

**FRANZ NIKOLASCH**  
(Hrsg.)

**SYMPOSIUM  
ZUR  
GESCHICHTE VON MILLSTATT  
UND KÄRNTEN**

**2006**

Das Straubinger Heliandfragment und sein Bezug zu Millstatt .....	2
<i>Elisabeth Wunderle</i>	
Bemerkungen zur Überlieferung des altsächsischen Heliand .....	8
<i>Ernst Hellgardt</i>	
Bemerkungen zu den lateinisch-deutschen Hymnaren des Cod. Ms. Junius 25 Bodleian Library, Oxford) und des Cod. Pal. Vind. 2682 (ÖNB Wien) .....	11
<i>Ernst Hellgardt</i>	
Die Gesänge des Millstätter Sakramentars.....	28
<i>Stefan Engels</i>	
Das Gebetbuch des Johann Siebenhirter in Stockholm. Geschichte – Aus- stattung – Bedeutung .....	43
<i>Karl-Georg Pfändtner</i>	
Die Randzeichnungen im Gebetbuch Kaiser Maximilians I.....	99
<i>Magdalena Bushart</i>	

# Das Straubinger Heliandfragment und sein Bezug zu Millstatt

## Elisabeth Wunderle

Gegenstand des ersten Teiles der folgenden Untersuchung ist ein aus fünf Pergamentstreifen bestehendes, um die Mitte des 9. Jahrhunderts geschriebenes Fragment, das sich jetzt unter der Signatur Cgm 8840 in der Bayerischen Staatsbibliothek München befindet. Es überliefert Verse aus der ‚Heliand‘ (= Heiland) genannten Bibeldichtung in altsächsischer (d.i. altniederdeutscher) Sprache. Dieses Fragment fand sich als Makulatur in einem Exemplar der bekannten Schedelschen Weltchronik, Liber Chronicarum genannt, das einmal in Millstatt beheimatet war und nun im Johannes-Turmair-Gymnasium in Straubing liegt. Der näheren Betrachtung dieser Inkunabel und ihrer Geschichte, insbesondere ihres Bezuges zu Millstatt, gilt der zweite Teil der Untersuchung.

Zunächst einige Anmerkungen zu Cgm 8840: Entdeckt wurde das Fragment 1977 von Alfons Huber, Lehrer und Verantwortlicher für die Bibliothek am Johannes-Turmair-Gymnasium Straubing.<sup>1</sup> Nach dem Fundort spricht man in der Wissenschaft vom Straubinger Heliandfragment und bezeichnet es mit der Sigle S.<sup>2</sup> Zur Überlieferung des ‚Heliand‘ und zur überlieferungsgeschichtlichen Bedeutung von S vgl. den Beitrag von Ernst Hellgardt in diesem Band. Die Fragmentstreifen bestehen aus angerauhtem Kalbspergament. Sie waren als Bindematerial zwischen den 6 Bänden des Exemplars der Schedelschen Weltchronik angebracht. Zusammengesetzt ergeben sie zwei Doppelblätter aus einer bislang nur durch dieses Fragment repräsentierten Handschrift; bei einem davon fehlt der Mittelstreifen. Die beiden Doppelblätter stammen aus einer Lage. Wenn man vom Umfang des auf einem Blatt erhaltenen Textes ausgeht, muß es sich bei den zwei Streifen um das äußere und bei den drei Streifen um das innere Doppelblatt der zweiten Lage handeln. Der Berechnung liegt die Annahme zugrunde, daß die Handschrift aus wohl 17 Quaternionen zusammengesetzt war. Der überlieferte Textumfang beträgt 158 Verse.<sup>3</sup> Ein Blatt mißt – in dem jetzigen, beschnittenen Zustand – ca. 20 x 12 cm; der Schriftraum beträgt 16,5 x 10-11 cm. Die Blätter sind einspaltig beschrieben, jeweils 25 Zeilen in karolingischer Minuskel. Schmuck findet sich keiner; lediglich eine rote 2 ½ zeilige Initiale ist ausgeführt. Datiert wurde das Fragment von Bernhard Bischoff aufgrund des Schriftbefundes auf die Zeit um 850 oder kurz danach. Aus paläographischer Sicht lassen sich – laut Bischoff – keine Hinweise für eine Eingrenzung des Schreibortes finden.<sup>4</sup> Aufgrund der Schreibsprache wird von Sprachwissenschaftlern der nördliche Mittelbereich des altsächsischen Sprachraumes, auch engrisches Gebiet genannt, als Entstehungsgebiet des Fragmentes angenommen; als mögliche Schreiborte werden Bremen, Wildeshausen und Verden vorgeschlagen.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Alfons HUBER: Das Straubinger Heliandfragment S. Herkunft, Fund, Bewertung, in: *Historia – Characteristica – Curiosa*. Straubing 1981, S. 415-428.

<sup>2</sup> Die folgende Beschreibung des Fragmentes stützt sich auf die Ausführungen bei: Bernhard BISCHOFF: Die Straubinger Fragmente einer Heliand-Handschrift, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 101 (Tübingen 1979), S. 171-180.- Burkhard TAEGER, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. 2. Aufl., hrsg. von Kurt Ruh u.a., Bd. 3, Berlin, New York 1981, bes. Sp. 959-961.- Burkhard TAEGER (Hrsg.): *Der Heliand. Ausgewählte Abbildungen zur Überlieferung*. Mit einem Beitrag zur Fundgeschichte des Straubinger Fragments von Alfons Huber. Göttingen 1985 (*Litterae* 103), bes. S. Xf.- Gerhard KÖBLER (Hrsg.): *Sammlung aller altsächsischen Texte*. Gießen 1987, S. 66.- Otto BEHAGHEL/Burkhard TAEGER (Hrsg.): *Heliand und Genesis*. 10., überarbeitete Aufl. Tübingen 1996, S. XXII-XXIV.

<sup>3</sup> Vv 351-360, 368-384, 393-400, 492-582, 675-683, 692-706, 715-722.- Eine Abbildung des Fragmentes und eine Transkription der Verse findet sich bei BISCHOFF, s.o. FN 2, S. 175-180.- Vgl. auch HUBER, s.o. FN 1, S. 422f.

<sup>4</sup> BISCHOFF, s.o. FN 2, S. 174.

<sup>5</sup> Thomas KLEIN: Die Straubinger Heliand-Fragmente: Altfrisisch oder Altsächsisch?, in: *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 31/32 (1990), bes. S. 218-220.- S. dazu auch den Beitrag von Ernst Hellgardt in diesem Band.

Der Trägerband<sup>6</sup> dieses Fragmentes befand sich, wie der Eintrag auf dem Titelblatt der Inkunabel zeigt, am Anfang des 17. Jahrhunderts in Millstatt. Er lautet: *Residentiae Societatis Jesu Millestadij inscript[us]*.<sup>7</sup> Der Eintrag stammt – wie Frau Dr. Maria Mairold in einem Brief an Alfons Huber vom 19. Dezember 1979<sup>8</sup> ausführt – von einer Hand, die auch in vielen nach Klagenfurt gelangten Millstätter Bänden zu finden ist. Die ersten Einträge von dieser Hand stammen aus dem Jahre 1603. Da bei den Besitzvermerken der Jesuiten der Ausdruck Residentia seit 1604 vereinzelt, ständig aber erst seit 1610 verwendet wird, ist eher von einem Eintrag um 1610 auszugehen.<sup>9</sup>

In der letzten Liste der in Millstatt befindlichen Bücher vom Februar 1774, *Catalogus deren In der Residenz zu Müllstatt Vorfindigen Bücher*, d.i. das Aufhebungsverzeichnis vom Februar 1774,<sup>10</sup> findet sich der Eintrag *Chronicon magnum sive aetates mundi in max[imo] f[oli]o*, d.h. ‚Große Chronik oder die Weltalter in Großfolio‘. Die Angabe paßt zu dem Großfolioband, aus dem die Heliandfragmente ausgelöst worden sind.<sup>11</sup> Dies würde bedeuten, daß sich der Band mindestens 160 Jahre in Millstatt befunden hat und zu den Büchern gehörte, die nach der Aufhebung des Jesuitenordens 1773 zunächst in Millstatt geblieben waren, dann aber in die ganze Welt zerstreut worden sind. Diese Ansicht vertritt auch Hans Gründewald SJ in einem Brief an Alfons Huber vom 10.6.1980.

Der nächste uns bekannte Besitzer war, wie durch einen Eintrag auf der Rückseite des Titelblattes deutlich wird, der Karmelit Philipp Puell: *Accessit Bibliothecae Carmeli Straubingani per Fratrem Philippum Puell. 26 Maij 1793*.<sup>12</sup> Puell wurde 1731 in Bozen geboren, sein Taufname war Karl. Er trat in den Karmelitenorden ein, 1752 ist er Novize in Chiesch, 1755 erhält er Tonsur und niedere Weihen in Prag. Er studiert in Buda, ist etliche Jahre in Lienz und kommt 1770 nach Zedlitzdorf; ab 1782 ist er Kaplan in Himmelberg in Kärnten. Das geht auch aus einem Eintrag in einem 1530 in Köln gedruckten Band mit Konzilsschriften<sup>13</sup> hervor, der sich ebenfalls in Straubing befindet. Der dortige Eintrag lautet: *Sum Fratris Philippi Nerij Puell Carmelitae Calceati Beneficiati (?) in Himmelberg 1786*.<sup>14</sup> Wann und wo Puell den Band erworben hat, ist nicht festzustellen. Puell selbst hat nach der Auflösung des Klosters Zedlitzdorf – Zedlitzdorf war 1783 unter Kaiser Joseph II. aufgehoben worden – um Versetzung in die bayerische Ordensprovinz gebeten. Er war zunächst in Abensberg und kam dann zwischen 1792 und 1795 nach Straubing, wo er am 6. Oktober 1800 verstarb.<sup>15</sup>

Im Zuge der Säkularisation in Bayern gelangte die Chronik schließlich über die Provinzialbibliothek in die Bibliothek des Gymnasiums Straubing.<sup>16</sup> Die Inkunabel befindet

---

<sup>6</sup> Ausführliche Beschreibung des Trägerbandes bei HUBER, s.o. FN 1, S. 415-418.

<sup>7</sup> Abbildung bei HUBER, s.o. FN 1, S. 417.- Zu dieser Formulierung in Bänden der Universitätsbibliothek Graz vgl. Maria MAIROLD: Aus der Frühzeit der Universitätsbibliothek Graz, in: *Biblos* 23 (1974), S. 261f.- Ein gleichlautender Eintrag von derselben Hand findet sich in der Hs. 394 der Universitätsbibliothek Graz. Vgl. dazu Maria MAIROLD: Die datierten Handschriften der Universitätsbibliothek Graz bis zum Jahre 1600. Wien 1979 (= Katalog der datierten Handschriften in lateinischer Schrift in Österreich Bd. VI,1/2), 1, S. 44 und 2, Abb. 145, S. 119.

<sup>8</sup> Herr Alfons Huber hat mir in großzügiger Weise Einsichtnahme in die Korrespondenz, die er anlässlich der Entdeckung des Fragmentes geführt hat, gewährt. Dafür danke ich ihm ganz herzlich.

<sup>9</sup> Maria MAIROLD: Die Millstätter Bibliothek, in: *Carinthia* I (1981), bes. S. 89.

<sup>10</sup> Jesuitenarchiv im Kärntner Landesarchiv, Fasc. I, Bl. 331-377; vgl. MAIROLD (1981), s.o. FN 9, S. 89.

<sup>11</sup> MAIROLD (1981), s.o. FN 9, S. 102.

<sup>12</sup> Abbildung bei HUBER, s.o. FN 1, S. 417.

<sup>13</sup> (Jacques MERLIN:) *Conciliorum quatuor generalium ... Tomus Primus – Tomus Secundus, aliorum aliquot conciliorum generalium ... Coloniae Anno MCCCCXXX*.

<sup>14</sup> Abbildung bei HUBER, s.o. FN 1, S. 418.

<sup>15</sup> HUBER, s.o. FN 1, S. 417f.- P. Adalbert DECKERT O.Carm. und P. Matthäus HÖSLER O.Carm.: Schematismus der Oberdeutschen Karmelitenprovinz von 1650 bis zur Säkularisation im Jahre 1802 (4. Teil), in: *Jahresbericht des Historischen Vereins für Straubing und Umgebung* 95 (1993), S. 293f., Nr. 1285 (Philippus Nerius a S. Francisca).

<sup>16</sup> HUBER, s.o. FN 1, S. 418.

sich noch heute dort; die Pergamentstreifen kamen nach der Restaurierung der Inkunabel im Tausch gegen Dubletten in den Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek München.<sup>17</sup>

Die Geschichte der Inkunabel ab etwa 1610 ist somit relativ lückenlos geklärt. Zu klären bleibt die Frage, wo sich der Band von der Zeit der Drucklegung im Jahre 1493 bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts befunden hat. Von der lateinischen Fassung der Schedelschen Weltchronik<sup>18</sup> wurden bei Anton Koberger ca. 1300 Exemplare hergestellt; das Absatzgebiet war sehr groß, neben dem deutschsprachigen Raum auch Italien, Frankreich, Ungarn usw. Die meisten Exemplare wurden ungebunden und unkoloriert verkauft.<sup>19</sup> Was das Exemplar in Straubing betrifft, so hoffte man zunächst über den Einband Anhaltspunkte für den Aufenthalt der Inkunabel in der Frühzeit zu gewinnen und damit auch Auskunft darüber, wann und wo die Heliandhandschrift zerschnitten wurde – dies verbunden mit der Hoffnung, auf diesem Wege noch weitere Fragmente aufzuspüren. Doch da der ursprüngliche Einband, dessen Leder heute auf die Innenseite der Buchdeckel aufgebracht ist, keine Stempel aufweist, schien dies ein aussichtsloses Unterfangen und wurde aufgegeben. Schon Bernhard Bischoff hielt unter Verweis auf die Nachforschungen Maria Mairoids an der Universitätsbibliothek Graz eine weitere Beschäftigung mit dem Einband für nicht weiterführend.<sup>20</sup>

Zwei Dinge sind in diesem Zusammenhang bisher nicht berücksichtigt worden: 1. das Wasserzeichen der Papierblätter, die für die Bindung verwendet worden waren (d.h. die Spiegel und das Vor- und Nachsatzblatt) und 2. handschriftliche Randbemerkungen in der Inkunabel, mit deren Hilfe sich der Einband genauer datieren läßt.

1. Zu dem Wasserzeichen: Bei der Restaurierung des morschen Einbandes und des gesamten Bandes, von dem einige Blätter verloren sind, konnten zwei Blätter des ursprünglichen Einbandmaterials erhalten werden: Sie bilden heute Vor- und Nachsatz des Bandes. Sie sind nicht mit dem ursprünglichen Buchblock verbunden. Wasserzeichen ist eine Lilie im Kreis. Es findet sich – wie die Durchsicht aller Blätter des Bandes zeigte – auf keinem der Blätter der Inkunabel. Es ist auch keines der bekannten Wasserzeichen des Papiers, das für die Schedelsche Weltchronik verwendet worden ist.<sup>21</sup> Dieser Typ von Wasserzeichen findet sich fast ausschließlich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (ein vereinzelter früherer Nachweis 1536 in Genua), und zwar nur in Ober- und Mittelitalien (u.a. Verona, Venedig, Ferrara, Mantua, häufig in Rom). Ein identisches Wasserzeichen läßt sich in den Standardwerken<sup>22</sup> nicht finden. Sehr ähnlich ist das Wasserzeichen, das bei Piccard<sup>23</sup> im Band Lilie innerhalb der Gruppe II unter der Nummer 919 aufgeführt ist: Mantua 1587. Nach allem, was wir über Papier und Wasserzeichen wissen, ist davon auszugehen, daß es sich bei dem zum Binden verwendeten Material um Papier aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts handelt. Bei der örtlichen Eingrenzung ist nur eine Abstufung der Wahrscheinlichkeit möglich.

---

<sup>17</sup> Abbildungen der Fragmente sind über die Homepage der Bayerischen Staatsbibliothek zugänglich.

<sup>18</sup> Ludwig HAIN: Repertorium bibliographicum ... Stuttgart, Paris 1826-1838, Nr. 14508.

<sup>19</sup> Vgl. dazu u.a. Elisabeth RÜCKER: Hartmann Schedels Weltchronik, das größte Buchunternehmen der Dürerzeit. München 1988, bes. S. 84-89.- Peter ZAHN: Hartmann Schedels Weltchronik. Bilanz der jüngeren Forschung, in: Bibliotheksforum Bayern 24 (1996), S. 230-248, bes. S. 245-247.- Hartmann SCHEDEL, Weltchronik. Kolorierte Gesamtausgabe von 1493. Einleitung und Kommentar von Stephan FÜSSEL. Augsburg 2004, bes. S. 21-32.

<sup>20</sup> BISCHOFF, s.o. FN 2, S. 172f. u. A. 2 u. 3.

<sup>21</sup> Christoph RESKE: Die Produktion der Schedelschen Weltchronik in Nürnberg. Wiesbaden 2000, S. 107. Der heutige Nachsatz weist außerdem einen Falz auf, und die Kettlinien liegen horizontal.

<sup>22</sup> Charles Moise BRIQUET: Les filigranes. A Facsimile of the 1907 Edition with Supplementary Material, hrsg. von A. Stevenson. Bd. 1-4, Amsterdam 1968, Nr. 7099-7108.- Dieter und Johanna HARLFINGER: Wasserzeichen aus griechischen Handschriften. Berlin 1974.- Gerhard PICCARD: Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv in Stuttgart. Findbuch. Bd. 1ff. Stuttgart 1961ff.- PICCARD Wasserzeichenkartei (J 340) des Hauptstaatsarchivs Stuttgart. Elektronische Ressource (www.piccard-online.de).

<sup>23</sup> PICCARD, s.o. FN 22.

2. Zu den Randnotizen: In der Handschrift finden sich Einträge von verschiedenen (wohl 4) Händen des 16. Jahrhunderts.

Der erste Eintrag (CCLVIII<sup>v</sup>) sei wegen Kaiser Friedrich III. erwähnt. Er lautet: *Hoc anno (d.i. 1493) paulopost XVIII. Augusti imperator Friderichus III. in fata conceßit. Cuius memoria in benedictione sit. Amen.* ‚Kurz darauf‘ – d.h. nach dem 12. Juni, dem Druckdatum, das im darüberstehenden Colophon angegeben ist –; ‚am 19. August, starb Kaiser Friedrich III. Die Erinnerung an ihn sei gesegnet‘.

Einer der Einträge läßt sich mit ziemlicher Sicherheit auf das Jahr 1581 datieren: Neben den Ausführungen über das Martyrium des Simon von Trient (CCLIII<sup>v</sup>) wird berechnet, wie viele Jahre vom Tode des Kindes im Jahre 1475 bis zum Jahre 1581 vergangen sind. Eine solche Berechnung ergibt am ehesten einen Sinn, wenn man davon ausgeht, daß 1581 das Jahr ist, in dem diese Randbemerkung eingetragen wurde.

Zwei Einträge sind für die Datierung des Einbandes von Bedeutung, da sie am Rande beschnitten sind. Das bedeutet, daß sie vor der Bindung in die Inkunabel eingetragen worden sind: Der eine ist in einer Schrift, die eine Mischung von humanistischen Elementen und Kurrentschrift darstellt, geschrieben. Er steht neben den Ausführungen zum Grammatiker Donat (CXXXII<sup>v</sup>): *[Li]bellus Donatus in/[sc]hola ab ipso Donato legitur.* ‚Das Buch Donat wird in der Schule von Donat selbst vorgelesen‘. Aus paläographischer Sicht kann diese Bemerkung mit dem datierten Eintrag zeitgleich geschrieben worden sein.

Der zweite beschnittene Eintrag ist in deutscher Sprache abgefaßt und steht neben den Ausführungen zu dem spartanischen Gesetzgeber Lykurg (LII<sup>v</sup>): *Die (D am Anfang beschnitten) regenten vnd richter des erd/trichs solln die leges vnd policeyen (d.i.: Verordnungen) selbst haltn./ So wTrden s: :er vnter/thanen dest leichter waltn/ vnd ob den satzTngen frTcht/perlich haltn (d.i.: zur Beachtung der Satzungen nutzbringend anhalten) aTch die Christlich k.richen<sup>24</sup> ist zerspaltn.* Die Schreibsprache ist aufgrund des geringen Umfanges nicht genau einzugrenzen. Lediglich der niederdeutsche Sprachraum kann ausgeschlossen werden.<sup>25</sup> Innerhalb des hochdeutschen Sprachraumes kann keine sichere Zuweisung an den mittel- oder den oberdeutschen Sprachraum erfolgen<sup>26</sup>. Die Schrift – eine Kurrentschrift – ist in dieser Form am Anfang des 16. Jahrhunderts noch nicht anzutreffen.<sup>27</sup> Auch hier steht einer zeitlichen Nähe zum datierbaren Eintrag (1581) aus paläographischer Sicht nichts im Wege.

Kombiniert man den Befund der Wasserzeichenuntersuchung und die Datierung dieser beschnittenen Randeinträge, so kann man mit ziemlicher Sicherheit davon ausgehen, daß der Einband, zu dem das Heliandfragment S verwendet wurde, nicht zeitgleich mit dem Druck, sondern erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts – vielleicht erst kurz nach 1581 – hergestellt wurde. Das erinnert an den Befund bei dem kürzlich in der Universitätsbibliothek Leipzig aufgefundenen Fragment aus dem Heliand: Hier kann die Bindung, wie die Druckdaten des

---

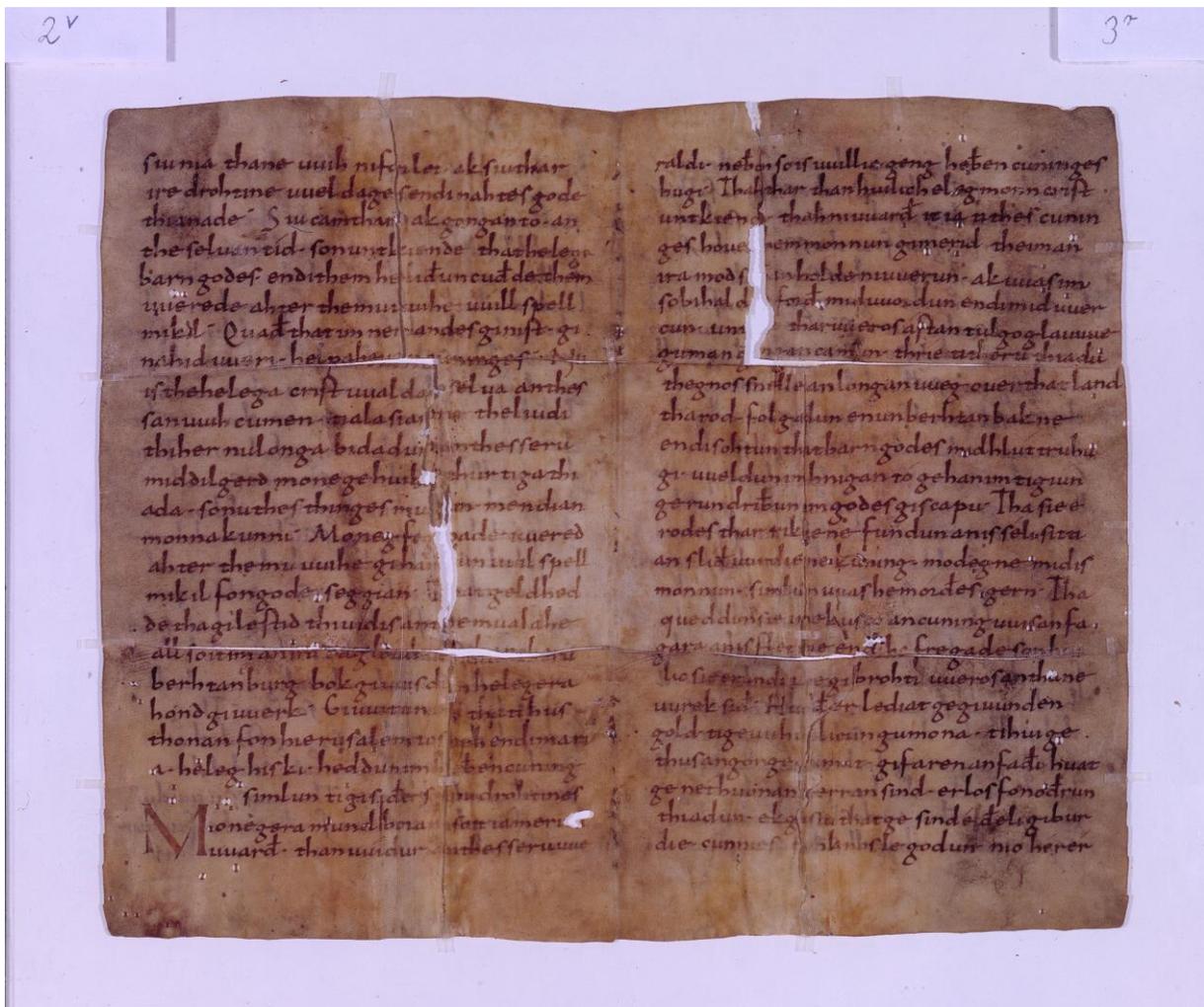
<sup>24</sup> *i* stammt aus der alten Form *chirihha*; *-en* ist aus den obliquen Casus in den Nominativ übernommen.- Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Nachdruck der Erstausgabe Leipzig 1873, München 1984, Bd. 11, bes. Sp. 792f.

<sup>25</sup> Vgl. *ch* für germ. *k* in *kyrichen* (Althochdeutsche Lautverschiebung, im Niederdeutschen nicht durchgeführt; vgl. Hermann PAUL: *Mittelhochdeutsche Grammatik*. 23. Auflage, neu bearbeitet von Peter Wiehl und Siegfried Grosse. Tübingen 1989, S. 114-119).

<sup>26</sup> Es finden sich Elemente, die nicht zusammenpassen: Die Form ‚erdtrich‘ ist nicht diphthongiert, in ‚policeyen‘ und ‚leichter‘ ist die Diphthongierung dagegen durchgeführt; auffällig ist die Synkope des *e* im Infinitiv; *p* in ‚fruchtperlich‘ und Übertragung der Endung *-en* auch in den Nominativ bei ‚kyrichen‘ kann als Hinweis auf eher oberdeutsches Gebiet gewertet werden; *e* in ‚yer‘ kann Längenzeichen oder Diphthong sein; letzteres würde zu oberdeutschem/bairischem Sprachgebiet passen.

<sup>27</sup> Z.B. ist die Schreibung von *ch* als gerades *c* und Schleifen-*h* erst gegen Mitte des 16. Jahrhunderts gebräuchlich.- Vgl. Friedrich BECK, Eckhart HENNING (Hrsg.): *Die archivalischen Quellen*. 4. Aufl. Köln u.a. 2004, S. 210-214.

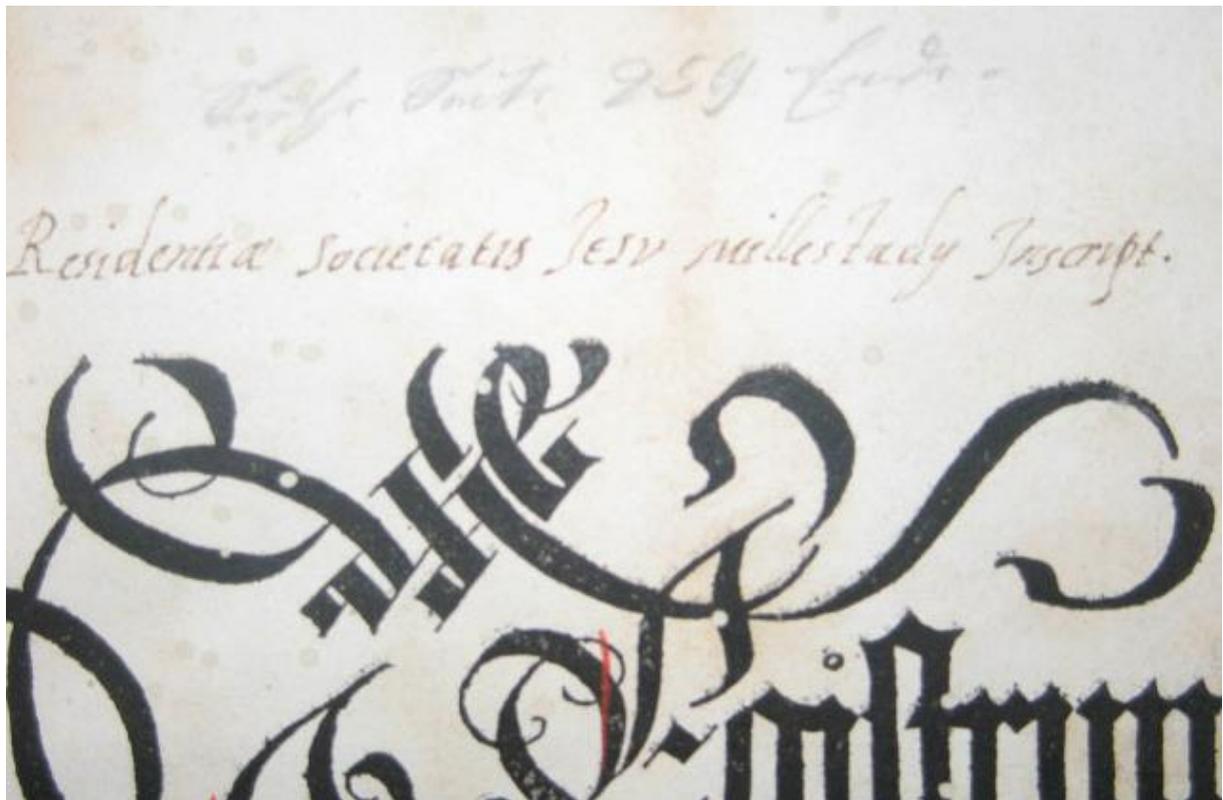
Trägerbandes zeigen, erst am Anfang des 17. Jahrhunderts erfolgt sein.<sup>28</sup> Das Heliandfragment, das jetzt im Besitze des Deutschen Historischen Museums in Berlin ist (Fragment P), stammt von einem Einband eines 1598 in Rostock gedruckten Buches.<sup>29</sup> Zusammenfassend läßt sich sagen: Die Untersuchung des Wasserzeichens und der Randbemerkungen hat eine genauere zeitliche Einordnung des Einbandes ermöglicht. Der Ort, an dem der Einband des Straubinger Exemplars der Schedelschen Weltchronik entstanden ist, und damit der Aufenthaltsort der Inkunabel vor ihrem Nachweis in Millstatt im frühen 17. Jahrhundert, kann leider nicht genau ermittelt werden. Zieht man in Betracht, daß für die Bindung ein in Ober- oder Mittelitalien hergestelltes Papier verwendet wurde, so denkt man eher an südliche Gefilde des deutschsprachigen Raumes. Die Schreibsprache des deutschen Eintrages würde einer solchen Einordnung entgegenkommen; hier genoß Kaiser Friedrich III. wohl auch größere Verehrung.



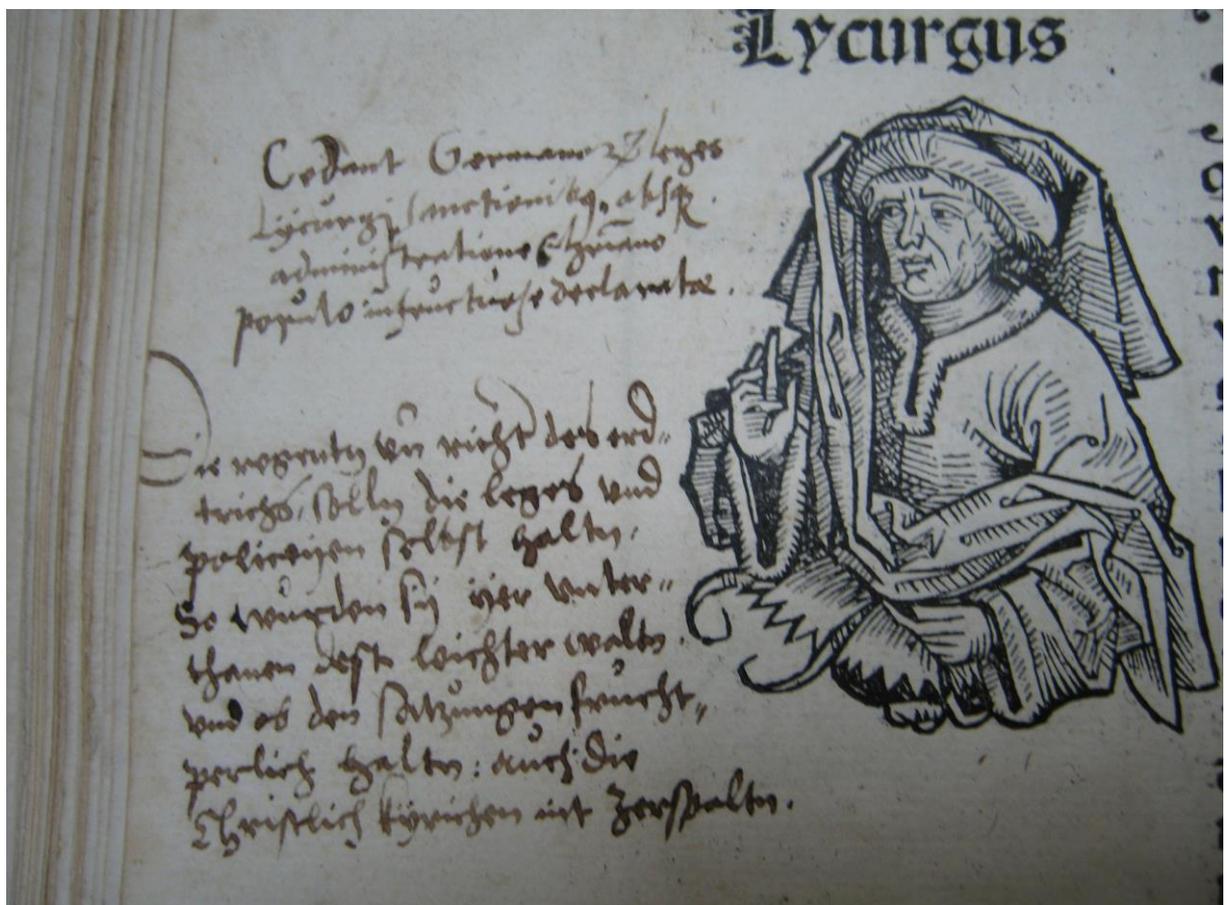
Heliandfragment. Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 8840

<sup>28</sup> Zu dem neugefundenen Fragment vgl. Hans Ulrich SCHMID: Ein neues Heliand-Fragment aus der Universitätsbibliothek Leipzig, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 135 (2006), S. 309-323, bes. S. 309f.- Thomas DÖRING: Überlegungen zum neu aufgefundenen Heliandfragment in Leipzig, in: Einbandforschung 19 (2006), S. 25f.

<sup>29</sup> DÖRING, s.o. FN 28, S. 25f.



