherigen – Bearbeiter des Stücks, nicht von Onyx, sondern von Achatperlen. Tait, Catalogue of the Waddesdon Bequest, Bd. I, Kat.-Nr. 49, S. 244 f. Das Metropolitan Museum gibt als Material auch weiterhin Onyx an. Vgl. Collection database online: http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/all/rosary/objectview.aspx?page=3&sort=6&sortdir=asc&keyword=rosary&fp=1&dd1=0&dd2=0&vw=1&collID=0&OID=120008364&vT=1&hi=0&ov=0 (9.3.11)

43, 44) herrscht in der Forschung alles andere als Einigkeit, insbesondere was die Datierung und seine Herkunft anbelangt. Das Metropolitan Museum selbst bezeichnet das Objekt als „Europäisch, drittes Viertel des 19. Jahrhunderts“¹³⁷ und folgt damit Hugh Tait, der meint, das Stück könne aus nicht näher spezifizierten technischen und stilistischen Gründen, nicht vor dem 19. Jahrhundert entstanden sein.¹³⁸ Zuvor hatte es Williamson für italienisch gehalten und ins 16. Jahrhundert datiert,¹³⁹ dem widersprach Ritz, die eine Entstehung in Frankreich im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts für wahrscheinlicher hielt.¹⁴⁰ Evans vermutete ebenfalls eine Entstehung im frühen 16. Jahrhundert, aber wie Williamson in Italien.¹⁴¹ Hackenbroch hingegen ist sich sicher, dass dieser Rosenkranz um 1510 in Spanien hergestellt wurde.¹⁴² Die Provenienz ist ab Mitte des 19. Jahrhunderts gesichert. Damals befand sich der Zehner im Besitz von Colonel Cumming und wurde 1862 im South Kensington Museum ausgestellt.¹⁴³ Ich gehe hingegen davon aus, dass der Zehner Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden ist. Dafür spricht aus meiner Sicht unter anderem der Text, der auf den Zargen der Perlen umläuft, den die bisher nicht richtig bestimmen und einordnen konnte.¹⁴⁴

Die neun ovalen Edelsteine dieses Rosenkranzfragments lassen sich, ebenso wie die Onyxperlen der Zehner aus dem Kunsthistorischen Museum und die Achatperlen des Zehners aus dem Louvre öffnen. Die Bilder im Innern der

¹³⁷ Collection database online: http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/all/rosary/objectview.aspx?page=3&sort=6&sortdir=asc&keyword=rosary&fp=1&dd1=0&dd2=0&vw=1&collID=0&OID=120008364&vT=1&hi=0&ov=0 (9.3.11).

¹³⁸ Tait, *Catalogue of the Waddesdon Bequest*, Bd. I, Kat.-Nr. 49, S. 244 f. Tait bezieht diese Aussage auch auf den Zehner des Louvre (A10). Vgl. dazu S. 66.

¹³⁹ Williamson, *Catalogue of the Collection of Jewels and Precious Works of Art*, S. 26, Kat.-Nr. 13.

¹⁴⁰ Ritz, *Die christliche Gebetszählschnur*, S. 207.

¹⁴¹ Evans, *A History of Jewellery*, S. 77 f.

¹⁴² Hackenbroch, *Renaissance Jewellery*, S. 315 f, Abb. 823.

¹⁴³ Williamson, *Catalogue of the Collection of Jewels and Precious Works of Art*, S. 26. Diese Angabe zur Provenienz lässt die aktuelle Datierung des Museums fragwürdig erscheinen. Aus dem Besitz Cummings gelangt der Zehner später in die Sammlung Guttman, Berlin und von dort ins Metropolitan Museum.

¹⁴⁴ Wie Tait sahen zuvor auch Williamson und Ritz eine enge Verbindung zwischen dem Pariser und dem New Yorker Zehner. Williamson schloss daraus, “they may safely be attributed to the hand of the same craftsman.” Vgl. Williamson, *Catalogue of the Collection of Jewels and Precious Works of Art*, S. 25. Ritz widerspricht ihm. So ähnlich seien sich die Stücke nun auch wider nicht. Ritz sieht vor allem Abweichungen in der Art, wie die Figuren in das Oval der Kapseln eingebettet sind. In den Darstellungen des New Yorker Stücks wird auf die Gestaltung des Umraums wesentlich größere Sorgfalt gelegt und überzeugende Lösungen gefunden, während die Figurengruppen im Pariser Zehner schlicht vor die Fläche der im Hintergrund sichtbaren Achatschalen gesetzt sind; Ritz, *Die christliche Gebetszählschnur*, S. 196 f; Ritz, *Der Rosenkranz*, in: *Ausst.-Kat. 500 Jahre Rosenkranz*, S. 85.

Perlen sind, genau wie die des Zehners aus dem Louvre, aus *émail en ronde bosse*. Zwischen die Bildkapseln sind kleinere runde Onyx- oder Achatperlen gesetzt. An den Enden der Kette ist ein Stabverschluss angebracht. Am Stab des Verschlusses hängt eine Kette. Die Bildkapseln sind so angeordnet, dass sich die größten Perlen in der Mitte, die kleinsten am Rand befinden. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, dass weder dieser Verschluss, noch die Anordnung der Perlen original ist¹⁴⁵ – doch das heißt nicht, dass gleich der ganze Rosenkranz als eine Arbeit des 19. Jahrhunderts anzusehen ist.

Folgt man der Kette von unten nach oben, so zeigt das Innere der ersten Perle die Flucht nach Ägypten, wobei in der linken Kapselhälfte, die mit der Zarge verbunden ist, Maria mit dem Kind auf dem Esel reitend dargestellt ist, während Josef – in der rechten Kapselhälfte – mit dem Gepäck den beiden vorausgeht. Die zweite Perle zeigt die Anbetung der Könige. Hier thront Maria, das Kind auf dem Schoß vor dem Stall in der linken Perlenhälfte, während rechts zwei (sic!) Könige das Kind anbeten. Die dritte Perle hat die Verkündigung zum Thema. Dabei ist der Engel, der, statt des sonst oft üblichen Stabs, eine weiße Lilie in seiner linken Hand hält und mit der anderen Maria segnet, in der linken Kapselhälfte dargestellt, während Maria, die am Betpult steht und auf die die Heiliggeisttaube herabkommt, in der rechten Kapselhälfte untergebracht ist. In der vierten Perle wird die Geburt Marias dargestellt. Hier liegt links die heilige Anna im Wochenbett, während rechts – ganz madonnenhaft – die Amme Maria auf dem Arm hat. Bei dieser Perle fällt besonders die detaillierte Gestaltung des Innenraumes auf, etwa die Kassettendecke in der linken Hälfte oder das „mächtige Himmelbett“¹⁴⁶ mit Vorhängen und baldachinartiger Bekrönung in der rechten. In der nächsten Perle ist Marias Tempelgang dargestellt, dabei ist Maria in der linken Hälfte die Stufen des Tempels bereits hinaufgestiegen und wird an der Pforte des Tempels von einem Hohepriester in Empfang genommen, während rechts Anna vor einer Landschaft dargestellt ist. Die anschließende, sechste Perle zeigt in der linken Hälfte Josefs wunderbare Erwählung, wobei ein Stab als göttliches Zeichen zu grünen begann. In der rechten Hälfte, in der Josef noch einmal dargestellt ist, sieht man, wie er durch den Hohepriester mit Maria

¹⁴⁵ Vgl. auch: Ritz, *Die christliche Gebetszählschnur*, S. 190: „Es besteht kein Zweifel daran, daß der heutige Zustand nicht der originale sein kann.“

¹⁴⁶ Ritz, *Die christliche Gebetszählschnur*, S. 192.

verlobt wird. In der siebten Perle ist Maria zweimal dargestellt. Einmal, in der rechten Kapselhälfte, wie sie sich auf den Weg zu Elisabeth macht und dann, in der linken, wie sie Elisabeth trifft und von ihr begrüßt wird. Bei der Szene in der achten Perle handelt es sich um Christi Geburt. Die Szene ist so aufgeteilt, dass Josef allein in der linken Kapselhälfte steht, während Maria und das Kind, das zu ihren Füßen auf einem Zipfel ihres Mantels liegt, in der rechten Hälfte zu finden sind. Maria und Josef beten das Kind an. Im Hintergrund ist die Architektur des Stalls zu sehen. In der neunten und damit letzten Perle ist die Darbringung im Tempel dargestellt ist, wobei links der Priester dargestellt ist, der das Kind auf dem Altar präsentiert, während rechts Maria in der Geste der Überreichung verharrt.¹⁴⁷

Die Perlen lassen sich durch Stifte schließen. Diese Stifte sind durch Kettchen jeweils an der oberen Öse der Perle befestigt. Die Zarge ist auf ihrer äußeren Seite, die im geschlossenen Zustand sichtbar ist, als von einem blau emaillierten Schriftband umwickelter Kranz gestaltet, wobei auf dem Schriftband je zwei Buchstaben eines fortlaufenden Textes untergebracht sind. So ist auf dem Rand der ersten Perle AV EP IA HV MI LI TA S zu lesen, auf der zweiten SO LE M PR E VE NI ENS, auf der dritten LE TI CI A: AV EC VI VS: N AT, auf der vierten SO LE NN IP(?) PL EN A: GA, auf der fünften VD IO · C EL ES TI A: TE, auf der sechsten RR ES TR IA SV AV RE PL ET, auf der siebten IV IT · IS(?) IN(?) OS A· FV IT · S, auf der achten OL EN NI TA S VT L VC IF ER und schließlich auf der neunten LV M OR IE NS S· VE RV M.¹⁴⁸ Von den Bildern ahnt man von der Außenseite nichts, hier erscheint der Zehner zunächst als Kette von gefassten Edelsteinen.

Gislind Ritz kam bei ihrer Betrachtung dieser Kette zu dem Schluss: „Seiner gebetsbedingten Erscheinung nach, war also auch das New Yorker Stück ein sogenannter ‚Zehner‘. Neben der Verwandtschaft mit Kat. Nr. III [hier A11] und V [hier A4] weißt vor allem die Größenverschiedenheit der Perlen darauf hin, die außerhalb dieses Typus niemals zu beobachten ist.“¹⁴⁹ Wie Ritz

¹⁴⁷ Diese Beschreibung erfolgt an Hand einer Fotografie, sowie unter Zuhilfenahme der Beschreibungen von Ritz und Williamson. Vgl. Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 189-197, Kat.-Nr. IV; Williamson, Catalogue of the Collection of Jewels and Precious Works of Art, S. 24-27, Kat.-Nr. 13, Taf. VIII und IX.

¹⁴⁸ Bei der Wiedergabe der Inschrift folge ich Williamsons Entzifferungsbemühungen. Die Fragezeichen bezeichnen die Stellen, an denen er sich besonders unsicher war. Williamson, Catalogue of the Collection of Jewels and Precious Works of Art, S. 25.

¹⁴⁹ Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 191.

ebenfalls bereits bemerkte, ergibt sich, wenn man die neun Perlen dieses New Yorker Zehners der Größe nach ordnet, die chronologisch richtige Abfolge der dargestellten Ereignisse. Die logische – und wohl auch ursprüngliche – Reihenfolge beginnt auf der größten Perle mit der Mariengeburt, daran schließen sich – wie auch noch in der heutigen Reihung - der Tempelgang und die Verlobung Marias an, dann folgen die Verkündigung und anschließend die drei Perlen mit denen die Kette heute endet, nämlich die Heimsuchung, Christi Geburt und Darbringung im Tempel und ganz am Ende schließen sich die Anbetung der Könige und die Flucht nach Ägypten an.¹⁵⁰ In dieser Reihenfolge lässt sich auch die Schrift auf der Zarge, die bisher als kryptisch und nicht entzifferbar bezeichnet wurde,¹⁵¹ auflösen. Die dort zu lesenden Buchstaben ergeben in der richtigen Reihenfolge der Perlen folgenden Text:

SO LE NN IP(?) PL EN A: GA
 VD IO · C EL ES TI A: TE
 RR ES TR IA SV AV RE PL ET
 LE TI CI A: AV EC VI VS N AT
 IV IT · IS(?) IN(?) OS A· FV IT · S
 OL EN NI TA S VT L VC IF ER
 LV M OR IE NS S· VE RV M
 SO LE M PR E VE NI ENS
 AV EP IA HV MI LI TA S.

Dieser Text entspricht vollkommen einem Mariengebet, das unter anderem in einem französischen Stundenbuch, das um 1490-1500 entstand und sich heute in der Kongelige Bibliotek in Kopenhagen befindet, enthalten ist und dort als *Salutation a nostre dame* bezeichnet wird.¹⁵² Dieses Gebet beginnt wie folgt: *Ave cuius conceptio, solenni plena gaudio, celestia terrestria, noua replet leticia. Ave cuius nativitas, nostra fuit solennitas, ut lucifer lux oriens,*

¹⁵⁰ Diese rekonstruierte Reihung legte auch Ritz ihrer Beschreibung zu Grunde, allerdings vertauschte sie dabei die Szenen der Darbringung und die Anbetung der Könige. Ritz, *Die christliche Gebetszählschnur*, S. 192-194.

¹⁵¹ Williamson, *Catalogue of the Collection of Jewels and Precious Works of Art*, S. 25.

¹⁵² *Horæ ad usum Romanum*, Rouen um 1490-1500, Kopenhagen, Kongelige Bibliotek, Ms. GkS 1612 4°. Außerdem in: *Asketische und seelsorgerische Sammelhandschrift, Süddeutschland Mitte oder 3. Viertel 15. Jh.*, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 8° Cod 130, 188v. Vgl. Juliana Trede, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek. *Katalog der Oktavhandschriften* (8° Cod 1-132), online 2005 ff, 8° Cod 130. Vgl. auch Ulysse Chevalier *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine*, Louvain o.J., Nr. 1744.

verum solem preveniens. Ave pia humilitas[...]. Bis auf den Anfang „Ave cuius sonceptio“ findet sich dieses Gebet Wort für Wort und beinahe Buchstabe für Buchstabe¹⁵³ auf der Randinschrift der Rosenkranzperlen wieder. Schwer lesbar wird dieser Text vor allem dadurch, dass hier nicht nur Verse, sondern sogar einzelne Worte auf einer Perle begonnen und auf einer anderen beendet werden. So beginnt das Wort *gaudio* mit GA auf der vierten (eigentlich ersten) Perle und endet mit VD IO auf der fünften (eigentlich zweiten). Das ganze Gebet besteht aus fünf Ave-Grüßen, die so formuliert sind, dass jedesmal sowohl Christus als auch Maria gemeint sein kann. Auf dem Rosenkranz sind aber nur die ersten beiden GrüÙe und der Beginn des dritten untergebracht, in diesen werden die Verkündigung, die Christi Geburt thematisiert. Diese Verbindung von Ave-GrüÙen mit Erinnerungen an bestimmte Szenen aus dem Leben Christi und Marias ist dem Rosenkranzgebet sehr verwandt – es handelt sich bei diesem Gebet jedoch nicht um ein Reihengebet, in dem bestimmte Worte oder Gebete ständig wiederholt werden. Eine Gebetskette ist für solch ein Gebet also nicht nötig. Es muss also irritieren, dass eine Gebetskette für den Rosenkranz mit einem anderen, wenn auch thematisch gleichen, Gebet beschriftet ist.

Wenn es bei sich dieser New Yorker Kette um einen Zehner handelte – was mit Sicherheit anzunehmen ist, dann muss eine Ave-Perle und die Paternosterperle fehlen. Gisliind Ritz nahm aufgrund des geschlossenen Programms an, dass diese zehnte Perle am Beginn oder am Ende der vorhandenen Reihe gestanden haben müsse und vermutete, es könne sich dabei um die Szene an der Goldene Pforte gehandelt haben, „die an sich bei keinem größeren Jugend-Mariä-Zyklus fehlt.“¹⁵⁴ In der Tat spricht auch der fehlende Beginn des Gebets für diese Hypothese.

2.1.13 Zehner, Louvre/Geistliche Schatzkammer/Privatbesitz (A13-A15)

Spanien(?), 16. Jahrhundert , Kristall, Verre eglomisée, Silber vergoldet

¹⁵³ Williamson, dem die Entzifferung der Buchstaben zu verdanken ist, der sie aber nicht zu einem Text zusammenführen konnte, gab an, dass er manches aufgrund ausgebrochener Emailstücke nicht genau erkennen konnte. Dabei kommt es nur auf der sechsten (eigentlich dritten) Perle zu einer größeren Abweichung, wo Williamson SV AV liest, während es im Gebetstext *nova* heißt. Williamson, *Catalogue of the Collection of Jewels and Precious Works of Art*, S. 25.

¹⁵⁴ Ritz, *Die christliche Gebetszählschnur*, S. 191.

A13: Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. OA 5602

A14: Wien, Geistliche Schatzkammer, Inv.-Nr. SK_GS_D_184

A15: Privatsammlung

In der Sammlung Rothschild im Louvre,¹⁵⁵ (Abb. 45) in der Geistlichen Schatzkammer in Wien¹⁵⁶ (Abb. 46, 47) und in einer niederländischen Privatsammlung¹⁵⁷ (Abb. 48-53) befinden sich Zehner, die einander so ähnlich sind, dass es mir einfacher scheint, sie gemeinsam zu beschreiben und den Vergleich der drei Stücke gleich in die Beschreibung einzubeziehen. Stil und Technik der drei Zehner sind vollkommen identisch.¹⁵⁸ Alle drei haben sicherlich denselben Ursprung, der wahrscheinlich in Spanien zu suchen ist.¹⁵⁹ Datiert werden sie ins 16. Jahrhundert.¹⁶⁰ Das Kunsthistorische Museum Wien gibt davon abweichend „um 1600“ als Datierung für sein Stück an.

Diese Zehner haben zehn linsenförmige Kristallperlen, deren Größe vom Ring am Anfang bis zum Kleeblattkreuz am Ende hin stark abnimmt. Jede der Perlen ist aus zwei Kristallcabochons zusammengesetzt, die an ihrer flachen Seite miteinander verbunden sind. Diese plane Fläche auf der Rückseite der Kristalle dient als Grund für Bilder, die durch die Kristalle hindurch von außen sichtbar sind. Die Schnur, die die Zehner zusammenhält, läuft genau durch den Mittelpunkt der kreisrunden Bilder. Technisch gesehen handelt es sich um Negativradierungen hinter Kristall. Dabei wurde die Kristallfläche mit Blattgold hinterlegt, aus dem die nicht goldenen Flächen Bildbestandteile eingeritzt und mit Farbe hinterlegt wurden.¹⁶¹ Diese Technik wird gewöhnlich

¹⁵⁵ Zu diesem Zehner: Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 242 ff, Kat.-Nr. XIII; sowie Atlas base des œuvres exposés, die Objektdatenbank des Musée du Louvre: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=9099&langue=fr (2.3.11).

¹⁵⁶ Zu diesem Zehner: Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 246a ff, Kat.-Nr. XIIIa; sowie die KHM Bilddatenbank: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=98912> (02.03.2011)

¹⁵⁷ Dieser Zehner ist bisher unpubliziert. Er war eine Zeit lang im Schnütgen-Museum in Köln ausgestellt.

¹⁵⁸ Ritz stellte das bereits für die beiden Ketten aus Wien und Paris fest; die dritte Kette war ihr nicht bekannt. Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 246a.

¹⁵⁹ Das Kunsthistorische Museum vermutet den Ursprung seines Rosenkranzes in Mailand, das zu dieser Zeit des spanisch-habsburgischen Imperiums war.

¹⁶⁰ Das Musée du Louvre gibt für seinen Zehner die Datierung 16. Jahrhundert an. Vgl. Atlas base des œuvres exposés, die Objektdatenbank des Musée du Louvre: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=9099&langue=fr (2.3.11). Das Kunsthistorische Museum datiert seinen um 1600. Vgl. KHM Bilddatenbank: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=98912> (02.03.2011). Ritz nahm hingegen an, dass beide zwischen 1510 und 1530 entstanden sind. Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 246, 246d.

¹⁶¹ Zu dieser Technik: Wolfgang Brückner/Hanswernfried Muth/Hans-Peter Trenchel, Hinterglasbilder aus Unterfränkischen Sammlungen, in: Mainfränkische Hefte 79, 1983, S. 252 ff;

für Hinterglasmalereien, also in Verbindung mit Glas statt mit Kristall verwendet und daher als verre-églomisée bezeichnet. Brückner, Muth und Trenschele zufolge ist dieser Begriff jedoch recht unscharf, weshalb sie grundsätzlich die Bezeichnung Hinterglasradierung vorziehen.¹⁶²

In der ersten, der größten Perle ist durch den Bergkristall hindurch die Darstellung der Erschaffung Evas (Abb. 51) sichtbar und auf deren Rückseite die Verkündigung. (Abb. 47, 48) Die Bilder sind in allen drei Fällen identisch.¹⁶³ Auf der zweiten Perle ist die Kreuzigung dargestellt, dabei läuft die Schnur mitten durch den Unterleib des Gekreuzigten hindurch. (Abb. 52) Maria und Johannes flankieren das Kreuzifix. Auf der anderen Seite ist links der auferstandene Christus (SALVATOR M) und rechts eine Anna-Selbstdarstellung (S ANNA) zu sehen. Daran schließen sich sechs Perlen an, die je vorn und hinten zwei Heilige mit ihren Attributen neben einander präsentieren und sie durch Schriftbänder, die sie wie Arkadenbögen umschließen, ausweisen. (Abb. 49, 50) Dieses Darstellungsmuster konnte man auch schon in der vorigen Perle bei Christus und Anna beobachten. Auf jeder Perle stehen auf der Vorder- und auf der Rückseite je einer der Apostel und eine weibliche Heilige nebeneinander. Die Reihenfolge der Apostel ist identisch, sieht man davon ab, dass mal der eine und mal der andere auf der Vorder- oder auf der Rückseite derselben Perle zu finden ist. So ergibt sich folgende Reihe: Petrus und Andreas, Jakobus Major und Johannes, Bartholomäus und Philippus, Thomas und Matthäus, Jakobus Minor und Simon, Judas und Mathias. Dazu sind die weiblichen Heiligen Barbara, Veronika, Margareta, Dorothea, Klara, Katharina, Ursula, Maria Magdalena, Lucia, Helena, Afra und Agatha dargestellt. Die Zuordnungen zwischen den Aposteln und den heiligen Jungfrauen und Frauen variiert in den drei untersuchten Zehnern leicht, doch auch hier spielen sich die meisten Veränderungen innerhalb einer Perle ab. So ist neben Jakobus in der fünften Perle des Wiener Zehners Katharina dargestellt, an derselben Stelle zeigt der Zehner in Privatbesitz neben Jakobus

Rudy Eswarin, Terminology of 'verre églomisé', in: Journal of glass studies 21, 1979, S. 98-101.

¹⁶² Brückner/Muth/Trenschele, Hinterglasbilder aus Unterfränkischen Sammlungen, in: Mainfränkische Hefte 79, 1983, S. 252 ff

¹⁶³ Da das Fotografieren der Bilder unter den Bergkristalllinsen schwierig, und bei den sehr straff gefädelten Zehnern aus Wien und Paris praktisch unmöglich ist, muss ich mich in diesem Punkt an meine Betrachtungen und meine Beschreibungen der Originale halten und kann die Bilder nicht im Einzelnen an Hand von Fotografien abgleichen.

Dorothea, während Katharina auf der Rückseite neben Johannes zu sehen ist; ihre Stelle nahm im Wiener Objekt Barbara ein. Auf dem Pariser Zehner ist neben Johannes Dorothea dargestellt, die im privaten Zehner vorn neben Jakobus präsentiert wird. Ihre Stelle auf der Vorderseite nimmt Margareta ein. Das Beispiel zeigt, dass große Übereinstimmung herrscht und dennoch Variationen möglich sind. Zum Teil tauchen einzelne weibliche Heilige in einem Zehner eine, selten sogar zwei, Perlen weiter vorn oder weiter hinten auf als in den Vergleichszehnern. Dem Wiener Zehner fehlt eine Ave-Perle. Nach dem Vergleich der drei Zehner, lässt sich mit Sicherheit sagen, dass dies die Perle mit den Darstellungen von Petrus, Veronika, Andreas und Margareta ist. Diese Heiligen werden in den beiden anderen Zehnern in ihrer dritten Perle präsentiert, bloß im Pariser Exemplar tritt Barbara an die Stelle der Margareta, die dafür auf der vierten Perle neben Johannes erscheint – die beiden sind also vertauscht. Die letzten beiden Perlen aller drei Zehner folgen demselben Darstellungsmuster, sind aber in allen drei Fällen wieder absolut identisch: auf der vorletzten Perle die vier Evangelisten und auf der letzten die lateinischen Kirchenväter Hieronymus und Ambrosius (im privaten Zehner nicht erkennbar) sowie Gregor und Augustinus. Solche Perlen bilden auch den Abschluss des Rosenkranzes im Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica in Turin, der noch hier im Anschluss behandelt wird.

Zwischen den einzelnen Kristallperlen sind kleine goldene Perlchen angebracht, die den Charakter von Abstandshaltern haben. An den beiden Enden der Reihe von Kristallperlen stehen bei den Zehnern aus Paris und Wien jeweils goldene, torquedierte Paternosterperlen. Die am kleineren Ende ist kleiner als die kleinste Ave-Perle, die am größeren Ende beinahe so groß wie die größte Ave-Perle. Beim Zehner aus Privatbesitz ist nur die große Goldperle am großen Ende vorhanden und auf die kleinste Kristallperle und das daran anschließende Abstandhalteperlchen folgt direkt das Kreuz, ein goldenes griechisches Kleeblattkreuz. Auch in Wien und Paris schließt sich an die kleinste Perle ein solches Kreuz an, in Wien zusammen mit einer Rüsche. Beim Pariser Zehner folgt auf das Kreuz der Ring. Dieser besteht aus einem schlichten Goldring, auf dem als Ringkopf ein goldenes Kruzifix aufgelegt ist. Der Wiener Zehner besitzt ebenfalls so einen Ring, doch der ist am anderen Ende der Kette, vor der großen Paternosterperle, angebracht. An dieser Stelle

hat der Pariser Zehner eine dicke Quaste. Zum Zehner aus Privatbesitz gehörte ebenfalls eine Quaste, die aber verloren gegangen ist. Ein Ring ist nicht vorhanden.

Die Unterschiede, die die drei Zehner im Einzelnen aufweisen, sind im Grunde marginal. Sie sind sich im Gegenteil sogar so ähnlich, dass man durch den Vergleich die Fehlstellen rekonstruieren kann. Das gilt, wie gezeigt werden konnte, nicht nur das Bildprogramm. Was das Bildprogramm betrifft, so sind alle drei Zehner genau identisch. In allen drei Fällen folgt auf die Erschaffung Evas, die Verkündigung und die Kreuzigung, eine lange Reihe von Heiligen, angeführt von einer Anna Selbdritt und dem Salvator. Die Reihe besteht aus den zwölf Aposteln, die mit je einer weiblichen Heiligen paarweise dargestellt sind, den Evangelisten und den Kirchenvätern. Es hat den Anschein, als sollten diese vierundreißig Heiligen die Gesamtheit der Heiligen, die *Communitas Sanctorum*, repräsentieren.

Die Kette, die sich heute in Privatbesitz befindet, gehörte ursprünglich wohl einem Mitglied des Hauses van Affaerden, das im Kasteel Nieuwenbroek wohnte. Offenbar wurde der Rosenkranz zusammen mit anderen wertvollen Gegenständen während des Dreißigjährigen Krieges im Schloss vergraben: Jedenfalls erzählt die Legende, dass der Erbe, als er aus dem Krieg heimkehrte, das Haus in Trümmern vorfand und feststellen musste, dass seine Eltern getötet worden waren. Die Menschen im Dorf erzählten, dass es im Haus spuke. Als der Heimkehrer Nachforschungen anstellte und die Ruine nachts aufsuchte, sah er tatsächlich den Geist, den er als den alten Diener erkannte. Er folgte ihm in den Keller. Dort zeigte der Diener auf eine Stelle im Boden. In diesem Moment ging die Kerze aus. Geistesgegenwärtig warf er seine Mütze auf die angewiesene Stelle. Am nächsten Morgen fand er dort den Familienschatz, unter anderem diesen Rosenkranz.¹⁶⁴

2.1.14 Zehner, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica (A16)

Italien oder Spanien?, 16. Jh., Kristall, Verre eglomisée, Silber vergoldet
Turin, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, Inv.-Nr. 105/VD

¹⁶⁴ Für diese Geschichte und die Angaben zur Provenienz danke ich ganz herzlich der heutigen Besitzerin des Rosenkranzes.

Der Rosenkranz des Palazzo Madama – Museo Civico d'arte Antica in Turin besteht aus dreizehn Perlen, die jeweils aus zwei konkaven Bergkristalllinsen bestehen, die durch eine silberne vergoldete Fassung zusammengefügt sind.¹⁶⁵ Auf den planen Seiten der beiden Kristalllinsen sind Bilder gemalt, die durch die durchsichtigen Kristallhälften hindurch im Innern der Perle zu sehen sind. Dargestellt sind Szenen der Passion, sowie paarweise einige Heilige. Die Perlen sind so angeordnet, dass die zehn größten von ihnen eine geschlossene Kette bilden. Beginn und Ende dieses Perlenrunds markiert der sogenannte Steg, eine kurze Kette, die sich aus den drei übrigen Perlen zusammensetzt und mit dem Kreuz endet. (Abb. 54) Das Kreuz selbst ist ebenfalls aus Bergkristall und zeigt wie die Perlen Negativradierungen in Blattgold hinter Bergkristall¹⁶⁶ in seinem Inneren: auf der einen Seite die Kreuzigung, auf der anderen Marias Himmelfahrt. Auf das Kreuz folgt die kleinste Perle, dann die zweit- und die drittkleinste. Die erste von ihnen birgt Darstellungen der Evangelisten: auf der einen Seite Johannes und Lukas, auf der andern Markus und Matthäus. Die zweite Perle zeigt die Bilder der Kirchväter: auf der einen Seite Hieronymus und Ambrosius, auf der anderen Gregor und Augustinus. Im Innern der dritten Perle sind Matthias und Apolonia, sowie Agatha und Judas dargestellt. Im Anschluss daran beginnt das Perlenrund. Diese Perlen sind so aufgefädelt, dass sie vom Steg an nach beiden Seiten weiter kontinuierlich an Größe zunehmen, so dass die größten Perlen in der Mitte der Kette zu finden sind. Nach der einen Seite beginnt die Reihe mit Darstellungen von Jakobus (Minor?) und dem Heiligen Reginaldus, sowie Simon und Helena; dann folgt eine Perle mit einem Bild der Kreuzabnahme auf der einen und einem Bild von Christus in seinem Grab auf der anderen. Daran schließt sich eine Perle mit Marta und Magdalena sowie Thomas und Barbara an. Darauf folgen drei Perlen deren Bilder der Passion gewidmet sind: in der ersten dieser Perlen ist zu sehen wie Christus vor Pilatus geführt wird und wie er von Pilatus verurteilt wird, die zweite zeigt Christus beim Gebet auf dem Ölberg und den anschließenden Verrat durch den Judaskuss, die dritte ist auf beiden Seiten mit Darstellungen der Geißelung versehen. Dies ist bereits eine

¹⁶⁵ Zu diesem Zehner: Silvana Pettenati, *I vetri dorati graffiti e i vetri dipinti*, Turin: Museo Civico, 1978, S. 47, Kat.-Nr. 69, Taf. 77; Donald Cooper, *Devotion*, in: *Ausst.-Kat. At home in Renaissance Italy*, S. 197, Kat.-Nr. 175, Abb. 14.8.

¹⁶⁶ Zu dieser Technik siehe S. 79 f..

der zwei größten Perlen, nicht minder groß ist also die anschließende Perle, hinter deren Kristalllinsen auf der einen Seite Katharina und Jakobus (Major?) zu sehen, sind, auf der anderen Johannes und ein anderer Heiliger oder eine andere Heilige, deren Inschriftband nicht zu lesen ist. Dann nehmen die Perlen zum Kreuz hin wieder deutlich an Größe ab. Es folgt eine weitere Passionsperle mit Darstellungen der Ecce-Homo-Szene und der Kreuzigung, dann eine Perle mit Bartholomäus und Ursula auf der einen, Klara und Philippus auf der anderen Seite und schließlich eine Perle. in der auf der einen Seite die drei Marien am Grabe gezeigt werden und auf der anderen Seite die Auferstehung. Damit ist man wieder am Steg angelangt.

Obwohl der Rosenkranz auf den ersten Blick sehr einheitlich wirkt, weisen vor allem zwei Dinge darauf hin, dass die heutige Reihung wohl kaum aus der Entstehungszeit der Perlen stammt. Zunächst der aus drei Perlen bestehende Steg, denn solche Stege werden erst um das Jahr 1700 üblich.¹⁶⁷ Zum anderen sind solche Reihen von Perlen von zu- bzw. abnehmender Größe vom 16. bis ins 18. Jahrhundert sehr typisch für offene Zehnerketten¹⁶⁸ – dies lässt sich an vielen bilderlosen Rosenkränzen beobachten,¹⁶⁹ aber auch bei den zuvor behandelten drei Kristallzehnern (A13, A14, A15), dem Zehner aus Straßburg (A3) und bei weiteren, von denen noch die Rede sein wird.¹⁷⁰ Bei anderen Rosenkranztypen finden solche Perlen von zu- oder abnehmender Größe aber nie Verwendung.¹⁷¹ Natürlich könnte es sich hier um einen Ausnahmefall handeln – auch sonst entsprechen die hier behandelten Stücke nicht gerade der Norm – doch auch die hybride Erscheinung des Bildprogramms spricht für ein Rearrangement des Stücks. Dies wird umso deutlicher, wenn man zum Vergleich die drei zuvor besprochenen Zehner heranzieht, die sich untereinander beinahe gleichen und auch eine sehr große Ähnlichkeit mit diesem Turiner Rosenkranz aufweisen. Diese Ähnlichkeiten betreffen zum einen die Gestaltung der Perlen insgesamt, insbesondere aber die Perlen mit

¹⁶⁷ Vgl. S. 65.

¹⁶⁸ Vgl. Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 73 ff; vgl. auch: Ritz Der Rosenkranz, in: Ausst.-Kat. 500 Jahre Rosenkranz, S. 72.

¹⁶⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Edelsteine, Himmelschnüre. Rosenkränze & Gebetsketten, S. 150-154, Kat.-Nrn. 2.29-2.47, S. 170 f, Kat.-Nrn. 2.100-2.104; S. 186 f, Kat.-Nrn. 2.152, 2.154; S. 192, Kat.-Nr. 2.171; S. 210-215, Kat.-Nrn. 2.217-2.238; S. 267-269, Kat.-Nrn. 2.401-2.410; Vgl. auch Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, Kat.-Nrn. 4-7 und 9.

¹⁷⁰ Zehner, Münsterschatz Konstanz (A17) und Zehner (mit aufklappbaren Perlen aus Achat), Musée du Louvre (A10).

¹⁷¹ Vgl. Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 74.

Heiligendarstellungen und die Auswahl dieser Heiligen. Stellt man sich vor, diese wären in der Größe nach in eine lineare Reihe gebracht, so stechen weitere Übereinstimmungen ins Auge. Die Passionsperlen ergeben, ihrerseits der Größe nach sortiert, eine chronologische Abfolge der Passionsszenen. Einen Hinweis darauf, dass der Zehner auch stilistisch nicht aus einem Guss ist, liefert die Bemerkung von Pettenati, dass die Bilder der Perlen qualitativ über denen des Kreuzes stünden.¹⁷² Im gegenwärtigen Zustand des Rosenkranzes irritiert jedenfalls die unsystematisch erscheinende Vermischung von Passionsdarstellungen und Heiligen.

2.1.15 Zehner, Münsterschatz Konstanz (A17)

Antonius Spanus, 1570-1580, Elfenbein graviert und geschwärzt

Konstanz, Münsterschatz

Ein Zehner, der aus einem Ring, einem Kreuz und elf Kugeln von aufsteigender Größe besteht, befindet sich im Konstanzer Münsterschatz.¹⁷³ Alle Teile dieses Zehners sind aus Elfenbein und in all diesen Teilen sind Szenen eingeritzt und geschwärzt, so dass die Darstellungen wie gezeichnet aussehen. (Abb. 55-63) Dank einer Inschrift – ANTONIVS SP / ANVS TROPIEN / INCIDEBAT – ist der Künstler als Antonius Spanus (+ 1615 in Madrid) zu identifizieren.¹⁷⁴ Der Zehner gehörte, dem Ausstellungskatalog Fugger und Welser zufolge, einst dem Konstanzer Fürstbischof Jakob Fugger (1567-1626, Fürstbischof ab 1604).¹⁷⁵

¹⁷² „È molto difficile esaminare la pittura dei grani sferoidali, ma l'esecuzione sembrerebbe superiore a quella della croce terminale.“ Silvana Pettenati, *I vetri dorati graffiti e i vetri dipinti*, Museo Civico di Torino, Turin 1978, S. 47, Kat.-Nr. 69, Taf. 77.

¹⁷³ Zu diesem Objekt, vgl. Ritz, *Die christliche Gebetszählschnur*, S. 247–262 und dies., *Der Rosenkranz*, in: *Ausst.-Kat. 500 Jahre Rosenkranz*, S. 86; *Ausst.-Kat. 500 Jahre Rosenkranz*, S. 163, Kat.-Nr. B3, Abb. 27; Heribert Reimers, *Das Münster Unserer Lieben Frau zu Konstanz*, Konstanz 1955 (*Die Kunstdenkmäler Südbadens*, Bd. I), S. 549; *Ausst.-Kat. Fugger und Welser. Oberdeutsche Wirtschaft, Politik und Kultur im Spiegel zweier Geschlechter*, Hrsg. Nobert Lieb, Götz von Pölnitz, Hubert von Welser, Augsburg: Schaezlerhaus 1950, S. 91, Kat.-Nr. 212a. Außerdem: Margarita Estella, *La "Adoracion de los Reyes"*, en marfil, obra de Antonio Spano, procedente de El Escorial, in *Archivo Español de Arte*, apr.-giu. 1978 n. 202 S. 174 ff; Giuseppe Alparone, *Antonius Spanus Tropiensis incidebat*, in *Brutium*, 1980 und Salvatore Libertino, *Antonius Spanus Tropiensis*, in: *Tropea Magazine* 2008. Eine Abbildung des Zehners befindet sich auch bei Markus Ries, *Rosenkranzgebet und Liturgiereform in der Aufklärung*, in: *Ausst.-Kat. Der Rosenkranz*, S. 122, Abb. 5.

¹⁷⁴ Zu Antonius Spanus: Libertino, *Antonius Spanus Tropiensis*, in: *Tropea Magazine* (2008); Alparone, *Antonius Spanus Tropiensis incidebat*, in *Brutium* (1980).

¹⁷⁵ *Ausst.-Kat. Fugger und Welser*, Kat.-Nr. 212a, S. 91. Ritz merkte an, dass es für diese These keine Belege oder Quellen gibt und mit Verweis auf Herrn Prof. Dr. Freiherr von

Die Perlen-Reihe lässt sich in diesem Fall nicht vom Ring und dem Kreuz her lesen, sondern in umgekehrter Richtung. Denn die elfte, mit einem Durchmesser von 2,8 cm die größte Perle, markiert den Anfang. Entsprechend beginnt ihre Bildunterschrift mit dem Wort ‚*principio*‘. Insgesamt heißt es dort: PRINCIPIO DEVS CREAVIT / CELVM TERRAM. Es ist aber nicht die Erschaffung der Welt dargestellt, die in 1. Mos. 1,1 mit diesen Worten beschrieben wird. Vielmehr entspricht die Perle einem winzigen Himmelsglobus, auf dem die Sterne als kleine Punkte eingetragen und die Sternbilder figürlich dargestellt sind und mit Beschriftungen versehen, genau wie auf normal großen Himmelsgloben der Zeit. Die nächst kleinere Perle ist als Erdglobus gestaltet. (Abb. 56, 62) Die Kontinente sind durch Umrisslinien gekennzeichnet und die Länder mit ihrem lateinischen Namen eingetragen. In Amerika findet man etwa unter anderem die Länder HISPANIA MAIOR, HISPANIA NUOVO, PERVPRO und BRASILIA, in Ozeanien die Länder JAVA, MOLVC und TERRA INCOGNITA. Die Inschrift zu dieser Erddarstellung verweist wiederum auf die biblische Schöpfungsgeschichte (1. Mos. 1,6), denn dort heißt es: FIAT • FERMAMENTVM • IN • MEDIO AQVA[rum] // DIES SECVNDVM. Auf der nächsten Perle, die wiederum etwas kleiner ist, ist die Welt dargestellt, diesmal aber nicht als Weltkugel, sondern als Weltlandschaft. (Abb. 61) Diese Landschaft besteht aus Inseln oder Kontinenten, die aus dem Meer aufragen. Auf diesen Inseln wachsen Bäume, und auch zwei Flüsse sind erkennbar. Dazu lautet die Inschrift; die 1. Mos. 1,11 entspricht: GERMINET • TERRA • HERBAM • VERENTEM • ET OBFERE/NTEM • SENEM • IVSTA • GENVS • SVVM • DIES • 3. Die untere Seite (gewissermaßen die südliche Hemisphäre) der folgenden Perle wiederholt die Weltlandschaft, wie sie auf der vorigen Perle dargestellt ist. Doch diese Landschaft ist in der oberen Perlenhälfte um einen Himmel erweitert: die eine Seite wird komplett von einer strahlenden Sonne eingenommen, die andere von einem Nachthimmel, in dessen Zentrum der Mond steht, umgeben von zahllosen Sternen. (Abb. 59, 61) Dazu heißt es:

Pölnitz, Administrator und Archivdirektor der Fuggerschen Stiftungen, teilt mit, dass diese Zuschreibung „von privater Seite“ vorgenommen wurde. Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, Anmerkungsapparat S. 90, Anm. IV.217. Dennoch wird Jakob Fugger von Ritz selbst, aber auch in der übrigen Forschungsliteratur, bis heute als Besitzer dieses Zehners genannt. Als Auftraggeber kommt Jakob Fugger nicht in Frage, da er zum Zeitpunkt der Entstehung des Zehners noch ein Kind war.

CREAVIT • DEVS • DVO LVMINARIA • MAG/NA • LVMINARE • MAIVS • ET • MINVS • / DIES • QVARTVS • • • (1. Mos. 1,16). Die folgende Perle wiederholt die Weltlandschaft der vorigen Perle und auch die Darstellung des Tag- und des Nachthimmels, allerdings ist in diesem Fall die Horizontlinie nach oben gerückt, so dass die Erde mehr Raum einnimmt. Auf dieser Erde tummeln sich jetzt nämlich einige Tiere. (Abb. 59, 61) Man erkennt einen Elefant, ein Kamel, einen Hahn, einen Storch, eine Echse, einen Bär, ein Pferd, einen Löwe, ein Einhorn, ein Lamm, ein Rind, ein Schwein einen Hirsch, einen Vogel (möglicherweise ein Paradiesvogel) und einen Hasen. Außerdem schwimmen im Meer einige Fische und der Himmel wird von zahllosen Vögeln bevölkert. Die Inschrift dazu schildert die Erschaffung der Tiere: CREAVIT • DEVS • BESTIAS • TERRE • / IVSTA SPECIES SVAS • DIES • 6. Dieser Text entspricht 1. Mos 1,25. Auch die sechste Perle wiederholt die Anordnung der vorigen: man sieht die Weltlandschaft mit Sonne und Mond und auf der Erde Bäume und Tiere. Dazu tritt jetzt erstmals auch der Mensch. Die Inschrift spricht entsprechend von der Erschaffung des Menschen: CREAVIT DEVS HOMINEM AD INMAGINEM ET AD SIMILITVDINEM SVAM ET C[etera] DIES QVINTVS. Auf der Perle treten die Menschen in drei Szenen auf, die ohne Begrenzung in die Welt- und Paradieseslandschaft eingebettet sind. So sieht man die Erschaffung Evas, (Abb. 59) dabei liegt Adam schlafend auf der Erde, während Eva aus seiner Seite steigt. Gott empfängt und segnet sie. Er ist in Gestalt eines Königs mit Krone und wallendem Mantel dargestellt. Etwas weiter rechts sieht man die Vertreibung aus dem Paradies, dabei flüchten Adam und Eva vor dem Engel mit seinem erhobenen Schwert. Auf der Nachtseite der Perle, unterhalb des Mondes, wird dem Betrachter der Sündenfall präsentiert. Dabei steht das Menschenpaar links und rechts des Baums der Erkenntnis, um den sich die Schlange windet, die mit ihrer langen Zunge Eva den Apfel reicht. Die siebte Perle zeigt zwei kontrastive Szenen zum siebten Tag. Auf der einen Seite arbeiten Adam und Eva, immer noch nackt, unter der strahlenden Sonne. Sie haben einen Acker angelegt und umzäunt und sich vor dem Eingang einer Höhle eine primitive Hütte gebaut. Im Garten sprudelt eine Quelle. Auf der anderen Seite der Perle thront die Dreifaltigkeit, die von einem Wolkenband umschlossen wird, dabei sind Gottvater und Christus nebeneinander dargestellt, über ihnen schwebt die

Heiliggeisttaube und vor ihnen, im Zentrum der Darstellung, befindet sich ein aufgeschlagenes Buch. Die Gruppe ist von fünf Engeln umgeben. Dies ist der siebte Tag, an dem Gott sein Werk vollendete und ruhte. (Abb. 59) Der Text der Bildunterschrift lautet entsprechend COMPLEVIT DEVS DIE SEPTIMO OPVS SVVM / QVOD FECERAT ET REQVIEVIT (1. Mos. 2,2). Die anschließende Perle ist längs in drei Kompartimente geteilt. Das erste stellt in sieben schmalen Streifen eine Kurzfassung des Programms der ersten sieben Perlen dar, dabei besteht jeder der sieben Streifen aus einem Bildstreifen und einer darunter liegenden Textzeile. (Abb. 57) Im obersten Streifen sind über Bergeskuppen drei Tierkreiszeichensymbole dargestellt (Krebs, Waage und Fisch), dazu zitiert die Textzeile IN PRINCIPIO CREAVIT C T in Kurzform den Text zum ersten Schöpfungstag. Im darunterliegenden Streifen sind Berge dargestellt und das Meer, aus dem Inseln herausragen, dazu wird wiederum der Beginn des Textes zum zweiten Tag in Erinnerung gerufen: FIAT FIRMAMENTVM IN MEDIO. Im dritten Streifen ist eine ähnliche Weltlandschaft dargestellt, wie im darüber liegenden, die nun aber mit Bäumen bewachsen ist. Der Text dazu lautet: GERMINET TERRA ERBAM VIRENTEM. Auch der vierte Streifen wiederholt das Motiv der Weltlandschaft, über der nun aber links der Nachthimmel und rechts die strahlende Sonne zu sehen sind. CREAVIT DEVS DVO LVMINARIA MA. Im fünften Streifen ist die Weltlandschaft von drei Tieren belebt – DEVS CREAVIT BESTIAS TERRE, und im sechsten Streifen findet in dieser belebten Landschaft die Erschaffung Evas statt – CREAVIT HOMINEM. Schließlich zeigt der unterste Streifen Gott, wie er sich aus den Wolken beugt und die Erde überblickt. Dabei ist im Vordergrund eine mit Mauern, Toren und Türmen bewehrte Stadt zu sehen. Der Text zum siebten Tag heißt in seiner Kurzfassung lediglich: REQVIEVIT. Die beiden anderen Drittel der Perle nehmen Bilder ein, die ihr ganzes Kompartiment voll ausfüllen. Rechts der sieben Streifen zur Schöpfungsgeschichte ist die Arche Noah dargestellt. (Abb. 58) Links im Vordergrund ist Noah zu sehen, der betet und von Gott gesegnet wird. Noah ist von einer Vielzahl von Tieren umgeben, die die zentral platzierte Arche zum Teil schon über eine lange Leiter besteigen. Im Himmel über der Arche fliegen einige Vögel. Die Bildunterschrift zu diesem Bild entspricht 1. Mos 6,14: FAC TIBI ARCAM / DE LIGNIS LEVI / GATIS

PROF / ECIA 2. Im dritten Perlendritzel ist Abraham zu sehen, der das Schwert erhoben hat, um seinen Sohn Isaak zu opfern, der vor ihm auf dem Scheiterhaufen kauert. Die erklärende Inschrift zitiert wiederum aus der Genesis (1. Mos 22,6): TVLIT QVOQVE LIGNA OLOCAVST ET INPOSVIT FILIVM 3. Die folgende Perle wiederholt die Dreiteilung der vorigen und setzt den Zyklus zum Alten Testament fort. Das erste Drittel zeigt im Vordergrund Moses, der mit seinem Stab das rote Meer wieder schließt. Hinter ihm sind am linken Ufer des Meeres einige schwerbepackte Vertreter des Volkes Israel zu sehen, während im Meer die Ägypter, einschließlich ihres Pharaos, mit ihren Wagen und ihrem Gepäck untergehen. (Abb. 60) Passend zum Untergang der Ägypter geht am Horizont auch die Sonne unter. Die Inschrift EXTENDE MANVM TVAM SVPER MA / RE ET DIVIDE / 4 bezieht sich allerdings nicht auf den Untergang und die Schließung des Meeres, sondern zitiert die Aufforderung an Moses, das Meer zu teilen. Die beiden anderen Perlendritzel zeigen zwei Prediger, die zum Volk sprechen. Im ersten Fall sagt Baruch die Worte „SED AVDSEIS SN / I INSTAM NO/VIT ILLAM“¹⁷⁶ zum Volk, das durch fünf Personen repräsentiert wird. Im Hintergrund erhebt sich hinter dieser Volksmenge ein Berg. In diesem Berg befindet sich eine Höhle oder Grotte, in der zwei Menschen zu sehen sind, dies ist wohl als Hinweis auf die Geburt Christi zu verstehen.¹⁷⁷ Hinter dem Priester ist das Meer zu erkennen, über dem Vögel kreisen. Die Inschrift lautet POST HEC SVPER TERRAM VISVS EST / ET CVM HNJĒV / 6 und stammt aus Baruch 3,38. Im rechts daran anschließenden Perlendritzel ist es Jesaja, der zum Volk spricht. In seinem Spruchband, das von seiner Hand ab in den Himmel empor schlängelt, ist „OMNES SICIENTES VENITE“ zu lesen. (Jes. 55,1) Über den Wolken fliegen Vögel. Im Hintergrund sind die Türme einer Stadt, Bäume und das Meer zu sehen. Unter dem Bild steht: ET QVOMODO DESCEN / DIT : IMBER DE CE / LO ET NON RE / VERTITVR/ 5. (Jes. 55, 10). Auch die zweitkleinste Perle ist dreigeteilt. In einem Drittel kniet der Prophet Hesekiel auf einem Feld, das von Knochen und Gerippen übersät ist, und sieht Gott über den Wolken, der diese Toten des Volkes Israel wieder auferstehen lässt. (Abb. 60) Drei der Auferstehenden haben bereits ihre

¹⁷⁶ Ritz konnte an dieser Stelle „SED QUI SCIT SAPIENSIAM NOVIT ILLAM“ entziffern, was Baruch 3,32 entspricht. Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 256.

¹⁷⁷ So auch: Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 256.

körperliche Gestalt mit Fleisch und Haut wieder angenommen und beginnen wieder lebendig zu werden. Diese Episode bezieht sich auf Hes. 37 und entsprechend zitiert die Inschrift Hes. 37,7: ET ACCESSERVNT / OSSA AD OSSA AD IVNTVRA3 7. Das rechts anschließende Bild zeigt einen tänzelnden Mann, der inmitten einer Gruppe von sieben Frauen steht. Diese sieben Frauen bitten, Jes. 4,1 zufolge, einen einzigen Mann, sie zu heiraten. APREHENDERVNT / SEPTEM MULI / ERES VIRV[m] / 8. Die letzte Szene auf der Perle bezieht sich auf die Einsetzung des Passahfestes und der Text rekuriert auf die entsprechende Bibelstelle (2. Mos. 12,8) ET EDETIS CAR / NES NOCTE A / SSAS ET C / 9. Das Bild zeigt sechs bewaffnete Männer, die um einen gedeckten, runden Tisch versammelt sind. Ein älterer Mann in ihrer Mitte gibt einen Befehl und deutet auf den sternensübersäten Nachthimmel über ihnen. Die letzte und kleinste Perle hat nur noch einen Durchmesser von 1,4 cm. Auch sie ist dreigeteilt. In einem der Bildfelder ist eine Statue mit einem langen Speer und einem Schild zu erkennen. Sie ist vor den Toren einer Stadt aufgestellt. Drei kleine Gestalten knien vor der Statue, die erste von ihnen bläst eine Posaune, die beiden anderen beten das Götzenbild an. Hinter den drei Betenden sind noch drei andere Gestalten zu sehen, die in einem offenen Feuer auf dem Feld vor der Stadt stehen. Dies sind die Juden Schadrach, Meschach und Abed-Nego, die Nebukadnezar ins Feuer werfen ließ, weil sie sich weigerten, die Statue anzubeten. Die Inschrift dazu lautet entsprechend Dan. 1,3: NABVCHODONOS / ORREX FECIT STATVAM / 12.

Die Szene rechts davon zeigt Moses, wie er auf dem Berg die Gesetzestafeln von Gott empfängt. Zugleich sieht man im Vordergrund vor den Toren einer Stadt ein fremdartiges Gebäude stehen. Durch die Inschrift TOLLITE LIBRVM / IVSTVM ET PON / ITE IN ET C / 11 (5.Mos. 31,26) wird deutlich, dass es sich hierbei um die Stiftshütte handeln muss, auf ihr werden die Gesetzestafeln präsentiert. Das Bild zur Inschrift ET CREDIRVNT / NINIVITE IN DOMINO ET C / 10 zeigt einen Berg, der sich über einer Stadt erhebt. Oben auf dem Berg befindet sich ein Mann, über dessen Haupt Vögel fliegen. Am Fuße des Berges, und damit zugleich am unteren Bildrand in unmittelbarer Nähe zur Inschrift, kriechen auf Knien vier Büber entlang. Der erste von ihnen ist ein König, die anderen tragen Bübergewänder, die ihre Gesichter ver mummen.

Die Darstellungen auf diesen vier kleinsten Perlen entsprechen den zwölf Karsamstagsprophetien und sind auch entsprechend nummeriert. Die Schöpfungsgeschichte, die Arche Noah, die Opferung Isaaks, das Ertrinken der Ägypter im Roten Meer, die Predigten Jesajas, Hesekiel auf dem Totenfeld, die Einsetzung des Passahfestes, der Bräutigam vieler Frauen, das von Jona bekehrte Ninive, der Empfang der Gesetze und die Statue von Nebukadnezar werden als Prophetien bezeichnet, weil sie als typologische Verweise auf Christus verstanden werden. Die Schöpfungsgeschichte als Ganze gilt als eine einzige Prophetie – und zwar als die erste der zwölf Karsamstagsprophetien. Genau dieser Sachverhalt ist bildlich umgesetzt, wenn die sieben Stationen der Schöpfungsgeschichte, die der Bildreihe der Prophetien auf dem Zehner vorausgehen, durch ihre Zusammenfassung in einem Bildfeld an den Beginn der Prophetien-Folge gestellt werden und damit in deren Reihe an der Stelle eingebaut sind, wo sie auch in der Karsamstagsliturgie ihren Platz haben.

Auf die kleinste Perle folgt das Kreuz. Es handelt sich um ein griechisches Kreuz von 2,3 x 2,3 cm Größe, dessen Arme so breit wie lang sind, so dass jeder Kreuzarm die Form eines Quadrates hat. Diese Quadrate bilden, genauso wie das Quadrat auf dem Schnittpunkt des Kreuzes, je ein Bildfeld für die Darstellung eines Heiligen. Auf der einen Seite des Kreuzes steht Maria als Himmelskönigin im Zentrum des Kreuzes. Sie ist von den vier Evangelisten mit ihren Symboltieren auf den Kreuzarmen umgeben. Auf der anderen Seite des Kreuzes ist im zentralen Bildfeld ein Kardinal mit Stab dargestellt.¹⁷⁸ Ihn umgeben die vier lateinischen Kirchenväter. (Abb. 63) Auf dem oberen Kreuzarm ist Gregor der Große als Papst mit seinem Attribut der Taube dargestellt, auf dem unteren Kreuzarm Hieronymus als Kardinal mit einem Löwen und einem Kreuz. Auf dem linken und rechten Kreuzarm ist je ein am Schreibpult sitzender Bischof dargestellt – es muss sich dabei um Antonius und Augustinus handeln. Auf den Schmalseiten des 5 mm tiefen Kreuzes sind die Arma Christi eingraviert: der Hahn, das Messer und das Schilfrohr, die drei Nägel, der Hammer und die Zange, drei Geißeln, die Geißelsäule, die Leiter, der Schwamm und die Lanze, die drei Würfel, die Laterne, das Schweiß Tuch und die Hand, die Christus schlug.

¹⁷⁸ Ritz hat hier m. E. zu Unrecht Jakobus Maior erkannt. Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 250.

Auf der Innenseite des Rings ist ein weiteres Leidenswerkzeug zu sehen: die Dornenkrone. (Abb. 63) Auf der Außenseite ist eine Folge von 18 winzigen Bildern, die jeweils eine Größe von nur 4 x 6 mm haben, untergebracht, die das Leben Christi zum Inhalt haben. (Abb. 63) Dieser Zyklus beginnt an der Stelle, an der die Kette mit Golddraht am Ring befestigt ist, mit der Verkündigung an Maria. Jedes dieser Bildchen ist von Schrift umgeben, die allerdings nur noch bruchstückhaft zu lesen ist. Die Inschrift zur Verkündigungsszene lautet: [...]VS DOMIN / NVNCIA / T MARIE ET / [...]. Auf die Verkündigung folgt die Geburt Christi [...] FILIVM SVVM [...], die Anbetung der Könige oder der Hirten [...] VRIENTE VENI [...], die Flucht nach Ägypten [...] PE FVERVM [...], die Hochzeit von Kanaan [...] SVNT IN [...], die Taufe [...] VS AVTEM [...], die Versuchung Christi durch den Teufel [...] ENS TENTAT / OR DIXIT EI, die Samariterin [...] LIER DE SAM / ARIA HAV, der Einzug in Jerusalem [...] TRAVERVNT VE / STIMENTA, Christus auf dem Ölberg [...] POSIBILE EST [...], die Gefangennahme, [...] QVE OSCVLAT [...], die Geißelung [...] PRENDIT IESV [...], die Dornenkrönung [...] DE SPINIS POS [...], die Verurteilung durch Pilatus einschließlich dessen Handwaschung [...] MANVS CVRA [...], die Kreuztragung [...] NS SIBI CRVS [...], die Kreuzigung [...] VNT EVM ET [...], die Pièta [...] ISTIS ET AFLI [...] und die Auferstehung [...] ERTI / S D E REXVRE [...]. Obwohl einige Textteile nicht mehr zu lesen sind, geht aus den Bruchstücken doch klar hervor, dass es sich um Inschriften handelt, die die jeweils dargestellte Szene beschreiben. Die Schmalseiten des Ringes sind mit einem Ranken- und Blütenornament verziert, das mit der Dornenkrone auf der Innenseite in formaler Hinsicht korrespondiert und ihr gleichzeitig kontrastiv gegenübergestellt ist.

Obwohl Gisliind Ritz hier von „drei [ikonografisch] untereinander nicht in Beziehung stehende[n] Einzelprogramme[n]“¹⁷⁹ spricht, ergeben die Bilder ein beziehungsreiches Gesamtprogramm. So handelt es sich bei den zwölf alttestamentarischen Darstellungen auf den vier kleinsten, je dreigeteilten Perlen, um die zwölf Karsamstagsprophetien, die nach der tridentinischen Liturgie in der Osternacht verlesen werden, um typologisch auf Christus und

¹⁷⁹ Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 248.

seine Passion hinzuweisen.¹⁸⁰ Die Reihe der zwölf Prophetien beginnt mit der Schöpfung, die in komprimierter Form – als Zusammenfassung in Text und Bild – das erste der zwölf Bildfelder einnimmt, die den Prophetien gewidmet sind.¹⁸¹ Die winzigen Bilder auf dem Ring bilden die typologische Entsprechung zu den Darstellungen der Prophetien. Dies geschieht jedoch nicht in dem Sinne, dass jedes Bild aus der Christusvita der Antitypus zu einem Bild der Prophetien-Reihe wäre, sondern im Sinne einer allgemeineren Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testament, von Prophetie und Erfüllung. Die Heiligendarstellungen auf dem Kreuz setzen diese heilsgeschichtliche Reihe als Nachfolger Christi in die Zeit nach Christus fort. Dabei sind sie, Maria, die Evangelisten und Kirchenväter, zugleich auch Mitbegründer und wichtige Vertreter der Kirche. Anders vermittelt sich die Aktualität des Heilsgeschehens über die Arma Christi, die auf den Schmalseiten des Kreuzes und im Inneren des Rings angebracht sind. Sie befinden sich gerade dort, wo derjenige der mit Hilfe des Zehners beten oder auch nur die Bilder betrachten will, den Zehner anfassen muss. Der Betrachter muss die Dornenkrone um seinen Finger legen, die Nägel und die Geißeln anfassen und kann so durch den haptischen Nachvollzug und die Reflektion darüber (schließlich ist die Berührung selbst weder schmerzhaft, noch sonst irgendwie unangenehm) die Leiden Christi kontemplieren. Das gleiche Ziel der Veranschaulichung und Aktualisierung des Heilsgeschehens verfolgt die Einbeziehung der beiden Globen in die Schöpfungsgeschichte. Dies trifft besonders auf den Erdglobus zu, der den damaligen Stand der Entdeckung und Erschließung Amerikas, Südostasiens und Australiens genau dokumentiert. Das Bildprogramm setzt also die Schöpfungsgeschichte und das Alte Testament mit Christus, der Kirche – in Gestalt der Evangelisten und

¹⁸⁰ Missale Romanvm, ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restitutum, Pii V Pont. Max. iussu editvm, Antwerpen 1576, S. 201-223.

¹⁸¹ Ritz rechnet auch die Bilder zur Schöpfungsgeschichte zu dieser Prophetien-Reihe und beklagt die ungleichmäßige Verteilung der Szenen auf den Perlen. „Die zwanzig Szenen [auf den Perlen] verbildlichen also Leitgedanken der zwölf Karsamstagsprophetien. Die Verteilung der Szenen ist dabei nicht sehr einheitlich“, weil eine einzige Prophetie (die Schöpfung) 7 1/3 Perlen einnimmt, während die übrigen elf Prophetien je ein Drittel der restlichen 3 2/3 Perlen einnehmen. Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 251. Dieser Lesart widerspricht die unterschiedliche Gliederung der Prophetien und der Schöpfungsreihe und vor allem die explizite Wiederholung des Schöpfungsberichts innerhalb des Gliederungsrasters der Prophetien-Reihe.

Kirchenväter – der Welt und dem Kosmos in Verbindung. Es bildet nichts weniger als das universelle katholische Weltverständnis ab.

Auch früher hat man versucht die ganze Welt in ein religiöses Bildprogramm einzufügen. Zu denken ist hier etwa an die Weltkarte in einer Londoner Psalterhandschrift, die um 1280 entstanden ist,¹⁸² insofern sind die Globen kein Bruch mit dem Bildprogramm, sondern eine zeitgemäße Ergänzung, die den Blick auf den universellen Anspruch des Rosenkranzes, der Schöpfungs- und der Heilsgeschichte – mit einem Wort des (katholischen) Christentums lenken sollen. Trotzdem ist mir kein anderes Beispiel bekannt, in dem ein Himmels- und ein Erdglobus, also ein Instrumentenpaar, das der naturwissenschaftlichen Erschließung des Himmels und der Erde diene, in corpore in ein religiöses Bildsystem eingegliedert wäre.

2.1.16 Gebetskette, Museum Schnütgen (A18)

Mexiko, um 1580, Hartholz, Goldemail, Kolibrifedern

Köln, Museum Schnütgen, Inv.-Nr. A 1059

Diese Gebetskette besteht aus sieben hölzernen Perlen in der Form von Totenschädeln.¹⁸³ (Abb. 64) Zwischen die sieben Schädelperlen sind acht Perlen aus Silberfiligran gesetzt, in deren Mitte ein grün emailliertes Band umläuft und die mit weißen Emailperlen besetzt sind. Die Kette beginnt mit einem Ring und endet mit einem silbernen Anhänger, auf dem man die Reste von Darstellungen in Email erkennt. Der Ring weist auf der Außenseite ein Flechtmuster auf und war auf der Innenseite möglicherweise ursprünglich

¹⁸² British Library, Add. Ms. 28681. Vgl. dazu Bruno Reudenbach, Die Londoner Psalterkarte und ihre Rückseite. Ökumenekarten als Psalterillustration, in: Frühmittelalterliche Studien 32, 1998, S. 164-181.

¹⁸³ Zu diesem Objekt: Anton Legner, Neuerwerbungen des Schnütgen-Museums 1970/71, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch (Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte) 33 (1971), S. 390, Abb. 307 und ders., Zu einer neuerworbenen Paternosterkette im Schnütgen-Museum, in: Museen in Köln Bulletin 10/7, 1971, S. 963-966; Theodor Müller, Altärchen der Herzogin Christine von Lothringen in der Schatzkammer der Münchner Residenz und verwandte Kleinkunstwerke, in: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 35 (1/1972), (Zwischen Donau und Alpen. Festschrift für Norbert Lieb zum 65. Geburtstag), S. 72 f, Abb. 33-35; Ausst.-Kat. 500 Jahre Rosenkranz, S. 164, Kat.-Nr. B 10, Abb. 24; Ausst.-Kat. Zum Sterben schön, Bd. II, S. 95 f, Kat.-Nr. 51; Ausst.-Kat. America. Bride of the Sun. 500 years Latin America and the Low Countries, Gent 1992, S. 289, Kat.-Nr. 60; Ausst.-Kat. Lebende Tote. Totenkult in Mexiko, Übersee Museum Bremen, Hrsg. Herbert Ganslmayr, Frankfurt (Main) 1986, S. 146. Ulrich Bock, Memento Mori, Schnütgen Museum: Wege durch die Sammlung 3, Köln o.J.; Das Mittelalter in 111 Meisterwerken aus dem Museum Schnütgen Köln, Hrsg. Hiltrud Westermann-Angerhausen/Dagmar Täube, Köln 2003, S. 162 f; Ausst.-Kat. Foi & Bonne Fortune, S. 251.

vergoldet. Die ganze Kette ist 38,5 cm lang. Sie entstand um 1580 in Mexiko.¹⁸⁴ Die etwa 1,9 cm hohen Totenschädel sind aufklappbar. Sie bergen im Innern je zwei kleine Szenen, die aus Obstkernen geschnitzt sind. (Abb. 65-71) Diese Schnitzereien werden von sehr feinen blau-grün schimmernden Federn hinterfangen, die wohl von Kolibris stammen. Sie sind auf die hölzerne Fläche geklebt, die den Bildgrund bildet, und erzielen damit einen Effekt, der stark an das Glänzen und Schimmern von Email erinnert.¹⁸⁵ Das Nussholz der Schädel ist außen unbemalt, genauso wie die Schnitzereien im Innern unbemalt sind, aber dort, wo das Nussholz im Innern als Rand- oder Rahmenstreifen der szenischen Darstellungen auftritt, ist es vergoldet. Diese Vergoldung hat sich aber nur zum Teil erhalten, so dass an vielen Stellen der rote Bolusgrund zum Vorschein kommt.

Wenn man den obersten der sieben Totenköpfe, also den, der dem Ring am nächsten ist, öffnet, so sieht man in der Hälfte, die außen das Gesicht darstellt, die Heimsuchung, wobei die beiden sich umarmenden Frauen freistehend vor dem schimmernden Bildgrund aus Federn zu sehen sind. In der anderen Hälfte, also der, die den Hinterkopf formt, sieht man Christus im Tempel bei den Schriftgelehrten. (Abb. 65) Das Christuskind ist dabei unter einem Baldachin auf einer Art Kanzel dargestellt und hat die Hand zum Redegestus erhoben. Die Schriftgelehrten, zwei alte Männer mit Büchern, sitzen links und rechts unterhalb der Kanzel. Im Innern des zweiten Totenschädels (Abb. 66) befindet sich eine Darstellung der Flucht nach Ägypten. Maria sitzt auf dem Esel, der nach rechts läuft, und hält das Kind auf dem Arm. Wie die anderen Bildformulare ist auch dieses auf das Wesentlichste beschränkt. Josef ist hier

¹⁸⁴ Über die Datierung herrscht in diesem Fall Einigkeit. Die Lokalisierung nach Mexiko geht auf Theodor Müller zurück, der die Kette in den Kontext verwandter Mikroschnitzereien stellte, dazu zählen auch Mikroschnitzereien der 12 Apostel, die sich im Knauf des Fußes eines Kelches im Los Angeles County Museum of Art befinden, die ebenfalls mit Federn hinterlegt sind. Im Fuß des Kelchs befindet sich eine mexikanische Goldschmiedemarke. Müller, Altärchen der Herzogin Christine von Lothringen, S. 71 f. Vgl. auch: Charles Oman, *The Golden Age of Hispanic Silver 1400-1665*, London 1968, S. 57, Kat.-Nr. 104a.

¹⁸⁵ Die Verwendung der Federn stützt die Lokalisierung nach Mexiko. In einer Reihe von christlich-mexikanischen Bildern dienen ähnliche Federn nicht bloß als schimmernder Hintergrund, sondern als Farbmaterial. Ganze Bilder – auch christliche – werden als Federmosaik hergestellt. Beispiele dafür sind ein Bild der Gregorsmesse im Musée des Jacobins d'Auch oder ein Kreuzigungs-Triptychon im Musée national de la Renaissance in Ecouen. Vgl. Claire Bergeaud/Frédérique Vincent, *Feather Stories: The Saint Gregory Mass and the Ecouen Triptych*, in: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Coloquios*, online 2006: <http://nuevomundo.revues.org/1450>. (15.04.10). Vgl. auch: *Ausst.-Kat. Planète métisse. To mix or not to mix*, Hrsg. Serge Gruzinski, Arles 2008, S. 100 ff.

nicht dargestellt. In der anderen Hälfte, die sich im aufgeklappten Zustand rechts befindet, ist die Anbetung der Hirten zu sehen. Der Stall ist in Form einer schlichten rechteckigen Baldachinarchitektur angedeutet, die von zwei Bögen in zwei Hälften geteilt wird. In der linken Hälfte kniet ein Hirte und ein weiterer steht hinter ihm mit grüßend erhobenem Hut. Maria, mit dem Kind auf dem Schoß, sitzt in der rechten Hälfte des Stalls. In der dritten Perle sind die Heiligen Hieronymus und Antonius von Padua zu finden. (Abb. 67) Hieronymus ist als nackter Eremit dargestellt. Er kniet vor einem Gekreuzigten, der ihm in der Wildnis erscheint. Zu Füßen des Kruzifix' erkennt man Totenschädel oder Dämonen. Antonius von Padua ist als Mönch mit einem Palmwedel und einem Buch dargestellt. Auf dem Buch erscheint das Christuskind. Die beiden Heiligen sind also jeweils mit ihren Visionsbildern von Christus dargestellt, dabei hat Christus einmal die Gestalt des Gekreuzigten und einmal die eines Säuglings. In der linken Hälfte des vierten Totenschädels wird die Christi Geburt gezeigt. Dabei liegt das Christuskind im Vordergrund auf der Erde und Maria und Josef beten es an. Hinter den beiden taucht die bereits bekannte Stallarchitektur wieder auf. In der anderen Schädelhälfte ist die Verkündigung zu sehen. (Abb. 68) Der Engel steht links und wendet sich an Maria. Er deutet mit dem rechten Arm sehr deutlich nach oben – wohl ein Hinweis auf die nicht dargestellte Heiliggeisttaube – und hält in seiner Linken das Zepter. Maria kniet rechts bei ihrem Pult vor einem großen Vorhang, der den Flügeln des Engels symmetrisch entgegengesetzt ist. Mit den Szenen der Geißelung und der Dornenkrönung wird in der fünften Perle die Passion zum Thema gemacht. (Abb. 69) Auf beiden Bildern bildet die Geißelsäule das Zentrum. Bei der Geißelung steht Christus vor dieser Säule, während er links und rechts von den schlagenden Folterknechten flankiert wird, bei der Dornenkrönung sitzt Christus vor der Säule, während ihm die Folterknechte, die auch hier rechts und links von ihm platziert sind, mit langen Stecken die Dornenkrone aufs Haupt setzen. Im sechsten Schädel sind die Ölbergszene und die Pietà verborgen. (Abb. 70) Christus betet dabei vor dem Berg, auf dessen Spitze ein Kelch steht. Im Vordergrund sind zwei schlafende Apostel zu sehen. Am linken Bildrand deutet ein Turm das Stadttor von Jerusalem an. In der anderen Kapselhälfte sitzt Maria vor dem leeren Kreuz und hat den Leichnam Christi auf ihrem Schoß. In der letzten Schädelperle ist

links die Gefangennahme dargestellt. (Abb. 71) Drei Männer stehen in dieser Szene nebeneinander und schildern so das Geschehen in komprimiertester Form. Im Zentrum steht Christus, rechts von ihm Judas, der im Begriff ist ihn zu küssen und dabei seinen Geldbeutel in den Händen hält, und links ein Soldat, der ihn ergreift. Dieser Szene ist die Fußwaschung gegenübergestellt. Einer der Apostel sitzt mit gefalteten Händen am rechten Bildrand, während ihm Christus die Füße wäscht. Ein zweiter Apostel steht links daneben und schaut, mit ebenfalls gefalteten Händen, der Fußwaschung zu. Der Anhänger, der den Abschluss der Kette bildet, hat die Form eines Halbmonds oder Halbkreises, dessen gerade Seite von zwei kleineren halbkreisförmigen Bögen eingeschnitten wird. (Abb. 72) Die Bildfläche wird von einem Rand umgeben, der wie der Ring als Flechtmuster aus Silberdraht gestaltet ist. Die beiden Bilder auf der Vorder- und Rückseite sind schwer zu erkennen, weil das Email fast vollständig herausgebrochen ist. Dies hat zu der kuriosen Situation geführt, dass Theodor Müller Christus mit Weltkugel und die Halbfigur der Muttergottes erkannte,¹⁸⁶ in den Ausstellungskatalogen ‚Zum Sterben schön‘¹⁸⁷ und ‚America. Bride of the Sun‘¹⁸⁸ Gottvater und Maria identifiziert werden und im Ausstellungskatalog 500 Jahre Rosenkranz¹⁸⁹ Christus und Gottvater. Meines Erachtens ist auf der einen Seite Christus als Weltenrichter zu erkennen, während auf der anderen Seite wahrscheinlich Maria dargestellt ist. An den äußeren beiden Nasen des Anhängers hängen silberne Kügelchen, eines davon ist beschädigt, und von der mittleren Nase hängt ein winziges Antoniterkreuz herab.

Die Tatsache, dass diese Kette nicht aus zehn, sondern aus nur sieben Totenschädelchen besteht, bot Anlass zu Spekulationen. So heißt es im Ausstellungskatalog ‚Zum Sterben schön‘: „Die Paternosterkette ist wahrscheinlich unvollständig erhalten. Die falsche Reihenfolge der heilsgeschichtlichen Szenen deutet auf eine spätere Zusammensetzung der Kette zu einem Zeitpunkt als bereits einige Glieder fehlten. Im Zyklus zu ergänzen wären sicher die Kreuzigung, vielleicht gepaart mit der Ecce-Homo-

¹⁸⁶ Müller, Das Altärchen der Herzogin Christine von Lothringen, S. 73.

¹⁸⁷ Ausst.-Kat. Zum Sterben schön, Bd. II, S. 95 f, Kat.-Nr. 51.

¹⁸⁸ Ausst.-Kat. America. Bride of the Sun, S. 289, Kat.-Nr. 60.

¹⁸⁹ Ausst. Kat. 500 Jahre Rosenkranz, S. 164, Kat.-Nr. B 10.

Szene, sowie der Marientod und die Marienkrönung.“¹⁹⁰ Es ist richtig, dass diese wichtigen Szenen fehlen, es fehlen aber auch beispielsweise die Beschneidung, die Anbetung der Könige oder die Kreuztragung. Auch weitere Heilige ließen sich ergänzen. Im bereits zitierten Ausstellungskatalog werden in diesem Zusammenhang Franziskus und Bonaventura genannt, weil sie wie Hieronymus und Antonius von Padua Heilige des Franziskanerordens sind.¹⁹¹ Derartige Rekonstruktionsversuche erscheinen hier allerdings wenig fruchtbar, da das Bildprogramm insgesamt sehr heterogen erscheint und so vieles möglich und nichts wirklich zwingend notwendig erscheinen lässt. Im Übrigen ist es auch nicht zu beweisen, dass die Kette wirklich unvollständig ist. Auch wenn es wahrscheinlich ist, dass die Kette einmal aus zehn Totenköpfen bestand, so soll an dieser Stelle doch darauf hingewiesen werden, dass der heutige Zustand mit acht kleinen Perlen aus Silberfiligran und die sieben Totenköpfe eine Reihe von insgesamt fünfzehn Perlen ergibt. Rosenkranzketten mit fünfzehn Perlen waren zwar nicht üblich – schon gar nicht so üblich waren wie Zehner, Fünfziger oder Psalterketten mit hundertfünfzig Perlen, doch zur Arithmetik des Rosenkranzgebets passt eine Kette mit fünfzehn Perlen beinahe eben so gut.

Obwohl die Szenen, die in den sieben Totenschädeln dargestellt sind, aufgrund der Paarzusammenstellungen keine chronologische Reihenfolge ergeben können, lassen sie doch eine grobe Einteilung zu: so widmen sich drei Perlen – nämlich die erste, zweite und vierte – der Kindheit Christi, drei weitere – nämlich die fünfte, sechste und siebte – der Passion und eine, die dritte, den beiden Heiligen. Alle diese Bilder haben aber ein gemeinsames Thema: den Körper Christi, der mal als Christuskind, mal als Schmerzensmann und mal als visionäre Erscheinung ins Bild tritt.

2.1.17 Zwischenresümee

Achtzehn Rosenkränze wurden in diesem Kapitel vorgestellt, darunter ein einziger Fünfziger, ein paar Fragmente, die nur bedingt Aufschluss über ihr ursprüngliches Aussehen geben, und ansonsten nur Zehner. Die

¹⁹⁰ Ausst.-Kat. Zum Sterben schön, Bd. II, S. 95 f, Kat.-Nr. 51.

¹⁹¹ Ausst.-Kat. Zum Sterben schön, Bd. II, S. 96, Kat.-Nr. 51.

Bildprogramme dieser Rosenkränze, aber auch ihre Materialien und die Techniken in denen die Bilder gefertigt sind, sind zum Teil sehr verschieden: neben Schnitzereien in Buchsbaumholz, stehen verschiedene Arten von Emailarbeiten, Verre-Eglomisé-Bilder auf Bergkristall, Muschelschnitte und Gemmen und Gravuren in Elfenbein. Noch größer ist die Vielfalt der verwendeten Materialien – Holz, Silber, Gold, Federn, Kupfer oder Bronze, Muschelkameen, Bergkristall, Elfenbein Onyx und Achat – die vor allem eines gemeinsam haben, dass sie kostbar sind.

Während auf der einen Seite diese Vielfalt und Unterschiedlichkeit auffällt, sind auf der anderen Seite einige der vorgestellten Rosenkränze einander sehr ähnlich, etwa die vier Kristallzehner mit Bildern in Verre-Eglomisé-Technik, (A13, A14, A15, A16) besonders aber die drei aus dem Louvre, der Geistlichen Schatzkammer und aus Privatbesitz. Auffallende Ähnlichkeiten bestehen auch zwischen den drei Ketten mit emaillierten, prismenförmigen Kupfer- oder Bronzeperlen (A8, A9, A10) und den beiden Buchsbaumzehner aus dem Louvre (A5) und der Sammlung des Duke of Devonshire (A6). Gewisse Ähnlichkeiten dieser beiden zum ebenfalls aus Buchsbaum geschnitzten Credo-Zehner aus Straßburg (A3) sind ebenfalls nicht von der Hand zu weisen. Auch die drei Zehner deren Perlen aus Edelsteinkapseln gebildet sind, die sich aufklappen lassen und im Innern Bilder bergen (A4, A11, A12) haben eine gewisse Ähnlichkeit untereinander, wenn auch das Bildprogramm in diesen drei Fällen unterschiedlich ist und unterschiedliche Themen dargestellt werden.

Was die Themen angeht, so muss konstatiert werden, dass das Credo das Bildprogramm von gleich vier Rosenkränzen (A3, A4, A5, A6) prägt. Szenen aus dem Leben Christi und dem Leben Marias sind bei vier andern Zehnern, das das Bildprogramm bestimmende Element. Dennoch sind die Verkündigung, die Christi Geburt und die Kreuzigung, die am häufigsten dargestellten Szenen, denn diese Bilder tauchen auch in Bildprogrammen auf, die nicht primär als Leben-Jesu-Zyklus oder als Bilderbogen zum Marienleben konzipiert sind.

2.2 Das Rosenkranzgebet

Die Geschichte des Rosenkranzgebets wurde schon oft geschrieben, was aber bisher fehlt ist eine differenzierte Darstellung davon, wie der Rosenkranz im 15. und 16. Jahrhundert gebetet wurde. Dies ist der Grund, warum auf den folgenden Seiten eine Quellenstudie zum Rosenkranzgebet und seinen unterschiedlichen Varianten unumgänglich ist. Neben den unterschiedlichen Formen des Gebets sollen auch die mit dem Gebet verbundenen Bilder beleuchtet werden. Wie kaum ein anderes Gebet, hat der Rosenkranz eine eigene Ikonografie ausgeprägt. Zunächst aber soll in groben Zügen die Geschichte des Rosenkranzes vorgestellt werden.

2.2.1 Die Geschichte des Rosenkranzgebets

Schon im 13. Jahrhundert wurden Reihen von fünfzig Ave Maria als Rosenkranz bezeichnet, dies belegt unter anderem die aus dieser Zeit stammende Exempelerzählung vom Mönch mit den Rosenkränzen.¹⁹² Von den Dominikanerinnen von Töb heißt es, sie hätten bereits um das Jahr 1300 an bestimmten Tagen fünfzig oder hundertfünfzig Ave Maria gebetet, welche sie als ‚Psalter‘ bezeichneten; sie hätten auch deren Zahl abgezählt an Ringlein eines Kranzes, den sie in der Hand hielten.¹⁹³ So wie das Ave Maria wurde auch das Vaterunser als Reihengebet gebetet, weshalb die Gebetskette auch im 16. Jahrhundert noch allgemein als Paternoster und nicht wie heute als Rosenkranz bezeichnet wurde. Der Begriff Rosenkranz wurde zuerst nur für das Gebet verwendet. Wenn das Ave Maria oder das Vaterunser als Reihengebet gebetet wurde, so diente dies ursprünglich als Ersatzleistung für das Beten des Psalters.

Seit dem 15. Jahrhundert wurden diese Mariengrüße in zunehmendem Maße mit Meditationen oder Betrachtungen kombiniert, die als *clausula* oder *mysterii* bezeichnet wurden und heute als „Geheimnisse des Rosenkranzes“ fester Bestandteil des Gebets sind. Die sich ständig wiederholenden Ave-Maria-

¹⁹² Siehe dazu S. 119 f.

¹⁹³ Vgl. Beissel, Die Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters, S. 515. Später wurde Beissel zufolge in die Quelle die Bemerkung eingefügt, die Nonnen hätten damals auch schon dabei die modernen „Geheimnisse des Lebens, des Leidens und der Verherrlichung unseres Herrn“ betrachtet.

Gebete werden dabei mit wechselnden Betrachtungen zu Szenen aus dem Leben und der Passion Christi kombiniert, die erinnert, vergegenwärtigt und verinnerlicht werden sollen.¹⁹⁴ Diese Praxis ist zuerst aus dem Zisterzienserkloster Himmerod überliefert, wo sich in einer um 1300 datierten Gebetbuchhandschrift ein als *beneficia incarnationis* bezeichnetes Gebet erhalten hat, das aus einer Reihe von hundert Ave Maria besteht. Dabei ist an den Gruß des Engels „Ave Maria gratia plena dominus tecum“ das Lob der Elisabeth „benedictus fructus ventris tui“ angehängt und im Anschluss daran wird ein Ereignis aus dem Leben Christi erwähnt.¹⁹⁵ Um 1409, also rund hundert Jahre später, kam Dominikus von Preußen († 1460), wohl unabhängig davon, in der nahegelegenen Kartause in Trier auf dieselbe Idee. Er verband fünfzig Ave Maria mit fünfzig *claussula*, in denen das ganze Leben Christi betrachtet wurde.¹⁹⁶ Von ihm übernahm der Dominikaner Alanus de Rupe (1428- 1475) diese Praxis, legte die Zahl der Ave Maria aber auf hundertfünfzig fest und folgte damit dem älteren Brauch in Analogie zu den hundertfünfzig Psalmen Davids hundertfünfzig Ave Maria zu beten. Er gliederte diese Reihe durch fünfzehn eingeschobene Vaterunser in fünfzehn Dekaden. Deren Zahl stimmt, wenn man das Gebet während eines Jahres täglich spricht, mit der Anzahl der 5475 Wunden Christi überein. Alanus de Rupe verbreitete mehrere sogenannte Mariensalter – manche mit, manche ohne Betrachtungen. Besonders große Wirkung entfaltete eine Variante, in der die ersten fünfzig Ave zum Lob der Menschwerdung, die zweiten fünfzig zum Lob des Leidens und Sterbens Christi, die dritten fünfzig Ave zu Ehren des Auferstandenen gebetet wurden.¹⁹⁷

Besonders die Dominikaner förderten die Ausbreitung und Popularisierung des Rosenkranzgebets. Ihr wichtigstes Werkzeug waren dabei Rosenkranzbruderschaften, in denen jeder – unabhängig von seinem Stand, seinem Vermögen und seiner sozialen Herkunft – Mitglied werden konnte,

¹⁹⁴ Vgl. Wilhelm Willms, Perle um Perle oder Wie man den Rosenkranz betet, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 15-19; Heinz, Die Entstehung des Leben-Jesu-Rosenkranzes, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 33ff; Beissel, Die Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters, S. 511 ff.

¹⁹⁵ Heinz, Die Entstehung des Leben-Jesu-Rosenkranzes, in: Ausst.-Kat: Der Rosenkranz, S. 36 ff.

¹⁹⁶ Heinz, Die Entstehung des Leben-Jesu-Rosenkranzes, in: Ausst.-Kat: Der Rosenkranz, S. 25 f.

¹⁹⁷ Heinz, Die Entstehung des Leben-Jesu-Rosenkranzes, in: Ausst.-Kat: Der Rosenkranz, S. 38.

wenn er sich verpflichtete, einmal in der Woche einen kompletten Rosenkranz zu beten. Die ersten Rosenkranzbruderschaften wurden von Alanus de Rupe gegründet: die erste 1468 in Douai, es folgten weitere in Lille, Gent und Rostock. Die mit Abstand bedeutendste Rosenkranzbruderschaft entstand 1475 in Köln. Diese Gründung hatte der Dominikanerprior Jakob Sprenger (1435–1495) initiiert, der heute in erster Linie als Autor des *Hexenhammers* in Erinnerung ist. Durch die von ihm gegründete Rosenkranz-Bruderschaft trug er gleichzeitig entscheidend zu Ausbreitung des Rosenkranzgebets bei. Die Kölner Bruderschaft hatte schon 1482, also bereits nach sieben Jahren, über 100 000 Mitglieder. Zu den ersten, die sich in die Bruderschaft einschrieben, zählte Kaiser Friedrich III. (1415-1493, Kaiser ab 1452).¹⁹⁸

Die Päpste unterstützten die Ausbreitung des Rosenkranzgebets durch die Gewährung von Ablässen. Ein besonderer Förderer des Gebets war der Dominikaner Papst Pius V. (1504- 1572, Papst ab 1566), der 1569 im Breve „*Consueverunt*“ die offizielle Form des Gebets festlegte, und 1571 das Rosenkranzfest einführte, nachdem eine christliche Flotte, bestehend aus Spaniern und Venezianern, die Türken am 7. Oktober 1571 in der Seeschlacht bei Lepanto geschlagen hatten. Pius V. dankte damit der Gottesmutter für den Sieg, den er dem Rosenkranzgebet und dem dadurch erreichten Eingreifen Marias zuschrieb. Damit sorgte dieser Papst für die zweite Ausbreitungswelle des Rosenkranzes, die nun ganz im Zeichen der Gegenreformation stand. Der Rosenkranz wurde im Zeitalter der Konfessionalisierung zu einer Insignie der katholischen Seite.¹⁹⁹

Die Folgezeit war von der steten Bemühung des Papsttums bestimmt, eine einzige offizielle Form des Rosenkranzgebets durchzusetzen und „Sonderformen“ zurückzudrängen.²⁰⁰ Die nun offiziell propagierte Standardform wurde im Laufe des 17. Jahrhunderts um drei Ave Maria ergänzt, die zwischen dem Credo am Anfang und dem eigentlichen Beginn des Gebets eingeschoben wurden und in denen statt an ein Ereignis aus dem Leben

¹⁹⁸ Hatto Küffner, Zur Kölner Rosenkranzbruderschaft, in: Ausst.-Kat. 500 Jahre Rosenkranz., S. 109 f, 115; Jäggi, Rosenkranzbruderschaften, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 92.

¹⁹⁹ Heinz, Die Entstehung des Leben-Jesu-Rosenkranzes, in: Ausst.-Kat: Der Rosenkranz, S. 40 f.

²⁰⁰ Beissel, Die Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert, S. 53 f. Immer wieder griff die Inquisition ein und verbot Rosenkranzformen und die entsprechenden Bücher. Vgl. ebenda, S. 45 f, 48, 53.

Christi oder Marias, an Glaube, Liebe und Hoffnung erinnert wurde. 2002 erfolgte unter Papst Johannes Paul II. die letzte gravierende Änderung, in dem der sogenannte „Lichtreiche Rosenkranz“ mit Geheimnissen zum öffentlichen Leben und Wirken Jesu eingeführt wurde, der die „Lücke“ zwischen der Kindheit und der Passion schließen sollte.²⁰¹

2.2.2 Die Gebetsformen

Ein Ablassbrief von 1475/1480 (Abb. 73) erklärt *ainen rosenkrantz* folgendermaßen: „*Nemlich zum ersten einen glauben*²⁰² *vnd darnach •v• pater noster und nach yedem p[ate]r n[oste]r zehen aue maria.*“²⁰³ Der Rosenkranz, der hier beschrieben wird, besteht also aus fünfzig Ave Maria, die durch fünf Vaterunser in fünf Dekaden oder Gesätze geteilt werden. Das Gebet beginnt mit dem Glaubensbekenntnis. Wer einen solchen Rosenkranz Maria und ihrem Kind zu Ehren spricht, soll, dem Ablassbrief zufolge, vierzig Tage Ablass bekommen, für einen Rosenkranz an einem Marienfeiertag sogar vierzehn Jahre Ablass für Todsünden. Hundertfünfzig Ave Maria umfasst hingegen der „*psalter der werden iu[n]gfrawe Marie*“, den der Dominikaner-Prediger Marcus von Weida in seiner Schrift „*Der Spiegel hochloblicher Bruderschaft des Rosenkrantz Marie*“ beschreibt, in der er für die Herzogin Barbara von Sachsen den Sinn des Rosenkranzgebets und der Rosenkranzbruderschaften erklärt. Der Marienpsalter ist Marcus von Weida zufolge „*tzusame[n] gesatz / vo[n] .xv. Vater vnser / vnd .c. vnd .l. Ave maria / Also das man anhebt tzu bethe[n] / an einem Vater vnser / dornach alwege .x. Ave maria vnnd den[n] wid[der] ein vater vnser / vn also noch einan[der] alwege tzwusche[n] .x. Ave maria ein Vater vnser biß an(der)halbhu[n]dert Ave maria gebethet*

²⁰¹ Willms, Perle um Perle oder wie man den Rosenkranz betet, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 18f.2003.

²⁰² Gemeint ist das Glaubensbekenntnis, das Credo. Peter Keller liest in Ausst.-Kat. Rosenkränze & Gebetsketten. Edelsteine – Himmelsschnüre, Salzburg 2008, S. 104, Kat.-Nr. 1.4 jedoch irrtümlich „einen gleichen“ statt „einen glauben“.

²⁰³ Ablassbrief mit Holzschnitt einer Rosenkranzmadonna, London, British Museum, Inv.-Nr. W-D 105. Vgl. Ausst.-Kat. Edelsteine, Himmelsschnüre. Rosenkränze und Gebetsketten, Dommuseum zu Salzburg, Salzburg 2008, S. 104 f, Kat.-Nr. 1.4.; auch abgebildet in: Winston-Allen, Stories of the Rose, S. 133. Ähnliche Beschreibungen findet man sehr häufig. Ein Beispiel in lateinischer Sprache findet sich in: Johannes von Lambsheim, Libellus pertulis de fraternitate sanctissima et Rosario Beate Mariae Virginis, Mainz 1495, fol. 8v, pag. 232v. Dort heißt es: „*Molens itaq[ue] dicere rosariu[m] incipiat a credo post dicat vnu[m] Pater n[oste]r et dece[m] Ave maria et iteru[m] vnu[m] Pater noster et dece[m] Ave maria hoc quinquies servato vnu[m] effi[?]cit rosariu[m].*“

werde[n].“²⁰⁴ Der heilige Dominikus, so erklärt er weiter, habe diesen Marienpsalter in drei Teile geteilt, die man als den weißen, den roten und den goldenen *rosenkrantz* bezeichne.²⁰⁵ Jeder Rosenkranz besteht demnach aus fünfzig Ave Maria und fünf Vaterunser und entspricht damit – bis auf das fehlende Glaubensbekenntnis – der Gebetsanleitung in dem Ablassbrief. Der entscheidende Unterschied ist jedoch, dass für Marcus von Weida drei Rosenkränze zusammen gehören und die drei Teile eines Marienpsalters bilden. In den Statuten der Kölner Rosenkranzbruderschaft verlangt Jakob Sprenger von den Mitgliedern der Bruderschaft in der Woche drei Rosenkränze zu beten, weil das hundertfünfzig Mariengrüße ergebe, so viele wie der Psalter Davids Psalmen hat.²⁰⁶ Er spricht aber nicht explizit davon, dass drei Rosenkränze einen „Marienpsalter“ ergeben. Diese drei Auffassungen davon, was ein Rosenkranz ist, bilden den Grundstock der meisten Rosenkranzbeschreibungen und es ist anzunehmen, dass diese Auffassungen auch in der Bevölkerung am weitesten verbreitet waren. Dabei gibt es durchaus auch Rosenkränze, die auf einem andersartigen Rechenprinzip aufbauen. Auf solche Rosenkränze, die besonders in einzelnen Orden verbreitet waren, werde ich später zurückkommen.

Während Marcus von Weida und auch der anonyme Autor²⁰⁷ des Büchleins *Vnser lieben frawen Psalter*, das zuerst 1483 von Conrad Dinckmut in Ulm gedruckt wurde und bis 1502 acht weitere Auflagen erfuhr,²⁰⁸ die drei Teile des Marienpsalters als den weißen, den roten und den goldenen Rosenkranz bezeichnen,²⁰⁹ nennt Dietrich Kölde von Münster in seinem Buch *Der Kerstenen spiegel* die drei Teile des Marienpsalters als „*een cransken of hoeyken van lelien*“, „*een cransken of hoeyken van rosen*“ und „*een cransken of hoeyken van fyolen*“.²¹⁰ Er bezeichnet sie also als Lilien-, Rosen- und

²⁰⁴ Marcus von Weida, *Der Spiegel hochloblicher Bruderschaft des Rosenkrantz Marie*, Faksimile, Hrsg. Anthony van der Lee, Amsterdam 1978, fol. 12r.

²⁰⁵ Marcus von Weida, *Der Spiegel hochloblicher Bruderschaft*, fol. 13v.

²⁰⁶ Jakob Sprenger, *Erneuerte Rosenkranzbruderschaft*, bzw. *In spiritu penses hoc opus*, Augsburg 1476, fol. 2r-2v.

²⁰⁷ Der Autor bezieht sich auf die angebliche Überlieferung von Alanus de Rupe. Aus diesem Grund wird z.B. in der Bayerischen Staatsbibliothek Alanus als Autor des Büchleins angegeben. Vgl. auch: Winston-Allen, *Stories of the Rose*, S. 33.

²⁰⁸ Vgl. Winston-Allen, *Stories of the Rose*, S. 33.

²⁰⁹ Anonym, *Vnser lieben frawen Psalter*, Ulm 1483, fol. 1v und Marcus von Weida, *Der Spiegel hochloblicher Bruderschaft*, fol. 13v, 37v-38v, 57v, 70v, 88v.

²¹⁰ *Der Christenspiegel des Dietrich Kolde von Münster*, Hrsg. Clemens Drees, in: *Franziskanische Forschungen* 9 (1954), S. 283.

Veilchenkränzchen. Bei Sprenger sind jedoch, wie bereits erwähnt, alle drei Kränze aus Rosen, und zwar bestehen alle drei gleichermaßen aus fünfzig weißen und fünf roten. Die roten Rosen stehen für das Vaterunser, „*In dem ein mensch betrachtet das rosen rott plüt cristi jhesu / das (der)a von vnser wegen vnser vater got hat wo^ellen ver gossen lassen werden.*“²¹¹ Aus lauter goldenen Rosen besteht hingegen der Marienpsalter, der in einem um 1500 für Margareta von Bicheln erschienenen Gebetbuch abgedruckt ist.²¹² Der Dominikaner Alberto da Castello nennt seinen 1520 in Venedig erschienenen Marienpsalter in italienischer Sprache *Rosario dela gl'iosa v[ir]gine Maria*. Dennoch ist dieser „Rosenkranz“ in einen *rosario gaudioso*, einen *rosario doloroso* und einen *rosario glorioso* unterteilt.²¹³ Es bestand um 1500 also keine Standardform des Rosenkranzes oder des Marienpsalters, stattdessen gab es ein Grundmuster, das variiert und mit unterschiedlichem Symbolgehalt aufgeladen wurde.

In einigen Gebetsanleitungen werden die Vaterunser- und Ave-Maria-Gebete nach dem Vorbild von Dominikus von Preußen und Alanus de Rupe mit *clausula* verbunden, in anderen wird darauf verzichtet. Jakob Sprenger beispielsweise empfahl keine solchen Betrachtungspunkte. Ihm kam es vielmehr darauf an, allen Menschen die Mitgliedschaft in der Rosenkranzbruderschaft und die Teilhabe am göttlichen Heil zu ermöglichen. Dazu zählte auch eine einfache, für alle Menschen im Alltag praktikable Gebetsform. Ganz anders Marcus von Weida. Er empfiehlt seinem Leser damit das Gebet „*got / vnnd seiner werden mutter angenehme vnnd dem der es bethet vordinstlich / den anderen auch / so in diser bruderschaft sein / den lebenden vnnd toden trostlich / vnnd hulfflich sein moge*“²¹⁴ zu jedem der Ave Maria

²¹¹ Jakob Sprenger, Erneuerte Rosenkranzbruderschaft, bzw. In spiritu penses hoc opus, Augsburg 1476, fol. 2v.

²¹² Dieser Marienpsalter beginnt wie folgt: „*Hie beginnt eyn Boxkyn, genant der gulden rosen psalter marie, und hait yn besloessen dat leven jesu christi mit C und L gebederkyns tzo der werdiger moder gotz*“ zitiert nach: Beissel, Die Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert, S. 62.

²¹³ Obwohl die Terminologie von Castello weniger konsequent erscheint und leichter zu Verwirrung führen kann, als die der anderen genannten Rosenkranzautoren, so ist sie doch das früheste Beispiel für den heute im Deutschen üblichen Sprachgebrauch, nachdem sich ein (vollständiger) Rosenkranz aus einem freudreichen, einem schmerzreichen, einem glorreichen (und neuerdings auch einem lichtreichen; siehe S. 103) Rosenkranz zusammensetzt.

²¹⁴ Marcus von Weida, Der Spiegel hochloblicher Bruderschaft, fol. 55r.

einen „sonderlichen artickel“²¹⁵ zu betrachten. Da in der modernen Literatur, außer bei Beissel, der die 165 Betrachtungen in Alberto da Castellos *Rosario dela gl'iosa vGINE Maria* tabellarisch zusammenfasst, nirgends ein so umfangreicher Rosenkranz Betrachtung für Betrachtung wiedergegeben wird. Zu einem differenzierten Gesamtbild über das Rosenkranzgebet gehört eine solche Darstellung aber unbedingt dazu. Die Scheu der Autoren, den Inhalt der Betrachtungen solcher langer Rosenkränze wiederzugeben, hat sicherlich auch dazu beigetragen, dass andere Varianten als der moderne Rosenkranz mit fünfzehn Betrachtungen aus dem Blick gerieten. Daher halte ich es für nötig die Themen dieser Betrachtungspunkte Marcus von Weidas einzeln zu benennen, um einen authentischen Eindruck von den Möglichkeiten der Rosenkranzfrömmigkeit zu geben und um die inneren Bilder, von denen oft nur sehr abstrakt die Rede ist, greifbar werden zu lassen.

Marcus Weida schlägt also vor beim Beten des ersten Rosenkranzes zu den ersten zehn Ave Maria: die Erwählung Marias zur Mutter Gottes, die Empfängnis der heiligen Anna, Marias Tempelgang, den Gruß des Engels, die Furcht Marias vor dem Engel, wie der Engel ihr sagt, sie werde einen Sohn gebären, wie sie ungläubig fragt, wie das möglich wäre, wo sie doch Gott Reinheit gelobt habe, wie der Engel erklärt, dass die Empfängnis durch den heiligen Geist erfolgen werde, wie Maria sich demütig und voller Andacht dem Willen Gottes fügt, wie sich die unbefleckte Empfängnis vollzog und Maria schwanger wurde zu bedenken.

Zu den zweiten zehn Ave Maria empfiehlt er zu betrachten, wie Maria über das Gebirge zu Elisabeth ging, dass sie die Reise nicht aus *furwitz* oder Zweifel unternahm, sondern aus der Eingebung des Heiligen Geistes, die Beschwerden der Reise, warum sie sich auf dem Weg beeilte, wie Johannes der Täufer beim Gruß Marias im Mutterleib frohlockte, wie Elisabeth Maria grüßte und sagte „gebenedeit ist die Frucht deines Leibes“, wie Maria Gott für alles dankte, wie sie drei Monate Elisabeth diente und dann heimkehrte, wie Maria auf die Stunde der Geburt wartete und wie Josef, als er sah dass sie schwanger war, daran dachte sie zu verlassen.

²¹⁵ Marcus von Weida, Der Spiegel hochloblicher Bruderschaft, fol. 57v.

Zu den dritten zehn Ave Maria soll der Beter bedenken, wie der Engel Josef erschien, wie Maria hochschwanger nach Bethlehem ging, wie sie dort keine Herberge fand und in einem Stall ihr Kind gebar, wie sie sich über die Geburt Christi freute, ihn in den Händen hielt und mit ihrer jungfräulichen Brust mit übernatürlicher Milch säugte, wie sie das Kind in ärmliche Tücher wickelte und in eine Krippe legte, wie der Engel den Hirten die frohe Botschaft brachte und wie sie dann das Kind anbeteten, wie Jesus beschnitten wurde, wie sich die heiligen drei Könige bei Herodes aufhielten und schließlich zum zehnten Ave Maria die Ankunft der drei heiligen Könige im Stall und die Anbetung des Kindes.

In der vierten Dekade des ersten Rosenkranzes soll der Beter sich zum ersten Ave Maria in Erinnerung rufen, wie die drei heiligen Könige, nachdem ihnen der Engel erschien, nicht zu Herodes zurückkehrten, sondern auf direktem Weg heimritten, wie sie später vom Apostel Thomas bekehrt wurden und wie ihre Reliquien dann über Mailand nach Köln gelangten, zum zweiten Ave Maria die Darbringung im Tempel, zum dritten wie der hl. Simeon die Schmerzen Marias vorhersagte, zum vierten den Kindermord, zum fünften die Flucht nach Ägypten, zum sechsten wie Maria ihr zwölfjähriges Kind suchte und im Tempel wiederfand, zum siebten wie Jesus im Jordan getauft wurde, zum achten wie Jesus in der Wüste fastet und versucht wird, zum neunten wie Johannes der Täufer nach der Taufe vor dem Volk Zeugnis ablegt und von Christus predigt und schließlich, zum zehnten Ave Maria, wie Jesus predigt.

Die nächsten zehn Ave Maria bilden die letzte Dekade des weißen Rosenkranzes. Die zehn Betrachtungen zu diesen zehn Ave Maria haben die Versammlung der Jünger, das Elend, das Christus während seines ganzen irdischen Lebens erlebte, die Lehren und Predigten Christi, die Barmherzigkeit mit der Christus alle Sünder und Sünderinnen aufnahm und ihnen Gnade verspricht, die Wunder Christi, die Verunglimpfung Christi durch die Schriftgelehrten, die Verklärung, das Wissen Christi um seine bevorstehende Passion und das Abendmahl zum Thema. Der erste Rosenkranz wird mit einem „glauben“, also dem Glaubensbekenntnis, abgeschlossen.

Der zweite oder rote Rosenkranz ist der Passion gewidmet und so soll der Beter zum ersten Ave Maria des ersten Zehners bedenken wie die göttliche Dreifaltigkeit beschloss, die Menschheit von der Erbsünde zu erlösen, zum

zweiten Ave Maria wie Judas Christus für dreißig „*pfennig*“ verraten hat, zum dritten wie Christus auf dem Ölberg betet, zum vierten, wie er gefangen genommen wird, zum fünften wie Christus von den Schergen zu Boden gestoßen, geschlagen und gefesselt wurde, zum sechsten was im Haus von Annas geschah, also wie Christus verhört wurde und Petrus ihn verleugnete, zum siebten wie Jesus im Haus des Kaiphas beschuldigt und verleumdet wurde, zum achten wie Petrus bitterlich bereute Christus verleugnet zu haben und wie Kaiphas Christus fragt, ob er der Sohn Gottes sei und dieser antwortet „ihr werdet den Menschensohn zur rechten Gottes sitzen sehen“, zum neunten wie die Diener von Kaiphas Christus in der Nacht verspotteten, schlugen und anspien, zum zehnten wie Cayphas und die Schriftgelehrten Christus schwere Ketten anlegen ließen und ihn zu Pilatus führten.

Die zweiten zehn Ave Maria beginnen mit einer Betrachtung darüber, wie die Juden ihre Klagen bei Pilatus vorbringen, daran schließt sich zum zweiten Ave Maria die Frage von Pilatus an Christus, ob er der König der Juden sei, zum dritten Ave folgt das Beharren der Juden auf seiner Schuld, zum vierten Ave die Anordnung von Herodes ihn zu verspotten, ihm ein weißes Kleid anzuziehen, ihn zu quälen und wieder zu Pilatus zu führen, zum fünften Ave wie die Fürsten Pilatus umstimmen wollen, aber dieser entgegnet, dass Christus nichts begangen habe, was die Todesstrafe verdiene, zum sechsten Ave wie das Volk um die Freilassung des Mörders Barrabas bittet, Christus aber verurteilt sehen will, zum siebten wie Pilatus Christus nackt an eine Säule binden und auspeitschen lässt, zum achten wie Diener von Pilatus Christus mit der Dornenkrone krönten, ihm ein altes purpurnes Kleid und einen alten seidenen Mantel umhängten und ihn verspotteten, zum neunten Ave wie Pilatus den so geschundenen Christus dem Volk vorführt. Zum zehnten Ave soll der Beter bedenken, wie Pilatus Christus fragt, woher er sei, wie dieser ihm keine Antwort gibt und auf den Hinweis von Pilatus, er habe die Macht ihn kreuzigen oder frei zu lassen, erwidert, er hätte gar keine Macht, wenn er sie nicht von oben bekommen hätte.

In der dritten Dekade soll sich der Beter zum ersten Ave daran erinnern, wie Pilatus das Volk zu besänftigen versuchte und wie er sich dann die Hände wusch und wie sich der Verräter Judas zur selben Zeit erhängte, zum zweiten Ave wie die Schergen Christus das Kreuz auflegten, zum dritten Ave an den

unaussprechlichen Kummer, Schrecken und das Herzeleid, das die Jungfrau Maria dabei empfand, zum vierten Ave wie Simon von den Juden gezwungen wurde das Kreuz zu tragen, zum fünften Ave wie die Schergen Christus auf dem Kalvarienberg die Kleider abrissen, seine Wunden erneuerten und ihn sitzen ließen bis sie das Kreuz zu gerichtet hatten, zum sechsten Ave wie sie ihn annagelten, zum siebten wie sie das Kreuz aufrichteten, zum achten wie er gekreuzigt wurde, zum neunten wie Pilatus in drei Sprachen „Jesus Nazarenus König der Juden“ über das Kreuz schreiben ließ, zum zehnten wie die Schergen die Kleider Christi zerschnitten und unter sich aufteilten; den Mantel aber nicht teilten, sondern um ihn spielten.

Die vierte Dekade beginnt mit der Erinnerung daran, wie Christus am Kreuz hängend verspottet wurde. Zum zweiten Ave Maria dieser Dekade soll man bedenken, wie Christus für seine Feinde, die ihn gekreuzigt hatten, betete, zum dritten Ave wie einer der Schächer Christus lästerte, während der andere bat, er möge seiner gedenken, wenn er in seinem Reich wäre und wie Christus erwidert, dass er noch heute mit ihm im Paradies sein werde, zum vierten Ave wie Maria bei der Kreuzigung litt und wie Christus Johannes zu ihrem Sohn und Versorger erklärte, zum fünften Ave wie Christus am Kreuz sagte „Mein Gott, hast du mich verlassen?“, zum sechsten Ave wie Christus sagt, dass ihn dürstet und wie ihm daraufhin ein mit Essig getränkter Schwamm gereicht wurde, zum siebten Ave wie Christus sein sechstes Wort am Kreuz sprach, nämlich „es ist vollbracht“, zum achten Ave wie er das siebte Wort sprach, nämlich „Vater, in deine Hände befehle ich mich“, zum neunten Ave, wie alle Kreaturen die Göttlichkeit und Unschuld Christi erkannten und Mitleid hatten, wie sich die Sonne verfinsterte und der Vorhang des Tempels zerriss und die Gräber aufrissen, zum zehnten Ave wie Christus tot am Kreuz hing und sein Leib mit einem Speer geöffnet wurde. Die fünfte Dekade fehlt. Auch der zweite Rosenkranz wird mit einem Glaubensbekenntnis abgeschlossen.

Den dritten, goldenen Rosenkranz soll man zur Ehre Christi beten und zum Dank dafür, dass er die Menschen von ihrer Sünde gewaschen und gereinigt hat. Zum ersten Ave Maria soll man bedenken, wie sich die Stammeltern freuten, als Christus zu ihnen in die Vorburg der Hölle hinab stieg, zum zweiten Ave die Stammeltern durch den Anblick Christi selig geworden sind und wie der Schächer, der zur rechten Christi gekreuzigt wurde, mit ihnen selig

wurde, zum dritten Ave wie der Fürst der Hölle und alle bösen Geister erschrecken als Christus die Vorhölle betrat, zum fünften Ave wie Christus die Stammeltern und andere Auserwählte aus der Vorhölle führte, zum sechsten Ave wie Christus zuerst Maria erschienen ist, zum siebten wie Christus Maria Magdalena erschienen ist, zum achten wie die drei Marien das Grab leer vorfinden, zum neunten wie der Engel die Frauen tröstet und ihnen erklärt, dass Christus auferstanden ist, zum zehnten Ave wie sie zu den Aposteln gehen und ihnen von der Auferstehung berichten.

Zu den Ave Maria der zweite Dekade soll man bedenken, wie Christus nach der Auferstehung zuerst Frauen und nicht etwa Männern erschienen ist, wie der Engel den Stein vom Grab weggewälzt hat, wie etliche, die das Grab gehütet haben, den Engel zu den Frauen sagen hörten, Christus sei auferstanden, wie Christus Petrus erschien, wie er den zwei Jüngern in Emaus erschien, wie Christus allen Jüngern außer Thomas erschien, wie sie Thomas davon erzählen und der erklärt, dass er es nicht glauben werde, wenn er es nicht selbst gesehen und die Wunden berührt habe, wie Christus Thomas erschien und wie einige Jünger in der Osternacht erfolglos fischten. Zu den zehn Ave Maria der dritten Dekade des dritten Rosenkranzes soll man an das mehrmalige Erscheinen Christi vor den Jüngern am vierzigsten Tag nach seiner Auferstehung, an den Missionsbefehl am Tag der Auferstehung, an die Auferstehung, an die Versammlung der Jünger nach der Himmelfahrt, an die Erwählung Petri zum Stellvertreter Christi auf Erden, an den Sturm des Heiligen Geistes, der über Maria und die Jünger kam, an die wunderbare Wirkung des Heiligen Geists auf die Apostel, an die Ausbreitung des Glaubens durch die Apostel, an das tugendhafte Leben der ersten Christen und an die Märtyrer denken. Nun kommt offensichtlich auch Marcus von Weida durcheinander und lässt auf die dritte Dekade die fünfte und letzte Dekade folgen, darin soll der andächtige Mensch an den Schmerz denken, den Maria nach der Himmelfahrt Christi empfand, an ihren Tod, an ihre Aufnahme in den Himmel, an die Ehre Christi, die ihm gebührt, weil er die Leiden auf sich genommen hat um die Menschheit zu erlösen, an das Jüngsten Gericht und dass man nicht weiß wann es kommen wird, an die Auferstehung der Toten, an die Erscheinung Christi zum Jüngsten Gericht, an die Freude der Auserwählten, an die Schrecken der Verdammten

und zum zehnten und letzten Ave Maria der fünften und letzten Dekade des dritten oder goldenen Rosenkranzes an die Freuden des Paradieses.²¹⁶

In diesen hundertfünfzig Betrachtungen wird das Leben Christi also ganz minutiös veranschaulicht und bedacht. Zum Teil gehen dies Betrachtungen sehr ins Detail und erzählen die Ereignisse, insbesondere die Passion, so kleinteilig, wie sie in Bildern niemals dargestellt ist. Marcus von Weida soll hier nur als ein Beispiel gelten, wie derart umfangreiche Rosenkränze mit fünfzig oder hundertfünfzig Betrachtungen aussahen. Es gibt eine ganze Reihe davon. Sie sind durchaus unterschiedlich, setzen verschiedene Schwerpunkte und beziehen gelegentlich stärker das Leben Marias oder die Heiligen mit ein.²¹⁷ Viele Autoren empfehlen hingegen ebenfalls Betrachtungen in den Rosenkranz einzufügen, aber doch nicht ganz so viele. So führt Dietrich Kölde im bereits zitierten *Kerstenen spiegel* an keiner Stelle fünfzig oder hundertfünfzig Betrachtungspunkte auf, sondern empfiehlt, vor jedem Vaterunser und der daran anschließenden Ave-Dekade an ein, zwei, drei oder vier bestimmte Ereignisse aus den Leben Christi und Marias zu denken. Das Lilienkränzchen beginnt demnach mit Gedanken daran, wie viele tausend Jahre die Menschwerdung und der Tod Christi von den Propheten herbeigesehnt wurde, wie Anna Maria ohne Erbsünde empfangen hat, wie Maria geboren wurde, wie sie in den Tempel gegeben wurde. Hiervon soll der Beter so viel oder so wenig bedenken, wie er gerade Zeit hat oder so viel wie er weis, weil er es in Predigten gehört hat. Wenn er dann davon zu Tränen gerührt worden ist oder zu „*tot suchten*“, dann soll er das erste Vaterunser mit seinen zehn Ave Maria lesen. Vor dem zweiten Vaterunser und den zweiten zehn Ave Maria soll der Beter an die Verlobung Marias mit Josef, die Verkündigung des Engels und die Empfängnis denken, vor dem dritten Vaterunser und den dritten zehn Ave Maria an die Heimsuchung, vor der vierten Dekade an Christi Geburt, an die Beschneidung und die Heiligen drei Könige, vor dem vierten Vaterunser und der fünften Ave-Dekade an die Darbringung im Tempel, an die Flucht nach Ägypten und die Rückkehr ins jüdische Land und wie er inmitten der Doktoren im Tempel wiedergefunden wurde. Zu den fünf Dekaden des Rosenkränzchens soll der Beter vor dem ersten Vaterunser und den folgenden zehn Ave Maria an

²¹⁶ Marcus von Weida, *Der Spiegel hochloblicher Bruderschaft*, fol. 54v-104r.

²¹⁷ Vgl. dazu: Beissel, *Die Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert*, S. 54-80.

das Abendmahl und die Einsetzung des heiligen Sakraments, vor dem zweiten Vaterunser usw. an das Gebet auf dem Ölberg und daran, wie Christus Blut und Wasser schwitzte, vor dem dritten Vaterunser usw. daran, wie er gefangen genommen wurde, vor den vier Richtern Annas, Kaiphas, Herodes und Pilatus litt, wie er geißelt, gekrönt und dem Volk vorgeführt wurde (die Reihe endet mit „etc.“). Vor dem vierten Vaterunser des Rosenkränzchens empfiehlt Kölde daran zu denken, wie Christus sein Kreuz trug, wie er gekreuzigt wurde, wie er am Kreuz die sieben Worte sprach und wie er starb. Vor dem fünften Vaterunser und den letzten zehn Ave Maria soll der Beter bedenken, wie ihm die Seitenwunde zugefügt wurde, wie er begraben wurde, zuerst aber in Marias Schoß gelegt wurde. Im Veilchenkränzchen, „*dat is van der glorien ende vrucht ons heren ende sijne lieuer moeder maria die si hadde nae der verrisenissen*“ soll man zum ersten Vaterunser bedenken, wie er gemeinsam mit den heiligen Vätern, die er aus der Hölle geholt hatte, vom Tod auferstand, zum zweiten Vaterunser wie er seine Auferstehung mannigfach zeigte und offenbarte, zum dritten an die Himmelfahrt, zum vierten an das Pfingstwunder und zum fünften an Marias Himmelfahrt.²¹⁸ Da diese Betrachtungen nicht den Ave Maria, sondern den Vaterunsern und damit einer ganzen Dekade von Mariengrüßen, ergibt sich ein Schema, dass dem Rosenkranz, der sich nach 1569 durchgesetzt hat, sehr nahe kommt, auch wenn Kölde einigen Vaterunsern mehr als eine Betrachtung voranstellt. Doch um 1500 war diese Weise, den Rosenkranz zu beten, eine unter vielen Möglichkeiten. In dem Buch *Vnser lieben frawen Psalter* werden dem Leser gleich acht verschiedene Weisen aufgezeigt, wie man den Marienpsalter beten kann.²¹⁹ Doch keine dieser Varianten ist auch nur annähernd so lang und so kompliziert, wie die der Marienpsalter, den Marcus von Weida empfahl. Als die erste von acht Arten, den Rosenkranz zu beten, legt der anonyme Autor dem Leser nahe, den ersten Teil des Psalters oder den weißen Rosenkranz zu Ehren Marias und ihrer jungfräulichen Reinheit zu sprechen und dabei an den Gruß des Engels, die

²¹⁸ Der Christenspiegel des Dietrich Kolde, S. 285.

²¹⁹ As-Vijvers zufolge ist diese Situation nicht untypisch: „Many of the devotional books that appeared in print contain at least two or three rosaries of various kinds, including rosaries concentrating on the wounds of Christ, on His or on Mary’s limbs, on the virtues, on saints or on similar topics.” Vgl. Anne Margreet As-Vijvers, *Weaving Mary’s Chaplet. The Representation of the Rosary in Late Medieval Flemish Manuscript Illumination*, in: *Weaving, Veiling, and Dressing: Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, Hrsg. Barbara Baert/Kathryn M. Rudy, Turnhout 2007, S. 41-79, S. 50.

Empfängnis, die Reise zu Elisabeth, die Geburt Christi, die Darbringung im Tempel, die Beschneidung, den Besuch der drei heiligen Könige, die Flucht nach Ägypten und den Disput Jesu mit den Juden und seine Wiederauffindung zu denken. Beim roten Rosenkranz zu den Schmerzen Marias „*do mag ain an dechtige sel durch gon des lieden Cristi von dem nachmal biß auff die vrste[n]t • vn[d] des gleich das herzlich mitleiden Marie*“. Und schließlich, beim goldenen Rosenkranz zu den Freuden Marias, solle der Beter an die Auferstehung, die Himmelfahrt, die Sendung des heiligen Geistes denken und daran, dass Christus zur Rechten Gottes sitzt und über die Lebenden und die Toten urteilen wird außerdem an die Freuden, die Maria bei der Auferstehung, an Pfingsten und bei ihrer eigenen Himmelfahrt erfuhr.²²⁰ Alternativ schlägt der Autor vor, den Psalter so zu beten, dass die fünfzehn Vaterunser – in diesem Fall, wie bei Jakob Sprenger, als rote Rosen bezeichnet – für die Wunden, das Blut und den Schmerz Christi stehen und die Ave Maria – ebenfalls in Analogie zu Sprenger, als weiße Rosen verstanden – für die Reinheit Marias.²²¹

Als dritte Möglichkeit den Psalter zu beten, schlägt er vor, den ersten Teil des Psalters oder den ersten Rosenkranz im Gedächtnis an die Freude, die Maria bei der Empfängnis empfand, den zweiten Teil im Gedächtnis an die Freude, die sie bei ihrer Himmelfahrt erlebte und den dritten Teil im Gedächtnis an ihre Freude bei der Geburt Christi zu beten.²²² Als vierten Vorschlag bietet das Büchlein einen Psalter an, dessen erster Rosenkranz der Menschwerdung Christi gewidmet ist, der zweite Teil dem Leiden und dem Tod Christi und dem treuen Mitleiden seiner Mutter und der Bitte um ein gutes Ende für das eigene Leben des Beters, und in dessen drittem Teil das heilige Sakrament betrachtet wird.²²³ Der erste Teil, oder der erste Rosenkranz, des fünften vorgeschlagenen Psalters wendet sich an Maria und ihre Leiden, der zweite Rosenkranz an Christus und seine Leiden und der dritte Rosenkranz an die Heiligen und alle Himmlischen Chöre, aber besonders an die Muttergottes, den Heiligen des Betenden und an die Heiligen, die ihm bei seinem letzten

²²⁰ Anonym, Vnser lieben frawen Psalter, fol. 13v f.

²²¹ Anonym, Vnser lieben frawen Psalter, fol. 14r.

²²² Anonym, Vnser lieben frawen Psalter, fol. 14r.

²²³ Anonym, Vnser lieben frawen Psalter, fol. 14v.

Ende zu Hilfe kommen sollen.²²⁴ Der sechste Vorschlag ist eine Kurzfassung des ersten.²²⁵ Der siebte Vorschlag beschreibt einen Psalter, der aus drei gleichen Rosenkränzen besteht, die er an Hand einer Paternosterkette einführt: Die erste große Perle, also die erste Vaterunserperle, ist bunt und bedeutet die Mannigfaltigkeit deiner Sünden, die zweite große Perle ist bleich und bedeutet „den ungewissen tod, der dir gewislich zükünftig ist“,²²⁶ die dritte ist rot und bedeutet das Jüngste Gericht, die vierte ist schwarz und bedeutet die Hölle. Die fünfte große Perle ist golden und bedeutet die Freude und Glorie, die denen vorbehalten ist, die sich an die Gebote halten.²²⁷ Der achte Vorschlag beschreibt die Benutzung dreier Holzschnitte, auf denen im Innern von jeweils fünf Kränzen, mit zehn Rosenblüten darauf, Szenen aus dem Leben Marias und Christi dargestellt sind.²²⁸ (Abb. 74-77) Auf dem ersten Blatt die Verkündigung, die Heimsuchung, Christi Geburt, die Darbringung und die Wiederauffindung im Tempel, auf dem zweiten Blatt die Ölberg-Szene, die Geißelung, die Dornenkrönung, die Kreuztragung und zuletzt, im Zentrum dieses Blattes, die Kreuzigung. Schließlich auf dem dritten Blatt Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten, der Marientod und in der Mitte die Darstellung des Weltenrichters, den zwei Auferstandene anbeten.²²⁹ Jede dieser Szenen ist explizit einem Vaterunser und zehn Ave Maria zugeordnet, so dass jedes der drei Blätter einem Rosenkranz entspricht.²³⁰ Dieser achte Vorschlag, der in Bildern, nicht in Textform zum Rosenkranzgebet anleitet, ist das älteste Beispiel für die später kanonisierte Rosenkranzform. Anne Winston-Allen hält gerade die Tatsache, dass diese Rosenkranzversion zuerst in Bildern auftaucht, für den Grund, dass sie sich in der damaligen Gesellschaft schließlich durchsetzen konnte.²³¹ Die in dem Büchlein *Vnser lieben frawen Psalter* versammelten Vorschläge, aber auch die anderen hier herangezogenen Rosenkranzversionen zeigen deutlich, dass bei der unglaublichen Vielfalt im

²²⁴ Anonym, *Vnser lieben frawen Psalter*, fol. 14v ff.

²²⁵ Anonym, *Vnser lieben frawen Psalter*, fol. 15v f.

²²⁶ Anonym, *Vnser lieben frawen Psalter*, fol. 18v f.

²²⁷ Anonym, *Vnser lieben frawen Psalter*, fol. 18v.

²²⁸ Anonym, *Vnser lieben frawen Psalter*, fol. 19r.

²²⁹ Anonym, *Vnser lieben frawen Psalter*, fol. 19v, 20v, 21v.

²³⁰ Anonym, *Vnser lieben frawen Psalter*, fol. 56v-57v. Koloriertes Exemplar aus der Bayerischen Staatsbibliothek in: *Ausst.-Kat. 500 Jahre Rosenkranz*, S. 141, Kat.-Nr. A 37, Taf. 2 und 3.

²³¹ Winston-Allen, *Stories of the Rose*, S. 31-80, bes. S. 80.

Einzelnen, bestimmte Elemente doch in all diesen verschiedenen Gebetsanleitungen immer wiederkehren.

Im Gegensatz zu den Drucken, weisen Handschriften eine größere Formenvielfalt auf. Inwieweit die Gebete in privaten, handschriftlichen Andachtsbüchern auf die Benutzer zugeschnitten waren oder inwiefern dabei etwaige Wünsche der Auftraggeber berücksichtigt wurden, ist meines Wissens noch ungeklärt. Gerade in diesem, im Gegensatz zu den Drucken, viel stärker auf einen konkreten Nutzer zugeschnittenem Medium muss die große Fülle ungewöhnlicher, individueller(?) Gebete nicht überraschen, denn selbst in Drucken, die auf ein großes Publikum abzielten findet sich die Anregung nach individuellen Lösungen zu suchen. So schließt der Autor des Büchleins *Vnser lieben frawen psalter* seine Ausführungen über die verschiedenen vorgeschlagenen Varianten den Marienpsalter zu beten mit den Worten „*Vnnd also magstu neme[n] für dich welichen weg du wilt vnnd welichs dir aller bast gefelt vnd darzû du mer andacht hast*“ und „*Gefelt dir aber vnder den vi obgemelten wege[n] kainer o[der] ha / stu mer andacht zû ain an[der] weg so nimb de[n] selbe[n] für dich.*“²³² Ähnliche Aussagen sind Stephan Beissel zufolge des Öfteren auch in anderen Rosenkranzbüchern zu finden²³³ – ein Befund der angesichts dieser Vielzahl der unterschiedlichsten Formen und Versionen nicht sehr verwunderlich ist. Eine Rosenkranzhandschrift von 1540, die sich in der Hessischen Landesbibliothek in Darmstadt befindet, enthält neben einem Rosenkranz zu Maria, einen, dem heiligen Augustinus zugeschriebenen, goldenen Psalter, eine langen Krone Christi und Rosenkränzen vom innerlichen Leiden Christi, vom liebenden Herzen Christi und von den Fünf Wunden. Daneben auch Rosenkränze zu den Schutzengeln, zum heiligen Josef, zu Johannes dem Täufer, zu Petrus, zu Paulus, zur heiligen Katharina, zu den Gliedern der heiligen Katharina, zu Maria Magdalena und zu Ehren der heiligen Barbara, sowie einen Psalter²³⁴ zur heiligen Anna.²³⁵ Etwa

²³² Vnser lieber frawen Psalter, fol. 16r.

²³³ Beissel, Die Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert, S. 65.

²³⁴ Der „goldener Psalter“ und der „Psalter“ zur heiligen Anna entsprechen nicht der Art von Psaltern oder Marienpsaltern, von denen bisher die Rede war. Hier handelt es sich nämlich nicht um Reihen von hundertfünfzig Ave Maria, sondern um wirkliche Psalter, also die Texte der Psalmen Davids, die abgeändert, umgedichtet oder mit Antiphonen versehen sind, in denen die Psalmentexte im ersten Fall auf Maria, im zweiten auf ihre Mutter Anna bezogen werden und Maria, bzw. Anna gelobt und verherrlicht werden. In der Regel steht Maria im Zentrum dieser Gebete, die in der Tradition der Stundengebete stehen. Heinz, Die Entstehung des

genauso viele unterschiedliche Rosenkränze enthält auch ein Gebetbuch in der British Library.²³⁶ Dies sind nicht die einzigen Gebetbücher, in denen man ein Konvolut von Rosenkränzen, auch zu einzelnen Heiligen, findet. Allein in der Hessischen Landesbibliothek befinden sich noch einige weitere Gebetbuchhandschriften, die kaum ärmer an unterschiedlichen Rosenkränzen sind. Der Blick in den Katalog der Gebetbuchhandschriften von Gerard von Achten und Hermann Knaus bestätigt eindeutig, dass die große Mehrheit der Rosenkränze Maria und Christus zum Inhalt haben und Rosenkränze zu Heiligen die Ausnahme sind.²³⁷ Insofern ist der Eindruck, den Thomas Lentes

Leben-Jesu-Rosenkranzes, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 32; Beissel, Die Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters, S. 234 f. Diese Marienantiphonen zum Psalter, sind den Geheimnissen zum Mariensalter oder Rosenkranz durchaus verwandt. Aus einer, an der Evolution des Gebets interessierten Perspektive, kann man von einer „Vorform“ des Rosenkranzes sprechen, so: Heinz, Die Entstehung des Leben-Jesu-Rosenkranzes, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 32. Aber wie die Handschrift deutlich zeigt, waren beide Arten des Mariensalters im 15. und 16. Jahrhundert gleichzeitig im Gebrauch und wurden sogar in ein und demselben Buch nebeneinandergestellt. In der modernen Literatur wird unter einem „Mariensalter“ stets diese Erweiterung oder Umdichtung des Psalters auf Maria verstanden, während der Mariensalter, der aus drei Rosenkränzen oder hundertfünfzig Ave Maria besteht, üblicherweise mit dem modernen Begriff „Rosenkranz“ bezeichnet wird. Dies verschiebt aber das sprachliche Dilemma nur, denn dadurch entstehen neue Unklarheiten hinsichtlich des Begriffs „Rosenkranz“.

²³⁵ Gerard Achten/Hermann Knaus, Deutsche und niederländische Gebetbuchhandschriften der hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Darmstadt 1959, S. 306, Kat.-Nr. 79 (Hs 234, Köln um 1540).

²³⁶ London, British Library, Add. MS 14042. Vgl. Hanneke van Asperen, Praying, Threading, and Adorning. Sewn-in Prints in a Rosary Prayer Book (London, British Library, Add. MS 14042), in: Weaving, veiling, and dressing: textiles and their metaphors in the late Middle Ages, Hrsg. Barbara Baert/Kathryn M. Rudy, Turnhout 2007, S. 81-120, Appendix S. 115-119. Die bei van Asperen als Anhang publizierte Inhaltsangabe der Handschrift macht deutlich, dass die Gebete denen der Darmstädter Handschrift auch inhaltlich ziemlich genau entsprechen.