Besitzvermerk. Schedelsche Weltchronik. Exemplar des Johannes-Turmair-Gymnasiums Straubing



Randglosse (Bl. LIIv). Schedelsche Weltchronik, Exemplar des Johannes-Turmair-Gymnasiums Straubing

## Bemerkungen zur Überlieferung des altsächsischen ‚Heliand‘

Ernst Hellgardt

*Manega uuâron, the sia iro môd gespôn,  
..... that sia bigunnun uuord godes,  
reckean that giruni, that thie rîceo Crist  
undar mancunnea mâriða gifrumida  
mid uuordun endi mid uuercun. That uuolda thô uuîsera filo  
liudo barno loȝon, lêra Cristes,  
hêlag uuord godas, endi mid iro handon scriȝan  
berehtlico an buok, huô sia is gibodscip scoldin  
frummina, firihô barn ...*

*..... sia uurðun gicorana te thio,  
that sie than êuangelium ênan scoldun  
an buok scriȝan endi so manag gibod godes,  
.....*

*That scoldun sea fiori thuo fingron scrîȝan,  
settian endi singan endi seggian forð,  
that sea fan Cristes crafte them mikilon  
gisâhun endi gihôrdun, thes hie selȝo gisprac,  
...*

(‚Heliand‘ Verse 1-9, 12-14, 32-35)

### I

#### Der Handschriftenbestand

Mein Vorspann bietet ein paar Verse aus dem Prolog des ‚Heliand‘, die von der Berufung der vier Evangelisten reden, das Evangelium aufzuschreiben. Sie mögen hier passen, um von denen zu sprechen, welche im 9. Jahrhundert und später noch die Dichtung der altsächsischen Evangelienharmonie in Stabreimen niederschrieben, die wir seit ihrer ersten Ausgabe im 19. Jahrhundert ‚Heliand‘ nennen. Es sind offenbar nicht wenige gewesen, und das ist bemerkenswert. Aber erhalten sind uns nur Kopien in den größeren und kleineren Resten von fünf Handschriften des Gedichts.<sup>30</sup> Vier davon, die mit den Siglen M, P, V und S bezeichnet werden, entstanden in der Mitte bzw. im dritten Viertel des neunten Jahrhunderts. Für M, den Monacensis, heute in der Bayerischen Staatsbibliothek, München,<sup>31</sup> einst der Bamberger Dombibliothek gehörig, wird mit paläographischen Argumenten eine Herkunft aus dem Kloster Korwey im Weserbergland angenommen. Eine fünfte Handschrift schließlich, der Codex Cottonianus der British Library in London, Sigle C,<sup>32</sup> wurde mit großem zeitlichem Abstand noch spät, in der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts im Süden des fernen

<sup>30</sup> Alle folgenden Angaben in Taegers Einleitung zu seiner Bearbeitung von Behaghels Heliand-Ausgabe: Heliand und Genesis. Hg. von Otto Behaghel. 10. Auflage bearbeitet von Burkhard Taeger. Tübingen 1996 (Altdeutsche Textbibliothek 4).

<sup>31</sup> Bayerische Staatsbibliothek München, cgm. 25. Zur Annahme der Korweyer Herkunft Bernhard Bischoff, Die Schriftheimat der Münchener Heliand-Handschrift. Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 101 (1979), S. 161-170.

<sup>32</sup> British Library London Cotton Caligula A VII

England von einem englischen Schreiber aufgezeichnet.<sup>33</sup> Diese beiden Handschriften, die Münchener und die Londoner, sind die einzigen, die den Text annähernd vollständig, wenn auch mit mehr oder weniger großen Lücken bewahrt haben.

Die Münchener steht offenbar mit dem Lautstand ihres Textes der altsächsischen Sprache des Originals noch recht nahe, die Londoner mischt viele fränkische Lautformen mit ein. Damit ist schon ein Hauptproblem der Heliandforschung benannt, die Sprache des Originals der Dichtung.

Auch die Bedeutung der fragmentarischen Überlieferung wird u. a. nach dem Sprachstand bewertet, den jede von ihnen repräsentiert. Kleinere Bruchstücke des Gedichts sind nach und nach seit dem Ende des 19. Jahrhunderts und bis in unsere Tage zum Vorschein gekommen.

Zuerst fand sich 1881 das Prager, heute Berliner Blatt aus einer zerschnittenen Handschrift unbekannter Herkunft, Sigle P.<sup>34</sup>

Bald darauf, 1894, wurde das ‚Heliand‘-Exzerpt einer vatikanischen Handschrift entdeckt, Sigle V,<sup>35</sup> die auch Exzerpte aus der ‚Altsächsischen Genesis‘, eines anderen bibelepischen Gedichtes, enthält; die Trägerhandschrift dieser Exzerpte stammt aus dem Kloster St. Alban bei Mainz.

Dann kamen nach fast 100 Jahren 1979, wieder aus einer zerschnittenen Handschrift, in der Bibliothek des Johannes Turmair-Gymnasiums, Straubing (Niederbayern), neue Fragmente ans Licht, die für Millstatt von besonderem Interesse sind; dazu vergleiche man den Beitrag von Elisabeth Wunderle in diesem Band. Die Straubinger Fragmente erhielten die Sigle S.<sup>36</sup> Für sie wurde mit dialektologischen Argumenten eine Herkunft aus dem sog. engrischen Mittelbereich des altsächsischen Sprachraums angenommen; als möglichen Herkunftsbereich hat man den Raum Bremen, Wildeshausen, Verden erwogen.

Und ganz neuerlich schließlich, am 20.04.2006, wurde das neue Leipziger Blatt gefunden, Sigle L.<sup>37</sup> Hierzu dürfte jetzt schon soviel jetzt recht wahrscheinlich sein: dieses Blatt gehörte einst wohl derselben Handschrift an, wie das 1881 gefundene, damals Prager Fragment.<sup>38</sup> So bliebe es auch nach dem Neufund bei der Zahl von fünf Überlieferungszeugen.

## II

### Zu den verwandtschaftlichen Verhältnissen unter den Handschriften

Es ist trotz dem recht begrenzten Umfang der Fragment- bzw. Exzerptüberlieferung relativ überzeugend gelungen, ein Stemma dieser Handschriften aufzustellen, das ihr wechselseitiges Verhältnis bestimmt.<sup>39</sup> Maßgeblich für die Bestimmung des Verwandtschaftsverhältnisses zwischen den Handschriften ist sowohl der sprachliche Befund, den sie zeigen, als auch ein Reihe von Trenn- bzw. Bindefehlern im Text.

---

<sup>33</sup> Literatur hierzu bei Taeger (wie Anm. 30), S. XIX-XX.

<sup>34</sup> Berlin, Bibliothek des Historischen Museums R 56/2537.

<sup>35</sup> Bibliotheca Vaticana Palat. Lat 1447.

<sup>36</sup> Jetzt Bayerische Staatsbibliothek München cgm. 8840

<sup>37</sup> Leipzig, Universitätsbibliothek, Thomas 4073 (Ms). Vgl. die Bekanntmachung des Fundes durch Hans Ulrich Schmid, Ein neues ‚Heliand‘-Fragment aus der Universitätsbibliothek Leipzig. Zeitschrift für deutsches Altertum 135 (2006), S. 309-323.

<sup>38</sup> Vorsichtige Äußerungen in diese Richtung bei Schmid (wie Anm. 37), S. 310-311, vgl. auch S. 321.

<sup>39</sup> Hierzu Taeger (wie Anm. 30), S. XVII-XXIV.

Die für die Herstellung eines Editionstextes sprachlich wichtigste Handschrift ist die Münchener. Für sie und die Londoner Handschrift erweisen über 20 Bindefehler eine engere Verwandtschaft, also Fehler im Text des Gedichtes, welche diese beiden Handschriften gemeinsam haben, und die von den anderen Handschriften nicht geteilt werden. Damit läßt sich eine M und C gemeinsame Vorlage \*CM erschließen, die freilich eine sächsisch-fränkische Sprachmischung schon enthalten haben muß, wenn auch nicht in dem Maße wie in der Londoner Handschrift.

Unabhängig von dieser \*CM -Überlieferung ist das vatikanische Exzerpt, wie man daran erkennt, daß es an einer Stelle eindeutig die richtige Lesart hat, wo C und M die falsche haben. Aber auch in V begegnen schon fränkische Dialektmerkmale. Die \*CM-Überlieferung wird also auf eine mit dem vatikanischen Exzerpt gemeinsame Vorstufe zurückgehen, in der man den Archetyp (A) der Überlieferung erkennt, d. h. jene nicht erhaltene Handschrift, welche der gesamten erhaltenen Überlieferung letztlich auf die eine oder andere Weise zugrundeliegt. Erst hinter dem Archetyp aber liegt das Original der Dichtung. Denn was die fränkischen Spracheigentümlichkeiten angeht, so wird u. a. angenommen, daß sie in gewissem Umfang erst (oder auch schon) in den Archetyp eingeflossen waren.

Nun zu P, dem ehemals Prager, jetzt Berliner Fragment. Es hat einen eindeutigen Fehler mit der Londoner Handschrift C gemeinsam, und daraus läßt sich wiederum für diese beiden eine gemeinsame Vorstufe \*CP erschließen. Im übrigen hat auch P bereits fränkische Merkmale in etwa dem gleichen Umfang wie M. Es dürfte vorerst als wahrscheinlich anzusehen sein, daß sich an diesem für P gefundenen Ergebnis auch durch den Leipziger Neufund nichts ändern wird, da das Leipziger Blatt ja recht wahrscheinlich aus der gleichen Handschrift stammt wie das Prag/Berliner. Aber nähere Untersuchungen bleiben immerhin abzuwarten.

Und wie nun steht es mit den Straubinger Bruchstücken? Zwar stehen sie dem Archetyp unter allen Handschriften am fernsten, aber sowohl seiner Sprachgestalt als auch nach Ausweis von Bindefehlern ist S der Handschrift M am nächsten verwandt und damit der für die Textherstellung wichtigsten Überlieferungsträger. Gemeinsamkeiten im Wortgebrauch von S und C im Kontrast zu M stellen diesen Ansatz nicht in Frage. Bei ihnen handelt es sich um Austausch dialektaler Sonderwörter, der in beiden Handschriften unabhängig voneinander vorgenommen worden sein kann: bei S aus der Situierung der Handschrift in ihren englischen Herkunftsbereich (s. o.), bei C im Bereich der englisch/westsächsischen Schreibregion dieser Handschrift innerhalb ihrer altenglischen Umgebung.

### **III**

#### **Übersicht über den Inhalt der Fragmente:**

##### **Prag (jetzt Berlin) 1881**

958-1005 Taufe Jesu (auch C, in M mit Lücken)

##### **Leipzig 2006**

5826-5870 die Frauen am Grab (auch L, M nicht)

##### **Straubing/Millstatt 1979**

351-360, 368-400 Christi Geburt (auch C und M)

492-582 Darbringung im Tempel; die Weisen aus dem Morgenland (auch C und M)

675-682, 692-722 Rückkehr der Weisen, Kindermord (auch C und M)

##### **Vatikan 1894**

1279-1358 Bergpredigt (auch C und M)

# Bemerkungen zu den lateinisch-deutschen Hymnaren des Cod. Ms. Junius 25 (Bodleian Library, Oxford,) und des Cod. Pal. Vind. 2682 (ÖNB Wien)

Ernst Hellgardt

In ersten Teil dieses Beitrags möchte ich kurz die Handschriften des sog. ‚Millstätter Psalters mit Hymnar und Perikopen‘ einerseits und der ‚Reichenau/Murbacher Hymnen‘ andererseits vorstellen.<sup>40</sup> Der zweite Teil wird dann einem genaueren und exemplarischen Vergleich beider Hymnare anhand ihrer Übersetzungen der Morgenhymne ‚Aeterne rerum conditor‘ des Ambrosius gewidmet sein.

## I. 1

Die Österreichische Nationalbibliothek in Wien bewahrt unter der Signatur Cod. Pal. Vind. 2682 seit etwa den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts<sup>41</sup> eine prächtige, auf den Anfang des 13. Jahrhunderts datierbare Handschrift<sup>42</sup> auf, deren Texte in der Germanistik mit zweifelhafter Berechtigung unter der Bezeichnung ‚Millstätter Interlinearversion zum Psalter und zu den Hymnen des Römischen Breviers‘ bekannt ist.<sup>43</sup> Nicht nur, daß in dieser Bezeichnung die Interlinearversionen von 24 alttestamentlichen Perikopen unerfaßt bleiben – vor allem ist durch Arbeiten von Peter Wind und Franz Unterkircher<sup>44</sup> die kärntnisch Millstätter Provenienz der Handschrift sowohl schrift- und kunstgeschichtlich als auch kodikologisch und bibliotheksgeschichtlich seit den 1980er Jahren fraglich und bei Wind stattdessen eine Zuordnung zum steirischen Admont angenommen worden. Das wurde freilich neuerdings mit kunstgeschichtlichen Erwägungen durch Stefanie Seeberg wieder in Frage gestellt<sup>45</sup>. Im folgenden vermeide ich für die Bezeichnung des Textes und der Handschrift die Angabe

---

<sup>40</sup> Cod. Pal. Vind. 2682. I: Eine frühmittelhochdeutsche Interlinearversion der Psalmen aus dem ehemaligen Benediktinerstifte Millstatt in Kärnten. Zum ersten Male hg. von Nils Törnquist. II: Hymnen und Perikopen. III: Glossar. Lund / Kopenhagen 1934, 1937 und 1953. (Lunder Germanistische Forschungen 3, 7 und 26); vgl. auch Dorothea Klein, ‚Windberger Interlinearversion zu Psalter, Cantica u. a.‘ Verf.Lex. 10 (1999), Sp. 1192-1197.- Stefan Sonderegger, ‚Murbacher Hymnen‘. Verf.Lex. 6 (1987), Sp. 804-810.- Die Murbacher Hymnen. Nach der Handschrift hg. von Eduard Sievers. Mit zwei Lithographischen Facsimiles. Halle 1874. ND mit einer Einführung von Evelyn Scherabon Firchow. New York, London 1972 (Classics in Germanic Literatures and Philosophy).- Vgl. auch die seiten- und zeilengetreue Ausgabe von Paul Piper in: Nachträge zur älteren deutschen Litteratur. Stuttgart o. J. [1898], S. 165-184 sowie die Ausgabe von Cyrille Vogel, L’hymnaire de Murbach contenue dans le manuscrit Junius 25 (Oxford, Bodleian 5137). Un témoin du *cursus* bénédictin ou *cursus* occidental ancien. Archives de l’église d’Alsace 9 (1958), S. 1-42 ; zu den Mängeln dieser Ausgabe s. Firchow (wie o.), S. [v], Anm. 1.- Eine neue Ausgabe bereitet Stefanie Doll vor.

<sup>41</sup> Franz Unterkircher, Der deutsche und der lateinische Millstätter Psalter und sein Text. In: Studien zur Geschichte von Millstatt und Kärnten. Vorträge der Millstätter Symposien 1981-1995. Hg. im Auftrag des Geschichtsvereins für Kärnten von Franz Nikolasch. Klagenfurt 1997 (Archiv für vaterländische Geschichte und Topographie 78), S. 269-277, hier S. 271-272.

<sup>42</sup> Karin Schneider, Gotische Schriften in deutscher Sprache. I: Vom späten 12. Jahrhundert bis um 1300. Wiesbaden 1987, S. 37: „Schrift ... mit Sicherheit nicht vor 1200 entstanden.“

<sup>43</sup> Klaus Kirchert, ‚Millstätter Interlinearversion zum Psalter und zu den Hymnen des Römischen Breviers‘. Verf.Lex 6 (1987), Sp. 534-538. Vgl. auch dens., Der Millstätter Psalter und die mittelalterliche Bibelübersetzung. In: Studien zur Geschichte von Millstatt und Kärnten (wie Anm. 2), S. 268-257.

<sup>44</sup> Peter Wind, Zur Lokalisierung und Datierung des ‚Millstätter Psalters‘. Codices manuscripti. Zeitschrift für Handschriftenkunde 8 (1982), S. 115-134.- Vgl. auch dens., Die Kärntner Entstehung des Millstätter Sacramentars. Alte und moderne Kunst 30 (1985), S. 25-32. Wind macht im Aufsatz von 1982 Admont als Entstehungsort des sog. Millstätter Psalter wahrscheinlich, vertritt im Aufsatz von 1985 als Kontrast dazu Millstätter Entstehung für das Millstätter Sacramentar.- Unterkircher (wie Anm. 41), S. 269- 277.

<sup>45</sup> Stefanie Seeberg, Die Illustrationen im Admonter Nonnenbrevier von 1180. Marienkrönung und Nonnenfrömmigkeit. Die Rolle der Brevierillustration in der Entwicklung von Bildthemen im 12. Jahrhundert. Wiesbaden 2002 (Imagines Medii Aevi. Interdisziplinäre Beiträge zur Mittelalterforschung 8), S. 165, Anm. 781.

„Millstatt“ und verwende für die Identifizierung den Verweis auf Wien als Aufbewahrungsort.

Dem Ensemble der hier vereinigten Texte nach – Psalter mit Cantica und katechetischen Stücken, Hymnen des Stundengebets und biblische Perikopen – läßt sich die Handschrift liturgischen Funktionstypen zuordnen, wie man sie im Umfeld des monastischen Chorgebets oder (später) auch des Breviers erwarten kann.<sup>46</sup> Doch darüber wird noch näher zu sprechen sein. Einmalig ist aber in der gesamten deutschen Überlieferung des frühen Mittelalters die durch alle Texte der Handschrift durchlaufende interlineare Übersetzung ins Deutsche. Interlinearversionen des Psalters kennen wir im deutschen Sprachgebiet seit althochdeutscher Zeit bis um 1200 auch sonst in beträchtlicher Zahl, sei es vollständig oder in Fragmenten;<sup>47</sup> auch im angelsächsischen England gibt es entsprechend angelegte Kodizes. Das Hymnar des Cod. Pal. Vind. 2682 hat dagegen nur einen einzigen interlinear ins Deutsche übersetzten Vorläufer: die ‚Murbacher Hymnen‘ aus dem ersten Viertel des neunten Jahrhunderts, das in einer Handschrift der Bodleianischen Bibliothek in Oxford aufbewahrt wird und das besser ‚Reichenau/Murbacher Hymnar‘ hieße.<sup>48</sup> Die altenglische Überlieferung übrigens kennt anders als die deutschsprachige des Frühmittelalters durchaus auch interlinear übersetzte Hymnare.<sup>49</sup> Aber mehr noch: als interlinear übersetzte Hymnare sind im deutschen Sprachgebiet das aus Reichenau/Murbach und das des Cod. Pal. Vind. 2682 bis ins späte 15. Jahrhundert überhaupt die einzigen Vertreter ihrer Art.<sup>50</sup> Die Perikopen unseres Kodex und ihre interlineare Übersetzung schließlich stehen völlig beispiellos in der bislang bekannten mittelalterlichen Überlieferung da,<sup>51</sup> zum ersten was den Korpusbestand ihrer 24 Stücke betrifft, zum zweiten hinsichtlich der Frage nach ihrem speziellen liturgischen Gebrauch<sup>52</sup> und zum dritten damit, daß sie eine deutsche Interlinearversion haben.

Für den Psalter des Cod. Pal. Vind. 2682 kann man über die gründliche Arbeit von Nils Törnquist<sup>53</sup> hinaus auf die weiterführenden Studien von Klaus Kirchert zurückgreifen, die zwar vor allem dem ‚Windberger Psalter‘ gelten, einer Handschrift von vergleichbarem Typ

---

<sup>46</sup> Kirchert *Verf.Lex* 6 (wie Anm. 43), Sp. 353.

<sup>47</sup> Die meisten der 16 unter dem Verweisartikel „Psalmenübersetzungen“ des *Verf.Lex.* (Bd. 7 [1989], Sp. 883) genannten Texte gehören hierher.- Zu den deutschen und englischen Interlinearversionen des Psalters im frühen Mittelalter Ernst Hellgardt, *Einige englische, althoch- und altniederdeutsche Interlinearversionen des Psalters im Vergleich*. In: *Mittelalterliche volkssprachige Glossen*. . Internationale Fachkonferenz des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 2. bis 4. August 1999. Heidelberg 2001. Hg. von Rolf Bergmann, Elvira Glaser, Claudine Moulin-Frankhänel. Heidelberg 2001. (*Germanistische Bibliothek* 13), S. 261-296.- Zu den deutschen Interlinearversionen des 12. Jahrhunderts Horst Kriedte, *Deutsche Bibelfragmente in Prosa des 12. Jahrhunderts*. Halle 1930.- *Vollständige Interlinearversion des Psalters aus dem 12. Jahrhundert: Der Windberger Psalter*. Bd. I: Untersuchung. Bd. II: Textausgabe. Von Klaus Kirchert. Zürich / München 1979 (*Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters* 59 und 60).- Weiteres s. Kurt-Erich Schöndorf, *Psalmenübersetzungen (spätmittelalterliche, deutsche und niederländische)*. *Verf.Lex.* 7 (1989), Sp.883-898.

<sup>48</sup> Bodleian Library, Oxford, cod. Ms. Junius 25. Der größere Anteil der Hymnen dieser Sammlung, 21 Stücke, stammen von der Reichenau, s. dazu Stefan Sonderegger, ‚Murbacher Hymnen‘. *Verf. Lex.* 6 (1987), Sp. 804-810.- Zu den Ausgaben v gl. u., Anm. 10.

<sup>49</sup> Hierzu grundlegend Helmut Gneuss, *Hymnar und Hymnen im englischen Mittelalter*. Mit einer Textausgabe der lateinisch-altenglischen „*Expositio hymnorum*“. Tübingen 1968 (*Anglia Buchreihe* 12).- Inge B. Milfull, *The hymns of the Anglo-Saxon church. A study and editions of the „Durham Hymnal“*. Cambridge 1996 (*Cambridge studies in Anglo-Saxon English* 17).

<sup>50</sup> Vgl. Johannes Janota/ Burghart Wachinger, *Hymnare und Hymnenerklärungen in deutscher Sprache*. *Verf.Lex.* 4 (1983), Sp. 338-346.

<sup>51</sup> Die im *Verf.Lex* 7 (1989), Sp. 408 außer unserem Denkmal genannten Werke sind sämtlich von anderer Art.

<sup>52</sup> Vgl. aber immerhin die Zuordnung der meisten Stücke zu einzelnen Festen nach dem Römischen Brevier bzw. Missale bei Törnquist (wie Anm. 40), Bd. II, S. xxiii-xxv.

<sup>53</sup> Törnquist (wie Anm. 40) S. xxvii-xxxii (zum lateinischen Psalter-Text) und S. xxxiii-lxxiv (zu Wortschatz, Verwandtschaftsverhältnissen und Übersetzungstechnik).

wie unsere Wiener. Aber im Zusammenhang seiner Untersuchungen zum ‚Windberger Psalter‘ hat Kirchert auch den lateinischen Psaltertext des Wiener Kodex hinsichtlich seiner Stellung innerhalb der gallikanischen Psalmenversionen genau untersucht.<sup>54</sup>

Ebenfalls vom ‚Windberger Psalter‘ ausgehend hat er ferner den Psalter im Cod. Pal. Vind 2686 auf seine Qualität als eigenständige Übersetzung hin analysiert. Was den lateinischen Text der Handschrift angeht, so steht seine Version innerhalb anderer gallikanischer Versionen näher bei der Vulgataversion als alle anderen Basistexte etwa zeitgleich entstandener deutscher Interlinearversionen. Und was die Psalmenübersetzung des Wiener Kodex angeht, so kennzeichnet Kirchert sie als „von älteren Vorlagen stark beeinflusst“ und als eine Bearbeitung „bei der die Anteile von Eigenständigkeit und Abhängigkeit nicht mehr genau zu sondern sind.“<sup>55</sup> Damit modifiziert er die Ergebnisse als Törnquist, der in der Übersetzung unserer Handschrift eine Originalarbeit sah. Die regional weitreichenden genealogischen Beziehungen der Übersetzung zeigen Verbindungen zu anderen, etwa zeitgleichen Interlinearversionen des Psalters vor und um 1200. Interessant ist dabei, daß die Übersetzung des Cod. Pal. Vind. 2682 an nicht wenigen Stellen sog. Lesartfehler enthält d. h., daß sie auf einen lateinischen Basistext zurückgeht, der nicht jener der Handschrift selbst ist, daß also ältere Übersetzungen dem lateinischen Text des Wiener Handschrift stellenweise nur unvollkommen angepaßt wurden.<sup>56</sup> Allein dies ist ein klares Indiz dafür, daß die Handschrift nicht das Original der Übersetzung enthält, sondern eine bearbeitende Abschrift.

Für den Psalter des Wiener Kodex verfügen wir also dank der Arbeiten von Törnquist und Kirchert über einen recht differenzierten Forschungsstand hinsichtlich der Stellung dieses Denkmals im Umfeld mittelalterlicher deutscher Interlinearversionen des Psalters und zwar sowohl nach genealogischen Zusammenhängen als auch hinsichtlich der Typologie und der Entwicklung von Übersetzungstechniken.<sup>57</sup> Törnquist und Kirchert konnten ihre Forschungen auf das relativ reichhaltige Vergleichsmaterial der früh- und hochmittelalterlichen deutschen Psalmenübersetzungen stützen. Entsprechendes ist für die übrigen Teile der Wiener Handschrift, also die Hymnen und die Perikopen, nicht in gleicher Weise möglich. Für die durchweg alttestamentlichen Stücke der Perikopen unserer Handschrift aus den biblischen Propheten und Weisheitsbüchern fehlt es überhaupt an früh- und hochmittelalterlichem deutschen Vergleichstexten. Eine genauere Untersuchung ihrer biblischen Textgrundlage und ihrer Übersetzungstechnik über Törnquist hinaus<sup>58</sup> bleibt Desiderat.

## I. 2

Dagegen bietet die althochdeutsche Interlinearversion des 27 Stücke<sup>59</sup> umfassenden ‚Reichenau/Murbacher Hymnars‘ eine reizvolle Vergleichsmöglichkeit für das Hymnar des Cod. Pal. Vind. 2682, die ich hier, wie gesagt, ansatzweise erproben möchte. Freilich kann es dabei nicht um die minutiöse und vollständige Untersuchung des Verhältnisses gehen, in dem die Grundtexte der Hymnen beider Denkmäler zueinander stehen. Ich beschränke mich auf

---

<sup>54</sup> Kirchert, Untersuchung (wie Anm. 47), S. 132-146; vgl. auch Unterkircher (wie Anm. 41), S. 273-275.

<sup>55</sup> Verf.Lex 6 (wie Anm. 43), Sp. 536.

<sup>56</sup> Kirchert, Untersuchung (wie Anm. 47), S. 52-58 und immer wieder S. 182-215; vgl. S. 111-147 und Kirchert, Verf.Lex 6 (wie Anm. 43), Sp. 534-537.

<sup>57</sup> Vgl. hierzu auch den weit ausgreifenden Vortrag von Klaus Kirchert, Der Millstätter Psalter und die mittelalterliche Bibelübersetzung. In: Studien zur Geschichte von Millstatt und Kärnten (wie Anm. 41), S. 257-268 und dens., Grundsätzliches zur Bibelverdeutschung im Mittelalter. Zeitschrift für deutsches Altertum 113 (1984), S. 61-78.

<sup>58</sup> Törnquist (wie Anm. 40), Bd. II, S. xxi-xxiii.

<sup>59</sup> Die Ausgabe von Sievers (wie Anm. 40) zählt 26 Hymnen, wobei die aus einer Einzelstrophe bestehende Hymne *Te decet laus* als xxv a gerechnet ist.

eine der drei echten Hymnen des Ambrosius, die in beiden Handschriften stehen. Exemplarisch für dieses Stück möge es hier genügen, das Verhältnis zu den kritischen Editionstexten der ‚Analecta Hymnica‘ von Clemens Blume und Guido Maria Dreves sowie zu den ‚Hymni Latini Antiquissimi‘ von Walther Bulst zu beleuchten.<sup>60</sup> Dabei liegt es in der Natur der Sache, daß die Beobachtungen zu den beiden Interlinearversionen nicht genealogische Zusammenhänge aufdecken, sondern bloß typologische Anmerkungen zur Übersetzungstechnik beider Denkmäler bieten können. Liegen doch zwischen den beiden Werken ca. 300 Jahre, ohne daß Zwischenglieder bekannt wären. Hinzu kommt die regionale Distanz von der Reichenau bzw. vom elsässischen Murbach bis nach Kärnten bzw. in die Steiermark. Doch über die Beobachtungen zur Übersetzungstechnik hinaus können die beiden Interlinearversionen in synoptischer Textdarbietung und Kommentierung kontrastives Anschauungsmaterial zur deutschen Sprachgeschichte zwischen dem ersten Viertel des neunten Jahrhunderts und der Zeit um 1200 bieten.

### I 3.

Zuvor ein kurzer Blick auf die kodikologische Beschaffenheit und den Textbestand wie die Textfolge beider Hymnare im Rahmen der Entwicklung des frühmittelalterlichen monastischen Hymnars.

#### I 3.1 Bodleian Library, Oxford, cod. Ms. Junius 25

Die ehemals reichenauisch/murbachische, neuerdings in aller Ausführlichkeit von Elke Krotz beschriebene Handschrift<sup>61</sup> besteht aus einem vorgebundenen Blatt und zehn ursprünglich voneinander unabhängigen Faszikeln, die sich klar gegeneinander absetzen: durch Lagenstruktur, durch Pergamentqualität bzw. –format, durch Blatzzählungen und durch unterschiedlich datierbare Schreiberhände, die in die Zeit der Wende vom achten zum neunten Jahrhundert bzw. ins neunte Jahrhundert zu setzen sind<sup>62</sup>. Das Alter der Bindeeinheit steht nicht fest, dürfte aber hoch anzusetzen sein, zumindest teilweise noch im neunten Jahrhundert.

Das Hymnar enthält im Ganzen mit seinen 27 Hymnen ein noch recht schmales Korpus. Die Folge der Stücke entspricht der Gliederung in die traditionellen Teile des Hymnars: 1. *Commune de tempore*, d.h. Sonn- und Wochentagshymnen, 2. *Proprium de tempore* d.h. Hymnen zu den kirchlichen Feiertagen und Heiligenfesten und 3. *Commune Sanctorum* d.h. Hymnen zu den Festen der Heiligengruppen Apostel, Märtyrer, Bekenner und Jungfrauen. Diese drei Teile sind zwar inhaltlich klar unterscheidbar, kodikologisch aber sind sie durch keine besonderen Markierungen gegeneinander abgehoben.

Bestand und Folge der Hymnen<sup>63</sup> repräsentieren den Typus des „Fränkischen Hymnars“ trotz einigen Unstimmigkeiten und trotz einer Reihe von Fehlbeständen. Die Bezeichnung

---

<sup>60</sup> Analecta Hymnica Medii Aevi. Hg. von Clemens Blume und Guido Maria Dreves. Einschlägig ist für die folgende Untersuchung Bd. 50, Leipzig 1907 (ND New York, London 1961), S. 11-12.- Hymni Latini Antiquissimi LXXV – Psalmi III. Hg. von Walther Bulst. Heidelberg 1956, hier S. 39-40.- Vgl. auch: Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung. Eine Blütenlese aus den Analecta Hymnica mit literarhistorischen Erläuterungen. Hg. von Guido Maria Dreves, revidiert von Clemens Blume. Erster Teil: Hymnen bekannter Verfasser. Leipzig 1909, hier S. 8-9.

<sup>61</sup> Elke Krotz, Auf den Spuren des althochdeutschen Isidor. Studien zur Pariser Handschrift, den Monseer Fragmenten und zum Codex Junius 25. Mit einer Neuedition des Glossars Jc (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte). Heidelberg 2002, S. 159-259.

<sup>62</sup> Nachträge und Zufügungen noch im 10. und 11./12. Jahrhundert.

<sup>63</sup> Das folgende nach Helmut Gneuss, Zur Geschichte des Hymnars. Mittellateinisches Jahrbuch 35 (2000), S. 227-247.

„Fränkisches Hymnar“ gilt für einen Hymnartyp, der als Zwischenstufe seit den Forschungen des Anglisten Helmut Gneuss zwischen dem sog. „Alten“ und „Neuen Hymnar“ betrachtet wird. Als „Altes Hymnar“ wird die Rekonstruktion der ursprünglichen Sammlung bezeichnet, auf die sich die Benediktsregel etwa im Jahre 530 bezieht. Das „Fränkische Hymnar“ stellt eine Reformschöpfung des Ordens dar, die auf dem sehr knappen „Alten Hymnar“ aufbaut und von der Mitte des achten Jahrhunderts bis ins frühe neunte in sechs Handschriften nachweisbar ist. Eine von diesen ist unsere Murbach/Reichenauer.

Die Ausstattung des gesamten Kodex und seiner Hymnarteile im besonderen ist die einer bescheidenen Gebrauchshandschrift. Die *mise en page* der lateinischen, aus zwei jambischen Dimeterpaaren bestehenden Hymnenstrophen ist eingerichtet, wie es für diesen Hymnentyp damals üblich war: Stark vergrößerte Initialen am Anfang der Hymnen, Strophenanfänge sind an Zeilenanfänge gesetzt und mit herausgerückten und vergrößerte Majuskeln ausgezeichnet, die beiden binnenzäsurierten Langverse jeder Strophe nehmen entweder stichisch eine Zeile mit Zäsurbezeichnung durch einen Punkt ein, oder der erste, wiederum mit Zäsurpunkt, Langvers greift in die zweite Zeile über. Wenn bei dieser Aufteilung in der zweiten Zeile Platz frei bleibt, so wird dieser leer gelassen. So tritt der Strophenschluß auf jeden Fall klar in Erscheinung. Melodieaufzeichnung fehlt. Für den lateinischen Grundtext ist die Buchschrift der karolingischen Minuskel verwendet, für die deutsche Interlinearversion eine kleine, mit feiner Feder geschriebene Glossenschrift. Die Handschrift war von vornherein zum Eintrag der Interlinearversion eingerichtet.<sup>64</sup> Gerade dieser Befund wie auch besonders die Vergesellschaftung mit dem lateinisch-deutschen sog. Glossar Jc<sup>65</sup> und weiteres machen deutlich, daß der Kodex sicherlich nicht für den liturgischen, sondern für den Schulgebrauch der deutschen Klosterschule auf der Reichenau bzw. in Murbach bestimmt war.<sup>66</sup> Auch eine besondere Abkürzungstechnik der Glossen, wie sie in der Interlinearversion zu beobachten ist, weist in diese Richtung.<sup>67</sup> Und schließlich bestätigt der weitere Inhalt des Faszikel-Konglomerats der Handschrift diese Funktion in vielfältiger Weise. Dazu genüge es hier, nochmals auf die Beschreibung des Kodex von Elke Krotz<sup>68</sup> hinzuweisen.

### I 3.2.1 Cod. Pal. Vind. 2682: Äußere Gestaltung

Das Hymnar des Cod. Pal. Vind. 2682 ist – ganz anders als das Reichenau/Murbacher - Teil eines Prachtkodex, der hauptsächlich die 150 Psalmen und die zehn bei den Laudes gebrauchten alt- und neutestamentlichen Cantica enthält. Dieser Teil ist noch durch das sog. Athanasianische Glaubensbekenntnis, das Vaterunser und das apostolische Glaubensbekenntnis ergänzt. Typologisch ist das Hinzukommen dieser katechetischen Stücke zu den Psalmen aus den ursprünglichen Zusammenhängen liturgischer und schulischer Zweckbestimmung dieses Textensemble-Typs zu verstehen. Auf den gleichen

---

<sup>64</sup> Vgl. zur *mise en page* Rainer Patzlaff Otfried von Weißenburg und die mittelalterliche versus-Tradition. Untersuchungen zur formgeschichtlichen Stellung der Otfridstrophe. Tübingen 1975 (Hermaea 35), S. 131-133 und Taf. 7-10, darunter Taf. 7 und 10 nach Handschrift der Reichenau/Murbacher Hymnen (fol. 116v und 122v). Eine Abbildung auch bei Sievers (wie Anm. 40) und in den Schrifttafeln zu althochdeutschen Lesebuch. Hg. und erläutert von Hanns Fischer. Tübingen 1966, hier Tafel 6.