²³⁷ Achten/Knaus, Deutsche und niederländische Gebetbuchhandschriften, bes. Kat.-Nr. 56 (Hs 1942, Köln um 1520), Kat.-Nr. 100 (Hs 1831, Köln 1540) und Kat.-Nr. 101 (Hs 1862, Köln um 1540). Im Register listet Gerard Achten Rosenkränze „zum Altarsakrament, zur hl. Anna, zum hl. Augustinus, zur hl. Barbara, zu Christus, von der Dornenkrone, von der hl. Dreifaltigkeit, von den hl. drei Königen, von den Engeln, von der Geißelung, vom hl. Geist, zu den Gliedern Mariä, vom gekrönten Haupt Christi, von verschiedenen Heiligen, vom Herzen Christi, zu Katharina, von der Kommunion, vom Kinde Jesu, für die Kirchenfeste, vom Leben und Leiden Christi, vom innerlichen Leiden Christi, von den Märtyrern, zu Maria, zu Ehren von Maria von Ägypten, zur hl. Maria Magdalena, zum Erzengel Michael, von Ostern, von der Schulterwunde, von der Weihnachtszeit, von den Wohltaten Gottes [und] von den Fünf Wunden“ auf. In den allermeisten Handschriften der Hessischen Landesbibliothek sind, Gerard Achten zufolge, nur ein oder zwei Rosenkränze enthalten und diese richten sich in der Regel an Maria, seltener auch an Christus – nur einige wenige Handschriften enthalten einen einzigen Rosenkranz, der nicht an Maria oder Christus, sondern an einen einzigen Heiligen gerichtet ist. Einen einzigen Rosenkranz, der an die heilige Katharina gerichtet ist enthält Hs 981, einen an die heilige Maria von Ägypten Hs 981. Achten/Knaus, Deutsche und niederländische Gebetbuchhandschriften, S. 76, Kat.-Nr. 16 (Hs 981, Sonsbeck um 1490) und S. 320, Kat.-Nr. 104 (Hs 191, Köln um 1600). Vgl. auch: Gerard Achten/Leo Eizenhöfer/Hermann Knaus, Die lateinischen Gebetbuchhandschriften der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Darmstadt 1972, S. 161, Kat.-Nr. 48 (Horarium, Köln um 1470). Dort ist ebenfalls nur ein einziger Rosenkranz zu finden, der als „Rosarium Annae“ bezeichnet wird.

anhand eben dieser Darmstädter Bestände erweckt, der Rosenkranz böte inhaltlich bis ins 16. Jahrhundert „ein völlig buntes Bild“,²³⁸ zu relativieren. Die Heiligen treten eben nicht an die Stelle von Christus oder Maria – und wenn ihnen ein Rosenkranz gewidmet wird, dann wie in den oben angeführten Handschriften, in Büchern die mehrere Rosenkränze enthalten, wobei bei mindestens einem von ihnen das Leben Christi und/oder das seiner Mutter im Zentrum der Betrachtung steht.

Während die Dominikaner und Kartäuser Rosenkränze mit fünfzig Ave Maria, bzw. Mariensalter mit hundertfünfzig Ave Maria bevorzugten, existierten besonders bei den Franziskanern Rosenkränze, die, entsprechend der Lebensjahre Christi, aus dreiunddreißig Vaterunsern bestanden.²³⁹ Ähnlich sah der Rosenkranz der Annunziatinerinnen vom Orden des Friedens aus, der aus zehn Ave Maria, fünf Ave Maria mit fünf Vaterunser, zwölf Ave Maria, drei Ave Maria mit drei Vaterunser, also dreißig Ave Maria und acht Vaterunser bestand,²⁴⁰ wohingegen der Birgittinnenrosenkranz aus dreiundsechzig, zweiundsiebzig oder dreiundsiebzig Ave Maria bestand, je nachdem, welches Lebensalter man für die Gottesmutter annehmen wollte.²⁴¹ Papst Leo X. (1475-1521, Papst ab 1513) stattete 1517 in einer Bulle einen Rosenkranz mit zehn Ave Maria und einem Vaterunser zu den Tugenden Marias mit einem Ablass aus.²⁴²

Daneben gab es Gebete, in denen, so wie im Rosenkranz, bestimmte Betrachtungen mit einer bestimmten Anzahl von Ave Maria und Vaterunser kombiniert wurden, die aber nicht als Rosenkranz bezeichnet wurden. Dies ist bei Gebeten zu den Wunden Christi der Fall, die aus fünf Ave Maria, fünf Vaterunser und einer eingeschobenen Betrachtung zu den Wunden bestanden²⁴³ – und es gibt eine Reihe ähnlicher Gebete, die aus neun,²⁴⁴

²³⁸ Thomas Lentes, Bildertotale des Heils. Himmlischer Rosenkranz und Gregorsmesse, in *Der Rosenkranz*, 2003, S. 69.

²³⁹ Beissel, *Die Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 16/17. Jahrhundert*, S. 41-45.

²⁴⁰ Beissel, *Die Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 16/17. Jahrhundert*, S. 45 f.

²⁴¹ Beissel, *Die Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert*, S. 35-39.

²⁴² Beissel, *Die Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 16/17. Jahrhundert*, S. 44.

²⁴³ Dies belegt u.a. die Gebetsanleitung auf einem Kupferstich der Národní knihovna (Nationalbibliothek) in Prag. Vgl. dazu S. 170, Abb. 105. Eine ganz ähnliche Gebetpraxis zu den Arma Christi und dem geschundenen Leib Christi bezeugt ein Holzschnitt, der in die Handschrift Ms. Egerton 1821 der British Library eingeklebt ist. Unter einem Bild des im Grab stehenden Schmerzensmannes und zwischen den ihn umgebenden Arma-Christi-Signets ist vermerkt, was der Gläubige tun soll, nämlich: „*To al thēs deuoutly say/v. p[ate]r. n[oste]r. v. aues + a crede/afor such a fig. ar granted xx.xij.m.vij.lv ye[ar]s of ydō [= indulgence]*“.

zwölf,²⁴⁵ fünfzehn,²⁴⁶ zweiundzwanzig,²⁴⁷ fünfzig,²⁴⁸ oder hundert²⁴⁹ Ave Maria bestehen. Andere Gebetsanweisungen fordern fünfundzwanzig Ave Maria und ebenso viele Vaterunser²⁵⁰ oder zweiunddreißig Ave Maria und ebenfalls zweiunddreißig Vaterunser,²⁵¹ aber auch Gebete mit vierzig Vaterunser und zwei Credo waren im Umlauf.²⁵² Zugleich gab es auch wesentlich längere Reihengebete, wie etwa den Mantel Marias, der aus dreißigtausend, neunzigtausend oder dreihunderttausend Ave Maria bestand und der in Klöstern von der ganzen Gemeinschaft gebetet wurde.²⁵³ Lentès führt aus, wie über die Gebetspensen der Mitglieder der Straßburger (Rosenkranz?-)Bruderschaft im wahrsten Sinne Buch geführt wurde. So verpflichtete sich der Subprior des Gengenbacher Benediktiner Klosters, alle zwei Jahre einmal elftausend Vaterunser und Ave Maria zu sprechen.²⁵⁴ Auch für derartige Praktiken wird man sich wohl einer Paternoster-Kette bedient haben.

²⁴⁴ Achten/Knaus, Deutsche und niederländische Gebetbuchhandschriften, S. 105, Kat.-Nr. 23 (Hs 1888, Sonsbeck um 1520), S. 319, Kat.-Nr. 102 (Hs 490, Köln 1574).

²⁴⁵ Gebete die aus 3 mal 4 Ave Maria und drei dazwischen geschalteten Vaterunsern bestanden, bezeichnete man als „Sternenkrönlein“, oder „Sternenkronen Mariae“ vgl. Beissel, Die Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert, S. 44 f. Vgl. auch: van Asperen, Praying, Threading, and Adorning, S. 110. Für Beispiele siehe: Achten/Knaus, Deutsche und niederländische Gebetbuchhandschriften, S. 104, Kat.-Nr. 23, (Hs 1888, Sonsbeck um 1520), S. 167, Kat.-Nr. 39 (Hs 1908, Köln um 1530), S. 213, Kat.-Nr. 52 (Hs 247, Köln um 1525), S. 299, Kat.-Nr. 76 (Hs 1910, Herzebrock um 1480-1490), S. 329, Kat.-Nr. 121 (Hs 1883, Herzebrock um 1530), S. 333, Kat.-Nr. 125 (Hs 2274, Wesel 1439).

²⁴⁶ Achten/Knaus, Deutsche und niederländische Gebetbuchhandschriften, S. 149, Kat.-Nr. 33 (Hs 1903, Köln, um 1500), S. 248, Kat.-Nr. 62 (Hs 644, Köln um 1525).

²⁴⁷ Achten/Knaus, Deutsche und niederländische Gebetbuchhandschriften, S. 92, Kat.-Nr. 21 (Hs 1834, Sonsbeck, um 1490), S. 149, Kat.-Nr. 33, (Hs 1903, Köln, um 1500), S. 170, Kat.-Nr. 39, (Hs 1908, Köln, um 1530), S. 208, Kat.-Nr. 51, (Hs 1933, Köln um 1525).

²⁴⁸ Achten/Knaus, Deutsche und niederländische Gebetbuchhandschriften, S. 105, Kat.-Nr. 23, (Hs 1888, Sonsbeck um 1520). Dieses Gebet wird als „Mariengebete mit 50 Ave Maria“ beschrieben. Warum dieses Gebet dennoch nicht als Rosenkranz bezeichnet wird, geht aus dem Findbuch nicht hervor.

²⁴⁹ Achten/Knaus, Deutsche und niederländische Gebetbuchhandschriften, Kat.-Nr. 23, (Hs 188, Sonsbeck um 1520), S. 171, Kat.-Nr. 39, (Hs 1908, Köln, um 1530), S. 105, S. 213, Kat.-Nr. 52, (Hs 247, Köln um 1525), S. 249, Kat.-Nr. 62, (Hs 644, Köln um 1525).

²⁵⁰ Beissel, Die Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert, S. 44.

²⁵¹ Beissel, Die Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert, S. 44.

²⁵² Beissel, Die Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert, S. 43 f.

²⁵³ Hierzu vgl. Thomas Lentès, in: Arnold Angenendt/Thomas Braucks/Rolf Busch/Thomas Lentès/Hubertus Lutterbach, Gezahlte Frömmigkeit, in: Frühmittelalterliche Studien 29, 1995, S. 1-71, S. 47 f; vgl. auch Thomas Lentès, Die Gewänder der Heiligen. Ein Diskussionsbeitrag zum Verhältnis von Gebet, Bild und Imagination, in: Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur, Hrsg. Gottfried Kerscher, Berlin 1993, S. 139-141.

²⁵⁴ Lentès, in: Angenendt u.a., Gezahlte Frömmigkeit, in: Frühmittelalterliche Studien 29, 1995, S. 52.

2.2.3 Die Sprache als Medium der Andacht

Das Wesentlichste des Gebets sind nicht die Texte und auch nicht die Bilder: das Wesentlichste ist das gesprochene Wort. Nur durch das Nachsprechen kann die segenspendende Kraft des Ave Maria, von dem Ulrich Pinder in seiner Schrift *beschlossen gart* schreibt: „*diss gebet [hat] ein sundere grosse nutzbarkeit wan dieser gruess ursachen was die menschliche geburt des son gottes die widerumb geberung des yetz gestorbnen menschen vnd die berawbung oder auslerung der hellen*“²⁵⁵ auf den Betenden übertragen werden, denn „*welcher disen spricht mit andacht der helt die stat des engels gabrielis vnd yn etlicher weis gebirt in yr widerumb geistlich den son gotes oder zu den mynsten in im selbs durch ein heilsame hilf der selbe junckfrawe marie*“.²⁵⁶ Die Wirksamkeit dieser Worte entfaltet sich also im Sprechakt, der dem Sprechakt des Engels nachgebildet ist, durch den die Inkarnation vollzogen wurde.

In den Rosenkranzbeschreibungen und Gebetsanleitungen von Dietrich Kölde, Jakob Sprenger, Marcus von Weida, dem Autor von *Vnser lieben frawen Psalter* und all den anderen wird dieser Sprechakt durch ein anderes Bild anschaulich gemacht: die gesprochenen Gebete, also die repetierten Engelsgrüße, werden als Rosenblüten verstanden. Diese Rosen gaben dem Gebet seinen heutigen Namen – im 15. Jahrhundert war dagegen gelegentlich auch von anderen Blüten, so bei Dietrich Kölde, der von Lilien, Rosen und Veilchen spricht,²⁵⁷ oder von andere Pflanzen²⁵⁸ die Rede, die der Beter zu einem Kranz band und den Heiligen, insbesondere Maria, darbrachte. Eine Exempel-Erzählung aus dem 13. Jahrhundert, die Geschichte vom Mönch mit den Rosenkränzen, macht diese Vorstellung von den gesprochenen Gebeten, die zu Rosen werden schon sehr früh deutlich. Diese Geschichte erzählt von einem Mann, der zunächst kein vorbildliches Leben führte, aber für Maria

²⁵⁵ Ulrich Pinder, *Der beschlossen gart des rosenkrantz marie*, Nürnberg: Friedrich Peypus, 1505, fol. 6r. So auch: David Ganz, Ein „krentzlein“ aus Bildern. Der Englische Gruss des Veit Stoss und die Entstehung spätmittelalterlicher Bild-Rosarien, in: *Ausst.-Kat. Der Rosenkranz*, S. 156 und Klinkhammer, *Adolf von Essen und seine Werke*, S. 364 f.

²⁵⁶ Pinder, *Der beschlossen gart des rosenkrantz marie*, fol. 6v. So 1505. auch: Ganz, Ein „krentzlein“ aus Bildern, in: *Ausst.-Kat. Der Rosenkranz*, S. 156. Vgl. auch: Klinkhammer, *Adolf von Essen und seine Werke*, S. 364 f.

²⁵⁷ *Der Christenspiegel des Dietrich Kolde*, S. 283.

²⁵⁸ Ein Blumenkränzchen für die heilige Barbara soll der Gebetbuchhandschrift der Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. germ. oct. 54, fol. 335r-339v zufolge aus Immergrün, Gänseblümchen und blauen Blumen, sowie einer Spange, die den Kranz zusammenhalten soll, bestehen. Vgl. Lentjes, *Die Gewänder der Heiligen*, in: *Hagiographie und Kunst*, S. 125.

jeden Tag, sommers wie winters, hinausging um Blumen zu pflücken, die er dann zu einem Kranz band und einer Marienstatue auf das Haupt setzte und sie auf diese Weise verehrte.²⁵⁹ Nach dem Eintritt dieses Mannes in ein Kloster kam er nicht mehr dazu, diese Art der Marienverehrung weiter zu pflegen und litt sehr darunter. Daher riet ihm ein älterer Mönch, statt Maria täglich einen Kranz aus frisch gepflückten Blumen darzubringen, ihr täglich fünfzig Ave Maria zu sprechen.²⁶⁰ Als der junge Mönch eines Nachts in den Wald hinausging um zu beten, folgten ihm zwei Räuber, die Zeuge wurden, wie Maria erschien, um die Gebete des Mannes in Empfang zu nehmen. Die Räuber sahen, wie jedes Ave Maria, das der Mönch sprach, sich in eine Rose verwandelte, die Maria, eine nach der anderen, von seinem Mund abpflückte und auf einen goldenen Reif band, um am Ende einen kompletten Kranz aus fünfzig Rosen zu haben, den sie sich schließlich selbst auf das Haupt setzte.²⁶¹ Andere Varianten der Legende, die auch später immer wieder abgedruckt

²⁵⁹ [...] *zu velde er alle tage lief, / als sin gewonheit im rief, / da er blumen unde gras / an einen crantz immer las. / als er nicht blumen kunde haben, / so durchsuchte er die graben, untz er icht grunes da vant, / was di erde geblant / mit sne in winderziten, / so gienc er an die liden / und schar den sne hin zu tal. / er durchsuchtez uber al: / hi tiefen grunt, da hoen bec, / untz er volbrachte ie sin werc / und gesante ie so vil, / daz er gemachte ein schepil / grune auf dem gevilde. / so gienc er zeinem bilde, / gesniten und gehouwen / nach unser lieben vrouwen, / und satzte ir uf disen crantz.[...]* Zitiert nach: Marienlegenden aus dem alten Passional, Hrsg. Hans-Georg Richert, Tübingen 1965, S. 116 f. Zu dieser Legende vgl. auch Lentès, Die Gewänder der Heiligen, in: Hagiographie und Kunst, S. 123; Ritz, Der Rosenkranz, in: Ausst.-Kat. 500 Jahre Rosenkranz, S. 59; Winston-Allen, Stories of the Rose, S. 100-103; Wilkins; The Rose-Garden Game, S. 166; Hildegard Elisabeth Keller, Rosen-Metamorphosen. Von den unfeinsten Zeichen in spätmittelalterlichen Texten: Heinrich Seuse ‚Exemplar‘ und das Mirakel ‚Marien Rosenkranz, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 49-67. Der Mystiker Heinrich Seuse (+ 1366) erzählt, analog zu dieser Legende, er habe als junger Mann die Jungfrau Maria verehrt, indem er Blumen pflückte, sie in seine Zelle mitnahm und zu einem Kranz flocht, den er anschließend einem Bildnis der Gottesmutter in der Kirche aufs Haupt setzte. Vgl. Lentès, Die Gewänder der Heiligen, in: Hagiographie und Kunst, S. 122 f; Keller, Rosen-Metamorphosen, in Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 49 ff.

²⁶⁰ [...] *wiltu der wandels vrien, / der kunigin Marien, / tegelch in edelen sachen / ein rosen crentzlin machen / und daz mit lobe zieren, / so saltuz ordinieren / daz du uber dine tage zit / di dir din regele sprechen git / immer sprechest ie dar na / vumfzig Ave Maria, / da mite ist daz schepil gantz. / und wizze, daz si disen crantz / vur lilien und vur rosen nimt / wand er ir verre baz gezimt.[...]* Zitiert nach Marienlegenden aus dem alten Passional, Hrsg. Hans-Georg Richert, Tübingen 1965, S. 121 f.

²⁶¹ [...] *als der munch hete entsaben / ein Ave Maria und sprach, / secht, welch ein wunder da geschach, / wand ez wart zu einer rosen! / mit griffen harte losen / di vrouwe do begunde / im brechen von dem munde / eine rosen nach der andern. / ob er begunde wandern / wol under wilen von der stat / di vrouwe im lise nach trat / und warte wol der blumen, / die von des mannes gumen / wuchsen da nach dem gebete / immer als di vrouwe hete / gebrochen und die rosen ergreif, / si bant si uff den golt reif / mit eime silber drate. / do ouch der munich hate / vumfzic Ave gesprochen, / do was so vil gebrochen / der blumen daz der rosen crantz / was vollenkumen unde gantz, / den die edle vrouwe / zu der zweier aneschouwe / satzt uf ir houbet [...]* Zitiert nach Marienlegenden aus dem alten Passional, Hrsg. Hans-Georg Richert, Tübingen 1965, S. 124 f.

wurden, um den Rosenkranz zu propagieren,²⁶² sprechen davon, dass die Rosen von Engeln oder weißen Tauben in den Himmel gebracht wurden statt von Maria selbst gepflückt zu werden.²⁶³ Das entscheidende Motiv, die Verwandlung von Worten, nämlich den gesprochenen Ave Maria in Rosen, bleibt immer dasselbe. Diese Rosen sind nicht als Metaphern zu verstehen, sondern als tatsächliche Gaben der Betenden an die Muttergottes. Wie die Gläubigen durch ihre Ave-Maria- und Vaterunsergebete Rosenkränze für die Heiligen herstellen konnten, so konnten sie ihnen aus diesen und ähnlichen Gebeten auch Kleider, insbesondere Mäntel, und andere Dinge machen. Ein Exempel erzählt, wie drei Schwestern Maria durch Ave-Maria-Gebete verehren und ihr aus je fünfzig Ave kostbare Kleider und Schmuck herstellen wollen. An Lichtmess erscheint Maria in Begleitung der Heiligen Katharina und Agnes der ältesten Schwester, in einem schönen, strahlenden Mantel, der mit den Buchstaben des Ave Maria aus Gold geziert ist. Auch Katharina und Agnes tragen schöne Kleider. Alle drei bedanken sich herzlich für die Kleider, die ihnen die Schwester gemacht hat. Bevor sie verschwinden, bekräftigt die Schwester, dass sie dies nur getan habe um Maria eine Freude zu machen und ihren Dank zu erhalten. Eine Stunde später erschien Maria, nun ohne ihre Begleiterinnen der zweiten Schwester, um sich bei ihr zu bedanken. Diesmal in einem kostbaren, grünen Kleid. Die Schwester bemerkte jedoch sofort den Unterschied zu ihrem ersten Kleid und bat um eine zweite Chance. Noch eine Stunde später erschien Maria der dritten Schwester und bedankte sich auch bei ihr. Aber diesmal war sie in ein lumpiges Kleid gehüllt. Die Schwester schämte sich und gelobte Besserung. Nachdem die drei Schwestern das ganze folgende Jahr intensiv gebetet hatten erschien Maria zusammen mit Katharina und Agnes an Lichtmess erneut. Diesmal trugen sie die Kleider, die sie bei ihrem ersten Besuch getragen hatten, krönten die Schwestern und versprachen ihnen, dass sie am nächsten Tag in den Himmel kommen würden. Die Schwestern waren erfreut und erkrankten sofort. Am nächsten Tag erschien die himmlische Gesellschaft in unbeschreiblich schönen Gewändern erneut, kleidete die Schwestern in strahlende Kleider und hieß sie als Braute Christi

²⁶² So beispielsweise in: Marcus von Weida, Der Spiegel hochloblicher Bruderschaft, fol. 40r-41r.

²⁶³ Vgl. Winston-Allen, Stories of the Rose, S. 101.

Willkommen.²⁶⁴ In einer älteren, um 1310 entstandenen, schottischen Handschrift ist eine ähnliche Erzählung enthalten. Dort erscheint Maria, in einem ärmlichen, zerlumpten Kleid, einem Mann, der ihr zweimal täglich fünfzig Ave Maria betete und bittet ihn, jeden Tag dreimal – morgens, mittags und abends – fünfzig Ave – also täglich einen „Psalter“ – zu beten. Er tat, wie ihm befohlen, und nach sieben Tagen erschien ihm Maria erneut, diesmal in einem strahlend schönen Kleid.²⁶⁵

Eine Gebetsanleitung aus dem Unterlindenkloster in Colmar zeigt, wie wörtlich das Motiv dieser Exempla zum Teil genommen wurde, denn dort sind die „Kosten“ des Mantels ganz genau aufgeführt. Die Währung sind die Gebete der Nonnen. „*Der blaue Damast, soll 30.000 Ave Maria kosten [...] die goldenen Sterne darauf [...] kosten 12 Mal ihre Sequenzen, das macht 3180 Verse. Item die Seide, mit der der Mantel genäht wird, kostet 1000 Magnifikat.*“²⁶⁶ Vergleichsweise einfach muten daneben Gebete an, aus denen der Beter eine Krone für Maria schmiedet, auf die er verschiedenere Edelsteine setzt, die alle aus Gebeten gemacht sind.²⁶⁷ Andere Gebete leiten nach demselben Muster zum Bau einer Wiege für das Christuskind oder eines Schiffes für die heilige Ursula an.²⁶⁸ Die Gebete werden als etwas sehr Materielles verstanden. Die Gaben an die Heiligen, die aus diesem Material geflochten, genäht oder gebaut sind, sollen dazu dienen, den Beistand und die Fürbitte der Heiligen für die Beter zu sichern. In einigen Fällen treten die Heiligen jedoch nur als Vermittler auf und werden gebeten die Geschenke weiterzureichen, so wird auch Maria manchmal dazu aufgefordert, die Blumen des Kranzes vor Gott fürbittend für die Beter einzusetzen.²⁶⁹

²⁶⁴ Vgl. As-Vijvers, *Weaving Mary's Chaplet*, S. 41-43. Sie bezieht sich hier auf eine niederländische Handschrift der Theologischen Fakultät Löwen von Alanus de Rupe. Alanus de Rupe, *Van der werdicheit des souters Marien*. Exempla, fol. 88r-92v.

²⁶⁵ Vgl. Wilkins, *The Rose-Garden Game*, S. 165. Wilkins bezieht sich auf den Text *How our levidi sauter was ferst found* aus dem Auchinleck Manuscript (Adv MS 19.2.1) der National Library of Scotland, fol. 259rb-260vb. Eine ganz ähnliche Exempelerzählung referiert Lentès. Lentès, *Die Gewänder der Heiligen*, in: *Hagiographie und Kunst*, S. 120. Hier erschien Maria einer Dominikanerin aus dem Kloster Töb.

²⁶⁶ Zitiert nach Lentès, *Die Gewänder der Heiligen*, in: *Hagiographie und Kunst*, S. 139; ebenso ders. in: Arnold Angenendt u.a., *Gezählte Frömmigkeit*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 29, 1995, S. 42. Lentès bezieht sich hier auf: Ms. 267bis der Bibliothèque Municipale de Colmar, fol. 68r-68v.

²⁶⁷ So in der Handschrift London, British Library, Add. MS 14042, fol. 197v-198r. Vgl. van Asperen, *Praying, Threading, and Adorning*, S. 110.

²⁶⁸ Vgl. Lentès, *Die Gewänder der Heiligen*, in: *Hagiographie und Kunst*, S. 120-151; vgl. auch van Asperen, *Praying, Threading, and Adorning*, S. 109.

²⁶⁹ Lentès, *Die Gewänder der Heiligen*, in: *Hagiographie und Kunst*, S. 127.

2.2.4 Rosenkranzbilder

Die Rosenkranzmeditationen, die in den Gebetsanleitungen beschrieben oder benannt werden, sind eigentlich Bilder – Bilder die während des Betens im Kopf des Betenden abgerufen werden sollen, innere oder mentale Bilder also. Diese könnten auch äußerlich dargestellt sein und damit im materiellen Sinn Gestalt annehmen. Solche Bilder findet man recht zahlreich auf Altären, auf Holzschnitten oder in der Buchmalerei, doch meist ist ihre Zahl auf fünfzehn Betrachtungen beschränkt – so lange Reihen von Betrachtungen, wie sie etwa Marcus von Weida empfiehlt wurden nur ganz selten graphisch dargestellt. Eine solche lange Reihe von hundertfünfundsechzig Holzschnitten zu den hundertfünfzig Ave Maria und den fünfzehn dazwischen geschobenen Vaterunsern enthält Alberto da Castellos *Rosario dela gl'iosa vGINE Maria* von 1520. Dabei steht stets ein ganzseitiger Holzschnitt einer Textseite gegenüber, die die Betrachtung zu einem Ave Maria oder einem Vaterunser enthält. (Abb. 78) Die Bilder zeigen jeweils das Thema oder die Szene, die der Abhandlung im Text zugrunde liegt. In einer Rosenkranzhandschrift, die um 1500 in der Diözese Münster entstand, sind fünfzig Miniaturen enthalten, die bildlich darstellen, was zu den fünfzig Ave Maria betrachtet werden soll. Fünf weitere Miniaturen sind den Vaterunsern zugeordnet. Die von Miriam Hoffmann exemplarisch beschriebene erste Dekade besteht aus der Verkündigung (Abb. 80), der Heimsuchung, der Geburtsszene, der Anbetung des Kindes, der Verkündigung an die Hirten (Abb. 81), der Anbetung der Hirten, der Beschneidung (Abb. 82), der Anbetung der Könige (Abb. 83) und zwei aufeinanderfolgenden Darstellungen der Darbringung (Abb. 84).²⁷⁰ Die erste Vaterunser-Miniatur zeigt das verwundete Herz Christi, umgeben von der Dornenkrone und einer Gebetskette. (Abb. 85) Bei dieser Kette sind Rosenblüten an die Stelle der Vaterunserperlen gesetzt und in diesen Blüten sind die übrigen vier Wundmale dargestellt. Innerhalb und oberhalb der Rosenkranzkette werden weitere Leidenswerkzeuge präsentiert.²⁷¹ Der Text

²⁷⁰ Miriam Hoffmann, Cod. MS. K. B. 70. Ein flämisches Rosenkranzgebetbuch des Spätmittelalters in der Universitätsbibliothek Kiel, in: Buchkunst im Mittelalter und Kunst der Gegenwart – Scrinium Kilonense. Festschrift für Ulrich Kuder, Hrsg. Hans-Walter Stork, Babette Tewes, Christian Waszak, Nordhausen 2008, S. 125-143, bes. S. 127-138, Abb. 1-5.

²⁷¹ Hoffmann, Cod. MS. K. B. 70, S. 138 f, Abb. 6. Leider geht aus diesem Aufsatz nicht hervor, ob die anderen vier Vaterunser-Miniaturen genauso gestaltet sind oder inwiefern sie davon abweichen.

unter den Miniaturen bietet nicht mehr als einen Satz zum jeweiligen Geheimnis und, durch rote Tinte abgesetzt, die Worte Ave Maria. Eine Einleitung am Beginn des Buches gibt eine genaue Anweisung für die Benutzung des Buches. fol. 2r: *weest ghegroet// maria vul va(n) gra/ cie. die heere es// met u. ghebeneijt zijt// ghij boue(n) alle vrouwe(n).//en(de) ghebedijt es die//vrucht dijns buy cxt ihs//christus. amen// Item boue(n) elc artikel va(n)//dat leue(n) en(de) passie xpi es// een figuer ghesedt om// meer devocie te veruecke(n)// en(de) om dat therte inwe(n) dich// zoude de(n)cke(n) up dat dinck// [2v] dat de ooghe(n) vtwe(n)dich zie(n)// en(de) om dat die niet lesen// en conen soude(n) met deuo//tien de figure(n) aensie(n) en(de)// tot elcker figure lese(n) een// aue maria en(de) ooc ouer//dencken dat leue(n) ende// passie christi Item me(n) sal voor elcke// figure lese(n) een aue ma(ria)// tot Jhesus xps met zeg//ghende ame(n) maer dat// artikel datter volcht// aue maria. etc.*²⁷²

So ergeben die Bilder oder der Text unter den Bildern zusammen mit je einem Ave Maria einen vollständigen Rosenkranz. Bei Alberto da Castello wird nicht der Bildinhalt in einem Satz zusammengefasst, vielmehr steht einer Bildseite eine ganze Textseite gegenüber, auf der das Thema, über das meditiert werden soll, sehr ausführlich darlegt wird und Deutungen des Heilsgeschehens einschließt.²⁷³

Häufiger als derartige lange Bilderfolgen zu den *clausula*, sind Bilder oder Bildreihen, auf denen die Zahl der Betrachtungen auf fünfzehn beschränkt ist. Dies ist zum ersten Mal im Büchlein *Vnser lieben frawen psalter* der Fall, in dem, wie oben beschrieben, auf drei aufeinander folgenden Holzschnitten

²⁷² Ave Maria, dann „ebenso ist über jedem Artikel von dem Leben und von der Passion Christi eine Figur gesetzt, um zu größerer Andacht zu verleiten und damit sich das Herz mehr innerlich konzentrieren sollte auf das wesentliche, damit die Augen nach außen gerichtet sehen können und damit die, die nicht lesen können, mit Andacht die Figuren anschauen und zu jeder Figur eine Ave Maria lesen und zugleich das Leben und die Passion Christi nachempfinden. Ebenso soll man vor jeder Figur ein Ave Maria lesen und zu Jesus Christus ein Amen sagen, aber beim Artikel der danach folgt ein Ave Maria usw.“ Übersetzung: Hubertus Menke, in: Miriam Hoffmann, Cod. MS. K. B. 70, S. 125-143.

²⁷³ Alberto da Castello, *Rosario dela gl'iosa vGINE Maria*, fol. 33v-201r. Auch in einer weiteren illuminierten Rosenkranzhandschrift, dem sogenannte Beatty Rosarium, das „*la vida de Christo En modo de Rosario*“ zum Inhalt hat, und das Miniaturen von Simon Bening enthält, gibt es mehr Text als den reinen Rosenkranz. Offenbar handelt es sich um eine Mischform aus Rosenkranz und einem Psalter mit marianischen und christologischen Antiphonen, weshalb Judith Testa von einem „Rosarium“, nicht aber von einem „Rosenkranz“ sprechen will. Vgl. Judith Testa, *Das Beatty Rosarium: eine Handschrift mit Miniaturen von Simon Bening*, Hrsg. James Marrow, Graz 1986, S. 18, S. 21.

fünfzehn Bilder aus dem Leben Christi dargestellt werden, die während des Betens einer Ave-Dekade betrachtet werden sollen. (Abb. 75-77) Dabei sind auf jedem der drei Blätter je fünf, von einem Rosenkranz mit zehn Blüten umgebenen, Medaillons zu sehen. Die ersten fünf zeigen die Verkündigung, die Heimsuchung, Christi Geburt, die Darbringung und Jesus im Tempel; die zweiten fünf die Ölberg-Szene, die Geißelung, die Dornenkrönung, die Kreuztragung und die Kreuzigung; die dritten fünf die Auferstehung, die Himmelfahrt, Pfingsten, den Marientod und Christus als Weltenrichter. Genau die gleiche Szenenauswahl präsentiert eine einzige ganzseitige Miniatur von Cornelia van Wulfschercke (Abb. 86) im um 1500 in Brügge entstanden Van-Hooff-Gebetbuch, das sich heute in der Bibliotheek van de Vrije Universiteit in Amsterdam befindet.²⁷⁴ Dabei steht die Mondsichelmadonna im Zentrum dreier konzentrisch angeordneter Rosenkranzketten aus roten Perlen. Die Stelle der jeweils fünf Paternosterperlen nehmen Medaillons ein, die die fünfzehn Szenen aus dem Leben Christi zeigen, die zu diesen Vaterunsergebeten und der anschließenden Ave-Dekade erinnert werden sollen: auf der innersten Kette die Bilder der Kindheit Christi (freudenreicher Rosenkranz), auf der mittleren die Bilder der Passion (schmerzhafter Rosenkranz) und auf der äußeren die Auferstehung, die Himmelfahrt, Pfingsten, der Marientod und der Weltenrichter (der glorreiche Rosenkranz). Oberhalb der Gebetsketten ist Gottvater zu sehen, flankiert von zwei Engeln, die Rosenkranzgebetsketten halten. Links davon weist Christus dem Betrachter seine Seitenwunde und rechts Maria ihre blanke Brust. Dieser Rosenkranz kommt völlig ohne Text aus – der Gebetstext, der daran anschließt, stellt einen gänzlich anderen, fünfzig Betrachtungen umfassenden Rosenkranz vor. Ähnliche Darstellungen der fünfzehn Geheimnisse auf drei konzentrischen Rosenkränzen findet man auch auf einem 1510 gedruckten Holzschnitt von Wolf Traut²⁷⁵ oder auf einem Wandgemälde in der Peterskirche in Weilheim an der Teck.²⁷⁶ Ein Rosenkranz, auf den alternierend fünf rote und fünf weiße Rosenblüten aufgesetzt sind, in

²⁷⁴ Dazu: As-Vijvers, *Weaving Mary's Chaplet*, S. 43 ff, Abb. 16a, Taf. 3. Van-Hooff-Gebetbuch (MS XV.05502), Bibliotheek van de Vrije Universiteit Amsterdam, fol. 56v.

²⁷⁵ Berns, *Rosarium und Bilderdrift*, in: *Ausst.-Kat. Der Rosenkranz*, S. 307, Abb. 3; Winston-Allen, *Stories of the Rose*, S. 56, Abb. 10.

²⁷⁶ Zu diesem Fresko: Sibylla Setzer, *Bildergeschichten aufgedeckt – Das Rosenkranzbild in Weilheim a. d. Teck*, in: *Schwäbische Heimat*, 53/4, (Okt.-Dez. 2002), S. 389-391. Vgl. auch: Winston-Allen, *Stories of the Rose*, S. 55 f, Abb. 9; Ganz, *Ein ‚kretzlein‘ aus Bildern*, in: *Ausst.-Kat., Der Rosenkranz*, S. 165, Abb. 21.

denen entsprechend die fünf freudreichen und die fünf schmerzhaften Geheimnisse dargestellt werden, umgibt Maria und ihr Kind, die die Rosenkränze der sie anbetenden Christenheit entgegennehmen, auf zwei Holzschnitten auf Ablassbriefen. Der eine stammt von Hans Schaur und wurde um 1481,²⁷⁷ der andere (Abb. 87) um 1485 gedruckt.²⁷⁸ Franciscus Domenech stellt auf einem Einblattdruck, der 1488 in Spanien hergestellt wurde, die fünfzehn Betrachtungen nicht auf einem Maria umgebenden Rosenkranz dar, sondern in drei übereinanderliegenden Registern in der oberen Hälfte des Blattes.²⁷⁹ In der unteren ist die Rosenkranzmadonna dargestellt, also die Himmelskönigin, mit dem Kind auf dem Arm, hinterfangen von einer Gloriole, umgeben von einem Rosenkranz in Mandorlenform. Üblicherweise steht sie dabei auf einer Mondsichel, die hier aber fehlt. Links der Madonna ist die entscheidende Szene aus der Legende vom Mönch mit den Rosen dargestellt. Man sieht also, wie einem jungen Mann beim Beten des Rosenkranzes Rosen aus dem Mund wachsen, während ihn hinter seinem Rücken Räuber zu erstechen drohen. In der Hand des Kindes auf Marias Arm verwandelt sich eine Maria und das Kind rahmende Gebetskette zu einer Rose. Rechts der Rosenkranzmadonna sind stellvertretend für die Christenheit ein Mönch, ein Papst, ein Kaiser und ein Fürst in Anbetung der Madonna, mit Gebetskettchen in den Händen, dargestellt. Heilige mit Rosenkränzen und Engel, die den Rosenkranz des Mannes in den Himmel tragen, flankieren diese Szenen. Dem gleichen Schema folgt eine Rosenkranz-Tafel, die sich heute im Metropolitan Museum, New York befindet und von einem niederländischen Meister, vermutlich Goswijn van der Weyden um 1515–20 geschaffen wurde. Auch in der umfangreich bebilderten Schrift *da Castellos*, steht jeweils am Beginn der drei Rosenkränze ein Holzschnitt, der Maria und Christus in einem Medaillon im Zentrum einer fünfblättrigen Rose zeigt. Auf den Blütenblättern sind in Medaillons die üblichen fünf Geheimnisse untergebracht. (Abb. 79) Zusätzlich sind Maria mit Kind im *Rosario gaudioso in cinq[ue] mysterij* von einem

²⁷⁷ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Dazu: Winston-Allen, *Stories of the Rose*, S. 44, Abb. 5.

²⁷⁸ Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection. Vgl. dazu: Winston-Allen, *Stories of the Rose*, S. 45, Abb. 6; Moritz Jäger, *Bild für Bild, Perle für Perle, Finger für Finger. Der Rosenkranz als teils inneres, teils äußeres Bildsystem*, in: *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Hrsg. David Ganz, Felix Thürlemann, Berlin 2010, S. 212, Abb. 7; Edelsteine-Himmelsschnüre, S. 32, Abb. 22.

²⁷⁹ Winston-Allen, *Stories of the Rose*, S. 57 f, Abb. 11.

Lorbeerkranz, die Pietà in den *cinque[m] mysterij dolorosi* von einer Dornenkrone und Maria als Königin in den *cinque[m] mysterij gloriosi* von einem Strahlenkranz umgeben. Auf diesen Holzschnitten, die als Titelblätter für die drei Rosenkränze dienen, wird also eine einfachere Variante des Marienpsalters verwendet als die die auf den folgenden Seiten in einzigartiger Ausführlichkeit bildlich und schriftlich ausgebreitet wird.

Die Ikonografie des Rosenkranzes beschränkt sich nicht auf die Darstellung der Geheimnisse.²⁸⁰ Auf dem spanischen Holzschnitt ist uns die Rosenkranzmadonna bereits begegnet. Dabei wird Maria, die Himmelskönigin, als die Frau der Apokalypse dargestellt, von der es heißt „und es erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau, mit der Sonne bekleidet, und der Mond unter ihren Füßen und auf ihrem Haupt eine Krone von zwölf Sternen“ (Off 12,1). Zusätzlich zur Strahlengloriole, die Maria dabei hinterfängt, weil sie die Sonne bedeutet, mit der die himmlische Frau bekleidet ist, wird sie von einem Rosenkranz gerahmt.²⁸¹ Dieser Rosenkranz kann mal aus Rosen, mal aus einer Perlenkette bestehen. In dieser Gestalt findet man die Rosenkranzmadonna in der Malerei, etwa auf einem Diptychon von Geertgen Tot Sint Jans²⁸² und in der Plastik zum Beispiel als Schwebeskulptur von Tilmann Riemenschneider in der Wallfahrtskirche Volkach.²⁸³ (Abb. 89) Der Druckstock für einen Holzschnitt, der die Rosenkranzmadonna zeigt, befindet sich heute im Berliner Kupferstichkabinett. Dort nimmt der Rosenkranz die Gestalt eines umlaufenden Rahmens ein, doch das Bild ist dort bemerkenswerter Weise nicht mit dem Rosenkranzgebet versehen, sondern mit dem Gebet *Ave Sanctissima*.²⁸⁴ Andere Bilder zeigen Maria vor den Betern, von denen sie

²⁸⁰ Vgl. Peter Bernhard Steiner, Andacht und Anschauung, Zur Ikonographie des Rosenkranzes, in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst, 14 (1984), S. 20-43; Frances Henriëtte Annemie van den Oudendijk Pieterse, Dürers Rosenkranzfest en de ikonografie der Duitse Rozenkransgroepen van de 15e en het begin van de 16e eeuw, Amsterdam 1934.

²⁸¹ Sixton Ringboom, Maria in Sole and the Virgin of the Rosary, in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 25 (1962), S. 326-330; Jacobus Engelbregt, Het glorievolle rozenkransgeheim van Maria's kroning in de hemel door Geertgen tot St. Jans, in: Album discipulorum J.G. van Gelder, Utrecht 1963, S. 31-44.

²⁸² Vgl. Ausst.-Kat. Prayers and portraits. Unfolding the Netherlandish diptych, Hrgs. John Oliver Hand, New Haven 2006, S. 88-93, Kat.-Nr. 11; Ausst.-Kat. Anmut und Andacht. Das Diptychon im Zeitalter von Jan van Eyck, Hans Memling und Rogier van der Weyden, Stuttgart 2007, S. 88, Kat.-Nr. 25; Engelbregt, Het glorievolle rozenkransgeheim van Maria's kroning, S. 31-44; Moritz Jäger, Von Rosen und Geheimnissen. Das Rosenkranzgebet und seine Umsetzung in der Malerei des 15. bis 17. Jahrhunderts, in: Ausst. Kat. Credo, S. 80-87.

²⁸³ Ganz, Ein ‚kretzlein‘ aus Bildern, in: Ausst.-Kat., Der Rosenkranz, S. 158, Abb. 11;

²⁸⁴ Druckstock im Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (Schreiber 1107). Vgl. As-Vijvers, Weaving Mary's Chaplet, S. 41-79, S. 60 f, Abb. 19. Auf einer 1598 gedruckten

Rosenkränze empfängt.²⁸⁵ In indirekter Form ist dies auch auf der Altartafel der Kölner Rosenkranzbruderschaft der Fall, auf deren linkem Flügel ein Mädchen zu Füßen der hl. Cecilia sitzt und abwechselnd weiße und rote Rosen auf einen Reif bindet. Es flicht einen Kranz, der den drei Kränzen, mit denen Maria von Engeln gekrönt wird, völlig entspricht. Maria tritt auf diesem Bild zugleich als Schutzmantelmadonna auf, die Angehörige des geistlichen und des weltlichen Standes unter ihrem Mantel versammelt. Angeführt werden diese beiden Gruppen vom Kaiser und vom Papst.²⁸⁶

Dieselben Vertreter der Stände sind auch auf einer Reihe von Einblattdrucken präsent, die unter der Überschrift „*Der himlisch Rosenkrantz*“, „*speculum celestis Rosary*“ oder „*Allerheiligen-Rosenkranz*“ gedruckt wurden. (Abb. 88) Sie alle zeigen die gleiche im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts rund um Nürnberg verbreitete Komposition: Ein kreisrunder Rosenkranz aus fünfzig Ave-Rosen und fünf größeren Vaterunser-Rosen, in die ein Kreuz eingeschrieben ist und die die kleineren Rosen in fünf Zehnerabschnitte teilen, bildet dabei den Rahmen für die Darstellung im Zentrum. Ihre Mitte bildet Christus am Kreuz. Über dem Kreuz sind Gottvater und die Heiliggeisttaube dargestellt, die zusammen mit dem Gekreuzigten eine Gnadenstuhldarstellung bilden. Links von Gott Vater ist Maria mit Kind platziert, ihr ist ein Engel über dem rechten Kreuzarm symmetrisch gegenübergestellt. Die Fläche unterhalb des Kreuzbalkens ist in sechs Felder geteilt, drei links und drei rechts des Kreuzes, in den die Heiligen, in sechs Gruppen gegliedert, dargestellt sind. Im ersten Register unterhalb des Kreuzarms stehen links die Patriarchen und Propheten, rechts des Kreuzes die Apostel. Im zweiten Register sind die männlichen Heiligen dargestellt: links die Märtyrer und rechts die Bekenner, angeführt von den Kirchenvätern oder von ihnen repräsentiert. Im untersten Register sind die weiblichen Heiligen

achtteiligen Kupferstichserie von Antonius Wierix steht jeweils Maria im Zentrum einer sie umgebenden Gebetskette, doch die Serie ist nicht dem Rosenkranz, sondern dem Salve Regina gewidmet. In jeweils sieben Medaillons werden dort dementsprechend auch nicht Rosenkranzgeheimnisse, sondern Mariensymbole gezeigt. Vgl. Ausst.-Kat. Credo, S. 118-121, Kat.-Nrn. 13-20.

²⁸⁵ So etwa auf dem am Beginn des Kapitels „Die Gebetsformen“ zitierten Ablassbrief, siehe S. 103, Abb. 73. Dazu: Ausst.-Kat. Edelsteine, Himmelsschnüre, S. 104 f, Kat.-Nr. 1.4; van den Oudendijk Pieterse, Dürers Rosenkranzfest, S. 255 f, Kat.-Nr. BI,1 N° 161.

²⁸⁶ Ausst.-Kat. 500 Jahre Rosenkranz, S. 130 f, Kat.-Nr. A 5, Taf. 4; Wilkins, The Rose-Garden Game, S. 188 f, Taf. VI; van den Oudendijk Pieterse, Dürers Rosenkranzfest, S. 285 f, Kat.-Nr. BII,5s N° 227. Auch abgebildet in: Heinz, Der Rosenkranz vor dem Hintergrund seiner Entstehungsgeschichte, in: Ausst.-Kat. Edelsteine, Himmelsschnüre, S. 24, Abb. 15.

versammelt. Hier befinden sich links die Jungfrauen und rechts verheiratete oder verwitwete weibliche Heilige, angeführt von der Anna Selbdritt. Die Eck- und Randfelder des Bildes füllen Darstellungen der Gregorsmesse (oben links), der Stigmatisation des heiligen Franziskus (oben rechts), der Vera Icon (oben zentral) und des geistlichen und weltlichen Standes (links und rechts unten). Unter diesem Hauptbild wird in vielen Fällen in einem langen, schmalen Bildfeld die Errettung der Seelen aus dem Fegefeuer gezeigt. Durch diese Darstellung wird unterstrichen, was im Bild des Himmlischen Rosenkranzes ohnehin zum Ausdruck kommt: die Bedeutung des Rosenkranzes für das Jüngste Gericht. Wie auf Bildern des Himmlischen Jerusalem oder des Jüngsten Gerichts treten alle Heiligen an dem Platz auf, der ihnen hierarchisch zusteht. Auf dem Einblattholzchnitt zum Himmlischen Rosenkranz von Erhard Schön, der um 1515 gedruckt wurde, ist die Gebetsweise des Himmlischen Rosenkranzes in einem Textblock oberhalb des Bildes angegeben. Dort heißt es: *Est autem duplex Rosarium Maius & minus. Maius .L. Pater noster & totidem continet Ave maria: semper denis apostolico interserto simbolo sicut rosa cruce insingnita edocet. Minus aute[m] decem tantu[s]dem obtinet Pater noster & ave maria. Vno adiecto simbolo Pro acquirendis vero indulgentiistquoduis dici potest.*²⁸⁷ Der deutsche Text zu einem anderen Druck desselben Holzchnitts (Abb. 88) beschreibt, wie die Mitglieder der Rosenkranzbruderschaft Gott in den Heiligen loben, nämlich *Einer mit dem grossen Rosenkrantz/ das ist 50. Vatter vnser/ vnd Ave Maria/ 5. Glauben. Etlich mit einem kurtzen das ist 10. Vatter vnser/ vnd Ave Maria/ 1. Glauben.*²⁸⁸ Der Meister MTR übernimmt für einen 1519 gedruckten Beichtzettel nicht nur den Holzschnitt von Hans Süss von Kulmbach zum Himmlischen Rosenkranz, den er hier mit Bildern der zehn Gebote kombiniert, sondern auch die Betanleitung. Die Überschrift zu seinem Himmlischen Rosenkranz lautet also *Der himlisch Rosenkrantz. Der lang helt .l. Vater vnser .l. Ave Maria vn[d] .v. glauben. Der kurtz .x. Vater vnser .x. Ave Maria vnd .j.*

²⁸⁷ Erhard Schön, Der große Rosenkranz (lateinische Fassung), Einblattholzchnitt, um 1515, in: Susanne Wegmann: Auf dem Weg zum Himmel. Das Fegefeuer in der deutschen Kunst des Mittelalters, Köln u.a. 2003, S. 249-251, Kat.-Nr. 3.11, Abb. 30; Lentès, Bildertotale des Heils, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 68, Abb. 1 und S. 84, Abb. 14. Vgl. ebda, S. 73, Kat.-Nr. 14.

²⁸⁸ Erhard Schön, Idea fidei Catholicæ (Rosenkranzbild), Einblattholzchnitt, 1515, in: Lentès, Bildertotale des Heils, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 72, Abb. 3. Vgl. ebda, S. 73, Kat.-Nr. 15.

glauben.²⁸⁹ In allen drei Fällen wird dazu ausgeführt, wie viel Ablass die einzelnen Päpste für das Sprechen des Himmlischen Rosenkranzes gewähren. Auf einem der zahlreichen Holzschnitte von Erhard Schön – dem aus Ulrich Pinders *Speculum Passionis*²⁹⁰ – wird ebenso wie auf einem Blatt der Bayerischen Staatsbibliothek in München²⁹¹ (Abb. 96) dazu ausgeführt, dass bei der kurzen Version des Gebets jeweils ein Vaterunser und ein Ave Maria zu Ehren der Dreifaltigkeit, der Menschlichkeit Christi, der Jungfrau Maria, den Engeln, den Patriarchen, den Aposteln, den Märtyrern, den Bekennern, den Jungfrauen und den Witwen zu sprechen ist. In allen anderen Gebetsanleitungen zu dieser Art des Rosenkranzes wird weder auf irgendwelche Betrachtungspunkte hingewiesen, noch darauf, dass die Gebete an bestimmte Heilige zu richten seien. Insofern ist zu bezweifeln, dass eine solche Gebetspraxis für alle Himmlischen Rosenkränze anzunehmen ist, wie Thomas Lentes glaubt.²⁹² Viel wahrscheinlicher ist, dass der Himmlische Rosenkranz im Allgemeinen viel einfacher war. Er kennt keine „Geheimnisse“ und nur in den beiden angeführten Ausnahmefällen²⁹³ die Zuordnung von einzelnen Gebeten zu bestimmten Heiligen oder bestimmten Gruppen von Heiligen, vielmehr besteht er tatsächlich „bloß“ aus einer Reihe von fünfzig Vaterunsers und fünfzig Ave Maria und fünf Credo in seiner langen Form und von zehn Vaterunsers und zehn Ave Maria und einem Credo in der kurzen Form. Dem Rosenkranz, der in dieser schlichten Art aus den drei wichtigsten Gebeten, in

²⁸⁹ Beichtzettel, Meister MTR, Einblattholzschnitt, Nürnberg 1519, in: Lentes, Bildertotale des Heils, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 83, Abb. 13. Vgl. ebda, S. 73, Kat.-Nr. 18; Veronika Thum, Die Zehn Gebote für die ungelehrten Leut'. Der Dekalog in der Graphik des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, München 2006, S. 61 ff, Abb. 18; Wegmann: Auf dem Weg zum Himmel, S. 252-254, Kat.-Nr. 3.13, Abb. 31.

²⁹⁰ Lentes, Bildertotale des Heils, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 76 und S. 73, Kat.-Nr. 3. Vgl. auch The illustrated Bartsch, 1301.007 und Hollstein 3.III.

²⁹¹ Bayerische Staatsbibliothek München: Einbl. VII,6 und Einbl. VII,7; vgl. Gisela Ecker, Einblattdrucke von den Anfängen bis 1555. Untersuchungen zu einer Publikationsform literarischer Texte (Göppinger Arbeiten zur Germanistik Nr. 314 1,2), Göppingen 1981, Nr. 169.

²⁹² Thomas Lentes, Bildertotale des Heils. Himmlischer Rosenkranz und Gregorsmesse, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz. Geschichte – Andacht – Kunst, Hrsg. Urs-Beat Frei/Fredy Bühler, Museum Bruder Klaus Sachseln, Wabern / Bern 2003, S. 76.

²⁹³ Ein dritter ähnlicher Fall sei noch angeführt: Das Epitaph der Clara Rosenberger, eine Rosenkranztafel aus der Schwabacher Stadtkirche, nach 1517. Dort wird im Text auf den Wolkenbänken unter den Figuren Maria (und den Engeln?) ein Ave Maria zugeordnet, den Patriarchen zwölf Vaterunser, den Aposteln und allen heiligen Märtyrern ebenfalls zwölf Vaterunser, allen heiligen Bekennern („*peichtigern*“) ein Vaterunser und wohl ebenso den heiligen Jungfrauen und Witwen. Vgl. dazu: Wegmann: Auf dem Weg zum Himmel, S. 245 f, Kat.-Nr. 3.6, Abb. 27. Diese Art der Gebetsverteilung ist m.W. einzigartig, sie entspricht nicht dem Himmlischen Rosenkranz, wie er sonst beschrieben wird.

denen der christliche Glaube in extrem verdichteter Form präsent ist, geflochten ist, wurde dieselbe Bedeutung zugemessen wie dem Psalter,²⁹⁴ der seinerseits als das Konzentrat der Heiligen verstanden wurde. Das ist der Grund, warum auf den Bildern zum Himmlischen Rosenkranz nicht nur Maria und Christus dargestellt sind, sondern der ganze „Kosmos des Heils“.

2.3 Kongruenzen zwischen den Bildrosenkränzen mit ihren Bildprogrammen und dem Rosenkranzgebet

Im Zentrum der folgenden Überlegungen soll die Frage stehen, wie die Bildprogramme der Bildrosenkränze und Gebete aufeinander reagieren, inwieweit die Bilder die Gebete illustrieren oder welche Aspekte des Gebets und der mit diesen verbundenen Vorstellungen in den Bildern besonders hervorgehoben werden. Dazu sollen die bereits vorgestellten achtzehn Bildrosenkränze erneut unter die Lupe genommen werden und zwar fokussiert auf die Frage, inwiefern sie bestimmte Themen, Motive und Vorstellungen aufgreifen, die mit dem Rosenkranzgebet verbunden sind.

2.3.1 Die Rosenkranzmadonna

Im Zentrum der Bilder zum Rosenkranz – seien es Gemälde, Skulpturen oder Drucke – steht sehr oft Maria als Rosenkranzmadonna. So ist sie auch auf einem Anhänger des Kunstgewerbe Museums der Stadt Köln, der um 1500 datiert wird, dargestellt.²⁹⁵ (Abb. 90) Der Anhänger aus vergoldetem Silber ist, mitsamt der teilweise abgebrochenen Öse oben und einer unten angehängten Perle, 5,1 cm groß. Die Strahlenkranzmadonna ist von einem, wie es im Katalog des Kunstgewerbemuseums heißt, „ovalen Blüten- und Fruchtekranz“ umgeben. Der Anhänger ist sehr abgenutzt, so dass Einzelheiten schwer zu erkennen sind. Es ist daher auch anzunehmen, dass die „Früchte“ eigentlich Blüten (Rosen) oder Perlen sind.²⁹⁶ Um oder nach 1600 ist dieses Motiv

²⁹⁴ Lentès, Bildertotale des Heils, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 70.

²⁹⁵ Chadour/Joppien, Schmuck I, Kat.-Nr. 81, S. 190. In Walters Art Gallery in Baltimore befindet sich, dem Kölner Katalog zufolge, ein ähnliches, aber später zu datierendes Objekt.

²⁹⁶ Ebenfalls von Rosenkränzen umgeben ist die Figur Christi als Weltenrichter auf einem Einhängen und Anna Selbdritt auf einem Anhänger aus dem Germanischen Nationalmuseum

häufiger im Medium des Schmucks und speziell auf Anhängern zu finden, die als Abschlussglied von Rosenkränzen dienten. Zwei solcher Rosenkranz-Anhänger mit der Madonna im Rosenkranz präsentiert Yvonne Hackenbroch in *Renaissance Jewellery*. In beiden Fällen ist der Anhänger aus Gold, die Figur der Maria in Email en ronde bosse ausgeführt und der Rosenkranz, der sie umgibt, ist aus winzigen echten Perlen geformt. Im Gegensatz zu den meisten gemalten oder geschnitzten Darstellungen der Rosenkranzmadonna, ist sie hier ohne Kind und mit zum Gebet gefalteten Händen dargestellt. Beide Anhänger sollen aus Spanien stammen und, Hackenbroch zufolge, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden sein. Beim ersten von ihnen (Abb. 92), der sich in einer Privatsammlung befindet, ist die Rosenkranzmadonna von einer barocken Rahmenform umgeben, in die 12 große, vier mittelgroße und weitere kleine Perlen eingearbeitet sind. Vier der großen Perlen bilden den Stempel von Blüten, andere sind Teil einer übergroßen Krone, die den Anhänger nach oben abschließt und die Madonna krönt.²⁹⁷ Der andere Anhänger, der sich in der Friedsam Collection des Metropolitan Museum of Art, New York befindet, wirkt schlichter. (Abb. 91) Er hat eine Größe von 4,9 x 4,1 cm²⁹⁸ In diesem Fall ist das Oval der Rosenkranzperlen von alternierend längeren und kürzeren Strahlen umgeben, auf deren Spitzen jeweils eine große oder mittelgroße Perle gesetzt ist.²⁹⁹ Ein besonders elaborierter Anhänger mit einer Darstellung der Rosenkranzmadonna befindet sich im Museo Nacional de Historia in Mexico City.³⁰⁰ (Abb. 93, 94) Der Anhänger, dessen Form an eine Laterne erinnert, hat eine Größe von 4,5 x 2 cm. Die „Laterne“ besteht aus einer silbernen Fassung und einem rechteckigen Bergkristallgefäß. Durch den Kristall hindurch sieht man aus Buchsbaumholz geschnitzte Darstellungen der Kreuzigung auf der einen und eine Rosenkranzmadonna auf der anderen Seite. Bei der Kreuzigung sind Maria und Johannes anwesend, die links und rechts des Kreuzes stehen, sowie Engel, die mit Kelchen das Blut, das aus den Wunden des Gekreuzigten

Nürnberg. Ausst.-Kat. Spiegel der Seligkeit, Kat.-Nr. 125 und Kat.-Nr. 126. Bei den beiden Ein- bzw. Anhängern handelt es sich um plastische Darstellungen aus vergoldetem Silber.

²⁹⁷ Hackenbroch, *Renaissance Jewellery*, S. 339, Abb. 909 und Farbtafel XXXXIV.

²⁹⁸ Collection database online: http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/all/pendant/objectview.aspx?page=8&sort=6&sortdir=asc&keyword=friedsam%20collection&fp=6&dd1=0&dd2=0&vw=1&collID=0&OID=120012038&vT=1&hi=0&ov=0 (9.11.2010).

²⁹⁹ Hackenbroch, *Renaissance Jewellery*, S. 342, Abb. 918.

³⁰⁰ Zu diesem Anhänger: Martha Egan, *Relicarios. Devotional Miniatures from the Americas*, Santa Fe 1993, S. 44 f.

tropft, auffangen. Das Bild der Rosenkranzmadonna zeigt Maria auf einer Mondsichel stehend und vor der Sonne, die als ihre Gloriole erscheint. Sie wird von einer Rosenkranzgebetskette mandorlenartig gerahmt. Sie und das Kind auf ihrem Arm halten Rosenkränze, die sie offenbar den Betenden, die an den unteren Ecken als Köpfe eines Mannes und einer Frau ins Bild gesetzt sind, reichen. Auf den Schmalseiten sieht man Schnitzereien von der Kreuzabnahme und der Auferstehung Christi. All diese Schnitzereien sind mit blau schimmernden Federn hinterlegt. Die Bilder entsprechen also in technischer Hinsicht den Darstellungen im Innern der Totenschädel des Kölner Zehners (A18), doch sie sind deutlich größer und dementsprechend wesentlich detaillierter ausgearbeitet. Wie für den Zehner wird auch für den Anhänger Mexiko als Entstehungsort angenommen. Er soll im 17. Jahrhundert entstanden sein. Es ist anzunehmen, dass dieser Anhänger an einen Rosenkranz angehängt gewesen ist, so dass er als Anfangs- und Endpunkt des Rosenkranzes diente. Ein runder, flacher Anhänger aus der Sammlung Fredy Bühler,³⁰¹ der ebenfalls aus Mikroschnitzereien vor Federhintergrund besteht, aber nicht in Bergkristall gefasst ist, zeigt auf der einen Seite ebenfalls die Maria im Rosenkranz. Hier sind aber keine Stifter dargestellt und Maria ist nicht als Rosenkranzspenderin, sondern als Himmelskönigin dargestellt, die von zwei Engeln gekrönt wird. Um die Rosenkranzkette herum schweben weitere Engel, die zum Teil Musikinstrumente spielen. Am oberen Rand des Medaillons ist die Halbfigur Gottes zu sehen. Auf der anderen Seite ist die Kreuzabnahme dargestellt und zwar so, wie auf einen Stich von Marcantonio Raimondi (um 1475-1534) wiedergegeben ist.³⁰² Insbesondere der Anhänger aus dem Museo Nacional de Historia in Mexico City stellt durch die Verbindung der Rosenkranzmadonna mit dem Motiv der Rosenkranzspende die theologische Bedeutung des Rosenkranzgebets und die Funktionsweise dieser Gebetsform dar.

Eine solche Einbeziehung der Rosenkranzmadonna ins Bildprogramm und damit eine vergleichbare Thematisierung des Rosenkranzes findet auf den Bildrosenkränzen nirgends statt. Und auch die Rosenkranzmadonna ist ihrer reinen Form auf den Bildrosenkränzen nicht zu finden,

³⁰¹ Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 482, Kat.-Nr. 77, Farbabb. S. 443.

³⁰² Vgl. Müller, Das Altärchen der Herzogin Christine von Lothringen, S. 71. Der Stich diente auch für weitere Mikroschnitzereien als Vorbild, so für das Altärchen der Christine von Lothringen, sowie Altärchen im Victoria and Albert Museum und einem Anhänger im Walters Art Museum in Baltimore. Müller nennt noch weitere Beispiele aus dem Kunsthandel.

Strahlenkranzmadonnen, die auf einer Mondsichel stehen, treten aber an zwei sehr bedeutsamen Stellen ins Bild, nämlich in den als Betnüsse gestalteten Paternosterperlen der Zehner des Duke of Devonshire (A6) und des Musée de Cluny (A7). Die Umschrift der Mariendarstellung des ersteren weist mit dem Zitat *MVLIER AMICTA SOLI ET LVNA SVB PEDIBVS EIVS* aus Off. 12.1 direkt auf die Interpretation Marias als die Frau der Apokalypse hin, während der Spruch * *AVE RADIX EX QVA MVN[do]LVX EST ORTA* auf dem Pariser Stück aus dem Kontext des Stundengebets stammt, aber thematisch ebenfalls auf die apokalyptische Erscheinung Marias, die in Bildern auch als ‚Maria in Sole‘ bezeichnet wird, abhebt. Diese beiden Madonnen sind allerdings weder von einem Rosenkranz umgeben, noch halten sie einen in Händen oder werden von einem gekrönt. Der einzige Rosenkranz mit dem sie direkt in Verbindung stehen ist der auf dem sie dargestellt sind und in dessen Paternosterperle sie verborgen sind.

2.3.2 Rosen

Im Inventar des Ritters Rainer von 1360³⁰³ oder 1376³⁰⁴ sind unter der Rubrik Kleinodien drei Rosenkränze aufgeführt, darunter „*I paternoster mit L silbrein ringen vnd mit V garalln vnd II guldein grozz rosen*“.³⁰⁵ Zwar sollten bis zur Gründung der ersten Rosenkranzbruderschaften und der damit einhergehenden verstärkten Verbreitung noch hundert Jahre vergehen, aber wie die Legende vom Mönch mit den Rosenkränzen und ähnliche Erzählungen beweisen, war die enge Verbindung zwischen den Ave-Maria-Gebeten, Rosenblüten und den Perlen der Gebetskette bereits gegeben.³⁰⁶ Angesichts der Bilder, auf denen ein Rosenkranz mal aus Rosen, mal aus Perlen besteht,

³⁰³ Max Piendl gibt als Datierung dieser Quelle das Jahr 1376 an. Vgl. Max Piendl, *Hab und Gut eines bayerischen Ritters im 14. Jahrhundert*, in: *Festschrift für Max Spindler zum 75. Geburtstag*, Hrsg. Dieter Albrecht, München 1969, S. 193-213, S. 193.

³⁰⁴ So Torsten Gebhard, *Überlegungen zur Geschichte des Rosenkranzes und seiner Verwendung im volksfrommen Brauch*, in: *Festschrift für Norbert Lieb zum 80. Geburtstag*, (Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst XVI) München 1987, S. 25.

³⁰⁵ Piendl, *Hab und Gut eines bayerischen Ritters im 14. Jahrhundert*, S. 203; Gebhard, *Überlegungen zur Geschichte des Rosenkranzes und seiner Verwendung im volksfrommen Brauch*, S. 25. Gebhard meint aus der Beschreibung des „Paternosters“ im Inventar des Ritters Rainer „schon die übliche Einteilung“ des Rosenkranzes in 5 Dekaden zu erkennen. Es ist jedoch keineswegs klar, an welchen Stellen und in welchen Abständen die Korallen und die goldenen Rosen die Reihe der 50 silbernen Rosen trennte.

³⁰⁶ Vgl. Ritz, *Der Rosenkranz*, in: *Ausst.-Kat. 500 Jahre Rosenkranz*, S. 59 f; vgl. auch: Keller, *Rosen-Metamorphosen*, in: *Ausst.-Kat. Der Rosenkranz*, S. 49-67.

verwundert es nicht, dass hier offenbar auch eine Gebetskette als Kranz aus Rosen gestaltet war.

Aus späterer Zeit lassen sich nur die Rosenkranzketten aus Cleveland (A9), Rom (A10) und Berlin (A8) anführen, die ebenfalls das Rosenmotiv aufnehmen. Während auf dem Berliner Kettenstück nur rote Rosen zu finden sind, wechseln sich auf den Exemplaren aus Cleveland und Rom rote und weiße Rosen auf den Perlen ab. Aus abwechselnd roten und weißen Rosen bestehen auch die Rosenkränze auf zahlreichen Gemälden, so auch auf der Altartafel der Kölner Rosenkranzbruderschaft. Auf dem Rosenkranz-Diptychon von Geertgen Tot Sint Jans hingegen wechseln sich weiße und rote Rosen nicht ab, vielmehr folgen auf jede rote Rose zehn weiße. Diese Art der Darstellung des Rosenkranzes entspricht den Beschreibungen Jakob Sprengers und des Autors von *Vnser lieben frawen psalter*, in denen die roten Rosen für die Betrachtung der Wunden und der Passion stehen und damit zugleich für die Vaterunser und die weißen Rosen für die Ave Maria und die Betrachtung der Kindheit Christi oder die Freuden Marias. Rosenkränze, die aus abwechselnd weißen und roten Rosen bestehen, verweisen also darauf, dass im Rosenkranz beides – Passion und Kindheit oder Freude und Schmerz – betrachtet wird. Die Tatsache, dass auf dem Berliner Kettenfragment nur rote Rosen untergebracht sind, lässt sich entsprechend als Fokussierung auf die Leiden verstehen. Diese Fokussierung scheint in Verbindung mit den Darstellungen der Leidenswerkzeuge, die auf den Perlen dieser Kette alternierend mit den Rosen dargestellt sind, nur folgerichtig.³⁰⁷ Auf der Kette des Cleveland Museum of Art, auf der weiße und rote Rosen, Freuden und Leiden kombiniert sind, sucht man Bilder der Leidenswerkzeuge vergeblich. Die Kette aus den Vatikanischen Museen enthält beide Elemente: zum einen fünf Perlen, auf denen auf allen sechs Seitenflächen die Leidenswerkzeuge dargestellt sind, zum anderen die übrigen dreizehn Perlen auf denen sich rote und einige wenige weiße Rosenblüten mit den Buchstaben SA, LE, NP abwechseln. Während die erste Gruppe von Perlen der Betrachtung der Passion gewidmet ist, ist die zweite

³⁰⁷ Auch auf dem Gemälde von Bartolomeo Veneto, London, National Gallery (Abb. 31), siehe dazu S. 63, sind ausschließlich rote Rosen auf der Gebetskette zusehen – und auch hier ist die Verbindung mit Darstellungen der Leidenswerkzeuge gegeben. Vgl. Penny, *The Sixteenth Century Italian Paintings*, Bd. I, S. 10-15.

Gruppe neutraler gehalten, obwohl auch hier rote Rosen, also Rosen, die an die Passion erinnern, dominieren.

Eine weitere Rose findet sich lediglich auf dem Ringkopf des Zehners von Heinrich VIII. Diese Rose muss wohl zugleich als Wappenrose (Tudorrose) und als Hinweis auf die Rosen des Rosenkranzes verstanden werden. Die Tudorrose, die dort in ungefasstem Holz ausgeführt ist, besteht aus zwei ineinandergelegten Rosen: einer roten und einer weißen – und auch wenn diese Rosen ursprünglich für die Familien York und Lancaster standen und nichts mit der Rosenkranzfrömmigkeit zu tun hatten, so erscheinen sie in diesem Kontext doch außerordentlich passend – und durch die Platzierung auf dem Ringkopf und damit also am Finger des Betenden wird diese Rose besonders hervorgehoben.

2.3.3 Die Rosenkranzbetrachtungen

Neben der Rosenkranzmadonna und dem Motiv der Rosen oder des Rosenkranzes treten auch die Betrachtungen oder Geheimnisse als Bilder in Malerei und Graphik auf. Auf die einschlägigen Beispiele, etwa die lange Reihe von hundertfünfundsechzig Holzschnitten zu den hundertfünfundsechzig *clausula*, „Betrachtungen“ oder „Geheimnissen“ im *Rosario dela gl'iosa vGINE Maria* von Alberto da Castello³⁰⁸ oder die fünfzig Miniaturen zu den Geheimnissen im Rosenkranzmanuskript der Kieler Universitätsbibliothek,³⁰⁹ wurde bereits hingewiesen. Auch die wesentlich zahlreicheren Geheimnisserien, die nicht fünfzig oder hundertfünfzig, sondern nur fünfzehn Geheimnisse bildlich darstellen, wurden bereits behandelt, insbesondere die drei Holzschnitten in *Vnser lieben frawen psalter* auf denen diese reduzierte Auswahl zum ersten Mal dokumentiert ist.³¹⁰ Es liegt nahe, die Passionsszenen, die im Innern der Achatperlen des Zehners aus dem Louvre (A11) versammelt sind, mit den Betrachtungen zum schmerzhaften Rosenkranz, den Dietrich Köldes als *krenskan van rosen*, Marcus von Weida als zweiten oder roten Rosenkranz und da Castellos als *mysterii dolorosso* bezeichnet, zusammen zu

³⁰⁸ Alberto da Castello, *Rosario dela gl'iosa vGINE Maria*, fol. 33v-201r.

³⁰⁹ Hoffmann, Cod. MS. K. B. 70, S. 125-143.

³¹⁰ Anonym, *Vnser lieben frawen psalter*, fol. 56v-57v, Vgl. auch: Ausst.-Kat. 500 Jahre Rosenkranz, S. 141, Kat.-Nr. A 37; Winston-Allen, *Stories of the Rose*, S. 34-37, 80.

bringen. Tatsächlich finden sich die fünf Szenen zu den schmerzhaften Geheimnissen, die auf den Holzschnitten in *Vnser lieben frawen psalter* dargestellt sind und später zahlreich kopiert wurden, unter den vierzehn Szenen, die in den Achatkapseln des Zehners präsentiert werden. Doch die Anzahl dieser Szenen spricht nicht gerade für eine direkte Verbindung mit den im Gebet zu evozierenden Betrachtungen.³¹¹ Die Szenenauswahl entspricht vielmehr den Stationen der Passion, die auf einem Holzschnitt dargestellt sind, der sich heute in der Bibliothèque national befindet. Die Gestaltung der Szenen ist sogar bis in kleinste Einzelheiten identisch, aber auf dem Holzschnitt sind diese Szenen Teil einer Passionslandschaft. Die meisten der Szenen sind innerhalb der Stadt Jerusalem in bühnenartig geöffneten Gebäuden untergebracht. Derartige Holzschnitte hatten den gleichen Zweck wie Passionsaltäre, Passionsspiele oder Kreuzwege und Kalvarienberge, die in und um Kirchen und Klöster errichtet wurden, nämlich den Gläubigen, die – aus welchem Grund auch immer – nicht in der Lage waren, „leiblich“ ins Heilige Land zu pilgern, die Möglichkeit zu geben *gaistisch*, also mental, diese Reise zu unternehmen und den Leidensweg Christi nachzuvollziehen und nachzuerleben.³¹² Es gab auch ausführliche schriftliche Anleitungen zu solchen geistlichen Pilgerreisen, etwa *Die Sionpilger* von Felix Fabri.³¹³ Der Holzschnitt aus der Bibliothèque National zeigt, dass die Motive aus dem Kontext einer anderen Frömmigkeitspraktik stammen als dem Rosenkranzgebet. Doch die Betrachtung der Passion im Rosenkranzgebet hat letztlich denselben Zweck wie der mentale Nachvollzug des Kreuzwegs und eine *devote meditacie op die passie ons liefs heeren* listet nicht nur die genaue Entfernung von einer Station der Passion zur nächsten auf, sondern verknüpft diese Wege mit einer bestimmten Anzahl Ave Maria und Vaterunser, die dabei gesprochen werden sollen.³¹⁴ Bilder zur Mediation des Leidenswegs auf

³¹¹ Ähnlich äußert sich auch Ritz. Vgl. Ritz, *Die christliche Gebetszählschnur*, S. 188. Dort schreibt sie: „Was das Verhältnis dieses Programms zum Rosenkranz betrifft, so ist wohl sicher anzunehmen, daß die Wahl des Passionsthemas im Zusammenhang mit der Rosenkranzbetrachtung erfolgte, ohne daß jedoch deshalb bei der allgemeinen Vertrautheit mit diesem, die einzelnen Szenen von den *clausulae* abgeleitet zu werden brauchen.“

³¹² Dazu: Ausst.-Kat. Foi & Bonne Fortune, S. 247-256.

³¹³ Felix Fabri, *Die Sionpilger*, Hrsg. Wieland Carls, Berlin 1999. Allgemeiner zur ‚geistlichen Pilgerfahrt‘ Nine Robijntje Niedema, *Rompilgerführer in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Die Indulgentiae ecclesiarum urbis Romae* (Frühe Neuzeit 72). Tübingen 2003; Kat. Foi & bonne fortune, S. 247-256.

³¹⁴ Ausst.-Kat. Foi & bonne fortune, S. 249.

Rosenkranzperlen darzustellen entspricht also durchaus der Logik des Rosenkranzgebets, das zur Entstehungszeit dieses Zehners noch nicht auf fünfzehn Betrachtungen fixiert war und Freiraum für individuelle Vorlieben im Rahmen der Gebetspraxis ließ, als das später üblich war. So wie die Bilder im Innern der Perlen, die während des Gebetsvorgangs gar nicht betrachtet werden können, ohne das Gebet für die Bildbetrachtung und das damit einhergehende Öffnen und Schließen der Perlen zu unterbrechen, mit dem Gebet thematisch übereinstimmen, verweist auch der Text der Umschrift, der stets sichtbar ist, auf die Stationen der Passion, in denen diese Worte gesprochen wurden.

Auch andere Bildrosenkränze thematisieren die Passion, etwa der Turiner Rosenkranz (A16) mit Darstellungen, die Christus zeigen, wie er vor Pilatus geführt wird, wie er verurteilt wird, wie er auf dem Ölberg betet, wie er verraten wird, wie er geißelt wird, wie er dem Volk vorgeführt wird, wie er gekreuzigt wird. Die Bilder der Kreuzabnahme, des Leichnams Christi, der drei Marien am Grabe und die Auferstehung schließen diese Reihe thematisch ab. Wahrscheinlich bildeten diese Perlen ursprünglich einen Zehner, der komplett der Passion gewidmet war, bevor sie um Perlen mit Heiligendarstellungen ergänzt wurden, denn in der heutigen Anordnung stehen den sechs Perlen mit Passionsdarstellungen sieben Perlen mit Heiligen gegenüber. Die Passionsdarstellungen auf der Kölner Gebetskette und auf dem Ring des Konstanzer Zehners (A17) sind in den größeren Zusammenhang der Vita Christi gestellt. Es kommen dort also auch solche Ereignisse vor, die man dem weißen, ersten oder freudreichen Rosenkranz zurechnet. Auf der Kölner Kette (A18) sind sechs Szenen der Passion und sechs Szenen der Kindheit gewidmet, während den neun Passionsszenen auf dem Konstanzer Stück neun andere gegenüberstehen, von denen aber nur vier die Kindheit zum Inhalt haben. In der ein oder anderen Form ist die Passion auf allen Bildrosenkränzen präsent, die einzigen Ausnahmen bilden die beiden Rosenkränze, die sich heute in den Vereinigten Staaten befinden, der Marien-Zehner aus dem Metropolitan Museum (A12) und die Kette aus dem Cleveland Museum of Art (A9). Das Berliner Fragment (A8), das letzterer sehr ähnlich ist, widmet sich hingegen ausschließlich der Passion, an die mittels der Leidenswerkzeuge und der roten Rosen erinnert wird. In den allermeisten anderen Fällen beschränkt sich die

Darstellung der Passion auf ein oder zwei Szenen, in einigen Fällen ist nur die Kreuzigung dargestellt.³¹⁵

Da in einigen Varianten des Rosenkranzgebets nicht Ereignisse aus dem Leben Christi betrachtet werden sollen und stattdessen Maria im Zentrum steht, kann man die Darstellungen des Marienlebens auf den Gebetsketten aus München (A1) und New York (A12) als bildliche Ausgangspunkte für eine derartige Betrachtung ansehen. Diese Bildprogramme zum Marienleben schließen stets Bilder, die man dem Themenkreis des weißen, ersten oder freudenreichen Rosenkranzes zurechnen kann mit ein, da das Marienleben und die Kindheit Christi aufs Engste mit einander verknüpft sind. Doch auch hier gilt, was bereits für die Passionszyklen und anderen Bildreihen zum Leben Christi konstatiert wurde, dass hier keine Übernahme von irgendwelchen schriftlich überlieferten Gebetsanleitungen stattfindet, sondern freiere Bildlösungen gefunden wurden.

2.3.4 Bilder an den Fingern: Das Geheimnis des Zehners

Um die Frage zu klären, in welchem Verhältnis die Perlen und die Geheimnisse stehen, ist es wichtig zu wissen, wie die Gebetsketten zu gebrauchen waren. Trotz der Fülle an überlieferten Gebetsanleitungen zum Rosenkranzgebet ist nur eine einzige überliefert, die dabei auch die Verwendung der Gebetskette beschreibt. So führt Dietrich Kölde von Münster in seinem *Kerstenen Spiegel* aus: *Dessen souter suldi delen in drie delen: Deerste deel is genoemt of ghehieten een cransken of hoeyken van lelien voer dwelc ghij lesen sult vijff pater noster op v vief vinger ende op elc pater noster of vinger .x. aue maria met sulke betrachtighe als hier na volgen sal op elcken voerseiden vinger. Ende om dese voerseide .x. aue maria voersienlic te lesen ende gesmackelic, so is noot dat ghi een pater nosterken maect van .x. teekenen met enen rinc doende an uwen eersten vinger ende lesen dan .x. aue maria ende so voert op dander iiij vingers. Dits een deel van drien ende so suldi oec*

³¹⁵ Gebetskette, Schatzkammer der Residenz München (A1): Schmerzen Marias; Rosenkranz, Victoria and Albert Museum (A2): Gnadenstuhl (Kreuzigung) und Geißelung; Zehner, Kunsthistorisches Museum Wien (A4): Kreuzigung mit Pilatus und Kreuztragung mit Veronika; Zehner, Louvre (A5) und Zehner, Chatsworth Settlement (A6) jeweils: Kreuzigung und Grablegung; Zehner, Louvre (A13), Geistliche Schatzkammer (A14) und Privat (A15) jeweils: Kreuzigung.

*doen met dander soet v best te passe coemt.*³¹⁶ Die Gebetskette, die Kölde beschreibt, hat mit ihren zehn „teekenen“ (Zeichen) und dem Ring am Ende genau die Form eines Zehners. Dabei kommt dem Ring eine besondere Bedeutung zu, denn er ist nicht nur die für den Zehner-Typus charakteristische „Haltevorrichtung“,³¹⁷ wie Ritz schreibt, sondern für die Funktion des Geräts von entscheidender Bedeutung. Man soll den Ring der Reihe nach an die fünf Finger einer Hand stecken und pro Finger ein Vaterunser beten und zehn Ave Maria, für jede Perle der Kette, so dass sich insgesamt ein Rosenkranz mit 50 Ave Maria ergibt. Ritz folgert aus dieser Beschreibung, dass Zehner wirklich zum Beten des Rosenkranzes dienten.³¹⁸ Wie bereits weiter oben ausgeführt, spricht Kölde in seiner Gebetsanleitung auch davon, dass man sich vor jedem Vaterunser bestimmte Betrachtungen in Erinnerung rufen soll: vor dem ersten Vaterunser des Lilienkränzchens die Empfängnis der Heiligen Anna, die Mariengeburt und den Tempelgang Marias, vor dem zweiten Vaterunser und den folgenden zehn Ave die Vermählung, Verkündigung und Empfängnis Marias usw., vor dem dritten Vaterunser die Heimsuchung, etc.³¹⁹ Kölde ordnet also jedem Vaterunser – und damit jedem Finger – bestimmte Betrachtungen zu. Der Logik dieser Gebetsanleitung zufolge, lassen sich die Betrachtungen oder Geheimnisse also nicht an den Perlen der Gebetskette, sondern an den Fingern des Beters festmachen.

Die Praxis, innere oder mentale Bilder³²⁰ an den Händen zu verorten und zu speichern, lässt sich in verschiedenen Quellen aus dem 15. und 16. Jahrhundert greifen, so in Werken zur Rhetorik, insbesondere zur Mnemotechnik, in Katechismen und in der religiösen Erbauungsliteratur. So z.B. eine steinerne Zehn-Gebote-Tafel aus der Peterskirche in Frankfurt am Main. (Abb. 97) Diese

³¹⁶ Der Christenspiegel des Dietrich Kolde, S. 283. Zitiert nach Fassung B.

³¹⁷ Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 74.

³¹⁸ Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 63 ff; Gisind Ritz, Der Rosenkranz, in: Ausst.-Kat. 500 Jahre Rosenkranz, S. 72.

³¹⁹ Siehe S. 119 f.

³²⁰ Wenn die Rede auf innere oder mentale Bilder kommt, stößt die Kunstwissenschaft an ihre Grenzen, daher sind innere/mentale Bilder ein noch wenig systematisch untersuchtes Phänomen. Überlegungen dazu finden sich bei Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 2000, S. 459-470; Danièle Alexandre-Bidon, Une foi en deux ou trois dimensions? Images et objets du faire croire à l'usage des laïcs, Annales 53/ 6 (1998), S. 1155-90, S. 1187-1190; Berns, Film vor dem Film, bes. S. 15-63; Marius Rimmel, Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort. Semantisierung eines Bildträgers, München 2010, S. 203-218; ders., (Ver-)Führung durch Scharniere, in: Medialität des Heils im späten Mittelalter, Hrsg. Carla Dauven-van Knippenberg/Christian Kiening, Zürich 2009, S. 111-130.

Tafel, die der Pfarrer Johannes Lupi (Wolff), der auch als Autor eines Beichtspiegels über die Zehn Gebote bekannt ist, in Auftrag gegeben hat,³²¹ 1468 anfertigen. Sie zeigt in zwei Registern zehn Szenen, die darstellen, was man den Geboten zufolge nicht tun darf. Das erste Bild zeigt ein Paar, das unter Missachtung des Gebots „Du sollst keine anderen Götter haben“ eine Götzenstatue anbetet, das zweite ein Paar, das einen falschen Eid schwört, das dritte eine Person, die am Sabbat arbeitet, das vierte ein Paar, das Vater und Mutter nicht ehrt, das fünfte einen Mord, das sechste einen Raub, das siebte einen Ehebruch, das achte eine Falschaussage vor Gericht, das neunte und zehnte das Begehren nach des Nächsten Frau und Geld. Eingeleitet wird die Reihe von einer Darstellung Moses' mit den Gesetzestafeln, auf denen die Gebote durch römische Zahlen repräsentiert werden. Am Ende der Reihe steht das Bild Christi. Im Vordergrund der Gebote-Bilder ist im oberen Register eine Hand, im unteren ein Händepaar zu sehen, an deren Finger die Gebote abgezählt werden. Dazu erklärt die Inschrift „*Fili mi, serva mandata mea et vives et legem meam quasi pupillam oculi tui. Liga eam in digitis tuis, scribe illam in tabulis cordis tui*“ (Behalte meine Gebote, so wirst du leben, und hüte meine Weisung wie deinen Augapfel. Binde sie an deine Finger, schreibe sie auf die Tafel deines Herzens.) mit einem Zitat aus Sprüche 7,2–3 wie die Bilder zu benutzen sind. Der Betrachter soll die Gebote nicht nur anschauen und abzählen, sondern sich auch einprägen und sie an seinen eigenen zehn Fingern festmachen, um sie so stets verfügbar zu haben.

Dem gleichen Muster folgt ein Händepaar, das im Inventar des Florimond Robertet beschrieben wird: Hier sind in die Finger der Hände in gotischen Lettern die Zehn Gebote eingraviert. In den Handflächen sind die Köpfe eines Mannes und einer Frau dargestellt und um sie herum läuft die Inschrift *Les dix doigts de nos mains doivent à tous momens / Nous faire souvenir des dix commandemens. (Die zehn Finger unserer Hand sollen in jedem Moment / uns an die Zehn Gebote erinnern.)*³²² Ein Kapitel im Buch *Schatzbehälter der waren reichthümer des Heils* von Stephan Fridolin (um 1430-1498), das 1491 bei Anton Kolberger in Nürnberg gedruckt wurde, leitet den Leser dazu an, die

³²¹ Hartmut Boockmann, *Die Stadt im späten Mittelalter*, München 1986, S. 188 f, Kat.-Nrn. 295, 296.

³²² Inventar von Florimond Robertet, S. 48. Vgl. auch: Gay, *Glossaire Archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance*, Art. Mains Jointes, S. 104 und Alexandre-Bidon, *Une foi en deux ou trois dimensions?*, S. 1188.

zwölf Glaubensartikel an den Fingergliedern einer Hand (ohne den Daumen) festzumachen. Jedem Glaubensartikel soll er dann je einen Apostel zuordnen, sowie jeweils einen anderen Heiligen, einen Edelstein und eine bestimmte Gruppe aus der himmlischen Hierarchie der Heiligen. Das dazugehörige Holzschnittpaar (Abb. 98 und 99) aus der Werkstatt von Michael Wohlgemut (1433/34-1519), das auf einer Doppelseite (fol. U3v-U4r) eine linke und eine rechte Hand präsentiert, zeigt auf jedem Fingerglied der linken Hand die Darstellung eines Apostels, dem je ein Vers des am rechten Rand platzierten Credo zugeordnet ist, und auf den Fingergliedern der rechten Hand zwölf Heilige, dazu auf beiden Daumen jeweils ein Bild von Christus und Maria, links in ihrer irdischen Gestalt, rechts in ihrer endzeitlich-himmlischen. Ein guter Christ soll das Credo auf diese Weise in seiner „geistlichen“ und „leiblichen“ Deutung an den Händen stets parat zu haben; es soll ihn wie ein Amulett vor dem „Bösen Geist“ und seinen Anfechtungen und Zweifeln schützen.³²³

Im *Schatzbehalter* findet man 94 weitere Holzschnitte. Die beiden ersten zeigen ebenfalls ein Händepaar, an dessen durch Ringe geteilten Fingergliedern die hundert Kapitel des Hauptteils seines Buches und damit die ganzen geistlichen Inhalte an den Fingergliedern durch Zahlen lokalisiert werden. Die Zahlen verweisen nicht nur auf die Kapitel, sondern auch auf die übrigen Holzschnitte, die fast allen diesen Kapiteln vorangestellt sind, den Inhalt des Kapitels in komprimierter Form wiedergeben und Fridolin als Argumentationsstütze dienen. Der Leser, aber auch der leseunkundige Betrachter, soll – wie Fridolin in der Einleitung schreibt – das Bild der Hände dazu nutzen, sich die „*Schätze des Himmels*“ „mit fleiß ein[zu]pilde“.³²⁴ Ein weiteres Beispiel von Bildern, die an den Fingern gespeichert werden, bietet die *Vita Esopi* von Heinrich Steinhöwel, die um 1476 in Ulm erschien. Der Titelholzschnitt dieser Schrift zeigt den buckligen Sklaven Aesop, der seine Hand benutzt, um seine Lebensgeschichte zu erzählen. Aesop ist von

³²³ Wolfgang Brückner, Hand und Heil im ‚Schatzbehalter‘ und auf volkstümlicher Graphik, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1965), S. 60–109; Ulrike Heinrichs, Martin Schongauer. Maler und Kupferstecher. Kunst und Wissenschaft unter dem Primat des Sehens, München 2007, S. 23-49; Ausst.-Kat. Credo, S. 250 f, Kat.-Nr. 113.

³²⁴ Brückner, Hand und Heil im ‚Schatzbehalter‘, S. 65–69; Stephan Fridolin, Schatzbehalter der waren reichthümer des Heils, Faksimile der Ausgabe Koberger, Nürnberg 1491, Portland 1972.

Bildsignets umgeben, die besonders markante Details aus den Holzschnitten, die jedes der Kapitel einleiten und den Inhalt des Kapitels in einer prägnanten Szene zusammenfassen, wiedergeben. Diese Signets auf dem Titelholzschnitt sind chronologisch geordnet. Der Betrachter kann, dem Beispiel des dargestellten Aesop folgend, die Geschichte von Aesop anhand dieses Holzschnitts erzählen, wenn er sich diese *imagines agentes* einprägt, sie als *loci* (Erinnerungsorte) auf die eigene Hand überträgt und die Geschichte schließlich mit Hilfe seiner Hand nacherzählt.³²⁵ Dies ist eine seit der Antike bekannte und geübte Mnemo- und Erzähltechnik, die aber gerade im 15. Jahrhundert auch auf geistliche Stoffe angewandt wurde, wie das Beispiel des *Schatzbehalters* des Franziskaners Stephan Fridolin eindrücklich zeigt.³²⁶ Auf derartige Beispiele Bezug nehmend spricht Daniele Alexandre-Bidon von der Hand als „manuel“ vivant, interactif et toujours disponible.“³²⁷ Dieses „Handbuch“ konnte also auch als Rosenkranzgebetbuch benutzt werden, denn die Hand, und nicht etwa die Gebetskette, diente als Ort, an dem die inneren Bilder der Rosenkranz-Geheimnisse verortet waren.

Auf Rosenkranzbildern, wie den drei Holzschnitten in *Vnser lieben frawen psalter*, stimmt die Zahl der Geheimnisbilder, die für jedes der drei Kränzlein vorgesehen sind, mit der Zahl der Finger an einer Hand überein. Zugleich entspricht ein Bild einer Dekade und damit einem Finger. Damit ist hier das Prinzip, das Kölde beschreibt, klarer umgesetzt als in seiner eigenen Beschreibung, in der mehrere Meditationen zu einer Dekade vorgeschlagen werden. Will man den Rosenkranz der Holzschnittvorlage entsprechend beten, so muss man also nach jeder Ave-Dekade für jedes folgende Vaterunser den Ring des Zehners an den nächsten Finger stecken, und aktiviert damit das nächste Geheimnis-Bild in seinem inneren Bilderspeicher. Vielleicht liegt in dieser Klarheit der Verbindung von Text und Bild, zusammen mit ihrer

³²⁵ Vgl. dazu: Berns, *Film vor dem Film*, S. 48 f.

³²⁶ Speziell zur Hand als Erinnerungsspeicher hat Fernando R. de la Flor publiziert. Fernando R. de la Flor, *La mano mnemónica*, in: *Fragmentos*, 1991, Nrn. 17-19, S. 169-175; ders. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid 1995, S. 260-275; außerdem sei auf Berns und Brückner verwiesen: Berns, *Film vor dem Film*, S. 48 f und Brückner, *Hand und Heil im ‚Schatzbehälter‘. Allgemeiner zu Mnemotechnik im Mittelalter und der Frühen Neuzeit* vgl. Frances A. Yates, *Gedächtnis und Erinnern: Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin 1994; Mary Carruthers, *The Book of Memory. A study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990; Barbara Keller-Dall’Asta, *Heilsplan und Gedächtnis. Zur Mnemologie des 16. Jahrhunderts in Italien*, (*Studia Romanica* 104), Heidelberg 1999.

³²⁷ Alexandre-Bidon, *Une foi en deux ou trois dimensions?*, S. 1188.

einfachen „Handhabbarkeit“ an den fünf Fingern einer Hand, der Grund warum sich diese Version mit 3 mal 5 Betrachtungen, wie sie in *Vnser lieben frawen psalter* vorliegt, schlussendlich durchgesetzt hat.

Wenn im vorausgegangenen Kapitel konstatiert werden musste, dass keines der Bildprogramme der Bildrosenkränze den Rosenkranz in einer der schriftlich fixierten Varianten wiedergibt, so mag einer der Gründe darin liegen, dass die Geheimnisse der Logik des Gebets und der Anleitung Köldes folgend, an den Fingern und nicht an den Perlen festzumachen waren. Die vorgestellte Vielfalt an Möglichkeiten den Rosenkranz zu beten zeigt andererseits aber auch, dass Köldes Anleitung keineswegs Allgemeingültigkeit beanspruchen darf – jedenfalls nicht vor 1569, dem Jahr als Pius V. das Breve *Consueverunt* herausgab.

Im Folgenden soll nun der Frage nachgegangen werden, in welcher Beziehung zu den im Gebet zu evozierenden Bildern, die thematisch sehr unterschiedlich ausgerichteten Bildprogramme stehen und inwieweit sie auf die womöglich an den Fingern gespeicherten Geheimnisbilder eingehen und sich mit diesen ins Benehmen setzen.

2.3.5 Haptik – Das Leiden Christi zum Anfassen

Der Akt, den Ring an den Finger zu stecken und damit das dort gespeicherte Bild abzurufen, wird durch die Gestaltung des Rings am Konstanzer Elfenbein-Zehner (A17) thematisiert und besonders betont, denn dort ist auf der Innenseite der Ringschiene die Dornenkrone eingraviert. Allein der Gedanke, sich die stachelige Dornenkrone auf den Finger zu setzen, wirkt irritierend und stimuliert die emotionale Betrachtung des Lebens Christi und besonders der Passion. Die bloße Anwesenheit dieser Dornenkrone bewirkt, dass der Körperkontakt, der notwendiger Teil der Gebetspraxis ist, bewusst vollzogen wird.³²⁸ Doch nicht nur die Innenseite dieses Rings nimmt auf die an den

³²⁸ Selten werden Bilder auf der Innenseite eines Fingerrings angebracht, aber diese seltenen Fälle sind sehr beachtenswert. So ruft die Kreuzigungsdarstellung auf der Rückseite des Ringkastens des Thame-Rings aus dem Ashmolean Museum Oxford die Erinnerung an Praktiken der mittelalterlichen Mystiker, die sich Bilder körperlich Einprägen wollten. Vgl. dazu: Silke Tammen, Vom Haften der Erinnerung: Gedanken zur Intermedialität und einem Paragone der Gedächtnismedien im Mittelalter, in: Gedächtnisparagone – intermediale Konstellationen, Hrsg. Sabine Heiser/Christiane Holm, Göttingen 2010, S. 131-152, S. 146 f; Moritz Jäger, Der Dornenanhänger aus dem British Museum/London, Magisterarbeit, Gießen

Fingern verorteten Geheimnisse Bezug, auch die achtzehn Szenen aus dem Leben Christi, die außen auf dem Ring dargestellt sind, stehen sicher nicht zufällig in so unmittelbarer Nähe zum Finger. Zwar stellt ihre Anzahl eine Verbindung zu den alttestamentlichen Szenen auf den Kugeln her, nicht jedoch zu einer der überlieferten Rosenkranzvarianten, doch die Platzierung der Vita Christi an dieser wichtigen Stelle macht deutlich, dass hier die Hand mit ihren Geheimnisbildern im Bildsystem, das über die Gebetskette selbst hinausgeht, mitgedacht ist.

Nicht nur die Dornenkrone im Innern des Rings muss mit dem Körper des Betenden bei der Benutzung dieses Zehners in Kontakt kommen, auch die Arma Christi auf den Schmalseiten des Kreuzes müssen fast zwangsläufig berührt werden, denn sie befinden sich gerade dort, wo der Betrachter den Zehner anfassen muss, egal, ob er ihn betet oder seine Bilder anschaut. Der Betrachter muss nicht nur die Dornenkrone um seinen Finger legen, sondern auch die Nägel und die Geißeln anfassen. Diese ganz und gar nicht unangenehmen Berührungen, sollen die schmerzhaften Berührungen des Körpers Christi mit den echten Leidenswerkzeugen in Erinnerung rufen. In gleicherweise funktionieren die Rosenkranzketten aus Rom (A10) und Berlin (A8), bei denen man ebenfalls nicht umhin kommt die Leidenswerkzeuge anzufassen.

Die Schrift, die auf letzterem zu lesen ist, lässt sich nur verstehen, wenn man die Perlen anfasst und dreht. Gleiches gilt für die Bildprogramme und auch die Texte auf den Perlen der drei Buchsbaumzehner (A3, A5, A6), ebenso wie für das Bild der Anbetung der Könige auf dem Abschlussglied des Langdale-Rosenkranzes (A2). Die Tatsache, dass man einen Rosenkranz anfassen und durch die Finger gleiten lassen muss um ihn zu beten, wird hier zu einer notwendigen Vorbedingung für die Erschließung der Bild- und Textprogramme gemacht.

Ganz anders sind die Bildprogramme und der Gebetsvorgang in den Fällen verknüpft, in denen man keine Bilder sieht, wenn die Edelsteinkapseln

2006, S. 76 ff. Anders als bei dem Bild auf der Rückseite des Thame-Rings, geht es bei der Dornenkrone auf der Innenseite der Ringschiene des Konstanzer Zehners (A17) wohl kaum um die körperliche Einprägung des ornamenthaften Bildes der Dornenkrone, sondern um den Hinweis auf das Leiden Jesu im Sinne einer *Imitatio Pietatis*, die aber nicht auf schmerzhaftes vollzogen wird, aber das Anstecken des Rings zu einem bewusst zu vollziehenden Akt macht.

geschlossen sind. Diese Kapseln fühlen sich dann beim Beten genauso an wie andere, bilderlose Rosenkranzperlen. Gebet und Bildbetrachtung können damit völlig unabhängig voneinander stattfinden, denn sie entsprechen zwei unterschiedlichen Rezeptionsmodi: dem haptischen Befühlen der Edelsteinperlen und dem visuellen Bildersehen.

Daraus lässt sich aber nicht der Schluss ziehen, dass der Kunstgenuss, für den die Perlen geöffnet sein müssen, und die Verrichtung des Gebets, für das die Perlen geschlossen sein müssen, völlig unabhängig von einander wären. Im Gegenteil stehen die Bilder in zwei dieser Zehner den inneren Bildern, die in das Rosenkranzgebet eingeschrieben ja besonders nahe (auch wenn sie diesen nicht völlig entsprechen).

2.3.6 Das Credo

In ganz anderer Form nehmen die Zehner, die das Credo thematisieren, auf das Gebet Bezug. Gleich vier der achtzehn Rosenkränze weisen ein Bildprogramm zum Credo auf. Jedes Mal stützt sich das Bildprogramm dabei auf die zwölf Apostel als Sprecher der Credoverse, denn sie galten als Verfasser des apostolischen Glaubensbekenntnisses.³²⁹ In den Onyxkapseln des Wiener Zehners (A4) wird dieser Zusammenhang dadurch hergestellt, dass die Bilder der Apostel von entsprechenden Umschriften gerahmt werden. Zwischen die Apostel treten einzelne Heilige mit anderen Umschriften, sowie die Kreuzigung mit Pilatus und die Kreuztragung mit Veronika. Bei den drei aus Buchsbaum geschnitzten Zehnern bestimmt das Credo das Bildprogramm hingegen vollkommen. Auf dem Straßburger Zehner (A3) ist auf jeder der elf Perlen in einem der vier Bildfelder ein Apostel zu sehen, der einen Credoartikel spricht, so dass sich das Credo Artikel für Artikel über die elf Perlen fortsetzt. Der Glaubensinhalt des Textes bestimmt dann den Inhalt der anderen drei Bilder auf der Perle. Zu dem Satz „Ich glaube an Gott, den Vater, den Allmächtigen, den Schöpfer des Himmels und der Erde“ gehören dementsprechend drei Bilder, die Gottvater zeigen, wobei unterschiedliche Eigenschaften hervorgehoben werden und zu „gelitten unter Pontius Pilatus,

³²⁹ Zu ähnlichen Bildprogrammen zum Credo unter Einbeziehung der zwölf Apostel in anderen Bildmedien, vgl. Art. Credo, in: LCI, Bd. 2, Sp. 462 f; zahlreiche Beispiele finden sich auch in: Ausst.-Kat. Credo.

gekreuzigt, gestorben und begraben“ gehören Darstellungen der Dornenkrönung, der Kreuzigung und der Grablegung. So bildet das Credo den Ausgangspunkt für ein Bildprogramm, das alle wichtigen Stationen der Heilsgeschichte behandelt, von der Erschaffung der Welt, über Christi Geburt, Leiden, Tod und Auferstehung, über die Institution der Kirche bis zum Jüngsten Gericht. Zwar beginnt die Bilderfolge mit Gott und der Schöpfung und endet mit dem Jüngsten Gericht und der Auferstehung der Toten, doch insgesamt entzieht sich die Erzählung der Heilsgeschichte einer chronologischen Abfolge, da der Text des Credo eine andere Reihenfolge vorgibt.

Diese Struktur hat der Straßburger Zehner mit den beiden anderen aus Buchsbaumholz geschnitzten Zehnern gemein. Die einzelnen Szenen aber, die einem Credovers zugeordnet sind, variieren zwischen dem Straßburger Exemplar und den beiden anderen überraschend stark. Während die Szenenauswahl des Straßburger Zehners, der in den Holzschnitten zur Erklärung der zwölf Artikel des christlichen Glaubens größtenteils entspricht, sind zwischen der Szenenauswahl und –zuordnung dieses Credokommentars und den Zehnern Heinrichs VIII. und seiner Frau (A6) und Floris van Egmonds und dessen Frau (A5) fast keine Gemeinsamkeiten festzustellen. Anders als auf dem Straßburger Zehner, aber genauso wie auf den Holzschnitten, sind den zwölf Aposteln Propheten typologisch gegenübergestellt und den zwölf Credoartikeln zwölf Sätze von eben diesen zwölf Propheten. Dies sind also Textpassagen aus dem Alten Testament, die auf die Glaubensinhalte der christlichen Kirche hinweisen. Dem Propheten ist dann in der Regel ein weiteres der fünf Bildfelder gewidmet, auf dem eine Szene aus seinem Leben oder sein Tod dargestellt ist, außerdem sind an drei Stellen Sibyllen ins Bildprogramm integriert. Insgesamt ergibt sich daraus, wie beim Straßburger Zehner, eine große Erzählung, welche die ganze Heilsgeschichte umspannt. In diesem Fall wird aber stärker als auf dem Straßburger Zehner das Alte Testament berücksichtigt und damit kommt das Bildprogramm der biblischen Mastererzählung näher. Die Ordnung der Bilder beruht auch hier auf dem Credo und folgt konsequent der Logik des Texts. Die Heilsgeschichte wird dabei nur mittelbar – durch die Brille des Credo – sichtbar.

Die prominente bildliche Umsetzung des Credo auf Rosenkränzen muss zunächst überraschen, da die Rosenkränze doch zum Abzählen des Ave Maria, und nicht des Credo dienten, auch wenn einige Formen des Rosenkranzes, wie die, die der zitierte Ablassbrief von 1475/1480 überliefert, mit dem Credo beginnen. Stephan Beissel zufolge setzt diese „Beifügung“ des Credo zum Rosenkranz im ausgehenden 15. Jahrhundert, also genau zu dieser Zeit, langsam ein.³³⁰ Ein Einblattdruck von 1485, der sich heute in der National Gallery of Art in Washington befindet, erklärt „*Wer ain andächtigen rosenkrantz betten wil zûlob vnd ere unser lieben frowen der fâhe an zu bette[n] am ersten ain glouben der bedût dz reifflin daruff man die rôsen binden sol darnach •x• Ave maria*“ usw.³³¹ Auf einer Reihe von Einblattdrucken findet man ähnliche Aussagen. So wird das Credo auf einem Blatt von Hanns Schawz, das in Nürnberg gedruckt wurde und sich heute im Germanischen National Museum befindet, „*das Wylsein, darauf man die Rosen pintten soll*“ genannt.³³² Ein Flugblatt von 1503, ebenfalls aus Nürnberg, erklärt das Credo sei „*dy schyne*“ für den Rosenkranz³³³ und in den Statuten der Colmarer Rosenkranzbruderschaft wird das Credo als „*reisselin dar uff man die rosen binden soll*“ bezeichnet.³³⁴ Alle diese Gebetsbeschreibungen gehen also davon aus, dass der Beter, wie der Mönch aus der Legende *Marien Rosenkranz*, aus seinen Gebeten einen Blumenkranz flicht. Dazu braucht er natürlich einen Reif und diesen Reif stellt das Credo dar.

Analog dazu soll die Gebetskette als Reif oder Schiene für das Gebet fungieren. Dazu sind die Credo-Zehner, statt mit den Bildern zu den Geheimnissen, wie man sie in Büchern und auf Altären, kaum aber auf Rosenkränzen findet, mit Bildern zu den verschiedenen Aspekten des Glaubensbekenntnisses versehen. Das ist insofern folgerichtig, als die Rosenblüten, also die Gebete mit den eingeschlossenen Geheimnissen auf den Reifen gesteckt werden müssen. Die Gebetskette dient nicht dazu dient die

³³⁰ Beissel, *Die Geschichte der Verehrung Marias während des Mittelalters*, S. 518; Ritz, *Die christliche Gebetszählschnur*, S. 204.

³³¹ Einblattdruck, 1485, National Gallery of Art Washington, in: *Ausst.-Kat. Edelsteine, Himmelsschnüre*, S. 32, Abb. 22.

³³² Beissel, *Die Geschichte der Verehrung Marias während des Mittelalters*, S. 531.

³³³ Beissel, *Die Geschichte der Verehrung Marias während des Mittelalters*, S. 532.

³³⁴ In den Statuten der Colmarer Rosenkranzbruderschaft, zitiert nach Lentes, *Die Gewänder der Heiligen*, in: *Hagiografie und Kunst*, S. 123 f.

Betrachtungsbilder aufzurufen, sondern als Reifen, auf den die Rosen gebunden werden sollen – ganz egal ob sie weiß, rot oder golden sind.

Johannes von Lamsheym gibt in seinem *Libellus pertulis de fraternitate sanctissima et Rosario Beate Mariae Virginis*, das 1495 in Mainz gedruckt wurde, die Idee, dass das Credo als Reif für den Rosenkranz dient, in lateinischer Sprache wieder; dort schreibt er: „*rosariu[m] incipiat a credo [...] Credo na[m]q[ue] rep[re]sentat circulu[m] et circu[m]ferentia[m] quo flores colligu[n]tur: vulgariter eyn reiflyn. Ip[su]m autem credo dicendu[m] est ad honore[m] sanctissime trinitatis: et duo decim apl'o[rum] qui ip[su]m co[m]posueru[n]t.*”³³⁵ Er schließt also mit der Bemerkung, dass das Credo zu Ehren der heiligen Dreifaltigkeit und zu den zwölf Aposteln, die das Credo verfasst haben, zu sprechen sei. Hier führt die Verbindung der Apostel mit dem Glaubensbekenntnis, die im *Schatzbehalter* ebenso zu finden ist, wie in der *Erklärung der zwölf Artickel des Cristenlichen gelaubens* und auch auf vielen bildlichen Darstellungen der Apostel dazu, dass sie als Adressaten des Gebets in den Rosenkranz mit einbezogen werden.

2.3.7 Apostel, Evangelisten, Kirchenväter und alle anderen Heiligen

Auf den vier Zehnern, auf denen es vorkommt, ist das Glaubensbekenntnis mit den Aposteln verbunden. Die Apostel sind jedoch auch auf fünf weiteren Rosenkränzen dargestellt, also auf insgesamt neun der achtzehn aufgeführten Gebetsketten. Auf dem englischen Fünfziger (A2) erscheinen die Apostel unter vielen anderen Heiligen. Seit der Neufädelerung Anfang des 20. Jahrhunderts sind sie alle in der ersten Dekade versammelt, denn die fünf Dekaden sind jeweils einer bestimmten Gruppe von Heiligen gewidmet. So kommen im zweiten Gesätz ausschließlich englische Heilige vor, im dritten fast nur weibliche Heilige, und im fünften die Evangelisten und Kirchenväter. Das vierte Gesätz, in dem alle möglichen Heiligen versammelt sind, die sich sonst nicht schlüssig einordnen lassen, zeigt deutlich die Unzulänglichkeit dieses Ordnungsprinzips. Es kann jedoch nicht oft genug betont werden, dass es sich

³³⁵ Johannes von Lamsheim, *Libellus pertulis de fraternitate sanctissima et Rosario Beate Mariae Virginis*, fol. 8v, pag. 232v.

bei dieser Ordnung um einen Rekonstruktionsversuch handelt und es ist unwahrscheinlich, dass sie der ursprünglichen Anordnung entspricht.³³⁶

Eine ähnliche Einteilung der Heiligen in Gruppen findet man in der Ikonografie des „Himmlischen Rosenkranzes“. Als „Himmlischer Rosenkranz“ wurde, wie beschrieben, ein bestimmtes Bildformular verstanden, in dem alle Heiligen, nach Gruppen in Register geordnet, um die heilige Dreifaltigkeit versammelt sind.³³⁷ Dieses Schema meinte Lentès im Bildprogramm des englischen Goldrosenkranzes wiedergefunden zu haben. „Mit Ausnahme der Gregorsmesse, der Stigmatisation des Franziskus, sowie der Propheten und Patriarchen“³³⁸ fänden sich dort „alle aus dem Himmlischen Rosenkranz bekannten Elemente.“³³⁹ In der Tat sind die Parallelen auffällig, insbesondere in der heutigen Anordnung der Perlen, bei der wahrscheinlich ein Bild des Himmlischen Rosenkranzes als Vorlage diente. Lentès schließt daraus dass „diese Gebete keineswegs nur zu Jesus und Maria, sondern im Gegenteil jeweils in Zehnergruppen zu den einzelnen auf den Bildern versammelten Heiligengruppen“ gesprochen werden sollten.³⁴⁰ Anleitungen zum Himmlischen Rosenkranz erklären, er bestünde in seiner langen Form aus fünfzig Vaterunser, fünfzig Ave Maria und fünf Credo oder in seiner kurzen Form aus zehn Vaterunser, zehn Ave Maria und einem Credo.³⁴¹ Von einer Betrachtung zu den verschiedenen Heiligen ist dort – entgegen der von Thomas Lentès vertretenen These – nicht die Rede. Einzig in der Beischrift zu Erhard Schöns Holzchnitt aus dem *Speculum Passionis* und auf einem Blatt der Bayerischen Staatsbibliothek heißt es bei der kurzen Version des Gebets, jeweils ein Vaterunser und ein Ave Maria solle zu einem bestimmten Adressaten, der Dreifaltigkeit, Christus, Maria oder einer Gruppe von Heiligen, gesprochen werden.

Um die lange Reihe der auf dem Langdale-Rosenkranz dargestellten Heiligen (Abb. 3, 4, 5) mit dem Rosenkranzgebet in Verbindung zu bringen, muss man aber nicht unbedingt auf den Himmlischen Rosenkranz verweisen – es gibt auch andere Gebetsweisen des Rosenkranzes, wenn auch insgesamt sehr

³³⁶ Siehe S. 26 und 29.

³³⁷ Siehe. S. 128 ff.

³³⁸ Lentès, Bildertotale des Heils, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 74.

³³⁹ Lentès, Bildertotale des Heils, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 74.

³⁴⁰ Lentès, Bildertotale des Heils, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 76.

³⁴¹ Siehe. S. 129 f.

wenige, die die Anrufung einer ganzen Reihe von Heiligen miteinschließen. So widmet da Castello das letzte Gesätz seines ‚Rosario‘ den Heiligen. An die *Contemplatione della gloria della sanctissima trinita* zum letzten Vaterunser schließen sich zum hundertzweiundvierzigsten Ave Maria Betrachtungen zur Jungfrau Maria und den guten Geistern des Himmels an. Es folgt zum hundertdreiundvierzigsten Ave Maria eine Betrachtung zu den heiligen Patriarchen des Alten Testaments, zum hundertvierundvierzigsten Ave Maria eine Betrachtung zu den Propheten, zum hundertfünfundvierzigsten eine Betrachtung zu den Aposteln, zum hundertsechundvierzigsten eine zu den Märtyrern, zum hundertsiebenundvierzigsten eine zu den Kirchenvätern, zum hundertachtundvierzigsten zu den Bekennern, zum hundertneunundvierzigsten zu den Jungfrauen, und zum hundertfünfzigsten Ave Maria zu allen Heiligen.³⁴² In der englischen Rosenkranzhandschrift Ms. Egerton 1821 der British Library, die um 1480-1490 entstanden ist, ist ein Rosenkranzgebet enthalten, das ähnlich wie Erhard Schöns Holzschnitt aus dem *Speculum Passionis*³⁴³ die Anrufung der verschiedenen Gruppen von Heiligen miteinbezieht.³⁴⁴ Gisliind Ritz zufolge umfasst einer der beiden Rosenkränze in diesem Buch hundertfünfzig „Geheimnisse“ und schreibt „vom zwölften Gesätz ab, die Einbeziehung der Heiligen in die Betrachtung vor.“³⁴⁵ Wenn man davon ausgeht, dass die auf den Perlen dargestellten Heiligen im Gebet angerufen werden sollen, möglicherweise gar in dem Moment, in dem der Beter die entsprechende Perle in den Fingern hält, so wird dabei eher eine englische Gebetspraxis als Grundlage gedient haben als ausgerechnet der „Himmlische Rosenkranz“, der ein spezifisch fränkisches Phänomen zu sein

³⁴² Wörtlich heißen die Überschriften zu den Bildern und Texten der letzten Dekade in Alberto da Castellos Rosario dela gl'iosa v'gine Maria: *Gl'ia della sãctissima v'gine & beati spiriti celestiali*; *Gl'ia de gli sãcti priarchi del testamento vechio*; *Contemplatione de la gl'ia de propheti*; *Contemplatione de la gl'ia de li apl'i*; *Contemplatione de la gl'ia de martyri*; *Contemplatione de la gl'ia de doctori*; *Contemplatione de la gl'ia de (con)fessori*; *Contemplatione de la gl'ia de le vergine*; *Co[n]te[m]platione (de)la gl[or]ia de tutti li sancti*.

³⁴³ Siehe S. 130.

³⁴⁴ Eric Maclagan in: Maclagan/Oman, *An English Gold Rosary of about 1500*, S. 11. Zu dieser Handschrift: Silke Tammen, *Blut ist ein ganz besonderer ‚Grund‘: Bilder, Texte und die Farbe Rot in einem kartäusischen Andachtsbüchlein (BL, Ms. Egerton 1821)*, in: Karin Krause/Barbara Schellewald (Hg.), *Bild und Text im Mittelalter (Sensus. Studien zur Mittelalterlichen Kunst)*, [im Druck] Köln 2011. Detaillierte Angaben der British Library zu Ms. Egerton 1821 sind online im *Catalogue of Illuminated Manuscripts* verfügbar: [http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=537&CollID=28&NStart=3661\(6.4.2011\)](http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=537&CollID=28&NStart=3661(6.4.2011))

³⁴⁵ Ritz, *Die christliche Gebetszählschnur*, S. 180.

scheint, auch wenn er im Medium des Holzschnitts in andere Teile Europas verbreitet wurde. Allerdings erscheinen Zweifel daran angebracht, dass die Heiligen – nur weil sie bildlich auf den goldenen Perlen des Rosenkranzes präsent sind, – zugleich auch Adressaten des Gebets gewesen sein müssen. So wie in den Anleitungen zum Himmlischen Rosenkranz, bis auf die beiden angeführten Ausnahmen, nie davon die Rede ist, dass mit diesem Rosenkranz die Heiligen geehrt werden sollen, so war dies wahrscheinlich auch bei der Benutzung dieser Gebetskette nicht intendiert. Vielmehr zeigt das Bildprogramm der Kette genau wie die Ikonografie des Himmlischen Rosenkranzes, welche umfassende Bedeutung man dem Rosenkranz zuschrieb. Dieses einfache Reihengebet sollte in Analogie zum Psalter Davids, als dessen Ersatz es entstanden war, den „Schatz der ganzen Heiligen Schriften“ beinhalten.³⁴⁶ Genau das veranschaulicht der Himmlische Rosenkranz, der nicht nur die Gesamtheit der Heiligen versammelt, sondern den ganzen christlichen Kosmos des Heils.³⁴⁷ Dieser Kosmos des Heils ist auch das Motiv des Rosenkranzes, das sich aus den rund hundert Heiligen, die die Gesamtheit der Heiligen repräsentieren, und den Darstellungen des Gnadenstuhls, Marias, des Lamms Gottes, des Erzengels Michael, der Evangelistensymbole, sowie der Verkündigung, der Kreuzigung, der Geißelung der Auferstehung und der Marienkrönung zusammensetzt.

Ein planer, runder Anhänger aus vergoldetem Silber, der um 1520 in Franken, wahrscheinlich in Nürnberg, entstanden ist und wohl als Abschlussglied eines Rosenkranzes diente,³⁴⁸ (Abb. 95) thematisiert den Himmlischen Rosenkranz ganz explizit. Auf der einen der beiden Seiten gibt er die Ikonografie des „Himmlischen Rosenkranzes“³⁴⁹ wieder, wie sie von den Holzschnitten und vergleichbaren Wand- oder Altarbildern bekannt ist. Als direktes Vorbild diente wohl ein auf 1515 datierter Holzschnitt von Hans Süss von Kulmbach.³⁵⁰ (Abb. 96) Im Zentrum steht eine Gnadenstuhldarstellung.

³⁴⁶ Lentès, Bildertotale des Heils, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 70; ebenso, ders., Sterbekunst, Rettungsring und Bildertod. Rosenkranz und Todesvorstellung zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit, in: Ausst.-Kat. Zum Sterben schön, Bd. 1, S. 311.

³⁴⁷ Lentès, Bildertotale des Heils, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 70.

³⁴⁸ Anhänger, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.-Nr. KG 279. Vgl. dazu: Ausst.-Kat. Spiegel der Seligkeit, S. 293 f, Kat.-Nr. 117.

³⁴⁹ Dazu S. 128 ff.

³⁵⁰ Vgl. Ausst.-Kat. Spiegel der Seligkeit, S. 293. Zu diesem Holzschnitt: Wegmann, Auf dem Weg zum Himmel, S. 252, Kat.-Nr. 3.12. Eine Abbildung des Holzschnitts findet sich auch im

Um sie herum sind Maria, die Engeln, die Patriarchen und Propheten, die Apostel, die Märtyrer, die Kirchenväter,³⁵¹ die Jungfrauen und die verheirateten oder verwitweten Heiligen versammelt. Die fünf Vaterunserblüten des Rosenkranzes, der die Darstellung rahmt, sind statt der sonst üblichen Kreuze mit Darstellungen der Fünf Wunden versehen. Auf der anderen Seite der vergoldeten Silberplatte ist eine Darstellung der Himmelfahrt der heiligen Maria Magdalena graviert, deren Kupferstichvorlage von Albrecht Dürer stammt.³⁵² Maria Magdalena wird hier von sieben Putti in den Himmel empor getragen. Ein Beobachter, der links in der Hintergrundlandschaft platziert ist, wird Zeuge dieser Szene. Der Anhänger hat einen Durchmesser von 5,4 cm und eine Gesamthöhe von 7,2 cm.³⁵³ Die Verbindung zum Himmlischen Rosenkranz ist hier ganz offensichtlich – und damit viel deutlicher als beim Langdale-Rosenkranz. Außerdem ist beim Anhänger anders als bei der Gebetskette unbestreitbar, dass diese Verbindung nicht erst nachträglich hergestellt wurde. Da der Anhängern den Anfang und Endpunkt des Rosenkranzgebets gebildet haben muss, und jedenfalls nicht in Teilen bestimmten Dekaden zugeordnet werden kann, taugen die Darstellungen der Heiligen darauf offensichtlich auch nicht dazu, einzeln oder in Gruppen in einem Ave Maria oder in einer ganzen Dekade verehrt zu werden. Noch weniger kann es darum gehen, dass das Leben dieser Heiligen Gegenstand der Meditation während des Rosenkranzgebets sein soll, wie Campbell dies für die Heiligen Darstellungen auf dem Langdale-Rosenkranz annimmt. Vielmehr zeigt das Bild des Himmlischen Rosenkranzes, wie alles Heil im Rosenkranz inbegriffen ist. Die Darstellung der Sünderin, der vergeben worden ist und die nun in den Himmel aufgenommen wird, zeigt die Wirkungsmacht, die sich der Betende vom Rosenkranz erwarten darf.

Text von Thomas Lentes: Lentes, Bildertotale des Heils, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 82, Abb. 11.

³⁵¹ Der Vergleich mit der Holzschnittvorlage von Hans Süss von Kulmbach, auf der alle vier Kirchenväter präsent sind, macht deutlich, dass es sich bei diesen drei Gestalten tatsächlich um Kirchenväter handelt. So interpretiert sie auch Dagmar Rödiger-Lekebusch in: Ausst.-Kat. Spiegel der Seligkeit, S. 293, Kat.-Nr. 117. – Zugleich bekleiden die drei dargestellten Kirchenväter die höchsten Ämter der katholischen Kirche (Papst, Kardinal, Bischof) und sind somit auch Repräsentanten der kirchlichen Hierarchie. Unklar bleibt ob Ambrosius oder Augustinus der fehlende Kirchenvater ist und entsprechend als welcher von beiden der dargestellte Bischof zu verstehen ist. Es scheint als hielte dieser Bischof drei (Gold-)Kugeln in der Hand. Das legt den Schluss nahe, dass er als Heiliger Nikolaus missverstanden oder uminterpretiert wurde.

³⁵² Ausst.-Kat. Spiegel der Seligkeit, S. 293.

³⁵³ Ausst.-Kat. Spiegel der Seligkeit, S. 293.

Maria und die achtzehn Propheten, Patriarchen und Heiligen auf dem Himmlischen-Rosenkranz-Anhänger stehen für alle Propheten, Patriarchen und Heiligen, genauso wie die etwa hundert Heiligen auf dem Langdale-Rosenkranz. In derselben Art und Weise machen auch die vierunddreißig auf den Verre-Eglomisé-Bildern in den Kristallperlen der Rosenkränze im Palazzo Madama (A16), in der Geistlichen Schatzkammer (A14), im Louvre (A13) und in Privatbesitz (A15) versammelten Heiligen den Anschein, als sollten sie die Gesamtheit der Heiligen repräsentieren. Dennoch ist ihre Auswahl systematischer erfolgt, als bei der langen, goldenen Gebetskette³⁵⁴ - die zwölf Apostel bilden das Grundgerüst dieser Ordnung. Sie bilden mit je einer weiblichen Heiligen Paare. In den letztgenannten drei Fällen sind dies übereinstimmend Barbara, Veronika, Margareta, Dorothea, Klara, Katharina, Ursula, Maria Magdalena, Lucia, Helena, Afra und Agatha. Berücksichtigt man auch die Evangelisten und die Kirchenväter auf den beiden kleinsten Perlen, so kann man hier die Gemeinschaft der Heiligen erkennen, repräsentiert durch ihre wichtigsten Vertreter: die Evangelisten als Verfasser der Evangelien, die Kirchenväter als Verfasser der Theologie und der Apostel als Verfasser „des Glaubens“, wie das Credo in zeitgenössischen Quellen genannt wird.

2.3.8 Corpus Christi und der mystische Leib der Kirche

Christus, Anna, Maria, Petrus, Andreas, Jakobus Major, Johannes, Bartholomäus, Philippus, Thomas, Matthäus, Jakobus Minor, Simon, Judas, Mathias, Barbara, Veronika, Margareta, Dorothea, Klara, Katharina, Ursula, Maria Magdalena, Lucia, Helena, Afra, Agatha, Lukas, Matthäus, Johannes, Markus, Hieronymus, Ambrosius, Augustinus und Gregor stehen auf den drei offenen Zehnerketten aus Kristallperlen nicht nur für alle Heiligen, sondern auch für Kirche. Dies zeigt sich nicht nur an der Auswahl der Heiligen, sondern auch an einem wichtigen Detail, nämlich der Tatsache, dass die Schnur mitten durch den Leib des gekreuzigten Christus führt. Die Schnur, die ansonsten keine der Figuren schneidet, fasst also alle im Leib Christi zusammen. Das Bild der Erschaffung Evas, das am Anfang dieses Bilderreigens steht, unterstreicht dieses Motiv, denn man sah in der

³⁵⁴ Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 244.

Erschaffung Evas aus der Seite des Adam das typologische Gegenstück zur Erschaffung oder Geburt der Ecclesia aus der Seite des gekreuzigten Christus. In diesem Sinne wurde Christus als der zweite Adam verstanden, und wie Eva aus Adams Rippe geschaffen wurde, so ist die Ecclesia, die Kirche, die zugleich die Braut und Geliebte ist, von der das Hohe Lied spricht, aus der Seitenwunde Christi entsprungen. Die Bible Moralisée in der Bodleian Library in Oxford stellt diesen Zusammenhang sehr anschaulich bildlich dar, indem sie in vier untereinander angeordneten Medaillons erst die Erschaffung Evas, dann die Geburt der Ecclesia, die Zusammenführung von Adam und Eva und die Verlobung Christi mit der Ecclesia, dem die Gottesmutter beiwohnt. Die Szene der Geburt der Ecclesia zeigt, wie ihre Halbfigur dem Leib des gekreuzigten Christus entsteigt, genau wie in der Szene darüber die Halbfigur Evas aus der Seite Adams.³⁵⁵ Ähnliche Darstellungen von der Erschaffung Evas und der Geburt der Ecclesia findet sich auch in der Wiener Bible-Moralisée-Handschrift (Abb. 100, 101).³⁵⁶ Anstelle einer Figur der Ecclesia, die der Seite Christi entsteigt, ist es bei den drei Gebetsketten die Schnur, die aus dem Leib Christi kommt, bzw. durch ihn hindurch läuft. (Abb. 52) Statt in Form ihrer Personifikation als Ecclesia aufzutreten, ist die Kirche hier durch ihre wichtigsten Vertreter, namentlich die Evangelisten, die Apostel und andere Heilige, repräsentiert. Die Vereinigung der ganzen Kirche durch den Leib Christi, die hier durch die sinnstiftende Schnurführung zum Ausdruck kommt, wird auch realiter vollzogen, nämlich durch die Kommunion. Durch diesen Akt wird durch den Leib Christi der mystische Leib der Kirche immer wieder auch leiblich hergestellt.

Ganz anders thematisieren die Bilder, die in den Totenschädeln der mexikanischen Gebetskette (A18) des Kölner Schnütgen Museums geborgen

³⁵⁵ Bible Moralisée, französisch, um 1240, Oxford, Bodleian Library, Ms. 270b, fol. 6r. Dazu Gertrud Schiller, *Die Kirche* (Ikonographie der christlichen Kunst 4,1), Gütersloh 1988, S. 189, Kat.-Nr. 217, Abb. S. 279, Nr. 217. Caroline Walker Bynum spricht in diesem Zusammenhang von der „Geburt der Ecclesia“. Vgl. Caroline Walker Bynum, *The Body of Christ in the Later Middle Ages: A Reply to Leo Steinberg*, in: *Renaissance Quarterly*, Renaissance Society of America 39/ 3 (Herbst 1986), S. 418 f, Abb. 6.

³⁵⁶ Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2554, fol. 1v. Bible moralisée. Codex Vindobonensis 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek (Glanzlichter der Buchkunst 2), Hrsg. Rainer Hauss herr, Graz 1992, fol. 1v. In derselben Art und Weise ist die Geburt der Ecclesia auch in anderen Bible-Moralisée-Handschriften dargestellt, so im ebenfalls in Wien befindlichen Codex: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1179, fol. 3r und Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2554, fol. 1v aus dem 13. Jahrhundert und jenem in Paris, Bibliothèque National, Cod. fr. 167, fol. 206r, der um 1390 datiert wird. Vgl. Schiller, *Die Kirche*, S. 189, Kat.-Nr. 218 f, Abb. S. 279, Nr. 218 f.

sind, den Corpus Christi. Nicht nur dass in den Szenen der Geburt, der Anbetung der Hirten, der Flucht nach Ägypten, der Wiederauffindung im Tempel, des Gebets auf dem Ölberg, der Geißelung und der Dornenkrönung sowie der Pietà der Körper Christi dargestellt ist, er ist auch in den Bildern vom heiligen Hieronymus und vom heiligen Antonius von Padua präsent – und zwar als visionäre Erscheinung. Hieronymus erscheint Christus als Gekreuzigter, Antonius als Jesuskind, einmal nimmt die Vision vom Körper Christi also auf die Passion Bezug, das andere Mal auf Geburt und Kindheit – und damit auf die Teile aus der Christusvita, die in den anderen Schädelperlen dargestellt sind. Doch auch auf den anderen Bildern ist der Körper Christi nicht, wie etwa auf den Passionsdarstellung im Achat-Zehner des Louvre, einfach Teil der Erzählung, sondern wird regelrecht inszeniert. Dies kommt insbesondere in der Kombination der Szenen zum Ausdruck. Die Geburt ist mit der Verkündigung verbunden und die Heimsuchung mit der Wiederauffindung im Tempel, so wird durch beide die Paarungen die Menschwerdung, und damit die Leiblichkeit Christi betont. Auch das dritte Bildpaar zur Kindheit präsentiert den Körper Christi. Einmal im Akt der Anbetung durch die Hirten und einmal auf der Flucht. Die übrigen Bildpaare zeigen den Körper Christi im Verlauf der Passion, dabei wird besonders bei der Geißelung und der Dornenkrönung die Verletzung des heiligen Körpers betont. Schließlich demonstriert Maria in der Pietà-Darstellung vor dem leeren Kreuz den Leichnam Christi, was zusammen mit der damit kombinierten Szene des Gebets auf dem Ölberg, in der dem Betrachter der Kelch präsentiert wird, auch als Hinweis auf die Kommunion und die Präsenz des Körpers Christi darin verstanden werden kann. Dies weist genauso wie die Visionsdarstellungen auf die Präsenz des Körpers Christi in der Zeit nach seiner Himmelfahrt hin. Die beiden Bilder auf dem silbernen Anhänger, die einzigen Bilder, die immer, auch wenn die Schädelperlen geschlossen sind, sichtbar sind, zeigen hingegen den himmlischen Körper Christi, mit dem er beim Jüngsten Gericht erscheinen wird.