<sup>65</sup> Zu diesem s. die Neuedition und ausführliche quellenkritische Kommentierung bei Krotz (wie Anm. 61), S. 285-652.

<sup>66</sup> Zum murbachisch-reichenauisch-St. gallischen Schul- und Bildungswesen der Zeit vgl. Wolfgang Haubrichs, Das monastische Studienprogramm der ‚Statuta Murbacensia‘ und die altalemannischen Interlinearversionen. In: Sprache – Literatur – Kultur. Studien zu ihrer Geschichte im deutschen Süden und Westen. Wolfgang Kleiber zu seinem 60. Geburtstag gewidmet. Hg. von Albrecht Greule und Uwe Ruberg. Stuttgart 1989, S. 237-261.

<sup>67</sup> Hierzu Nikolaus Henkel, Verkürzte Glossen. Technik und Funktion innerhalb der lateinischen und deutschsprachigen Glossierungspraxis des frühen und hohen Mittelalters. In: Mittelalterliche volkssprachige Glossen (wie Anm. 47), S. 427-451.

<sup>68</sup> Krotz (wie Anm. 61).

Gebrauchshintergrund verweisen selbstverständlich das Hymnar und schließlich auch die alttestamentlichen Perikopentexte, die den Beschluß unserer Handschrift bilden. Aber Näheres dazu gleich noch.

Zunächst ein paar Worte zu der wundervollen Ausstattung unserer Handschrift im Ganzen.<sup>69</sup> Auch hier ist die Liniiierung von vornherein für den Eintrag der Interlinearversionen eingerichtet. Die Interlinearversion erscheint aber nicht in anspruchsloser Glossen- sondern in einer Buchschrift, die nur kleiner als die des lateinischen Textes ist. Melodieaufzeichnung fehlt wieder.

Der Kodex versieht seine Texte mit einer hierarchisch gegliederten und bis auf den einzelnen Vers durchkomponierten Folge liebevoll gestalteter Textauszeichnungen. Auf der obersten Stufe der Auszeichnungshierarchie stehen die großen Anfangsbuchstaben der Psalmen 1, 51 und 101, kunstvolle Deckfarbeninitialen auf Goldgrund, die etwa zwei Drittel in der Höhe des Schriftspiegels beanspruchen. Damit ist die übliche Einteilung der 150 Psalmen in Fünzigerguppen markiert. Hinzu kommt, daß auch der Beginn des 109. Psalms ebenso geschmückt ist.

Initialen gleicher Größe, nun aber auf Silbergrund, markieren die zweite Stufe der Auszeichnungshierarchie. Sie werden zweimal, und zwar zu Beginn des Hymnars und dann wieder am Anfang der Perikopen eingesetzt. Mit ihrer Silbergrundierung zeigen sie eine leichte hierarchische Distanz dieser Teile des Buches gegenüber den Psalmen an. Auch finden sich, anders als innerhalb des Psalters im Inneren des Hymnars und der Perikopen keine besonderen Auszeichnungen ihrer einzelnen Stücke mehr. Für die beiden Gruppen dieser Großinitialen hat Peter Wind einen zur Zeit der Herstellung unserer Handschrift modernen, nordfranzösischen Stileinfluß feststellen können, der zuerst in Handschriften der Klosterfrauen von St. Peter in Salzburg aufscheint und von dort in Handschriften des steirischen Admont vermittelt worden sei.<sup>70</sup>

Auf der dritten Stufe der Schmuckhierarchie stehen dann die Auszeichnungen von 13 Psalmenanfängen innerhalb der Fünzigerguppen. Hier haben wir kleinere, quadratisch gestaltete Initialen, die etwa halb so groß sind wie die bisher beschriebenen und nun auf Silber-, nicht mehr auf Goldgrund stehen - mit der merkwürdigen Ausnahme einer goldgrundigen.<sup>71</sup> Diese kleineren Initialen verteilen sich größtenteils auf jeden sechsten oder siebenten Psalm, erst gegen Ende des Psalters werden sie seltener und bleiben im Hymnar und in den Perikopen ganz aus. Nach welcher Maßgabe sie so verteilt sind, bleibt unklar. Diese kleineren Initialen sind nach Peter Wind auch in Admont als Sondergut nachweisbar.

Das gleiche setzt er für andere Zierelemente an, welche die vierte und fünfte Stufe der Auszeichnungshierarchie ausmachen.<sup>72</sup> Auf diesen Stufen werden gewöhnliche Psalmenanfänge und die einzelnen Versanfänge der Psalmen ausgestaltet.

Jetzt zu Ausstattung des Hymnars im besonderen. Wie in reichenauisch/murbachischen haben wir die übliche Anordnung in die Teile *Commune de tempore*, *Proprium de tempore* und

---

<sup>69</sup> Vgl. zum folgenden Text und Abbildungen in: Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien. Bd. VIII, II. Teil: H. J. Hermann, Die deutschen romanischen Handschriften. Leipzig 1926, S.391-393; ferner die Abbildungen bei Wind „Millstätter Psalter“ (wie Anm. 44); s. auch Törnquist I (wie Anm. 40), S. IV und II (wie Anm. 40), die Abb. neben S. 98.

<sup>70</sup> Wind, „Millstätter Psalter“ (wie Anm. 44), S. 117-118; vgl. dazu aber Seeberg (wie Anm. 45).

<sup>71</sup> Zu Ps. 20, 26, 32, 38 (hier ausnahmsweise auf Goldgrund), 45, 52, 59, 68, 73, 85, 95, 104, und zum Canticum Isaie fol. 123v.

<sup>72</sup> Wind, „Millstätter Psalter“ (wie Anm. 44).

*Commune Sanctorum* und wieder sind die drei Teile durch keinerlei kodikologische Markierungen gegeneinander abgehoben. Ebenso wenig gibt es im Wiener Kodex innerhalb der drei intern reichhaltig gegliederten Hauptteile Abgrenzungsmarkierungen, abgesehen natürlich von den Hervorhebungen der Hymnenanfänge, die mit zweizeiligen Großinitialen einsetzen, deren Zierstriche noch weit nach oben oder unten ausschwingen. Zusätzlich erscheinen die ersten Worte der Hymnen in Versalien. Die Verse der Hymnenstrophen sind anders als im Reichenau/Murbacher Hymnar unabgesetzt und fortlaufend geschrieben, nur beginnen die Langverse mit kräftigen, farbigen Majuskeln in Capitalis rustica oder Unzialis und haben einen Zäsurpunkt.

### I 3.2.2 Cod. Pal. Vind. 2682: Gebrauchsfunktion

Bei ihrer wundervoll durchkomponierten und aufwendigen Gestaltung der Handschrift wird man sich kaum vorstellen können, daß sie für den alltäglichen Gebrauch in der Schule bestimmt war, sondern eher mag man, wie schon eingangs bemerkt, an liturgischen Gebrauch denken. Diese Annahme wirft allerdings die Frage auf, warum dann die deutsche Interlinearversion, die eben doch eher auf den Bereich der Schule verweist? Denn für den liturgischen Vortrag, der selbstverständlich nur die lateinischen Texte intonierte, kann die interlineare Übersetzung doch keinen Gebrauchswert gehabt haben. Oder soll man annehmen, daß der oder die Vortragende bei der Rezitation des lateinischen Textes im klösterlichen Stundengebet sich dessen Sinn mithilfe der Übersetzung immer zugleich im Vollzug des Vortrags vergegenwärtigen konnte und sollte? Mit Blick auf die Kostbarkeit der Handschrift hat Franz Unterkircher außerdem gemeint, daß sie nicht in der Hand einer gewöhnlichen Klosterfrau oder eines gewöhnlichen Mönches zu denken sei, sondern in der einer Äbtissin oder eines Abtes, und daß sie wohl nur an besonderen Feiertagen zum liturgischen Gebrauch hervorgeholt worden sei. Zu dieser Annahme passe allein schon der Umstand, daß die Handschrift überhaupt über so viele Jahrhunderte in dem guten Zustand erhalten blieb, wie wir sie haben. Liturgische Bücher des alltäglichen Gebrauchs sind, so sagt Unterkircher, kaum erhalten.<sup>73</sup> Sie unterlagen dem Verschleiß des täglichen Gebrauchs und gingen schon deswegen unter, mußten neu hergestellten Platz machen oder wurden allenfalls als Einbandmaterial für andere Bücher sekundär verwertet. Eine so kostbare Handschrift wie die unsere wird man aber besonders sorgfältig aufbewahrt und sie nicht den Unbilden des alltäglichen Gebrauchs ausgesetzt haben. Nimmt man demnach nun die Bestimmung für den liturgischen Gebrauch durch die Äbtissin oder den Abt an besonderen Festtagen an, so erhebt sich allerdings die Frage, warum die Handschrift für diesen Zweck das komplette Ensemble aller im ganzen Kirchenjahr bei Tag und Nacht gebrauchten Texte enthalten mußte. Praktischer wäre dann doch die Zusammenstellung nur jener – nicht wenigen – Texte gewesen, die man an den Hochfesten oder sonst besonders bedeutsamen Feiertagen in der Liturgie brauchte. Sollte der Überschuß an Texten, die an den solchen Tagen gar keine Verwendung fanden, rein aus Gründen der Repräsentativität zu verstehen sein? Das ist wohl denkbar. Aber all die Fragen, die ich jetzt angerissen habe, braucht man gar nicht zu stellen, wenn man annimmt, daß die Handschrift in erster Linie von einer vermögenden Person für den privaten Andachtsgebrauch in Auftrag gegeben worden sei. In diesen Zusammenhang würde dann auch die interlineare Übersetzung passen, die darauf verwies, daß eben diese Auftraggeberin oder dieser Auftraggeber sich solche sprachliche Unterstützung wünschte.

### I 3.2.3 Cod. Pal. Vind. 2682: Stellung in der Entwicklung des frühmittelalterlichen Hymnars

---

<sup>73</sup> Unterkircher (wie Anm. 41), S. 269 und S. 273.

Der Hymnenbestand unserer Handschrift kommt gegenüber den 27 Stücken des Reichenau/Murbacher Hymnars auf die ansehnliche Zahl von 113 Hymnen. Von Interesse ist natürlich vor allem dieser reiche Bestand. Wie ist er zustande gekommen und welchen Status der frühmittelalterlichen Entwicklung des Hymnars repräsentiert er? Törnquist hat hier nur vorläufige Ergebnisse festhalten können, die vor allem von seinem Interesse her recherchiert sind, seine Annahme einer Entstehung der Handschrift noch im zwölften. Jahrhundert zu stützen.<sup>74</sup> Soweit sich Datierungen und Autorschaften für die einzelnen Hymnen ermitteln lassen, ergibt sich, daß keine von ihnen nach 1200 entstanden ist. Räumlich kommt man durch den Vergleich mit anderen Hymnenhandschriften nicht über eine Zuweisung unseres Hymnars nach Süddeutschland hinaus. Allenfalls lassen österreichische Handschriften überhaupt einen vergleichbaren Hymnenbestand erkennen. Insbesondere findet sich kein spezieller Hinweis auf Millstatt und, soweit ich sehe, auch keiner auf Admont. Gelegentlich scheint italienischer Einfluß im Spiel zu sein. Letztlich aber merkt Törnquist an:

„Eine eingehende vergleichende Untersuchung über die älteren österreichischen Hymnare und besonders über diejenigen Salzburger Provenienz würde ohne Zweifel [weiter führen]. Ein solches Unternehmen ist zurzeit nicht möglich, da nähere Angaben über Inhalt und Einrichtung der wichtigsten hierher gehörigen Handschriften nicht in gedrucktem Material, sondern nur durch direktes Quellenstudium erreichbar sind.“

Pius Fanks Katalog der Vorauer Handschriften von 1936<sup>75</sup> enthält etliche Angaben über einige Salzburger Hymnare, die Törnquist herangezogen hat. Darüber hinaus hat er das Millstätter Hymnar aus dem Jahre 1420 studiert, das als Ms. 28 in der Klagenfurter Studienbibliothek aufbewahrt wird. Als Ergebnis dieser Nachforschungen faßt er zusammen:

„Mit Sicherheit wird man daraus schließen können, daß die Vorlage des lateinischen Hymnars [d. h: unserer Handschrift] eine Salzburger Arbeit des 12. Jahrhunderts gewesen ist.“

Diese Bemerkungen Törnquists entsprechen dem Forschungsstand von 1937. Es ist anzunehmen, daß man mit der Hilfe von Fachleuten heute ein gutes Stück weiter kommen könnte. Ich denke dabei nicht nur an die Frage der unmittelbaren Vorlage unseres Hymnars. Es wäre von keinem geringen Interesse, die Stellung von Bestand und Folge der Stücke des Hymnars in der frühmittelalterlichen Entwicklungsgeschichte des Hymnars überhaupt zu kennen. Zum neunten bis zwölften Jahrhundert wären dafür Untersuchungen nötig, wie sie Gneuss für die Frühzeit bis zum Beginn des neunten Jahrhunderts erarbeitet hat.

## II.

Im folgenden möchte ich anhand eines konkreten Stückes die beiden Hymnare, das Reichenau/murbacher und das kärntnisch/steirische vergleichen. Dabei mag zugleich deutlich werden, was ein heutiger Germanist und Philologe mit solchen Texten anfangen kann, und teilweise auch, was der mittelalterliche Benutzer. Ich wähle als Beispiel einen der schönsten Texte des Hymnars, den Morgenhymnus des Ambrosius „Aeterne rerum conditor“. Für das

---

<sup>74</sup> Zum folgenden Törnquist II (wie Anm. 40), S. XVII-XX.

<sup>75</sup> Pius Fank, *Catalogus Voraviensis seu Codices manuscripti Bibliothecae Canonicae in Vorau*. Graz 1936.

Reichenau/Murbacher Hymnar ist er als Hymnus der Sonntagsnokturn ausgewiesen.<sup>76</sup> Um 1200 hat man ihn zur Winterzeit in den Sonntagslaudes<sup>77</sup> gesungen.

Das Stück hat die klassische, von Ambrosius erfundene Form des geistlichen Hymnus: acht Strophen aus je vier jambischen Dimetern. Die kleineren syntaktischen Einschnitte liegen in den Strophenmitten, je zwei Dimeter bilden einen zäsurierten Langvers, zwei Langverse die Strophe. Von Strophe 1 bis 6 werden hier je ein Strophenpaar zu einem weitgespannten Satzganzen verbunden. Nur die beiden letzten Strophen bilden einzelstrophische Einheiten mit Satzgrenzen in den Strophenmitten. Die neunte Strophe unserer Texte, eine Doxologie, ist spätere Zutat. Sie bildet in den Hymnaren regelmäßig den Hymnenabschluß.

Zum Inhalt der Morgenhymne. Das erste Strophenpaar nimmt den Morgenruf des Hahnes als Anlaß für die morgendliche Gebetsanrufung des Weltenschöpfers.- Die beiden folgenden Strophen preisen den Hahnenruf als Künder des Tagesanfangs, mit dem sich *errones*, lichtscheue Gesellen, verziehen, mit dem sich die Wogen des Meeres glätten, auf dessen Mahnen hin der Fels der Kirche, *petra ecclesiae*, sich von Sünden reinwäscht - eine nur leicht verschlüsselte Anspielung auf Petrus und seine Reue nach dem Verrat des Herrn beim dritten Hahnenschrei, erzielt mit dem Anklang des Wortes *petra* „Stein, Fels“ auf den Namen Petrus und in Erinnerung an das gleiche Wortspiel des Jesuswortes *tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam* (Mt. 16,18).- Das dritte Strophenpaar nimmt den Hahnenschrei als Wach- und Klageruf für die Schläfrigen und Trägen und für die neinsagenden Leugner – so nochmals in Anspielung auf Petrus, den Verleugner des Herrn - und preist sodann den Hahnenruf als Zeichen für die Wiederkehr der Genesungshoffnung für Kranke, noch einmal als wirkungsmächtigen Aufruf zur Umkehr der Mörder und Räuber wie auch der vom Glauben Abgefallenen.- Und die beiden Schlußstrophen: Sie bitten Jesus, das wahre Morgenlicht, im Gemahnen an den erinnernden Blick, den er beim dritten Hahnenschrei auf den leugnenden Petrus gerichtet hat, um Aufrichtung der Strauchelnden und Erleuchtung zu wahren Reuetränen und um das Widerstrahlen seines erleuchtenden Blicks in den Sinnen der im geistigen Schlaf Befangenen.

In wundervoll einfacher Poesie sind so in diesem Morgenhymnus der Wechsel von Tag und Nacht, der Wandel vom Dunkel zum Licht, das morgendliche Erwachen und sich Ermuntern des trägen Schläfers, das Gesundwerden des Kranken zur Symbolik der Umkehr von Verbrechen, Sünde, Glaubensverrat und Glaubenschwäche, zur Wendung von geistiger Krankheit zu geistiger Gesundheit von geistiger Blindheit zur spirituellen Erleuchtung gestaltet. Der geniale poetische Kerngedanke des ganzen aber liegt bei der Deutung des alltäglichen Hahnenschreis als allmorgendliche Erinnerung an den Hahnenschrei der Passionsgeschichte, mit dem Petrus exemplarisch zur reuigen und tätigen Umkehr bewegt wurde.

Ich folge nun dem Text unserer Hymnare, wie er im Anhang arrangiert ist, Vers für Vers mit Erläuterungen zu seinen auffälligsten Eigenarten.

**(1,1) Aeterne:** den Vokativ, den das Deutsche nicht kennt, formen die Übersetzungen in Nominative um, wobei *euuigo* mit der Endung *-o* die Form der schwachen Adjektivdeklinations wählt, *ewiger* mit der Endung *-er* die pronominale Form der starken.

**(1,1) rerum:** Dazu eine lexikographisch-semantische Anmerkung und eine zur Formenlehre: Zunächst die lexikographisch-semantische: ahd. lesen wir den Genitiv Plur. des

<sup>76</sup> Firchow (wie Anm. 40), S. [xxiv]; Vogel (wie Anm. 40), S. 9 und S. 13.

<sup>77</sup> Törnquist II (wie Anm. 40), S. XIV.

altertümlichen Wortes *racha*, das vom Verbum *rahhan* kommt, welches eigentlich „sagen“ bedeutet, das Substantiv *racha* bedeutet demnach eigentlich „Rede“ und danach erst den Redegegenstand, also die Sache, das Ding. Dieses gewöhnliche Wort „Ding“ gebraucht dann auch der mhd. Übersetzer, wenn er *der ding* sagt.- Zweitens und vor allem ist aber zur Formenlehre zu bemerken, daß das Ahd. *rachono* den Genitiv Plural allein durch die Endung *-ono* anzeigt. Das Mhd. benötigt bei Nomina den Artikel *der* um den Kasus anzudeuten, so auch hier: *der dinge*. Terminologisch gesprochen: Der ahd. Sprachstand ist hier noch synthetisch, im Mhd. ist er bereits überall analytisch. In diesem Punkt unterscheiden sich die beiden Interlinearversionen sehr häufig. Auf weitere Beispiele, die es nicht nur bei der Deklination der Nomina, sondern auch bei der Konjugation der Verben gibt, weise ich im folgenden nur noch ausnahmsweise hin.

**(1,1) conditor:** wieder eine Anmerkung zum Lexikon: *conditor* von *con-dare* bedeutet wörtlich „zusammengeben, aufschichten“; das ahd. Partizip *felahonto*, „der Aufschichtende“ zum Verbum *felahon* „aufschichten“ gibt das sozusagen wörtlich wieder. Der Schöpfergott ist als einer gedacht, der die Dinge der Welt aufeinander aufschichtet. Das jüngere *scepf#re* unserer mhd. Übersetzung führt mit seiner Zugehörigkeit zu dem bis heute geläufigen „Schöpfen“ in einen anderen Bildbereich, der dann konventionell geworden ist. Die ahd. Glosse steht dem Schulbereich noch näher, sie „erklärt“ das lat. Wort, die mhd. ignoriert dessen Grundbedeutung und „sagt“ ihren konventionell gewordenen Sinn als Vokabel bloß noch „ein“.

**(1,2) diemque:** die ahd Übersetzung *tac ioh* ahmt hier wie auch sonst mit schuldidaktischer Motivation das angehängte *-que* durch ein nachgestelltes *ioh* nach, was im Deutschen ja eigentlich nicht geht. Dagegen passt sich die mhd. Glosse dem deutschen Sprachgebrauch an.

**(1,2) qui regis:** „der du richtest“ Diese Stelle ist syntaktisch interessant. Das Lateinische hat für jedes Geschlecht ein eigenes Relativpronomen: *qui, quae, quod*; das funktioniert für alle drei Personen: „ich, du, er, sie es; - wir, ihr sie“. Das Deutsche kennt eigentlich überhaupt kein Relativpronomen, sondern hat als Ersatz dafür das zum Artikel gewordene Demonstrativpronomen „der, die, das“ oder auch das Fragepronomen „welcher, welche, welches“. Das funktioniert aber nur für die dritte Person „er, sie, es“. Für Relativsätze, die sich auf ein männliches oder weibliches „du“ beziehen, hat das Neuhochdeutsche das „du“ ersatzweise in der relativen Wendung „der du, die du“ eingeführt, z. B. für *pater noster qui es in caelis...* „Vater unser, der du bist im Himmel...“, was in neuerer Zeit freilich weniger wörtlich und eigentlich recht frei wiedergegeben wird als „Unser Vater im Himmel ...“ (wobei immer noch merklich ist, daß dem Deutschen ein Vokativ fehlt). Die Übersetzungen unserer Hymnare wählen an dieser Stelle nun die jeweils andere der alternativ möglichen Lösungen. Ahd. steht statt des Relativpronomens *qui* das Demonstrativum (der Artikel) *ther*; dem lat. eigentlich *is* entspräche; mhd. haben wir anstelle des Relativpronomens *qui* das Personalpronomen der zweiten Person *du*, dessen lat. Gegenwert *tu* sein müßte.

**(1,3) dans / das:** hier geht die ahd. Übersetzung auf eine andere Lesart - das lat. Part. Praes. - zurück als die mhd., die an die finite Verbform anschließt, wie sie mit *das* in den heute maßgeblichen Ausgaben bevorzugt wird.

**(1,4) adleves:** die Stelle ist lexikographisch-semantisch und übersetzungstechnisch interessant. Wir haben zwei verschiedene Übersetzungswörter, *erpurres* und *ringes*: Ahd. *erpurres* kommt vom Infinitiv *ir-burrien* „emporheben“, wobei die Vorsilbe „er-“ dem lat. *ad-* entspricht; das ist übrigens ein für die Wortbildungslehre interessanter Nebenaspekt. der Stamm *-bur-* von *ir-burrien* ist abgeleitet vom Substantiv *bor* „Höhe, Spitze“, was noch in

unserem „empor“ steckt. Die „wörtliche“ Bedeutung des ahd. Wortes ist also etwa „hinauf-“ oder „heraufmachen“, wobei sicherlich an das Leichtmachen einer zu hebenden Last gedacht ist. Aber im Vordergrund steht doch nicht die Vorstellung des Gewichts, sondern die einer Distanz von Hoch und Tief, die zu überwinden ist. Das mittelhochdeutsche *du ringes* scheint dagegen näher bei der Vorstellung eines kleinen, wörtlich eines „geringen“ Gewichts zu bleiben, wie sie in dem lat. *adlevēs* anklingt. Zu beachten ist freilich, daß das auch lat. Wort in Verbindung mit *fastidium* „Überdruß“ metaphorisch gebraucht ist, was der Wahl des Übersetzungswortes eine gewisse Freiheit einräumt. Auf sie eben reagieren unsere Übersetzer verschieden.

**(1,4) fastidium:** wieder verschiedene Übersetzungswörter. das mhd. *vrdruzze* ist dem Stamm des Wortes nach noch heute in der Form „Überdruß“ geläufig; die Grundbedeutung scheint nach altnordischen und altenglischen Belegen etwas mit der Vorstellung von Müdigkeit zu tun zu haben, was gut zu der hier vorliegenden Kontextbedeutung von *fastidium* als „Langeweile“ stimmt. Recht merkwürdig, aber wieder vielleicht passend dazu ist das ahd. *urgauuida*. Das Wort ist im deutschen Mittelalter nur hier belegt. Der Stamm *-gaw-* gehört wohl mit englisch *to yawn*, „gähnen“ zusammen, also wieder Müdigkeit. Noch frühneuhochdeutsch ist als zugehöriges Verbum *gōwen* ebenfalls mit der Bedeutung „gähnen“ im Grimmschen Wörterbuch verzeichnet.

**(2,1) preco:** ist ahd. als *foraharo*, mhd. aber als *scerge* wiedergegeben. Lat. *praeco*, aus *praedico* ist mit ahd. *foraharo* vom Verbum *fora-haren* abgeleitet, d. h. aus den Teilen *fora-* „vor“ und *haren* „rufen, schreien“. Es ist damit der Komposition von *praedico* nach Vor- und Hauptsilbe genau nachgebildet. *foraharo* ist aber nur hier belegt und hat keinen mhd. Nachfolger. Deshalb besteht der Verdacht, daß es lediglich eine *ad hoc*-Bildung ist, um das Verständnis des lat. Wortes einzuprägen. Mhd. *scerge* hingegen ist in der Bedeutung „Ausrufer“ ebenso gut belegt wie umgekehrt spät- und mittellateinisch *praeco* in der Bedeutung „Scherge“. Wir haben im Ahd. also eine schulmäßige Erläuterung der Zusammensetzung des lat. Wortes durch ein Kunstwort gegenüber dem „Einsagen“ der lat. Vokabel mit einem sprachüblichen deutschen Wort.

**(2,4) nocte noctem:** ich mache hier nun doch noch einmal auf die synthetische Formenbildung des Ahd. gegenüber der analytischen des Mhd. aufmerksam. *nocte*, der lat. Ablativ, ist mhd. als Dativ mit Artikel *der naht* wiedergegeben, ahd dagegen ebenfalls als Dativ durch *nahti* ohne Artikel aber mit der Endung *-i*; *noctem*, der lat Akkusativ ist mhd. mit Artikel *die naht*, ahd. ohne Artikel *naht* in der endungslosen Form verzeichnet, die für die Deklinationsklasse der sog. Wurzelverben, denen dieses Wort angehört, regulär ist.

**(2,4) segregans:** die ahd Übersetzung mit *suntaronti*, d.h. „sondernd“, wie es noch heute sprachüblich ist, ahmt mit dem Bestandteil *suntar-* nhd. „sonder“ die Vorsilbe *se-* des lat. *segregans* nach. *segregare* ist aus *se-* mit der Bedeutung „von weg“ und der Wurzel *greg-* zu *grex* „Herde“ gebildet, wäre also wörtlich durch „von der Herde trennen“ wiederzugeben. Der quasi metaphorische Sinn des lat. Wortes wird also durch ahd. *suntaron* „absondern“ nur nach seinem nichtmetaphorischen Bestandteil *se-* wörtlich wiedergegeben. Aber damit ist der Bau des lat. Wortes implizit auch hier etymologisch erläutert. Dagegen hat das mhd. *teilenter* der Wiener Handschrift wieder den Charakter des „Einsagens“ der Vokabel, die gelernt, nicht verstanden werden will. Zudem ist „teilen“ hier nicht ganz treffend, denn die Nacht wird ja nicht in Teile geteilt, sondern es wird die Nacht von der Nacht abgesondert, was ahd. *gisuntarot* heißen würde.

**(3,2) caligine:** das ahd. Substantiv *tunchli* ist aus dem Adj. *tunchel* + angehängtem Suffix *-i* gebildet (wie „Höhe“ zu „hoch“) und hier synthetisierend als separativer Dativ zur Übersetzung des separativen Ablativs *caligine* zu verstehen. Das mhd. *von vinsten* konstruiert wieder analytisch mit Hilfe der Präposition *von*. Seine Wortbildung als Ableitung vom Adjektiv *vinster* ist dieselbe wie bei ahd. *tunchli*, nur das im Mhd. das Suffix *-i* abgefallen ist. Die beiden Wörter, „finster“ und „dunkel“, wie wir sie heute noch haben, sind auch im alten Deutsch als Synonyme zu verstehen, welche den Übersetzern hier als gleichwertig zur Verfügung standen. Eine nach Wortbildung oder Bedeutung erläuternde Funktion haben weder *tunchli* noch *vinster*.

**(3,3) errorum:** die beiden heute maßgeblichen Ausgaben der Hymne, die *Analecta Hymnica* von Dreves einerseits und Bulsts ‚*Hymni antiquissimi*‘ andererseits, sind im Dissens über die hier richtige Lesart. Bulst zieht das *errorum* ‚Irrtümer‘ unserer beiden Hymnare vor, Dreves hat stattdessen die *lectio difficilior* ‚*erronum*‘, ‚Vagabunden, Landstreicher‘, was auch ich für die bessere Lesart halte. Unsere Hymnare freilich haben einhellig *errorum* und übersetzen entsprechend; auffällig ist nur, daß die mhd. Übersetzung mit *irrtvmes* den Genitiv Singular für den Plural des lat. Wortes hat.

**(4,2): freta:** hier geht es zugleich mit einer semantischen um eine Stilfrage. ahd. *kiozun* ist der Akk. Plur. zum Substantiv *giozo*, das vom Verbum „gießen“ abgeleitet ist. In heutigem Deutsch ist *kiozun* also halbwegs wörtlich als „Güsse“ (Akk.) wiederzugeben. Damit hält der ahd. Ausdruck den Bezug zum Wasser gegenwärtig und bietet zugleich dem poetischen Ausdruck lat. *freta* zu *fretum* „aufbrandendes Wasser“ eine stilistisch angemessene Entsprechung; jedenfalls bleibt *giozo* mit seinem Wasserbezug semantisch näher am lat. Text als das metaphorisch gebrauchte Abstraktum *tobheit* der mhd. Übersetzung, die ihrerseits allerdings das Moment der Aufgebrachttheit des Meeres deutlicher hervorhebt.

**(4,3) petri ecclesia/ petra ecclesiae:** diese Stelle betrifft den poetischen Kern der Hymne. Die Lesart des reichenau/murbacher Hymnars zerstört das in der Wiener Handschrift bewahrte Wortspiel *petra ecclesiae* ‚Fels der Kirche‘, indem es *Petri ecclesia* ‚Kirche des Petrus‘ schreibt. Entsprechend ist *petri* mit *pietres*, dem Genitiv des Eigennamens Petrus übersetzt, merkwürdigerweise mit romanischer Diphthongierung des Stammvokals wie in ital. ‚Pietro‘ für ‚Petrus‘. In der mhd. Übersetzung steht natürlich korrekt *stein* für *petra*.

**(4,4) diluit:** hier gehen die Übersetzungen im Ansatz des Tempus auseinander. Die ahd. Interlinearversion hat das Präsens *uuaskit* ‚wäscht‘, die mhd. das Präteritum *abwusch*. Lat. *diluit* ist eindeutig ein Präsens. Im Kontext der Strophe haben auch *colligit* in Vers 1 und *mitescunt* in Vers 2 das Praesens, das denn auch in den Interlinearversionen aufscheint. Aber bei *diluit* verfahren unsere beiden Übersetzungen jede nach der Konsequenz, die ihnen ihre Lesart von Vers 3 vorgibt: *ecclesia petri* und ahd. *pietri samanunga*, die ‚Kirche Petri‘, das ist ein zeitloser Begriff, daher das ahd. Präsens *uuaskit* in der ahd. Übersetzung. Aber *petra ecclesiae*, der ‚Fels der Kirche‘, das meint den historischen Petrus der kirchengeschichtlichen Vergangenheit und das geschichtlich besondere Ereignis der Betroffenheit des Petrus beim Hahnenschrei der Passionsgeschichte. Daher hat der Übersetzer das lat. Präsens als Präsens historicum verstanden und mit dem Präteritum mhd. *abwusch* übersetzt.

**(7,1) pāventes / lǣbentes:** Verschiedene Schwierigkeiten hat die siebente Strophe unseren Übersetzern bereitet, weil es hier Überlieferungsfehler in der Texttradition gab. Die beiden Wörter *lābare* mit kurzem *a* und *lǣbori* mit langem *a* in der Stammsilbe haben etwa die gleiche Bedeutung ‚schwanken, straucheln‘. Die in unserem Vers metrisch richtige Wort *lābantes*, mit kurzem *a* in der Stammsilbe, hat erst Bulst konjiziert, in der Überlieferung ist es

nicht erhalten. Stattdessen hatte sich in manchen Handschriften das geläufigere Wort *l̥bentes* eingeschlichen, vielleicht auch weil es in Vers 3 der Strophe wieder erscheint, hier in der Form des Part. Perf.; doch dazu gleich noch. Wie dem auch sei, das eingeschmuggelte *l̥bentes* paßt wegen seines langen *a* jedenfalls metrisch nicht. Manche Handschriften haben das bemerkt und stattdessen ein metrisch korrektes *pāventes* mit kurzem *a* konjiziert. Dem liegt aber ein Verbum *pāvere* zugrunde, das *ad hoc* vom Substantiv *pāvor* „Furcht“ abgeleitet ist, in Wirklichkeit aber überhaupt nie existiert hat. Unsere Murbacher Handschrift hat nun das metrisch richtige, aber nicht sprachübliche *pāventes*, während die Wiener Handschrift das metrisch falsche *l̥bentes* schreibt. Selbstverständlich halten sich unsere Übersetzungen an die ihnen vorliegende Lesart, also *furahtante* „fürchtende“ für *paventes* und *die slipfenden* „die Ausrutschenden“ für *labentes*.

(7,3) Der Vers muß richtig lauten:

*si réspicís lapsHs cadúnt*  
„wenn du hinschaust, fallen die Sünden“

Daraus ist in der Murbacher Handschrift geworden:

*si nos respicis, lapsi non cadunt*  
„Wenn du uns anschaust, fallen die Ausgerutschten nicht (gänzlich).“

Metrisch ist das natürlich unmöglich. Es ist nur das Ergebnis einer Verständnisschwierigkeit. Das richtige *lapsHs* war offenbar nicht in seiner Bedeutung „Sünden“ und als Nominativ Plural erkannt worden. Man hat es als Partizip *lapsūs*, „der Gefallene“, mißverstanden, dann als fehlerhaften Singular zur Pluralform *cadunt* des Prädikats angesehen und entsprechend einen Plural *lapsi*, „die Gefallenen“, konstruiert. Wer unter den *lapsi* verstanden werden sollte, das hat man durch Zufügung des *nos* klären wollen. Und wenn der Satz dann einen akzeptablen Sinn haben sollte, mußte das *non* vor *cadunt* eingefügt werden.

Diese schlimme Schlimmbesserung führt dann in der ahd. Übersetzung sinngemäß zu dem Verständnis:

„Wenn du uns anschaust, fallen wir Ausgerutschte nicht (gänzlich).“

Die Wiener Handschrift hat eine andere, ebenfalls falsche Lesart. Hier lautet der Vers:

*si réspicís lapsós, cadúnt*

Das müßte so übersetzt werden:

„Wenn du die Ausrutschenden anschaust, fallen sie“

was natürlich im Kontext nicht akzeptabel ist. Was ist hier passiert? Am Anfang stand wohl wieder das gleiche Problem wie in der Murbacher Handschrift: Man hat *lapsHs* nicht als Nom. Plur. von *lapsus* in der Bedeutung „die Sünden“ erkannt, dann ähnlich wie die Murbacher Handschrift nach einem Akkusativ-Objekt zu *respicis* gesucht und dieses Mal gemeint, ihn entstellt in *lapsus* zu erkennen, das zu einem Akk. Plur. *lapsos* zu berichtigen sei. Diese *lapsi* sind dann zugleich in der Funktion des Subjekts von *cadunt* als grammatisch passend angesehen worden. Der so entstandene Satz ist nun in der Tat zwar syntaktisch konsistent, ergibt aber im gegebenen Kontext nur puren Unsinn. Weil der mhd. Übersetzer das erkannt hat, resigniert er; er bricht bei *cadunt* die Übersetzung ab und schreibt nur:

<i>ob</i>	<i>dv ansiehes</i>	<i>die besliften</i>
„wenn	du anschaust	die Ausgerutschten, ...“

Insgesamt gesehen ist dieser textlich verdorbene Vers aber besonders deswegen interessant, weil man an den mißglückten Besserungsversuchen der beiden Hymnare erkennt, daß ihre interlinearen Übersetzungen grundsätzlich ein horizontales Verständnis des Satzganzen und größerer Sinnzusammenhänge durchaus voraussetzen, wenn sie auch ihre Übersetzungen systematisch auf eine vertikale und nicht auf eine horizontale Lektüre einrichten.

Ich fasse die Einzelbeobachtungen meines Kommentars zusammen. Am häufigsten läßt sich beobachten, daß der frühe reichenau-murbachische Text sowohl im nominalen als auch im verbalen Bereich noch synthetischen Sprachbau zeigt, gegenüber dem schon durchweg analytischen der mhd. Übersetzung. Sehr häufig wählen die beiden Denkmäler unterschiedliche Übersetzungswörter für das gleiche lat. Wort. Das ist für die historische Wortforschung und Lexikographie interessant. Wir können Frühbelege von Wörtern fassen, die später nicht mehr vorkommen und durch andere, unter Umständen neue ersetzt sind. Es finden sich darüber hinaus im reichenau-murbacher Text aber auch nicht selten *ad hoc*-Bildungen von Wörtern die nie sprachüblich gewesen sind. Sie lassen etwas über den didaktischen Zuschnitt unserer Texte erkennen, denn sie sind gewöhnlich allein mit der didaktischen Zielsetzung erfunden, die Wortbildung des lat. Wortes durchschaubar und auf dieser Grundlage leichter merkbar zu machen. Solche Anstrengungen macht der mhd. Übersetzer nicht. Er wählt sprachübliche Übersetzungswörter, die dem Rezipienten den lat. Wortlaut weniger erklären, als daß sie ihm die entsprechenden Vokabeln „einsagen“. Auf der Ebene der Syntax war es aufschlußreich, zu sehen wie die Übersetzer mit dem Problem umgehen, daß es im Deutschen kein Relativpronomen gibt. Daß überhaupt Beobachtungen auf dem Gebiet der Syntax möglich sein würden, war bei der Ausrichtung der Interlinearversionen auf eine vertikale Wort-für-Wort-Lektüre eigentlich kaum zu erwarten. Und selbst eine Stilbeobachtung war einmal möglich, nämlich bei der Verdeutschung des poetischen Wortes *fretum*, das die beiden Übersetzer durch *kiozo* und *tobheit* mit ganz unterschiedlicher Stilwertigkeit wiedergeben. Selbst für die Ebene der Textinterpretation durch die Übersetzer ließen sich Beobachtungen anstellen. Der mhd. Übersetzer versteht das Präsens *diluit* in Vers 4 der vierten Strophe als Präsens historicum, weil er es auf das historisch besondere Ereignis von Petrus' reuiger Umkehr beim Hahnenschrei der Passionsgeschichte deutet. Anders der ahd. Übersetzer, der dabei freilich seinem verschlimmbesserten Text folgt. Und damit sind wir bei dem Phänomen verdorbener oder mißverständlicher Textstellen angelangt, das eher eines des lat. Textes ist. Aber natürlich zeitigt es seine Wirkungen auch für die Übersetzer.

Alles in allem, so denke ich, ein recht vielfältiges Spektrum an interessanten Beobachtungsmöglichkeiten, die uns diese Hymnare mit ihren interlinearen Übersetzungen anbieten.

## Textanhang

\* = Analecta Hymnica - + = Bulst, Hymni Latini Antiquissimi

Murbach 25 / Wien 2

Ambrosius (AH [wie Anm. 21] 50, S. 11 – Bulst [wie Anm. 21], S. 39)

	<b>1</b>			
Murb.	<b>euuigo</b>	<b>rachono</b>	<b>felahanto</b>	
	<b>Aeterneꝛ</b>	<b>rerum</b>	<b>conditor,</b>	
Wien	<b>Eterne*+</b>			
Wien	<b>Ewiger</b>	<b>der dinge</b>	<b>scepfære</b>	
Murb.	<b>naht</b>	<b>tac ioh</b>	<b>ther</b>	<b>rihtis</b>
	<b>noctem</b>	<b>diemque</b>	<b>qui</b>	<b>regis</b>
Wien	<b>die naht</b>	<b>v] den tach</b>	<b>dv</b>	<b>rihtes</b>
Murb.	<b>inti</b>	<b>ziteo</b>	<b>kepanti</b>	<b>ziti</b>
Murb.	<b>et</b>	<b>temporum</b>	<b>dans</b>	<b>tempora,</b>
Wien			<b>das*+</b>	
Wien	<b>v]</b>	<b>der zite</b>	<b>gibes</b>	<b>zite</b>
Murb.	<b>thaz</b>	<b>erpurres</b>	<b>urgauuida</b>	
	<b>ut</b>	<b>adleues</b>	<b>fastidium -</b>	
Wien	<b>daz</b>	<b>dv ringes</b>	<b>vrdrvzze</b>	
	<b>2</b>			
Murb.	<b>foraharo</b>	<b>tages</b>	<b>giu</b>	<b>lutit</b>
	<b>Preco</b>	<b>diei</b>	<b>iam</b>	<b>sonat</b>
Wien	<b>der scerge</b>	<b>des tages</b>	<b>alzan</b>	<b>lvtet</b>
Murb.	<b>thera naht</b>	<b>tiufin</b>	<b>thurahuuachar</b>	
	<b>noctis</b>	<b>profunde</b>	<b>peruigil,</b>	
Wien	<b>der naht</b>	<b>tieffer</b>	<b>dvrwachig</b>	
Murb.	<b>nohtlih</b>	<b>lioht</b>	<b>uuegontem</b>	
	<b>nocturna</b>	<b>lux</b>	<b>uiantibus</b>	
Wien	<b>daz nahtig</b>	<b>lieht</b>	<b>den wegvarenden</b>	
Murb.	<b>fona</b>	<b>nahti</b>	<b>naht</b>	<b>suntaronti</b>
	<b>a</b>	<b>nocte</b>	<b>noctem</b>	<b>segregans.</b>
Wien	<b>von</b>	<b>der naht</b>	<b>die naht</b>	<b>teilenter</b>
	<b>3</b>			
Murb.	<b>themu</b>	<b>eruahter</b>	<b>tagestern</b>	
	<b>Hoc</b>	<b>excitatus</b>	<b>lucifer</b>	
Wien	<b>davon</b>	<b>erwechet</b>	<b>der tagstern</b>	
Murb.	<b>intpintit</b>	<b>himil</b>	<b>tunchli</b>	
	<b>soluit</b>	<b>polum</b>	<b>caligine,</b>	
Wien	<b>loset</b>	<b>den himel</b>	<b>von vinsten</b>	
Murb.	<b>themu</b>	<b>iokiuuelih</b>	<b>irrituomo</b>	<b>samanunga</b>
	<b>hoc</b>	<b>omnis</b>	<b>errorum+</b>	<b>chorus</b>
Wien	<b>davon</b>	<b>aller</b>	<b>irrtvmes</b>	<b>chor</b>
Murb.	<b>uuec</b>	<b>terrennes</b>	<b>ferlazit</b>	

[erronum\*]

Wien **uiam** **nocendi** **desserit.** [uias\*+  
den wech scadens verlat

4

Murb. **themu** **ferro** **chrefti** **kelisit**  
**Hoc** **nauta** **uires** **colegit,**  
Wien **davon** **scefman** **die creft** **samenet**

Murb. **seuues ioh** **kistillent** **kiozun**  
**pontique** **mitescunt** **freta,**  
Wien **v] des mers** **semften** **tobheit**

Murb. **themu** **selbiu** **pietres** **samanunga**  
**hoc** **ipsa** **petri** **ecclesia** [ipse petra ecclesiae\*+  
Wien **hoc** **ipsa** **petra** **ecclesie**  
Wien **davon** **selbe** **der stein** **der christenheit**

Murb. **singantemo** **sunta** **uuaskit**  
**canente** **culpam** **diluit.**  
Wien **singvntem** **die sculde** **abwusch**

5

Murb. **arstantem** **auur** **snelicho**  
**Surgamus** **ergo** **strenue,**  
Wien **vfste wir** **gereht** **ernstliche**

Murb. **hano** **lickante** **ueechit**  
**gallus** **iacentes** **excitat**  
Wien **der hane** **die likkenden** **wekchet**

Murb. **inti** **slaffiline** **refsit**  
**et** **somnolentos** **increpat,**  
Wien **v]** **die slafträgen** **refset**

Murb. **hano** **laugente** **refsit**  
**gallus** **negantes** **arguit.**  
Wien **der han** **die lovgvnd** **refset**

6

Murb. **henin** **singantemo** **uuan** **erkepan [ist]**  
**Gallo** **canente** **spes** **redit,**  
Wien **dem hanen** **singvnd** **zNversiht** **redit\*+**  
Wien **dem hanen** **singvnd** **zNversiht** **widervert**

Murb. **siuchem** **heili** **auur kicoz[an ist]**  
**egris** **salus** **refunditur,**  
Wien **den siechen** **heil** **widergozen wirt**

Murb. **uuaffa[n]** **thiupes** **intpontan**  
**mucro** **latronis** **soluitur**  
Wien **daz svert** **des scachaeres** **conditur\*+**  
Wien **daz svert** **des scachaeres** **verborgen wirt**

Murb. **pisliften** **kilauba** **uuiruit**  
**lapis** **fides** **reuertitur.**  
Wien **den beslipften** **gelovbe** **wider chvmet**

			<b>7</b>			
Murb.	<b>heilant</b>		furahtante	kasih		
	<b>hesu,</b>		<b>pauentes</b>	<b>respice</b>		
Wien			<b>labentes*</b>			[labantes+
Wien	iesv		die slipfenden	an sich		
Murb.	<b>inti</b>	<b>unsih</b>	kesehanto	kirihti		
	<b>et</b>	<b>nos</b>	<b>uidendo</b>	<b>corrige.</b>		
Wien	v]	vns	ansehend	rihte		
Murb.	<b>ibu</b>	<b>unsih</b>	kisihis	pislifte ni	fallant	
Murb.	<b>si</b>	<b>nos</b>	<b>respicis,</b>	<b>lapsi non</b>	<b>cadunt,</b>	
Wien	<b>si</b>	----	<b>respicis</b>	<b>lapsos</b>	<b>cadunt</b>	[lapsus*+
Wien	<b>ob</b>	----	dv ansiehes	die besliften	---	
Murb.	<b>uuofte ioh</b>		<b>sunta</b>	<b>inpu[n]tan uuirdit</b>		
	<b>fletuque</b>		<b>culpa</b>	<b>soluitur.</b>		
Wien	v] von weinen		div sculd	zelost wirt		
			<b>8</b>			
Murb.	<b>thu</b>	<b>lioht</b>	arskin	huctim		
	<b>Tu</b>	<b>lux</b>	<b>refulge</b>	<b>sensibus</b>		
Wien	dv	lieht	widerscine	den sinnen		
Murb.	<b>thera naht ioh</b>		slaf	arscuti		
Murb.	<b>noctisque</b>		<b>somnum</b>	<b>discute,</b>		
Wien	<b>mentisque*+</b>					
Wien	v] des mvtes		slaf	zescvttte		
Murb.	<b>thih</b>	<b>unsriu</b>	stimma	erist	lutte	
	<b>te</b>	<b>nostra</b>	<b>uox</b>	<b>primum</b>	<b>sonet,</b>	
Wien	dich	vnsr	stimme	erste	lvttet	
Murb.	<b>inti</b>	<b>munda</b>	keltem	<b>thir</b>		
	<b>et</b>	<b>ora*</b>	<b>soluamus</b>	<b>tibi.</b>		
Wien	v]	die mvnd	vf tNn wir	dir		[uota+
			<b>9 (Murbach 19,12)</b>			
Murb.	<b>kote</b>	<b>fatere</b>	si	tiurida		
	<b>Deo</b>	<b>patri</b>	<b>sit</b>	<b>gloria</b>		
Wien	Got	vater	si	ere		
Murb.	<b>sine[mu] ioh</b>		einin	suniu		
	<b>eiusque</b>		<b>soli</b>	<b>filio</b>		
Wien	v] sinem		einem	svne		
Murb.	<b>mit</b>	<b>atumu</b>	pirnantin			
	<b>cum</b>	<b>spiritu</b>	<b>paraclyto</b>			
Wien	mit	dem geiste	trostsamen			
Murb.	<b>inti</b>	<b>nu</b>	<b>inte</b>	<b>in euun</b>		
	<b>et</b>	<b>nunc</b>	<b>et</b>	<b>in perpetuum.</b>		
Wien	v]	nv	v]	ewiclichen		<b>Amen Wien</b>

# Die Gesänge des Millstätter Sakramentars

Stefan Engels

Eine der wichtigsten liturgischen Handschriften aus dem Millstätter Skriptorium ist das „Millstätter Sakramentar“, Klagenfurt, Kärntner Landesarchiv 6/35, ein Pergamentcodex aus dem 12. Jahrhundert, der unter anderem auch einen Gradualeteil mit allen Gesangstexten für die Feier der Messe enthält. Über diesen Codex ist an dieser Stelle schon ausführlich gesprochen worden.<sup>78</sup> Hier sollen einige noch nicht diskutierte Aspekte der Notation zur Sprache kommen.

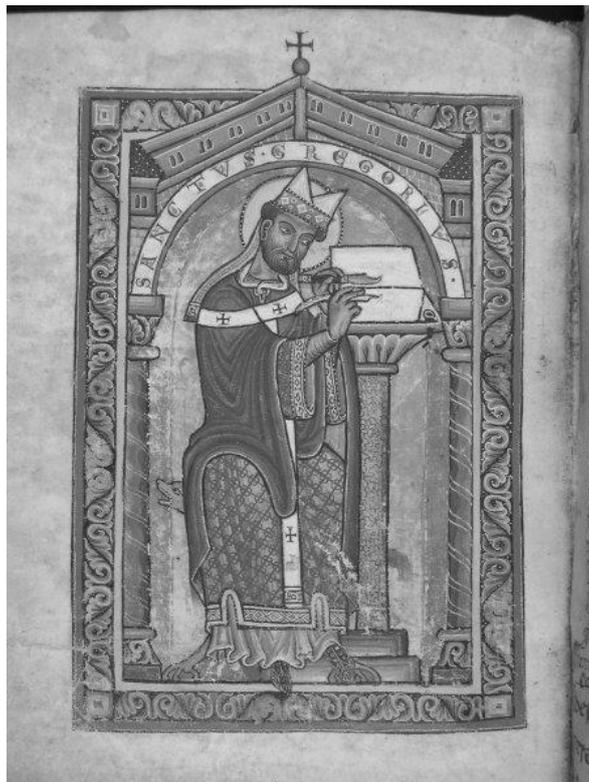


Abb. 1: Millstätter Sakramentar, fol. 7v

Die mittelalterliche Liturgie der Mönche und Nonnen ist eine gesungene Liturgie. Aus der Tradition der Antike entwickelte sich im Mittelalter der Gesang nach den Melodien des Gregorianischen Chorals. Unter diesem Begriff kann Verschiedenes verstanden werden. Unter „Gregorianischem Choral“ im engeren Sinne versteht man zunächst nur die Melodien der einstimmigen lateinischen liturgischen Texte von Messe und Offizium der abendländischen Kirche, die sich in fränkischen Handschriften ab dem 9. Jahrhundert finden und im Mittelalter

---

<sup>78</sup> Franz Unterkircher, *Das „Sakramentar von Millstatt“ – Entstehung und Inhalt*. In: Tagungsbericht des Symposium zur Geschichte von Millstatt und Kärnten, Millstatt 1984; gedruckt in: Studien zur Geschichte von Millstatt und Kärnten. Vorträge der Millstätter Symposien 1981-1995, hg. im Auftrag des Geschichtsvereines für Kärnten von Franz Nikolasch, Klagenfurt 1997, 279-289; P. Wind, *Die Kärntner Entstehung des Millstätter Sakramentars*. In: Tagungsbericht 1984 (wie oben); Stefan Engels, *Musikalische Handschriften des 12. Jahrhunderts aus dem Kärntner und Salzburger Raum*. In: Tagungsbericht des Symposium zur Geschichte von Millstatt und Kärnten, Millstatt 1986, 100-110; gedruckt in: Studien zur Geschichte von Millstatt... (wie oben) 291-302; Franz Nikolasch, *Bemerkungen zum liturgischen Kalender des Millstätter Sakramentars*. In: Tagungsbericht des Symposium zur Geschichte von Millstatt und Kärnten, Millstatt 1997, 20-40.

fälschlich Papst Gregor dem Großen (um 540-604) zugeschrieben wurden. Auf dem Bild fol. 7v sieht man ihn daher mit Griffel und Schabmesser arbeitend vor seinem Buch sitzen (Abb. 1). In vielen anderen Handschriften wird noch eine Taube als Symbol des Heiligen Geistes hinzugefügt, die dem Heiligen die Melodien ins Ohr flüstert. Damit wird angezeigt, dass die Gesänge höchste göttliche Autorität in Anspruch nehmen dürfen und so fast der Heiligen Schrift gleichgestellt sind, deren Texte sie – mit ganz wenigen Ausnahmen – ja vertonen. Erst später kamen die Vertonungen der Ordinariumstexte Kyrie, Gloria, Sanctus und Agnus Dei, sowie das Credo hinzu. Neue Messformulare ergänzten den ursprünglichen Bestand. Für das später entstandene Repertoire verwendet man die Begriffe „Spätgregorianik“ oder vielleicht besser den von Ewald Jammers eingeführten Begriff „Mittelalterlicher Choral“ (E. Jammers). Man begann recht früh, das Gesangsrepertoire mit regionalen Dichtungen anzureichern. Es entstanden Tropen, charakteristische Ausschmückungen des Chorals mit zusätzlichen kommentierenden Texten und Melodien, sowie Sequenzen, das sind Dichtungen, die im Anschluss an das Alleluja der Messe gesungen wurden, von dem sie auch abgeleitet sind.<sup>79</sup>

Betrachten wir die erste Seite des Gradualeteils, fol. 9r. Die Seite beginnt mit einer großen „A“-Initiale als ersten Buchstaben des Wortes „Ad“ zum Introitus (Eingangsgesang) des ersten Adventsontages. Für die mittelalterliche Denkweise war es wesentlich, dass der Anfang der Gesänge auch wirklich mit dem ersten Buchstaben des Alphabets, nämlich „A“ beginnt. Daneben steht in roter Schrift (einer „Rubrik“): *Incipit Graduale p(er) totu(m) annu(m). D(omin)ica i. (prima) In adventu d(omi)ni* („Es beginnt das Graduale für das ganze (Kirchen-)jahr. Erster Sonntag in (der Zeit der) Ankunft des Herrn.“). Dann folgen die Worte des Introitus:

*Ad te levavi animam meam: deus meus, in te confido, non erubescam: neq(ue) irrideant me inimici mei: etenim universi qui te expectant, non confundentur.*

*Ps. Vias tuas, d(omi)ne demonstra michi, et semitas tuas edoce me.*

(„Zu dir erhebe ich meine Seele. Mein Gott, auf dich vertraue ich. Ich werde nicht erröten, noch werden meine Feinde über mich lachen; ja wirklich: alle, die auf dich vertrauen, werden nicht zu Schanden werden. Ps. Deine Wege, Herr, zeige mir, und deine Pfade lehre mich.“)

Es folgen die übrigen Gesänge des **Proprium Missae**, der Eigentexte, die sich bei jeder Messfeier ändern. Diese lauten:

<b>Bezeichnung</b>		<b>Textinzipit am 1. Adventsonntag</b>
▪ Introitus	Eingangsgesang	<i>Adte levavi...</i>
▪ Graduale	Gesang nach der Lesung	<i>GR Universi...</i>
▪ Alleluia	unmittelbar auf das Graduale	<i>Aeuia Ostende nobis...</i>
▪ Offertorium	Gesang zur Gabenbereitung	<i>of Adte domine...</i>
▪ Communio	Gesang zur Kommunion	<i>Com Dominus dabit...</i>

Im unteren Teil der Seite wird mit den Texten zum zweiten Adventsonntag (*Dom II*) fortgesetzt: *Populus Syon...*

Oberhalb des Textes erkennen wir kurzschriftartige Zeichen, die so genannten „Neumen“ (von „Neuma“, das Zeichen). Es handelt sich also um die damalige Notation der Gesänge. Diese Neumen geben keine exakten Tonhöhen an, sondern nur den ungefähren Verlauf („adiastematische Neumen“, d.h. Neumen, also Notenzeichen ohne Linien). Von der Systematik her handelt es sich um süddeutsche Neumen.

<sup>79</sup> Die liturgischen Dichtungen Hymnen, Tropen und Sequenzen gehören eigentlich nicht zum Gregorianischen Choral, wenn auch Stücke dieser Gattungen in den offiziellen liturgischen Büchern stehen, und wenn auch für den Laien zunächst kein großer klanglicher Unterschied zwischen den einzelnen Gattungen einstimmiger liturgischer Musik zu bestehen scheint.

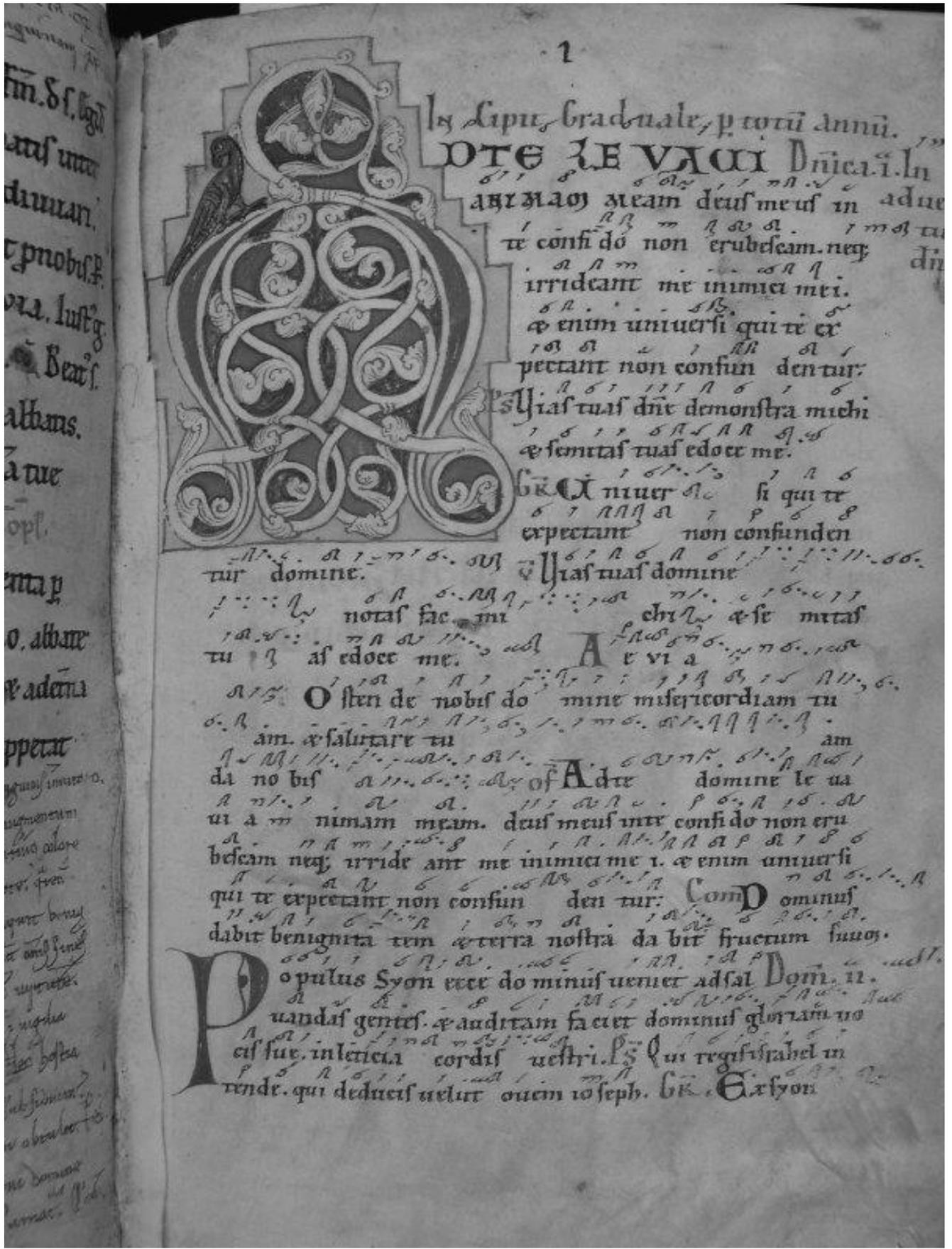


Abb. 2: Millstätter Sakramentar, fol. 9r

Um die Bedeutung und Funktion dieser Notation besser verstehen zu können, sehen wir uns einen einfach strukturierten Gesang an, nämlich den Introitus vom Mittwoch der 3. Woche im Advent. Dieser Introitus gehört zu einem Messformular, welches auch an allen festfreien Werktagen im Advent gesungen werden konnte. Der Text des Introitus stammt aus dem Buch Jesaja Kapitel 45, Vers 8. Fol. 10r sieht dieser Introitus folgendermaßen aus (Abb. 3):

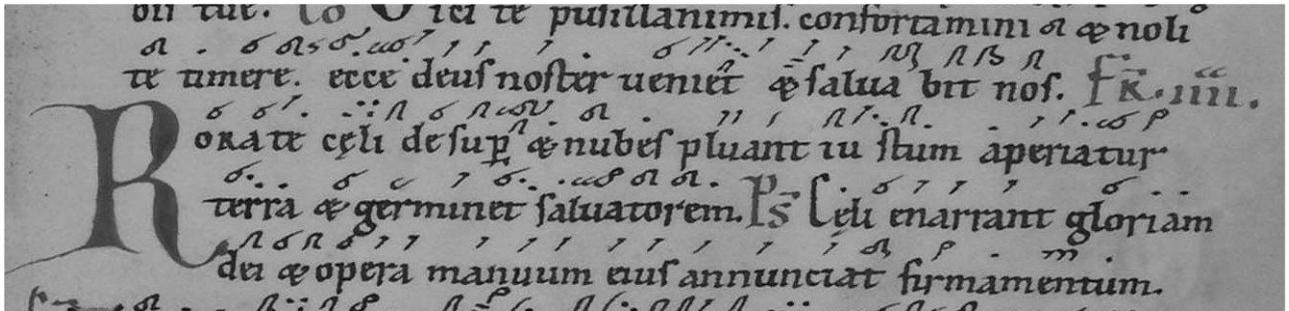


Abb. 3: Millstätter Sakramentar, fol. 10r (Ausschnitt)

*F(e)r(ia) iiii* (Der vierte Wochentag, also Mittwoch, gemeint ist die 3. Woche im Advent)  
*Rorate celi desup(er) et nubes pluant iustum; aperiatu(r)*  
*terra et germinet saluatorem. Ps Celi enarrant gloriam*  
*dei et opera manuum eius annuntiat firmamentum.*

(„Tauet, ihr Himmel, von oben, die Wolken regnen den Gerechten;  
es öffne sich die Erde und sprosse den Heiland hervor.  
Ps. Die Himmel erzählen die Herrlichkeit Gottes,  
und die Werke seiner Hände verkündet das Firmament.“)

Betrachten wir nun die Notation. Wir erkennen Neumenzeichen für verschiedene Tonfolgen (in Klammer stehen die in der Chorallehre üblichen Neumenbezeichnungen):

Einzelöne:	-	'	(Punctum, Virga)	''	(Bivirga)	'''	(Tristropha)
zwei absteigende Töne (Clivis)		∩				∪	zwei aufsteigende Töne (Pes):
drei absteigende (Climacus):		∩∩∩				∪∪∪	drei aufsteigende (Scandicus):
tief-hoch-tief (Torculus):		∩∪∩				∪∩∪	hoch-tief-hoch (Porrectus):
als Kombination der beiden letzten Zeichen: hoch-tief-hoch-tief (Torculus resupinus):							
		∩∪∩∪				∪∩∪∩	

drei leichte Töne, die ersten beiden (ungefähr) auf gleicher Tonhöhe, der dritte tiefer (Trigon):

∩∩∩

Einige Zeichen haben eine besondere Gestalt, wie das Quilisma mit der Form einer Art Spirale, dessen ursprüngliche Bedeutung man nicht mehr kennt, das aber wohl für einen leichten Durchgangston steht:

 (Quilismascandicus) und  (Quilismatorculus resupinus)

Schließlich sehen wir Zeichen, die durch einen kleinen Kreis oder ein Häkchen am Ende der Neume jeweils vor einem Silbenwechsel graphisch verändert sind. Man nennt diese Zeichen Liqueszenzen (*liquescere* = flüssig werden, schmelzen). Sie stehen meist an Stellen, in denen der Text Semivokale (l, m, n, r...) oder zwei Konsonanten hintereinander enthält, und welche eine deutliche („flüssige“) Aussprache unterstützen sollen.

 (aperia)-**tur** (terra)  
 **sal**-(vatorem)  
 (annunti)-**at** (firmamentum)  
 **et ger**-(minet)

Über die Interpretation der Liqueszenzen bieten die Choralpraktiker verschiedene Lösungen an.<sup>80</sup>

Um die Melodie lesen zu können, benötigen wir aber eine weitere Quelle mit der gleichen Melodie, aber Noten auf Linien, einer späteren Entwicklung der Notenschrift, die auf Guido von Arezzo (1. Hälfte des 11. Jh.) zurückgeht („diastematische Neumen“). In unserem Fall steht uns glücklicherweise aus der gleichen Region wie Millstatt ein Graduale zur Verfügung, welches ebenfalls aus dem 12. Jahrhundert stammt, den Codex Graz, Universitätsbibl. Hs. 807.<sup>81</sup> Er enthält eine Notation, die sich vor allem in Quellen findet, die heute in der Stiftbibliothek des Augustiner Chorherrenstiftes von Klosterneuburg liegen. Deshalb spricht man bei dieser Notation der Augustiner Chorherren auch gerne von der „Klosterneuburger Notation“. Ob auch der Codex 807 aus Klosterneuburg oder vielleicht eher aus Passau oder Seckau stammt, ist allerdings nicht sicher.<sup>82</sup>

Wir erkennen zu Beginn der Zeilen Schlüsselbuchstaben (d, f, a, c). Zusätzlich ist die F-Linie rot und die C-Linie gelb gefärbt. Die Melodie ist also eindeutig lesbar (Beginn: cd da c a a hca ag ahc chcdcd dc...).

<sup>80</sup> Eine gute Zusammenfassung des aktuellen Forschungsstandes findet man bei Dirk van Betteray, *Quomodo cabtabimus Canticum Domini in terra aliena. Liquezenzen als Schlüssel zur Textinterpretation, eine semiologische Untersuchung an Sankt Galler Quellen*. Diss. maschinschriftlich, Graz, Universität für Musik und darstellende Kunst 2005.

<sup>81</sup> Facsimile: *Le Manuscrit 807. Universitätsbibliothek Graz (XII<sup>e</sup> siècle). Graduel de Klosterneuburg*. Bern 1974 (Paléographie Musicale XIX).

<sup>82</sup> Stefan Engels, *Die Notation der liturgischen Handschriften aus Klosterneuburg*. In: *Musicologica Austriaca* 14/15 (1996), 33 - 74.

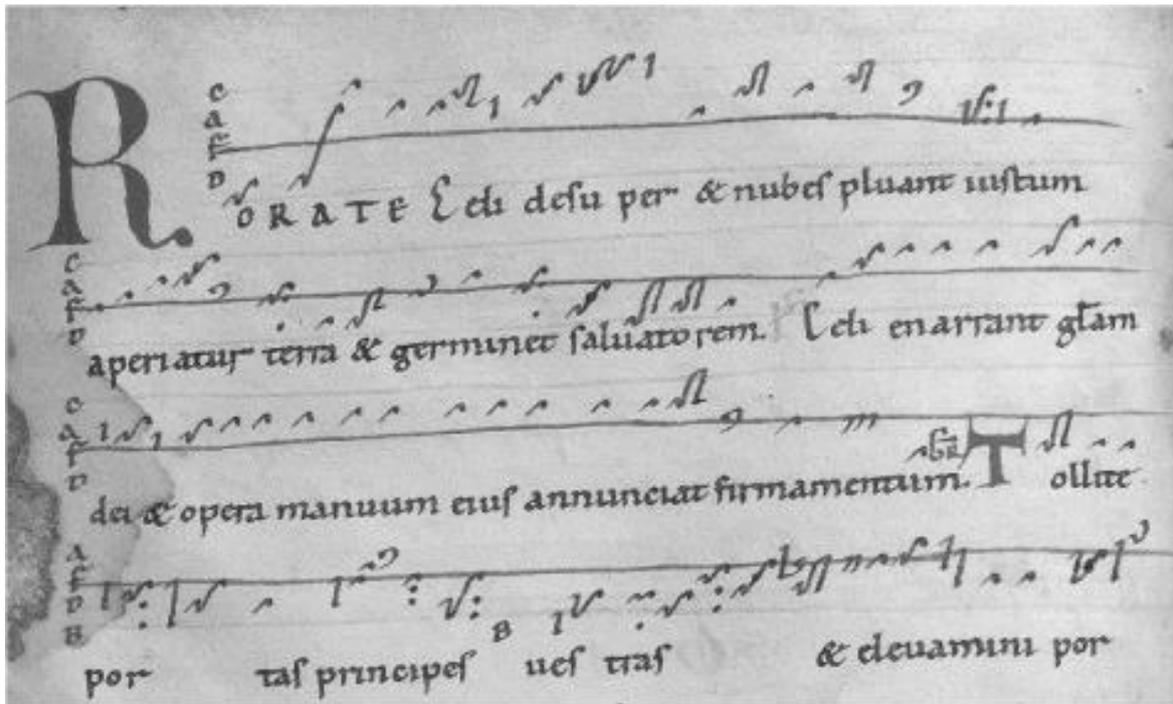


Abb. 4: Graz, Universitätsbibl. 807, fol. 5v (Ausschnitt)

Nun vergleichen wir die Fassungen beider Codices. Auf der nächsten Abbildung sehen wir in der ersten Zeile die diastematische (mit Noten „zwischen den Linien“, also lesbare) Fassung aus Graz 807 (K), in der zweiten die adiaستمatische Fassung aus dem Millstätter Sakramentar (M) und in der dritten eine Rekonstruktion dieser Fassung, die sich aus dem Vergleich mit K leicht ableiten lässt.

Ro - ra - te ce - li de su - per et nu - bes plu - ant iu - stum;

a - pe - ri - a - tur ter - ra et ger - mi - net - sal va - to - rem.

Markiert sind die Unterschiede in beiden Fassungen. Bei ce-(li) stet in K *hca*, in M sind die ersten beiden Töne auf gleicher Tonhöhe, also *cca*. Über de-(super) entspricht der aufsteigenden Dreiergruppe mit Quilisma *ahc* nur eine zweitönige Neume. Der leichte Durchgangston fehlt, es heißt also *ac*. Anstelle der dreitönigen Neume *hca* über plu-(ant) in K stehen in M zwei Einzeltöne, die in der damaligen Schreibweise nur *cc* lauten können. Über *et* (*germinet*) ist schließlich der letzte Ton in K als Liqueszenzton zu singen (in der Übertragung als kleinere Note geschrieben).