2.3.9 Jenseitsvorsorge und Memento mori

Beides, die Präsenz des abwesenden Körpers in der Welt und seine Offenbarung zum Jüngsten Gericht, aber auch die äußere Gestalt der Perlen der

Kölner Kette (A18), die ja als Totenköpfe gestaltet sind, weisen auf einen wichtigen Aspekt der Rosenkranzfrömmigkeit hin, der hier noch nicht gebührend behandelt wurde: die Verbindung von Rosenkranz und Tod.³⁵⁷

Schon zu Lebzeiten konnte man durch das Beten des Rosenkranzes etliche Jahre Ablass erwirtschaften; und die kumulierten Gebete der Mitglieder der Rosenkranzbruderschaft kamen dem Einzelnen zwar auch während seines irdischen Lebens, vor allem aber nach dem Tod zugute. Außerdem bescherte das Beten des Rosenkranzes dem Bruderschaftsmitglied den Beistand Marias in seiner Todesstunde. So schreibt Markus von Weida *„So ist auch vngerzweiuelt tzu glauben vnd tzu hoffen dz alle die so in diser bruderschaft sein [...] Selicklicher denn andere menschen von diszer betrubten werldt scheiden vnd sterben.“*³⁵⁸ Damit ist vor allem gemeint, dass Maria einen plötzlichen Tod ohne Empfang der Beichte und der Eucharistie verhindern würde.³⁵⁹ In seiner Todesstunde sollte, so sagt die *„Ars Moriendi“* – die im Spätmittelalter verbreitete und in hoher Auflage gedruckte Lehre vom guten Sterben³⁶⁰ – der Sterbende beten, wenn er nicht mehr selbst beten könne, so soll für ihn gebetet werden. In der *Ars Moriendi* ist davon die Rede, dass der „Psalter“ gebetet werden sollte, Lentès vermutet aus guten Gründen, dass damit nicht der Psalter Davids, sondern der Psalter Mariae, also der Rosenkranz, gemeint war.³⁶¹ Nach seinem Tod halfen dem Verstorbenen die Gebete der Gemeinschaft. In die Rosenkranzbruderschaft konnte man auch bereits Verstorbene einschreiben, um sie von den Gebeten der Gemeinschaft profitieren zu lassen und ihnen so einige Jahre im Fegefeuer zu ersparen. Durch eine hohe Zahl von Gebeten konnte man nicht nur sich selbst, sondern auch einem anderen das Fegefeuer ganz ersparen oder ihn daraus erretten. In

³⁵⁷ Dieser Aspekt der Rosenkranzfrömmigkeit stand im Mittelpunkt der Ausstellung ‚Zum Sterben schön! Alter Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute‘, Museum Schnütgen, Köln, 2006. Vgl. besonders: Lentès, Sterbekunst, Rettungsring und Bildertod, in: Ausst.-Kat. Zum Sterben schön, Bd. 1, S. 310-320. Vgl. auch: Wegmann, Auf dem Weg zum Himmel,

³⁵⁸ Marcus von Weida, Der Spiegel hochloblicher Bruderschaft, fol. 113v-114r. Vgl. auch: Lentès, Sterbekunst, Rettungsring und Bildertod, in: Ausst.-Kat. Zum Sterben schön, Bd. 1, S. 314.

³⁵⁹ Lentès, Sterbekunst, Rettungsring und Bildertod, in: Ausst.-Kat. Zum Sterben schön, Bd. 1, S. 314. Zum Begriff Psalter, bzw. Psalter Mariae und der Bedeutung des Rosenkranzes als Psalter-Ersatz: Heinz, Die Entstehung des Leben-Jesu-Rosenkranzes, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 28 ff.

³⁶⁰ Vgl. dazu: Ausst.-Kat. Spiegel der Seligkeit, S. 339 f, Kat.-Nr. 162; sowie: Lentès, Sterbekunst, Rettungsring und Bildertod, in: Ausst.-Kat. Zum Sterben schön, Bd. 1, S. 313 f.

³⁶¹ Lentès, Sterbekunst, Rettungsring und Bildertod, in: Ausst.-Kat. Zum Sterben schön, Bd. 1, S. 313.

extremer Weise führt dies das Beispiel der Nonne Christine Ebner vor, von der gesagt wird, sie habe mit ihren Gebeten 23.710.200 arme Seelen aus dem Fegefeuer gerettet.³⁶² Eine Darstellung auf dem Arme-Seelen-Altar, den das Ehepaar Sigmund und Elisabeth Graner im Jahr 1488 stiftete, zeigt dementsprechend, wie ein Engel eine Seele mit Hilfe des Rosenkranzes aus dem Fegefeuer zieht.³⁶³ Lentès spricht in diesem Zusammenhang vom Rosenkranz als Rettungsring.³⁶⁴ Wenn eine Nonne gestorben war, musste aus demselben Grund die Klostersgemeinschaft für ihre Seele beten. Im Sterbeordo der reformierten Dominikanerinnen war geregelt, dass, wenn eine Schwester gestorben war, ein *mantel der würdigen muetter gottes* gebetet werden musste, der aus neunzigtausend Ave Maria bestand.³⁶⁵ Dieses Gebetspensum wurde auf alle Nonnen des Konvents verteilt.³⁶⁶ Aber nicht nur durch Gebete, auch dadurch, dass man den Verstorbenen einen Rosenkranz mit ins Grab gab³⁶⁷ oder den Verstorbenen Rosenkranz betend auf dem Grabstein oder Epitaph darstellte, wollte man bewirken, dass der Segen des Rosenkranzes und die Hilfe Marias im Jenseits wirkten.

Vom Rosenkranz als Instrument der Jenseitsvorsorge zum Rosenkranz, dessen äußere Gestalt den eigenen Tod vor Augen stellt, ist es nicht weit. Im frühen 16. Jahrhundert ist diese Verbindung vielfach nachzuweisen und kommt vereinzelt auch schon früher vor. So fanden Totenköpfe oder Wendeköpfe, also Figuren, die, wie Janusköpfe, zwei oder auch drei Gesichter haben, von denen eines die Gestalt eines lebenden, menschlichen Antlitzes hat, während das

³⁶² Vgl. Lentès, in: Angenendt u.a., Gezählte Frömmigkeit, in: Frühmittelalterliche Studien 29, 1995, S. 44.

³⁶³ Lentès, Sterbekunst, Rettungsring und Bildertod, in: Ausst.-Kat. Zum Sterben schön, Bd. 1, S. 317, Abb. 6. Dasselbe Thema wird auf einem Holzschnitt von Wolf Taut (Einblattholzschnitt, um 1510) sehr anschaulich vorgeführt. Dort wird der Gläubige aufgefordert „*Sprich alle[n] gläubige[n] sele[n] ganz/im fegfewr ein rosenkrantz*“ und „*Sprecht all den rosenkrätz gemein/Den die Im fegfewr leyde[n] pein*“. Dazu ist dargestellt, wie Engel die Seelen, zuvorderst einen Kaiser und einen Papst, aus dem Fegefeuer ziehen, dazu zeigen fünf Medaillons die Rosenkranzmadonna und vier alttestamentliche Szenen göttlicher Errettung. Vgl. Wegmann, Auf dem Weg zum Himmel, S. 248 f, Kat.-Nr. 3.10, Abb. 29.

³⁶⁴ Lentès, Sterbekunst, Rettungsring und Bildertod, in: Ausst.-Kat. Zum Sterben schön, Bd. 1, S. 317.

³⁶⁵ Zum Mantel Mariens: Lentès, Die Gewänder der Heiligen, S. 135-141. Hier bezeichnet er den Mantel Mariens sogar als „wohl populärste Imaginationsübung des späten Mittelalters.“ Er führt auch Beispiele für Marienmäntel an, die aus 30.000 oder gar aus 300.000 Ave Maria bestehen. Vgl. Lentès, Die Gewänder der Heiligen, S. 139.

³⁶⁶ Lentès, Sterbekunst, Rettungsring und Bildertod, in: Ausst.-Kat. Zum Sterben schön, Bd. 1, S. 315.

³⁶⁷ Lentès, Sterbekunst, Rettungsring und Bildertod, in: Ausst.-Kat. Zum Sterben schön, Bd. 1, S. 314.

andere einen Totenkopf darstellt, öfter an Rosenkränzen Verwendung. Ein Zehner, der komplett aus Wendeköpfen besteht, befindet sich in der Olbricht Collection.³⁶⁸ Er ist 54 cm lang und besteht aus geschnitztem Elfenbein und einer silbernen Kette. Die zehn Ave Perlen stellen allesamt dem Bildnis Christi mit Dornenkrone den Totenschädel gegenüber. Den Abschluss bildet unterhalb des Kreuzes ein größerer Totenkopf. Am anderen Ende befindet sich ein silberner Ring. Aus lauter dreigesichtigen Wendeköpfen besteht ein Zehner, der sich im Victoria and Albert Museum befindet. Er besteht komplett aus Elfenbein, hat eine Länge von 36,9 cm und soll zwischen 1525 und 1550 in Frankreich entstanden sein.³⁶⁹ Die zehn kleinen Ave-Perlen zeigen jeweils die Büsten von drei Personen in modischer, zeitgenössischer Kleidung. Den Anfang dieser Kette bildet eine etwas größere elfenbeinerne Plakette, die auf der einen Seite Maria, auf der anderen Johannes den Evangelisten zeigt; das Ende der Zehnerreihe bildet ein Wendekopf von derselben Größe, der die Konterfeis eines Papstes und zweier Könige präsentiert. Diese beiden etwas größeren Glieder sind als Vaterunser-Perlen zu verstehen. Den Abschluss bildet, statt eines Kreuzes, oder wie Ritz meint, statt einer Quaste,³⁷⁰ ebenfalls ein Wendekopf. Dieser zeigt die Gesichter eines Mannes, einer Frau und des Todes, die alle drei von Lorbeerkränzen gekrönt werden. So entsteht insgesamt der Eindruck eines Totentanzes. Oft sind nur einzelne Wendeköpfe erhalten,³⁷¹ aber gelegentlich findet man sie an Rosenkränzen.³⁷² So bildet ein Wendekopf

³⁶⁸ Ausst.-Kat. Zum Sterben schön, Bd. 2, Kat.-Nr. 50, S. 93 f.

³⁶⁹ Rosenkranz, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 281-1867. Vgl. dazu: <http://collections.vam.ac.uk/item/O130961/rosary-rosary/> (8.6.2010) vgl. auch: Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 234-237, Kat.-Nr. X. Zu diesem Objekt auch: http://paternosters.blogspot.com/2006_07_01_archive.html (8.6.2010).

³⁷⁰ Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 235.

³⁷¹ Beispiele finden sich in: Ausst.-Kat. Masterpieces of Ivory from the Walters Art Gallery, Hrsg. Richard H. Randall, New York 1985; Ausst.-Kat. Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age, Princeton 1997; Ausst.-Kat. Zum Sterben schön, Bd. 2. Vgl. dazu Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 231 und Anmerkungsapparat S. 85A, Anm. IV/164. Dort zählt sie etliche weitere Wendeköpfe auf.

³⁷² Ritz kannte insgesamt sechs elfenbeinerne Zehner mit Vanitasmotiven: neben dem beschriebenen Zehner des Victoria and Albert Museum (Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, Kat.-Nr. X), zwei Rosenkränze aus der Collection Dutuit, Paris (Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, Kat.-Nr. XI und XII), sowie einen aus dem Metropolitan Museum Inv.-Nr. 17.190.306, einen aus dem British Museum Inv.-Nr. 1879,0203.2 und einen aus dem Louvre. Vgl. Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, S. 231 ff. Zu den drei letztgenannten, denen Ritz keine eigene Katalognummer widmete: Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, Anm. IV.190. Der Rosenkranz aus dem Louvre wird heute als Arbeit aus dem 19. Jahrhundert betrachtet. Vgl. Philippe Malgouyres, La Collection du Musée du Louvre, in: Ausst.-Kat. Histoires d'ivoire. Collections du Musée du Louvre et des Musées de Chalons-

anstelle eines Kreuzes das Abschlussglied eines Zehners aus dem Besitz von Königin Anna von Böhmen und Ungarn (1503-1547), der Gemahlin Kaiser Ferdinands I. Der Wendekopf zeigt eine Königin, einen Mönch und den Tod, der restliche Zehner bestand aus zehn ovalen Achatperlen, von denen zwei nach 1780 abhanden kamen, zwei nussförmigen, vergoldeten Silberperlen für die Vaterunser und einem Ring.³⁷³ Eine geschlossene Rosenkranzkette mit acht kugelförmigen Elfenbeinperlen, die in Bergum (Niederlande) ausgegraben wurde und auf Mitte des 14. Jahrhunderts datiert wird, hat ebenfalls einen Wendekopf als Abschlussglied.³⁷⁴ (Abb. 103) Dieser Wendekopf zeigt auf der einen Seite das Gesicht einer jungen Frau, auf der anderen einen Totenkopf. Der Rosenkranz, der sich heute im Fries Museum in Leeuwarden befindet, ist, wenn diese Datierung stimmt, allein schon wegen seines hohen Alters bemerkenswert. Tilman Mittelstraß zufolge kamen Gebetsketten jedoch bereits um 1250, im katholischen Teil Europas auf.³⁷⁵

Diese Wendeköpfe und Totenköpfe stellen den Tod dar und erinnern so an die Sterblichkeit und motivieren damit zur Jenseitsvorsorge. Das Jenseits selbst bleibt auf diesen Perlen jedoch ausgeblendet: Sie zeigen weder die Hölle, noch das Paradies, weder die Qualen im Fegefeuer, noch das Jüngste Gericht oder das Himmlische Jerusalem und auch nicht die Auferstehung der Toten. Genau diese Motive findet man aber auf den drei Zehnern aus Buchsbaum. Während auf der durch ihre Größe besonders wichtig erscheinenden elften und damit letzten Perle des Straßburger Zehners (A3), die sich aus den Gräbern erhebenden Toten dargestellt sind, zieren die Paternosterperlen der beiden andern Buchsbaumzehner (A5, A6) Darstellungen des Himmlischen Jerusalem. In allen Fällen beziehen sich diese Bilder auf den vorletzten Credoartikel, bzw. die letzten beiden, in denen von der Auferstehung der Toten und dem ewigen Leben die Rede ist. An vergleichbarer Stelle, auf dem Abschlussglied, tritt auch auf der Kölner Totenschädelkette das Jüngste Gericht in Erscheinung. Hier hat diese Platzierung nichts mit dem Credo zu tun, sondern bildet

en-Champagne, Musées de Chalons-en-Champagne, Pont-à-Mousson 2007, S. 78 f, Abb. 49 und S. 85, Kat.-Nr. 49.

³⁷³ Geistliche Schatzkammer, Inv.-Nr. SK_GS_D_5. Siehe auch: http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=99016&image=SK_GS_D_5_01.jpg (12.7.11)

³⁷⁴ Ausst.-Kat. Foi & bonne fortune, Kat.-Nr. 18.15, S. 254.

³⁷⁵ Mittelstraß, Zur Archäologie der christlichen Gebetskette, S. 229 ff.

vielmehr den logischen Schlusspunkt der Totenkopfreihe, denn das Jüngste Gericht bedeutet ja das Ende des Todes.

2.3.10 Typologie

Die Propheten und die Apostel bilden auf den Buchsbaumzehnern aus Chatsworth (A6) und dem Louvre (A5) Paare, die typologisch aufeinander bezogen sind: Der eine ist der alttestamentliche Vorbote des anderen. Im Zentrum dieser typologischen Gegenüberstellung stehen aber weniger die konkreten Personen, sondern in erster Linie die Texte, die sie sprechen, also das Credo und die entsprechenden Verse aus dem Alten Testament. Typologie ist zuallererst ein innerbiblisches Modell von Prophezeiung und Erfüllung, von Verheißung und Erlösung und erst in zweiter Linie ein Kompositionsmodell oder Bildsystem. In der Bibel, insbesondere im Alten Testament, gibt es zwei Sorten von Prophetien: Wortprophetien und Realprophetien. Beide kündigen den Messias an, aber im Gegensatz zu den Wortprophetien sind die Realprophetien Begebenheiten, die sich erst im Nachhinein als Verheißungen Christi erkennen lassen. Bei den Versen der Propheten handelt es sich, mit Ausnahme von Habakuk und Jeremia, die explizit den Messias bzw. das Neue Testament vorhersagen, um solche Realprophetien und auch die „Karsamstagsprophetien“ auf dem Elfenbeinzehner (A17) sind Realprophetien. Bilder wie Hesekiel auf dem Totenfeld, die Einsetzung des Passahfestes, der Bräutigam vieler Frauen, das von Jona bekehrte Ninive, die Verwahrung der Gesetzestafeln und die Statue von Nebukadnezar sind ohne diese christologische Deutung überhaupt nicht zu erklären. Sie sind also auch dann typologisch, wenn ihnen wie hier kein Antitypus entgegengesetzt ist, wie dies etwa bei den Aposteln und Propheten der Fall ist. Wenn auf dem Straßburger Zehner (A3) Samson, der die Tore von Gaza trägt der Auferstehung gegenübergestellt ist, oder David und Salomo als Richter des Alten Testaments neben Christus als Weltenrichter platziert werden, werden die typologischen Bezüge, die inhaltlich gegeben sind auch visuell leicht nachvollziehbar gemacht. Dieses Verfahren ist in der Kunst des Mittelalters sehr verbreitet und wird in der *Biblia Pauperum* mit schriftlichen Kommentaren versehen auf die Spitze getrieben. In der etwa zur selben Zeit gedruckten *Erklärung der zwölf Artikel des cristenlichen glaubens*, von der ansonsten viele Bildkombi-

nationen ins Bildprogramm des Zehners übernommen sind, sind solche typologischen Verweise, abgesehen von der Gegenüberstellung je eines Apostels und eines Propheten, nicht zu finden.

Eine eindeutige, auch bildlich greifbare typologische Gegenüberstellung ist jeweils in der größten Perle der drei Kristallzehner (A13-15) zu finden. Dort zeigt das Bild auf der einen Seite die Erschaffung Evas, auf der anderen Seite die Verkündigung an Maria. Maria und Eva sind dabei als kontrastierende Frauentypen verstanden. Der Sünderin und Auslöserin der Erbsünde ist die sündenfreie Maria mit ihrer jungfräulichen Empfängnis gegenübergestellt. Ein wesentliches Element dieser Gegenüberstellung ist, das EVA gespiegelt als AVE zu lesen ist und AVE als EVA; darauf möchte ich im Kapitel „Der Gebetstext ist im Bild“ noch einmal eingehen. Zunächst ist festzuhalten, dass Maria als Antitypus zu Eva verstanden wurde, doch auch die Ereignisse, in die die beiden Frauen eingebettet sind, sind typologisch aufeinander bezogen. Die Erschaffung Evas kann auch als Bild der Erschaffung der ersten Menschen verstanden werden – in dieser Funktion findet man die entsprechende Szene auf dem Konstanzer Zehner – und die Verkündigung ist zugleich die Empfängnis Marias und Inkarnation Christi. Es sind also zwei göttliche Schöpfungsakte einander gegenübergestellt. Beide stehen aber zugleich für die doppelte – einerseits menschliche (Schöpfung) und einerseits göttliche (Inkarnation) Erschaffung Christi, der auch als zweiter Adam bezeichnet wird. So nehmen diese Bilder auch in dieser Lesart auf den Gekreuzigten Bezug, durch dessen Leib die Schnur hindurch läuft und der so die Zehner zusammenhält. Wenn man andererseits die Schnur, die aus dem Körper Christi tritt, als symbolische Darstellung der Ecclesia begreift, die auf anderen Bildern in (bild-)typologischer Übereinstimmung zur Erschaffung Evas aus der Seite Christi geboren wird,³⁷⁶ so kommt man zu demselben Ergebnis. Doch er hält damit nicht nur den Zehner, sondern auch die bildlich dargestellte Gemeinschaft der Heiligen. Der Leib der Kirche oder die *Communitas sanctorum*, die durch die Heiligen repräsentiert wird, wird so durch Erbsünde, Inkarnation und Kreuzestod erklärt und als Gemeinschaft *sub gratiae* dargestellt.

³⁷⁶ Siehe S. 154 f.

Zu einer Gegenüberstellung von einem Bild aus dem Alten Testament und einem zu einem Ereignis des Neuen Testaments, das die Erfüllung des Vorbildes darstellt, kommt es auf dem Konstanzer Zehner nicht. Hier ist bereits die biblische Textgrundlage, auf die mit den Inschriften verwiesen wird, typologisch - und damit sind es auch die Bilder. Die zwölf Karsamstagsprophetien, deren erste die Schöpfungsgeschichte als Ganzes ist, sind der Inhalt der vier Lesungen in der Ostermesse. Sie dienen innerhalb der Liturgie dazu, auf die Weihe des Taufwassers vorzubereiten. Und doch entspricht die Anzahl der Bilder auf dem Ring der Anzahl der Bilder zu den Prophetien und zur Schöpfung. Wenn man die Darstellungen zu den sieben Schöpfungstagen und die Bilder zu den übrigen elf Prophetien zusammenzählt, kommt man auf achtzehn alttestamentliche Bilder – und achtzehn Szenen aus dem Neuen Testament sind auf dem Ring zu sehen. Es handelt sich dabei um die Verkündigung, Christi Geburt, Anbetung der Könige, Flucht nach Ägypten, Hochzeit von Kanaan, Taufe, Versuchung, Einzug in Jerusalem, Gebet auf dem Ölberg, Judaskuss, Geißelung, Dornenkrönung, Verurteilung, Kreuztragung, Kreuzigung, Pietà und Auferstehung. Alle diese Szenen sind mit dem Ostergeschehen und der Weihe des Taufwassers in Verbindung zu bringen. Damit ergibt sich ein typologisches Modell, das sich insgesamt, nicht aber in der Gegenüberstellung einzelner Szenen erklärt.

Obwohl es sich bei der Typologie um ein grundlegendes Verfahren in der Theologie und der christlichen Kunst handelt, kommt sie im Rosenkranzgebet kaum zum Einsatz. Die erste Betrachtung zum ersten Vaterunser des *Rosario gaudioso* widmet Alberto da Castello dem Wunsch der Patriarchen nach dem Messias und folgenden zwei Ave-Betrachtungen der Präfiguration Marias im Alten Testament und ihrer Vorhersage durch die Propheten. Den Wunsch der Patriarchen schließt auch Dietrich Kölde in sein Lilienkränzchen ein. Auf diese knappen typologischen Verweise folgt die intensive Betrachtung aller Einzelheiten des Lebens Christi. Ein weiteres Beispiel für die Integration von Personen oder Ereignissen aus dem Alten Testament in den Rosenkranz bilden die sechs Rosenkränze, die von Justus von Landsberg überliefert sind. Alle vier Rosenkranz-Versionen beginnen die Reihe der Betrachtungen mit einem

Geheimnis zur Schöpfung.³⁷⁷ Typologische Erzählungen der Heilsgeschichte, wie sie der Konstanzer Zehner vorführt, spielen im Rosenkranzgebet also keine Rolle.

Der Zyklus der Karsamstagsprophetien steht daher mit den Geheimnissen, deren Verortung am Finger durch die Bilder auf dem Ring akzentuiert wird, nur insofern in Verbindung, als er eine recht unspezifische Folie bildet, vor der die Geheimnisse des Rosenkranzes zu verstehen sind – genauso wie das Alte Testament die Folie des Neuen ist. So gesehen eignet sich dieses Bildprogramm ebenso gut wie das Credo als Schiene oder Reif für das Rosenkranzgebet und die darin eingeschlossenen Geheimnisse.

2.3.11 Der Gebetstext ist im Bild

Text tritt in der ein oder anderen Form auf fast allen Bildrosenkränzen auf: Mal dient er unmittelbar zur Erklärung der Bilder, wie die Tituli der Heiligen auf den vier Kristallzehnern (Nrn. A12-A15) oder die Bibelstellen, die unter den Bildern auf dem Zehner mit den Karsamstagsprophetien angebracht sind. Diese Texte haben mit dem Rosenkranzgebet selbst nichts zu tun. Ähnlich stellt sich die Situation auf dem Achatzehner des Louvre dar, auch hier werden Bibelstellen zitiert, die sich auf die dargestellten Szenen beziehen und sie in ihren biblischen Kontext stellen. Doch da diese Bilder – anders als die auf dem Konstanzer Zehner – durchaus als Betrachtungen zum Rosenkranzgebet anzusehen sind, wenn sie auch nicht die üblichen ‚Geheimnisse‘ illustrieren, steht auch der Text, der auf diese Bilder verweist, in einem indirekten Zusammenhang mit den Rosenkranzbetrachtungen. Er ist aber keineswegs Teil des Gebets. Um Gebetstexte oder doch zumindest um Bruchstücke davon handelt es sich hingegen bei den Worten O / DEI / MA, IHS / REX / NAS, MA / IHS / IHS, AVE / PLE / GRA, PAR / CE / MIC, die auf dem Rosenkranzfragment aus Berlin, und so ähnlich auch auf dem aus Cleveland, zu lesen sind.³⁷⁸ Lediglich die Inschrift AVE / PLE / GRA auf einer der Perlen steht mit dem Gebetstext des Ave Maria in Übereinstimmung, die anderen Worte und Wortkombinationen haben zwar Gebetscharakter, stehen aber nicht

³⁷⁷ Beissel, Die Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert, S. 56.

³⁷⁸ Die Kürzel auf dem Kettenstück aus Rom bleiben an dieser Stelle unberücksichtigt, weil ihre Bedeutung ungeklärt ist.

unmittelbar mit dem Text des Rosenkranzes in Verbindung. Dies trifft auch auf das einzige Gebet zu, das zumindest beinahe vollständig auf einem der Zehner zu lesen ist: Die *Salutation a nostre dame* auf dem Zehner aus New York. Mit diesem Gebet und seinen charakteristischen Versanfängen „*Ave cuius conceptio...*“, „*Ave cuius nativitas...*“, „*Ave pia humilitas...*“ werden Maria und Christus wiederholt begrüßt, so wie dies auch im Rosenkranz geschieht, dennoch bestehen auf textlicher Ebene bis auf das *Ave* keinerlei Übereinstimmungen zwischen dem Rosenkranz und dieser ‚*Salutation*‘. Das *Ave Maria* oder das *Vaterunser* werden in den Inschrifttexten der Bildrosenkränze an keiner Stelle zitiert. Doch da der Gruß des Engels die Grundlage des *Ave Maria* bildet, schwingt in allen Darstellungen der Verkündigung der Gebetstext mit. Besonders deutlich wird dies dort, wo der Verkündigung die Erschaffung Evas gegenübergestellt wird, wie dies bei den drei Kristallzehnern aus Wien, Paris und Privatbesitz der Fall ist, da das AVE auch die Umkehrung des Namens EVA ist.³⁷⁹ Diese Spiegelung spielt gelegentlich auch in der Tafelmalerei eine Rolle, so z.B. wenn auf einem italienischen Hausaltar unterhalb der Gottesmutter die gefallene Eva liegt, deren Blick genau dort auf den Textstreifen unterhalb des Bildes fällt, wo das Wort AVE platziert ist.³⁸⁰ (Abb. 102) Allerdings ist in diesem Zusammenhang interessant, dass der Engel auf den vier Zehnern kein Spruchband mit dem Text „*Ave Maria gratia plena...*“ hält. (Abb. 47, 48) Man muss diese Worte imaginieren – oder sprechen. Sie zu sprechen und immer wieder zu wiederholen ist ja gerade der Sinn der Gebetsübung. Auch der Engel der Verkündigung auf dem Straßburger Zehner (A3) hält, wie der in der Kristallkugel, zwar ein Zepter, aber kein Spruchband. Dafür stehen die drei Buchstaben des AVE gut lesbar in drei Ecken des Bildquadrates. (Abb. 10) Das

³⁷⁹ So schreibt etwa Adolf von Essen in seinem *rosengertlin*: „*Do kart er den namen umb, den Eva hatte, und nannte sie A-ve.*“ zitiert nach: Karl Joseph Klinkhammer, *Der Rosenkranz. Frömmigkeitsgeschichtlicher Hintergrund. Die Entstehung des Rosenkranzes und der ‚Englische Gruß‘*, in: *Der Englische Gruß des Veit Stoß, zu St. Lorenz in Nürnberg*, München 1983, S. 139.

³⁸⁰ Vgl. *Ausst.-Kat. At home in Renaissance Italy*, S. 192, Abb. 14.2, S. 190. Der vollständige Text bezieht sich auf die Madonna und lautet: AVE · · · MARIA GRATIAPLENA. Bereits das im 8. Jahrhundert entstandene Gebet *Ave Maris Stella*, das im 15. und 16. Jahrhundert sehr populär war und in keinem Stundenbuch fehlen durfte (dort üblicherweise Hymnus zur Vesper), macht dieses heilsgeschichtlich bedeutsame Wortspiel zum Thema. So lautet die zweite Strophe des Gebets: *Sumens illud ave / gabrielis ore, / funda nos in pace, / mutans nomen eve*. Zitiert nach dem Bohun-Stundenbuch, *Horæ ad usum Sarum*, England um 1370, Kopenhagen, Kongelige Bibliotek, Thott 547 4° Transkription als Internet-Ressource unter: http://www.chd.dk/gui/thott547_HV_gui.html#V (4.8.10)

damit nicht nur der Gruß des Engels gemeint ist, sondern auch der Wortlaut des Gebets, zeigt sich schon daran, dass auch die Szene der Dornenkrönung (Abb. 9) mit dem Wort AVE bezeichnet ist. Andre Szenen werden nicht vom Ave Maria begleitet, sondern mit Kürzeln verbunden, die auf andere Gebete hinweisen, so ist die Geburtsszene, die neben der Verkündigung steht, mit GLA (für Gloria) bezeichnet und die Pfingstszene mit VSS, was für Veni sancte spiritus steht und auf die Pfingstsequenz in der Messe verweist. Andere Kürzel zu anderen Szenen lassen sich jedoch nicht als Gebetstext, sondern als Bezeichnungen für das Dargestellte verstehen, etwa AAC für ascendit ad caelos bei der Himmelfahrt.

Doch zurück zum Ave Maria und den Verkündigungsdarstellungen: Insgesamt beinhaltet das Bildprogramm von zwölf der achtzehn Rosenkränze eine Verkündigungsdarstellung, bei den meisten davon fehlt aber ein expliziter Verweis auf das Ave Maria. Die einzige Verkündigungsdarstellung, die den Engel mit Spruchband zeigt, befindet sich im Innern der Paternosterperle des Wiener Zehners (A4). Vom Zepter Gabriels geht dort ein Spruchband mit den Worten AVE GRATIA + PLEN aus und auf dem Rund, das die Szene umgibt, setzt sich seine Rede mit den Worten ECCE + ANCILLA DOMINI FIAT MICHI SECVNDVM VERBVM TVV fort. Dem ist der Jubel der Engel aus Anlass von Christi Geburt in der Umschrift der anderen Kapselhälfte gegenübergestellt. Mit AVE GRATIA + PLEN steht der Teil des englischen Grußes auf dem Spruchband, der Teil des Ave Maria ist. Es ist allerdings auffällig, dass der Gruß des Engels in der Verkündigungssperle auf die notwendigsten drei Worte beschränkt ist, während auf dem goldenen Randstreifen die Antwort Marias zu lesen ist, obwohl doch dieser Gruß des Engels die Grundlage des Ave-Maria-Gebetes und damit des Rosenkranzes ist, der sich – wie der Gruß des Engels – an Maria richtet, aber doch keine Antwort fordert. Und dieses Ave Maria tritt hier nun ausgerechnet an der Stelle ins Bild, an der die Logik des Gebets das Vaterunser fordert: in der Paternosterperle, und das, während gleichzeitig die Ave-Perlen dem Credo gewidmet sind.

Auf den Herzen des Münchner Zehners (A1) scheint nicht die Verkündigung, sondern eine andere Szene am ehesten geeignet, das Gebet selbst ins Bild zu setzen: Auf einem der Herzen ist Maria am Webstuhl dargestellt. Diese Darstellung, für die Ritz vergeblich nach schriftlichen

Inspirationsquellen suchte, zeigt das gottgefällige Leben, das Maria im Tempel führte analog zu dem gottgefälligen Leben, das Nonnen im Kloster führten. In einem solchen Leben gehörten Beten und Handarbeiten zusammen.³⁸¹ Vor allem aber verbanden sich insbesondere Spinnen und Weben mit impliziten Beschreibungen des Gebetsvorgangs. So sieht Hanneke van Asperen in einem Holzschnitt, der die heilige Gertrude beim Spinnen vor einem Bild der Maria in Sole zeigt, nicht nur das gottgefällige Leben der Heiligen versinnbildlicht, sondern auch ihr Gebet zu Maria und damit zugleich des Gebet des Gläubigen zu ihr selbst.³⁸² „The image suggests that, while praying to Mary and meditating on the life of the Virgin, Gertrude is spinning a thread of prayers and meditations“³⁸³ – so van Asperen. In den spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Gebetsanleitungen selbst ist aber, statt von einem Gebetsfaden, den der Fromme beim Beten spinnt, von Kränzen, Kronen, Kleidern und Mänteln die Rede, die so im Gebet für die Heiligen – insbesondere für Maria – hergestellt werden. Für deren Anfertigung muss gesponnen, gewoben und genäht werden. Wenn also Maria am Webstuhl gezeigt wird, wird damit das Gebet selbst thematisiert, und wenn an dieser Stelle Maria selbst die Rolle der frommen Weberin einnimmt, so ist ihr Tun als Gebet zu Gott zu verstehen – gleichzeitig gibt sie dem Betrachter damit ein Vorbild, selbst zum Weber oder zur Weberin von Gebeten zu werden.

2.3.12 Das bebilderte Herz: Beherzigung und Verinnerlichung

Ronald Lightbown erklärt die Herzform der Ave-Blättchen des goldenen Zehners aus der Schatzkammer der Residenz (A1) durch die Übernahme des Herz-Motivs von anderen Schmuckstücken. “The vogue of the heart motif so popular and so widespread in brooches, not unnaturally spread to paternosters, where it expressed sincerity of devotion – prayer as it were from the heart.”³⁸⁴ Tatsächlich findet man zahlreiche Schmuckstücke mit Herzmotiven, doch grundsätzlich verband man das Herz eher mit der Liebe als mit Frömmigkeit.

³⁸¹ van Asperen, *Praying, Threading, and Adorning*, S. 102 f.

³⁸² van Asperen, *Praying, Threading, and Adorning*, S. 103 f.

³⁸³ van Asperen, *Praying, Threading, and Adorning*, S. 104.

³⁸⁴ Lightbown, *Mediaeval European Jewellery*, S. 354.

Viele dieser Herz-Schmuckstücke wurden wohl als Liebesgaben verschenkt.³⁸⁵ Doch es gibt auch Herzen, die einen eindeutig religiösen Charakter haben, wie ein Anhänger in Form eines Pelikans, dessen übergroßes Herz ein herzförmiger Kristall bildet. Vor dem Herzen ist eine Figur des Gekreuzigten angebracht.³⁸⁶ Nach mittelalterlicher Überlieferung stach sich der Pelikan mit dem Schnabel in sein eigenes Herz, um mit seinem Herzblut seine Jungen zu ernähren, daher wurde der Pelikan zu einem Symbol für Christus, der sein Blut für die Menschheit gab. Der Kristall wird in der Edelsteinallegorese auf Christus gedeutet.³⁸⁷ Im Musée de l'Œuvre Notre Dame befindet sich ein Anhänger aus dem 16. Jahrhundert, der aus einem solchen gefassten Kristall-Herz besteht, jedoch ohne die Figur des Pelikans. Hier ist die Christusfigur aus Silber aufgesetzt.³⁸⁸ In andere Herzen aus Kristall sind die Bilder direkt in den Kristall, also in das Herz, graviert. Die Abbildung eines solches Herzens, ebenfalls aus dem 16. Jahrhundert, in das die Arma Christi eingraviert sind, findet sich bei Manfred Brauneck.³⁸⁹ Damit wird die Bebilderung des Herzens künstlerisch nachvollzogen, von der seit Augustinus immer wieder metaphorisch als Ziel der Andacht die Rede ist.³⁹⁰ So erzählt der Dominkanerprediger Tommaso Caffarini (1350-1434) von einem Sklaven, der einem orientalischen König gegenüber angab, die Wunden von der Passion Christi in seinem Herzen zu tragen. Daraufhin wurde das Herz des Sklaven bei lebendigem Leibe geöffnet und tatsächlich fand man in seiner einen Herzhälfte ein Bild des Gekreuzigten und in der anderen einen Abdruck davon.³⁹¹ Eine um

³⁸⁵ Lightbown, *Mediaeval European Jewellery*, S. 72 f.

³⁸⁶ Dieser Pelikan-Anhänger entstand um 1510 in Süddeutschland. Er, besteht aus Bergkristall und vergoldetem Silber und hat eine Höhe von 7,3 cm. Heute befindet er sich im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg. Dazu: Ausst.-Kat. *Spiegel der Seligkeit*, S. 302 f, Kat.-Nr. 129; vgl. auch: Hackenbroch, *Renaissance Jewellery*, S. 109, Abb. 276.

³⁸⁷ Christel Meier, *Gemma Spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, Teil 1, München 1977, S. 135 f, S. 237; Gerda Friess, *Edelsteine im Mittelalter. Wandel und Kontinuität in ihrer Bedeutung durch zwölf Jahrhunderte*, Hildesheim 1980, S. 92 f. Friess nennt insbesondere Hrabanus Maurus als Quelle für eine derartige Deutung des Kristalls, während Meier sich hier auf Aussagen Gregors des Großen bezieht. Daneben hält die mittelalterliche Edelsteinallegorese auch andere Deutungen des Kristalls bereit.

³⁸⁸ Anhänger, 16. Jahrhundert, Musée de l'Œuvre Notre Dame, Straßburg, Inv.-Nr. MAD XXXIII.70.

³⁸⁹ Manfred Brauneck, *Religiöse Volkskunst. Votivgaben, Andachtsbilder, Hinterglas, Rosenkranz, Amulette*, Köln 1978, Abb. 39.

³⁹⁰ Carruthers, *The Book of Memory*, S. 48 f. Vgl. auch: Eric Jager, *Book of the Heart*, Chicago/London 2000; Rimmel, *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort*, S. 208 ff.

³⁹¹ Tommaso Caffarini, *Libellus de supplemento legende proluxe virginis beate Catharine de Senis*, Hrsg. Iuliana Cavallini/Imelda Foralosso, Rom 1974 (*Testi Cateriani* 3), 132 f; vgl.

1418 in Venedig entstandene Zeichnung zu dieser Legende zeigt den Sklaven kniend, in der einen Hand ein Kreuzifix, in der anderen sein geöffnetes Herz mit den beiden Kreuzigungsbildern darin.³⁹² Gertrude von Helfta bittet Christus in einem ihrer Gebete: „Schreibe, barmherziger Gott, deine Wundmale mit deinem kostbaren Blut in mein Herz, damit ich in ihnen deine Qual und deine Liebe lesen“³⁹³ und in Gedichten ist davon die Rede ist, dass „my hert boke“ die Erinnerung an die Passion Christi enthalte.³⁹⁴ So stellt Eric Jager fest: „Memory was often regarded as a specific function of the heart, as embodied in terms such as *recordatio*, with recollection figured expressly as the ‘reading’ of an inward book.“³⁹⁵ Die Buchmetapher wurde aber nicht nur bemüht, um zu sagen, dass man aus dem Herzen lesen könne, sondern auch um deutlich zu machen, dass das Buch des Herzens beschrieben werden kann und beschrieben werden soll. Ein Kupferstich von Hendrick Goltzius, der 1578 gedruckt wurde, zeigt diesen Akt der Beschriftung ausdrücklich, denn dort ist zusehen, wie eine fromme Christin, durch Christus selbst dazu aufgefordert, das Bild des Christuskindes in ihr eigenes Herz zeichnet. (Abb. 104)³⁹⁶

In diesem Sinne sind auch die bebilderten Goldherzen des Zehners (A1) nicht nur „Ausdruck aufrichtiger Andacht“, wie Lightbown sich ausdrückt,

David Ganz, Weder eins noch zwei. Jan van Eycks Madonna in der Kirche und die Scharnierlogik spätmittelalterlicher Diptychen, in: Das Bild im Plural, 2010, S. 50 f.

³⁹² Ganz, Weder eins noch zwei, in: Das Bild im Plural, 2010, S. 50 f, Abb. 4.

³⁹³ Gertrud von Helfta, zitiert nach: Klaus Schreiner, ‚Göttliche Schreib-Kunst‘. Eigenhändige Aufzeichnungen Gottes, Jesu und Mariä, in: Frühmittelalterliche Studien 36, 2002, S. 105.

³⁹⁴ Jager, Book of the Heart, S. 122.

³⁹⁵ Jager, Book of the Heart, S. 122. Bei Jager finden sich weitere Beispiele von Bildern, die Herzen zeigen, die beschrieben sind oder beschrieben werden sollen und realen Büchern, die selbst als beschriebene Herzen zu verstehen sind.

³⁹⁶ Vgl. Henrik von Achen, Human heart and Sacred Heart: reining in religious individualism. The heart figure in 17th century devotional piety and the emergence of the cult of the sacred Heart, (http://www.enid.uib.no/texts/achen_1.htm Web version: 30.3.04). Erschienen in: Categories of Sacredness in Europe, 1500-1800. Conference at the Norwegian Institute in Rome 2001, Hrsg. Arne Bugge Amundsen/Henning Laugerud, Oslo 2003. Ein anderer Stich Hendrick Goltzius’ zeigt Christus, der wie ein Arzt das Herz des Gläubigen untersucht und die Kupferstichserie *Cor Iesv amanti sacrum* von 1585-1586 von Antonius Wierix zeigt jeweils Christus im Innern eines geöffneten Herzens: einmal lehrt er das Herz, einmal erleuchtet er es, usw. Dazu von Achen: „We recall the Ignacian method of ‚compositio loci‘, which played such a central part in Jesuit guided Counterreformation lay spirituality. Jesus knocked at the door of the human heart, enlightened it, exposing its sinfulness, or the heart was hardened in virtue in a real oven or mollified by blows from a divine hammer.“ von Achen, Human heart and Sacred Heart, o. S. Das Motiv des Herzens spielt nicht nur in katholischen Bildern der Gegenreformation eine große Rolle, sondern auch in protestantischen Bildern. Als eines der frühesten Beispiele dafür ist Cranachs herzförmiges Triptychon aus der Palastkapelle von Wittenberg aus dem Jahr 1584 zu nennen, das auf der Mitteltafel, dem eigentlichen Herz, die Kreuzigung und auf den Flügeln die Anbetung des Christkindes und die Auferstehung zeigt. Ebda.

sondern Bilder aus dem Leben Marias, die ein Gläubiger, wie die Frau auf dem Stich von Goltzius, in sein eigenes Herz ‚gezeichnet‘ und übertragen hat. Die Vorstellung vom bebilderten oder zu bebildern Herzen spielt auch in der Rosenkranzfrömmigkeit eine Rolle. Zwar wird niemals explizit gesagt, die Rosenkranzbetrachtungen seien Bilder mit denen das Herz anzufüllen oder auszumalen sei, doch genau das ist die Aufgabe und das Ziel dieser inneren Bilder. Ein kleiner Kupferstich (Abb. 105) macht dies deutlich. Der um 1500 in Deutschland gedruckte Kupferstich, der eine Größe von 6,7 x 5,0 cm hat und heute in ein Gebetbuch eingeklebt ist, das sich in der Nationalbibliothek in Prag befindet, leitet zu einem rosenkranzähnlichen Gebet zu den Wunden Christi und den Schmerzen Marias an. Das Blatt stellt das bebilderte Herz und die Gebetsanleitung in einen direkten Zusammenhang, wenn er im Innern eines stilisierten Herzens die Verkündigung an Maria zeigt. Unter diesem Bild, ebenfalls innerhalb des Herzens, sind Kelch und Hostie und die Fünf Wunden dargestellt. Das innere Inschriftband, das der Herzform folgt, zählt die zehn Tugenden auf und endet mit der Aufforderung entsprechend zehn Ave zu beten. Die Umschrift des Blattes bietet die lateinische Gebetsanweisung: *Misteria misse sunt 5 pro quibus participiendis dicant[ur] 5 Ave Maria / Cor rulat(?) 5 vulnerum Christi et 5 dolorum b. V[irginis] pro quorum memoria dicantur 5 Pater noster et 5 Ave.*³⁹⁷ Die Fünf Wunden, die auch bildlich dargestellt sind, sind also während des Sprechens von fünf Ave Maria zu betrachten und während des Sprechens von fünf Vaterunsern fünf Schmerzen Marias. Die Darstellung des Herzens lässt offen, ob es sich dabei um das Herz des Beters handelt, das diese Bilder aufnehmen soll oder doch um das Herz Christi, das als einer der fünf Körperteile mit den Wunden von der Kreuzigung und dem Lanzenstich zusammen mit den verwundeten Händen und Füßen wieder und wieder dargestellt wurde. In dieser Reihe tritt es auch in niederländischen Rosenkranzdrucken oft auf. Bei der Durchsicht dieser Drucke kam Anne Margreet As-Vijvers zu der Feststellung: “Most of the early rosary texts printed in the Netherlands are provided with the non-narrative image of a heart within a crown of thorns, which is surrounded by a rosary chain with the

³⁹⁷ Waldemar Deluga, Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts in der Nationalbibliothek in Prag, Prag 2000, Kat.-Nr. 63, S. 150 f. Die Kupferstichvorlage zu dieser Kopie, die sich dem Katalogeintrag zufolge in Stuttgart befindet, soll von höherer Qualität sein.

five wounds of Christ.”³⁹⁸ Eine solche Darstellung findet man auch in der zwischen 1487 und 1491 in Delft gedruckten Auflage des *Kerstenen spiegel* von Dietrich Kölde.³⁹⁹ (Abb. 106) Auf einem kolorierten Holzschnitt aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist ebenfalls ein Bild des verwundeten Herzens umgeben von einer Dornenkrone zu finden, aber ohne den umgebenden Wunden-Rosenkranz, zu sehen. Dieses Bild ist mit folgendem GHEBEDT überschriebenen Gedicht kombiniert: *O Jesu wiens minsaem hert / Galeden heeft soo felle smert / Eens door de Ioden vreet gewont / maer dickwils vreedder door mÿn sont / vergeest mÿ mÿn ondanckbaerkeÿt / Door uwe goedertirenteÿt / Geeft mÿ u hert neemt gÿ het mÿn / Om saemen eeuwigh een te sÿn / En ick altÿt met hert en sin / verslonden blÿf in uwe min / Amen.*⁴⁰⁰ An diesem Gedicht, in dem der Beter Christus sein eigenes Herz anbietet und gleichzeitig darum bittet das verwundete Herz Christi zu empfangen, also einen Herzenstausch mit dem Ziel der ewigen Verschmelzung vorschlägt, zeigt deutlich, dass auch die Darstellung des verwundeten Herzens Christi, wie sie hier oberhalb des Gebets präsentiert wird, als das Bild imprägnierte Herz eines vorbildlichen Christen angesehen werden kann, ebenso wie als Herz Christi. Diese Ambivalenz, die schon auf dem Prager Kupferstich zu beobachten war, lässt sich in ähnlicher Weise auch für die Zehnerkette mit dem Marienleben (A1) konstatieren. Die Bilder zum Leben der heiligen Anna, der Jungfrau Maria und Jesu auf den zehn goldenen Herzen lassen an den Satz „Maria aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen.“ (Lk. 2,19) denken. An dieser Stelle präsentiert die Bibel das Herz Marias als Ort, in dem die Heilsgeschichte gespeichert ist. Entsprechend können die Bilder auf den Goldherzen auch als Erinnerungsbilder aus dem Herzen Marias gelesen werden. Besondere Evidenz gewinnt diese Lesart an zwei Stellen: zum ersten dann, wenn auf dem Zehner Maria mit den Leidenswerkzeugen konfrontiert wird, wodurch die Schmerzen, die sie durch die Passion ihres Sohnes erlitt, ausgedrückt werden sollen. Das Herz, auf dem das dargestellt ist, auf dem also auch die Leidenswerkzeuge angebracht sind, ist als das mitleidende Herz Marias zu verstehen. Zwar stecken hier nicht, wie auf anderen Bildern der Schmerzen Marias Schwerter, die die Schmerzen repräsentieren, im Herzen

³⁹⁸ As-Vijvers, *Weaving Mary's Chaplet*, S. 56.

³⁹⁹ Vgl. As-Vijvers, *Weaving Mary's Chaplet*, S. 56, Abb. 17.

⁴⁰⁰ von Achen, *Human heart and Sacred Heart*, o.S.

Marias, dafür weist sie selbst mit ihrer Hand auf ihr Herz. Die zweite Stelle ist die Szene der Verlobung mit Josef. Dort steht die Herzform des Blättchens in seiner Bedeutung als Zeichen der Liebe in Einklang mit dem dargestellten Thema. Hier ist das goldene Herz das liebende Herz der heiligen Jungfrau. Zugleich repräsentieren die Herzen aber auch das Herz eines Beters, der die innere Bebilderung des Herzens umsetzen konnte oder stellt dies als Ideal demjenigen, der diesen Zehner betet deutlich vor Augen. Diese Doppeldeutigkeit der Herzen spiegelt sehr genau das Motiv des Einschreibens und Einzeichnens wider, des Abdrückens und Austauschens der Herzen, durch die jeweils Original und Abbild einander angeglichen werden und letztlich gleichgemacht werden sollen – was dem höchsten Maß an Gnade entsprechen würde.

2.3.13 Verschlössen im Edelstein: Verinnerlichung und Epiphanie

Die bebilderten Herzen, die in einem Herz-Behältnis zu verschließen sind, machen überdeutlich, worum es im Gebet und bei der Betrachtung der Rosenkranzgeheimnisse geht, auch wenn die Bilder auf den Herzen nicht mit überlieferten Geheimnis-Folgen identisch sind. Verwahrt, verschlossen, erinnert und beherzigt wollen auch die anderen Bilder werden, etwa die, die sich im Innern der Kapseln aus Edelstein befinden. Wie die Herzen stehen auch diese Bilder, die – wenn die Kapseln geschlossen sind – nicht einmal zu erraten sind, für die Verinnerlichung der Bilder. Diese Verinnerlichung der äußeren Bilder im Innern der Perlen funktioniert analog zur Verinnerlichung der Betrachtungen im Gebet. Sie kann aber nicht zeitgleich erfolgen, denn um als Gebetskette in der üblichen Form gebraucht zu werden, müssten die Perlen geschlossen bleiben. Im geschlossenen Zustand aber präsentieren die Ave Perlen des New Yorker Zehners (A12) neben ihrer edlen Materialität nur das Gebet *Salutation a nostre dame*, die des Pariser Zehners (A11) nur die Christus-Worte und des Wiener Zehners (A4) schlichte gefasste Steine. Dadurch wird der Effekt der Überraschung, der den Eindruck der Preziosität der Objekte zumindest beim ersten Betrachten verstärkt, noch gesteigert. Außerdem sind diese verborgenen Bilder dem öffentlichen Blick entzogen, erscheinen also in besonderer Weise privat und intim. Die dreizehn Episoden der Passion im Innern der Achate, aus denen die Pariser Kette besteht, oder die

Szenen aus dem Marienleben im Innern der Edelsteinkette aus New York sollen den Betrachter dazu bringen, die Passion zu memorieren und den Ablauf des Geschehens zu imaginieren. Die Abfolge äußerer Bilder, soll eine Abfolge innerer Bilder auslösen und zu einer lebendigen Imagination des Geschehens in bewegten Bildern führen. In Anlehnung an Berns kann man hier von einem inneren Film sprechen. Dabei kann die Erinnerungsarbeit bei regelmäßiger Benutzung soweit gehen, dass der Beter sich die Stationen der Passion vor Augen ruft, ohne die Achate öffnen zu müssen. Dies entspräche der mittelalterlichen Forderung nach der Verinnerlichung der Bilder, denn – so Lentès – „das Gedächtnis des Menschen wird als innerer Bildraum verstanden, der mit den Bildern des historischen Geschehens der Heilsgeschichte aufgefüllt werden soll.“⁴⁰¹ Dahinter steht das alte Ideal der bilderlosen Andacht, die Bernhard von Clairvaux (um 1090-1153) und in seiner Nachfolge Johannes Tauler (um 1300-1361) und Heinrich Seuse (1295/97-1366) propagierten, während die der Bildandacht, seit Gregor I. (um 540-604, Papst ab 590) topisch den Ungebildeten zugeschrieben wurde.⁴⁰² Das Ziel der spätmittelalterlichen Mystik stellte entsprechend die visionäre Gottesschau dar und damit die Überwindung des Bildes.⁴⁰³ In einer eher auf die Laien zugeschnittenen Art und Weise wurde dieses Ideal auf den Rosenkranz übertragen, in dem ja innere Bilder betrachtet werden sollten. Äußere Bilder sind für die Verrichtung des Rosenkranzgebets nicht notwendig. So ist es in gewisser Weise konsequent, wenn die Bilder im Innern dieser Gebetsketten verborgen sind. So kann man entweder den Rosenkranz beten und dabei die geschlossenen Perlen durch die Finger gleiten lassen oder die Perlen öffnen und die Bilder betrachten. Im Gebetsvorgang ist der Gläubige also auf die Bilder der Erinnerung zurückgeworfen. In der Tat waren ja die allermeisten Gebetsketten bilderlos, was für den Gebrauch für das Gebet auch zweckmäßig war. Es ist also anzunehmen, dass diese Rosenkränze bewusst auf eine direkte Konfrontation

⁴⁰¹ Thomas Lentès, Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters, in: Frömmigkeit im Mittelalter, Hrsg. Klaus Schreiner, München 2002, S. 180.

⁴⁰² Alexandre-Bidon, Une foi en deux ou trois dimensions?, S. 1155-1190 und Lawrence G. Duggan, Was Art Really the ‚Book of the Illiterate‘? In: Word & Image 5 (1989), S. 227-251.

⁴⁰³ Sixton Ringbom, Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in the Late Medieval Private Piety, in: Gazette des Beaux-Arts 6/74 (1969), S. 159–170, S. 162 ff; Belting, Bild und Kult, S. 459.

der inneren und der äußeren Bilder verzichten, um so, trotz des verborgenen Luxus der Bilder, als Gebetszählschnur benutzbar zu sein.

Wie bereits angedeutet ist bei den Rosenkränzen mit aufklappbaren Edelsteinkapseln die Bildbetrachtung vom reinen Gebetsvorgang losgelöst, der nur der haptischen Rezeption des Perlenäußeren bedarf. Natürlich kann das Öffnen der Perlen diesen Vorgang ergänzen, dann können statt innerer Bilder, diese äußeren Bilder für die Ausrichtung des Gebets auf Christus und seine Passion sorgen. Ob das Öffnen der Perlen nun aber während des Gebets oder separat geschieht, in jedem Fall bedeutet das Öffnen der Kapseln einen Moment der Epiphanie: diese Bedeutungsebene drängt sich insbesondere beim New Yorker Zehner auf und dort besonders bei den Szenen der Kindheit Christi, namentlich der Verkündigung, der Heimsuchung, bei Christi Geburt, der Darbringung im Tempel und der Anbetung durch die Könige. Ähnlich ist der Effekt, der bei der Paternosterperle des Wiener Zehners zum Tragen kommt, doch dort besteht das Äußere nicht aus bildlosem Edelstein, sondern aus Darstellungen von Christus auf der einen und der Himmelskönigin auf der anderen Seite.

2.3.14 Zwischenresümé

Obwohl die in den Rosenkranz eingeschobenen *claussula, mysterii*, oder *betractinghe* fast ausschließlich das Ereignisse aus dem Leben Christi und/oder Marias zum Inhalt haben und obwohl man genau diese Bilder in Gebetbüchern und auf Altären, die dem Rosenkranz gewidmet sind, immer wieder findet, kommen sie auf den Gebetsketten selbst kaum – und in genauer Übereinstimmung mit der gängigen Mengenlehre des Gebets niemals vor. Eine solche thematische, nicht aber zahlenmäßige Übereinstimmung mit den Geheimnissen lässt sich bei den Zehnern aus München (A1), New York (A12), Paris (A11) und Köln (A18) feststellen.

Während diese typischen Rosenkranzbilder, zu denen auch die Rosenkranzmadonna zu zählen ist, auf den Bildrosenkränzen seltener vorkommen, als in anderen Bildmedien, wird auf den Rosenkränzen offenbar versucht andere Aspekte der Rosenkranzfrömmigkeit stärker zu thematisieren, etwa das Memento mori, das auf die Bedeutung des Rosenkranzes für die Jenseitsvorsorge hinweist, Themen, wie das typologische Model der

Karsamstagsprophetien, der Corpus Christi und die Gemeinschaft der Heiligen, die den Rosenkranz in seinen größeren heilsgeschichtlichen Kontext einbetten oder die die Verinnerlichung des Gebets und seine Einprägung in das Herz des Betenden selbst zum Gegenstand der Bilder machen.

Besondere Aufmerksamkeit muss aber dem gleich viermal das Bildprogramm von Bildrosenkränzen bestimmenden Credo gewidmet werden. Mehrere Autoren des 15. und 16. Jahrhunderts, die beschreiben, wie der Rosenkranz zu beten ist, stellen das Credo an den Beginn des Rosenkranzes und bezeichnen es als *daz reifflin daruff man die rösen binden sol.*⁴⁰⁴ Die gleiche Funktion scheint das Credo auf den Gebetsketten zu übernehmen, wenn es auf der Kette, die zum Abzählen der Ave Maria oder – in der bildhaften Sprache der spätmittelalterlichen Rosenkranz-Vermittler – zum Herstellen der Rosenblüten und zum Flechten des Blumenkranzes nötig war, bildlich umgesetzt wurde. In diesem Fall, wie auch dann, wenn Rosenblüten und Buchstaben die Gebetskette schmücken, wird das innere Bildprogramm des Rosenkranzes nicht auf den Gebetsketten veräußerlicht, sondern, wie es der Betweise des Zehners, Dietrich Kölde von Münster zufolge, entspricht, an den fünf Fingern an der Hand des Beters. Das innere und das äußere Bildprogramm sind in diesen Fällen, so aufeinander abgestimmt, dass sich die äußeren Bilder in die Logik des Gebets einfügen und die Evotion innerer, den *clausula* entsprechender Bilder nicht stören, sondern höchstens bereichern.

2.4 Provenienz, Sammlungskontext, Gebrauch

Man weiß nur von wenigen Bildrosenkränzen, wer ihre ersten Besitzer waren, in einigen Fällen jedoch ist der ursprüngliche Eigentümer noch auszumachen. Hier spielen vor allen anderen die Rosenkränze eine Rolle, die sich zwar nicht erhalten haben, über die wir aber aus den Inventaren erfahren. Diese Inventareinträge reichen nicht aus, um wirklich ein Bildprogramm zu rekonstruieren, wohl aber geben sie Auskunft über die Besitzverhältnisse zu einem bestimmten Zeitpunkt und legen damit den historischen Kontext offen,

⁴⁰⁴ Einblattdruck, 1485, National Gallery of Art Washington, in: Ausst.-Kat. Edelsteine, Himmelsschnüre, S. 32, Abb. 22.

indem die Rosenkränze rezipiert wurden. Dieser Kontext kann schließlich auch Auskunft darüber geben, wie sie rezipiert und damit gebraucht wurden.

2.4.1 Die Sammlung des Duc de Berry

Der früheste Quellenbeleg für einen Bildrosenkranz führt zu Jean Duc de Berry. In seinem Inventar ist vermerkt, dass er am 14. September 1413 von Edward of Norwich Duke of York einen Rosenkranz aus Gold geschenkt bekam, dessen Perlen auf eine Silberschnur gefädelt waren und in denen man, wenn man sie aufklappte, die Verkündigung und mehrere andere Bilder vorfand. Bemerkenswert, gerade im Vergleich mit jüngeren Inventaren, ist die Tatsache, dass der Bildrosenkranz unter der Rubrik „Joyaulx pour le corps de Monseigneur“ aufgeführt wird.⁴⁰⁵ Der Duc hat seinen „paternoster“ also getragen und man darf wohl annehmen, dass er ihn dann auch gebetet hat. Erhalten hat sich dieses Stück aber nicht.

Dieser Rosenkranz ist nicht die einzige kunstvolle Gebetsstütze, die Jean de Berry besaß – ganz im Gegenteil! Jean de Berrys Sammlung umfasste neben seinen berühmten Stundenbüchern – den *belles heures*, den *très belles heures*, den *très riches heures* und weiteren heute verlorene Handschriften - auch etliche Reliquiare, Andachtsbilder und religiöse Schmuckstücke. Sie enthielt aber auch profane Stück, wie Tafelsilber, Edelsteine, sowie profane Bilder und Schmuckstücke. Seine Sammlung wird als eine Vorform der späteren Kunstkammern angesehen.⁴⁰⁶

2.4.2 Fürstliche Sammlungen um 1500

Keiner der anderen Bildrosenkränze, die tatsächlich noch erhalten sind oder die zumindest aus Quellen überliefert werden, stammt aus der Zeit vor dem Ende des 15. Jahrhunderts. Karl der Kühne (1433-1477), René von Anjou (1404-1480), Philipp II. von Savoyen (1438-1497) und Erzherzog Ferdinand II. von Österreich (1529-1595) waren, nach Aussage der schriftlichen Quellen im Besitz solcher Bildrosenkränze. Dies legt nahe, dass die ehemaligen Besitzer

⁴⁰⁵ Vgl. Guiffrey, *Inventaires de Jean duc de Berry (1401-1416)*, S. 300, Nr. 1128.

⁴⁰⁶ Vgl. Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig 1908, S. 23 ff. Vgl. auch: *Ausst.-Kat. Weltenharmonie. Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens*, Braunschweig 2000, S. 11.

all jener Bildrosenkränze, über deren Herkunft nichts oder wenig bekannt ist, ebenfalls im Kreise des west-, und mittel- und südeuropäischen Hochadels zu suchen sind. Auch König Heinrich VIII. von England (1491-1547) und seiner Frau Katharina von Aragon⁴⁰⁷ sowie Floris van Egmond Graf von Buren und Leerdam (1469-1539) und seiner Frau Margaretha van Glymes, die durch die Wappen auf ihren Zehnern aus Buchsbaumholz (A6 und A5) als die ursprünglichen Besitzer zu erkennen sind, gehören dieser Schicht an. Auch die Herren van Affaerden, denen der Zehner gehörte, der sich heute in Privatbesitz befindet, waren Adlige, genauso wie Lord William Howard (1564-1640), der im Besitz des Rosenkranzes (A2) gewesen sein soll, der heute im Victoria and Albert Museum ist.

Fürstbischof Jakob Fugger ist der einzige Geistliche, dessen Name in diesem Zusammenhang genannt wird. Und tatsächlich ist auch der Konstanzer Elfenbein-Zehner (A17), der mit ihm in Verbindung gebracht wurde, der einzige, der sich in einem Kirchenschatz erhalten hat. In verschiedenen Kirchenschätzen hat sich eine riesige Menge an Rosenkränzen, zum Teil aus sehr kostbaren Materialien, erhalten.⁴⁰⁸ Die Bildrosenkränze findet man dort aber ansonsten nicht, stattdessen in den Sammlungen von weltlichen Fürsten. Die höchst unbefriedigenden Quellsituation und die bruchstückhaften Überlieferung der Artefakte lassen solche quantifizierenden Aussagen seriöser Weise kaum zu. Es ist daher nicht ausgeschlossen, dass auch andere geistliche Fürsten Bildrosenkränze besaßen, sofern sie über die notwendigen Finanzmittel verfügten.⁴⁰⁹

Da sich keine Kenntnisse über die Sammlung dieser Fürsten, ihre Aufstellung und den Umgang mit ihr erhalten hat, sei hier beispielhaft auf eine Sammlung aus der Zeit um 1500 verwiesen, die dank gewissenhafter Aufzeichnungen der Herzogin und ihren Untergebenen phantastisch gut dokumentiert ist und es uns heute ermöglicht, eine Vorstellung von einer

⁴⁰⁷ Im Inventar Heinrichs VIII. ist der Zehner indes nicht zu finden. Vgl. *The Inventory of King Henry VIII*. Society of Antiquaries MS 129 and British Library MS Harley 1419. The Transcript, Hrsg. David Starkey/Philip Ward, London 1998.

⁴⁰⁸ Beispielhaft seien hier die großen Sammlungen in Essen, Köln und Salzburg genannt.

⁴⁰⁹ In Bezug auf Rosenkränze im Allgemeinen, also nicht speziell im Hinblick auf die luxuriösen Bildrosenkränze, betont Tilman Mittelstraß, dass vor allem Laien Rosenkränze besessen und getragen haben und korrigiert damit die in der älteren Forschung verbreitete Annahme, Rosenkränze seien in den Klöstern entstanden und auch späterhin mit dem Mönchtum besonders verbunden gewesen. Vgl. Mittelstraß, *Zur Archäologie der christlichen Gebetskette*, S. 233 f.

solchen fürstlichen Sammlung, ihrer Struktur und ihrer Funktionsweise zu bekommen: Die Rede ist von der Einrichtung der Residenz der Margarete von Österreich, Herzogin von Savoyen und Statthalterin der Niederlande, in Mecheln.

Der größte Teil der Kunstwerke war über die repräsentativen Wohnräume in ihrer Mechelner Residenz verteilt und wurde damit, wie Eichberger sagt, „fester Bestandteil ihres täglichen Lebensbereichs.“⁴¹⁰ So fanden sich religiöse Kunstobjekte besonders zahlreich an den Orten, an denen sie in einen Funktionszusammenhang eingebunden waren – in der Hofkapelle, im Prunkschlafzimmer, das Margarete auch als Andachtsraum diente, und in ihrem Privatoratorium am Chor der Pfarrkirche - aber auch in allen anderen Räumen der Residenz waren religiöse Objekte vorhanden. Diese Kunstwerke dienten in unterschiedlich starkem Maße einerseits dem religiös motivierten Gebrauch, andererseits zur Repräsentation der Herrscherin und wurden entsprechend inszeniert. Im Laufe der Jahre wurde der Hof um zwei Kabinette, das *studiolo* und das *cabinet emprès le jardin* erweitert, die speziell dazu dienten, kleinformative Kunstobjekte und Wertgegenstände auszustellen.⁴¹¹ Im *studiolo* waren unter allerlei Naturalia, Exotika und wertvollen Schmuckstücken, Plastiken, Münzen und anderem auch mehrere Rosenkranzketten zu finden – allerdings solche, die aus kostbarem Material bestanden, aber keine Bildrosenkränze waren. Insgesamt „entsteht der Eindruck als sei in diesen Kabinetten die Freude am wertvollen und zugleich schönen Objekt zum eigentlichen Anlass der Inszenierung geworden.“⁴¹² Dies belegt auch die abweichende Art der Inventarisierung dieser angebauten Räume, bei der weniger der materielle und dafür stärker der künstlerische Wert Beachtung fand.⁴¹³ Diese beiden Kabinette zeigen somit bereits Elemente, die für die später entstehenden Kunstkammern typisch sind, während die Gestaltung der Wohnräume der Residenz und ihre Ausstattung mit Kunst einem traditionelleren, stärker in den Alltag eingebundenen Umgang mit solchen Werken und Objekten entspricht.