Wir sagten bereits, dass die adiastematischen Neumen im Allgemeinen keine genauen Tonhöhen, sondern nur die Richtung höher oder tiefer anzeigen. Wie verhält sich das aber bei syllabischen Gesängen, also Gesängen, bei welchen nur ein Ton über einer Textsilbe steht? Diese Frage stellt sich zum Beispiel bei den Gesängen des Sequentiars, also einer Sammlung von Sequenzen ab fol. 64v im Millstätter Sakramentar. Der Sequentiartheil beginnt mit der kurzen Sequenz der Mitternachtsmesse an Weihnachten *Grates nunc omnes*. Diese wollen wir uns genauer ansehen (Abb. 5).

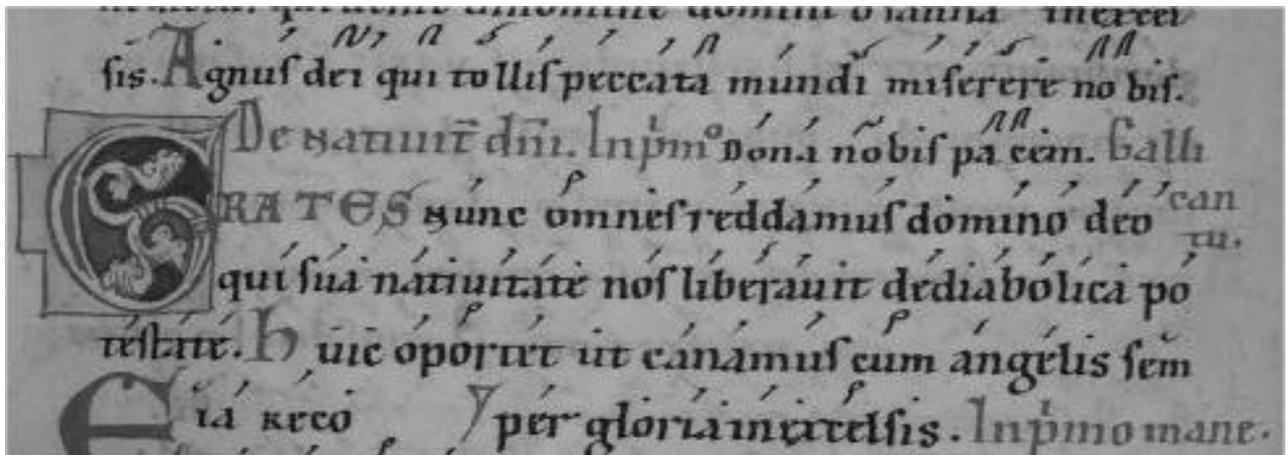


Abb. 5: Millstätter Sakramentar, fol. 64v (Ausschnitt)

Die Rubrik lautet: *De nativitate domini. Inprim(o) Gallicantu.* „(Sequenz) von der Geburt des Herrn. Beim ersten Hahnenschrei (gemeint ist die erste Weihnachtsmesse um Mitternacht).“

Der Text lautet:

*Grates nunc omnes reddamus Domino Deo,  
qui sua nativitate nos liberavit de diabolica po  
testate. Huic oportet ut canamus cum angelis sem  
per: gloria in excelsis.*

„Dank sagen wir alle Gott dem Herren, der uns durch seine Geburt von der Macht des Bösen befreit hat. Ihm gebührt es, dass wir immerfort mit den Engeln zusammen singen: Ehre sei Gott in der Höhe!“

Die Melodie dieser Sequenz kennen wir aus anderen Handschriften, so etwa aus einem Graduale aus St. Peter in Salzburg (Stiftsbibl. a IV 14, 13./14. Jh.):

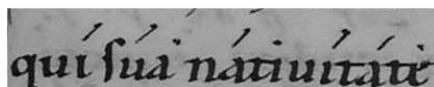


Gra-tes nunc om-nes red-da-mus do-mi-no de-o, qui su-a na-ti-vi-ta-te nos li-be-ra-vit de



di-a-bo-li-ca po-tes-ta-te. Hu-ic o-por-tet ut ca-na-muscum an-ge- lis sem-per: glo-ri-a in ec-cel-sis.

Eine Neumierung scheint hier nicht sinnvoll zu sein, denn die Neumen bestehen aus lauter Einzelzeichen, geben also scheinbar keine Richtung der Melodie nach oben oder unten an. Dennoch hat der Schreiber einige Möglichkeiten ausgenutzt, um Hinweise zu geben. Wir greifen die Stelle „Qui sua nativitate“ heraus:



Zunächst schreibt er Tieftöne im **qui su-a na-ti-vi-ta-te** *ti-(vita)-te*, die übrigen Töne als Virgen. Bei drei absteigenden Tönen hingegen gestaltet er den mittleren Ton als Virga ohne Knauf, so bei *(nati)-vitate*.

Bedenken wir nun, dass die Gregorianischen Melodien seit dem 9. Jahrhundert in Handschriften überliefert werden. Sie waren also zur Zeit der Entstehung des Millstätter Sakramentars bereits gut 300 Jahre aufgezeichnet, möglicherweise sind sie um einiges älter. Vergleichen wir die Fassung des Introitus *Rorate celi* im Millstätter Sakramentar mit einem Graduale, das etwa eineinhalb Jahrhunderte früher, nämlich in der 2. Hälfte des 10. Jahrhunderts in Einsiedeln entstanden ist und zu den ältesten vollständig erhaltenen Handschriften zählt. Es handelt sich um den Codex 121 aus der Stiftsbibliothek des Benediktinerklosters Einsiedeln in der Schweiz (E)<sup>83</sup> (Abb. 6).

Drei charakteristische Eigenheiten sind es, durch die sich dieses Graduale vom jüngeren Millstätter Sakramentar unterscheidet. Zunächst fallen die Buchstaben auf, die sich unter oder neben den Neumen befinden. Diese geben nähere Hinweise zur Melodie oder zur Interpretation des Gesanges<sup>84</sup>:

- im* über *et (nubes)*: „inferius mediocriter“ = ein wenig tiefer
- e* über *a-(periatur)*: „equaliter“ = gleich. Die Melodie setzt auf gleicher Tonhöhe fort.
- c* über *et (germinet)*: „celeriter“ = schnell, ein rascher Anschluss zur nächsten Silbe.
- i* über *(sal)-va-(torem)*: „inferius“ = tief

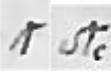
<sup>83</sup> *Codex 121 Einsiedeln*. Faksimile und Kommentarband hg. von Odo Lang. Weinheim 1991.

<sup>84</sup> „Litterae significativae“ oder „Romanusbuchstaben; zusammengestellt in: Luigi Agustoni, Johannes Berchmans Göschl, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals. Band 1: Grundlagen*. Regensburg 1987, 154-157.



Abb. 6: Codex Einsiedeln 121, p. 9 (Ausschnitt)

Über einigen Neumen steht ein kleiner waagrecht Strich, ein „Episem“, und zwar über

(desu)-per, iu-(stum) und et (germinet): . Diese Episemata deuten eine gewisse artikulatorische Breite der beiden Töne an.

Schließlich werden Neumenzeichen graphisch verändert.<sup>85</sup>

Die zwei aufsteigenden und zwei absteigenden vier Töne  über ter-(ra) in M werden

in E getrennt geschrieben . Dies bedeutet, dass die Neume auf dem ersten Ton artikuliert werden soll. Die gleiche Graphie über (germi)-net wird graphisch verändert:

. Die runden Formen verwandeln sich in eckige. Schon optisch wird hier sichtbar, dass alle vier Töne etwas – wie wir sagen – breiter gesungen werden sollen.

Schließlich wird die Neume mit den Tönen tief-hoch-tief in M über (salva)-to-(rem)

 ebenfalls graphisch verändert.  Auch dies fordert eine breitere Ausführung.

Die so genannte Artikulation der Neumen kann also

- durch Episemata,
- durch Neumentrennung und
- durch graphische Veränderung

<sup>85</sup> Zur Einführung in die Semiologie siehe: Eugène Cardine, *Semiologia Gregoriana*, Rom 1968; Übersetzung ins Französische: *Sémiologie grégorienne* (=Extrait des Etudes grégoriennes, Tome XI), Solesmes 1970; deutsche Übersetzung: *Gregorianische Semiologie*, Solesmes 2003. Einen Überblick über die semiologische Forschung gibt auch Stefan Engels, *Gregorianische Semiologie als musikwissenschaftliche Disziplin*. In: *KmJb* 89 (2005), 7-27.

ausgedrückt werden. Wir erkennen daraus, dass der große Formenreichtum, der zu Beginn des 10. bis zum 11. Jahrhundert eine Fülle von Ausdrucksvarianten zur Verfügung hatte, im 12. Jahrhundert nicht mehr in dieser Weise gebraucht wurde. Woran das liegt, lässt sich nicht mit genauer Sicherheit sagen. Offenbar ging es den Klöstern, die sich nach der Hirsauer Reform orientierten, und dazu gehörte auch Millstatt, mehr darum, feierliche Gottesdienste zu halten, als über theologische Textausdeutung zu meditieren. Zu diesen Anliegen gehörte aber auch die einheitliche Singweise.

Neumen mit Episemata und graphisch veränderte Neumen gibt es allerdings auch in Codices des 12. Jahrhunderts<sup>86</sup>, nämlich:

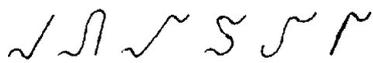
- Episemata über der Neume, vorzugsweise über Clivis und Torculus



- episemierte Puncta (Tractuli)



- Neumen (Pes und Torculus), die mit einem (meist) s-förmigen Haken (Oriscus), anstelle eines runden versehen werden.

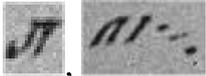
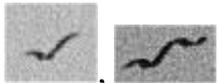


Untersuchungen zeigen jedoch, dass diese Veränderungen der Zeichen eine andere Bedeutung haben, als diejenigen in den ältesten Handschriften. Sie zeigen nämlich keine rhythmische Artikulation an, sondern Halbtonschritte. So drückt zum Beispiel die episemierte Clivis  $\pi$  den Tonschritt f-e, c-h oder b-a aus.

Einige Beispiele aus Salzburger Handschriften

**Antiphonar von St. Peter** (um 1160), ÖNB Ser. Nov. 2700<sup>87</sup>

Ausschnitte aus p. 169:

Episemata: ; graphische Veränderungen mit Oriscus: .

**Graduale-Sequentiar aus dem Besitz der Petersfrauen** (Ende des 12. Jh.)<sup>88</sup>

Salzburg, Stiftsbibliothek St. Peter a IX 11

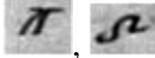
Ausschnitte aus fol. 32v:

Episemata: 

**Graduale-Sequentiar-Sakramentar aus Salzburg - Nonnberg**, (1. Drittel des 12. Jh., )

Bayerische Staatsbibl. clm 11004

Ausschnitte aus fol. 24v

Episemata: 

<sup>86</sup> Stefan Engels, *Adiastematische Neumen mit melodischer Zusatzbedeutung - ein wichtiges Hilfsmittel zur Melodierestitution*. In: Beiträge zur Gregorianik 26, Regensburg 1998, 63 - 80. In diesem Beitrag findet sich auch eine Auflistung der wichtigsten Quellen dieser Notation.

<sup>87</sup> Stefan Engels, *Das Antiphonar von St. Peter in Salzburg. Codex ÖNB Ser. Nov. 2700* (12. Jahrhundert) (= Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik Bd. 2), Paderborn, Schöningh 1994.

<sup>88</sup> Stefan Engels, *Graduale - Sequentiar. Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Salzburg, Bibliothek der Erzabtei St. Peter (OSB), Cod. a IX 11. Einführung zur liturgischen und musikhistorischen Bedeutung des Graduales der Petersfrauen* (= Codices illuminati medii aevi 60). Edition Helga Lengenfelder, München 2001.

Alle diese Graphien, mögen sie auch unterschiedlich gestaltet sein, weisen auf Halbtonschritte hin.<sup>89</sup> Wir nennen sie daher „Neumen mit melodischer Zusatzbedeutung“. Über diese Zeichen besitzen wir keine schriftlichen Hinweise bzw. Aussagen von Theoretikern. Wir sind hier allein auf statistische Untersuchungen angewiesen. Immerhin lassen sich aber einige Regeln ableiten:

- Alle Handschriften bedienen sich des gleichen Grundschemas eines bestimmten Zeichenrepertoires. Die Anwendung erfolgt jedoch individuell je nach dem Schreiber.
- Die Verwendung der Zeichen ist nicht zwingend, sondern fakultativ an unterschiedlichen Stellen, d.h. Neumen mit melodischer Zusatzbedeutung können, müssen aber nicht verwendet werden.
- Zwischen den Graphien dieser Notation und den gleich oder ähnlich aussehenden Graphien der Notation von St. Gallen und Einsiedeln in den ältesten Handschriften besteht kein Zusammenhang, was ihre Bedeutung anbelangt.
- Die Handschriften des 12. Jahrhunderts mit dieser Notation stammen in der Mehrzahl aus Klöstern, die dem Hirsauer Reformverband angehörten oder der Hirsauer Reform zumindest nahe standen.

Es liegt daher nahe, auch die Notation des Millstätter Sakramentars auf Neumen mit melodischer Zusatzbedeutung zu untersuchen. In der Tat finden sich auch dort graphisch veränderte Zeichen. Sehen wir uns einige Ausschnitte aus fol. 10v an (Abb. 7).

In der Tat scheint es eine Reihe von graphisch veränderten Zeichen zu geben, die in Abb. 7 markiert sind. Um dies in einer ersten Durchsicht zu überprüfen, vergleichen wir die Zeichen mit denen aus geeigneten Handschriften mit lesbaren Intervallen. Dazu nehmen wir folgende Codices:

- das oben erwähnte Grazer Graduale 807 (K)
- Codex 759 der Bibliothèque Municipale in Verdun, ein Missale aus der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts aus der Benediktinerabtei Saint-Vanne in Verdun, geschrieben in Metzger Notation auf Linien. Der Codex ist das älteste Zeugnis einer Notation auf Linien in Ostfrankreich (V).<sup>90</sup>
- Cod. H. 159 der medizinischen Fakultät in Montpellier, ein Tonar aus dem 11. Jh. in adiastematischen französischen Neumen und Buchstabennotation (Mp).<sup>91</sup>

Bringt dieser Vergleich kein eindeutiges Ergebnis, werden andere Handschriften hinzugezogen, am häufigsten:

- Moosburger Graduale, München, Universitätsbibliothek, 2° Cod. ms.156 aus St. Kastulus in Moosburg an der Isar, vollendet 1360. Gotische Notation (Moo).<sup>92</sup>
- Graduale Pataviense, ein Druck von Johannes Winterburger aus dem Jahr 1511. Gotische Choralnotation (Pat).<sup>93</sup>

---

<sup>89</sup> Nur der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass einzig und allein das Antiphonar von St. Peter in einer Graphie eine Ausnahme darstellt. Der viertönige Climacus mit dem episemierten Punctum in der Mitte in der Form, wie er oben dargestellt ist, steht für einen Ganztonschritt über und unter dem episemierten Punctum (Engels, *Antiphonar*, a. a. O., 259-260).

<sup>90</sup> *Verdun, Bibliothèque Municipale, Codex 759*. Faksimile hrg. von Nino Albarosa und Alberto Turco, Padova, 1994.

<sup>91</sup> Faksimile: *Antiphonarium Tonale Missarum. XI<sup>e</sup> siècle. Codex H. 159 de la Bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier* (= Paléographie Muiscale VIII).

<sup>92</sup> *Moosburger Graduale. München, Universitätsbibliothek, 2° Cod. ms.156. Faksimile*. Mit einer Einleitung und Registern von David Hiley. Tutzing 1996.

- Graduale der Thomaskirche in Leipzig, Anfang des 14. Jh., Gotische Choralnotation (Th).<sup>94</sup>

Zumindest zwei Handschriften müssen an der jeweils untersuchten Stelle einen Halbtonschritt, oder zumindest eine Unisonofortschreitung notieren, um dort einen Halbtonschritt (also eine kleine Sekund nach oben oder unten) zu belegen.

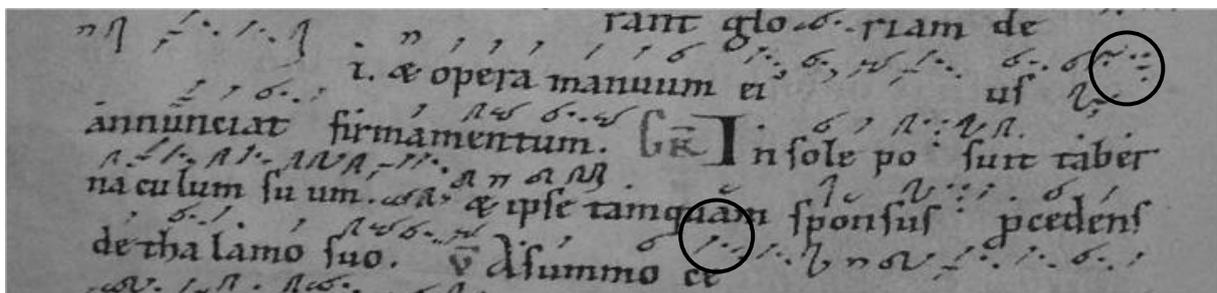
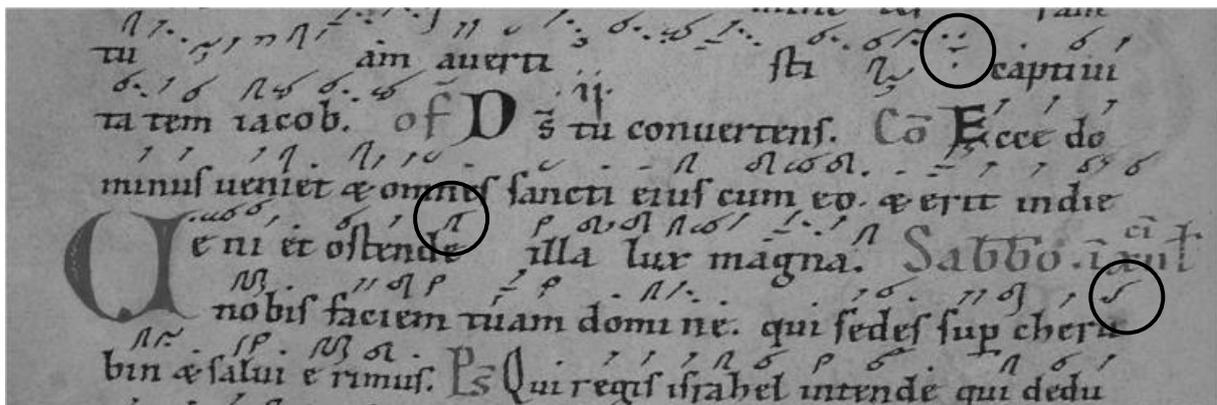
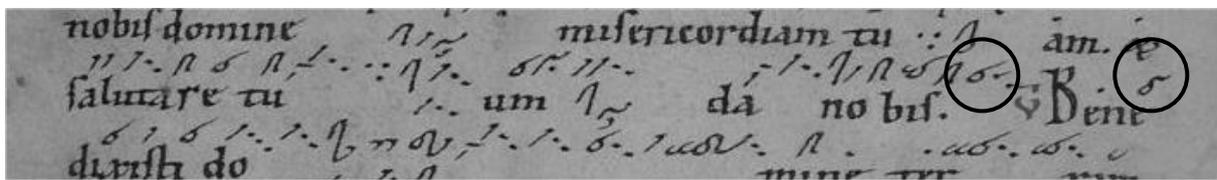
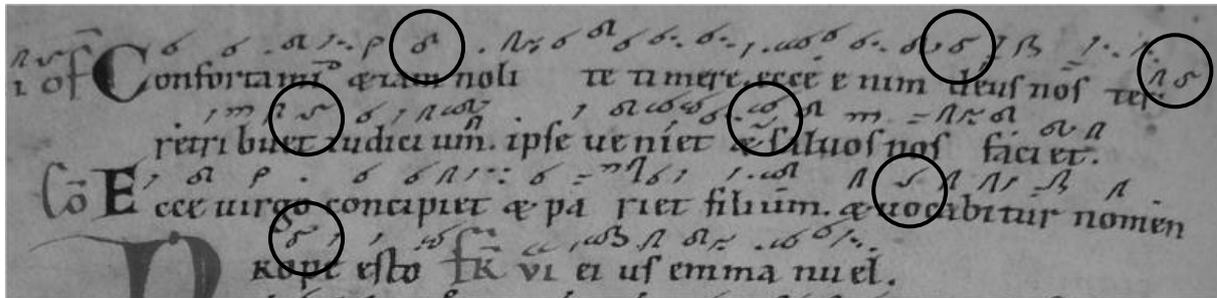


Abb. 7: Millstätter Sakramentar, Ausschnitte aus fol. 10v

<sup>93</sup> *Graduale Pataviense* (Wien 1511). Facs. hg. von Christian Väterlein. Kassel-Basel-London 1982.

<sup>94</sup> Peter Wagner (Hg.), *Das Graduale der St. Thomaskirche zu Leipzig*. Bd. 1-2. Leipzig 1930, 1932. (= Publikationen Älterer Musik V, VII). Nachdruck: Hildesheim 1967.



Torculus mit einem verkürzten rechten Ast.

OF „Confortamini“ über *iam*.

K, V: dfe

An dieser Stelle ist das zweite Intervall eindeutig eine kleine Sekund.



Torculus mit Oriscus rechts.

OF „Confortamini“ über *(e)-nim*

K, V: efe

OF „Confortamini“ über *(nos)-ter*.

K: ffe; V: efe

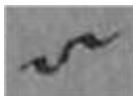
IN „Prope esto“ über *Pro-(pe)*

K, V: dfe

GR „Ostende nobis“ V. „Benedixisti“ über *(Be)-ne-(dixisti)*

K: de; V: c; Mp: ac; Moo: ach; Pat: ach; Th: ac

Auch hier ist das zweite Intervall eine kleine Sekund. Beim letzten Beispiel über *(Be)-ne-(dixisti)* müssen wir die späteren Handschriften heranziehen, um diesen Schritt nachweisen zu können.



Torculus mit Oriscus beidseitig.

OF „Confortamini“ über *(retribu)-et*

K, V: dfe, Mp: ach; Moo, Pat, Th: dfe.

Hier ist die Sache komplizierter. Das Zeichen steht eigentlich für zwei Halbtonintervalle, aufsteigend und absteigend. Bei allen Vergleichshandschriften ist aber nur das zweite absteigende Intervall ein Halbtonschritt. An anderen Stellen des Millstätter Sakramentars jedoch stimmt jedoch der Befund, zum Beispiel:

OF „Deus tu convertens“ über *(conver)-tens*, fol. 9v

K, V: cch, Mp: hch<sup>95</sup>; Moo: ac, Pat: ach, Th: ccc

OF „Tui sunt celi“ unter *(ce)-li*, fol. 13r

K: ffe, V: efe, Mp: efe<sup>96</sup>

Möglicherweise dürfen wir hier eine Melodiekorrektur anbringen, oder der Schreiber hat sich ganz einfach geirrt.

<sup>95</sup> recte: ik<sub>L</sub>. Der Tonar von Montpellier benützt eine Buchstabennotation und kennt zudem eigene Zeichen für Vierteltonne. Vgl.: Joseph Gmelch, *Die Vierteltonstufen im Meßtonale von Montpellier*. Eichstätt 1911.

<sup>96</sup> recte: ef<sub>L</sub>



Offener Pes.

OF „Confortamini“ über *et (salvos)*

K: cd; V: d; Mp: ga; M, Pat, Th: cd

CO „Ecce virgo“ über *vo-(cabitur)*.

K, V: hc; Mp: cc

IN „Veni et ostende“ über *(che)-ru-(bin)*

K: ff, V: ff, Mp: ff; Moo, Pat, Th: ff

Die Deutung dieser Graphie wirft Probleme auf. In den Handschriften mit Neumen mit melodischer Zusatzbedeutung steht sie normalerweise für einen Halbtonschritt. Eine Durchsicht der ersten Seiten des Millstätter Sakramentars zeigt aber, dass dies hier nicht so ist. Es handelt sich auch nicht um eine Neume, die speziell artikuliert werden soll, wie ein Vergleich mit dem Codex Einsiedeln 121 ergibt.



Trigon mit episemiertem Punctum als drittes Element.

GR „Ostende nobis“ V „Benedixisti“ über *(averti)-sti*

K, V: ccha;

GR „A summo celo“ V. „Celi enarrant“ über *(ei)-us*

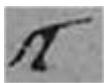
K, V: ccha (Parallelstelle)

In der Tat scheint das episemierte Punctum auf ein Halbtonintervall hinzudeuten. An anderen Stellen ist dies aber nicht so, wie zum Beispiel fol. 12r:

GR „Hodie scietis“ V. „Qui regis israhel“ über *(cheru)-bin*,

K: efdc, V: hcag, Mp: -; Moo, P, Th: hcag

Auch hier müssen noch weitere Untersuchungen folgen.



Clivis mit Episem.

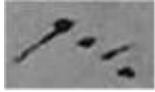
IN „Veni et ostende“ über *(osten)-de*.

K, V(?<sup>97</sup>), Mp<sup>98</sup>: fe

Die Clivis steht für einen Halbtonschritt.

<sup>97</sup> schwer zu lesen.

<sup>98</sup> recte: f|



Climacus mit episemiertem Punctum als drittes Element.

GR „In sole posuit“ V. „A summo celo“ über *ce-(lo)*

K: agfe; V: edch; Mp: - ; Moo, Pat, Th: edch

Der Halbtonschritt liegt hier unter dem episemierten Punctum.



Pes subbipunctis mit episemiertem Puncta.

GR „Ostende nobis“ über *(da no)-bis*

K: gagf; V, Mp, Moo, Pat, Th: dedc

Als weiteres Beispiel sei eine Stelle auf fol. 12r genannt:

GR „Hodie scietis“ V. „Qui regis israhel“ über *(cheru)-bin*

K: gafd; V:deca; Mp: - ; Moo: dech; P, Th: deca

Diese Graphie scheint eine Schreibgewohnheit ohne melodische Aussage zu sein.

Selbstverständlich handelt es sich bei unserem Befund nur um eine Vorinformation, zeigt uns aber, dass das Millstätter Sakramentar sehr wohl wie andere Handschriften aus dem Einflussbereich der Hirsauer Reform von der Möglichkeit Gebrauch macht, Halbtonintervalle an ausgewählten Stellen durch eine besondere Graphie zum Ausdruck zu bringen. Wie dies im Einzelnen geschieht, muss eine größere vergleichende Studie zeigen, die derzeit vorbereitet wird und auf deren Ergebnisse man gespannt sein darf.

# Das Gebetbuch des Johann Siebenhirter in Stockholm.

## Geschichte – Ausstattung – Bedeutung

Karl-Georg Pfändtner

### Geschichte

Unter der Signatur Ms A 225 verwahrt die Königliche Bibliothek Stockholm eine der schönsten und reichsten spätmittelalterlichen österreichischen Handschriften: das Gebetbuch des kaiserlichen Küchenmeisters Johann Siebenhirter (1420–1508), der seit 1469 als erster Hochmeister des damals von Friedrich III. zur Abwehr der Türkenstürme neu gegründeten St. Georgs - Ritterordens fungierte<sup>99</sup>.

Die Handschrift, ein lateinisches Gebetbuch – kein Brevier, wie immer wieder behauptet, dies zeigte die Autopsie in Stockholm – mißt ca. 23,5 x 17,0 cm, enthält 202 Pergamentblätter mit 35 meist ganzseitigen Miniaturen und zeigt mehrfach die beiden Wappen des Johann Siebenhirter: im roten Schild eine nach links blickende bartlose Männerbüste mit blauer Gugelhaube (ff. 139r, 149v, 190v [**Abb. 1**]) und den schwarzen bzw. blauen Schild mit weißem oder silbernem Freiviertel oben rechts (auf ff. 136r, 142v, 145v, 173v).

Bereits Gerhard Schmidt bemerkte, dass im Gebetbuch das Wappen der Georgsritter fehle und die Prachthandschrift somit vor 1469, dem Jahr der Installation als 1. Hochmeister des St. Georgs - Ritterordens für oder von Siebenhirter in Auftrag gegeben worden sein muß<sup>100</sup>.

Der Codex ist nur eine von mehreren mit Siebenhirter in Verbindung zu bringenden Handschriften – ein weiterer für ihn geschaffener Codex wurde auf diesem Symposium von Christine Beier vorgestellt<sup>101</sup>.

Ist die Handschrift in Stockholm durch die eingetragenen Wappen fest mit Johann Siebenhirter verbunden, so läßt sich die spätere Geschichte des Gebetbuches in großen Teilen nur erschließen. Nach dem Tode Siebenhirters im Jahre 1508 gelangte sie wohl in die Bibliothek des St. Georgs - Ritterordens in Millstatt. Im 17. Jahrhundert ist sie schließlich in königlichem Besitz in Stockholm nachweisbar. Hier wird sie im Verlaufe des Großbrandes im Stockholmer Schloß im Jahre 1697 beschädigt – die Brandspuren sind noch heute an den

---

<sup>99</sup> Vgl. zu Siebenhirter vor allem: F. STUBENVOLL, Aus dem Leben des Hanns Siebenhirter, erster Hochmeister des St. Georgs - Ritterordens (1420-1508) [in](#): *Studien zur Geschichte von Millstatt und Kärnten: Vorträge der Millstätter Symposien 1981–1995* (hg.) F. Nikolasch, Klagenfurt 1997, 495-510. F. STUBENVOLL, Die Wappen des Hanns Siebenhirter. *Carinthia* I 175 (1985) 167-179.

<sup>100</sup> G. SCHMIDT, Buchmalerei, in: *Gotik in Österreich. Ausstellungskatalog Krems a. d. Donau*. Krems <sup>2</sup>1967, 75

<sup>101</sup> Chr. Beier, Das Prunk - Antiphonar des St. Georgs - Ritterordens in Graz. Symposium zur Geschichte von Millstatt und Kärnten 2006

Deckeln und den oberen Ecken der Pergamentblätter zu sehen – und geht, wie viele andere Handschriften dieses Bestandes, verloren. Kein Wunder, bedenkt man, dass die einzige Rettung der Bücher der Schloßbibliothek im Hinauswerfen aus dem Fenster bestand. Erst 1825 gelangte der Codex über den Stockholmer Goldschmied N. Hedentkong wieder in die Königliche Bibliothek, wie ein Eintrag auf dem Vorderdeckel innen zeigt: *Inköptes till kongl. Bibliothek / et den 1<sup>a</sup> December 1825 fran guldsmeden N. Hedentkong för 166 Kr. 32 skbyö / omnämnes: Kometen Nov. 1825.*

Über den Verbleib des Siebenhirter - Gebetbuches zwischen dem Tode des Erstbesitzers und der Präsenz in schwedischem Königsbesitz läßt sich nur mutmaßen. Ferdinand Eichler erwägt in einem Brief vom 11. Juni 1919, heute in der Dokumentationsmappe zur Handschrift in der Königlichen Bibliothek Stockholm, dass der Codex aus dem Besitz der Millstätter Bibliothek des St. Georgs - Ritterordens über die Familie Khevenhüller nach Schweden gelangt sei.

Nach dem Tod des dritten und letzten Hochmeisters dieses Ordens im Jahre 1541 blieb der Besitz des St. Georgs - Ritterordens verwaist und wurde zeitweise von Bernhard, ab 1563 von Georg Khevenhüller verwaltet. Paul Khevenhüller (23. April 1586 in Wernberg – 9. Dezember 1655 in Stockholm), protestantisch und deshalb 1629 gezwungen, seinen österreichischen Besitz zu verkaufen, machte als königlich schwedischer Obrist während des 30jährigen Kriegs im Dienst für Gustav II. Adolf von Schweden (1594–1632) und Christina von Schweden (1626–1654) Karriere. Möglicherweise habe – so Eichler – dieser Paul von Khevenhüller die Prachthandschrift seinem neuen Herren als Geschenk gemacht, eine Mutmaßung, die auch sehr plausibel klingt, selbst wenn gerade im 30jährigen Krieg eine größere Anzahl von Handschriften aus Mitteleuropa, insbesondere auch Österreich, ja ganze Bibliotheken wie etwa die der Dietrichstein aus Nikolsburg (Mikulov) mit mehrheitlich österreichischen Handschriften nach Schweden gelangten<sup>102</sup>.

## **Der Inhalt und die Ausstattung des Gebetbuches**

### **Der Einband**

Heute ist der Codex in rotem abgewetztem Samt über Holzdeckeln gebunden. Die Brandschäden sind oben links zu sehen. Löcher gelten als die letzten Spuren der ehemals fünf Beschläge, die sicherlich, wie auch die zwei Schließen, von welchen sich ebenso nur noch Spuren erhalten haben, überreich, d. h. möglicherweise – wie z. B. im um 1480/1500 wohl für Friedrich III. gebundenen Cod. Ser. n. 2599 der Österreichischen Nationalbibliothek – in vergoldetem Silber ausgeführt worden waren. Sollte dies der Fall gewesen sein, dann könnte

---

<sup>102</sup> L. KURRAS, Deutsche und Niederländische Handschriften der Königlichen Bibliothek Stockholm. Handschriftenkatalog (Acta Bibliothecae Regiae Stockholmiensis LXVII), Stockholm 2001, XI.

auch das Interesse des Goldschmiedes Hedentkong im frühen 19. Jahrhundert an dieser Handschrift erklärt werden. Es wäre dann nicht ausgeschlossen, dass die Beschläge erst unter diesem dem Einband abgenommen und anderen Zwecken zugeführt wurden. Dies muß allerdings mangels historischer Nachrichten Hypothese bleiben, vor allem vor dem Hintergrund, dass bis weit in das 19. Jahrhundert hinein überhaupt alle Arten von Wertgegenständen bei Goldschmieden und Uhrmachern gehandelt wurden.

### **Zum Inhalt**

Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei dem Codex um ein Gebetbuch und nicht, wie fälschlich immer wieder behauptet, um ein Brevier. Der Text ist von einer einzigen Hand in Latein geschrieben, im Gegensatz zum Siebenhirter-Brevier in der Österreichischen Nationalbibliothek (Cod. 2781), das bereits in Deutsch verfasst wurde.

Im einleitenden liturgischen Kalender der Diözese Salzburg-Passau sind unter den rot hervorgehobenen Heiligen Georg (24.4.), Ulrich (4.7.), Stephan (3.8.), Rupert (24.9.) und Virgil (26.9.) zu erwähnen, also vor allem Heilige der Diözese Salzburg. Zudem fällt auch der Eintrag eines hagiographisch nicht näher fassbaren, aber in Handschriften Friedrichs III. häufiger auftretenden *Fridericus confessor* (6.3.) auf, ein deutlicher Hinweis, dass der Stockholmer Codex des Johann Siebenhirter in engstem Zusammenhang mit dem Kaiser zu sehen ist.

Auf den Kalender folgen verschiedene Hymnen, die Bußpsalmen, eine Litanei, die üblichen Gebete wie das Pater noster, Ave Maria, Credo, das Magnificat, das Canticum Simeonis und das Salve Regina. Es schließen das Totenoffizium und das Marienoffizium an, ebenso ein Morgengebet, ein Gebet zum heiligen Antlitz, Betrachtungen zur Kommunion, ein Gebet zum Heiligen Geist sowie ein Schutzengelgebet. Gebete zu verschiedenen Heiligen folgen: zu Georg, Christophorus, Leonhard, Eustachius, Sigismund, Achatius und Gefährten, das Stabat Mater, Gebete zu Maria Magdalena und Barbara sowie zu Petrus, Bartholomäus, Matthäus, Florian, Sebastian, Helena. Auf das Passionsoffizium folgen das Fronleichnams-Offizium, später weitere kleinere Gebetseinheiten.

Im Inhalt entspricht das Gebetbuch also dem allgemeinen Standard des 15. Jahrhunderts. Es zeigt sich, mit Ausnahme der Nennung des *Fridericus confessor* im Kalender, ganz ohne Besonderheiten, die speziell auf den Besteller zugeschnitten wären. Ohne die oben erwähnten Wappen wäre eine Verbindung mit Johann Siebenhirter nicht nachweisbar.

### **Der Buchschmuck**

Die Handschrift ist überreich mit Deckfarbenschmuck ausgestattet. Insgesamt handelt es sich, wie oben schon erwähnt, um 35 fast ausschließlich ganzseitige Bilder, die die verschiedenen Gebete illustrieren. Mit Ausnahme der im frühen 16. Jahrhundert eingefügten Habsburgerporträts auf fol. 203r (**Abb. 38**), die auf Bernd Strigels Gemälde im Kunsthistorischen Museum Wien zurückgehen und Friedrich III. (oben links), Maximilian I. (oben rechts), den 1506 verstorbenen Sohn Maximilians Philipp von Kastilien (Mitte) sowie dessen Söhne Ferdinand I. (unten rechts) und Karl V. (unten links) zeigen – diese Miniatur wäre eine eigene Untersuchung wert – stammen alle anderen Deckfarbenbilder und auch der Akanthusrankenschmuck von einem einzigen Buchmaler, dem sogenannten *Lehrbüchermeister*. Dieser bis heute anonym gebliebene Künstler erhielt seinen Notnamen 1927 von Kurt Holter nach seinen bekanntesten Werken: den drei von ihm für den Erzherzog und späteren Kaiser Maximilian I. illuminierten Lehr-, d. h. Schulbüchern: dem Abecedarium, (**Abb. 6, 8**), nach welchem der Prinz das ABC und die Grundgebete wie das Pater Noster, das Ave Maria, das Credo etc. lernte – dieses wohl schönste Werk des Miniators liegt seit Ende 2004 als Faksimile vor<sup>103</sup> –, der Donatus-Grammatik (auch dieses Prachtschulbuch ist faksimiliert worden<sup>104</sup>) und der Grammatik des Alexander de Villadieux, alle drei heute unter den Signaturen Cod. 2368, Cod. Ser. n. 2617 und Cod. 2289 in der Österreichischen Nationalbibliothek<sup>105</sup>.

<sup>103</sup> K.-G. PFÄNDTNER – A. HAIDINGER (wie Anm. 105).

<sup>104</sup> O. MAZAL, Ein Lehrbuch für Maximilian I. Der Codex Ser. n. 2617 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien. Kommentarband zum Faksimile. Salzburg 1981.

<sup>105</sup> K. HOLTER, K. OETTINGER, Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque nationale de Vienne. *Bulletin de la Société Française de Reproductions des Manuscrits à Peintures* 20/21. Paris 1937/38, 122 sprechen vom *maître des Livres d' étude de Maximilien* bzw. *maître des Livres d' étude*; den Begriff *Lehrbüchermeister* führt K. HOLTER, Gotische Buchmalerei im Südostdeutschen Raum. Die Ostmark Böhmen, Mähren und ihre Ausstrahlungsgebiete 1270-1500. Ausstellungskatalog Wien. Baden bei Wien 1939, 6 und 25 zu Nummern 95–100 ein. H. FICHTENAU beschäftigte sich 1959 mit seinem Artikel Die Schulbücher Maximilians I. *Philobiblon* Jg. III, Heft 1 (1959) 2-8 und 1961 mit seinem Buch Die Lehrbücher Maximilians I. und die Anfänge der Frakturschrift. Hamburg 1961 speziell mit den Lehrbüchern. Eine Ergänzung und erstmals präzise kunsthistorische Einordnung des Werkes nahm Gerhard SCHMIDT, Die Buchmalerei, in: F. Dworschak und H. Kühnel (hg), Die Gotik in Niederösterreich. Wien 1963, 107f. vor (Neudruck in: G. SCHMIDT Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke, (hg. M. Roland), Graz 2005, 3–44). Siehe zudem G. SCHMIDT, Buchmalerei, in: Gotik in Österreich. Ausst. Kat. Krems 1967, Krems 1967, 173–176 (Neudruck Schmidt [2005] 78 und 79–81). Außerdem setzten sich A. HAIDINGER, Drei Determinations-Ankündigungen aus dem Stift Klosterneuburg. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 46/47 (1993/94) 237–244, DERS. Verborgene Schönheit. Die Buchkunst im Stift Klosterneuburg. Ausstellungskatalog Klosterneuburg 1998. Klosterneuburg-Wien 1998, 53 mit zugehörigen Katalognummern sowie M. ROLAND, Buchmalerei, in: *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Spätmittelalter und Renaissance* (hg. A. ROSENAUER). München [u.a.] 2003, 536 Anm. 18, 19 und 20 mit dem Werk dieses Buchmalers auseinander. Siehe zu diesem auch jüngst meinen Beitrag in K.-G. PFÄNDTNER - A. HAIDINGER, Das ABC-Lehrbuch für Kaiser Maximilian I. Vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex 2368 der Österreichischen Nationalbibliothek Wien. Kommentar. Graz 2004. Siehe zu den hier genannten Handschriften des *Lehrbüchermeisters* auch demnächst die Katalogbeschreibungen in meinem Buch: K.-G. PFÄNDTNER, *Der Lehrbüchermeister* und die Buchmalerei im Wien des dritten Viertels des 15. Jahrhunderts (in Druckvorbereitung, erscheint 2007). Dort auch alle Details zum Inhalt, der Kodikologie und dem Buchschmuck mit genauen Maß- und Folioangaben des Siebenhirter-Gebetbuches.

Offenbar exklusiv für die Augustiner-Chorherren von Klosterneuburg, die Wiener Universität und die Wiener Humanisten (unter anderem auch für den berühmten Astronomen Ulrich Georg von Peuerbach), vor allem aber mit seinen Hauptwerken für Kaiser Friedrich III. und seinen direkten Umkreis tätig, ist der *Lehrbüchermeister* der maßgebliche Wiener Buchmaler des dritten Viertels des 15. Jahrhunderts. Zwischen ca. 1450 und 1469 nachweisbar, sind die berühmtesten Werke neben den Lehrbüchern Maximilians ein Gebetbuch für Kaiserin Eleonore, Cod. 1942 der ÖNB Wien (**Abb. 5, 11, 14, 19**), eine weitere, in kaiserlichem Auftrag entstandene Handschrift gleicher Gattung, Cod. Ser. n. 2599 der ÖNB Wien sowie der hier vorzustellende Codex des Johann Siebenhirter, das am reichsten ausgestattete Gebetbuch dieses Meisters, wohl auch das schönste in Österreich zu dieser Zeit verzierte Gebetbuch überhaupt.

## Die Miniaturen

### Das Bildprogramm

Wie der Inhalt, so folgt auch das Illustrationsschema in großen Zügen dem seinerzeit für Gebetbücher üblichen Kanon. Beim Marienoffizium wird zu den Laudes auf fol. 55v die Verkündigung an Maria gezeigt (**Abb. 2**), zur Prim auf fol. 70v die Heimsuchung (**Abb. 7**), zur Terz auf fol. 74v die Christgeburt (**Abb. 10**), zur Sext auf fol. 78v die Anbetung der Könige, zur Non auf fol. 82v die Darbringung im Tempel, zur Vesper auf fol. 86v der Zwölfjährige Jesus im Tempel und zur Komplet auf fol. 92v der Marientod; beim Gebet zum heiligen Antlitz auf fol. 99r wird halbseitig das Vera icon dargestellt, zum Passionsgebet auf fol. 99v ein Erbärmde-Christus. Es folgen die Illustrationen der Gebete zu den einzelnen Heiligen: zum Christophorusgebet auf fol. 107r ein stehender hl. Christophorus, zum Leonhardgebet auf fol. 108v ein stehender hl. Leonhard; zum Eustachiusgebet auf fol. 109v ein kniender hl. Eustachius (**Abb. 34**), zum Stabat Mater auf fol. 111v eine Kreuzigung mit Assistenzfiguren Maria und Johannes (**Abb. 15**), zum Magdalengebet auf fol. 113r die stehende hl. Maria Magdalena und zum Barbaragebet auf fol. 115r eine stehende hl. Barbara. Auf fol. 117r ist an falscher Stelle [zum Petrusgebet!] der hl. Georg zu Pferde beim Drachenkampf (**Abb. 35**) dargestellt, auf fol. 118r, nach dem Petrusgebet, nun der stehende hl. Petrus (**Abb. 36**). Zum Bartholomäusgebet ist auf fol. 119r der stehende Bartholomäus zu sehen, nach dem Matthäusgebet auf fol. 120r der stehender hl. Matthäus, nach dem Floriansgebet auf fol. 121r ein stehender hl. Florian und nach dem Sebastiansgebet auf fol. 122r ein stehender hl. Sebastian.

Beim Passionsoffizium werden folgende Bilder eingefügt: Zur Prim auf fol. 131v Christus vor Pilatus, zur Terz auf fol. 135r die Kreuztragung (**Abb. 12**), zur Sext auf fol. 138v eine große figurenreiche Kreuzigung (**Abb. 37**), zur Non auf fol. 141v eine Kreuzabnahme (**Abb. 25**), zur Vesper auf fol. 145r die Grablegung Christi (**Abb. 20**) und zur Komplet auf fol. 149r die Auferstehung Christi.

Entsprechen, wie bereits beschrieben, die Illustrationsthemen dem üblichem Standard in reich ausgestatteten mitteleuropäischen Gebetbüchern des 15. Jahrhunderts, so folgt auch die Ikonographie der Miniaturen bis auf Ausnahmen engstens den üblichen Lösungen. Vor allem im Oeuvre des *Lehrbüchermeisters* lassen sich die Bildformulierungen sehr ähnlich, teils fast identisch wieder finden.

So treten alle Elemente etwa der Verkündigung an Maria (**Abb. 2**) auch in älteren Handschriften unseres Miniators auf: etwa in einem um 1450 entstandenen Cutting aus einem deutschen Heiligenleben in der Free Library of Philadelphia (**Abb. 3**), in einem *Cutting* aus dem Gebetbuch in Baltimore, heute mit anderen Miniaturen aus dieser stark geplünderten Handschrift im Musée Bonnat in Bayonne (**Abb. 4**)<sup>106</sup>, im Gebetbuch der Kaiserin Eleonore (**Abb. 5**) in der Österreichischen Nationalbibliothek und im ebenso dort aufbewahrten Abecedarium Maximilians (**Abb. 6**). Die Verkündigung findet stets in einem Marmorsaal statt. Maria kniet hinter ihrem Betpult. Der Raum ist hinten durch eine halbhohe Mauer abgeschrankt – nur in einem Fall durch einen Vorhang separiert. Der Engel naht von links, nur in Stockholm (**Abb. 2**) von rechts, halb kniend. Durch ein rundbogiges Fenster schickt Gottvater auf goldenen Strahlen die Geisttaube, teils auch das Christuskind mit Kreuz auf den Armen.

Auch die anderen heilsgeschichtlichen Szenen finden sich nahezu austauschbar im Oeuvre des *Lehrbüchermeisters*: Etwa die Heimsuchung (**Abb. 7**) ganz ähnlich im Abecedarium Maximilians (**Abb. 8**) und im Cutting aus dem Gebetbuch in Baltimore (**Abb. 9**), die Geburt Christi (**Abb. 10**) im Gebetbuch der Kaiserin Eleonore (**Abb. 11**). Gleiches gilt für die Kreuztragung (**Abb. 12**), die ganz den Bildern in Baltimore (**Abb. 13**) und im Gebetbuch der Kaiserin Eleonore (**Abb. 14**) entspricht, oder für die kleine Kreuzigung (**Abb. 15**), die sich bestens vergleichbar in der Stiftsbibliothek Klosterneuburg CCl 617 (**Abb. 16**), in einem Missale in Liverpool (**Abb. 17**), im Missale der Erzbischöflichen Curie in Wien (**Abb. 18**) und im Gebetbuch der Kaiserin Eleonore (**Abb. 19**) nahezu identisch wiederfindet.

---

<sup>106</sup> Siehe zur Handschrift in Baltimore und den zugehörigen Miniaturen in Bayonne K.-G. PFÄNDTNER, The Long-Lost Cuttings of MS W. 764 in the Walters Art Museum, *Journal of the Walters Art Museum* (2005), im Druck.

Auch die Darstellung der Grablegung Christi (**Abb. 20**) ist vergleichbar im Gebetbuch in Baltimore (**Abb. 21**) zu finden. Gleiches gilt für die Ikonographie des Marientodes (**Abb. 22**), der sehr ähnlich in einem Cutting in Bayonne aus dem Gebetbuch in Baltimore vorgebildet ist (**Abb. 23**). Auf all diese Szenen mit einem eher üblichen Bildaufbau muss hier nicht näher eingegangen werden.

Andere Szenen hingegen zeigen eine ausgefallenerere, ja zum Teil singuläre Ikonographie, die schwieriger und nur durch das direkte geistige Umfeld Siebenhirtens vor allem in Wien und Niederösterreich zu erklären ist.

### **Die Darstellung der Kreuzabnahme zur Non des Passionsoffiziums**

Im Oeuvre des *Lehrbüchermeisters* findet sich diese Szene zweimal. Das erste Mal in einer Miniatur aus dem um 1460 entstandenen Gebetbuch in Baltimore – heute in Bayonne – (**Abb. 24**), und im Siebenhirter - Gebetbuch (**Abb. 25**). Die Bildfindung aus dem Gebetbuch in Baltimore zeigt die Kreuzabnahme nach einem lange üblichen Schema: Joseph von Arimathäa und Nikodemus nehmen den Corpus Christi mittels zweier Leitern vom Kreuz. Links unten stützt Johannes die Mutter Jesu, welche die Arme öffnet, um die Hand ihres toten Sohnes in Empfang zu nehmen. Hinter ihr stehen die beiden anderen Frauen. Ungewöhnlich, ja singulär ist die hölzerne Bahre, die bildparallel, quasi als Pendant zum Kreuzbalken, in den Vordergrund gesetzt wurde. Ein knappes Jahrzehnt später entstand die zweite Kreuzabnahme im Siebenhirter - Gebetbuch. In den Grundzügen ist diese Darstellung der Miniatur aus dem Gebetbuch in Baltimore gut vergleichbar. Christus wird von den auf Leitern stehenden Joseph von Arimathäa und Nikodemus vom Kreuz genommen, eine Leiter ist von hinten, die andere von vorne an das Kreuz gelehnt. Der rechte Arm Christi wird gerade losgelöst. Links unter dem Kreuz stehen die Marien und Johannes, doch hat nun die Mutter Jesu bereits die linke Hand Christi in Händen, um zum Kuß anzusetzen. Neu hinzugekommen ist der "servus", der links vor dem Kreuz kniet und mit einer Zange den unteren Nagel löst, mit welchem die Füße Christi an das Kreuz geheftet sind. Er verdrängt an dieser Stelle die Bahre, die nun rechts hinter dem Kreuz Platz findet.

So selbstverständlich hier eine Bahre zur Kreuzabnahme Christi in diesen Miniaturen zu gehören scheint, so ungewöhnlich ist die Darstellung dieses Requisits in diesem Zusammenhang. Nirgends, weder in Italien, noch in den Niederlanden, in Frankreich,

Deutschland oder Österreich ist die Darstellung der Tragbahre zur Kreuzabnahme überliefert, bzw. bekannt geworden, nur eben in diesen beiden Szenen des *Lehrbüchermeisters*<sup>107</sup>.

Die Inspirations-Quelle für diese singuläre Ikonographie ist offenbar im geistlichen Theater zu finden. So spielt die Tragbahre bei den Kreuzabnahmespielen des Spätmittelalters, wie sie auch in Wien vor allem im 15. Jahrhundert an der Universität und am herzoglichen Hof nachweisbar sind<sup>108</sup>, eine ganz besondere Rolle. Texte mit Regieanweisungen haben sich in Wien allerdings nur vom Passionsspiel aus St. Stephan erhalten<sup>109</sup>. Der Christus-Corpus (wohl eine Holzfigur mit beweglichen Armen) wurde durch die Schauspieler des Joseph von Arimathäa und des Nikodemus unter Mithilfe eines "servus" vom Kreuz genommen, Maria auf den Schoß und anschließend auf eine Bahre (ein feretrum) gelegt<sup>110</sup>. Anschließend wurde der symbolische Leichnam in einer Prozession auf der Bahre zu Grabe getragen<sup>111</sup>. Es ist verlockend, im Wiener Kreuzabnahmespiel die Quelle für dieses ungewöhnliche Detail der Bahre der beiden Miniaturen zu sehen<sup>112</sup>.

Engere Verbindungen der bildenden Kunst zum mittelalterlichen Theater wurden immer wieder von der Forschung postuliert<sup>113</sup>. Im Jahre 1461 etwa waren die beiden Maler *Jean*

---

<sup>107</sup> Siehe hierzu K.-G. PFÄNDTNER, Die Bahre bei der Kreuzabnahme Christi. Ein ungewöhnliches ikonographisches Detail auf zwei Miniaturen des Lehrbüchermeisters. *Biblos* 2 (2005) 146–148 mit weiterer Literatur.

<sup>108</sup> Vgl. hierzu H. RUPPRICH, Das mittelalterliche Schauspiel in Wien. *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* NF 3. Wien 1943, 40.

<sup>109</sup> Siehe hierzu G. TAUBERT Spätmittelalterliche Kreuzabnahmespiele in Wels, Wien und Tirol. *Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereins* 119 (1974) 53ff. Das in Klosterneuburger Handschriften überlieferte Osterspiel beginnt erst nach der Kreuzabnahme mit der Szene der vor Pilatus tretenden Juden, die eine Grabwache fordern. Vgl. zum Klosterneuburger Osterspiel H. PFEIFFER, Klosterneuburger Osterfeier und Osterspiel. *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg* 1 (1908) 1–56. TAUBERT [1974] konnte vor allem aufgrund der engen Textparallelen nachweisen, dass das nur in einer 1687 niedergeschriebenen Fassung überlieferte Passionsspiel einen spätmittelalterlichen Grundbestand enthält, in welchem auch die Bahre eine wichtige Rolle hat.

<sup>109</sup> TAUBERT (wie Anm. 109), 68.

<sup>110</sup> TAUBERT (wie Anm. 109), 68. Einen um 1500 datierten Christuscorpus auf einem wohl als Bahre zu identifizierendem Kasten besitzt das Diözesanmuseum St. Pölten (Leihgabe der Pfarrei Schönbach).

<sup>111</sup> Das Schatzverzeichnis der Morandus-Tirnaerkapelle des Stephansdoms, aufgenommen am 5. September 1426, erwähnt *ain geweichts vergulez manndl zu gozleichnam in einer schachtl* (Wiener Stadtarchiv 16/1426); vgl. A. SPRINGER, Ikonographische Studien III. Die dramatischen Mysterien und die Bildwerke des späten Mittelalters. *Mitteilungen der k.k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* 14 (1869) XCIX. Hierbei handelt es sich nach KEIL-BUDISCHOWSKY, Zusammenhänge zwischen geistlichem Schauspiel und bildender Kunst im Mittelalter. Aufgezeigt am Beispiel der Passionsreliefs des ehemaligen gotischen Chorgestühls von St. Stephan in Wien. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 39 (1986) 68, Anm. 41 möglicherweise um einen jener beweglichen Kruzifixe, die man in der Karwoche feierlich vom Kreuz genommen und ins Grab gelegt hat. Auch bei späteren Spielen wurde immer wieder die Tirnaerkapelle zur Grablegung verwendet.

<sup>112</sup> Siehe hierzu auch meinen Aufsatz: K.-G. PFÄNDTNER (wie Anm. 107) 146–148.

<sup>113</sup> Vgl. È. MALE, Le renouvellement de l'art par les mystères à la fin du moyen-âge. *Gazette des Beaux Arts* 47 Jg., 3. Per. 31 (1904) 89–106, 315–230, 283–301, 379–394; DERS. L'Art religieux à la

*Fouquet* in Tours und *Caspar Isenmann* in Colmar je mit Arbeiten für ein Mysterienspiel beziehungsweise ein Fronleichnamsspiel betraut<sup>114</sup>. Und auch in Wien fungierte von 1486 bis 1510 mit Wilhelm Rollinger ein Bildhauer als Leiter und Regisseur der ebenfalls bei St. Stephan stattfindenden Fronleichnamspassionsspiele<sup>115</sup>. Wie Keil-Budischowsky nachweisen konnte, gab es mit Rollinger gerade in Wien auch Zusammenhänge zwischen geistlichem Schauspiel und der bildenden Kunst. So entsprechen zumindest die teilweise von Rollinger stammenden Reliefs des 1945 verbrannten Chorgestühls in St. Stephan der Szenenabfolge des Passionsspiels<sup>116</sup>. Die Bahre kommt dort bei der Kreuzabnahme allerdings nicht vor.

Ob die Integration der Bahre in die Darstellungen der Kreuzabnahme vom *Lehrbüchermeister* selbst vorgenommen oder von einem heute nicht mehr existenten, aber auf diesem Kreuzabnahmespiel basierenden, wohl Wiener Vorbild, etwa aus der Tafel- oder Wandmalerei, übertragen worden ist, läßt sich heute nicht mehr klären.

### **Die Illustration des Fronleichnamsoffiziums**

Noch auffallender sind die Illustrationen zum Fronleichnamsoffizium, deren Überlieferung uns in eine dunkle, zum Teil abstruse, doch seinerzeit in Wort und Bild weit verbreitete Thematik einführt: die Thematik der Hostienwunder und Hostienfrevl, die sich vor allem seit dem 13. Jahrhundert mit der Thematik der Transsubstantiationslehre entwickelten. Im

---

fin du moyen-âge en France. Paris 1908; K. TSCHUSCHNER, Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen. *Repertorium für Kunstwissenschaft* 27 (1904) 289–307, 430–449, 491–510, und Bd. 28 (1905) 35–58; A. ROHDE, Passionsbild und Passionsbühne. Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Dichtung im ausgehenden deutschen Mittelalter. Berlin 1926; E. GRUBE, Die abendländisch-christliche Kunst des Mittelalters und das geistliche Schauspiel der Kirche. Eine kritische Untersuchung der theaterwissenschaftlichen Quellenforschung. *Maske und Kothurn* (1957) 22–59 sieht die Beziehung zwischen Theater und bildender Kunst kritischer, während H. KINDERMANN, Theaterpublikum des Mittelalters. Salzburg 1980 wieder auf die engen Beziehungen von Theater und bildender Kunst hinweist.

<sup>114</sup> Vgl. hierzu L. SCHMIDT, Maler-Regisseure. Bildende Künstler des Mittelalters und der Renaissance als Mitgestalter des Schauspielwesens ihrer Zeit in West- und Mitteleuropa. *Maske und Kothurn* (1958) 58 und 64. Als Maler-Regisseure sind unter anderem der Maler Vigil Raber bezeugt, der 1511 auch die Passions-Spiele von Hall in Tirol leitet. Er ist auch als Spielförderer, Spielleiter, Ausstattungskünstler und Schauspieler in Sterzing, Klausen, Bozen, Cavalese und Triest nachgewiesen. Vgl. zu Raber L. SCHMIDT (wie oben) 65; A. ROHDE (wie Anm. 113), 9; VL Bd. 7 [1989] Sp. 943.958 und F. BADA, Le commedie di Vigil Raber. Dal Tardogotico alla rivoluzine contadina del 1525. Bozen 1996; ebenso agieren 1509 in Romans der Maler Thevenot bei einer Inszenierung oder bereits 1449 der Maler Nicaise de Cambray bei einem Totentanzspiel in Brügge (vgl. hierzu ROHDE wie Anm. 15, 9).

<sup>115</sup> RUPPRICH (wie Anm. 10) 43–45.

<sup>116</sup> Siehe hierzu KEIL-BUDISCHOWSKY (wie Anm. 13) 59–85. F. TSCHISCHKA, Der St. Stephans-Dom in Wien und seine alten Kunstdenkmale. Wien 1832, 99 geht davon aus, dass Rollinger am Chorgestühl mitgearbeitet hat und beruft sich auf eine Rechnung des städtischen Kammeramtes aus dem Jahre 1484, die laut KEIL-BUDISCHOWSKY heute nicht mehr auffindbar ist. Vgl. zur Diskussion der Autorschaft Rollingers KEIL-BUDISCHOWSKY, 65. Erstaunlicherweise zeigt hier das Relief der Kreuzabnahme (Beweinung) keine Bahre. Vgl. KEIL-BUDISCHOWSKY, Abb. 41.

Siebenhirter - Gebetbuch sind die ohne direkten Textbezug in das Fronleichnamsoffizium eingestellten Bilder zwischen den Darstellungen des letzten Abendmahles und einer von Engeln verehrten Monstranz eingebettet. Dabei sind die Darstellungen von Abendmahl und Hostienelevation als Motive zum Corpus-Christi-Offizium durchaus nicht unüblich. Bereits Bologneser Missalien des 14. Jahrhunderts kennen aufwändige Meßdarstellungen mit der Hostienerhebung<sup>117</sup>. Häufig ist in westeuropäischen Stundenbüchern zum Fronleichnamsoffizium auch die blutige Hostie von Dijon zu sehen<sup>118</sup>, ebenso die Abendmahldarstellung<sup>119</sup>. Die Zusammenstellung von Abendmahl und Hostienelevation<sup>120</sup>, ja selbst Hostienwunder- und Hostienfrevelllegenden werden mitunter ebenfalls als Illustration der Texte zum Fronleichnamsoffizium verwendet, wie etwa im ca. 1350–60 entstandenen Stundenbuch des Sir John Carew, Ms. 48 des Fitzwilliam Museums in Cambridge<sup>121</sup>.

Anzahl und Ikonographie der Illustrationen sind im Siebenhirter - Gebetbuch exzeptionell.

Den Beginn des Zyklus markiert, wie bereits erwähnt, auf fol. 153v die Miniatur des letzten Abendmahls mit der Hostienreichung an Judas, der vor dem Tisch kniet (**Abb. 26**): auffallenderweise werden hier nur Hostien gezeigt, nicht aber Kelch bzw. Osterlamm und Brot, wie das in anderen Abendmahldarstellungen auch des *Lehrbüchermeisters* üblich ist. Die Miniatur führt also bereits deutlich in die anschließende Thematik ein. Es folgen zu Beginn der Komplet auf fol. 158v die Darstellung einer Messe, in der vor den Augen eines Bischofs ein Glaubender, ein Zweifler und ein Häretiker die Kommunion empfangen: ersterer sieht auf der Hostie das Christkind, der zweite das Brot, der dritte eine Kröte (**Abb. 27**); zu Beginn der Matutin auf fol. 160v findet sich die Darstellung eines Priesters, den, weil er in der Hostie das Christkind sieht, ein Narr vom Altar wegführen will (**Abb. 28**); zur Prim auf fol. 173r die Geschichte des in einer Messe Papst Gregors des Großen auf der Patene erscheinenden blutigen Fingers (**Abb. 29**); auf fol. 178v zur Terz die dem Priester erscheinende blutende Hostie (**Abb. 30**); auf fol. 182v zu Beginn der Sext eine Szene mit drei Juden, die auf einem Amboß eine blutende Hostie schlagen (**Abb. 31**) und auf fol. 186v zur

---

<sup>117</sup> Zum Beispiel im Missale des Bertrand de Deux, B. 63 des Archivio di San Pietro im Vatikan auf fol. 227v. Die Handschrift wurde zwischen 1340 und 1360 ausgeführt. Vgl. hierzu M. RUBIN, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge 1991, Abb. 9.

<sup>118</sup> M. RUBIN, *Gentile Tales: The Narrative Assault on Late Medieval Jews*. Yale 1999, Abb. 23 und 24.

<sup>119</sup> Zum Beispiel im um 1330 entstandenen französischen Stundenbuch Cod. Chigi D V 71 im Vatikan auf fol. 78v. Vgl. hierzu RUBIN [1991] 299 mit Abb. 18.

<sup>120</sup> Zum Beispiel im 1393 vollendeten englischen Karmelitenmissale Add. Ms. 44892 der British Library London. Vgl. hierzu RUBIN [1991] 301 Abb. 19.

<sup>121</sup> Rubin [1999] Abb. 4 und 22; jüngst zur Handschrift Ausstellungskatalog *THE CAMBRIDGE ILLUMINATIONS – Ten Centuries of Book Production in the Medieval West* (hg.) P. Binski und S. Panayotova. Cambridge 2005, 194–196, Kat. Nr. 83 (Binski).

Non die Miniatur, in welcher ein Jüngling einem Kranken oder Toten nach Ermordung der Kranken- oder Totenwache den Magen aufschneidet, um an eine Hostie zu gelangen, die der Priester offenbar beim Versehgang kurz zuvor gereicht hatte (**Abb 32**)<sup>122</sup>. Abgeschlossen wird der Bildzyklus mit der von zwei Engeln gehaltenen Monstranz auf fol. 189v (**Abb. 33**) zur zweiten Vesper.

Diese Illustration des Corpus-Christi-Offiziums im Siebenhirter - Gebetbuch greift eine im 15. Jahrhundert sehr beliebte um die Transsubstantiationslehre kreisende Thematik auf, deren Textquellen bis weit in das Frühmittelalter hinabreichen und die vermutlich auf der Exempla-Literatur oder der Darstellung auf einem Fronleichnams- bzw. Heiligblut-Altar basieren. Einige der hier gezeigten Legenden sind mehrfach literarisch überliefert, so z. B. sehr früh, bereits aus karolingischer Zeit, im Traktat *de corpore et sanguine domini* des Paschasius Radbertus (Abt von Corbie von 843/44–851). Hierzu gehören die Geschichte von der Erscheinung des blutigen Fingers in einer Messe Papst Gregors des Großen<sup>123</sup> – eine Erzählung, die auch in der *Legenda Aurea* genannt wird<sup>124</sup> – (kurz zusammengefasst: eine Frau bäckt das Brot zur heiligen Messe, empfängt aus der Hand des Papstes dasselbe als Leib Christi und zweifelt öffentlich an der Transsubstantiation, da sie ja das Brot selbst gebacken habe. Darauf erscheint auf der vom Papst in Händen gehaltenen Patene ein blutiger Finger bzw. ein blutiges Stück Fleisch, und alle glauben), ferner die Legende von der Erscheinung des Christkinds in der Hostie (bei Paschasius erscheint das Kind in der Hostie allerdings einem der Messe beiwohnenden Juden in den Händen des Priesters)<sup>125</sup> sowie die Legende vom heiligen Bischof Syrus (diese Legende erzählt, daß Bischof Syrus einer Messe beiwohnte, in welcher angeblich ein Jude eine konsekrierte Hostie empfangen hatte und nach deren Genuß von unsagbaren Schmerzen gepeinigt worden sein soll, die erst durch ein Gebet des Bischofs wieder abklagen).<sup>126</sup>

---

<sup>122</sup> Eventuell ist hier eine Fortsetzung der Legende zu sehen, in welcher ein Graf auf dem Totenbett an Übelkeit erkrankte, die Hostie deshalb auf seine linke Seite gelegt wurde und diese sich dann wundertätig öffnete, um die Hostie aufzunehmen. (*Speculum Laicorum*), Nr. 2671 bei F. C. TUBACH, *Index Exemplorum. A handbook of medieval religious tales* (FF Communications No. 204). Helsinki 1969.

<sup>123</sup> Vgl. hierzu Paschasius Radbertus, *Liber de corpore et sanguine domini*, PL 120, Sp. 1317–1318.

<sup>124</sup> Die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine, übersetzt von R. BENZ. Gerlingen <sup>11</sup>1993, Von Sanct Gregorius, 230–231.

<sup>125</sup> Paschasius Radbertus, *Liber de corpore et sanguine domini*, PL 120, Sp. 1317. Vgl. zu weiteren Geschichten mit der Erscheinung des Christkinds in der Hostie RUBIN [1991] 135–139.

<sup>126</sup> Paschasius Radbertus, *Liber de corpore et sanguine domini*, PL 120, Sp. 1283. Vgl. zu dieser Szene, insbesondere der Erscheinung der Kröte in der Hostie J. HAMBURGER, *Bosch's Conjuror: an attack on magic and sacramental heresy. Simiolus* 14 (1984) Nr. 1, 4–22, insbesondere 12–15. Hier wird die Szene auch abgebildet und als *progression from orthodoxy to heresy* bezeichnet. Eine genaue Quelle konnte auch Hamburger nicht finden, doch nennt er einige literarische und bildliche Beispiele, in welchen anstelle der Hostie eine Kröte erscheint.

Auch in anderen Predigt- und Exempla-Sammlungen sind die Legenden des dem Priester erscheinenden Christkinds und die Geschichte vom blutigen Finger [oder eines blutigen Stückes Fleisch] während der Messe Gregors des Großen unter dem Stichwort Eucharistie aufgenommen, so bei Johannes von Bromyard in seiner *Summa Praedicatorum* (Artikel VIII, Exemplum 1 und Artikel VII, exemplum 5)<sup>127</sup> oder auch unter den 49 Hostienwunder- und Hostienfrevell-Legenden des *Promptuarium exemplorum secundum ordinem alphabeti* (1434) des Nürnberger Dominikanerpriors Johannes Herolt († 1468) (Exempla XXII und XXV)<sup>128</sup>. Beide Texte hatten eine weite Verbreitung durch Handschriften, wurden häufig gedruckt und boten offenbar mehrfach Grundlage für Hostienwunderdarstellungen. Genannt sei hier vor allem der direkt auf die *exempla* von Herolt zurückgehende, zwischen 1505 und 1518 datierbare Bildteppich von Ronceray, der ursprünglich zu hohen Festtagen in der Klosterkirche aufgehängt wurde und heute auf mehrere Museen aufgeteilt ist<sup>129</sup>. Auch in Süddeutschland waren offenbar Tapisserien mit Szenen von Hostienwundern verbreitet, wie ein um 1425 wohl in Regensburg entstandenes Beispiel im Bayerischen Nationalmuseum München zeigt<sup>130</sup>. Bereits bei Paschasius Radbertus, vermehrt noch bei Herolt und Bromyard sind den Hostienwundern stets antijüdische Hostienfrevell-Legenden beigefügt, die vor allem seit dem späten 13. und frühen 14. Jahrhundert in Europa weite Verbreitung gefunden hatten. Allein aus dem deutschsprachigen Raum lassen sich bis zum Jahre 1500 circa vierzig solcher Erzählungen und daran anschließende Blutwallfahrten nachweisen, die sich im Ablauf alle sehr ähneln<sup>131</sup>. Im Wiener Raum sind vor allem die Hostienfrevelllegenden von Pulkau,

<sup>127</sup> Von mir wurde die 1484 in Basel gedruckte Inkunabel 2 Inc.s.a. 248 d der BSB München verwendet.

<sup>128</sup> Vgl. zu Johannes Herolt LMA Bd. 4, Sp. 2175. Von mir wurde der Druck Anton Koberger 1480, Inc.c.a.172 der BSB München benutzt.

<sup>129</sup> Vgl. hierzu H.C. MARILLIER, The Ronceray Tapestries of the Sacraments. *Burlington Magazine* (1931) 232–239 und zur Identifikation der Szenen nach Herolt G. DE TERVARENT, Les Énigmes de l'Art du Moyen Âge. 2. Série. Paris 1941. Art Flamande, 9–28.