⁴¹⁰ Dagmar Eichberger, *Leben mit Kunst – Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout 2002, S. 421.

⁴¹¹ Eichberger, *Leben mit Kunst – Wirken durch Kunst*, S. 421.

⁴¹² Eichberger, *Leben mit Kunst – Wirken durch Kunst*, S. 426.

⁴¹³ Eichberger, *Leben mit Kunst – Wirken durch Kunst*, S. 426.

Von einem solchen, in bestimmten Situationen geradezu fahrlässigen Umgang mit Schätzen und Kunstwerken, zeugt Karl der Kühne, der seine Schätze auf seinem Feldzug gegen die Schweizer mitführte. Bei mehreren Schlachten ging ihm dieser Schatz verloren.⁴¹⁴ So verlor er auch seinen goldenen Bildrosenkranz in der Schlacht von Murten.⁴¹⁵

2.4.3 Kunstkammern

Das Inventar der Münchner Kunstkammer von 1598, das Johann Baptist Fickler verfasste, erwähnt *Ein gulden Kapsel, außwendig geschmelzt, mit einem anhangenden langleten Berle, welches Käßl in form eines herzens gemacht, an einem guldin Ringl, und clanen subtilen gulden Köttl, mit gevierten glidlin. In welchem Käßl ligt ein Mannspaternoster, von 10 gulden blätlen, in herzform, mit figurn von unser lieben Frawen geschlecht etc. eingeschmelzt, unden und oben mit einem gulden geschmelzten Creuzl.*⁴¹⁶ Es ist anzunehmen, dass der hier erwähnte Mannspaternoster der Zehner mit Darstellungen zum Annen- und Marienleben ist, der sich bis heute in München in der Schatzkammer der Residenz erhalten hat.⁴¹⁷ Die Kunstkammer Herzog Albrechts V. von Bayern (1528/1550-1579) entstand in den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts.⁴¹⁸ Zu diesem Zeitpunkt war der Zehner bereits rund hundert Jahre alt. Folglich ist der kostbare Zehner nicht für die Kunstkammer entstanden, gehörte aber wohl seit Gründung der Münchner Kunstkammer, die eine der ersten ihrer Art war,⁴¹⁹ zu deren Sammlung. In der Kunstkammer wurden die Objekte der herzoglichen Sammlung einem handverlesenen Publikum zugänglich gemacht. Zu den verbürgten Besuchern der Münchner

⁴¹⁴ Ausst.-Kat. Karl der Kühne (1433-1477). Kunst, Krieg und Hofkultur, Hrsg. Susan Marti/Till-Holger Borchert/Gabriele Keck, Brügge 2008, S. 332.

⁴¹⁵ Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, Anmerkungsapparat S. 71, Anm. IV.5 und Quellen-Kat. zum Jahr 1476/II/1. Vgl. auch Ritz, Der Rosenkranz, in: Ausst.-Kat. 500 Jahre Rosenkranz, S. 84.

⁴¹⁶ Die Münchner Kunstkammer, Bd. 1, S. 311, Kat.-Nr. 960 (848).

⁴¹⁷ So: Die Münchner Kunstkammer, Bd. 1, S. 311, Kat.-Nr. 960 (848); ebenso: Lightbown, Mediaeval European Jewellery, S. 354. Ritz deutete die dort angegebene Beschreibung „mit figurn von unser lieben Frawen geschlecht etc.“ als Indiz dafür, dass es sich dabei um ein verlorenes, ganz ähnliches „Gegenstück“ zur erhaltenen Kette handelt, auf dem die heilige Sippe dargestellt war. Das 1637 im Inventar der Kammergalerie von Kurfürst Maximilian I. beschriebene Objekt erkennt auch Ritz im erhaltenen Rosenkranz wieder. Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, Anmerkungsapparat S. 72 f, Anm. IV.10.

⁴¹⁸ Lorenz Seelig, Die Münchner Kunstkammer, in: Die Münchner Kunstkammer, Bd. 3, S. 1-3, 10.

⁴¹⁹ Seelig, Die Münchner Kunstkammer, S. 71-85.

Kunstkammer zählten Fürsten wie Vincenzo I. Gonzaga, regierender Herzog von Mantua (1591), Herzog August der Jüngere von Braunschweig-Lüneburg (1598), Henri Duc de Rohan (1599), Herzog Julius Philipp von Pommern-Wolgast (1603), sowie fürstliche Gesandte, Ambassadoren und einzelne Gelehrte.⁴²⁰ Ebenfalls in einer Kunstkammer befand sich der Paternoster mit Darstellungen der Leiden Christi in Email, der im Inventar der Ambraser Kleinodien von 1577 erwähnt wird. Dieses Inventar dokumentierte Stücke aus der Kunstkammer, die Erzherzog Ferdinand II. von Österreich auf Schloss Ambras einrichten ließ. Wenn dieser Paternoster mit demjenigen aus dem Inventar der Besitztümer Erzherzog Ferdinands II. von 1596 identisch ist,⁴²¹ von dem es heißt, er sei „altfränkisch“, also alt, dann ist auch dieser Bildrosenkranz lange vor der Eröffnung der Kunstkammer entstanden, der er aber seit ihrer Eröffnung angehörte.⁴²²

2.4.4 Zwischenresümé

Während der „Paternoster“ des Duc de Berry noch als „Joyaulx pour le corps de Monseigneur“ bezeichnet wurde,⁴²³ verzeichnen die beiden Kunstkammerinventare genau, in welchem Raum, in welchem Kasten und in welchem Fach oder in welcher Schublade ein Objekt zu finden ist. Der *altfrenkhische peten* in der Kunstkammer auf Schloss Ambras befindet sich etwa in einem *Zwerchcasten bei der thur, darinnen allerlei painwerch, gedrate, ausgeschniczelte sachen vorhanden.*⁴²⁴ Während der Duc de Berry seinen „Paternoster“ als einen Gegenstand ansieht, den er am Körper tragen und mit dem er sich schmücken kann – und den er, wie viele andere Objekte seiner Sammlung, auch beim Beten benutzen könnte, sieht Herzog Albrechts

⁴²⁰ Seelig, Die Münchner Kunstkammer, S. 10 f.

⁴²¹ Siehe S. 19.

⁴²² Auch der Zehner des Kunsthistorischen Museums gelangte vor 1750 in eine fürstliche Kunstsammlung, nämlich in die weltliche Schatzkammer des Hauses Habsburg. Vgl. Zimmermann, Inventare, Acten und Regesten aus der Schatzkammer des allerhöchsten Kaiserhauses, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. X (1889), S. CCLII, Kat.-Nr. 17. Vgl. auch: Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, Anmerkungsapparat S. 79, Anm. 83.

⁴²³ Vgl. Guiffrey, Inventaires de Jean duc de Berry (1401-1416), S. 300, Nr. 1128.

⁴²⁴ Inventari allerlai kleinotter von gold mehrlai sort, den 15. tag septembris anno 1577 in den schlosz Ombrasz inventiert worden, in: Boeheim, Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 7 (1888), S. 177, fol. 80, Kat.-Nr. 5375.

V. von Bayern mehr als 150 Jahre später in beinahe denselben Objekten Schaustücke für seine Sammlung. Die Ambivalenz zwischen Repräsentationsobjekt und Gebrauchsgegenstand, die die Schätze in fürstlichen Sammlungen um 1500, wie der von Margarete von Österreich auszeichnet, geht offenbar im Laufe des 16. Jahrhunderts zunehmend verloren. Der Duc de Berry und seine Zeitgenossen nahmen Kostbarkeit und Andacht noch nicht als Widerspruch war, sondern sahen im Gegenteil die Möglichkeit, dass beide einander bereichern.⁴²⁵ In den Kunstkammern erscheinen die gleichen Objekte dann als Kunstwerke, reduziert auf ihre Funktion als Schaustück und unter Aufgabe aller anderen Funktion, etwa der Funktion als Stütze für die Andacht.

Vielleicht ist das auch der Grund, warum Bildrosenkränze, deren Hauptmerkmal es ist in dieser Hinsicht multifunktional zu sein, ab der Zeit, in der die Kunstkammern entstehen, nicht mehr produziert werden. Die Rosenkränze die nun entstehen, sind zwar kostbar und aus wertvollen Materialien, aber bilderarm. Vielleicht erscheinen nun derartige Rosenkränze zum Beten besser geeignet, während für die Kunstkammern reine Schauobjekte entstehen. Etwa Miniaturschnitzereien, die nur noch die Virtuosität des Schnitzers demonstrieren, ohne zugleich ein religiöses Bildprogramm zu vermitteln, vor allem aber ohne jede Funktion für die Andacht.

⁴²⁵ So u.a.: Henk van Os, *The Culture of Prayer*, in: *Ausst.-Kat. The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe. 1300-1500*, London 1994, S. 52; Rainer Kahsnitz, *Kleinod und Andachtsbild. Zum Bildprogramm des Goldenen Rössls*, in: *Ausst.-Kat. Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400*, Hrsg. Reinhold Baumstark, München: Bayerisches Nationalmuseum, 1995, S. 58-88.

3. Ein Anhänger aus dem Louvre und das Marienoffizium

Um Aussagen nicht nur am Beispiel des Rosenkranzes über die Stellung der Bilder auf den Schmuckstücken zum Gebet machen zu können, sondern zu generellen Aussagen zu diesem Thema zu gelangen, ist es nötig, auch andere Gebete und damit natürlich auch andere Schmuckstücke in den Blick zu nehmen. In diesem Sinne lohnt sich der Blick auf einen Anhänger in Form eines Triptychons im Musée du Louvre.

3.1 Anhänger

Es gibt im 15. Jahrhundert eine Reihe von Schmuckstücken, die die Form von Flügelaltären, von Diptychen, von Büchern und Skulpturen im Miniaturformat aufgreifen. Simone Husemann führt eine Reihe solcher Anhänger auf.⁴²⁶ Besonders diejenigen unter ihnen, die als Altärchen gestaltet sind, bergen meistens Reliquien⁴²⁷ oder inszenieren Spolien – Gemmen, die älter sind als das Anhängerchen selbst.⁴²⁸ Durch diese Inhalte bekommen diese Altarschreine eine zusätzliche Bedeutung und Kraft, die die Bedeutung und die Kraft der Bilder übersteigt. Umso mehr stellt sich bei den Anhängern, die nicht mit solchen Inhalten aufgeladen sind, die Frage, welche Bedeutungen sie für den Träger transportierten und welche Funktion sie in dessen

⁴²⁶ Husemann, *Pretiosen persönlicher Andacht*, S. 94 ff, besonders Anm. 534. Vgl. auch Moritz Jäger, *Dornenanhänger*, S. 22 ff.

⁴²⁷ Beispielhaften seien angeführt: Anhänger mit Schmerzensmann, um 1400, Schatzkammer der Residenz in München; Anhänger mit Maria, um 1400, Schmuckmuseum Pforzheim, Anhänger mit Kreuzigung und Heiligen, Louvre. Vgl. dazu: Husemann, *Pretiosen persönlicher Andacht*, S. 94-99; Lightbown, *Mediaeval European Jewellery*, S. 215, Abb. 68; *Ausst.-Kat. The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe. 1300-1500*, Hrsg. Henk van Os, London 1994; außerdem: Moritz Jäger, *Der Dornenanhänger aus dem British Museum*, Magisterarbeit, Gießen 2006, S. 22 ff.

⁴²⁸ So präsentiert ein Anhänger aus dem Cleveland Museum of Art ein byzantinisches Specksteinrelief der Muttergottes aus dem 12. Jahrhundert in einem in Deutschland gefertigten spätgotischen Rahmen, der das Bild als jenes „Porträt“ ausweist, das der Evangelist von Maria angefertigt haben soll. Ein anderer Anhänger aus dem Cleveland Museum of Art birgt im Schrein eines goldenen Altärchens einen frühen italienischen Cameo mit einer Darstellung von Christi Geburt. Seine Flügel und die Rückseite sind mit Darstellungen in émail basse-taille versehen. Diese Fassung entstand im 15. Jahrhundert im Burgund. Zum ersten Beispiel vgl. Lightbown, *Mediaeval European Jewellery*, S. 222, Abb. 118; zum zweiten Beispiel: Evans, *A History of Jewellery*, S. 75, Abb. 37a. Zu beiden Anhängern außerdem: <http://www.clevelandart.org/collections/collection%20online.aspx?type=refresh&sliderpos=2&searchoption=1>. Ein etwas jüngerer Anhänger in Altarform, der im späten 16. Jahrhundert wohl in Italien oder Spanien entstand, enthält im Schrein eine Gemme mit einer Darstellung der Pietà unter dem Kreuz. Dieser Anhänger befindet sich heute im British Museum. Vgl. dazu: *Ausst.-Kat. Jewellery through 7000 Years*, S. 234 f, Kat.-Nr. 389.

Frömmigkeitspraxis einnehmen. Ein Mitte des 15. Jahrhunderts wohl in Frankreich entstandener Anhänger aus dem Bayerischen Nationalmuseum birgt im Schrein eine Kreuzigungsdarstellung, bei der Maria und Maria Magdalena links, Johannes der Evangelist und Johannes der Täufer rechts unter dem Kreuz stehen. (Abb. 107) Alle Figuren sind aus Elfenbein geschnitzt und vor einem Hintergrund aus rot schimmerndem Jaspis positioniert. Auch die Apostel Petrus und Paulus auf den Innenseiten der Flügel sind aus Elfenbein; sie werden jedoch vor einem Hintergrund aus roter Seide auf Perlmutter präsentiert. Die Fassung des im geöffneten Zustand 4,4 x 7,2 cm großen Altärchens ist aus Silber und war vielleicht einmal vergoldet.⁴²⁹ Der Schrein dieses Altärchens schließt nach oben hin mit einem Spitzbogen ab. Ein etwas schlichter wirkendes Altärchen des Germanischen Nationalmuseums, das auf Ende des 15. Jahrhunderts datiert wird, ist dagegen rechteckig. Im Mittelpunkt des geöffneten Triptychons steht in diesem Fall eine gravierte Anna-Selbtritt-Gruppe, die neben Christus, Maria und Anna auch Josef und Joachim einschließt. (Abb. 108) Auf den Innenseiten der Flügel sind Rochus und Johannes der Täufer platziert, auf ihren Außenseiten Erasmus und Sebastian. Auf der Rückseite ist das Jüngste Gericht dargestellt (Abb. 109): in der oberen Hälfte thront Christus als Weltenrichter in einer Mandorla, Maria und Johannes knien als Fürbitter vor ihm, neben ihm erwecken Posaunen blasende Engel die Toten aus ihren Gräbern, die im Mittelgrund dargestellt sind, und entweder im links unten dargestellten Höllenrachen landen oder bei den sich am rechten unteren Bildrand drängenden Seligen Aufnahme finden werden. Alle Darstellungen auf diesem in geöffnetem Zustand 4,9 x 5,4 cm großen Anhänger sind in vergoldetes Kupfer graviert.⁴³⁰

Auch der Anhänger der Christine von Lothringen (Abb. 110-112),⁴³¹ der laut Inschrift ANNO 1572 entstanden ist, ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen. Auf seiner goldenen Hülle ist vorn auf den beiden Flügeln die Verkündigung in transluzidem *émail basse taile* dargestellt, auf der Rückseite

⁴²⁹ Husemann, Pretiosen persönlicher Andacht, S. 95, Anm. 534; Rudolf Berliner, Die Bildwerke in Elfenbein, Knochen, Hirsch- und Steinbockhorn Untertitel mit einem Anhang: Elfenbeinarbeiten der Staatlichen Schloßmuseen in Bayern (Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums 4), Augsburg 1926, S. 22, Kat.-Nr. 62, Abbildungsteil S. 29, Abb. 62.

⁴³⁰ Ausst.-Kat. Spiegel der Seligkeit, S. 290 f, Kat.-Nr. 114.

⁴³¹ Dazu: Müller, Das Altärchen der Herzogin Christine von Lothringen, S. 69-77; außerdem: Schatzkammer der Residenz München. Amtlicher Führer, S. 28, Kat.-Nr. 176 und Schatzkammer der Residenz. Katalog, S. 93, Kat.-Nr. 176.

die heilige Christine, die mit S CHRESTIENNE bezeichnet ist. Den Rand der goldenen Fassung zieren „gleich Randbordüren von Buchilluminationen“⁴³² Blütenstauden und Tiere. Auf der unteren Kante sind die Wappen von Lothringen und von Dänemark angebracht, auf der Unterseite der Flügel Kronen, die im geschlossenen Zustand diese Wappen krönen und beim Öffnen aber abgenommen werden. Im Innern ist im Schrein die Kreuzabnahme dargestellt – aus Buchsbaumholz geschnitzt – vor dem mit Kolibrifedern bedeckten Grund.⁴³³ In derselben Technik ist auf dem linken Flügel die Stigmatisation des heiligen Franziskus und auf dem rechten die Erscheinung des Gekreuzigten vor dem heiligen Hieronymus ausgeführt. Dieser Anhänger, der sich heute in der Schatzkammer der Residenz in München befindet, hat in geschlossenem Zustand die Maße 5,3 x 2,5 cm.⁴³⁴

So verschieden die Bildprogramme dieser drei Anhänger sind, bieten sie allgemein übliche Themen, wie insbesondere die Kreuzigung und Heiligendarstellungen, die in den Bildern der Zeit zuhauf auftreten und zwar sowohl auf richtigen Altären als auch auf anderen kleinformatigen Bildern für die Andacht. Spezifische Elemente, die einen konkreten Bezug zu einem bestimmten Gebet oder einer bestimmten Frömmigkeitsübung zulassen würden, die Auskunft über die Funktion und die wahrscheinliche Verwendung solcher Schmuckstücke geben könnten, fehlen. Betrachtet man die Bildprogramme der anderen Anhänger in Form eines Flügelaltars, so muss auch hier dasselbe konstatiert werden. Dort bieten die Reliquien und die Gemmen dem Betrachter und Beter Angebote, die über die Rezeption der Bilder hinausgehen und die dadurch eng mit einer bestimmten Frömmigkeitspraxis, nämlich der Reliquienverehrung mit all ihren Implikationen, die auch den Gebrauch als Apotropaion miteinschließen, verbunden. Doch auf diese Aspekte der Frömmigkeit soll an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden.⁴³⁵ Verbindungen zu einem bestimmten Gebet oder

⁴³² Müller, Das Altärchen der Herzogin Christine von Lothringen, S. 70.

⁴³³ Es sei hier noch einmal auf bereits erwähnte Werke in derselben Technik hingewiesen: die Kölner Gebetskette (A18) und den Rosenkranzanhänger Abb. 93, 94; siehe dazu S. 132 f.

⁴³⁴ Müller, Das Altärchen der Herzogin Christine von Lothringen, S. 69.

⁴³⁵ Diese Objektgruppe ist noch kaum systematisch untersucht worden, insbesondere eine Einordnung in die zeitgenössische Reliquienfrömmigkeit fehlt. Ansätze dazu finden sich aber bei Husemann, Pretiosen persönlicher Andacht, S. 94-99 und Moritz Jäger, Der Dornenanhänger aus dem British Museum/London, Magisterarbeit, Gießen 2006, S. 22 ff. Allgemeiner zur Reliquien und juwelenbesetzten Reliquiaren: Brigitte Buettner, From Bones to

einer Gebetsformlassen sich bei den Miniatur-Reliquienaltären jedenfalls nirgends feststellen. Insofern stellt der Anhänger, der im Folgenden vorgestellt wird, wohl eine Einmaligkeit dar.

B Anhänger, Musée du Louvre

Rheinland, 15 Jahrhundert(?), Silber vergoldet, Email

Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. OA 5568

Dieser Anhänger, der einem Flügelretabel nachgebildet ist, ist bei geschlossenen Flügeln ohne das Kettchen und den Haken, mit dem man den Anhänger in eine Halskette o.ä. einhängen kann, 5,3 x 7,2 cm groß, bei geöffneten Flügeln 5,3 x 14,3 cm. Wenn die Flügel geöffnet sind, wird die Mitteltafel sichtbar, die in acht Bildfelder geteilt ist. Diese acht Bilder, Reliefs aus vergoldetem Silber, verteilen sich auf zwei Register von je vier Bildern. Jedes einzelne Bild ist von einem Kielbogen und Maßwerk überfangen. Auf den Bildern sind Szenen von der Kindheit Christi dargestellt. (Abb. 114) Links oben ist die Verkündigung an Maria zu sehen, rechts daneben die Heimsuchung. Rechts neben der Heimsuchung kommt die Anbetung der Könige, doch die chronologische Bilderfolge setzt sich nach der Heimsuchung im unteren Register ganz links mit der Geburt Christi fort. Daran schließt sich die Verkündigung an die Hirten an. Erst darauf folgt die Heimsuchung, auf dem dritten Feld in der oberen Reihe; rechts daneben ist die Darbringung im Tempel dargestellt. Im unteren Register der rechten Hälfte sind links die Flucht nach Ägypten und rechts der Bethlehemische Kindermord dargestellt. Auf den Flügeln befinden sich Heiligendarstellungen. Im geöffneten Zustand flankieren Barbara, auf dem linken Flügel, und Adrian – ein männlicher, als Ritter gekleideter Heiliger, zu dessen Füßen ein Löwe kauert – auf dem rechten Flügel, die Szenen der Kindheit Christi. Sind die Flügel des Altären geschlossen, so sind die Darstellungen von Andreas und Katharina auf den Außenseiten der Flügel zu sehen (Abb. 113).⁴³⁶

Stones – Reflections on Jeweled Reliquaries, in: Reliquiare im Mittelalter, Hrsg. Bruno Reudenbach/Gia Toussaint, Berlin 2005, S. 43-59.

⁴³⁶ Evans geht in ihrer History of Jewellery knapp auf dieses Altären ein. Sie bezeichnet es im Text als rheinisch und nimmt seine Entstehung eher vor der Mitte des 15. Jahrhunderts an, im Abbildungsteil nennt sie es hingegen französisch und datiert es ins späte 15. Jahrhundert. Vgl. Evans, A History of Jewellery, S. 75 und Abb. 38a. Das Musée du Louvre gibt als

Farbigkeit, Materialität und Plastizität nehmen nach Innen hin zu, so werden die Bilder auf der Mitteltafel nicht nur durch den Akt des Öffnens und ihre zentrale Lage innerhalb der Gesamtanlage, sondern auch durch ihre gesteigerte Pracht hervorgehoben. Dass sich Farbigkeit, Materialität und Plastizität von Außen nach Innen steigern, ist bei Flügelaltären allgemein üblich.⁴³⁷ Der Anhänger ist hier ganz der Formensprache seiner großformatigen Vorbilder verpflichtet.

3.2 Die Miniaturen zum Marienoffizium

Verkündigung, Heimsuchung, Christi Geburt, Verkündigung an die Hirten, die Anbetung der Könige, die Darbringung, der Kindermord und die Flucht nach Ägypten – das sind genau die acht Szenen aus der Kindheit Christi, die in Stundenbüchern am Beginn der Gebetsstunden des Marienoffiziums stehen. (Abb. 115-122 und 123-130)⁴³⁸ Im Stundenbuch haben diese Bilder einerseits die Aufgabe, den jeweiligen Textanfang zu markieren und leicht auffindbar zu machen, andererseits „macht die Miniatur einen Heilsgegenstand sichtbar, der während des Betens betrachtet werden sollte, aber im Gebetstext meist nicht

Entstehungsort ebenfalls das Rheinland an, versieht aber selbst die vage Angabe „15. Jahrhundert“ mit einem Fragezeichen.

⁴³⁷ Vgl. Rimmele, *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort*, S. 61 ff, bes. S. 63.

⁴³⁸ Bartz und König erklären, üblicherweise wird zur Matutin die Verkündigung dargestellt, zur Laudes die Heimsuchung, zur Prim Christi Geburt, zur Terz die Verkündigung an die Hirten, zur Sext die Anbetung der Könige, zur Non die Darbringung im Tempel, zur Versper das „Geschehen um Kindermord und Flucht nach Ägypten“ und zur Komplet in Frankreich Marias Aufnahme in den Himmel, in den Niederlanden wird die Marienkrönung nur dargestellt, wenn man auf die Darstellung der Flucht nach Ägypten verzichtet oder vor dem Advents-Offizium eine Bildgelegenheit schafft. Vgl. Gabriele Bartz/Eberhard König, *Das Stundenbuch. Perlen der Buchkunst. Die Gattung in Handschriften der Vaticana*, Stuttgart / Zürich 1998, S. 89f. Bei Roger S. Wieck lautet die Reihe geringfügig anders: Matutin – Verkündigung, Laudes – Heimsuchung, Prim – Christi Geburt, Terz – Verkündigung an die Hirten, Sext – Anbetung der Könige, Non – Darbringung im Tempel, Vesper – Flucht nach Ägypten (oder in den Niederlanden häufig der bethlehemitische Kindermord), Komplet – Marienkrönung (oder die Flucht nach Ägypten oder der Kindermord oder Marias Himmelfahrt oder der Marientod). Vgl. Roger S. Wieck, *The book of hours in Medieval Art and Life*, London 1988, S. 60. Einzelne Beispiele zeigen, dass tatsächlich leichte Unterschiede in der Zuordnung von Eingangsminiatur und Gebetsstunde bestehen. So zeigt das Stundenbuch der Maria von Burgund (Abb. 107-114) zur Terz statt der Verkündigung an die Hirten die Beschneidung. Vgl. *Das Stundenbuch der Maria von Burgund. Codex Vindobonensis 1857 der österreichischen Nationalbibliothek*; Hrsg. Franz Unterkircher, (*Glanzlichter der Buchkunst* 3) Graz 1993. Das Della Porta Stundenbuch zur Sext den Stifter im Gebet, statt der Anbetung der Könige, die dann anstelle der Darbringung zur Non nachgeholt wird. Vgl. Beide Stundenbücher zeigen, ebenso wie das Stundenbuch Vat. lat. 10293 zur Vesper den Kindermord und zur Komplet die Flucht nach Ägypten. Letztgenanntes Stundenbuch stellen Bartz und König als idealtypisches Beispiel vor. Vgl. Bartz/König, *Das Stundenbuch*, S. 88 f, Abb. 78-86.

erwähnt wird.“⁴³⁹ Die einzige Stelle, an der im Text des Marienoffiziums das Thema der den Text zur Gebetsstunde einleitenden Miniatur aufgegriffen wird, ist das Ave Maria, das in den Psalm 94(95) eingewoben ist, mit dem die Matutin beginnt. Diese Verwebung des Psalmtexts mit dem Ave Maria nennt man *Invitatorium*. Dieses eröffnet nicht nur den Gebetsreigen zur Matutin, sondern markiert damit zugleich den Beginn des Stundengebets des ganzen Tages. Das Ave Maria in diesem *Invitatorium* korrespondiert also ganz offensichtlich mit dem einleitenden Bild der Verkündigung. Ansonsten wird im Text des Marienoffiziums nur an zwei Stellen auf Ereignisse aus dem Leben Christi, das in den Miniaturen dargestellt wird, Bezug genommen – einmal mit dem *Magnificat*, das aus dem Lob der Elisabeth gebildet ist, in der Vesper und mit dem *Nunc dimittis*, dem des Lob Simeon, in der Komplet. An beiden Stellen stimmt die Zuordnung der Bilder zu den Gebetsstunden mit diesen Textbezügen nicht überein.⁴⁴⁰ Ansonsten entzieht sich der Gebetstext des Marienoffiziums und insbesondere sein Kernstück – eine Auswahl aus den Psalmen Davids – jedweder Narration. Der Text enthält keine Szenen, die man im modernen Sinne „illustrieren“ könnte. Die Miniaturen bieten aber ein Angebot, diesen Text, namentlich die Psalmen, in Bezug auf die Ereignisse des neuen Testaments zu betrachten und sie auf eine konkrete Situation aus der Kindheit Christi zu beziehen. Besonders überzeugend gelingt dies neben dem *Invitatorium* in Psalm 99(100), der zur Laudes gesprochen wird und folglich mit der Heimsuchung verbunden ist; er lautet: „Jauchzet dem Herrn, alle Welt! Dienet dem Herrn mit Freuden, kommt vor sein Angesicht mit Frohlocken! Erkennt, dass der Herr Gott ist! [...]“ Ungeachtet solcher typologischer Verbindungen, konstatieren Bartz und König „Text und Bild waren im Haupttext des mittelalterlichen Stundenbuchs [...] grundsätzlich nicht in Übereinstimmung zu bringen.“⁴⁴¹ Umso bemerkenswerter ist es, dass im Stundenbuch bestimmte Texte und bestimmte Bilder fest zusammengehörten, ohne dass sich diese Verbindung wirklich inhaltlich begründen ließe.

⁴³⁹ Bartz/König, Das Stundenbuch, S. 66.

⁴⁴⁰ Bartz/König, Das Stundenbuch, S. 89.

⁴⁴¹ Bartz/König, Das Stundenbuch, S. 90.

3.3 Die Bilder des Anhängers und das Stundengebet

Anders als im Stundenbuch, in dem die acht Bilder zu den acht Gebetsstunden des Marienoffiziums einzeln zur jeweiligen Gebetsstunde aufgerufen werden, sind auf dem Anhänger aus dem Louvre, wenn er aufgeklappt ist, alle acht Bilder gleichzeitig präsent. Die Zeitlichkeit in der Abfolge der Bilder, wie sie im Stundenbuch gegeben ist, ist hier aufgehoben. Dadurch gestaltet sich auch das Zusammenspiel mit dem Gebetstext anders. Es ist denkbar, dass das Anhängerchen mit seinen Bildern das Stundengebet seines Besitzers ergänzt. Diese „Anhängerformen demonstrieren ihre offensichtliche Funktion als privater Andachtsgegenstand, [...] wenn sie Formenvokabular des öffentlichen Kultes in das miniaturhaft kleine Format einer kostbaren Pretiose übertragen.“⁴⁴² schreibt Husemann. Tatsächlich legt die Altarform nahe, dass solche Anhänger an die Stelle eines Hausaltars treten konnten. Das Stundenbuch als Stütze für das Stundengebet ersetzen konnte das Anhängerchen aber mit Sicherheit nicht. Das Stundengebet wurde gelesen⁴⁴³ und dafür war mehr noch als der Miniaturenschmuck, der geschriebene (oder gedruckte) lateinische⁴⁴⁴ Text im Stundenbuch notwendig. Während man den Mönchen im Kloster zumuten konnte, den Psalter auswendig auf Latein zu beten, war dies den Laien nicht möglich. Gerade für diese Laien war als Ersatz für den Psalter das Stundenbuch entwickelt worden, das nur eine Auswahl von Psalmen enthielt. Beim Rosenkranz, der ebenfalls als eine auf die Laien zugeschnittene Ersatzleistung für den Psalter entstanden war, wurde diese Hürde bewusst entfernt.⁴⁴⁵

Wenn man das Flügelaltärchen also zur Unterstützung des Gebets und als Ergänzung des Textes im Stundenbuch herangezogen wurde, dann kam ihm eine andere Aufgabe zu, als den im Stundenbuch enthaltenen Miniaturen. Es

⁴⁴² Husemann, Pretiosen persönlicher Andacht, S. 94.

⁴⁴³ Vgl. Paul Saenger, Books of hours and the reading habits of the later Middle Ages, in: The Culture of Print. Power and the Uses of Print in Early Modern Europe, Hrsg. Roger Chartier, Cambridge 1989, S. 141-173. Saenger konstatiert, dass im 15. und 16. Jahrhundert zunehmend leise („en coeur“) gelesen wurde, während man zuvor stets laut las, nach wie vor aber wurde das Gebet gelesen und nicht etwa auswendig aufgesagt. Während man den Mönchen im Kloster zumuten konnte, den Psalter auswendig zu lernen, war dies Laien nicht möglich. Vgl. Heinz, Die Entstehung des Leben-Jesu-Rosenkranzes, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 32.

⁴⁴⁴ Es gab zwar vereinzelt Bestrebungen, das Stundenbuch in die Volkssprachen zu übersetzen, doch dies wurde jedoch von der Kurie nach Kräften verhindert.

⁴⁴⁵ Heinz, Die Entstehung des Leben-Jesu-Rosenkranzes, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 29 f.

ergänzte nicht nur den Text, sondern auch die Miniaturen, indem es während des Betens einer Hora, die anderen Stunden durch die Bilder, die deren Eingangsmminiaturen entsprachen zu präsent hielt. Deren kanonische Szenenauswahl macht nämlich auch ohne Text deutlich, dass jedes der acht Bilder ideell mit dem Text zu einer Gebetsstunde, d.h. mit mehreren Psalmen, einem Hymnus, einer Antiphon, einem Capitulum und einem Responsorium verbunden war. Daher konnte der Anhänger mit den Bildern auf seiner Mitteltafel auch losgelöst von einer konkreten Gebetssituation an die Stundengebete erinnern und sie vergegenwärtigen. Die meisten anderen Anhänger, die die Form von Altären aufgreifen, enthalten Reliquien – was auch ihre Altarform plausibel macht. Durch die apotropäische Kraft dieser Reliquien, aber auch der Bilder der Heiligen, etwa der vierzehn Nothelfer, der gelegentlich ebenfalls anzutreffenden prophylaktischen Inschriften und Unheil abwehrende Edelsteine sollten diese Anhänger den Träger vor Unheil schützen. Dieselbe Funktion sollten immer wieder auch Gebete übernehmen, die zur Unheilabwehr auf Pergament geschrieben am Körper getragen wurden.⁴⁴⁶ Auch Gebetsrollen und Gebetbücher wurden zu diesem Zweck mitgeführt.⁴⁴⁷ Ja selbst das Mitführen der Gebete im Geist oder, im Herzen sollte ja vor Übeln schützen. Ein eindrückliches Beispiel dafür ist in Stephan Fridolins *Schatzbehalter* zu finden, in dem er den Gläubigen empfiehlt, das Credo an ihren Fingern „festzumachen“ um gegen die Anfeindungen des „bösen Geistes“ und gegen Zweifel gewappnet zu sein.⁴⁴⁸ Besonders verbreitet für derartige Praktiken war neben dem Credo das Vaterunser. Aufgrund der Länge des Textes erscheint das Marienoffizium für derartige Praktiken ungeeigneter und tatsächlich erscheint in der umfangreichen Forschung zu Stundenbüchern diese Art des Buchgebrauchs irrelevant. Da der Anhänger nicht den Gebetstext, sondern nur die Eingangsmminiaturen enthält, macht er das Marienoffizium

⁴⁴⁶ So sollten etwa die sogenannten „Pestblätter“, Zettel auf denen Gebetstext und Darstellungen von Heiligen zu finden waren, sowohl dadurch das man sie bei sich trug, als auch durch das Sprechen der Gebet vor der Pest schützen. Vgl. Ausst.-Kat. Spiegel der Seligkeit, S. 343 f, Kat.-Nrn. 166, 167. Das Gebet Karls des Großen, von dem es hieß, Papst Leo III. habe es Kaiser Karl zum Schutz gegen die Sarazenen gegeben, versprach jedem der es täglich sprach, hörte, sah oder bei sich trug Schutz vor beinahe sämtlichen irdischen Gefahren. Vgl. Virginia Reinburg, Prayer in the Book of Hours, in: Wieck, The book of hours in Medieval Art and Life, S. 39-44, S. 40.

⁴⁴⁷ Vgl. Ausst.-Kat. The Image of Christ, S. 164, Kat.-Nr. 64.

⁴⁴⁸ Stephan Fridolin, Schatzbehalter der waren reichthümer des Heils, Faksimile der Ausgabe Koberger, Nürnberg 1491, Portland 1972, fol. T 6v-X 1r; vgl. auch: Ausst.-Kat. Credo, S. 250 f, Kat.-Nr. 113.

handhabbar und transportabel. Es ist also anzunehmen, dass eine wichtige Funktion dieses Anhängers war, das Gebet als Amulett, das stets am Körper getragen werden konnte, verfügbar zu halten. Die Heiligen auf den Flügeln unterstützen diese apotropäische Funktion, denn sie bieten zusätzlichen Schutz. Möglicherweise handelt es sich bei ihnen um Patrone des Besitzers – Barbara und Katharina gehören außerdem sogar zu den Nothelfern.

Der altarförmige Anhänger des Germanischen Nationalmuseums hat wohl ebenfalls als Amulett gedient, darauf deuten jedenfalls die Darstellungen der Pestheiligen Sebastian und Rochus hin. Die ebenfalls auf den Flügeln präsentierten Heiligen Johannes der Täufer und Erasmus wurden bei Krankheiten aller Art angerufen.⁴⁴⁹ Aus den elfenbeinernen Darstellungen des Anhängerchens aus dem Bayerischen Nationalmuseum lässt sich ein solcher Gebrauch ebenso wenig direkt ableiten, wie aus den geschnitzten Figuren im Innern des Anhängers der Christine von Lothringen. Weder das Bildprogramm noch die Inschriften dieser Miniaturaltäre geben einen Hinweis auf ein bestimmtes Gebet, doch gerade damit entsprechen sie ihren Vorbildern, den großen Altären, die in Kirchen und in Privaträumen zu finden sind. Bei solchen Altären wurde oft die Kreuzigung, wie beim Anhänger des Nationalmuseums, oder die Kreuzabnahme, wie beim Anhänger der Schatzkammer der Residenz, im Schrein präsentiert, ohne dass diese Darstellungen sich einer bestimmten Frömmigkeit oder einem konkreten Gebet zu ordnen ließen.

Neben ihrer Funktion als Unterstützung der Andacht (wie auch immer diese hier im Einzelnen ausgesehen haben mag) werden bei diesen kleinen, aber sehr kostbaren Objekten die Freude an der Kostbarkeit, Kunstfertigkeit und Kleinheit der Objekte für die Rezipienten eine zentrale Rolle gespielt haben.⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ Ausst.-Kat. Spiegel der Seligkeit, S. 290 f, Kat.-Nr. 114.

⁴⁵⁰ Auch wenn nicht bekannt ist, in wessen Besitz oder in welcher Sammlung sich die angeführten Anhänger im 15. und 16. Jahrhundert befanden (Müller vermutet, das Altärchen der Christine von Lothringen sei ein Geschenk der Herzogin an jemand anderen, möglicherweise einen Wittelsbacher, gewesen. Müller, Das Altärchen der Herzogin Christine von Lothringen, S. 70.), sind doch ähnliche Objekte in fürstlichen Sammlungen und Kunstkammern belegt. Was also im Kapitel 2.4 ‚Provenienz, Sammlungskontext, Gebrauch‘, S. 175-181 gesagt wurde, gilt auch für diese altarförmigen Anhänger.

4. Fünf-Wunden-Ringe und Fünf-Wunden-Gebete

Während kostbare Anhänger mit religiösen Bildprogrammen, auch solche in Form von Miniaturaltären, in fürstlichen Sammlungen und später in den Kunstkammern durchaus zu finden sind, zeigt das folgende Beispiel dass religiöser Schmuck nicht ausschließlich ein Phänomen in Kreisen des europäischen Hochadels war: auch englische Bürger treten als Stifter von Andachtsschmuck auf. Sie stiften Wundenringe – Fingerringe, die kostbar sind und zugleich mit der Jenseitsvorsorge und magisch-religiösen Praktiken in Verbindung stehen.

4.1 Wundenringe

Drei Ringe mit Darstellungen der Fünf Wunden Christi haben sich erhalten. Auf allen drei Ringen werden die Wunden als *well of pity*, *well of merci*, *well of confort*, *well of gracy* und *well of ewerlastingh lyffe* bezeichnet. Den ersten dieser Ringe (C1) fand man 1802 bei Grabungsarbeiten in der Nähe der Stadtmauer von Coventry, den zweiten (C2) 1894 in Hackney (London). Ein dritter Wundenring (C3) wurde vor 1872 in Surrey entdeckt. Schriftliche Quellen bezeugen, dass derartige Ringe in England im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert recht verbreitet gewesen sein müssen. So bestimmte der Londoner Goldschmied Edmund Shaa, der 1482 Lord Mayor der Stadt London war, dass seine fünf Nachlassverwalter sechzehn solche Ringe für sechzehn ihm nahestehende Personen anfertigen lassen sollten. In seinem Testament von 1487 heißt es wörtlich: *Item I will that myn executors approve as they may goodly after my decease to make at my cost xvi ringes of fine gold to be graven with the well of petey, the well of mercy, the well of everlasting lyff and with all the other ymages and other thyngs concerning the same like as John Shaa and Raff Latham understonden right well the making of them[...]*⁴⁵¹ Edmunds Sohn, der Kaufmann Hugh Shaw hinterließ 1491 Geld für einunddreißig solcher

⁴⁵¹ Oman, *British Rings*, S. 117, Kat.-Nr. 69 A. Ebenso John Cherry, *Healing Through Faith: The Continuation of Medieval Attitudes to Jewellery into the Renaissance*, S. 154-171, S. 169 f. Laut Cherry waren diese Ringe für 16 Angehörige bestimmt, die wie folgt beschrieben wurden: „five are men and eleven are women. Two are described as ‘Dames’, four are described as ‘Sisters’, four are ‘Cosyns’, one is a daughter, one is untitled and four are officials, Sir Thomas Fitzwilliam, Recorder of London, William Dunthorn, town clerk, and the two undersheriffs, Thomas Salt and Higham.“ Cherry, *Healing through faith*, S. 170.

Ringe von denselben Goldschmieden.⁴⁵² Auch in mehreren englischen Testamenten aus dem frühen 16. Jahrhundert finden sich Hinweise auf Ringe von eben dieser Art.⁴⁵³

C1 Coventry-Ring, British Museum

England, spätes 15. Jh./um 1500, Gold, Niello

London, British Museum, Inv.-Nr. AF.897

Der Ring, der in Coventry gefunden wurde – und deshalb in der englischsprachigen Literatur im Allgemeinen als „Coventry ring“ bezeichnet wird, befindet sich seit 1897 im British Museum (Abb. 131-133).⁴⁵⁴ Die Form dieses goldenen Rings ist schlicht; er besteht lediglich aus einer 1,65 cm⁴⁵⁵ breiten Schiene und hat einen Durchmesser von 2,72 cm. Außen auf der Ringschiene sind fünf mandelförmige Wunden eingraviert, aus denen Blutstropfen heraustreten. Die größte der Fünf Wunden nimmt fast die ganze Höhe der Ringschiene ein, die anderen vier sind nur halb so groß und paarweise übereinandergesetzt. Die große Wunde wird durch eine Inschrift mit

⁴⁵² Cherry, *Healing through faith*, S. 170.

⁴⁵³ Oman, *British Rings*, S. 117, Kat.-Nr. 69 A. Oman nennt beispielhaft die Testamente von C. Richardson (1533) und Kathrine Babington of Kingston (1537). Thomas Donne of Eyam, vermachte um 1576 in seinem Testament "*a rynge of gold with the five wounds*". Vgl. Cherry, *Healing through faith*, S. 170.

⁴⁵⁴ Zu diesem Ring: Cherry in: Ward u.a., *Der Ring im Wandel der Zeit*, Kat.-Nr. 189, S. 82; ders., in: *Ausst.-Kat: Gothic. Art for England*, Kat.-Nr. 211, S. 333; ders., *Healing through faith: the continuation of medieval attitudes to jewellery into the Renaissance*, in: *Renaissance Studies*, Bd. 15, (2/2001), S. 168-170; Ormonde Maddock Dalton, *Franks Bequest Catalogue of the Finger Rings, Early Christian, Byzantine, Teutonic, Mediaeval and Later*, Bequeathed by Sir Augustus Wollaston Franks, K.C.B., in which are included the other rings of the same period in the Museum, London 1912, S. 109, Kat.-Nr. 718 und S. XXXIII; ders. in: *Ormonde Maddock Dalton/Alec Bain Tonnochy, A Guide to Medieval Antiquities and Objects of Later Date*, 1924, S. 151; Duffy, *Stripping of the Altars*, S. 245; Joan Evans, *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance particularly in England*, Oxford 1922 [Nachdruck: New York 1976], S. 127; G. Finaldini: in: *Ausst.-Kat. The Image of Christ*, Kat.-Nr. 63, S. 162-163; Gray, *The Five Wounds of our Lord IV*, S. 165; Peter Murray Jones, *Image, Word, and Medicine in the Middle Ages*, in: *Visualizing medieval medicine and natural history. 1200-1550*, Hrsg. Jean A. Givens, Aldershot/Burlington 2006, S. 20, Abb. 1.7; Peter Murray Jones/Lea T. Olsan, *Middleham Jewel: ritual, power, and devotion*, in: *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 31 (2000), S. 280 f, Abb. 5; Oman, in: *Maclagan/Oman, An English Gold Rosary of about 1500*, S. 17; ders. in: *Charles Oman, British Rings*, London 1974, S. 116 f, Kat.-Nr. 69A; Scarisbrick, *Rings*, S. 137 f und 364 f, Abb./Kat.-Nr. 189; Hugh Tait in: *Ausst.-Kat. Jewellery through 7000 Years*, Kat.-Nr. 371, S. 224.

⁴⁵⁵ http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=45589&partid=1&searchText=finger+ring+wounds&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx¤tPage=4 (25.01.11). Im *Ausst.-Kat. Gothic. Art for England* wird die Breite der Ringschiene mit 1,55 cm angegeben. *Ausst.-Kat. Gothic. Art for England*, S. 333, Kat.-Nr. 211

den Worten *the well of ewerlastingh lyffe* bezeichnet, die kleineren als *the well of pity, the well of merci, the well of confort* und *the well of gracy*. Die Fünf Wunden Christi werden also als Brunnen oder Quellen des Mitleids, des Erbarmens, der Gnade, des Trostes und des ewigen Lebens verstanden. Neben diesen „Brunnen“ ist der Körper dargestellt, zu dem diese Wunden gehören: der Corpus Christi. Dieser hat hier die Gestalt des Schmerzensmanns, der mit vor dem Bauch gekreuzten Armen bis zur Hüfte in seinem Grab steht und von einigen der Leidenswerkzeuge umgeben ist, darunter die Nägel und die Lanze, mit denen Christus die Fünf Wunden zufügt wurden, aber auch die Geißelsäule, die Leiter, der Essigschwamm und der Kreuzbalken. Auf der Innenseite der Ringschiene ist in drei Zeilen die lateinische Inschrift *Wulnera quinq dei sunt medicina mei pia / crux et passio Cri sunt medicina michi jasper / melchior baltasar ananyzapta tetragrammaton*. angebracht.

C2 Hackney-Ring, British Museum

England, 15. Jahrhundert., Gold, Niello

London, British Museum, Inv.-Nr. 1894,1014.1

Der zweite, ganz ähnliche Ring befindet sich ebenfalls in der Sammlung des British Museum, doch während der erste Ring recht bekannt ist, ist der zweite beinahe unbekannt.⁴⁵⁶ Er ist mit 1,93 cm Durchmesser kleiner und etwas verbogen. Hierin liegt wohl der Grund, dass er, im Gegensatz zu seinem größeren Bruder, der bis auf das ausgefallene Email sehr gut erhalten ist, kaum je gezeigt wurde. Auch auf diesem Ring sind die Fünf Wunden dargestellt. (Abb. 134, 135) Wie auf dem Ring aus Coventry (C1) steht die Seitenwunde allein und ist deutlich größer als die Hand- und Fußwunden, die paarweise übereinander angeordnet sind. Zwischen der großen und den vier kleinen Wunden wird, statt des Schmerzensmanns, zum einen Maria mit Kind, zum anderen die Trinität präsentiert. Die Inschrift zu den Wunden lautet hier *The well of pite the well of merci / the well of confort the well of grace / the well of ewerlaftingh lyff* – sie ist also bis auf Abweichungen in der Orthographie mit der des so genannten Coventry-Rings identisch. Gleiches gilt auch für die

⁴⁵⁶ Dalton, Franks Bequest, S. 110, Kat.-Nr. 719, vgl. auch den Text zu Kat.-Nr. 718 (Coventry ring), S. 109, sowie S. XXXIII; Oman, British Rings, S. 117, Kat.-Nr. 69B; ders., in: MacLagan/Oman, An English Gold Rosary of about 1500, S. 17.

Inscription auf der Innenseite der Ringschiene, wo *Vulnera quinque dei sunt medicina mei pia crux et passio xri sunt medicina michi jasper melchior balthazar ananyzapta tetragmaton* zu lesen ist.

C3 Surrey-Ring, verschollen

England, 15. Jahrhundert., Gold, Niello

verschollen/unbekannt

Der Verbleib des dritten Wundenrings ist unbekannt. Um 1936 befand er sich nach Aussage von Charles Oman in Privatbesitz.⁴⁵⁷ Da ich den Ring also weder anschauen konnte, noch über fotografische Aufnahmen dieses Rings verfüge, muss ich mich an die Beschreibung von denen halten, die ihn gesehen haben, namentlich an John Piggot und Charles Oman. Piggot schrieb 1872 in *Notes and Queries*: "I have a very fine gold ring of the latter part of the fifteenth century, found some years ago in Surrey. It is a simple band of gold, having on the outside the Passion and crosses in white enamel and this inscription: *the well of pitty / the well of merci / the well of confort / the well of gracy / the well of ewerlastingh lyffe*. Inside, the inscription is extremely interesting: + *vulnera – quinq[ue] - dei - sunt medicina - mei pia / + crux - et - pasaiio – xp[ist]i – sunt – medicina – michi – Jasper – / + melchior - baltasar - ananzapta - tetragrammaton*".⁴⁵⁸ Oman zufolge handelt es sich bei diesen Darstellungen um Wunden wie auf den anderen beiden Ringen und bei der Passionsdarstellung um die Kreuzigung.⁴⁵⁹

Alle drei Ringe gehören zu der großen Gruppe der sogenannten „ikonografischen Ringe“. Schmucksammler des 19. Jahrhunderts sprachen von „ikonografischen Ringen“ oder „iconographic rings“,⁴⁶⁰ weil diese Ringe mit

⁴⁵⁷ Vgl. Oman, in: Maclagan/Oman, *An English Gold Rosary of about 1500*, S. 17 f. Über den Verbleib dieses Rings ist mir nichts bekannt – es ist also sehr gut möglich, dass er sich nach wie vor in einer Privatsammlung befindet.

⁴⁵⁸ John Piggot, *Ancient ring*, in: *Notes and Queries*, 4th series 10 (Okt. 1872), S. 330.

⁴⁵⁹ Vgl. Oman, in: Maclagan/Oman, *An English Gold Rosary of about 1500*, S. 17 f.

⁴⁶⁰ Seitdem ist diese Bezeichnung zu einem Terminus Technicus für diese Art von Ringen geworden. Vgl. Diana Scarisbrick, *Rings*, S. 136 f; Cherry, *Der Ring im Mittelalter*, in: Ward, *Der Ring im Wandel der Zeit*, S. 57; Oman, in: Maclagan/Oman, *An English Gold Rosary of about 1500*, S. 16 ff. Gelegentlich wurden auch andere Schmuckstücke in dieser Technik ausgeführt. Verwiesen sei hier auf den Middleham-Anhänger. Vgl. dazu: Jones/Olsan, *Middleham Jewel*, S. 249-290; Cherry, *The Middleham jewel and ring*; Lightbown, *Mediaeval*

bildlichen Darstellungen in Niello versehen sind. Zumeist sind auf ihnen Heilige dargestellt. Solche Ringe waren im England des 15. und frühen 16. Jahrhunderts sehr populär und sehr verbreitet. Andernorts sind Schmuckstücke dieser speziellen Art überhaupt nicht zu finden. Entsprechend müssen auch diese drei Ringe aus England stammen, daran herrscht auch in der Literatur kein Zweifel. Datiert werden sie ins frühe 16. Jahrhundert,⁴⁶¹ gelegentlich wird auch eine Entstehung im späten 15. Jahrhundert für möglich gehalten.⁴⁶²

4.2 Gebete zu den Fünf Wunden

Oft wurden fünf Vaterunser oder fünf Ave Maria zu den Fünf Wunden Christi gesprochen.⁴⁶³ Mit der Gregorsmesse und dem Bild des Schmerzensmanns war vor allem das Gebet *Adoro te, Domine Jesu Christe, in cruce pedentem* verbunden.⁴⁶⁴ Im Gebet *Omnibus consideratis*, das besonders in Stundenbüchern anzutreffen ist, die in Flandern für den Export nach England produziert wurden, werden die Fünf Wunden einzeln angesprochen und angebetet.⁴⁶⁵ Daneben gab es zahlreiche andere Gebete zu den Fünf Wunden. Douglas Gray, der speziell die gedichteten Wunden-Gebete untersucht hat, machte drei Hauptthemen aus, die darin immer wieder angesprochen wurden: die Vorstellung der Wunden als Fluchtburg, die Vorstellung der Wunden als Öffnungen, aus denen der Gläubige trinken kann und die Vorstellung der Wunden als Öffnungen, die den Weg zum Herzen Christi freigeben.⁴⁶⁶ Wenn in solchen Gebeten die Wunden als Brunnen

European Jewellery, S. 216 f, Abb. 69, 69a; Ein anderes bekanntes, in dieser Technik ausgeführtes Stück, ist der Langdale-Rosenkranz (A2).

⁴⁶¹ Oman, *British Rings*, S. 116 f, Kat.-Nrn. 69A, 69B. Ebenso in Bezug auf den Coventry-Ring: Scarisbrick, *Rings*, S. 137 und 365, Abb./Kat.-Nr. 189.

⁴⁶² Das British Museum datiert die beiden Ringe, die sich in seinem Bestand befinden, ins (späte) 15. Jahrhundert. http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=45589&partid=1&searchText=finger+ring+wounds&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx¤tPage=4 (25.01.11). Ebenso Cherry, in: *Ausst.-Kat: Gothic: Art for England*, S. 333, Kat.-Nr. 211 und ders, *Healing through faith: the continuation of medieval attitudes to jewellery into the Renaissance*, in: *Renaissance Studies*, Bd. 15, Nr. 2, 2001, S. 168-170. In letztgenanntem Aufsatz schließt er auch eine Entstehung Anfang des 16. Jahrhunderts nicht aus.

⁴⁶³ Siehe S. 117, Anm. 243.

⁴⁶⁴ Duffy, *Stripping of the Altars*, S. 238 ff.

⁴⁶⁵ Morgan, *An SS Collar in the Devotional Context of the Shield of the Five Wounds*, S. 156, Abb. 48.

⁴⁶⁶ Gray, *The Five Wounds of our Lord III*, S. 127. Daneben findet man aber auch zahlreiche andere Metaphern für die Wunden und den verwundeten Leib Christi. In den *Meditations on*

bezeichnet werden, dann bezieht sich dies in der Regel nur auf die Seitenwunde oder auf die Wunden im Allgemeinen. So wird in einem lateinischen Lied die Seitenwunde als Paradiesbrunnen bezeichnet und die vier anderen Wunden als die vier Paradiesflüsse, deren gemeinsamer Ursprung diese eine Quelle ist.⁴⁶⁷

Es sind jedoch auch einige Gebetstexte überliefert, in denen die einzelnen Wunden, wie auf den Ringen, als Quellen des Mitleids, des Erbarmens, der Gnade, des Trostes und des ewigen Lebens bezeichnet werden. Ein solches Gebet findet sich auf fol. 71v-76r in einer Handschrift der Bodleian Library, Oxford, die die Signatur Ms. Douce 1 trägt. Der Titel dieses Gebets in Gedichtform aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ist *Of the .v. woundes of our lorde*.⁴⁶⁸ In den Text eingestreut sind Bilder, und zwar Bilder von den Fünf Wunden, die in den Umschriften mit denselben mystischen Namen bezeichnet sind, die sie auch im Gebetstext tragen: *wel of mercy*, *welle of grace*, *welle of lyfe*, *welle of pyte* und *welle of comferte*. Dem Text vorangestellt ist ein Bild des Schmerzensmanns. Der anschließende Text lautet:

*Gracious lorde for thy bitter passion
Accepte my prayers that I do repete,
And on my soul take compassyon
At my deth for all thi woundes grete.
Of the ryght hande
Wel of mercy passyng al mysdede,
Of mercy I pray the I may spede.*

Darauf folgte eine Darstellung der rechten Hand mit der blutenden Wunde in der Handfläche. Die Hand wird von einer Bügelkrone bekrönt. Ein

the Passion schreibt Richard Rolle (1290–1349) der Leib Christi sei wie der Himmel voller Sterne, wie ein Netz voller Maschen, wie ein Taubenschlag voller Löcher in die sich die Tauben flüchten können, wie eine Wabe voller Honig, wie ein Buch geschrieben mit roter Tinte und wie eine Wiese voller Blumen. Gray, *The Five Wounds of our Lord II*, S. 84. Viel öfter aber werden die Wunden, wie auch in vielen Rosenkranzgebeten, als eine oder mehrere rote Rosen bezeichnet. So schreibt beispielsweise John Lydgate (um 1370–um 1451) in *A seyng of the Nightingale: Make of Pees fyue, in Pyn hert a roose / And let it Peer continually abyde* Vgl. Gray, *The Five Wounds of our Lord II*, S. 85. Und William Billing nennt in seinem Gedicht zu den Wunden, von dem später noch die Rede sein wird, die Wunde der rechten Hand „The red rose rodde in apparence“; vgl. Gray, *The Five Wounds of our Lord II*, S. 85.

⁴⁶⁷ Gottfried Dreves, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Online-Datenbank, Augsburg 2006, Bd. 31, S. 87 f, Nr. 68. Dieses Lied findet sich, der *Analecta Hymnica* zufolge, in einer Reihe von Handschriften aus dem 15. Jahrhundert, gelegentlich werden der heilige Bernhard, Papst Bonifatius VI., Conrad von Gaming oder Papst Johannes XXII. als Autor genannt.

⁴⁶⁸ Gray, *The Five Wounds of our Lord I*, S. 50.

Schriftband unter der Hand bezeichnet die Wunde als *well of mercy* (Abb. 136). Unter dem Bild setzt sich der Text fort:

*The ryght hand lorde of troug and unyte,
Through perced with a rugged nayle,
Be my so / coure in the extremite
Of deth whan he shal be assayle.*

*Of the lyft hande
Wel of grace thou be my gyde
Night and day one eche syde.*

Darunter die Darstellungen der linken Hand mit der Wunde, in gleicherweise gekrönt und beschriftet. Die Inschrift lautet: *welle of grace*.

*Of the lift hande lorde of ryght and justice,
Ffastned to the crosse by gret vyolence,
Delyuer me of euery deedly vyce
That I may cume into thy presence.*

*Wel of lyfe that euer shal laste,
My herte in the make thou stedfaste.*

Dann folgt das Bild des verwundeten Herzens. (Abb. 137) Aus der horizontalen Schnittwunde fließen dicke Blutstropfen nach unten, nach oben wachsen drei Rosen aus der Wunde heraus. Die drei Rosenblüten sind über der Bügelkrone platziert, die das Herz überfängt. Die Krone ist von der gleichen Art, wie die Kronen der anderen Wunden, aber deutlich größer. In der Inschrift wird die Herzwunde *welle of lyfe* genannt.

*Thi hert that alway had mynde
By pitteful loue / and charite
With feruent fauor to mankynde,
Was launced with grete inquiete.
Thy tyrauntes fell without pytte,
Opened thi syde blessid sauyou -
Both blode and water therout gan poure.*

*The vertu yf that precyous blode
In hongir and thurste of mortall synne*

*be euer more my helth / full fode
Thereby thy blisse for to wynne.
No dampnable werke let me begynne
And that my hert may so encline
The for to serue as one of thyne.*

*The water thatthere gain [Gray: ?yssue]
Upon the [Gray: ?crosse] tree [Gray: ?distillynge]
Kepe my herte in [Gray: ?menynge] true
And clenelynesse / of yll thinkynge.
The vyle done in my lyuyng
by vertue of that water clere
beclensed neuer to appere.
Of the ryght fote
Welle of pytte thou sprede and sprynge,
and takes fro me wordly lykyng.*

Bildliche Darstellung des rechten Fußes Christi mit der Wunde, ebenfalls gekrönt, und mit der Inschrift *welle of pyte*.

*The ryght fote with wounde so wyde,
which in this worlde was all bare,
Graunt me grace my selfe to guyde
That in thy seruyce I may fare.
Of the lyfte fote
Well of comforte that neuer shal fayle,
Kepe me fro synnes that me assayle.*

Bildliche Darstellung des gekrönten linken Fußes mit der Wunde und der Inschrift *welle of co[m]forte*. (Abb. 138)

*The wounde made in thy lyft syde⁴⁶⁹
With a stury nayle to the crosse tre
Graciously be my refuge and bote,
And conforte in aduersyte.
Amen.⁴⁷⁰*

⁴⁶⁹ In der gedruckten Fassung des Gebets in *A glorious medytacyon of Ihesus crystes passyon*, England um 1523 heißt es hier statt „syde“ richtig „fote“.

Dieses gedichtete Gebet befindet sich in der Handschrift Ms. Douce 1, die um 1450 datiert wird, zwischen “offices, prayers, hymns and devotions for private use”⁴⁷¹, also offensichtlich in einem privaten Gebetbuch. Genau dasselbe Gebet ist auch in Ms. Taylor 17 der Princeton University Library auf fol. 9r-12r zu finden. Nicht nur der Text ist bis auf einige orthografische Abweichungen identisch, auch die Gestaltung der Miniaturen zu den einzelnen Wunden stimmt fast völlig überein. (Abb. 139-141) Der markanteste Unterschied ist, dass hier die drei Rosen, die aus der Herzwunde wachsen, als *pyte*, *loue* und *cha[r]yte* bezeichnet werden.⁴⁷² Auch in der ebenfalls sehr ähnlichen Gebetbuchhandschrift Ms. Amhurst 20, die um 1440 datiert⁴⁷³ und 1911 bei Sotherby’s verkauft wurde, ließ sich das Gebet, Douglas Gray zufolge, nachweisen.⁴⁷⁴ Um 1523 wurde dieses Gebet in das englische Gebetbuch *A glorious medytacyon of Ihesus crystes passyon* aufgenommen, das Rychard Fakes in London druckte (Abb. 142-145).⁴⁷⁵ Durch den Druck hat es zweifellos größere Verbreitung erfahren. Hier wird dem Gebet nicht die Darstellung des Schmerzensmanns, sondern ein Wappenschild mit allen Fünf Wunden und dem Christusmonogramm vorangestellt. Analog dazu werden auch die einzelnen Hand- und Fußwunden werden auf Schilden präsentiert. Diese Schilde werden von Engeln gehalten. Das Bild des verwundeten Herzens entspricht hingegen dem in den beiden Handschriften. Die Rosen sind wie in der Handschrift aus Princeton beschriftet.

⁴⁷⁰ Zitiert nach: Gray, *The Five Wounds of our Lord I*, S. 50 f. Gray orientiert sich in seiner Edition in Zweifelsfällen an der späteren gedruckten Version des Gedichts in *A glorious medytacyon of Ihesus crystes passyon*, England um 1523, (siehe Anm. 475) an den entsprechenden Stellen ist der wahrscheinliche Wortlaut des Gedichts wie bei Gray in Klammern gesetzt und mit einem Fragezeichen versehen. Die Zeichensetzung hat Gray modernen Gewohnheiten angepasst, in Ermangelung anderer Transkriptionen folge ich auch hierin Gray.

⁴⁷¹ Gray, *The Five Wounds of our Lord II*, S. 83, Anm. 1.

⁴⁷² Morgan, *An SS Collar in the Devotional Context of the Shield of The Five Wounds*, Abb. 42-47.

⁴⁷³ Seymour de Ricci, *A hand-list of a collection of books and manuscripts belonging to the Right Hon. Lord Amherst of Hackney at Didlington Hall, Norfolk, Cambridge 1906*, Nachdruck: New York 2010, S. 101, Kat-Nr. MS. 20.

⁴⁷⁴ Gray, *The Five Wounds of our Lord II*, S. 83, Anm. 1.

⁴⁷⁵ *A glorious medytacyon of Ihesus crystes passyon*, London 1523. Online abrufbar unter: http://eebo.chadwyck.com/search/full_rec?SOURCE=pgimages.cfg&ACTION=ByID&ID=99854639&VID=20068&PAGENO=1&FILE=default&SEARCHCONFIG=config.cfg (7.12.10)

Ein thematisch sehr ähnliches, stilistisch aber etwas kunstvolleres und opulenteres gedichtetes Gebet⁴⁷⁶ stammt von William Billyng. Es hat sich nur in einer zum Zweck der Erforschung der frühen englischen Dichtung angefertigten Abschrift erhalten, die William Bateman 1814 publizierte. Bateman hatte den Gebetstext mit dem Titel *The Five Wounds of Christ* zu den Fünf Wunden auf einer alten zweieinhalb Meter langen Pergamentrolle gefunden. Er datiert die Pergamentrolle auf 1400-1430.⁴⁷⁷ Der Gebetstext, in dem die einzelnen Wunden nacheinander direkt angesprochen werden, war – wie in den zuvor behandelten Fällen mit Bildern der Fünf Wunden kombiniert.⁴⁷⁸ Da das Gebet recht lang ist möchte ich hier nur den Anfang wörtlich wiedergeben:

*Cometh nere ye folkes temptyd i[n]dreynes
 With the drye dust of thys erthly galle
 Resort anone with pour vyspaes
 Co the V stremes flowen over alle
 With pcius payment for us in generalle
 Make no delay who lyst cu[m] nere and drynke
 And sylle alle pourhertys up unto the brynke*

Darauf folgt eine bildliche Darstellung der rechten Hand mit der Wunde, die in der Bildumschrift als *the well of mercy* bezeichnet wird. Im Anschluss daran setzt sich das Gedicht mit einem Anruf dieser Wunde fort:

*Hayle welle of m[er]cy highest of reu[er]ence
 In the right hande pced so rewthfully
 Lyke the rede rose roddy in apparence
 Most joyfull and plesaunte in memory
 So p'fyte v[ir]tu no tonge may specify
 That sugre to the is noght but bytt galle
 So dylycate thou art i[n] medecyns squalle*

⁴⁷⁶ „Where the Douce verses are plain and simple to the point of banality, Billyngs Five wounds ist stately (and often cumbrous) in its movement and is adorned with much aureate diction“ Gray, *The Five Wounds of our Lord IV*, S. 164.