<sup>130</sup> Hier wird allerdings nur eine Szene gezeigt: Ein Priester verliert auf einer Brücke Hostien, die von Engeln aufgelesen werden. Vgl. hierzu S. DURIAN-RESS, Meisterwerke mittelalterlicher Textilkunst aus dem Bayerischen Nationalmuseum. Auswahlkatalog. München–Zürich 1986, 160–162 (Kat. Nr. 60).

<sup>131</sup> Vgl. zu dieser Thematik vor allem P. BROWE, Die Hostienschändungen der Juden im Mittelalter. *Römische Quartalschrift für Altertumskunde und für Kirchengeschichte* 34 (1926) 167–197; DERS., Die eucharistischen Wunder des Mittelalters. Breslau 1938; DERS., Die Eucharistie als Zaubermittel im Mittelalter. *Archiv für Kulturgeschichte* 20 (1930) 134; V. FELLNER Die angeblichen Hostienfrevell der Juden in Österreich. Diplomarbeit am Institut für Österreichische Geschichtsforschung der Universität Wien. Typoskript. Wien 1994 53 ff. mit maßgeblicher weiterführender Literatur und W. STELZER, Am Beispiel Korneuburg: Der angebliche Hostienfrevell österreichischer Juden von 1305 und seine Quellen, in: Österreich im Mittelalter. Bausteine zu einer revidierten Gesamtdarstellung, (hg) von Willibald Rosner (*Studien und Forschungen aus dem Niederösterreichischen Institut für Landeskunde* 26, St. Pölten 1999) 309–347.

Klosterneuburg, Korneuburg und Wien zu nennen, die aber alle einen anderen Tatverlauf als im Siebenhirter - Gebetbuch schildern. Die Hostien werden in diesen Legenden angeblich entweder von Christen oder Juden meist aus einer Kirche entwendet und anschließend von Juden mit Messern und Ahlen "gemartert". Nur in Deggendorf an der Donau (Niederbayern) – hier sollen die Hostien ebenso aus der Kirche geraubt worden sein – ist die Legende überliefert, die Hostien seien, wie auf dem Bild des *Lehrbüchermeisters*, auf einem Amboß blutig geschlagen worden<sup>132</sup>. Die Geschichte, in welcher der Magen eines Christen aufgeschnitten wird, um an die Hostie zu gelangen, ist völlig singulär und läßt sich bisher auch mit keiner der bekannten Hostienfrevell-Legenden in Einklang bringen<sup>133</sup>. Nur zwei Legende berichten zumindest vergleichbares: Werner von Oberwesel im Rheinland wurde angeblich an den Füßen aufgehängt, damit seine Peiniger so an die herausfallende Hostie gelangen konnten<sup>134</sup>, und eine in den *Tabula exemplorum* überlieferte Legende: ein Priester, der gerade kommuniziert hatte, soll auf dem Heimweg von der Kirche von ihm bekannten Juden gefragt worden sein, wo jetzt der Leib Christi wäre, den er eben zu sich genommen hätte. Auf seine Antwort, er sei in seinem Herzen, sollen sie ihn aufgeschnitten haben, um an sein Herz zu gelangen, in welchem dann das Christkind erschienen sei. Nach großem Tumult sei das Christkind in den Körper des wieder zum Leben erwachten Priesters zurückgekehrt<sup>135</sup>. Wie oben bereits erwähnt, wurden die Hostienfrevell- und Hostienwunderlegenden im Mittelalter sowohl in der Tafelmalerei als auch in der Glas- und Buchmalerei, ja sogar auf großformatigen Tapisserien ins Bild gesetzt. So hat sich aus der Umgebung von Wien ein um 1470 entstandenes Flügelaltärchen aus Korneuburg erhalten, das auf zwei Flügeln innen Szenen der dortigen Legende thematisiert, außen, direkt vergleichbar mit der Illustration im Siebenhirter-Gebetbuch, eine Monstranz mit der Hostie<sup>136</sup>. Im nahen Pulkau zeigt der Hochaltar aus dem Jahre 1515 die Hostienfrevelllegende auf zwei Täfelchen der

---

<sup>132</sup> Vgl. M. EDER, Die Deggendorfer Gnad. Deggendorf 1992. Die Hostien wurden in der Deggendorfer Legende allerdings wie bei vielen dieser Erzählungen von einer christlichen Frau für Juden besorgt.

<sup>133</sup> Vgl. FELLNER (wie Anm. 131) 53 ff.

<sup>134</sup> Vgl. LCI [21994] Bd. 8, Sp. 399 (Thomas).

<sup>135</sup> Vgl. zu dieser Geschichte mit weiterer Referenz RUBIN [1999] 35.

<sup>136</sup> Das Flügelaltärchen wird heute im Stift Klosterneuburg aufbewahrt und zeigt in vier Bildern die Legende der Hostienschändung von Korneuburg. Das Altärchen kam erst 1821 nach Auflösung des Korneuburger Augustinerklosters nach Klosterneuburg. Vgl. zum Altärchen Ausstellungskatalog. DIE ZEIT DER FRÜHEN HABSBURGER [1979] 364 mit Abb. Abbildung des ganzen Altärchens bei RUBIN [1999] Abb. 10. Die Bluthostie war teilweise in einer noch heute in Klosterneuburg aufbewahrten spätgotischen Monstranz ausgestellt. Vgl. hierzu F. KIRCHWEGGER, „Zwo hohe silberne und vergulte Monstranz“. Zur älteren Geschichte der beiden spätgotischen Reliquienmonstranzen in Stift Klosterneuburg. *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg NF* 19 (2004) 187–232, hier 190.

Predellenflügel<sup>137</sup>. In Heiligenblut bei Melk hat sich ein um 1460 datierbares Glasfenster erhalten, das den Erbärmden-Christus mit Kelch und Bluthostie abbildet<sup>138</sup>. Ein sich daran orientierendes Bild besitzt auch die Chor-Verglasung der nahen und für Heiligenblut zuständigen Pfarrkirche in Weiten. Ein jüngst für das Diözesanmuseum St. Pölten erworbener, um 1480 datierbarer Andreasaltar zeigt im geschlossenen Zustand auf der linken oberen Innentafel eine Messe mit der Elevation einer Wunderhostie, deren Blut sich auf die im darunter liegenden, zur rechten Tafel zugehörigen Bild dargestellten Auferstehenden ergießt und sie zum Einlaß in das Paradies qualifiziert, während auf der rechten Tafel oben das Jüngste Gericht und unten die in den Höllenschlund geschobenen Verdammten zu sehen sind.

Auch andernorts existieren teils großformatige spätmittelalterliche Darstellungen angeblicher Hostienfrevler und Hostienwunder. Zu nennen sind hier vor allem die beiden aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts stammenden Tafelbilder mit der Darstellung des Regensburger Hostienfrevlers im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg<sup>139</sup>. In Italien sind die 1467/68 datierten sechs Tafelgemälde einer Hostienfrevler-Legende von Paolo Ucello in der Galleria delle Marche in Urbino die wohl bekanntesten Gemälde dieses Sujets. Und auch aus Frankreich haben sich einige Darstellungen dieser Thematik sowohl in der Glas- und Tafelmalerei sowie in der Goldschmiedekunst erhalten<sup>140</sup>.

Als Anregung der Illustration des Corpus-Christi-Offiziums im Gebetbuch des Johann Siebenhirter kommen also eventuell Traktate und Exempla-Texte zur Eucharistie und zu Fronleichnam in Frage. Als direkte Vorlagen vielleicht illustrierte Texte dieser Art – auch wenn bisher keine solchen Exemplare bekannt geworden sind – oder auch in Hostienwunder - Wallfahrtsorten greifbare Bildquellen wie etwa Altäre, Wandgemälde, Tafelgemäldezyklen oder überhaupt ein Altar einer Fronleichnambruderschaft<sup>141</sup>. Da Johann Siebenhirter,

---

<sup>137</sup> A. REICH, Pulkau. Seine Kirchen und seine Geschichte. Wien 1963, Abb. 24. Eine Farbabbildung einer der Tafeln ist als Bild Nr. 011263 der Bilddatenbank des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Krems zu sehen ([www.imreal.oeaw.ac.at/realonline](http://www.imreal.oeaw.ac.at/realonline)).

<sup>138</sup> Vgl. zu den Fenstern jüngst den Folder der ohne begleitenden Katalog organisierten Ausstellung des Diözesanmuseums St. Pölten: Gotik. Sonderausstellung 2005. GLASFENSTER. BUCHMALEREI. SKULPTUREN.

<sup>139</sup> Inv. Nr. Gm 1806 und Gm 1807. Beide Bilder sind ebenso in der Datenbank des Instituts für Realienkunde in Krems als Bildnummern 011469 und 009229 abrufbar.

<sup>140</sup> Siehe G. DE TERVARENT, *Les Énigmes de l'Art du Moyen Âge*. 2. Série. Paris 1941. Art Flamande, 22 ff.

<sup>141</sup> Etwa in der Art des 1496 datierten Fronleichnambruderschafts-Altars im St.-Annen-Museum Lübeck. Hier sind als Hauptszene die Gregoriusmesse, auf den Flügeln alttestamentliche Präfigurationen sowie in der Predella das Abendmahl dargestellt. Bei letzterem fällt der vor dem Tisch kniende Judas auf. Vgl. zum Altar des Henning van der Heide Ausstellungskatalog DIE MESSE

Auftraggeber der heute in Stockholm aufbewahrten Handschrift, Güter in Laa an der Thaya besaß und eventuell dort sogar seine Jugend verbracht hat<sup>142</sup>, ist es durchaus möglich, dass eventuell in der dortigen Wallfahrtskapelle vorhandene Bildvorlagen verarbeitet wurden. Da von der in Laa im Jahre 1294 belegten Hostienfrevellanklage gegen Juden nur sehr summarisch in den *Annales Zwetlenses* berichtet wird und die Wallfahrtskapelle nicht mehr existiert, läßt sich kaum mehr etwas über den angeblichen Tathergang oder eventuelle bildliche Traditionen herausfinden<sup>143</sup>. Auch der nicht mehr existente Altar der Gottleichnambruderschaft im Wiener St. Stephansdom könnte eventuell Anregung für die Illustration des Corpus-Christi-Offiziums im Gebetbuch des Johann Siebenhirter gegeben haben<sup>144</sup>.

### **Stil und Einordnung**

Das Siebenhirter-Gebetbuch in Stockholm ist in jederlei Hinsicht ein äußerst bemerkenswertes Zeitdokument. Als reichste der vom *Lehrbüchermeister* ausgestatteten Handschriften ist der Codex in seiner Illustration weitaus prächtiger illuminiert als selbst die Gebetbücher für Kaiserin Eleonore und Kaiser Friedrich III.

Seine relative Unbekanntheit rührt allein daher, dass es für die Forschung zur österreichischen Kunst des 15. Jahrhunderts ein wenig entlegen in Stockholm aufbewahrt wird. Wie ein stilistischer Vergleich vor allem mit dem Gebetbuch der Kaiserin Eleonore zeigt, das noch vor 1467, ihrem Todesjahr entstanden sein muss, wird man das Siebenhirter - Gebetbuch ebenso

---

GREGORS DES GROSSEN. VISION – KUNST – REALITÄT. Katalog und Führer zu einer Ausstellung im Schnütgenmuseum Köln vom 20. Oktober 1982 bis 30. Januar 1983. Köln 1983, 45.

<sup>142</sup> Vgl. F. STUBENVOLL (1997) (wie Anm. 99) 495-510.

<sup>143</sup> Vgl. zur Hostienfrevell-Legende in Laa an der Thaya FELLNER (wie Anm. 131) 42–43. In den *Annales Zwetlenses* (hg. in *Monumenta Germaniae Historica SS 9*, 658) wird nur von dem Vorwurf berichtet, die Juden hätten sich in den Besitz einer Hostie gebracht und sie dann in einem Stall verstecken wollen, seien aber von Christen entdeckt worden. Aufgrund dieser Anschuldigungen sei es zu einer Judenverfolgung mit Ermordung und Vertreibung gekommen. Sowohl die Wunder an sich als auch deren Darstellungen waren immer wieder in der Kritik der offiziellen Amtskirche. Viele Bilder wurden wohl schon kurz nach ihrer Schaffung wieder abgenommen beziehungsweise zerstört. Nikolaus von Cues (1401–1464) verfaßte 1451 ein Rundschreiben gegen die Blut-Hostienverehrung. Die Priester sollten die Hostien verzehren und nicht zur Verehrung darbieten, alle derartigen Bilder, zu denen das Volk wegen ihrer sichtbaren Gestalt in seinen Anbetungen Zuflucht nimmt ... sollten dem Anblick des einfachen Volkes entzogen werden. Vgl. hierzu EDER (wie Anm. 132) 114.

<sup>144</sup> Die „Gottleichnambruderschaft“ erlebte unter Herzog Rudolf I. ihre erste Blüte. 1479 wurde sie reorganisiert. Ihr Hauptzweck war die besondere Verehrung des Altarsakramentes. Sie hatte durchschnittlich ca. 1000 aktive Mitglieder, die sich aus Adel, Geistlichkeit und aus Gelehrtenkreisen rekrutierten. Seit 1498 ist Wilhelm Rollinger ihr Verweser. Vgl. KEIL-BUDISCHOWSKY (wie Anm. 111) 65, Anm. 32. Ohne Angaben zu weiteren Quellen. Ob die heute im Dom- und Diözesanmuseum Wien aufbewahrte Kreuzabnahme und zugehörige Fragmente im Wiener Stadtmuseum Teile des 1334 vom Pfarrer Heinrich aus Luzern gestifteten Gotsleichnam- bzw. Passionsaltars sind, der im Albertinischen Chor von St. Stephan stand, ist unklar. Vgl. hierzu A. SALIGER (hg), *Dom- und Diözesanmuseum Wien*. Graz 1987, 151–159, insbes. 156.

in die mittleren 60er Jahre zu datieren haben, den Höhepunkt der Tätigkeit des *Lehrbüchermeisters*. Hierauf verweisen vor allem die Proportionierung der Figuren, die das Kindliche, Breite, etwas Untersetzte der Protagonisten, wie sie etwa noch im Abecedarium Maximilians vorkommen, abgelegt haben. Hierauf verweisen ebenso die reiche Farbigkeit wie die verwendeten großen Rosenpunzen, die von unserem Buchmaler erst in den mittleren sechziger Jahren mit den Lehrbüchern für Maximilian eingeführt werden (**Abb. 33**) und in den späten sechziger Jahren bereits keine Verwendung mehr fanden.

### **Der *Lehrbüchermeister*, ein Illuminator für Chorherren, Gelehrte und den Kaiser**

Trotz seiner Bedeutung für Wien und Niederösterreich ist bisher über die Person des *Lehrbüchermeisters* wenig bekannt. Begonnen hat unser Miniator seine Karriere im Stift Klosterneuburg und für Gelehrte der Universität Wien, auch wenn er bereits in den 50er Jahren eine Handschrift ausmalte, die für Friedrich III. in Graz entstanden ist (heute Greifswald, UB, Cod. 687). Sein erstes Hauptwerk stellt die 1453 datierte *Matrikel der Ungarischen Nation* der Universität Wien dar, die sich noch heute im Universitätsarchiv unter der Signatur NH 1 befindet. Vor allem aber waren es Klassikertexte in der modernen Humanistica-Schrift, die er für Magister und Professoren mit Miniaturen ausstattete. Viele von diesen Universitätsangehörigen bestellten als spätere Kleriker dann bei ihm aufwändige Missalien, wie zum Beispiel Wolfgang Forchtenauer, der mindestens drei heute noch nachweisbare Handschriften unseres Miniators besaß (Cod. 499 der ÖNB Wien, das Missale Cod. 59/1 in der Stiftsbibliothek St. Paul im Lavanttal und eines in der erzbischöflichen Curie Wien). Aber auch im Stift Klosterneuburg entstanden in den 50er Jahren Frühwerke, meist Missalien.

### **Die historische Person**

Bereits früher wurde versucht, die historisch nicht fassbare Person unseres Buchmalers, der von Holter im Jahre 1939 mit dem Notnamen "Lehrbüchermeister" benannt worden war, zu identifizieren. Leporini meinte ihn mit Johann von Ulm gleichsetzen zu können, demjenigen Melker Schreiber, der sich in einer Handschrift des böhmischen Klosters Tepl nennt<sup>145</sup>. Da diese Handschrift heute aber nicht mehr dem *Lehrbüchermeister* zugeschrieben werden kann, erübrigen sich weitere Mutmaßungen.

---

<sup>145</sup> H. LEPORINI, Das Rankenornament in der österreichischen und süddeutschen Buchmalerei der Spätgotik und beginnenden Renaissance. *Buch und Schrift. Jahrbuch des deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum* 1 (1927) 9-39, hier 33.

Auch die Identifizierung mit dem Klosterneuburger Chorherren Georg Stockheimer, der in den sechziger und siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts Zahlungen "pro illuminaturis" erhalten hat, läßt sich nicht beweisen. Es ist vielmehr davon auszugehen, dass der Chorherr mit der Aufsicht über den Buchschmuck und nicht mit der Illumination selbst betraut gewesen ist<sup>146</sup>. Obwohl es bereits berühmte Ausnahmen gibt, blieben die meisten der Illuminatoren wie unser *Lehrbüchermeister* im 15. Jahrhundert noch anonym, schweigen doch die Quellen aus vielerlei Gründen. Selbst wenn sich Steuerlisten, Lohnzahlungsvermerke etc. mit der Auflistung von Malernamen erhalten haben, lassen sich diese ohne betreffende Signatur auf einem Werk kaum identifizieren. Rechnungsbücher geben ebenso selten die von uns gewünschte Information. So wird in den Klosterneuburger Rechnungen zwar erwähnt, dass 1454 ein Illuminator für ein großes Brevier bezahlt wurde (*Item illuminatori pro magno matutinali 3 1/2 tal*), eine Handschrift, die nach Černík und Haidinger mit aller Wahrscheinlichkeit mit dem vom *Lehrbüchermeister* ausgemalten Codex 61 zu identifizieren ist, doch wird hier der Name des Malers verschwiegen<sup>147</sup>. Auch die Eintragung in der 1453 vom Lehrbüchermeister ausgemalten *Matrikel der Ungarischen Nation* im Universitätsarchiv Wien gibt eine genaue Auflistung des ausgegebenen Geldes für Papier, Pergament, Schreiber und Illumination, nicht aber den Namen des Buchmalers. Ja selbst noch in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts kann es passieren, dass zwar Drucker, Rubrikator, Florator und Buchbinder eines Werkes in Rechnungsbüchern namentlich erscheinen, nicht aber der Buchmaler, wie ein Beispiel aus den Rechnungen der Kirchenstiftung St. Sebald in Nürnberg zeigt<sup>148</sup>. Da unser Miniator auf den bisher bekannten Werken leider keine Signaturen hinterlassen hat, werden wir uns also vorerst mit dem Notnamen des "Lehrbüchermeisters" begnügen müssen.

### **Die Ausbildung des *Lehrbüchermeisters***

Selbst über die Ausbildung des *Lehrbüchermeisters* war bis vor kurzem wenig bekannt. Man vermutete einen längeren Aufenthalt im Südwesten Deutschlands, im Bodenseegebiet oder im

---

<sup>146</sup> Stockheimer wird von SCHMIDT [1963] (wie Anm. 105) 109 (Neudruck [2005] (wie Anm. 105) 25) erstmals, allerdings mit Fragezeichen, in Erwägung gezogen.

<sup>147</sup> Die Identifizierung mit der in den Rechnungsbüchern genannten Handschrift legt die Tatsache nahe, daß dieser Codex das einzige erhaltene illuminierte großformatige Brevier der Klosterneuburger Stiftsbibliothek ist. Vgl. hierzu B. ČERNÍK, Das Schrift- und Buchwesen im Stifte Klosterneuburg während des 15. Jahrhunderts. *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg* 5 (1913) 97-176, hier 166 mit Anm. 1 und A. HAIDINGER, Katalog der Handschriften des Augustiner Chorherrenstiftes Klosterneuburg (*Österreichische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters, Reihe 2, Verzeichnis der Handschriften Österreichischer Bibliotheken, Bd. 2*), Teil 1, Cod. 1-100. Wien 1983, 107.

<sup>148</sup> Siehe Ausstellungskatalog: KOSTBARKEITEN AUS NÜRNBERGER KIRCHEN. Liturgische Bücher vor und nach der Reformation. Ausstellung des Landeskirchlichen Archivs 1967, Nürnberg 1967, Kat. Nr. 13.

Gebiet des ehemaligen Vorderösterreich, Gegenden, in welchen andere Buchmaler, aber auch Tafelmaler, wenn auch leicht später, zu vergleichbaren künstlerischen Resultaten gelangten. Nach seiner Ankunft in Wien habe er dort die gängige Rankenornamentik des Albrechtsminiators übernommen, desjenigen Buchmalers, dessen Hauptwerk das Gebetbuch (Cod. 2722 der ÖNB Wien) für Herzog Albrecht V. von Österreich (1397-1439) darstellt<sup>149</sup>. Die Auffindung von ausgeschnittenen Miniaturen in der Free Library in Philadelphia, vor allem Lewis E M 1 : 13 (**Abb. 3**), eines Frühwerkes des *Lehrbüchermeisters*, und die genauere Analyse des von mehreren Buchmalern ausgestatteten Codex 2774 in der Österreichischen Nationalbibliothek konnte allerdings zeigen, dass unser Buchmaler vor allem in Wien gelernt hat. Sowohl die Proportionierung der etwas breiten, stämmigen Figuren, die Anlage der meist marmorierten, nach hinten abgeschrankten Räume, die stets gegenwärtigen halbrunden Podeste, all dies ist beim Mosemeister des 1447 datierten Cod. 2774 der Österreichischen Nationalbibliothek vorgebildet. Im Zuge der Faksimilierung des Abecedariums durchgeführte Infrarotreflektographien zeigen, dass der *Lehrbüchermeister* selbst die Art der Unterzeichnung mit typischen, nicht allgemein üblichen Schraffuren von diesem Maler übernommen hat<sup>150</sup>: ein deutlicher Hinweis auf eine Lehrer-Schüler-Beziehung, wobei der Lehrer hier die deutlich schwächere Kraft gewesen ist. Doch der *Lehrbüchermeister* konnte im Wien seiner Zeit auf bedeutende Buchmaler treffen. Für Friedrich III. arbeiteten der Meister der Klosterneuburger Missalien, Meister Michael, der Josefsmeister, die alle auch im oben genannten Codex 2774 mit dem Lehrer des *Lehrbüchermeisters* tätig waren. Von allen übernahm unser Miniator etwas Spezifisches. Vom Meister der Klosterneuburger Missalien diverse Bildanlagen, vom Meister Michael die Rankenorganisation und die in die Ranken integrierten spielenden Äffchen, wilden Männer, Bären, Vögel und Drachen, vom Josefsmeister die etwas untersetzten Figuren. Einzelne Motive übernimmt er auch von Martinus Opifex, jenem Regensburger Maler, der kurz vor dem Auftreten des *Lehrbüchermeisters* ebenfalls für Friedrich III. in Wien arbeitete<sup>151</sup>. Wo unser Miniator allerdings die moderne, westliche Ikonographie und die Knitterfaltenformen kennenlernte, bleibt weiterhin zu erforschen. Vieles hat er von den besten Meistern seiner Zeit übernommen. Dass ihm Werke des Rogier van der Weyden bekannt waren, zeigt das für Kaiserin Eleonore gemalte Blatt einer Beweinung in Berlin (Kupferstichkabinett, Nr. 3996), bei welchem selbst die Farbigeit und der Stil täuschend echt nachgeahmt wurden. Ob man

<sup>149</sup> Siehe zu diesem Gebetbuch jüngst: V. PIRKER-AURENHAMMER, Das Gebetbuch für Herzog Albrecht V. von Österreich (Wien, ÖNB, Cod. 2722). Codices Illuminati Reihe A Bd. 3 (hg. A. Fingernagel). Graz 2002.

<sup>150</sup> K.-G. PFÄNDTNER – A. HAIDINGER (wie Anm. 103) 46.

<sup>151</sup> Siehe zu den einzelnen Stilkomponenten des *Lehrbüchermeisters* PFÄNDTNER – HAIDINGER (wie Anm. 103) 43-47.

aber eine durchaus mögliche Reise in die Niederlande anzunehmen hat oder der *Lehrbüchermeister* genügend importierte Altartafeln in Wien vorfand, kann bisher nicht entschieden werden. Eine Schulung bei einem der Hauptmeister war bekanntermaßen schwierig und teuer. Sie ist aus stilistischen Gründen für den *Lehrbüchermeister* auch nicht anzunehmen.

### **Der Wirkungskreis**

Auch der Wirkungskreis des *Lehrbüchermeisters* ist heute noch nicht definitiv geklärt. Seine reiche Tätigkeit für Klosterneuburg und die Wiener Universität lassen sein Atelier in Wien vermuten, ebenso die Tatsache, dass der Stifter der Lehrbücher Stephan Heuner ein Wiener Bürger war. Doch wissen wir auch, dass Friedrich III., der unbestrittene Hauptempfänger, häufig in Wiener Neustadt und Graz Hof hielt. Die früheste mit Friedrich III. zu verbindende Handschrift unseres Miniators wurde zum Beispiel von Ludwig Scheitz *imperialis cancellarius* im Jahre 1453 in Graz geschrieben. Doch auch wenn man das Atelier in Wien annimmt, worauf die Hauptmenge des Erhaltenen und die Nachfolge seiner Kunst schließen lässt, ist eine sporadische Anwesenheit in anderen Städten sicherlich nicht auszuschließen und war seinerzeit auch für einen Buchmaler wie den *Lehrbüchermeister* gewiß zumutbar.

### **Die Frage nach einer Werkstatt**

Bei der Betrachtung des Werkes des *Lehrbüchermeisters* – dies wird insbesondere auch im Siebenhirter - Gebetbuch deutlich – fällt eine starke Homogenität auf. Mitarbeiter oder Schüler lassen sich nicht nachweisen, ein Phänomen, das in dieser Zeit durchaus keine Seltenheit darstellt. Auch arbeitet unser Miniator offenbar stets mit autochthonen Kräften zusammen. In Klosterneuburg mit Klosterneuburger Schreibern, Klosterneuburger Floratoren, für die Universität Wien mit Wiener Schreibern und für die Universität tätigen Floratoren. Auch wenn andere Miniaturen für einen Auftrag hinzugezogen werden, sind dies eindeutig Buchmaler, die in keinerlei Abhängigkeitsverhältnis zum *Lehrbüchermeister* stehen. In Klosterneuburg arbeitet unser Künstler etwa mit dem *Regula-Meister* zusammen, im Klagenfurter Missale für Ulrich von Sonnenfels (Ms. 8/14 der Universitätsbibliothek) wirken neben ihm zwei völlig anders geschulte Miniaturen. Nur im vom *Lehrbüchermeister* unvollendet hinterlassenen Gebetbuch Cod. Ser. n. 2699 der Österreichischen Nationalbibliothek ist ein Buchmaler nachweisbar, der zumindest die Zeichentechnik und verschiedene Motive vom *Lehrbüchermeister* übernimmt, der aber durchaus als eigene Künstlerpersönlichkeit in Erscheinung tritt.

Anscheinend ohne Schulzusammenhang stehen die vielen qualitativ teils recht bescheidenen Miniaturen, die seit dem Auftreten des *Lehrbüchermeisters* in Wien in den 50er Jahren des 15. Jahrhunderts dessen Initial- und Rankenformen nachahmen. Zu nennen sind hier vor allem der Meister der Wiener Gutenbergbibel, der sich in einer größeren Anzahl von Handschriften und Drucken in Wien, Klosterneuburg und Herzogenburg nachweisen läßt<sup>152</sup>, eine im Gebetbuch für Albrecht VI. (1418-1463), Cod. 1846 der ÖNB Wien, tätige Miniaturenhand etc. Doch bald nach dem Ausscheiden des *Lehrbüchermeisters* um 1470 – die letzte datierbare Handschrift unseres Miniators ist das von Matthias Corvinus 1469 gestiftete Missale – übernehmen andere Buchmaler die Aufgaben. Allen voran Ulrich Schreier aus Salzburg, der mit seinen Schülern - etwa dem Morandusmeister - für den Hof, für Klosterneuburg, aber auch die anderen ehemaligen Auftraggeber des *Lehrbüchermeisters* arbeitet. Vom *Lehrbüchermeister* nicht vollendete oder dem neuem Schmuckbedürfnis zu einfach ausgestattete Handschriften wurden dem Atelier Schreier übergeben, so das mehrfach zitierte Gebetbuch Cod. Ser. n. 2699 der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, das Forchtenauermissale der Erzbischöflichen Curie in Wien und das Missale in St. Paul im Lavanttal.

### **Zusammenfassung**

Das Gebetbuch in der königlichen Bibliothek in Stockholm entstand als Auftrag von oder für Johann Siebenhirter zur Zeit vor seiner Installation als 1. Hochmeister des St. Georgs-Ritterordens. Da dies Werk vom *Lehrbüchermeister*, dem seinerzeit wichtigsten Wiener Buchmaler, der vor allem durch seine Aufträge für Kaiser Friedrich III., Kaiserin Eleonore und deren Sohn, den späteren Kaiser Maximilian I., berühmt geworden war, ausgestattet wurde, ist davon auszugehen, dass die Vermittlung dieses Künstlers über Friedrich III., den großen Förderer Siebenhirters, geschah. Das Gebetbuch des Johann Siebenhirter ist das wichtigste Hauptwerk dieses Buchmalers geworden, anspruchsvoller als alle anderen bisher bekannten Codices aus dem Oeuvre dieses Miniators. Seine besondere Bedeutung erlangt die Handschrift aber vor allem durch die singuläre Ikonographie der Bahre zur Kreuzabnahme Christi, die offenbar aus dem geistlichem Schauspiel des Wiener Stephansdoms übernommen worden ist, sowie durch die Überlieferung der Hostienwunder- und Hostienfrevell-Legenden, die eine heute kaum mehr bekannte, da meist zugrunde gegangene Seite der Argumentation der Transsubstantiationslehre der mittelalterlichen Kirche darstellen und eventuell direkt auf Vorlagen einer Blutwunderwallfahrt in den Besitzungen Siebenhirters zurückgehen.

---

<sup>152</sup> Siehe hierzu demnächst K.-G. PFÄNDTNER, Die Illuminatoren der Wiener Gutenbergbibel. *Gutenberg-Jahrbuch* (2007), im Druck.

Hochinteressant ist auch der bisher nicht bis in alle Details gekläarte Weg dieser wohl prächtigsten Handschrift der Bibliothek des St. Georgs - Ritterordens in Millstatt in die königliche Bibliothek zu Stockholm, ein Weg, der engstens mit der Geschichte des St. Georgs - Ritterordens, dessen Ende und der Konfessionalisierung Österreichs im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert zusammenhängt.