⁴⁷⁷ Wie Bateman in seiner Einleitung schreibt, befand sich die Pergamentrolle im Besitz seines Freundes William Yates aus Manchester. Ihr Verbleib ist unklar, scheinbar ist sie nicht mehr erhalten. William Bateman, *The Five Wounds of Christ. A Poem from an Ancient Parchment Roll* by William Billyng, Manchester 1814, o. S.

⁴⁷⁸ Batemans Publikation enthält Kopien dieser Bilder, die Bateman in seiner Einleitung als „fac-similes“ bezeichnet. Bateman, *The Five Wounds of Christ*, o. S.

*Wyth in thys welle so large and m[er]cyabul
 Thorow bored so depe for alle my neglyg[en]ce
 Wasche me, goode lorde of thynges reprouable
 Now mercy I. H. S. for thy magnificence
 Ffor in thy m[er]cy is alle my confidence
 And preynte tha wo[n]de so depe w[ith]yn my brest
 Neu[er] to slake tulle that my ♥ doth brest⁴⁷⁹*

In gleicherweise widmet das Gebet auch den übrigen Wunden jeweils zwei gereimte Verse, nur die Seitenwunde wird noch ausführlicher betrachtet. Es endet mit den Zeilen:

*Comforte me IHŪ wyth thy remyssion
 By the louyng mercye and intercession
 Of thys bloody streme therof take no dysdane
 Now IHŪ graunt it for thy greuouous payne*

Die in den Text eingeschobenen Bilder zeigen die blutenden Hände, die blutenden Füße und das blutende Herz. Aus der Herzwunde wachsen wie auf den Miniaturen zum Gebet *Of the .v. woundes of our lorde* drei Rosen heraus. Das Herz ist zusätzlich mit dem Christusmonogram beschrieben, das bei den Händen und Füßen oberhalb des Bildes angebracht ist, also außerhalb des Spruchbandes, das die Extremitäten Christi rund umläuft. Nigel Morgan meint, dass eine Pergamentrolle, die der Wundendevotion gewidmet war und die sich in der Bodleian Library, Oxford, befand, aber verloren oder verschwunden ist, der von Batemann vorgestellten Rolle entsprach.⁴⁸⁰

Auch wenn das Gebet *The Five Wounds of Christ* von Billyng und das kürzere und häufiger anzutreffende *Of the .v. woundes of our lorde* gewisse Unterschiede in den Miniaturen, vor allem aber im Text aufweisen, so sind doch einige sehr charakteristische Elemente in all diesen Fällen gleich: zum ersten die Bezeichnung der Wunden als Quellen des Mitleids, des Erbarmens, der Gnade, des Trostes und des ewigen Lebens, zum zweiten der Aufbau mit einzelnen Versen zu jeder der Fünf Wunden und zum dritten die Kombination dieser Textblöcke mit den dazugehörigen Bildern der verwundeten Hände, der

⁴⁷⁹ Bateman, *The Five Wounds of Christ*, o.S.

⁴⁸⁰ Morgan, *An SS Collar in the Devotional Context of the Shield of the Five Wounds*, S. 158 f.

verwundeten Füße und des verwundeten Herzens. Wie eng der Text und die Bilder hier miteinander verknüpft sind, lässt sich besonders daran ablesen, dass in den drei⁴⁸¹ verschiedenen Fassungen von *Of the .v. woundes of our lorde* nicht nur der Gebetstext übernommen wurde, sondern auch die Gestaltung der Wundenbilder. Die Darstellungen von den gekrönten verwundeten Körperteilen sind in den beiden Gebetbuchhandschriften praktisch identisch und in der gedruckten Fassung ist zumindest das verwundete Herz in derselben Weise wiedergegeben, während die Hände und Füße auf Wappenschilden präsentiert werden. Das Gebet auf der Pergamentrolle weicht hingegen nicht nur sprachlich, sondern auf grafisch von diesem Muster ab. Gemeinsam ist jedoch beiden Gebeten, dass sie in Versform und in englischer Sprache verfasst sind, was den Anschein erweckt, dass es sich hier um eine typisch englische Spielart der Wundenverehrung handelt, wobei die Verehrung der Wunden ohnehin in England eine größere Bedeutung gehabt zu haben scheint als auf dem europäischen Festland.

Neben den Gemeinsamkeiten müssen aber auch die Unterschiede der beiden Gedichte benannt werden – und die erschöpfen sich nicht in den stilistischen Unterschieden. Während das Gebet *Of the .v. woundes of our lorde* sich sowohl in den beiden Handschriften, als auch in der gedruckten Ausgabe in einem kleinformatigen Gebetbuch befindet, ist Billyngs Gebet auf einer illuminierten Pergamentrolle untergebracht. Sowohl dieses handliche Buchformat als auch der Tonfall, den Gray als „consistently and strikingly personal“⁴⁸² beschreibt, belegen, dass das Gedicht *Of the .v. woundes of our lorde* dem privaten Gebet diene. Das Gebet auf der Pergamentrolle beginnt hingegen mit der Aufforderung „*Cometh nere ye folkes [...] cu[m] nere and drynke[...]*“, die sich offensichtlich an einen größeren Rezipientenkreis richtet, was die Vermutung nährt, die Rolle könnte in der Kirche öffentlich präsentiert oder vorgetragen worden sein.⁴⁸³

⁴⁸¹ Es erscheint naheliegend zu vermuten, dass auch die Bilder in der Handschrift aus der Amhurst-Collection in dieser Art gestaltet waren, doch da sich diese Handschrift nicht erhalten hat und die Bilder nicht überliefert sind, können diese hier nicht berücksichtigt werden.

⁴⁸² Gray, *The Five Wounds of our Lord IV*, S. 164 f.

⁴⁸³ Rossell H. Robbins glaubte beweisen zu können, dass solche illuminierte Pergamentrollen mit Darstellungen der Arma Christi und dem gedichteten Gebet „*The Arms of the Passion*“ in der Kirche öffentlich ausgestellt wurden. Vgl. Rossell H. Robbins, *The Arma Christi Rolls*, in: *Modern Language Review* 34 (1939), S. 415-421. Gray sieht diese Einschätzung durch die Formulierungen am Beginn des Gebets von William Billyng bestätigt. Vgl. Gray, *The Five*

4.3 Ringe und Gebete

Auf den drei goldenen Ringen werden die Wunden also in völliger Übereinstimmung mit den Gebeten und den zu den Gebeten gehörigen Grafiken als *welle of pity*, *welle of grace*, *welle of mercy* usw. bezeichnet.⁴⁸⁴ Diese Übereinstimmung kann nicht zufällig sein, sondern zeugt davon, dass hinter den Ringen und den gedichteten Gebeten dieselbe Frömmigkeitspraxis steht, bei der die mystischen Namen für die Wunden Christi von zentraler Bedeutung sind. Sowohl auf den Ringen als auch in den Büchern und auf der Pergamentrolle sind die Wunden bildlich dargestellt und sollen betrachtet werden. Und „betrachtet werden“ meint hier beides: die meditative Betrachtung eines Themas und seine Ausmalung in der Imagination des Betrachters, aber natürlich auch die Betrachtung der bildlich dargestellten Wunden. Außerdem ist auf jedem der Ringe der Körper Christi dargestellt, dem diese Wunden zugefügt wurden – dies ist beim Schmerzensmann auf dem Coventry-Ring (C1) ebenso der Fall wie beim Gnadenstuhl auf dem Ring aus Hackney (C2) und der Kreuzigung auf jenem aus Surrey (C3). Alle drei Ringe zeigen also den Körper Christi als den heiligen Körper, dem diese Wunden zugefügt wurden und der aus diesen Wunden heraus sein Heil verströmt. Die Darstellungen dieses Körpers sind direkt neben der Seitenwunde platziert. Auch die verschiedenen Fassungen von *Of the .v. woundes of our lorde*

Wounds of our Lord IV, S. 164 f. Dem gegenüber betont die neuere Forschung zu den Gebets-Pergamentrollen, dass derartige Pergamentrollen der privaten Andacht dienten. Vgl. Ausst.-Kat. The Image of Christ, S. 164 f, Kat.-Nr. 64; Hugo van der Velden, A prayer roll of Henry Beauchamp, Earl of Warwick, in: Tributes in honor of James H. Marrow. Studies in painting and manuscript illumination of the late Middle Ages and Northern Renaissance, Hrsg. Jeffrey F. Hamburger/Anne S. Korteweg, London 2006, S. 521-549; W. C. M. Wüstefeld, A remarkable prayer roll attributed to the Master of Sir John Fastolf (Rouen, c. 1440, Museum Catharijneconvent Utrecht, MS ABM h4a), in: Quaerendo 33 (2003), S. 233-246. In der Tat lassen sich die Argumente, die Robbins anführt (1. Rolle wegen ihrer Länge unhandlich und unpraktisch, 2. Ablass für das Sehen, nicht für das Beten des Arma-Gebets) leicht entkräften. So bemerkt Finaldini, dass Rollen zum Lesen immer nur ein Stückchen aufgerollt wurden und eigneten sich zusammen gerollt besser als Bücher um sie mit sich herum zu tragen. Vgl. Ausst.-Kat. The Image of Christ, S. 164, Kat.-Nr. 64. Es wäre jedoch zu fragen, ob daneben nicht auch eine öffentliche Präsentation oder vielleicht eher eine öffentliche Verlesung durch den Priester, also ein performativer Vollzug des Gebets vor der Gemeinde, denkbar wäre. Dies würde zumindest die Anrede „*Cometh nere ye folkes [...]*“ erklären.

⁴⁸⁴ Vergleichbare bildliche Darstellungen mit denselben Tituli haben sich auch auf Glasfenstern in Sidmouth (Devon) und Froyle (Hamshire) erhalten. Vgl. Gray, The Five Wounds of our Lord IV, S. 165 f. Auf dem Titelblatt einer englischen Brevier-Handschrift, MS 179 des St John's College, Oxford, von 1420/1430 sind die Fünf Wunden auf einem Wappenschild mit der lateinischen Variante derselben Tituli versehen. Dort werden die Wunden als *fons misericordie*, *fons gracie*, *fons pietatis*, *fons consolaco[n]nis*, *fons vite sempiternae* bezeichnet. Vgl. Morgan, An SS Collar in the Devotional Context of the Shield of the Five Wounds, S. 147 ff, Abb. 35.

beginnen mit einem solchen einleitenden Bild, das den Referenzrahmen für die im Folgenden einzeln dargestellten Fünf Wunden bietet. Besonders deutlich ist dies in der Handschrift Ms. Douce 1, in der auf die Überschrift des Gebets das Bild des Schmerzensmanns folgt. Die Analogie zum Coventry-Ring ist hier überdeutlich. In der späteren Druckfassung leitet stattdessen ein Wappenschild, auf dem alle Wunden nebst dem Christus-Monogramm versammelt sind, das Wundengebet ein.⁴⁸⁵ (Abb. 142) Dieses Wappen zeigt noch offensichtlicher als der verwundete Körper Christi selbst, dass die Fünf Wunden gemeinsam, samt der Referenz auf Christus am Beginn des Gebets stehen müssen.

Die Verbindung der Bild-Text-Programme dieser drei Ringe zu diesen Gebeten ist so eng, dass man annehmen kann, dass die Gebete nicht nur die Vorlage für die Benennung der Fünf Wunden lieferten, sondern dass es eine Gebetspraxis gab, in der solche Ringe und solche Gebeten zusammengebracht wurden. Eine derartige Frömmigkeitsübung gehörte sicher in den Bereich des Totengedenkens und der Fürbitte für Verstorbene. Edmund Shaa wies in seinem Testament explizit auf diese Funktion der Ringe hin, wenn er direkt im Anschluss an diese Verfügung, sechzehn Wundenringe herstellen zu lassen, sagte: *“and the rynges I woll that myn executors distribute unto my lovers here ensuyng praying them tenderly to have my soul in ther good remembrance.”* Bei allem, was man sonst über die Sorge um das Seelenheil verstorbener Angehöriger weiß,⁴⁸⁶ ist es kaum möglich anzunehmen, die Schenkung der Ringe und die Aufforderung den Verstorbenen in guter Erinnerung zu behalten, hätte nicht auch die Bitte impliziert für seine Seele zu beten. Die Verehrung der Fünf Wunden war zumindest in England in besonderer Weise mit dem Gebet für Verstorbene verbunden;⁴⁸⁷ das belegen zahlreiche Testamente von englischen Laien. Etwa das von einem Metallarbeiter aus York von 1516, in dem er schreibt *„I wit to be done for my saull and all Cristyn saulles the day of my beryall v masses of the v wounds of our Lord Jhesu.“*⁴⁸⁸ oder das einer Witwe aus Greenwich, die 1496 zur Rettung ihrer Seele *“V masses of the V*

⁴⁸⁵ Anonym, A gloryous medytacyon of Ihesus crystes passyon, London 1523, fol. 10v.

⁴⁸⁶ Vgl. dazu: Peter Dinzelbacher, Die letzten Dinge. Himmel, Hölle, Fegefeuer im Mittelalter, Freiburg 1999; daneben auch: Lentes, Sterbekunst, Rettungsring und Bildertod, in: Ausst.-Kat. Zum Sterben schön, Bd. 1, S. 310-320.

⁴⁸⁷ Duffy, Stripping of the Altars, S. 246.

⁴⁸⁸ Duffy, Stripping of the Altars, S. 246.

wounds V days to yeder a fore the hie aulter and every masse wyle V smale candells brenyng“ veranlasste.⁴⁸⁹ Ein Londoner Kaufmann bestimmte in seinem Testament, dass an jedem Festtag fünf arme Männer an seinem Grab sitzen und für seine Seele beten sollten, in dem sie fünf Vaterunser und fünf Ave Maria “*in honor of the five wounds of our Lord Jesus Chryste*” wiederholten.⁴⁹⁰ Dass das Gebet zu den Wunden zugleich das Gebet für die Toten ist, geht auch aus dem Adoro te hervor. Dieses Gebet ist gewöhnlich mit dem Bild eines Schmerzensmanns, wie dem auf dem Coventry-Ring, kombiniert. Dabei weist der Schmerzensmann einmal auf die Passion hin, die Christus erlitten hat, er verweist aber auch auf das Jüngste Gericht, zu dem Christus wieder erscheint und seine Wunden zeigt.⁴⁹¹ Von der engen Verbindung zwischen dem Wundengebet und der Totenmemoria und Totenseelsorge zeugt aber auch die Pergamentrolle, in der sich an das Wundengebet William Billyngs das Gebet *Erth owe of erth is wondyrly wroght* über die Vergänglichkeit und den Tod anschließt.⁴⁹² Die Ringe sind demnach als Aufforderung an die Hinterbliebenen zu verstehen, für den Verstorbenen zu beten - und genau dabei sollen die Ringe mit ihren Bildern und den mystischen Namen der Wunden offenbar das Gebet unterstützen.

Neben der Funktion eines Geschenks, das an den Verstorbenen erinnert und der Funktion als Gebetsstütze für das Gebet für den Verstorbenen, erfüllen diese Ringe auch Funktionen, die eher dem Hinterbliebenen als dem Verstorbenen zu Gute kommen. So waren diese goldenen Ringe zum einen auch zur damaligen Zeit äußerst wertvoll, zum anderen tragen sie eine Inschrift, die ihren Träger schützen oder heilen sollte: *Wulnera quinq dei sunt medicina mei pia / crux et passio Cri sunt medicina michi jaspar / melchior baltasar ananyzapta tetragrammaton*. Die Namen der Heiligen drei Könige,⁴⁹³ sowie die Worte *ananizapta*⁴⁹⁴ und *tetragrammaton*⁴⁹⁵ gehören zu den am

⁴⁸⁹ Duffy, *Stripping of the Altars*, S. 246.

⁴⁹⁰ Duffy, *Stripping of the Altars*, S. 246.

⁴⁹¹ Duffy, *Stripping of the Altars*, S. 246.

⁴⁹² Bateman *The Five Wounds of Christ*, o.S. Siehe auch: *The Index of Middle English Verse*, Nr. 704: <http://www.cddc.vt.edu/host/imev/record.php?recID=704> (01.02.2011)

⁴⁹³ Die Namen der heiligen drei Könige Caspar (oder Jaspar), Melchior und Balthasar waren als prophylaktische Inschriften beliebt. Sie sollten gegen Krankheiten helfen, besonders gegen Epilepsie. Vgl. Evans, *Magical Jewels*, S. 125 f.; Oman, *British Rings*, S. 58; Jones/Olsan, *Middleham Jewel*, S. 249-290.

⁴⁹⁴ Besonders verbreitet war das Wort *ananizapta* bzw. *anansapta*. Es sollte dagegen helfen krank zu werden oder eines plötzlichen Todes zu sterben. Es wurde besonders auch gegen

Häufigsten anzutreffenden prophylaktischen Inschriften und magisch-religiösen Formeln.⁴⁹⁶ Auch der Satz ‚Vulnera quinque Dei sint medicina mei‘ kommt in Zaubersprüchen vor.⁴⁹⁷ Diese Inschriften zogen ihre magische oder medizinische Kraft aus der Virtus Gottes, Christi oder der Heiligen und bezeugen damit, dass zwischen Magie und Religion keineswegs scharf unterschieden wurde.⁴⁹⁸ Es ist daher alles andere als außergewöhnlich, dass prophylaktische Inschriften im Zusammenhang mit religiösen Bildern auftauchen, schließlich erwartete man auch von Bildern der Heiligen Schutz und Hilfe. Besonders auf Bildern, die am Körper getragen werden konnten. Dies galt offensichtlich in ganz besonderer Weise für die Bilder von den Wunden Christi, die ja auch in der Inschrift auf der Innenseite der Ringschiene der drei Ringe als Medizin bezeichnet werden.

Noch deutlicher als den Rosenkränzen, ist den Wundenringen anzusehen, dass sie keine Schauobjekte sind, sondern dass sie eine religiöse Funktion haben. Um diese Funktion zu erfüllen müssen sie am Körper getragen werden. So wie die heilende Wirkung des Rings sich nur entfalten kann, wenn er getragen wird, so kann er sicher auch die Memorialfunktion, die von seinem Stifter intendiert war, nur entfalten, wenn er getragen und berührt wird. Gerade Fingerringe zeichnen sich ja vor allen anderen Gegenständen – auch vor allen

Epilepsie eingesetzt. Das Wort leitet sich wahrscheinlich von Antidotum Nazareni Necem Intoxicacionis Sanctifice Alimenta Pocula(que) Trinitatis Alma ab. Münsterer übersetzt diesen Satz so: „Das Gegengift des Nazareners nehme hinweg den Tod der Vergiftung. Es heilige Nahrung und Kelch die hohe Dreifaltigkeit.“ Hanns Otto Münsterer, Amulettkreuze und Kreuzamulette, Regensburg 1983, S. 40; vgl. auch Evans, *Magical Jewels*, S. 122 f und Cherry, *Der Ring im Mittelalter*, in: Ward u.a., *Der Ring im Wandel der Zeit*, München 1981, S. 58, Lightbown, *Mediaeval European Jewellery*, S. 99, Jones/Olsan, *Middleham Jewel*, S. 262 ff.

⁴⁹⁵ *tetragrammaton* bezieht sich auf den hebräischen Namen Gottes und taucht in magischen Inschriften sehr oft in Verbindung mit *ananizapta* auf. Vgl. dazu: Jones/Olsan, *Middleham Jewel*, S. 260 ff.

⁴⁹⁶ Zu diesen und weiteren prophylaktischen Formeln und Inschriften vgl. Evans, *Magical Jewels*, S. 121 ff; Lightbown, *Mediaeval European Jewellery*, S. 98 ff;

⁴⁹⁷ Evans zitiert einen mittelalterlichen Zauberspruch in dem diese Formel zusammen mit etlichen anderen magischen Formeln auftaucht, darunter auch das Wort *tetragrammaton*, das ebenfalls auf den Ringen vorkommt: „*In nomine Patris et Filii, et Spiritus Sancti, Amen. Per virtutem Domini sint medicina mei pia Crux + et passio Christi + Vulnera quinque Dei sint medicina mei + Virgo maria mihi succurre et defende ab omni maligno Spiritu. Amen. + a + g + l + a + Tetragrammaton. + Alpha + Ω + primogenitus + vita + sapientia + Virtus + Iesus Nazarenus rex Iudicorum + fili Domini, misere mei, Amen. + Marcus + Matheus + Lucas + Iohannes mihi succurrite et defendite Amen.*“ Evans zufolge half der Spruch dazu geschwächten Hexen wieder zu Kräften zu verhelfen. Evans, *Magical Jewels*, S. 127 f. Zu anderen Formen der Bezugnahme auf die Fünf Wunden in Zaubersprüchen vgl. Gray, *The Five Wounds of our Lord II*, S. 87.

⁴⁹⁸ Lightbown, *Mediaeval European Jewellery*, S. 100; Evans, *Magical Jewels*, S. 139; Frank Mathias Kamel, *Imago pro domo. Private religiöse Bilder und ihre Benutzung im Spätmittelalter*, in: *Ausst.-Kat. Siegel der Seligkeit*, S. 21 ff.

anderen Schmuckstücken – dadurch aus, dass sie besonders eng am Körper getragen werden. Diese besondere Nähe zum Körper macht Fingerringe offenbar für religiöse Praktiken interessant und Bilder die in diesem Kontext auf den Ringen angebracht werden nehmen auf diesen Körperkontakt Bezug. Dies ist deutlicher als bei den Wundenringen beim Thame-Ring, einem goldenen mit einem Amethyst besetzten Reliquienring aus dem Ashmolean Museum in Oxford zu sehen, der auf der Rückseite des Ringkastens in der wohl eine Kreuzreliquie verwahrt wurde, ein Bild der Kreuzigung aufweist. Dieses Bild ist, wenn der Ring getragen wird nicht zu sehen, aber zu fühlen, nicht sichtbar, vielleicht umso deutlicher präsent. Zwar sind die Bilder der Wunden außen auf den Ringen angebracht, also sichtbar, aber die Körpernähe des Rings wird auch hier die Erinnerung an die Wunden fühlbar werden lassen.

5. Fazit

Es hat sich gezeigt, dass Verbindungen zwischen den Bildern und den Gebeten bei den Rosenkränzen, den Wundenringen und dem Anhänger bestehen und dass diese Verbindungen jeweils ganz unterschiedlich sind. Schon der Grund, warum eine enge Verbindung zu einem bestimmten Gebet als sicher angenommen werden muss, ist in den drei Fällen jeweils gänzlich verschieden. Bei den Rosenkränzen ist es – so banal es auch sein mag - zu allererst das, was Ritz die „gebetsbedingte Erscheinung“⁴⁹⁹ nannte, also die äußere Form – die Form, die man diesen speziellen Geräten gegeben hat, damit sie ihre Funktion als Gebetszählgerät erfüllen können und die der Grund dafür ist, dass man von den Ketten, wie vom Gebet, als Rosenkranz spricht. Beim Pariser Anhängerchen hingegen ist es die Auswahl der Bilder, die auf das Stundengebet oder genauer auf die Miniaturen zum Marienoffizium hinweisen. Für die Wundenringe ist es in erster Linie der Text, die Benennungen der Wunden als Heilsquellen, der zeigt, dass es eine Verbindung zwischen diesen Ringen und den Gebeten gibt, in denen die Wunden in derselben Weise angesprochen werden. Mit diesen Benennungen sind die Gemeinsamkeiten zwischen den Wundenringen und den Wundengebeten jedoch längst nicht erschöpft. Auch die Bildprogramme sind einander sehr ähnlich, wie man dies zwischen zwei so unterschiedlichen Medien wie Gebetbüchern und Fingerringen kaum für möglich halten würde. Am Beispiel der Rosenkränze konnte die Interaktion zwischen den Bildprogrammen und der Gebetsform, den äußeren und den inneren Bildern, am gründlichsten nachvollzogen werden – und das, obwohl sich das Rosenkranzgebet um 1500 durch einen enormen Variantenreichtum auszeichnete. Dabei lassen sich drei Arten grundsätzlich unterscheiden:

Die erste Kategorie umfasst die Rosenkränze, auf denen, mit dem Credo, typologische Modelle – wie den 12 Propheten – oder der Gesamtheit der Heiligen, Motive gewählt wurden, die nicht explizit im Gebet imaginativ aufgerufen werden. Diese Bildthemen können als Fundamente des Gebets angesehen werden, weil sie es in Relation zur Gesamtheit der Kirche und des christlichen Glaubens setzen, die seine Wurzeln sind. Dem Sprachgebrauch der

⁴⁹⁹ Ritz, Die christliche Gebetszählschnur, u.a. S. 41 ff, 62 f, 155, 159, 184, 191, 209, 211.

zeitgenössischen Gebetsanleitungen folgend entspricht dieses „Fundament“ dem Reif, auf den die Gebete als Rosenblüten gebunden werden. Innere und äußere Bilder sind dabei so aufeinander abgestimmt, dass es kaum zu Dopplungen kommt und sich die Bildprogramme, das imaginierte und das repräsentierte, einander nicht beeinträchtigen. Perlen, die in drastischen Bildern die Passion darstellen, würden doch wohl bei der Betrachtung der Meditationen des ersten Rosenkränzleins zum Kindheit Christi stören, das Credo aber beinhaltet, sowohl die Passion, als auch die Kindheit und auch alle anderen Grundlagen des christlichen Glaubens. Es ist thematisch eindeutig, stützt die Andacht und erscheint den Geheimnisbildern gegenüber doch neutral. Dabei sind für diese Bilder gar nicht die Perlen entscheidend, denn die Betrachtung wechselt ja zumeist nicht von Perle zu Perle, sondern die fünf Finger der Hand. An den Fingern sind die Betrachtungen zu verorten, am Körper des Beters – mithin an einem Ort, die per se bilderlos ist.

Dies trifft auch auf die Bildprogramme, die die Leben Christi und Marias zeigen zu. Diese sind aber sehr wohl auf die Geheimnisse bezogen, wenn auch niemals streng nach den Mustern, die in Gebetsanleitungen, Rosenkranzbüchlein, Holzschnitten und Altartafeln empfohlen und propagiert wurde – auch die dort so typischen Mengen, etwa fünfzehn, fünfzig oder hundertfünfzig Geheimnisse finden sich in dieser Art nirgends in den Bildern auf den Bildrosenkränzen wieder. Dennoch zeigen diese Bildprogramme die Themen, die im Rosenkranz betrachtet werden sollen, etwa in dem sie die Passion in den Fokus rücken, wie in den Achatperlen des Pariser Zehners, oder das Marienleben und die Kindheit Christi, wie die Zehner aus München und New York. Auch wenn in diesen Fällen keine Übereinstimmung mit einer der überlieferten Beschreibungen des Gebets festgestellt werden kann, so muss doch eine grundsätzliche Übereinstimmung der im Gebet und auf den Bildern verhandelten Themenfelder konstatiert werden. Außer auf den Herz-Blättchen der Münchner Kette, sind diese Geheimnisbilder beim Beten aber im Edelstein verschlossen, sodass auch hier eine gewisse Neutralität der dargestellten Bilder gegenüber denen, die im Gebet evoziert werden sollen besteht.

Die dritte Kategorie umfasst Rosenkränze, die sich ganz direkt aus der Rosenkranzfrömmigkeit und ihrer spezifischen Ikonografie erklären lassen. Die *clausula* werden dabei allerdings nicht illustriert, vielmehr bilden Rosenblüten

eine Kette. In diesen Rosen-Ketten hat die Idee von den Kränzen aus Rosen, bei denen die Rosen aus Gebeten bestehen, eine materielle Form angenommen. Dieser Kranz aus Rosen kann als neutrale Folie für die Gebete und die zu memorierenden Betrachtungen dienen. In diesem Sinne stehen sich die Zehner, auf denen Rosen dargestellt sind und die das Credo verbildlichen, sehr nahe, obwohl im einen Fall ein auf den ersten Blick „Rosenkranz fremdes“ Thema gewählt zu sein scheint, im anderen Fall der Bilderkosmos des Rosenkranzgebets konsequent auf der Gebetskette umgesetzt wurde.

Der Rosenkranz aus Berlin, der wie die aus Rom und Cleveland aus Rosen besteht, ist dennoch weniger neutral, denn er besteht nur aus roten Rosen, die zudem mit den Leidenswerkzeugen kombiniert sind, so dass sich ein eindeutiger Bezug zum roten oder schmerzhaften Rosenkranz ergibt. Die Einordnung in die oben skizzierten drei Kategorien wird damit schwierig, man könnte eher von einer Mischform aus 2 und 3 sprechen. Ähnliche Schwierigkeiten bereitet die Einordnung der fünf Perlen mit Darstellungen der Leidenswerkzeuge, die sich zusammen mit dreizehn neutraleren in den Vatikanischen Museen befinden.

Allerdings flossen offensichtlich nicht nur das Rosenmotiv und Bilder zu den Rosenkranz-Meditationen – diese sogar auffällig selten – in die Gestaltung der Bildrosenkränze ein, es treten auch weniger Rosenkranz spezifische Motive, die dennoch eng mit der Rosenkranzfrömmigkeit verbunden waren, ins Bild, etwa die Jenseitsfürsorge, die Verinnerlichung des Gebets im Herzen des Beters, Vorstellungen vom mystischen Leib der Kirche.

Das Bild- und Textprogramm der Wundenringe ist sehr viel reduzierter, weist weniger Varietäten auf und ist dadurch auch thematisch leichter einzugrenzen. Alle Elemente – die Bilder, wie die Texte – lassen sich in ganz ähnlicher Form auch in den Wundengebeten *Of the .v. woundes of our lorde* und *The Five Wounds of Christ* finden. Die Quellen zu den Wundenringen belegen, dass diese Wundenringe mit der Totenmemoria verbunden waren. Auch für verschiedene Formen der Wundenfrömmigkeit ist der Zusammenhang mit dem Totengedenken vielfach belegt. Beide, die Ringe und die Gebete, dienten also der Erinnerung an und dem Gebet für die Verstorbenen. Die Bilder und Texte auf den Ringen deuten jedoch nicht direkt auf diesen Zusammenhang hin – jedenfalls wenn man davon absieht, dass

Darstellungen des Schmerzensmanns oder der Trinität immer auch auf deren Wiederkunft am Jüngsten Tag hinweisen können.

Viel schlechter ist die Quellenlage zum Triptychon zum Marienoffizium. Hier weist das Bildprogramm, genauer die Auswahl der acht Szenen auf der Mitteltafel – darauf hin, dass eine Verbindung zu den acht Gebetsstunden des Marienoffiziums, also zum Stundenbuch und der mit ihm verbundenen Frömmigkeit besteht. Dies lässt vermuten, dass das Altärchen auch während des Gebets betrachtet wurde. Zugleich konnte es wie andere Anhänger, die etwa Reliquien enthalten oder mit magischen Inschriften versehen sind, durch die Macht, die es aus dem Stundengebet bezog, als Amulett dienen. Vergleicht man das Triptychon mit den Miniaturen zum Marienoffizium, so fällt auf, dass im Gebetbuch die Bilder niemals gleichzeitig zu sehen sind und immer mit geschriebenem Text verbunden sind, dessen Anfang sie markieren – auf dem Anhänger hingegen sind sie alle zugleich nebeneinander sichtbar, der Gebetstext ist aber nicht inschriftlich präsent, obwohl er natürlich auch hier ideell mit den Bildern verbunden ist.

Hätte es noch eines Beweises bedurft, dass Schmuckstücke im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit auch andere Funktionen hatten als das bloße Schmücken der Person, die es trug, und dass Schmuckstücke mit religiösen Bildprogrammen dazu dienten, die Andacht bzw. das Gebet zu unterstützen, so sollte dieser Beweis hier erbracht worden sein. Was Husemann speziell am Beispiel der perlmutternen Agnus-Dei-Kapseln aufzeigte, lässt sich an den hier verhandelten Schmuckstücken vielleicht noch deutlicher zeigen, vor allem aber machen es diese Stücke möglich, klarer zu bezeichnen, was mit Bezeichnungen wie „Andachtsbild“, „Stütze für die Andacht“ oder „Gebetshilfe“ gemeint sein kann. Durch ein intensives Studium der Gebete und Gebetspraktiken konnte hier gezeigt werden, dass es hier enge Verbindungen zwischen den Gebeten und der Gestaltung der Schmuckstücke gibt und darüber hinaus, wie sich diese „Unterstützung“ des Gebets im Einzelnen genau ausgestaltet.

6. Anhang

6.1 Das Credo (moderne Fassung) lateinisch und deutsch

Credo in Deum, Patrem omnipotentem, Creatorem caeli et terrae.

Et in Iesum Christum, Filium eius unicum, Dominum nostrum:

qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria Virgine,

passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus, et sepultus,

descendit ad inferos: tertia die resurrexit a mortuis;

ascendit ad caelos; sedet ad dexteram Dei Patris omnipotentis:

inde venturus est iudicare vivos et mortuos.

Credo in Spiritum Sanctum,

sanctam Ecclesiam catholicam, Sanctorum communionem,

remissionem peccatorum,

carnis resurrectionem,

vitam aeternam. Amen.

Ich glaube an Gott, den Vater, den Allmächtigen, den Schöpfer des Himmels und der Erde.

Und an Jesus Christus, seinen eingeborenen Sohn, unsern Herrn,

empfangen durch den Heiligen Geist, geboren von der Jungfrau Maria,

gelitten unter Pontius Pilatus, gekreuzigt, gestorben und begraben,

hinabgestiegen in das Reich des Todes, am dritten Tage auferstanden von den

Toten,

aufgefahren in den Himmel; er sitzt zur Rechten Gottes, des allmächtigen

Vaters;

von dort wird er kommen, zu richten die Lebenden und die Toten.

Ich glaube an den Heiligen Geist,

die heilige katholische Kirche, Gemeinschaft der Heiligen,

Vergebung der Sünden,

Auferstehung der Toten

und das ewige Leben. Amen.

6.2 Literaturverzeichnis

Lexika

Victor Gay, *Glossaire archéologique du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris 1971 [1. Auflage 1928].

Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI), Hrsg. Engelbert Kirschbaum, Basel/Freiburg (Brsg.)/Rom/Wien 1970.

Mittelalterliche und frühneuzeitliche Quellentexte

Anonym, *A glorious medytacyon of Ihesus crystes passyon*, London 1523.

Anonym, *Erklerung der zwölff Artickel des Cristenlichen gelaubens*, Ulm 1485.

Anonym, *Vnser lieben frawen Psalter*, Ulm 1483.

Bible moralisée. Codex Vindobonensis 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek (Glanzlichter der Buchkunst 2), Hrsg. Rainer Haussherr, Graz 1992.

Breve Consueverunt oder Pius Papa V. ad perpetuam rei memoriam. Consueuerunt Romani Pontifices, & alii sancti patres praedecessores nostri cum bellis corporalibus, vel spiritualib[us] praemerentur., Rom die xvii. Septembris. M.D.LXIX (1569). Siehe: <http://documentacatholicaomnia.eu> (10.3.11).

Tommasco Caffarini, *Libellus de supplemento legende proluxe virginis beate Catharine de Senis*, Hrsg. Iuliana Cavallini/Imelda Foralosso, Testi Cateriani 3, Rom 1974.

Alberto da Castello, *Rosario dela gl[or]iosa v[ir]gine Maria*, Venedig 1520.

Ulysse Chevalier, *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine*, Louvain o.J.

Der Christenspiegel des Dietrich Kolde von Münster, Hrsg. Clemens Drees, in: *Franziskanische Forschungen* 9 (1954).

Felix Fabri, *Die Sionpilger*, Hrsg. Wieland Carls, Berlin 1999.

Stephan Fridolin, *Schatzbehälter der waren reichthümer des Heils*, Faksimile der Ausgabe Koberger, Nürnberg 1491, Portland 1972.

Jules M. J. Guiffrey, *Inventaires de Jean duc de Berry (1401-1416)*, Paris 1894.

Inventar der weltlichen Schatzkammer in Wien (1750), in: Heinrich Zimmermann, *Inventare, Acten und Regesten aus der Schatzkammer des allerhöchsten Kaiserhauses*, Kat.-Nr. 17, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd. X (1889).

Inventari allerlai kleinotter von gold mehrlai sort, den 15. tag septembris anno 1577 in den schlosz Ombrasz inventiert worden, in: Wendelin Boeheim, *Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd. VII (1888).

The Inventory of King Henry VIII. Society of Antiquaries MS 129 and British Library MS Harley 1419. The Transcript, Hrsg. David Starkey/Philip Ward, London 1998.

Johannes von Lamsheim, *Libellus pertulis de fraternitate sanctissima et Rosario Beate Mariae Virginis*, Mainz 1495.

Missale Romanvm, ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restitutum, Pii V. Pont. Max. ivssv editvm, Antwerpen 1576, S. 201-223.

Ulrich Pinder, *Der beschlossenen gart des rosenkrantz marie*, Nürnberg 1505.

Jakob Sprenger, Erneuerte Rosenkranzbruderschaft, bzw. *In spiritu penses hoc opus*, Augsburg 1476.

Das Stundenbuch der Maria von Burgund. Codex Vindobonensis 1857 der österreichischen Nationalbibliothek; Hrsg. Franz Unterkircher, (Glanzlichter der Buchkunst 3) Graz 1993.

Urkunden und Regesten aus der K. K. Hofbibliothek, Hrsg. Wendelin Boeheim, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 7/1888

Marcus von Weida, *Der Spiegel hochloblicher Bruderschaft des Rosenkrantz Marie*, Faksimile, Hrsg. Anthonÿ van der Lee, Amsterdam 1978.

Ausstellungskataloge und Museumsführer

Ausst.-Kat. 500 Jahre Rosenkranz. 1475 Köln 1975. Kunst und Frömmigkeit im Spätmittelalter und ihr Weiterleben, Köln: Erzbischöfliches Diözesanmuseum 1975.

Ausst.-Kat. Age of Chivalry. Art in Plantagenet England. 1200-1400, Hrsg. Jonathan Alexander, London: Royal Academy of Arts 1987.

Ausst.-Kat. America. Bride of the Sun. 500 years Latin America and the Low Countries, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Gent 1992.

Ausst.-Kat. Anmut und Andacht. Das Diptychon im Zeitalter von Jan van Eyck, Hans Memling und Rogier van der Weyden, Stuttgart 2007.

Ausst.-Kat. L'Art des Frères d'Amboise. Le Chapelles de l'Hôtel de Cluny et du Château de Gaillon, Hrsg. Agnès Bos, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2007.

Ausst.-Kat. The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe. 1300-1500, Hrsg. Henk van Os, London 1994.

Ausst.-Kat. The Art of Jewelry, 1450-1650, Chicago: The Martin D'Arcy Gallery of Art 1975.

Ausst.-Kat. At home in Renaissance Italy, Hrsg. Marta Ajmar-Wollheim/Flora Dennis, London: Victoria and Albert Museum 2006.

Ausst.-Kat. Catalogue of an Exhibition of Gothic Art in Europe (c. 1200 – c. 1500), Burlington Fine Arts Club, London 1936.

Ausst.-Kat. Credo. Meisterwerke der Glaubenskunst, Hrsg. Alexandra Dern/Ursula Härting, Mettingen (Westf.): Draiflessen Collection 2010.

- Ausst.-Kat. Edelsteine, Himmelsschnüre. Rosenkränze & Gebetsketten, Hrsg. Peter Keller/Johannes Neuhardt, Salzburg: Dommuseum zu Salzburg 2008.
- Ausst.-Kat. Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V, Hrsg. F. Baron, Paris: Grand Palais 1981.
- Ausst.-Kat. Foi & bonne fortune. Parure et dévotion en Flandre médiévale, Hrsg. Jos Koldeweij, Arnheim 2006.
- Ausst.-Kat. Fugger und Welser. Oberdeutsche Wirtschaft, Politik und Kultur im Spiegel zweier Geschlechter, Hrsg. Nobert Lieb/Götz von Pölnitz/Hubert von Welser, Augsburg: Schaezlerhaus 1950.
- Ausst.-Kat. Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400, Hrsg. Reinhold Baumstark, München: Bayerisches Nationalmuseum, 1995.
- Ausst.-Kat. Gothic. Art for England 1400-1547, Hrsg. Richard Marks, London: Victoria and Albert Museum 2003.
- Ausst.-Kat. Histoires d'ivoire. Collections du Musée du Louvre et des Musées de Chalons-en-Champagne, Musées de Chalons-en-Champagne, Pont-à-Mousson 2007.
- Ausst.-Kat. The Image of Christ. Catalogue of the Exhibition 'Seeing Salvation' Hrsg. Gabriele Finaldi, London: National Gallery 2000.
- Ausst.-Kat. Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age, Princeton 1997.
- Ausst.-Kat. Jewellery through 7000 Years, Hrsg. Hugh Tait/Carol Andrews, London 1976.
- Ausst.-Kat. Karl der Kühne (1433-1477). Kunst, Krieg und Hofkultur, Hrsg. Susan Marti/Till-Holger Borchert/Gabriele Keck, Brügge 2008.
- Ausst.-Kat. Lebende Tote. Totenkult in Mexiko, Übersee Museum Bremen, Hrsg. Herbert Ganslmayr, Frankfurt am Main 1986.
- Ausst.-Kat. Martin Bucer. Strasbourg et l'Europe. Exposition à l'occasion du 500ème anniversaire du réformateur strasbourgeois Martin Bucer, 1491-1991, Straßburg 1991.
- Ausst.-Kat. Masterpieces of Ivory from the Walters Art Gallery, Hrsg. Richard H. Randall, New York 1985.
- Ausst.-Kat. Medieval and Early Renaissance Treasures in the North West, Manchester: Whitworth Art Gallery 1976.
- Ausst.-Kat. Planète métisse. To mix or not to mix, Musée du Quai Branly, Hrsg. Serge Gruzinski, Arles 2008.
- Ausst.-Kat. Prayers and portraits. Unfolding the Netherlandish diptych, Hrgs. John Oliver Hand, New Haven 2006.
- Ausst.-Kat. Primitifs français. Découvertes et Redécouvertes. Hrsg. Dominique Thiébaud/Philippe Lorentz/François-René Martin, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2004.
- Ausst. Kat. Der Rosenkranz. Andacht, Geschichte, Kunst, Hrsg. Freddy Bühler/Urs-Beat Frei, Wabern (Bern) 2003

Ausst.-Kat. Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2000

Ausst.-Kat. Treasures from Chatsworth. The Devonshire Inheritance, A loan exhibition from the Devonshire Collection, by permission of the Duke of Devonshire and the Trustees of the Chatsworth Settlement, o.O.: International Exhibitions Foundation 1979.

Ausst.-Kat. Weltenharmonie. Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens, Braunschweig 2000.

Ausst.-Kat. Zum Sterben schön. Alter, Totentanz und Sterbekunst von 1500 bis heute, Hrsg. Andrea von Hülsen-Esch, Regensburg 2006.

Das Mittelalter in 111 Meisterwerken aus dem Museum Schnütgen Köln, Hrsg. Hiltrud Westermann-Angerhausen/Dagmar Täube, Köln 2003.

Die Münchner Kunstkammer, Hrsg. Willibald Sauerländer/Dorothea Diemer, München 2008, Bd. 1-3.

Kat. Collection Bourgeois Frères. Katalog der Kunstsachen und Antiquitäten des 6.-19. Jahrhunderts zur Versteigerung bei Lempertz/Köln am 19.10.1904, Köln 1904.

Schatzkammer der Residenz München. Amtlicher Führer, Hrsg. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, 3. Aufl. München 1992.

Schatzkammer der Residenz München. Katalog, Hrsg. Herbert Brunner/Hans Thoma, München 1964.

Monografien und Aufsätze

Henrik von Achen, Human heart and Sacred Heart: reining in religious individualism. The heart figure in 17th century devotional piety and the emergence of the cult of the sacred Heart, http://www.enid.uib.no/texts/achen_1.htm (Web version: 30.3.04) Erschienen in: Categories of Sacredness in Europe, 1500-1800. Conference at the Norwegian Institute in Rome 2001, Hrsg. Arne Bugge Amundsen/Henning Laugerud, Oslo 2003.

Gerard Achten/Leo Eizenhöfer/Hermann Knaus, Die lateinischen Gebetbuchhandschriften der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Darmstadt 1972.

Gerard Achten/Hermann Knaus, Deutsche und niederländische Gebetbuchhandschriften der hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Darmstadt 1959.

Giuseppe Alparone, Antonius Spanus Tropiensis incidebat, in Brutium (1980), o.S.

Arnold Angenendt/Thomas Braucks/Rolf Busch/Thomas Lentjes/Hubertus Lutterbach, Gezählte Frömmigkeit, in: Frühmittelalterliche Studien 29, 1995, S. 1-71.

Hanneke van Asperen, Praying, Threading, and Adorning. Sewn-in Prints in a Rosary Prayer Book (London, British Library, Add. MS 14042), in: Weaving,

Veiling, and Dressing: Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages, Hrsg. Barbara Baert/Kathryn M. Rudy, Turnhout 2007, S. 81-120.

Anne Margreet As-Vijvers, Weaving Mary's Chaplet. The Representation of the Rosary in Late Medieval Flemish Manuscript Illumination, in: Weaving, Veiling, and Dressing: Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages, Hrsg. Barbara Baert/Kathryn M. Rudy, Turnhout 2007, S. 41-79.

Gabriele Bartz/Eberhard König, Das Stundenbuch. Perlen der Buchkunst. Die Gattung in Handschriften der Vaticana, Stuttgart/Zürich 1998.

William Bateman, The five wounds of Christ. A poem. From an ancient parchment roll by William Billyng, Manchester 1814.

Stephan Beissel, Die Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte, Freiburg (Breisgau) 1910.

Stephan Beissel, Die Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte, Freiburg (Breisgau) 1909.

Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 2000.

Adelaide Bennett, Christ's Five Wounds in the Aves of the Vita Christi in a Book of Hours about 1300, in: Tributes in Honor of James H. Marrow. Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance, Hrsg. Jeffrey Hamburger, Turnhout 2006, S. 75-84.

Claire Bergeaud/Frédérique Vincent, Feather Stories: The Saint Gregory Mass and the Ecoen Triptych, in: Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Coloquios, online 2006: <http://nuevomundo.revues.org/1450>. (15.04.10).

Rudolf Berliner, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums Bd. 4: Die Bildwerke in Elfenbein, Knochen, Hirsch- und Steinbockhorn. Mit einem Anhang: Elfenbeinarbeiten der Staatlichen Schloßmuseen in Bayern, Augsburg 1926.

Rudolf Berliner, Zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann. Theodor Müller zum 50. Geburtstage, in: Das Münster 9 (1956), S. 97-117.

Jörg Jochen Berns, Film vor dem Film. Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationsteuerung in Mittelalter und Früher Neuzeit, Marburg 2000.

Jörg Jochen Berns, Rosarium und Bilderdrift. Zur präcinematischen Bedeutung des Rosenkranzgebets, in: Ausst. Kat. Der Rosenkranz, S. 302-319.

Ulrich Bock, Memento Mori, Schnütgen Museum: Wege durch die Sammlung 3, Köln o.J.

Max von Boehn, Das Beiwerk der Mode. Spitzen, Fächer, Handschuhe, Stöcke, Schirme, Schmuck, München 1928.

Hartmut Boockmann, Die Stadt im späten Mittelalter, München 1986.

Louis Bourdery, L'Orfèvrerie et l'émaillerie Limousins au Vatican, in: Bulletin de la Societe Archeologique et Histoire du Limousin, XLVII (1899).

Manfred Brauneck, Religiöse Volkskunst. Votivgaben, Andachtsbilder, Hinterglas, Rosenkranz, Amulette, Köln 1978.

Wolfgang Brückner, Hand und Heil im ‚Schatzbehälter‘ und auf volkstümlicher Graphik, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1965), S. 60–109.

Wolfgang Brückner/Hanswernfried Muth/Hans-Peter Trenchel, Hinterglasbilder aus Unterfränkischen Sammlungen, in: Mainfränkische Hefte 79, 1983.

Brigitte Buettner, From Bones to Stones – Reflections on Jeweled Reliquaries, in: Reliquiare im Mittelalter, Hrsg. Bruno Reudenbach/Gia Toussaint, Berlin 2005, S. 43-59.

Caroline Walker Bynum, The Body of Christ in the Later Middle Ages: A Reply to Leo Steinberg, in: Renaissance Quarterly, Renaissance Society of America 39/3 (Herbst 1986), S. 399-439.

Marian Campbell, Medieval Jewellery in Europe 1100-1500, London 2009.

Barbara Cartlidge/John Cherry/Charlotte Gere/Anne Ward, Der Ring im Wandel der Zeit, München 1981

Mary Carruthers, The Book of Memory. A study of Memory in Medieval Culture, Cambridge 1990.

Anna Beatriz Chadour/Rüdiger Joppien, Schmuck I und II. Kataloge des Kunstgewerbemuseums Köln, Bd. X, Köln 1985.

John Cherry, Healing through faith: the continuation of medieval attitudes to jewellery into the Renaissance, S. 154-171.

John Cherry, The Middleham Jewel and Ring, York: Yorkshire Museum 1994.

Solange Corbin, Le cantus syllae. Origine et premiers textes, in: Revue de Musicologie Jg. 34/Nr. 101 (1952), S. 1-10.

Ormonde Maddock Dalton, Franks Bequest. Catalogue of the Finger Rings, Early Christian, Byzantine, Teutonic, Mediaeval and Later, Bequeathed by Sir Augustus Wollaston Franks, K.C.B., in which are included the other rings of the same period in the Museum, London 1912

Ormonde Maddock Dalton/Alec Bain Tonnochy, A Guide to Medieval Antiquities and Objects of Later Date, 1924.

Waldemar Deluga, Einblattdrucke des 16.15. Jahrhunderts in Italien, (Studia Romanica 104), Heidelbergder Nationalbibliothek in Prag, Prag 2000.

Peter Dinzelbacher, Die letzten Dinge. Himmel, Hölle, Fegefeuer im Mittelalter, Freiburg 1999.

Gottfried Dreves, Analecta Hymnica Medii Aevi, 55 Bde. erschienen 1886-1926, als Online-Datenbank: Augsburg 2006.

Eamon Duffy, Stripping of the Altars. Traditional Religion in England c. 1400 - c. 1580, New Haven 1992.

Lawrence G. Duggan, Was Art Really the ‚Book of the Illiterate‘? In: Word & Image 5 (1989), S. 227-251.

Martha Egan, Relicarios. Devotional Miniatures from the Americas, Santa Fe 1993

Dagmar Eichberger, *Leben mit Kunst – Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout 2002.

Fritz Eichler/Ernst Kris, *Die Kameen im kunsthistorischen Museum. Beschreibender Katalog*, Wien 1927.

Jacobus Engelbregt, *Het glorievolle rozenkransgeheim van Maria's kroning in de hemel door Geertgen tot St. Jans*, in: *Album discipulorum J.G. van Gelder*, Utrecht 1963, S. 31-44.

Thomas Esser, *Zur Archäologie der Paternosterschnur*, *Compte rendu du 4e Congrès scientifique international des Catholiques*, Fribourg 1897.

Margarita Estella, *La 'Adoracion de los Reyes'*, en marfil, obra de Antonio Spano, procedente de El Escorial, in *Archivo Español de Arte* 202 (April-Juni 1978).

Rudy Eswarin, *Terminology of 'verre églomisé'*, in: *Journal of glass studies* 21, 1979, S. 98-101.

Joan Evans, *A History of Jewellery 1100-1870*, New York 1989 [1. Aufl. London 1953].

Joan Evans, *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance particularly in England*, Oxford 1922 [Nachdruck: New York 1976].

Fernando R. de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid 1995, S. 260-275.

Fernando R. de la Flor, *La mano mnemónica*, in: *Fragmentos*, 17-19 (1991), S. 169-175.

Urs-Beat Frei, *Der Rosenkranz/Die Andachtskette als Attribut von Heiligen. Grundsätzliche Überlegungen zur Bezeichnung des Objekts 'Rosenkranz' sowie drei Thesen zu Bruder Klaus*, in: *Ausst.-Kat. Der Rosenkranz*, S. 182-193.

Gerda Friess, *Edelsteine im Mittelalter. Wandel und Kontinuität in ihrer Bedeutung durch zwölf Jahrhunderte*, Hildesheim 1980.

David Ganz, *Ein „krentzlein“ aus Bildern. Der Englische Gruss des Veit Stoss und die Entstehung spätmittelalterlicher Bild-Rosarien*, in: *Ausst.-Kat. Der Rosenkranz*, S. 153–170.

David Ganz, *Weder eins noch zwei. Jan van Eycks Madonna in der Kirche und die Scharnierlogik spätmittelalterlicher Diptychen*, in: *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Hrsg. David Ganz/Felix Thürlemann, Berlin 2010, S. 41-65.

Douglas Gray, *The Five Wounds of our Lord – I-IV*, in: *Notes and Queries*, Feb. 1963, S. 50 f, März 1963, S. 82-89, Apr. 1963, S. 127, 134, Mai 1963, 163-168.

Yvonne Hackenbroch, *Renaissance Jewellery*, London/München 1979.

Martin Henig/Diana Scarisbrick, *Finger rings: from ancient to modern*, Oxford 2003.

Ulrike Heinrichs, *Martin Schongauer. Maler und Kupferstecher. Kunst und Wissenschaft unter dem Primat des Sehens*, München 2007.

Andreas Heinz, Die Entstehung des Leben-Jesu-Rosenkranzes, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 23–48.

Andreas Heinz, Der Rosenkranz vor dem Hintergrund seiner Entstehungsgeschichte, in: Ausst.-Kat. Edelsteine, Himmelschnüre. Rosenkränze & Gebetsketten, S. 21-31.

Andreas Heinz, Die Zisterzienser und die Anfänge des Rosenkranzes. Das bisher unveröffentlichte älteste Zeugnis für den Leben-Jesu-Rosenkranz in einem Zisterzienserinnengebetsbuch aus St. Thomas an der Kyll (um 1300), in: *Annalecta Cisterciensiana* 33, 1977, S. 262-309.

Miriam Hoffmann, Cod. MS. K. B. 70. Ein flämisches Rosenkranzgebetsbuch des Spätmittelalters in der Universitätsbibliothek Kiel, in: *Buchkunst im Mittelalter und Kunst der Gegenwart – Scrinium Kilonense*. Festschrift für Ulrich Kuder, Hrsg. Hans-Walter Stork/Babette Tewes/Christian Waszak/Nordhausen 2008, S. 125-143.

Simone Husemann, Pretiosen persönlicher Andacht, in: Ausst.-Kat. Spiegel der Seligkeit, S. 54-68.

Simone Husemann, Pretiosen persönlicher Andacht. Bild- und Materialsprache spätmittelalterlicher Reliquienkapseln (Agnus Dei) unter besonderer Berücksichtigung des Materials Perlmutter, Weimar 1999.

Eric Jager, *Book of the Heart*, Chicago/London 2000.

Moritz Jäger, Bild für Bild, Perle für Perle, Finger für Finger. Der Rosenkranz als teils inneres, teils äußeres Bildsystem, in: *Das Bild im Plural*. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart, Hrsg. David Ganz/Felix Thürlemann, Berlin 2010, S. 201-218.

Moritz Jäger, Der Dornenanhängler aus dem British Museum/London: Reliquiar, Andachtsbild, Schmuckstück und Amulett, Magisterarbeit, Gießen 2006.

Moritz Jäger, Von Rosen und Geheimnissen. Das Rosenkranzgebet und seine Umsetzung in der Malerei des 15. bis 17. Jahrhunderts, in: Ausst. Kat. Credo, S. 80-87.

Stefan Jäggi, Rosenkranzbruderschaften. Vom Spätmittelalter bis zur Konfessionalisierung, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 90-105.

Peter Murray Jones, Image, Word, and Medicine in the Middle Ages, in: *Visualizing medieval medicine and natural history. 1200-1550*, Hrsg. Jean A. Givens, Aldershot/Burlington 2006, S. 1-24.

Peter Murray Jones/Lea T. Olsan, Middleham Jewel: ritual, power, and devotion, in: *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 31 (2000), S. 249-290.

Frank Mathias Kamel, Imago pro domo. Private religiöse Bilder und ihre Benutzung im Spätmittelalter, in: Ausst.-Kat. Siegel der Seligkeit, S. 10-33

Rainer Kahsnitz, Kleinod und Andachtsbild. Zum Bildprogramm des Goldenen Rössls, in: Ausst.-Kat. Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400, Hrsg. Reinhold Baumstark, München: Bayerisches Nationalmuseum 1995, S. 58-88.

Barbara Keller-Dall’Asta, Heilsplan und Gedächtnis. Zur Mnemologie des 16. Jahrhunderts in Italien, (*Studia Romanica* 104), Heidelberg 2001.

- Willibald Kirfel, *Der Rosenkranz. Ursprung und Ausbreitung*, Walldorf (Hessen) 1949.
- Rupert Klieber, *Mit der ‚Betschnur‘ aus dem Fegefeuer ins Paradies gezogen werden. Salzburger Rosenkranz-Bruderschaften des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Ausst.-Kat. Edelsteine, Himmelsschnüre. Rosenkränze & Gebetsketten*, S. 33-48.
- Karl Joseph Klinkhammer, *Adolf von Essen und seine Werke. Der Rosenkranz in seiner geschichtlichen Situation und in seinem bleibenden Anliegen. Eine Quellenforschung*, (Frankfurter theologische Studien 31), Frankfurt (Main) 1972.
- Karl Joseph Klinkhammer, *Die Entstehung des Rosenkranzes und seine ursprüngliche Geistigkeit*, in: *500 Jahre Rosenkranz*, S. 30-50
- Hatto Küffner, *Zur Kölner Rosenkranzbruderschaft*, in: *Ausst.-Kat. 500 Jahre Rosenkranz.*, S. 109-117.
- Georg Lechner, *Rosenkranzbruderschaften und Denkmäler ihrer Frömmigkeit. Auf Spurensuche im alten Erzbistum Salzburg und Rupertigau*, in: *Ausst.-Kat. Edelsteine, Himmelsschnüre. Rosenkränze & Gebetsketten*, S. 66-79.
- Anton Legner, *Neuerwerbungen des Schnütgen-Museums 1970/71*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch (Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte)* 33 (1971), S. 383-394.
- Anton Legner, *Zu einer neuerworbenen Paternosterkette im Schnütgen-Museum*, in: *Museen in Köln Bulletin* 10 (7/1971), S. 963-966.
- Thomas Lentès, *Bildertotale des Heils. Himmlischer Rosenkranz und Gregorsmesse*, in: *Ausst.-Kat. Der Rosenkranz*, S. 68-89.
- Thomas Lentès, *Die Gewänder der Heiligen. Ein Diskussionsbeitrag zum Verhältnis von Gebet, Bild und Imagination*, in: *Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*, Hrsg. Gottfried Kerscher, Berlin 1993, S. 139-141.
- Thomas Lentès, *Inneres Auge, äußerer Blick und heilige Schau. Ein Diskussionsbeitrag zur visuellen Praxis in Frömmigkeit und Moraldidaxe des späten Mittelalters*, in: *Frömmigkeit im Mittelalter*, Hrsg. Klaus Schreiner, München 2002, S. 179-219.
- Thomas Lentès, *Sterbekunst, Rettungsring und Bildertod. Rosenkranz und Todesvorstellungen zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, in: *Ausst.-Kat. Zum Sterben schön*, S. 310-320.
- Salvatore Libertino, *Antonius Spanus Tropiensis*, in: *Tropea Magazine* (2008).
- Ronald Lightbown, *Mediaeval European Jewellery with a catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum*, London 1992.
- Eric Maclagan/Charles C. Oman, *An English Gold Rosary of about 1500*, in: *Miscellaneous Tracts relating to Antiquity. Society of Antiquaries of London*, London LXXXV, 2nd series XXXV (1936), S. 1-22.
- Philippe Malgouyres, *La Collection du Musée du Louvre*, in: *Ausst.-Kat. Histoires d'ivoire, Pont-à-Mousson* 2007.

- Richard Marks, Two early 16th Century Boxwood Carvings Associated with the Glymes Family of Bergen op Zoom, in: *Overdruk uit Oud Holland*, 1977, S. 132-143.
- Christel Meier, Gemma Spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert, Teil 1, München 1977.
- John Desmond Miller, *Beads and Prayers. The Rosary in History and Devotion*, London 2002.
- Tilman Mittelstraß, Zur Archäologie der christlichen Gebetskette, in: *ZAM Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters* 27/28, 1999/2000, S. 219-261.
- Émile Molinier, *Catalogue de la Donation de M. le Barone Adolphe de Rothschild*, Musée national du Louvre, Paris 1902.
- Nigel Morgan, An SS Collar in the Devotional Context of the Shield of the Five Wounds, in: *The Lancastrian Court. Proceedings of the 2001 Harlaxton Symposium*, Hrsg. Jenny Stratford, Donington 2003, S. 147-162.
- Theodor Müller, Altärchen der Herzogin Christine von Lothringen in der Schatzkammer der Münchner Residenz und verwandte Kleinkunstwerke, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 35 (1/1972), (Zwischen Donau und Alpen. Festschrift für Norbert Lieb zum 65. Geburtstag), S. 69-77.
- Hanns Otto Münsterer, *Amulettkreuze und Kreuzamulette*, Regensburg 1983.
- Johannes Neuhardt, Der Rosenkranz verändert das Leben. Am Beispiel der Stadt Kitzbühl 1620-1785, in: *Ausst.-Kat. Edelsteine, Himmelsschnüre. Rosenkränze & Gebetsketten*, S. 49-55.
- Nine Robijntje Niedema, *Rompilgerführer in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Die ‚Indulgentiae ecclesiarum urbis Romae‘ (Frühe Neuzeit 72)*. Tübingen 2003.
- Thomas Noll, Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67 (2004), S. 297-328.
- Charles Oman, *British Rings. 800-1914*, London 1974.
- Charles Oman, *The Golden Age of Hispanic Silver 1400-1665*, London 1968.
- Charles Oman, The Relics of ‚Belted Will‘ Howard, in: *Country Life* 103/2680 (28.5.1948).
- Henk van Os, The Culture of Prayer, in: *Ausst.-Kat. The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe. 1300-1500*, London 1994, S. 52-85.
- Henk van Os, The discovery of an Early Man of Sorrows on an Dominican Triptych, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41 (1978), S. 65-75.
- Knud Ottosen, *The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead*, Aarhus 1993.
- Frances Henriëtte Annemie van den Oudendijk Pieterse, *Dürers Rosenkranzfest en de ikonografie der Duitse Rozenkransgroepen van de 15e en het begin van de 16e eeuw*, Amsterdam 1934.

Nicholas Penny, *The Sixteenth Century Italian Paintings, Bd. I, Paintings from Bergamo, Brescia and Cremona*, (National Gallery Catalogue), London: National Gallery 2004.

Silvana Pettenati, *I vetri dorati graffiti e i vetri dipinti*, Turin: Museo Civico, 1978.

Max Piendl, *Hab und Gut eines bayerischen Ritters im 14. Jahrhundert*, in: *Festschrift für Max Spindler zum 75. Geburtstag*, Hrsg.: Dieter Albrecht, München 1969, S. 193-213.

Heribert Reimers, *Das Münster Unserer Lieben Frau zu Konstanz*, (Die Kunstdenkmäler Südbadens I) Konstanz 1955.

Virginia Reinburg, *Prayer in the Book of Hours*, in: *Wieck, The book of hours in Medieval Art and Life*, S. 39-44.

Bruno Reudenbach, *Die Londoner Psalterkarte und ihre Rückseite. Ökumenekarten als Psalterillustration*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 32, 1998, S. 164-181.

Seymour de Ricci, *A hand-list of a collection of books and manuscripts belonging to the Right Hon. Lord Amherst of Hackney at Didlington Hall, Norfolk*, Cambridge 1906, Nachdruck: New York 2010.

Markus Ries, *Rosenkranzgebet und Liturgiereform in der Aufklärung*, in: *Ausst.-Kat. Der Rosenkranz*, S. 118-127.

Marius Rimmele, *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort. Semantisierungen eines Bildträgers*, München 2010.

Marius Rimmele, *(Ver-)Führung durch Scharniere. Zur Instrumentalisierung kleinformatiger Klappbilder in der Passionsmeditation*, in: *(Ver-)Führung durch Scharniere*, in: *Medialität des Heils im späten Mittelalter*, Hrsg. Carla Dauven-van Knippenberg/Christian Kiening, Zürich 2009, S. 111-130.

Sixten Ringbom, *Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in the Late Medieval Private Piety*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 6/74 (1969), S. 159–170.

Sixten Ringbom, *Maria in Sole and the Virgin of the Rosary*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 25, 1962, S. 326-330.

Gislind Ritz, *Die christliche Gebetszählschnur, Ihre Geschichte – ihre Erscheinung – ihre Funktion*, Dissertation, München 1955.

Gislind Ritz, *Der Rosenkranz*, München 1962.

Gislind Ritz, *Der Rosenkranz*, in: *Ausst.-Kat. 500 Jahre Rosenkranz*, Köln 1975, S. 51-101.

Rossell H. Robbins, *The Arma Christi Rolls*, in: *Modern Language Review* 34, 1939, S. 415-421.

Susan Romanelli, *South Netherlandish Boxwood Devotional Sculpture, 1475-1530*, New York 1992.

Paul Saenger, *Books of hours and the reading habits of the later Middle Ages*, in: *The Culture of Print. Power and the Uses of Print in Early Modern Europe*, Hrsg. Roger Chartier, Cambridge 1989, S. 141-173.

- Alexandre Sauzay, *Catalogue du Musée Sauvageot*, Paris: Musée Imperial du Louvre 1861.
- Diana Scarisbrick, *Rings. Jewelry of Power, Love and Loyalty*, London 2007.
- Karl Schade, *Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*, Berlin 1994.
- Rainer Scherschel, *Der Rosenkranz, das Jesusgebet des Westens*, Freiburg (Brsg.) 1982.
- Gertrud Schiller, *Die Kirche (Ikonographie der christlichen Kunst 4,1)*, Gütersloh 1988.
- Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig 1908.
- Klaus Schreiner, ‚Göttliche Schreib-Kunst‘. Eigenhändige Aufzeichnungen Gottes, Jesu und Mariä, in: *Frühmittelalterliche Studien* 36 (2002), S. 95-132.
- Lorenz Seelig, *Die Münchner Kunstkammer*, in: *Die Münchner Kunstkammer*, Bd. 3, S. 1-114.
- Sibylla Setzer, *Bildergeschichten aufgedeckt – Das Rosenkranzbild in Weilheim a. d. Teck*, in: *Schwäbische Heimat*, 53/4 (Okt.-Dez. 2002), S. 389-391.
- Peter Bernhard Steiner, *Andacht und Anschauung, Zur Ikonographie des Rosenkranzes*, in: *Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst*, 14 (1984), S. 20-43.
- Erich Steingräber, *Alter Schmuck. Die Kunst des europäischen Schmuckes*, München 1956.
- Frederick Stohlman, *Gli Smalti del Museo Sacro Vaticano (Catalogo del Museo Sacro 2)*, Vatikanstadt 1939.
- Robert Suckale, *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*, in: *Städel-Jahrbuch* 6 (1977), S. 177-208.
- Hugh Tait, *Catalogue of the Waddesdon Bequest in the British Museum*, Bd. I *The Jewels*, London 1986.
- Silke Tammen, *Blut ist ein ganz besonderer ‚Grund‘: Bilder, Texte und die Farbe Rot in einem kartäusischen Andachtsbüchlein (BL, Ms. Egerton 1821)*, in: Hrsg. Karin Krause/Barbara Schellewald, *Bild und Text im Mittelalter*, [im Druck] Köln 2011.
- Silke Tammen, *Vom Haften der Erinnerung: Gedanken zur Intermedialität und einem Paragone der Gedächtnismedien im Mittelalter*, in: *Gedächtnisparagone – intermediale Konstellationen*, Hrsg. Sabine Heiser/Christiane Holm, Göttingen 2010, S. 131-152.
- Veronika Thum, *Die Zehn Gebote für die ungelehrten Leut‘. Der Dekalog in der Graphik des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*, München 2006.
- Juliana Trede, *Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek. Katalog der Oktavhandschriften (8° Cod 1-132)*, online 2005 ff.
- Hugo van der Velden, *A prayer roll of Henry Beauchamp, Earl of Warwick*, in: *Tributes in honor of James H. Marrow. Studies in painting and manuscript*

illumination of the late Middle Ages and Northern Renaissance, Hrsg. Jeffrey F. Hamburger/Anne S. Korteweg, London 2006, S. 521-549.

Susanne Wegmann: Auf dem Weg zum Himmel. Das Fegefeuer in der deutschen Kunst des Mittelalters, Köln/Weimar/Wien 2003.

Roger S. Wieck, The book of hours in Medieval Art and Life, London 1988.

Eithne Wilkins, The Rose-Garden Game. The Symbolic Background to the European Prayer-beads, London 1969.

Franz Michel Willam, Die Geschichte und Gebetsschule des Rosenkranzes, Wien 1948.

George Charles Williamson, Catalogue of the Collection of Jewels and Precious Works of Art. The Property of J. Pierpont Morgan, London 1910.

Wilhelm Willms, Perle um Perle oder Wie man den Rosenkranz betet, in: Ausst.-Kat. Der Rosenkranz, S. 15-19.

Anne Winston-Allen, Stories of the Rose. The making of the Rosary in the Middle Ages, University Park 1998.

W. C. M. Wüstefeld, A remarkable prayer roll attributed to the Master of Sir John Fastolf (Rouen, c. 1440, Museum Catharijneconvent Utrecht, MS ABM h4a), in: Quaerendo, 33 (2003), S. 233-246 .

Frances A. Yates, Gedächtnis und Erinnern: Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare, Berlin 1994.

Elektronische Museumsdatenbanken u. ä.

British Museum:

http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx

Cleveland Museum of Art:

<http://www.clevelandart.org/collections/collection%20online.aspx>

Kunsthistorisches Museum: <http://bilddatenbank.khm.at/>

Louvre: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=crt_frm_rs&langue=fr&initCritere=true

Metropolitan Museum:

http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/

Museum of London: <http://www.museumoflondon.org.uk/Collections-Research/Collections-online/SearchAdvance.aspx>

National Gallery London: <http://www.nationalgallery.org.uk/artists/>

Victoria and Albert Museum: <http://collections.vam.ac.uk/>

CHD Center for Håndskriftstudier i Danmark: <http://www.chd.dk/index.html>

Abbildungen



Abb. 1: Rosenkranz-Zehner (A1), Vorderseite/erster Teil des Zyklus'

Frankreich/Burgund, um 1480, Gold, transluzides Email

München, Schatzkammer der Residenz

Foto: Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen/Schatzkammer der Residenz



Abb. 2: Rosenkranz-Zehner (A1), Rückseite/zweiter Teil des Zyklus'

Frankreich/Burgund, um 1480, Gold, transluzides Email

München, Schatzkammer der Residenz

Foto: Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen/Schatzkammer der Residenz



Abb. 3: Fünfziger/Langdale-Rosenkranz (A2)

England, um 1500, Gold, Niello

London, Victoria and Albert Museum

Foto: Victoria and Albert Museum



Abb. 4 und 5: Fünfziger/Langdale-Rosenkranz (A2), Details
 England, um 1500, Gold, Niello
 London, Victoria and Albert Museum
 Fotos: Victoria and Albert Museum



Abb. 6: Fünfziger/Langdale-Rosenkranz (A2), Paternoster-Perle
 England, um 1500, Gold, Niello
 London, Victoria and Albert Museum
 Foto: Victoria and Albert Museum



Abb. 7: Rosenkranz-Zehner (A3)
 Flandern, Ende 15./Anf. 16. Jh., Buchsbaum
 Straßburg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame
 Foto aus: Ausst.-Kat. Credo, S. 253, Kat.-Nr. 114



Abb. 8, 9, 10, 11: Rosenkranz-Zehner (A3) Details
 Flandern, Ende 15./Anf. 16. Jh., Buchsbaum
 Straßburg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame
 Aufnahmen des Verfassers

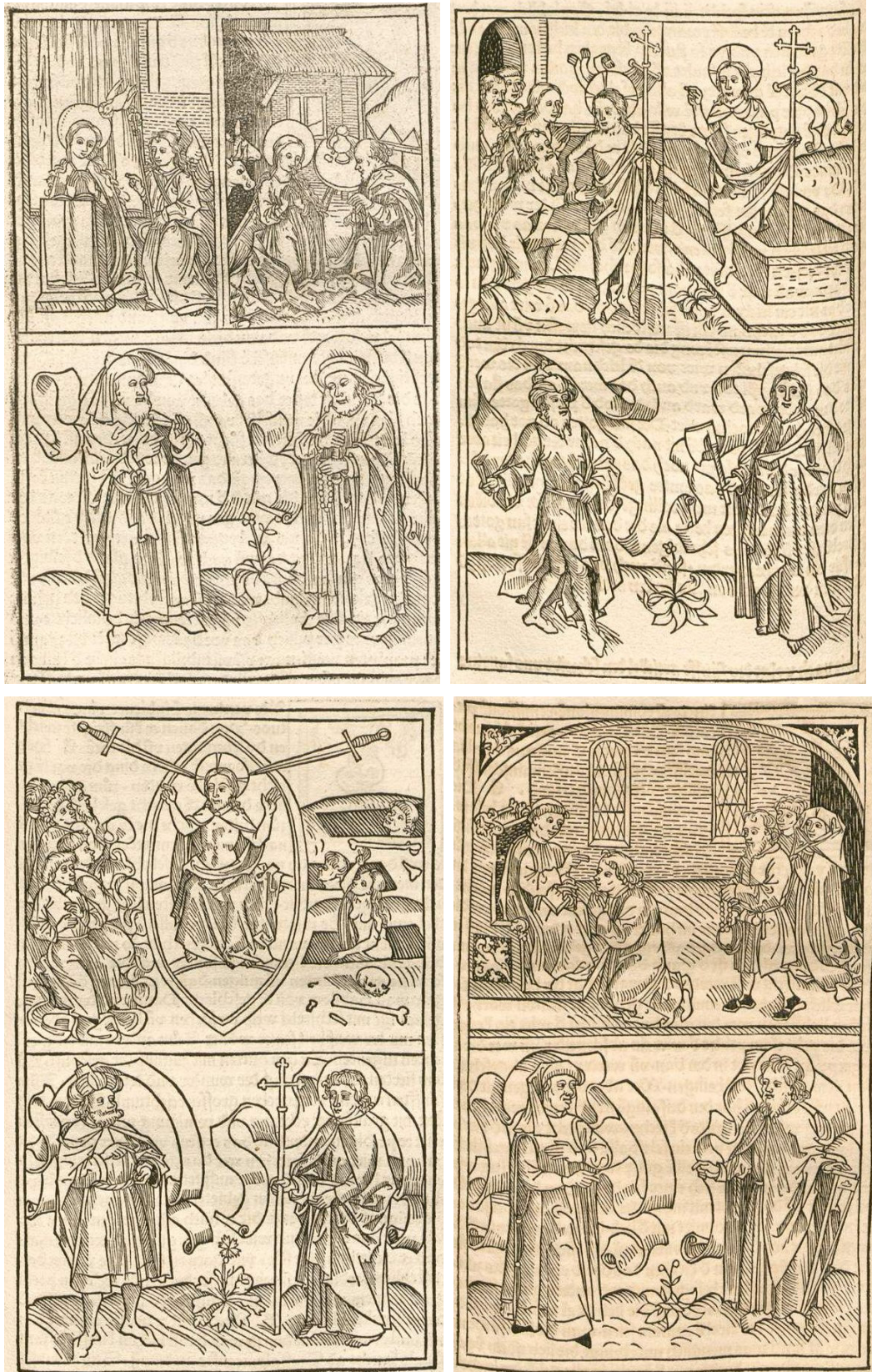


Abb. 12, 13, 14, 15: Eingangsminiaturen zu vier der zwölf Kapitel über die Artikel des Credo
 Ulm, 1485, Holzschnitte, in: Anonym, *Erklärung der zwölf Artickel des Cristenlichen gelaubens*.
 München, Bayerische Staatsbibliothek
 Fotos: Bayerische Staatsbibliothek, Signatur 2 Inc.c.a. 1590



Abb. 16: Rosenkranz-Zehner (A4)
 Frankreich, Anf. 16. Jh., Muschelkameen, Onyx, Bergkristall, Gold, Email
 Wien, Kunsthistorisches Museum
 Foto: Kunsthistorisches Museum



Abb. 17: Rosenkranz-Zehner (A4), Außenseiten der Paternoster-Perle
 Frankreich, Anf. 16. Jh., Muschelkameen, Onyx, Bergkristall, Gold, Email
 Wien, Kunsthistorisches Museum
 Foto aus: Eichler/Kris, Die Kameen im kunsthistorischen Museum, Kat. 390, Taf. 72



Abb. 18: Rosenkranz-Zehner (A5)
Flandern, wohl 1523-1527, Buchsbaum
Paris, Musée du Louvre
Foto: Musée du Louvre/Réunion des Musées nationaux et du Grand Palais



Abb. 19: Rosenkranz-Zehner (A5)
Flandern, wohl 1523-1527, Buchsbaum
Paris, Musée du Louvre
Aufnahme des Verfassers



Abb. 20: Rosenkranz-Zehner (A5), Details
Flandern, wohl 1523-1527, Buchsbaum
Paris, Musée du Louvre
Aufnahme des Verfassers



Abb. 21, 22, 23, 24: Rosenkranz-Zehner (A5) Details:
Christi Geburt, Verkündigung,
Kreuzigung, Errettung Adams aus der Vorhölle
Flandern, wohl 1523-1527, Buchsbaum
Paris, Musée du Louvre
Aufnahmen des Verfassers



Abb. 25: Rosenkranz-Zehner (A6)

Flandern, 1509-1527, Buchsbaum

Chatsworth, Sammlung des Duke of Devonshire

Foto aus: Ausst.-Kat. Catalogue of an Exhibition of Gothic Art in Europe, Kat. Nr. 94, Taf. XXXII

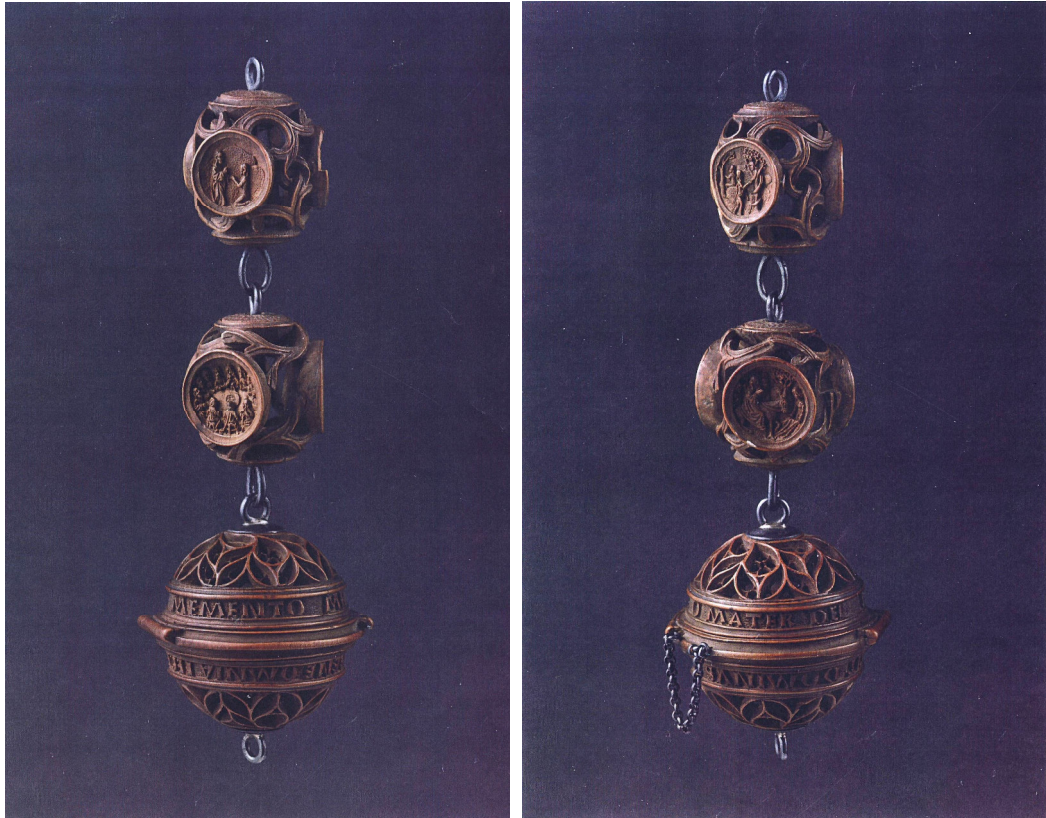


Abb. 26, 27: Fragment eines Zehners (A7)
 Flandern, 1500-1525, Buchsbaum
 Paris, Musée de Cluny – Musée national du Moyen Âge
 Fotos: Musée de Cluny – Musée national du Moyen Âge



Abb. 28: Fragment eines Zehners (A7), Paternoster-Perle (Betnuss) geöffnet
 Flandern, 1500-1525, Buchsbaum
 Paris, Musée de Cluny – Musée national du Moyen Âge
 Foto: Musée de Cluny – Musée national du Moyen Âge



Abb. 29: Fragment eines Rosenkranzes (A8)
 Tirol?, Anf. 16. Jh., Bronze vergoldet, Email
 Berlin, Kunstgewerbemuseum
 Aufnahme des Verfassers



Abb. 30: Rosenkranz-Kette (A9)
 Italien, Anf. 16. Jh., Kupfer vergoldet, Email
 Cleveland Museum of Art
 Foto: Cleveland Museum of Art



Abb. 31: Bartolomeo Veneto (?), Porträt einer jungen Dame
um 1500-10, Öl auf Holz
London, National Gallery
Foto: National Gallery

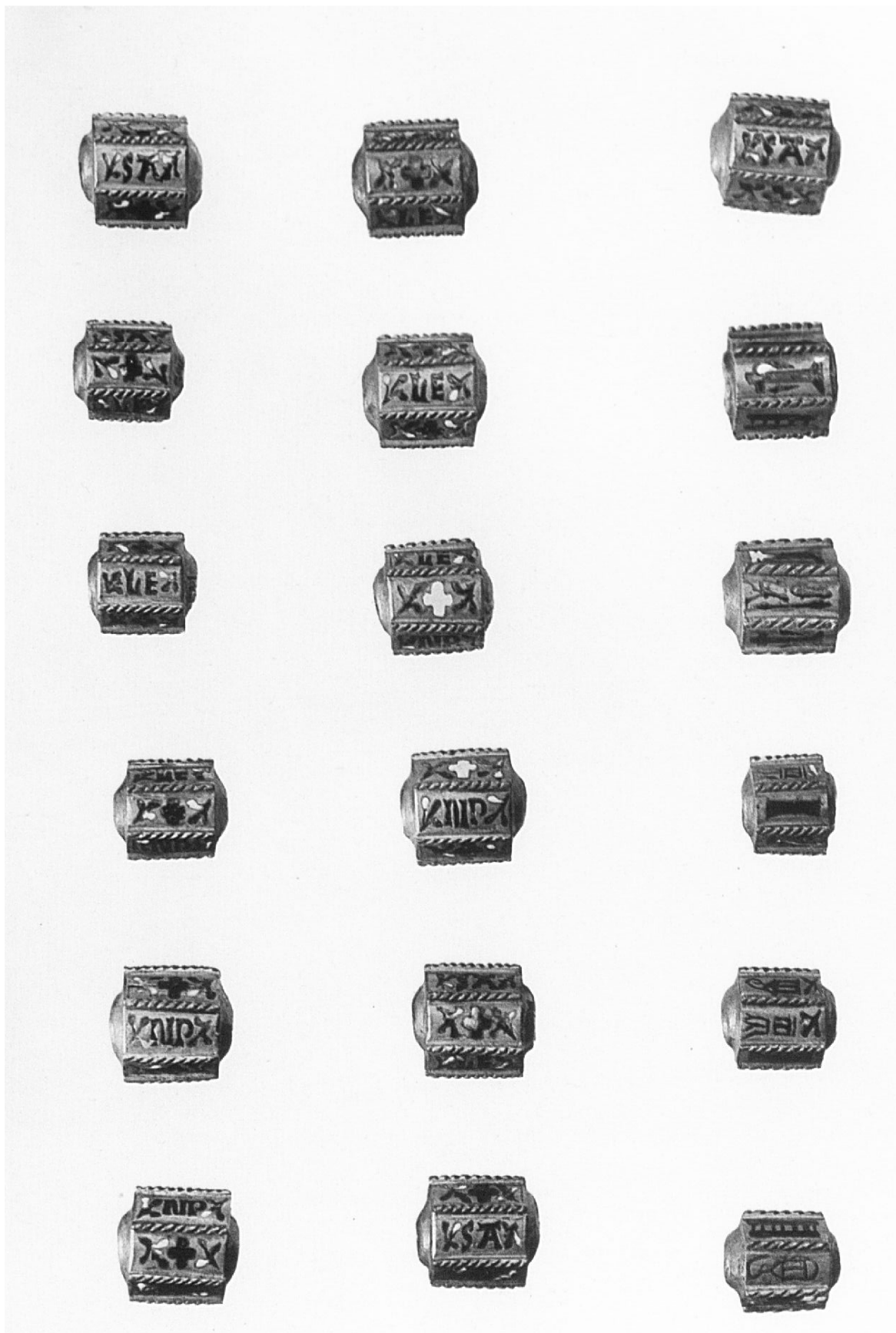


Abb. 32: Perlen eines Rosenkranzes (A10)

Europa, Anf. 16. Jh., Kupfer vergoldet, Email

Rom, Vatikanische Museen (Museo Sacro)

Foto aus: Stohlman, Gli Smalti del Museo Sacro Vaticano, Kat.-Nrn. 82-99, Taf. XXII



Abb. 33: Zehner (A11)
Frankreich, Erste Hälfte 16. Jh., Gold, Email ronde bosse
Paris, Musée du Louvre
Aufnahme des Verfassers



Abb. 34, 35, 36, 37: Zehner (A11), Details: Kreuz und geöffnete Perlen
 Frankreich, Erste Hälfte 16. Jh., Gold, Email ronde bosse
 Paris, Musée du Louvre
 Fotos: Musée du Louvre/Réunion des Musées nationaux et du Grand Palais



Abb. 38, 39, 40, 41: Zehner (A11), Details: geöffnete Perlen
 Frankreich, Erste Hälfte 16. Jh., Gold, Email ronde bosse
 Paris, Musée du Louvre
 Fotos : Musée du Louvre/Réunion des Musées nationaux et du Grand Palais



Abb. 42:
Nach Maître de Très Petites Heures d'Anne de Bretagne (Jean d'Ypres ?), Stationen der Passion
vor 1508, kolorierter Holzschnitt
Paris, Bibliothèque National de France
Foto aus : Ausst.-Kat. Primitifs français. Découvertes et Redécouvertes, Kat.-Nr. 25.



Abb. 43: Zehner (A12), geschlossen
Westeuropa, Anfang 16. Jh., Onyx oder Achat, Gold, Email
New York, Metropolitan Museum of Art
Foto: Metropolitan Museum of Art



Abb. 44: Zehner (A12), geöffnet
Westeuropa, Anfang 16. Jh., Onyx oder Achat, Gold, Email
New York, Metropolitan Museum of Art
Foto: Metropolitan Museum of Art



Abb. 45: Zehner (A13)
 Spanien?, 16. Jahrhundert , Kristall, Verre eglomisée, Silber vergoldet
 Paris, Musée du Louvre
 Aufnahme des Verfassers



Abb. 46 und 47: Zehner (A14), Abb. 47: Detail: Verkündigung
 Spanien?, 16. Jahrhundert , Kristall, Verre eglomisée, Silber vergoldet
 Wien, Kunsthistorisches Museum
 Fotos: Kunsthistorisches Museum



Abb. 48: Zehner (A15), Detail: Verkündigung
 Spanien?, 16. Jahrhundert , Kristall, Verre eglomisée, Silber vergoldet
 Privatsammlung
 Aufnahme des Verfassers



Abb. 49, 50, 51, 52: Zehner (A15), Details: verschiedene Heilige, Erschaffung Evas, Verkündigung Spanien?, 16. Jahrhundert, Kristall, Verre eglomisée, Silber vergoldet
Privatsammlung
Aufnahme des Verfassers

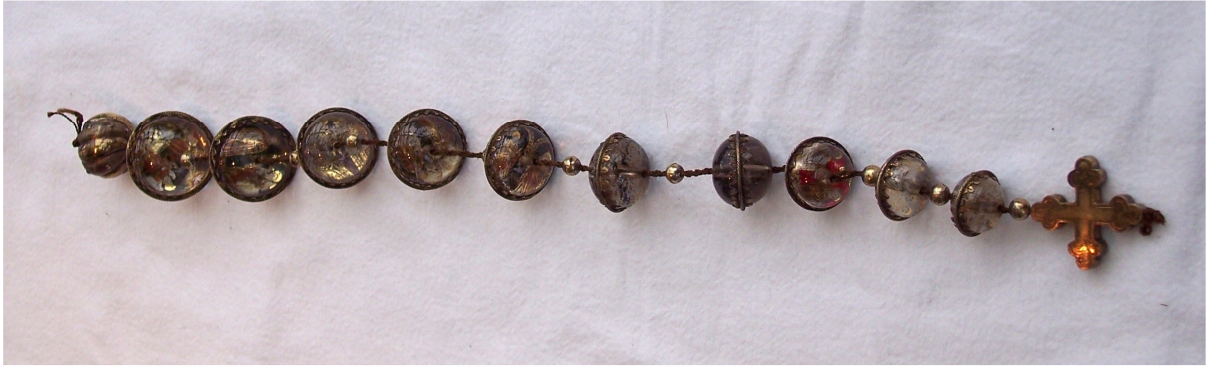


Abb. 53: Zehner (A15)
 Spanien?, 16. Jahrhundert, Kristall, Verre eglomisée, Silber vergoldet
 Privatsammlung
 Aufnahme des Verfassers



Abb. 54: Zehner (A16)
 Italien oder Spanien?, 16. Jahrhundert, Kristall, Verre eglomisée, Silber vergoldet
 Turin, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica
 Foto aus: Ausst.-Kat. At home in Renaissance Italy, Kat.-Nr. 175, Abb. 14.8.



Abb. 55: Antonius Spanus, Zehner (A17), im Hintergrund die Schatulle
 Antonius Spanus, 1570-1580, Elfenbein graviert und geschwärzt
 Konstanz, Münsterschatz
 Aufnahme des Verfassers



Abb. 56, 57, 58, 59: Antonius Spanus, Zehner (A17): Details: Erdglobus, Zusammenfassung der Schöpfung,
 Arche Noah, Schöpfungsgeschichte mit der Erschaffung Evas
 1570-1580, Elfenbein graviert und geschwärzt
 Konstanz, Münsterschatz
 Aufnahme des Verfassers



Abb. 60, 61: Antonius Spanus, Zehner (A17): Details aus den Karsamstagsprophetien (Abb. 60) und der Schöpfung (Abb. 61)
 1570-1580, Elfenbein graviert und geschwärzt
 Konstanz, Münsterschatz
 Aufnahme des Verfassers



Abb. 62: Antonius Spanus, Zehner (A17), Detail: Erdglobus
1570-1580, Elfenbein graviert und geschwärzt
Konstanz, Münsterschatz
Aufnahme des Verfassers



Abb. 63: Antonius Spanus, Zehner (A17), Ring und Kreuz
1570-1580, Elfenbein graviert und geschwärzt
Konstanz, Münsterschatz
Aufnahme des Verfassers



Abb. 64: Gebetskette (A18)
Mexiko, um 1580, Hartholz, Goldemail, Kolibrifedern
Köln, Museum Schnütgen
Foto aus: Ausst.-Kat. Zum Sterben schön, Kat.-Nr. 51.



Abb. 65-72: Gebetskette (A18), geöffnet
 Mexiko, um 1580, Hartholz, Goldemail, Kolibrifedern
 Köln, Museum Schnütgen
 Fotos: Museum Schnütgen



Als oft amen rosenkranz marie
 vnd nem kind ihesu zw lob vnd ere per
 en ist. Itemlich zum ersten einen gha
 en vnd darnach v. pater noster vnd
 nach yedem pr. iir. Setzen aue maria. So
 oft empfahet es vurtzig tag vnd o. iede
 vnsere sunden. Dv. i. iohst. Sixten geben

Abb. 73: Rosenkranz-Blatt
 Schwaben, um 1475-1480, kolorierter Holzschnitt
 London, British Museum
 Foto: British Museum

Item diese figuren an diesen dreü blettern
getrucht vnderweyßent dich wie du den psal-
ter Marie beten solt Nimb war an dem erste
blat stont .v. figuren die magst du betrach-
ten vnd bedencken weñ du den psalter betst
oß magst die figuren betrachten ee du den
psalter anfachst zü bette vnd de psalter dar
ein ordnen vnd ye ein pater noster vnd .x.
aue maria in ein figur vñ aber ein pater no-
ster vnd .x. aue maria in die andern Also an-
ch in die .iii. vnd in die .iiii. vnd in die .v. figu-
re ye in ein figur ein pater noster vnd zehē
aue maria Vnd also hast du in dem ersten
tail des Psalter oder in dem ersten Rosens-
krantz .v. pater noster vnd czü .v. mal .x. aue
maria die solt du opffern vñ ordnen in die
.v. figur die an dem ersten blat stont gemal-
let oder getrucht allweg in ein figur als ich
gesprochen hab ein pater noster vnd .x. aue
maria. C iii

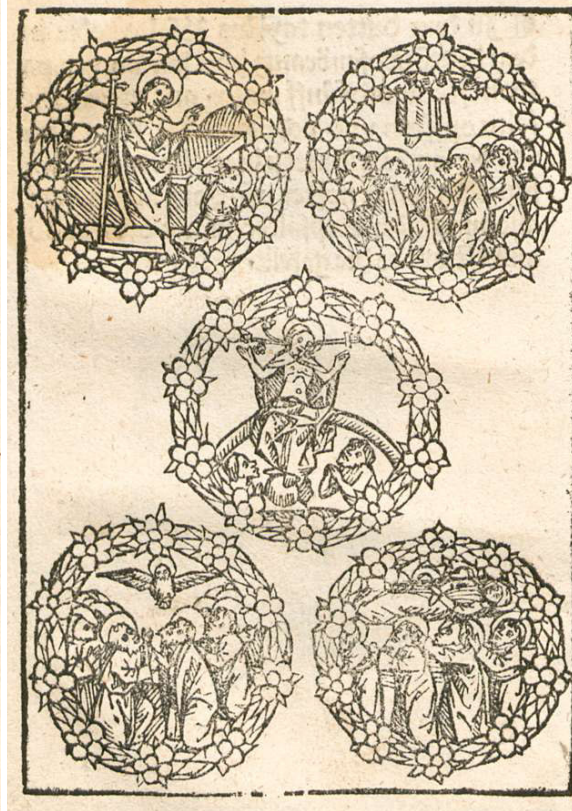
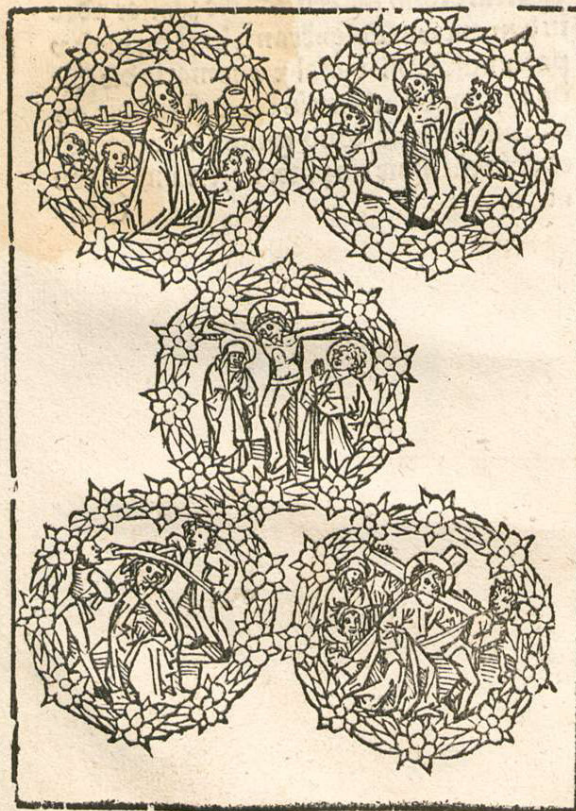
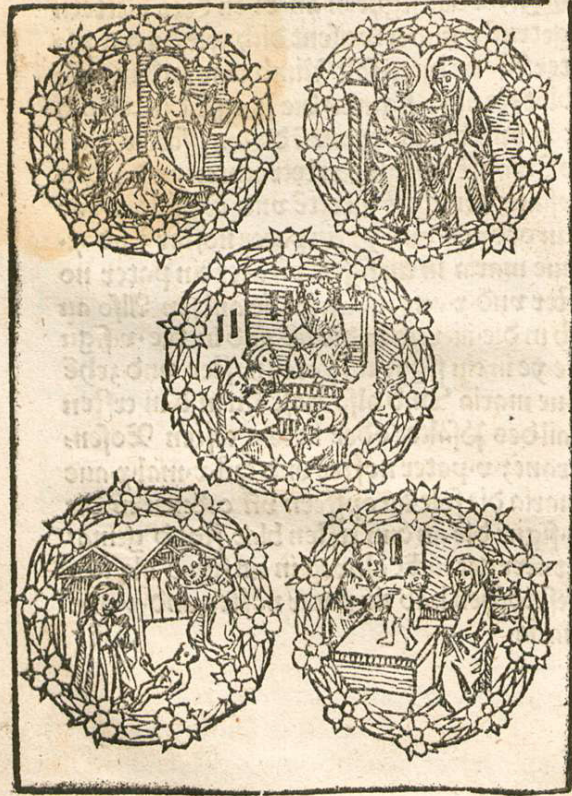


Abb. 74, 75, 76, 77: Rosenkranz in Bildern
Ulm, 1583, Holzschnitte und Text aus: Anonym, *Vnser lieben frawen Psalter*, fol. 19r, 19v, 20v, 21v
München, Bayerische Staatsbibliothek
Fotos: Bayerische Staatsbibliothek, Signatur 4 Inc. s. a. 63



Abb. 78: Alberto da Castello, *Salutatione de Maria v[ir]gine Ad elisabeth sua co[m]pagna* – Meditation zum dritten Ave Maria der zweiten Dekade des Rosario gaudioso. Venedig, 1520, Holzschnitt und Text aus: Alberto da Castello, *Rosario dela gl[or]iosa v[ir]gine Maria*, fol. 48v, 49r

Foto: Kartause von Serra San Bruno



Abb. 79: Alberto da Castello, *Rosario gaudioso in cinq[ue] mysterij* Venedig, 1520, Holzschnitt und Text aus: Alberto da Castello, *Rosario dela gl[or]iosa v[ir]gine Maria*, fol. 33v, 34r

Foto: Kartause von Serra San Bruno



Ien ghy alder suuerste maecht mit die boescap des enghels wāde selighe gheest woderlic ontfaet allā. Ave mā:



En welken als hy gheboore was die enghelen te gader loofde sin gheede glorie en eere in gode inde ouerste allā. Ave.



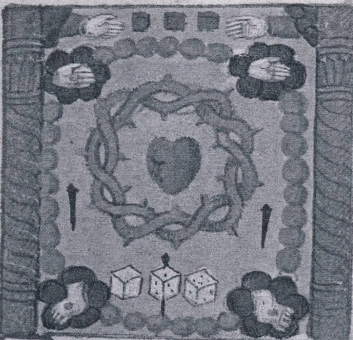
Die vp de achste dach besnede wert en met te zoete naeme Jhesus mit gheenaempt alleluja. Ave maria:



Ie vp de viij. dach vā de drieh conighe die se diarbare ghifte gaue ootmoedelic wert aenghebeden allā. Ave maria



Die als hy inde tenpel gheoffert was die onde Symeon met begheerte in sijn aerne ontfaet alleluja. Ave maria.



Water rosette. Od groete v goedertiere maria ee blinckende dinstert. een morggen sterre. ee snelle aren mit

Abb. 80-85: Rosenkranz-Gebetbuch-Handschrift
 Diözese Münster, um 1500, Buchmalerei
 Kiel, Universitätsbibliothek
 Abbildungen aus: Hoffmann, Cod. MS. K. B. 70, Abb. 1-5



Abb. 87: Rosenkranz-Blatt
 Schwaben, 1485, kolorierter Holzschnitt
 Washington, National Gallery of Art
 Abbildung aus: Ausst.-Kat. Edelsteine, Himmelsschnüre, Abb. 22.



Abb. 89: Tilman Riemenschneider, Rosenkranzmadonna
1521, Holz

Wallfahrtskirche Volkach

Foto aus: Tilman Riemenschneider. Werke seiner Glaubenswelt, Hrsg. Jürgen Lenssen, Regensburg 2004, S. 47.

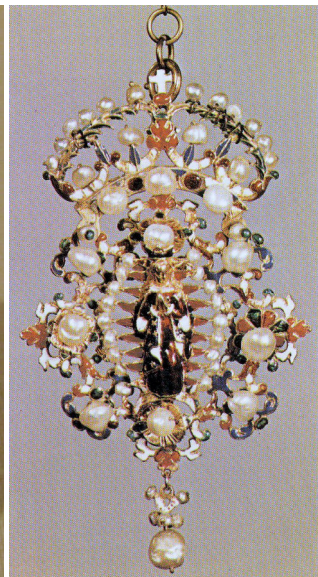


Abb. 90: Rosenkranzanhänger mit Rosenkranzmadonna
Süddeutschland, um 1500, Silber vergoldet

Köln, Kunstgewerbemuseum

Foto aus: Chadour/Joppien, Schmuck I, Kat.-Nr. 81.

Abb. 91: Rosenkranzanhänger mit Rosenkranzmadonna

Spanien, 16./17. Jahrhundert, Silber vergoldet

New York, Metropolitan Museum of Art, Friedsam Collection

Foto: Metropolitan Museum of Art

Abb. 92: Rosenkranzanhänger mit Rosenkranzmadonna

Spanien, erste Hälfte 17. Jahrhundert, Silber vergoldet

Privatsammlung

Foto aus: Hackenbroch, Renaissance Jewellery, S. 342, Abb. 918.



Abb. 93 und 94: Rosenkranz-Anhänger
 Mexiko, 17. Jh., Silber, Buchsbaum, Kolibrifedern
 Mexico City, Museo Nacional de Historia
 Fotos aus: Egan, Relicarios. Devotional Miniatures from the Americas, S. 45.



Abb. 95: Himmlicher-Rosenkranz-Anhänger
 Franken, um 1520, Silber vergoldet, graviert
 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum
 Foto aus: Ausst.-Kat. Spiegel der Seligkeit, Kat.-Nr. 117

Abb. 96: Hans Süß von Kulmbach, Himmlicher Rosenkranz
 um 1520, Holzschnitt
 München, Bayerische Staatsbibliothek

Foto: Bayerische Staatsbibliothek



Abb. 97: Zehn-Gebote-Tafel aus der Peterskirche, Frankfurt (Main) um 1470, farbig gefasster Stein
Frankfurt (Main), Historisches Museum
Foto: Historisches Museum Frankfurt, Horst Ziegenfusz

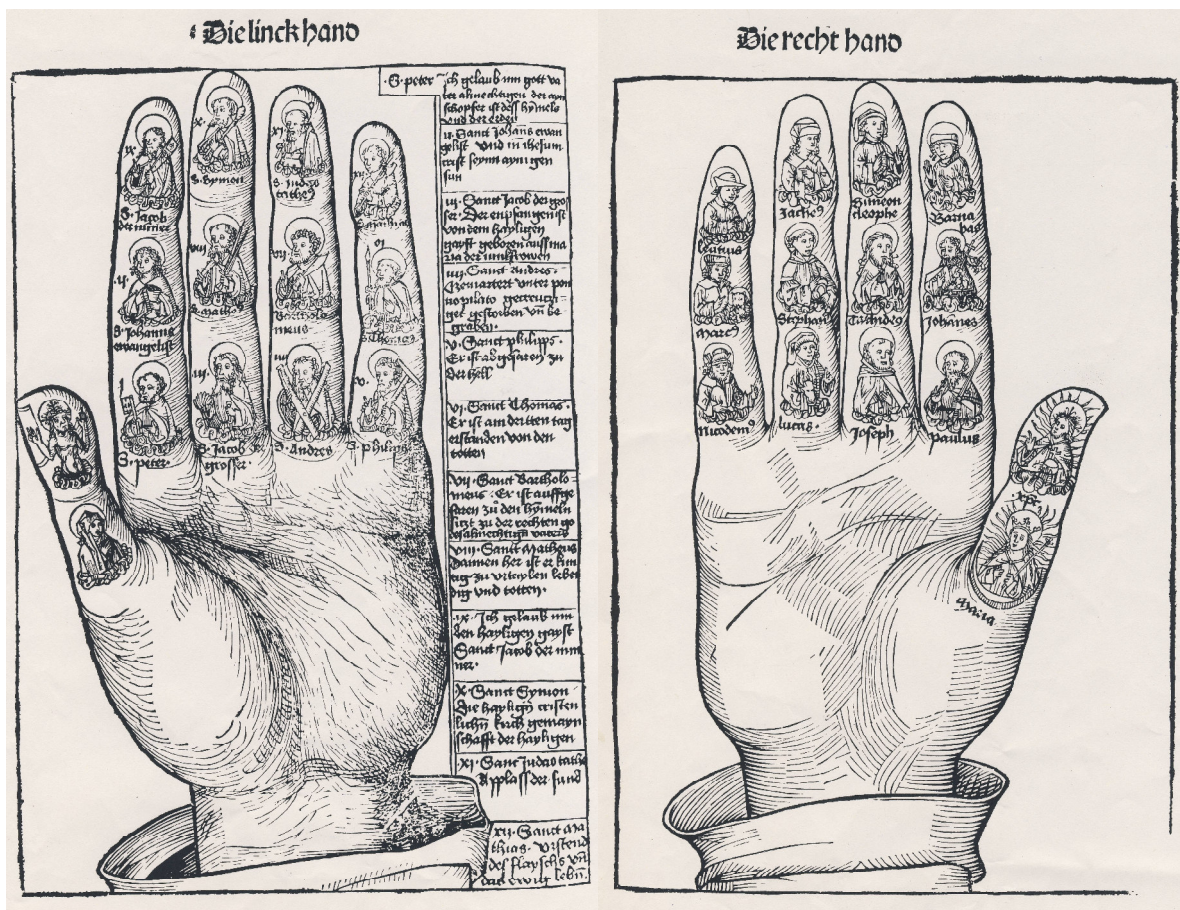


Abb. 98 und 99: Michael Wolgemut und Werkstatt, Die linke und die rechte Hand mit dem Credo Nünberg, 1491, Holzschnitte, in Stephan Fridolin, *Schatzbehalter*, fol. U3v, U4r.

Diverse Standorte

Abbildungen aus: Brückner, *Hand und Heil im ‚Schatzbehalter‘*, Abb. 3 und 4.

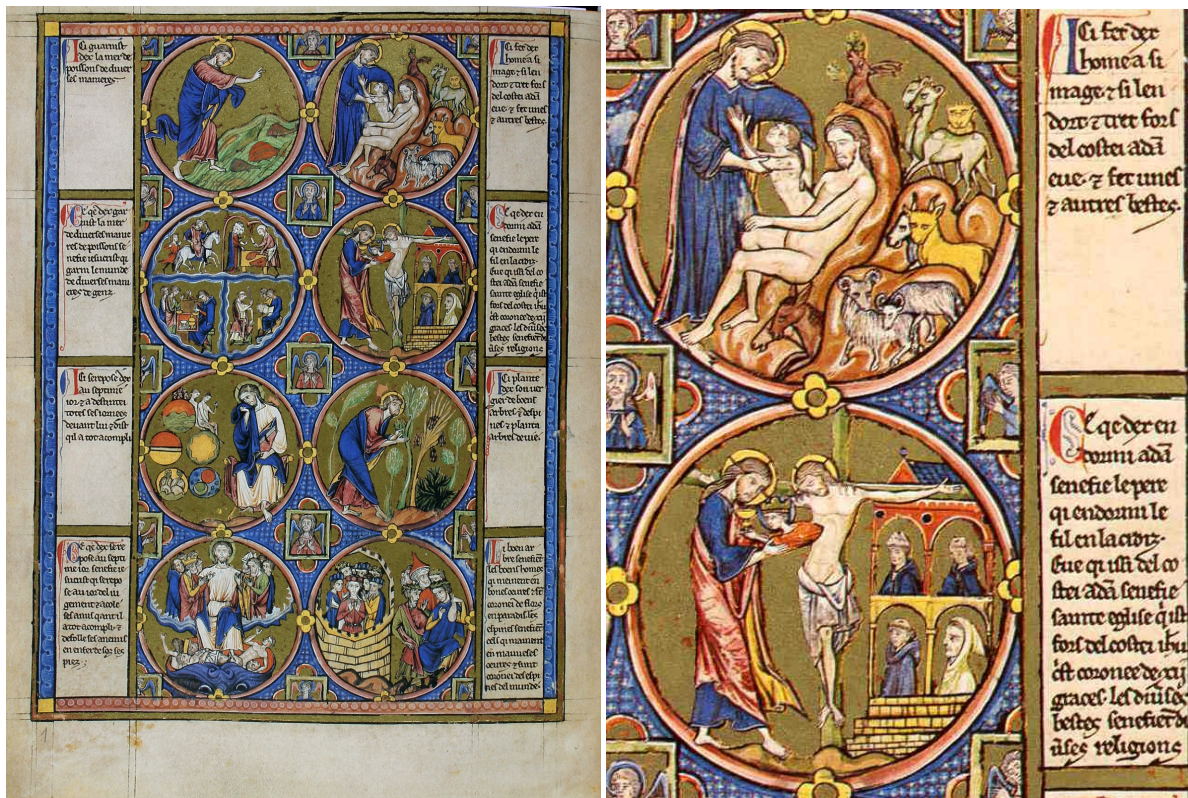


Abb. 100, 101: Seite der Wiener Bible Moralisée mit Erschaffung Evas und Geburt der Ecclesia und Detail um 1250, Buchmalerei auf Pergament
 Wien, Österreichischen Nationalbibliothek
 Abbildung aus: Glanzlichter der Buchkunst 2, fol. 1



Abb. 102: nach Donatello (Paolo Schiavo?), Maria mit Kind
 Florenz, um 1435-1439, Malerei auf Holz
 London, Victoria and Albert Museum
 Foto aus: Ausst.-Kat. At home at Renaissance Italy, Kat.-Nr. 172, Abb. 14.2.

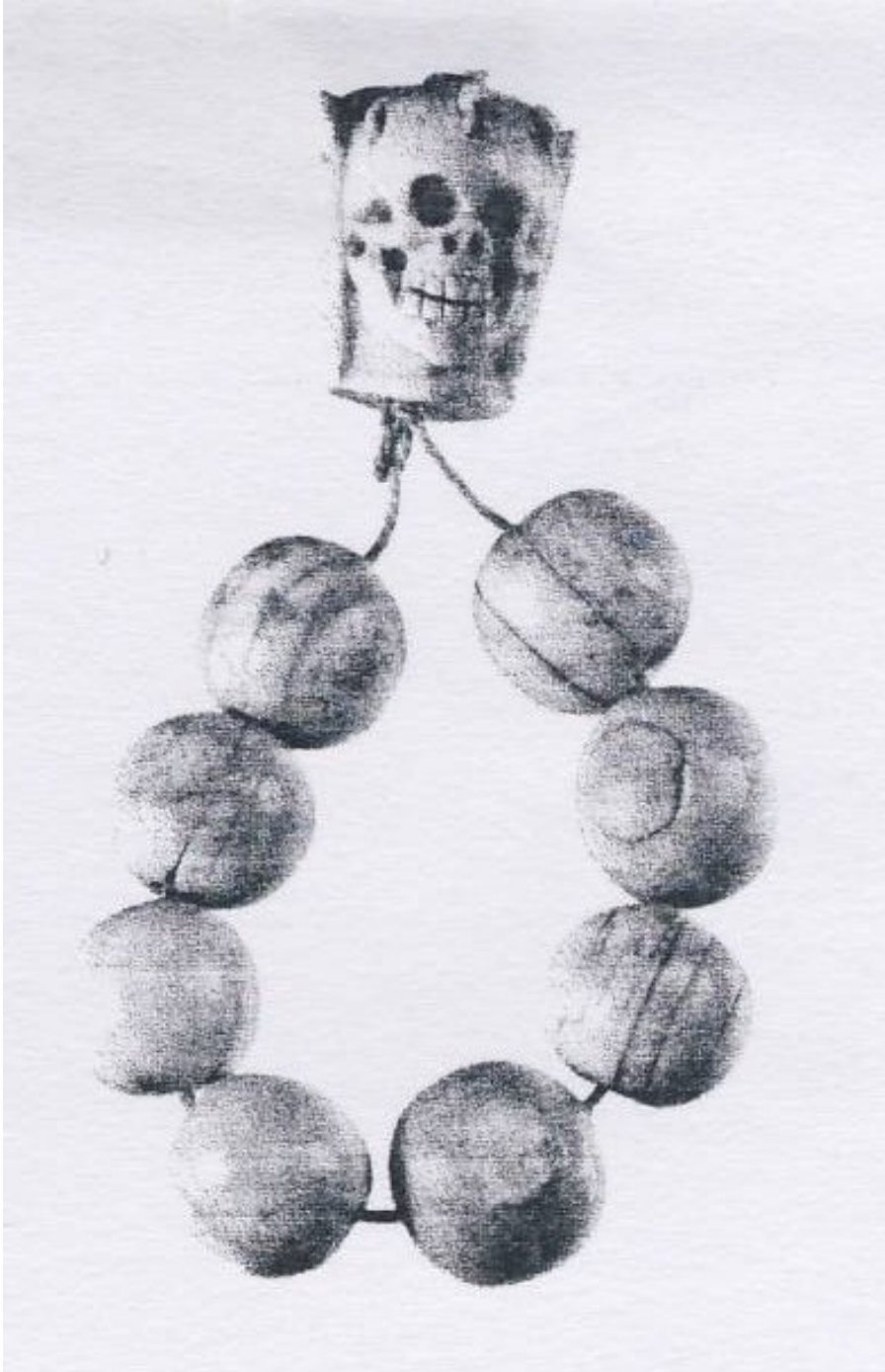


Abb. 103: Rosenkranz mit Wendekopf
Nördliche Niederlande, Mitte des 13. Jahrhunderts, Elfenbein
Leeuwarden, Fries Museum
Foto aus: Ausst. Kat. Foi & bonne fortune, S. 254, Abb./Kat.-Nr. 18.15



Discedite a me quia mitis sum et humilis corde: et tunc accietis requiem animabus vestris. Matth. 11. In hoc cognouimus charitatem Dei, quod cum ille animam suam pro nobis posuit: et nos debemus pro fratribus animas ponere. Ioh. 3. Exemplum dedi vobis, ut quem admodum ego feci vobis, ita faciatis et vos. Ioh. 13.

Abb. 104: Hendrick Goltzius: Exemplar Virtutum
Kupferstich, 1578

Haarlem, Teylers Museum
Abb. aus: Goltzius-Studies: Hendrick Goltzius (1558-1617), Hrsg. Reindert Falkenburg, Jan Piet Filedt Kok, Huigen Leeftang, (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1991/92, Bd. 42/43) Zwolle 1993, Abb. 65.



Abb. 105: Gebet zu den Wunden
 Deutschland, um 1500, Kupferstich
 Prag, Nationalbibliothek

Abbildung aus: Deluga, Einblattdruck des 15. Jahrhunderts in der Nationalbibliothek in Prag, Kat.-Nr. 63

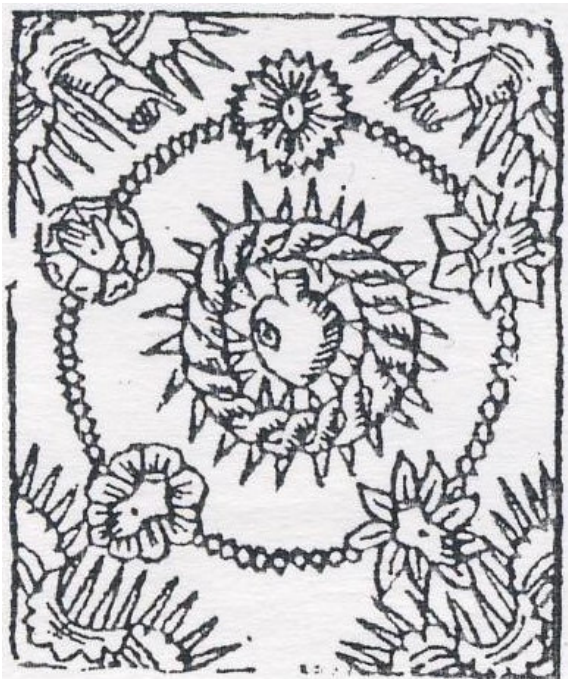


Abb. 106: Wundenrosenkranz
 Delft, 1487-1491, Holzschnitt in einer Auflage von Dietrich Kölde, *Kerstenen spiegel*, fol. i 4'.
 Den Haag, Koninklijke Bibliotheek

Abbildung aus: As-Vijvers, *Weaving Mary's Chaplet*, S. 56, Abb. 17



Abb. 107: Anhänger
Frankreich, Mitte 15. Jh., Silber vergoldet, Elfenbein, Jaspis, Seide auf Perlmutter,
München, Bayerisches Nationalmuseum
Foto: Bayerisches Nationalmuseum, Foto Nr. D70277



Abb. 108 und 109: Anhänger mit Weltgericht und Anna Selbdritt
Deutschland, Ende 15. Jh., Kupfer vergoldet, graviert
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum
Fotos aus: Ausst.-Kat. Siegel der Seligkeit, Kat.-Nr. 114.



Abb. 110, 111, 112: Anhänger der Christine von Lothringen
Mexiko (Schnitzereien)/Deutschland (Fassung), 1572, Buchsbaum, Federn, Gold, Email
Schatzkammer der Residenz
Fotos: Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen/Schatzkammer der Residenz



Abb. 113 und 114: Anhänger mit Darstellungen zu den Stundengebeten (B)
Rheinland, 15 Jh.?, Silber vergoldet, Email
Paris, Musée du Louvre
Fotos : Musée du Louvre/Réunion des Musées nationaux et du Grand Palais



Abb. 115, 116, 117, 118: Eingangsminiaturen zum Marienoffizium im Stundenbuch der Maria von Burgund, fol. 57r, 75r, 85r, 90v
 um 1485, Buchmalerei auf Pergament
 Wien, Österreichische Nationalbibliothek
 Fotos aus: Glanzlichter der Buchkunst 3, fol. 57r, 75r, 85r, 90v.



Abb. 119, 120, 121, 122: Eingangsminiaturen zum Marienoffizium im Stundenbuch der Maria von Burgund, fol.
 95r, 100r, 105r, 112r
 um 1485, Buchmalerei auf Pergament
 Wien, Österreichische Nationalbibliothek
 Fotos aus: Glanzlichter der Buchkunst 3, fol. 95r, 100r, 105r, 112r.

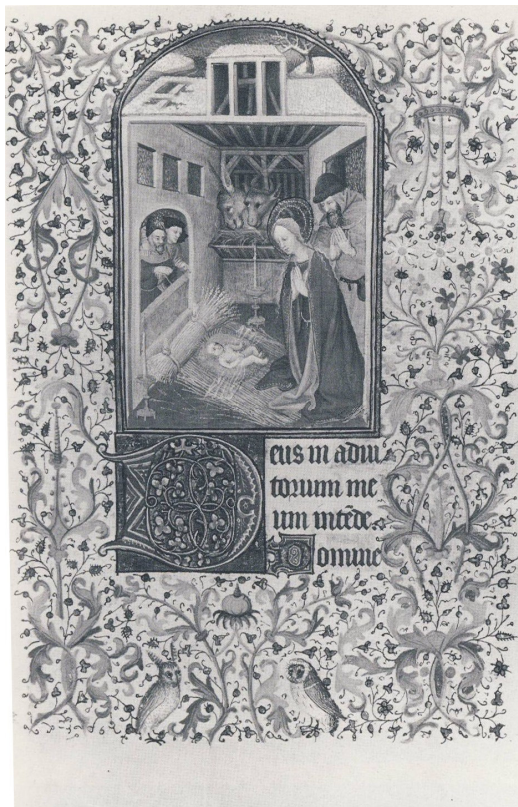


Abb. 123, 124, 125, 126: Master of Walters 281, Eingangsminiaturen zum Marienoffizium im Stundenbuch Ms. Walters 281, fol. 31r, 64r, 79r, 85r Nordfrankreich/Belgien (Tournai?), um 1430-1435, Buchmalerei auf Pergament Baltimore, Walters Art Gallery Fotos aus: Wieck, *The Book of Hours in Medieval Art and Life*, S. 62/63, Abb. 34a-d.



Abb. 127, 128, 129, 130: Master of Walters 281, Eingangsminiaturen zum Marienoffizium im Stundenbuch Ms. Walters 281, fol. 91r, 97r, 103r, 112r Nordfrankreich/Belgien (Tournai?), um 1430-1435, Buchmalerei auf Pergament Baltimore, Walters Art Gallery Fotos aus: Wieck, *The Book of Hours in Medieval Art and Life*, S. 62/63, Abb. 34e-h



Abb. 131 und 132: Fünf-Wunden-Ring („Coventry Ring“) (C1)
 England, 15. Jh., Gold, Niello
 London, British Museum
 Fotos: British Museum



Abb. 133: Die Fünf Wunden auf dem Coventry-Ring (C1)
 Darstellung aus: Dalton/Tonnochy, A Guide to Medieval Antiquities and Objects of Later Date, S. 151, Kat.-Nr. 719.

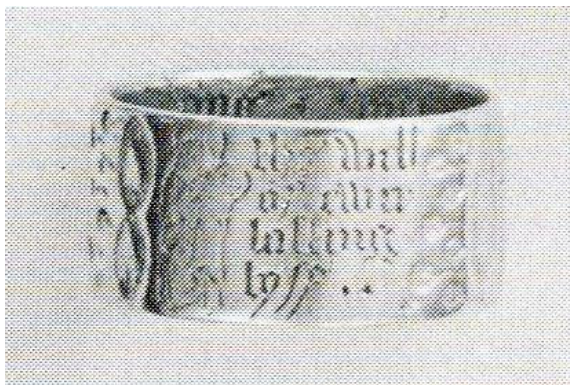


Abb. 134: Fünf-Wunden-Ring (Hackney-Ring) (C2)
 England, 15. Jh., Gold, Niello
 London, British Museum
 Foto: British Museum

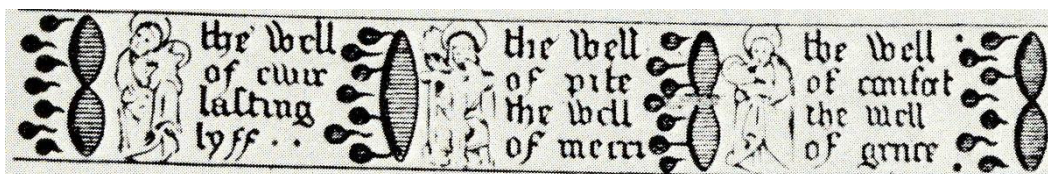


Abb. 135: Die Fünf Wunden auf dem Hackney-Ring (C2)
 Darstellung aus: Dalton/Tonnochy, A Guide to Medieval Antiquities and Objects of Later Date, S. 151, Kat.-Nr. 719.

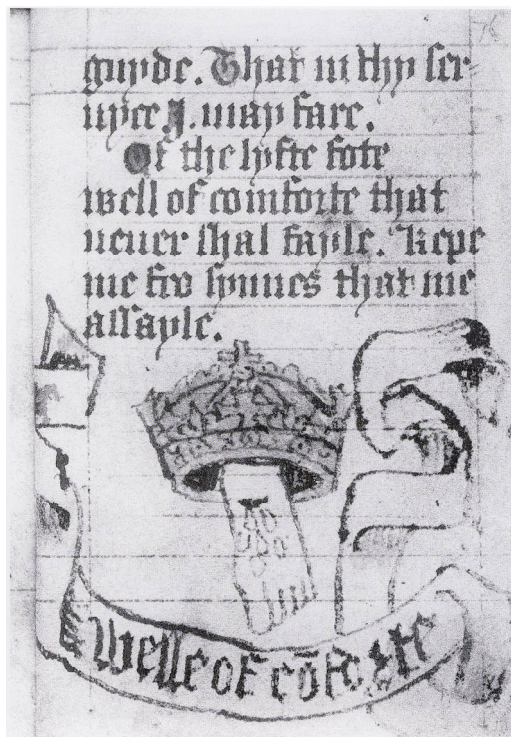
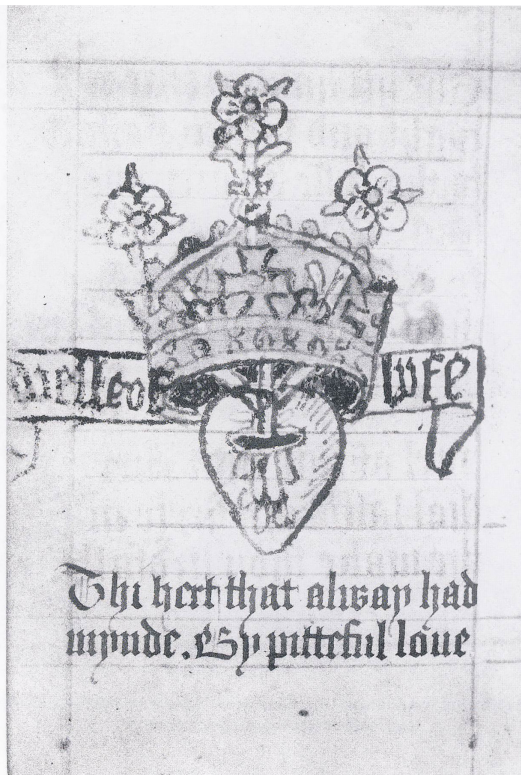
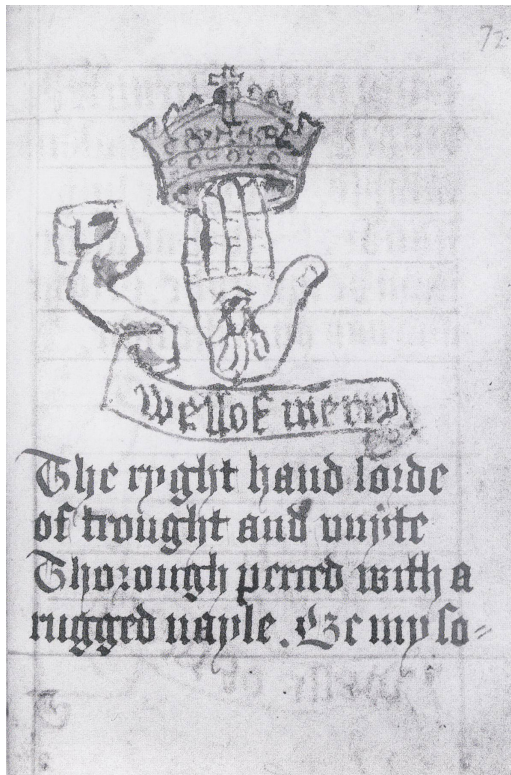


Abb. 136, 137, 138: Drei der Fünf Wunden in der Gebetbuchhandschrift Ms. Douce 1
England, um 1450
Oxford, Bodleian Library

Fotos aus: Morgan, An SS Collar in the Devotional Context of the Shield of the Five Wounds, Abb. 46, 42, 44.

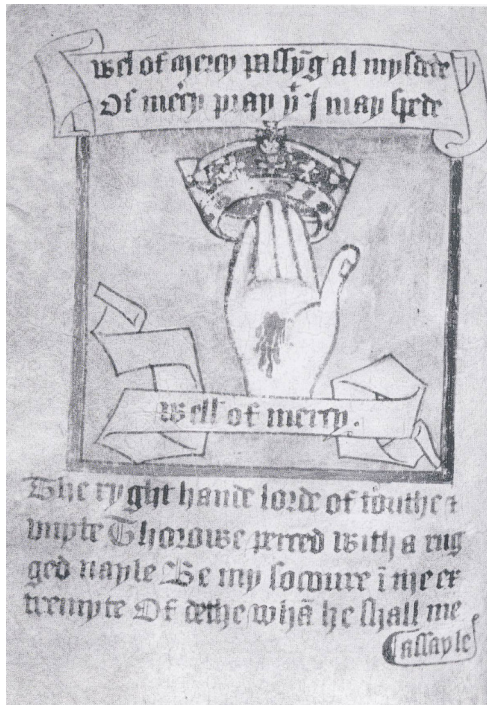


Abb. 139, 140, 141: Drei der Fünf Wunden in der Gebetbuchhandschrift Ms. Taylor 17
England, um 1500

Princeton, University Library

Fotos aus: Morgan, An SS Collar in the Devotional Context of the Shield of the Five Wounds, Abb. 47, 43, 45.

¶ Of the fyve woundes of our lorde.



Gracious lorde for thy grete passyon
 Obferue my prayers that I do repete
 And on my soule take compassion
 Be my dech for thy woundes grete

¶ Of the right hande.

¶ Wel of mercy paffinge all myfynne
 Of mercy I praye that I may fynde



¶ Wel of mercy

Thy right hande lord of trouthe & myght
 That was throughte as a rugged myght
 Be my socour in the stryght
 Of deche when be I am in stryght

¶ To the left hande.

¶ Wel of grace þe queene gode
 Ryghte may on eche tye



¶ Wel of grace

¶ Wel of grace of right and iustice
 That I may come into thy presence

¶ Of the herte

¶ Wel of lye that ever is at laste
 My herte in che make þe taste

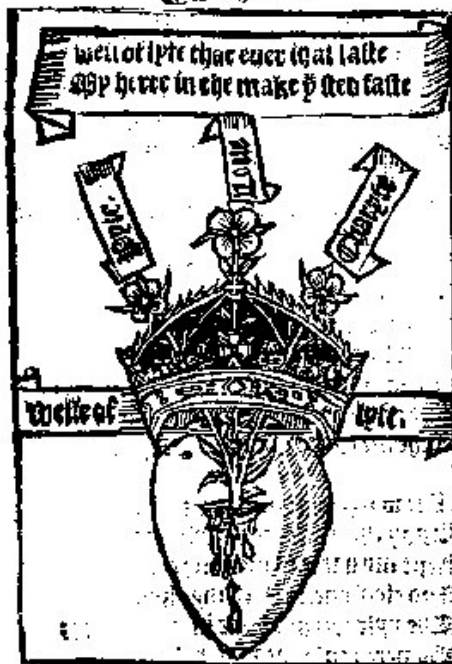


Abb. 142, 143: *Of the fyve woundes of our lorde* mit den dazugehörigen Darstellungen der Hand- und Herzwunden in *A glorious medytacyon of Ihesus crystes passyon*, fol. 10v-13v London, 1523, Letterndruck mit Holzschnitten Oxford, Bodleian Library Fotos: Bodleian Library/Early English Books Online.

Of the herte that alway had mynde
 By precefull loue and chace
 In th' seruente fauour to mankynde
 Was launced with grete inpyte
 The cryauntes fell without pyte
 Openmen thy lyde byspled saurauce
 Bothe blode and water therout gan poute

The vertue of that precyous blode
 In honger and thyrst of mortall synne
 Be euer more my behyfull tode
 Ther by the bysple for to bypne
 No dampnable werke lete me begyne
 And that my herte may so enclpne
 The for to serue as one of thyrne

The water that there gan yllue
 Upon the crosse tre byspynge
 Kepe my harte in menynge true
 And cleynesse of all thyngenge
 The vyle werke done in my bypnyng
 By vertue of that water clere
 Be clenched and neuere to appere

Of the ryght face



Cwell of pyte.

The ryght face with the wounde so
 whiche in this worlde was all bare
 Graunte me grace my selfe to haue
 That in thy securyte I may tary

Of the lyfte face

Cwell of comfort neuer shall fayle
 Hepe me fro synne & me assaile



Cwell of cōfort.

The wounde made in the lyfte face
 With a thorne mayle to the crosse tre
 Shall be my refuge and bose
 And comforte in my trespase

Abb. 144, 145: *Of the fyve woundes of our lorde* mit den dazugehörigen Darstellungen der Fußwunden in *A glorious medytacyon of Ihesus crystes passyon*, fol. 10v-13v

London, 1523, Druck mit Holzschnitten

Oxford, Bodleian Library

Fotos: Bodleian Library/Early English Books Online.