Abb. 1: Wappen des Johann Siebenhirter. Stockholm, Königliche Bibliothek, Ms. A 225, fol. 190r



Abb. 2: Verkündigung Mariens. Stockholm, Königliche Bibliothek, Ms. A 225, fol. 55v



Abb. 3: Verkündigung Mariens. Philadelphia, Free Library, Lewis EM 1 : 13



Abb. 4: Verkündigung Mariens. Bayonne, Musée Bonnat, NI 1244



Abb. 5: Verkündigung Mariens. Wien, ÖNB, Cod. 1942, fol. 57v



Abb. 6: Verkündigung Mariens. Wien, ÖNB, Cod. 2368 fol. 3v



Abb. 7: Begegnung Mariens mit Elisabeth. Stockholm, Königliche Bibliothek, Ms. A 225, fol. A70v



Abb. 8: Begegnung Mariens mit Elisabeth. Stockholm, Königliche Bibliothek, Ms. A 225, fol. 5r



Abb. 9: Begegnung Mariens mit Elisabeth. Bayonne, Musée Bonnat NI 1245



Abb. 10 : Christi Geburt. Stockholm, Königliche Bibliothek, Ms. A 225, fol. 74v



Abb. 11: Christi Geburt. Wien, ÖNB, Cod. 1942, fol. 26v



Abb. 12: Kreuztragung des Herrn. Stockholm, Königliche Bibliothek, Ms. A 225, fol. 135r



*Abb. 13: Kreuztragung des Herrn. Baltimore, Walters Art Museum, W 764, fol. 66v*



Abb. 14: Kreuztragung des Herrn. Wien, ÖNB, Cod. 1942, fol. 33v

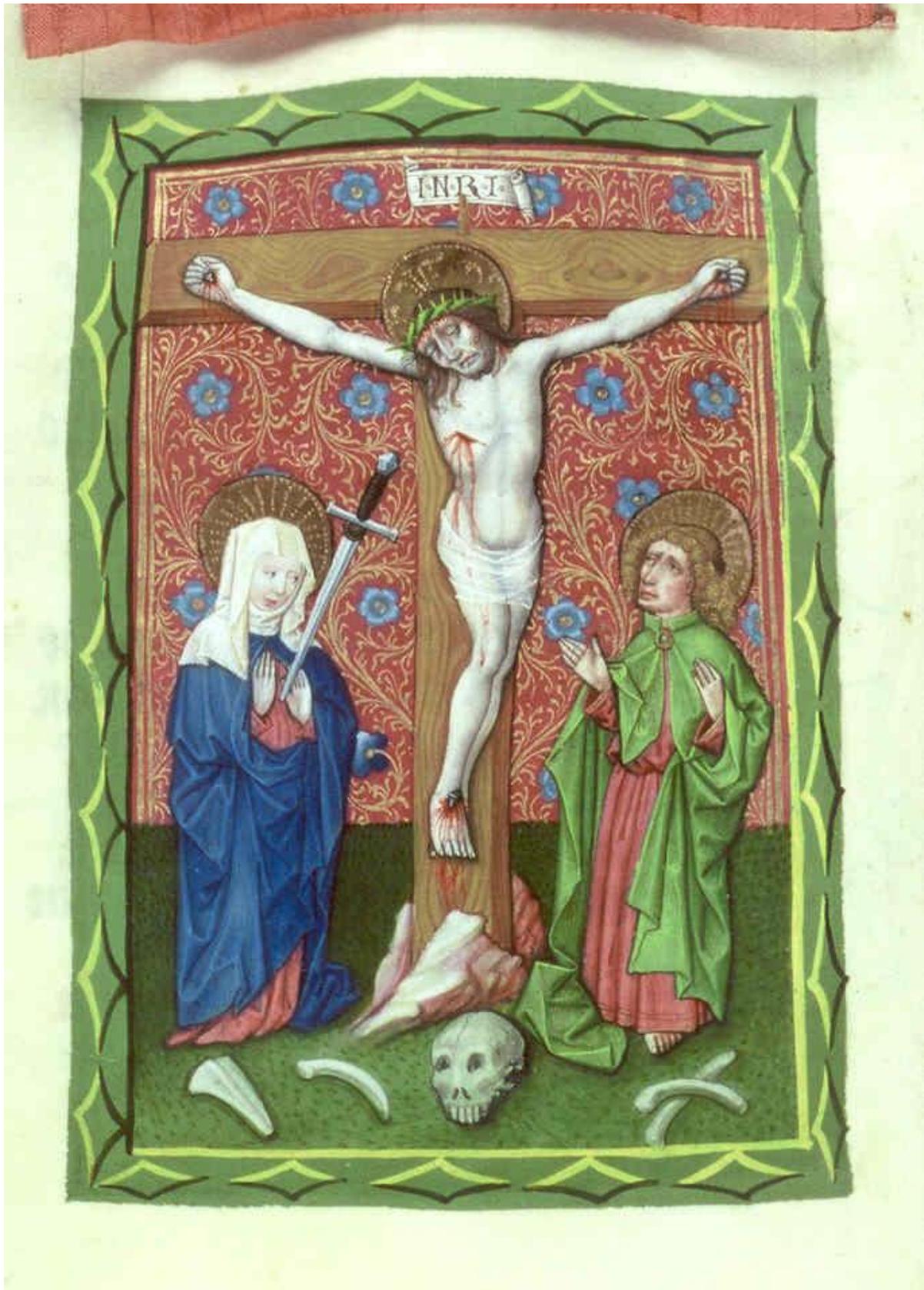


Abb. 15: Kreuzigung Christi. Stockholm, Königliche Bibliothek, Ms. A 225, fol. 111v

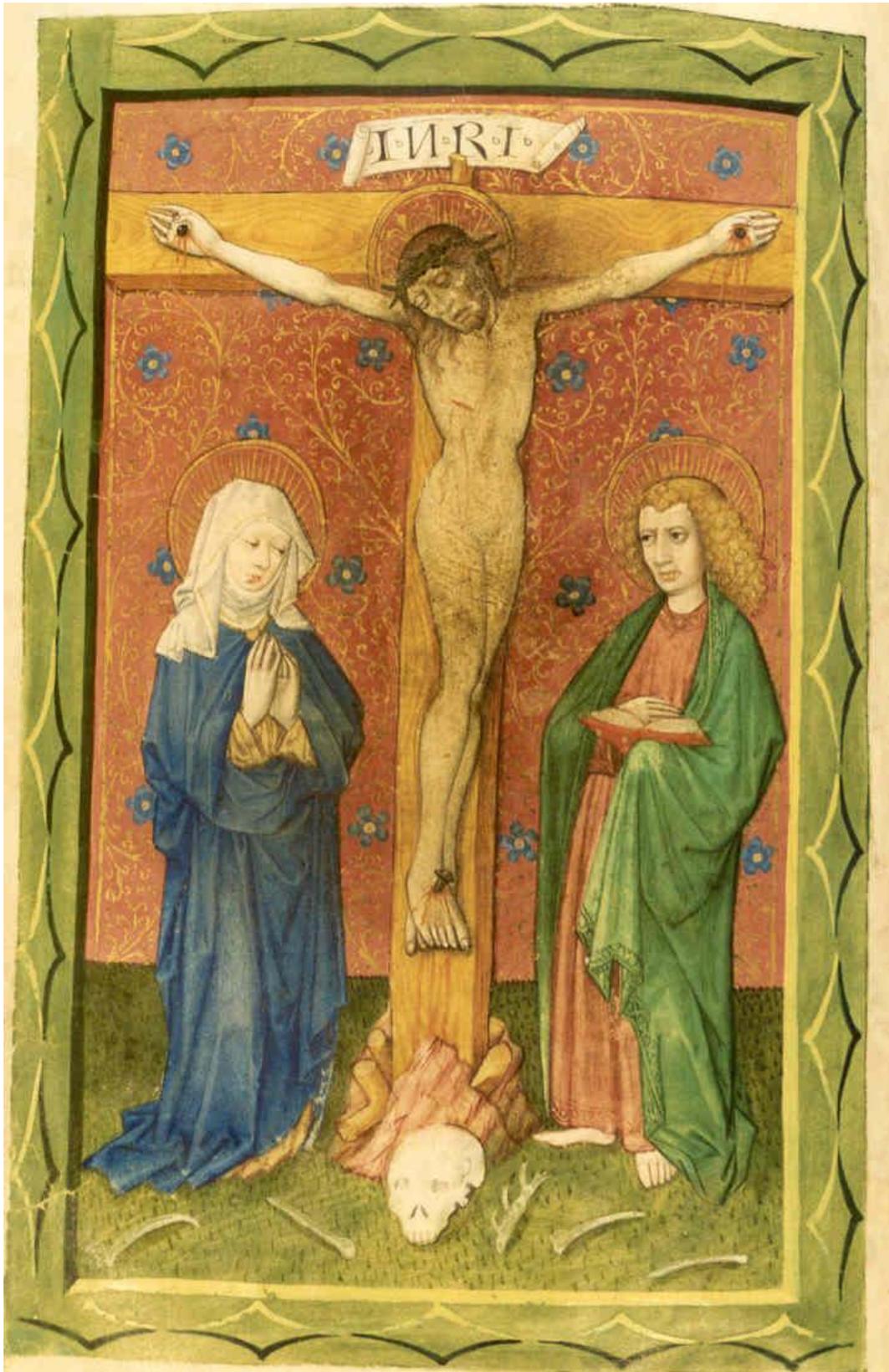


Abb. 16: Kreuzigung Christi. Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, CCl 617, fol. 135v

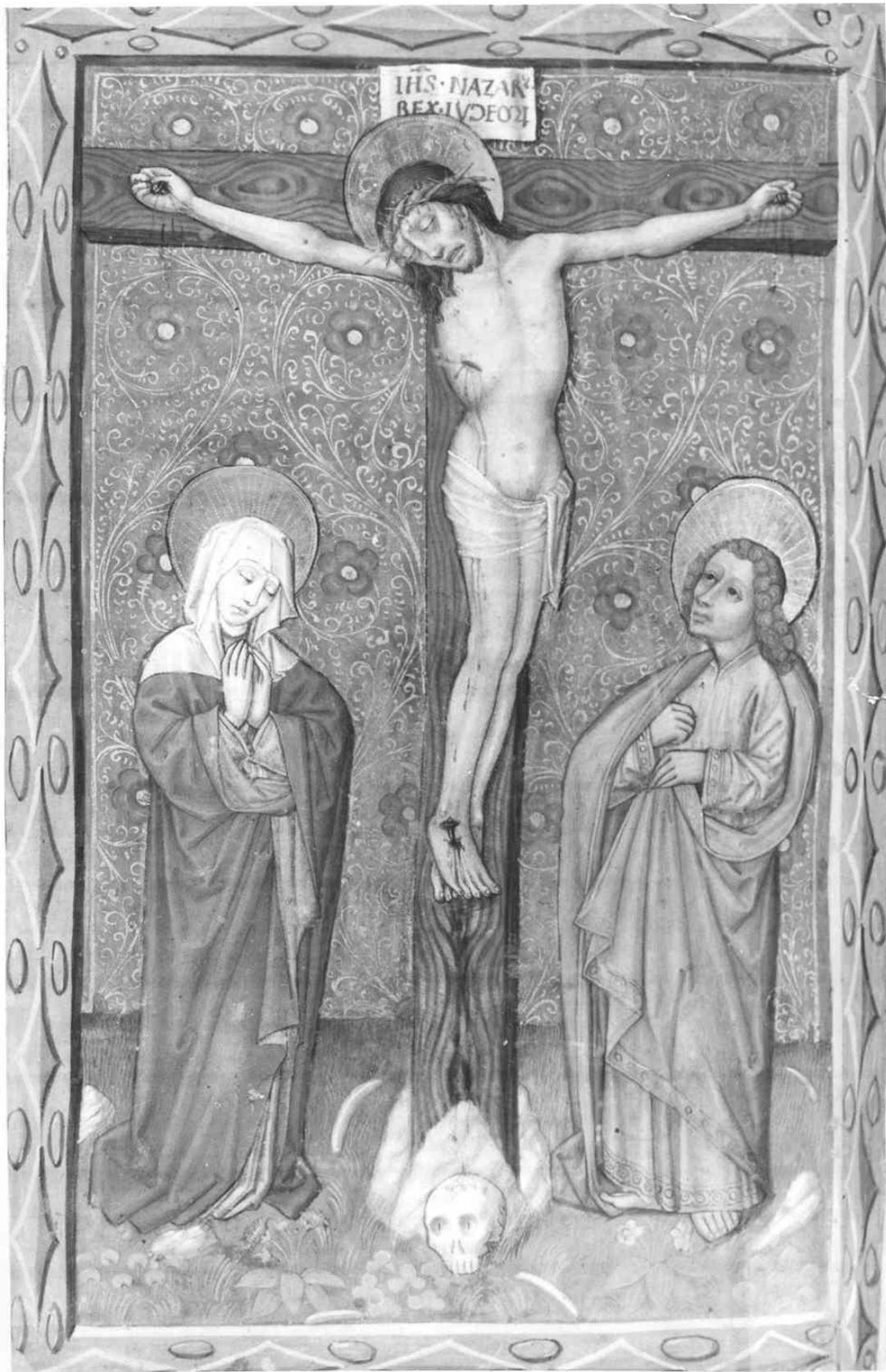


Abb. 17: Kreuzigung Christi. Liverpool, University Library, Ms F.4.4., fol. 129v

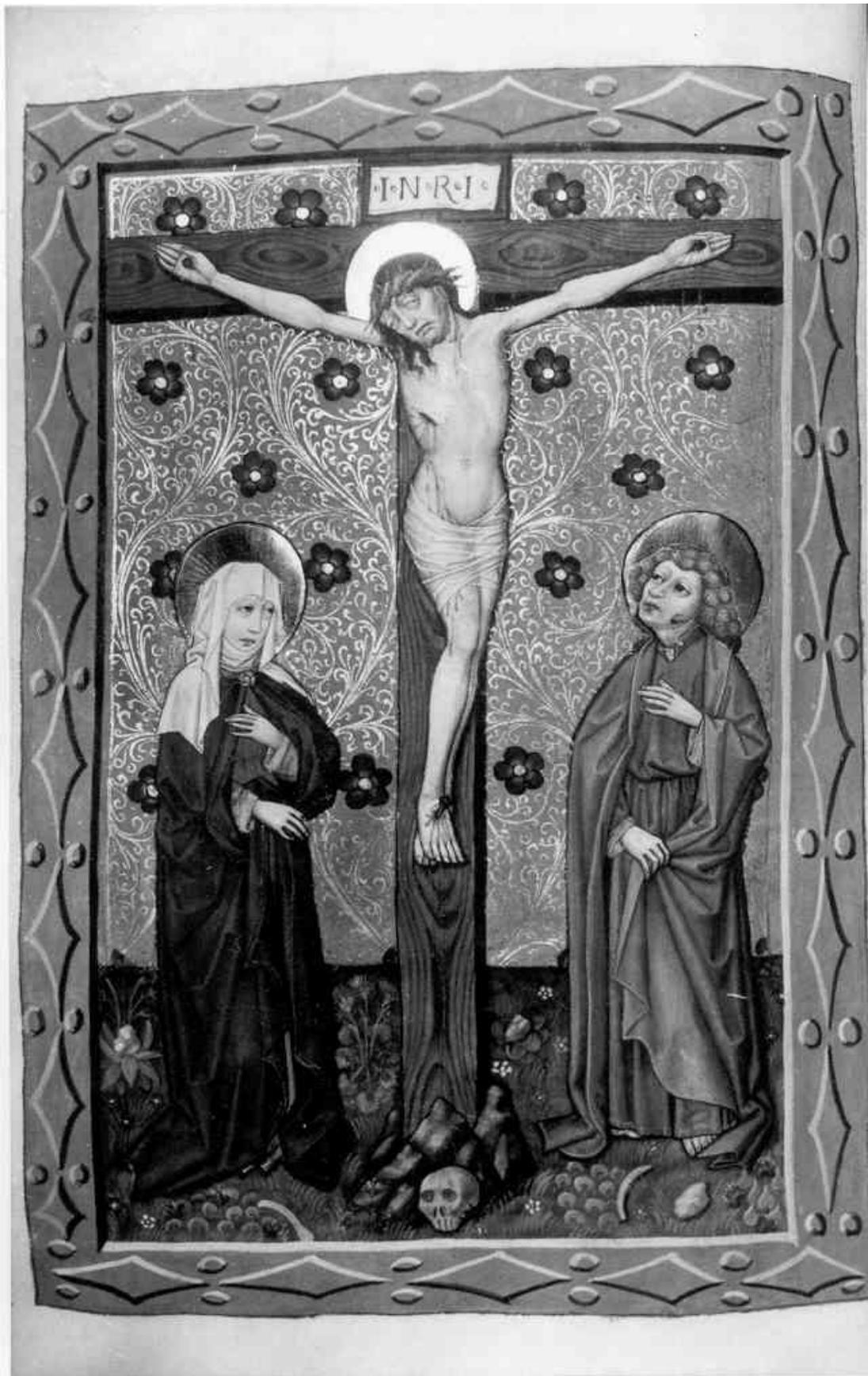


Abb. 18: Kreuzigung Christi. Wien, Erzbischöfliche Cur, Cod. Sine numero (Forchtenauer Missale), fol. 211v

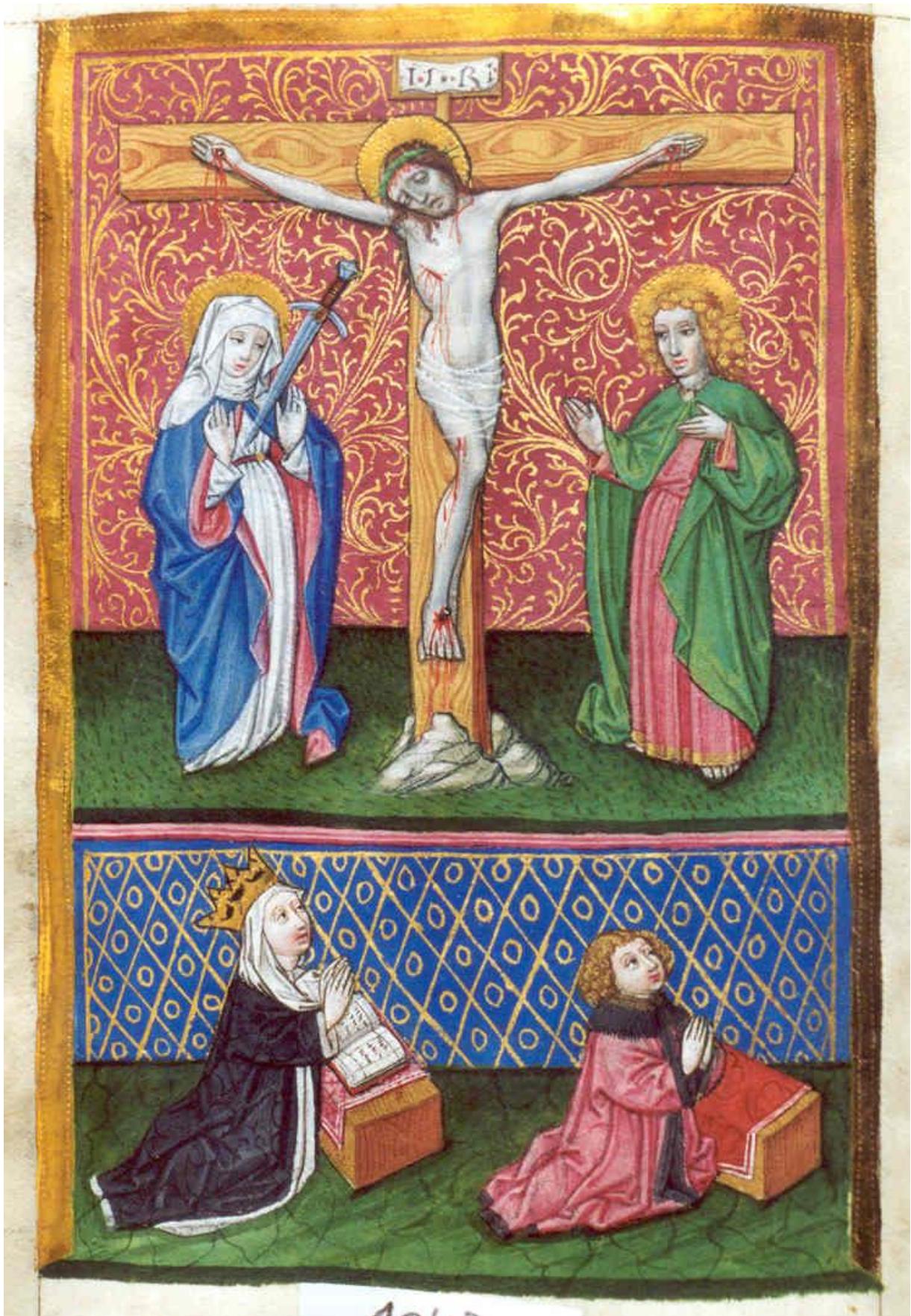


Abb. 19: Kreuzigung Christi. Wien, ÖNB, Cod. 1942, fol. 51v

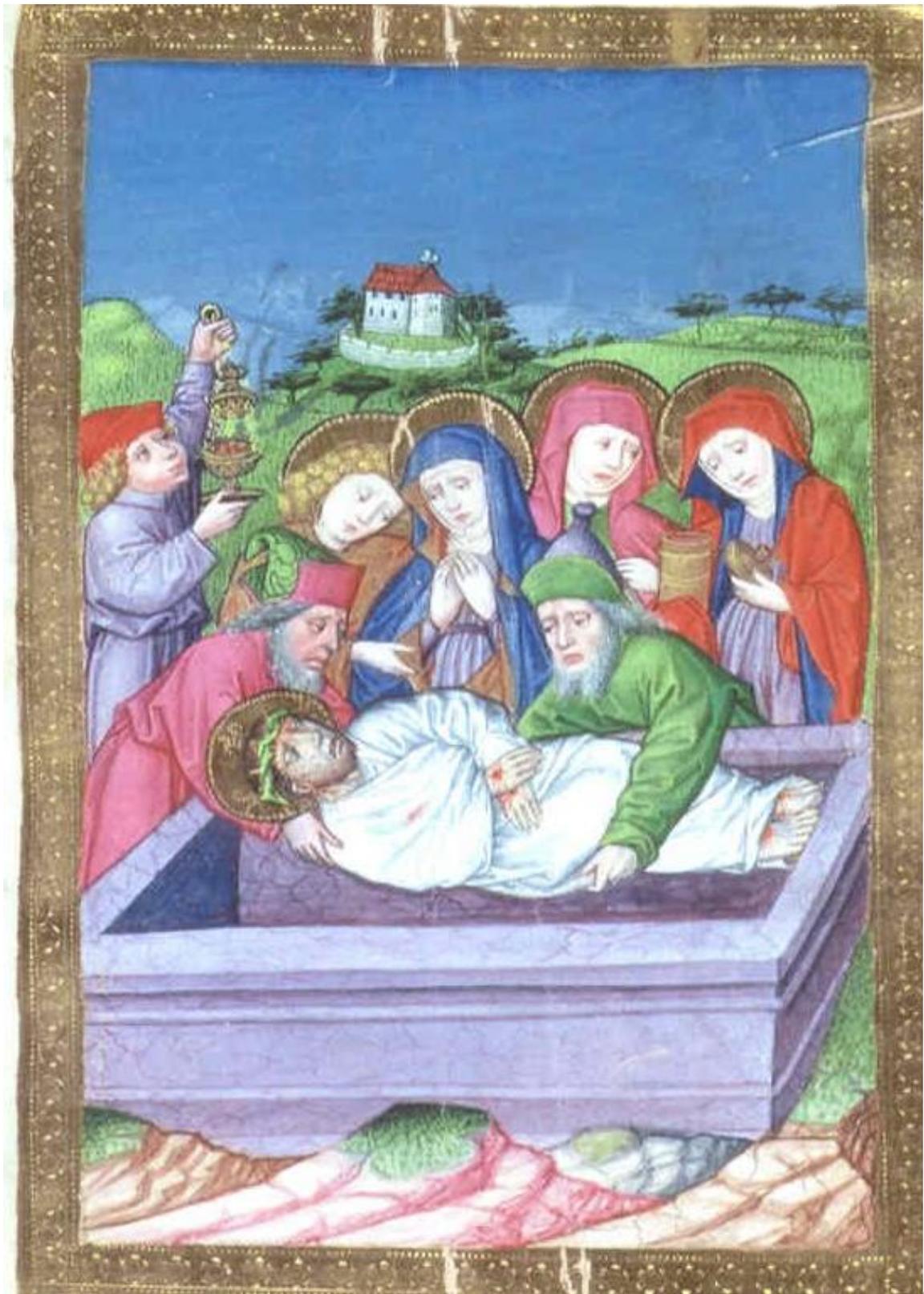


Abb. 20: Grablegung Christi. Stockholm, Königliche Bibliothek, Ms. A 225, fol. 145r



*Abb. 21: Grablegung Christi. Baltimore, Walters Art Museum, W 764, fol. 76v*



*Abb. 22: Marientod. Stockholm, Königliche Bibliothek, Ms. A 225, fol. 92v*



Abb. 23: Marientod. Bayonne, Musée Bonnat, NI 1252



Abb. 24: Kreuzabnahme Christi. Bayonne, Musée Bonnat, NI 1251



Abb. 25 : Kreuzabnahme Christi. Stockholm, Königliche Bibliothek, Ms. A 225, fol. 141v



Abb. 26: Letztes Abendmahl. Stockholm, Königliche Bibliothek, Ms. A 225, fol. 153v



Abb. 27: Der Glaubende, der Zweifelnde und der Häretiker empfangen die Kommunion.  
Stockholm, Königliche Bibliothek, Ms. A 225, fol. 158v



Abb. 28: Ein Narr will einen Priester vom Altar wegführen. Stockholm, Königliche Bibliothek, Ms. A 225, fol. 160v



Abb. 29: Papst Gregor erscheint der blutige Finger auf der Patene. Stockholm, Königliche Bibliothek, Ms. A 225, fol. 173r



*Abb. 30: Einem Priester erscheinen durch das Fenster einschwebende Tropfen, die auf der Patene zu Blutstropfen werden. Stockholm, Königliche Bibliothek, Ms. A 225, fol. 178v*



*Abb. 31: Drei Juden martern eine Hostie, die auf dem Ambos zerschlagen wird. Stockholm, Königliche Bibliothek, Ms. A 225, fol. 182v*



*Abb. 32: Ein Jüngling schneidet einem Toten den Magen auf, um an die Hostie zu gelangen, die dieser beim Versegung empfangen hatte. Stockholm, Königliche Bibliothek, Ms. A 225, fol. 186v*



*Abb. 33: Zwei Engel halten eine Monstranz mit Hostie. Stockholm, Königliche Bibliothek, Ms. A 225, fol. 189v*



Abb. 34: Der heilige Eustachius. Stockholm, Königliche Bibliothek, Ms. A 225, fol. 109v



Abb. 35: Der Drachenkampf des hl. Georg. Stckholm, Königliche Bibliothek, Ms. A 225, fol. 117r



Abb. 36: Der heilige Petrus. Stockholm, Königliche Bibliothek, Ms. A 225, fol. 118r

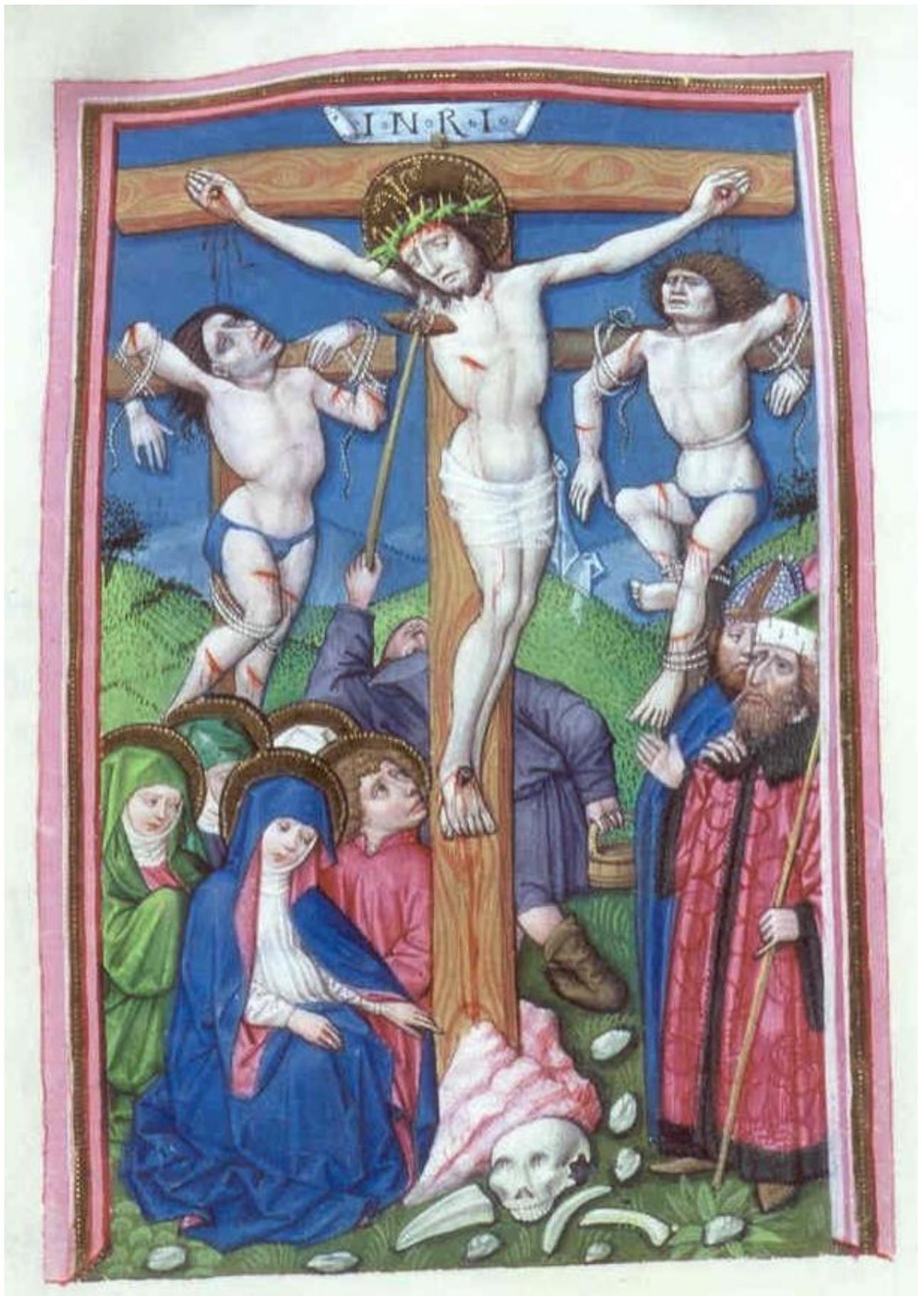


Abb. 37: Kreuzigung Christi mit mehreren Figuren. Stockholm, Königliche Bibliothek, Ms. A 225, fol. 138v



*Abb. 38: Die Habsburgerporträts in Anlehnung an die Komposition des Bernd Strigel im KHM Wien. Stockholm, Königliche Bibliothek, Ms. 225, fol. 203r*

# Die Randzeichnungen im Gebetbuch Kaiser Maximilians I.

Magdalena Bushart

Wo immer von den Randzeichnungen im Gebetbuch Kaiser Maximilians I. die Rede ist, taucht die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Text auf: Handelt es sich um Illustrationen, deren Sinnzusammenhang wir nur deshalb nicht immer begreifen, weil (um eine Formulierung Erwin Panofskys zu bemühen) der verbindende Faden bisweilen „so dünn [wird], daß er dem unbewaffneten Auge kaum sichtbar ist“?<sup>153</sup> Oder soll man die Darstellungen losgelöst vom Text betrachten, als „Drölerie“ beziehungsweise als Beiwerk, das vor allem dekorative Zwecke zu erfüllen hat und „die sinnhafte Bildaussage nicht nur nicht sucht, sondern oft sogar betont vermeidet“<sup>154</sup>? Lassen sich die mythologischen Szenen mit Herakles und dem trunkenen Silen, die Bilder mit spielenden Kindern, schlafenden Spinnerinnen oder Bauern, die trotz ihrer zerlumpten Kleidung stolz ein Schwert spazierentragen, läßt sich die überbordende Vielfalt an Pflanzen, Tieren und Ornamenten im Sinne einer aus humanistischer Gelehrsamkeit entstandenen Umformung christlicher Ikonographie deuten oder, wie dies Georg Leidinger vermutet hat, als Versuch, den „Stimmungsgehalt“ der Gebete zu übertönen?<sup>155</sup>

Die Antwort fällt je nach Künstler anders aus. In der Literatur zu Dürer, dessen Randzeichnungen ohnehin im Zentrum des Interesses stehen, dominiert mittlerweile die Vorstellung eines Sowohl-als-auch: Auf der einen Seite meint man intellektuell überfrachtete „Illustrationen“ erkennen zu können, auf der anderen Seite eigenständige Zeichnungen, die bestenfalls als freie Variationen auf den Text interpretierbar sind.<sup>156</sup> Im Falle Lukas Cranachs hat Hinrich Sieveking eine religiöse Thematik herausgearbeitet, die jedoch weitgehend unabhängig vom Text zu sehen sei,<sup>157</sup> für die Zeichnungen Jörg Breus hat Andrew Morrall kürzlich neben reinen Illustrationen auch emblematische Wort-Bild-Verbindungen ausgemacht.<sup>158</sup> Bei Altdorfer schließlich dominiert bislang die durch Franz Winzinger

---

<sup>153</sup> Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, deutsche Ausgabe Hamburg 1995, S. 253

<sup>154</sup> So Thomas Schauerte, *Erst die Schrift – dann das Bild? Kunstgeschichte zwischen Humanismus und Theologie in der neueren „Altdeutschen“-Literatur*, in: *Kunstchronik* 59, 2006, S. 374-87; S. 380.

<sup>155</sup> Hans Leidinger, *Albrecht Dürers und Lucas Cranachs Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I.* in der Bayerischen Staatsbibliothek zu München, München 1922.

<sup>156</sup> Vgl. zuletzt Friedrich Teja Bach, *Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischem Werk*, Berlin 1996, S. 221.

<sup>157</sup> Hinrich Sieveking, *Das Gebetbuch Kaiser Maximilians. Der Münchner Teil*, München 1987, S. XXVIII-XXX.

<sup>158</sup> Andrew Morrall, *Joerg Breu the Elder. Art, Culture, and Belief in Reformation Augsburg*, Aldershot 2001, S. 78-97.

beförderte Vorstellung, der Maler habe sich „einfach dem sprühenden Reichtum seiner Einfälle“ überlassen, ohne Rücksicht auf den Inhalt des Buches zu nehmen.<sup>159</sup> In welche Richtung die Deutungen im Einzelnen auch gehen: Einig sind sich alle Autoren in der Überzeugung, daß die Beiträge zu heterogen sind, um auf einem gemeinsamen Konzept zu basieren. Gemeinsam sei ihnen lediglich die Tendenz zur „Verweltlichung auf höchstem künstlerischen Niveau“<sup>160</sup>. Dabei verstellt die Alternative Illustration – textunabhängige Zeichnung den Blick auf Formen des Text-Bild-Bezuges, die, wie die mnemonischen Bilder, solche Unterschiede geradezu einfordern. In diesem Sinne möchte ich die Randzeichnungen deuten: als Bilder, deren Aufgabe darin besteht, Wissen zu strukturieren und abrufbar zu machen.<sup>161</sup>

Die Entstehungsgeschichte des Gebetbuchs ist seit Karl Giehlow's bahnbrechender Studie mehrfach vorgestellt worden; hier mögen einige Stichpunkte genügen.<sup>162</sup> Spätestens seit 1508 beschäftigte sich Maximilian mit Plänen für ein neues Gebetbuch, das in zwei unterschiedlichen Ausgaben erscheinen sollte, „ain ordinarij, das ander extraordinarij“.<sup>163</sup> Die Auswahl der Heiligen und der Gebete, die um Beistand in militärischen Angelegenheiten bitten, läßt darauf schließen, daß dieses „new pettpuech“ für die Mitglieder des 1469 gegründeten Sankt Georgs – Ritterordens bestimmt war. 1513 wurden die ersten zehn Exemplare bei Hans Schönsperger in Augsburg auf Pergament gedruckt; zusätzlich haben sich zwei Papierausgaben in Quartformat erhalten. Die Papierausgabe enthält eine Reihe von Blankoseiten, sollte also wohl mit Holzschnitten geschmückt werden. Gleiches hat man bisweilen für die Pergamentausgabe vermutet und das Exemplar mit den Handzeichnungen als Vorlage für den Holzschneider betrachtet.<sup>164</sup> Allerdings sprechen die Nachbehandlung der gedruckten Lettern per Hand, die Verwendung farbiger Tinte und das Arbeiten mit Recto-

---

<sup>159</sup> Franz Winzinger, Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, München 1952, S. 87 und zuletzt Schauerte (wie Anm. 2), S. 380

<sup>160</sup> Hubertus Schulte Herbrüggen, Unterschiedliche Frömmigkeitsformen zwischen Mittelalter und Renaissance. Das Gebetbuch Kaiser Maximilians I. und Thomas More's Prayer Book, in: Johannes Laudage (Hg.), Frömmigkeitsformen im Mittelalter und der Renaissance, Brühl 2004 (Studia humaniora 37), S. 361-390; S. 371.

<sup>161</sup> Zum folgenden vgl. auch: Magdalena Bushart, Sehen und Erkennen. Albrecht Altdorfers religiöse Bilder, München/Berlin 2004, S. 159 - 192.

<sup>162</sup> Karl Giehlow, Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Gebetbuchs Kaiser Maximilian I., in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 20, 1899, S. 30 - 112; vgl. auch die zusammenfassende Darstellung bei Sieveking 1987 (wie Anm. 157).

<sup>163</sup> Sieveking 1987 (wie Anm. 157), S. IX.

<sup>164</sup> Vgl. zuletzt Stephanie Buck, Positionen deutscher Zeichenkunst im Gebetbuch Maximilian I., in: Iris Lauterbach/ Margret Stufmann (Hg.), Aspekte deutscher Zeichenkunst, München o. J. (2006), S. 73 - 84.

Verso-Paraphrasen dafür, daß dem Kaiser an einer individuellen Ausstattung dieses *einen* Exemplars gelegen war.<sup>165</sup>

Koordiniert wurden die künstlerischen Arbeiten von Konrad Peutinger, der möglicherweise auch für die Auswahl der Künstler verantwortlich zeichnete. Die erste Lage des Buches ging an Albrecht Dürer, der seinen Anteil vor Juli 1515 abgeliefert haben muß. Wohl danach wurden weitere Lagen an Lukas Cranach, Hans Baldung und schließlich an Jörg Breu, Hans Burgkmair und Albrecht Altdorfer sowie einen anonymen Künstler aus Altdorfers Umkreis geschickt. Doch schon im November 1515 kamen die Arbeiten am *Gebetbuch* zum Erliegen; die künstlerische Ausstattung blieb unvollendet. Ende des 16. Jahrhunderts wurde das Konvolut in zwei Teile getrennt, die heute in der Münchner Staatsbibliothek und der Bibliothèque Municipale in Besançon aufbewahrt werden.

Vergleicht man die Zeichnungen der beteiligten Künstler miteinander, so fallen zunächst die Unterschiede ins Auge; anders als bei der „Ehrenpforte“ oder dem „Triumphzug“ war man offensichtlich nicht um eine Angleichung der unterschiedlichen Beiträge bemüht. Während etwa Dürers und Altdorfers Zeichnungen durch ein aufwendiges Rankenwerk strukturiert werden, haben Breu, Burgkmair und Baldung entweder ganz auf Ranken verzichtet oder sie auf ein dünnes Liniengerüst reduziert; während Cranach stets die ganze Seite geschmückt und Hans Burgkmair grundsätzlich mehrere Szenen auf einer Seite kombiniert hat, stehen bei Jörg Breu einzelne Figuren wie zufällig neben dem Satzspiegel; während der Anonymus mit kleinteiligen Arrangements aufwartet, hat Hans Baldung Grien ein vergleichsweise großes Format für seine Figuren und Szenen gewählt; während sich Cranach auf Tier- und Landschaftsdarstellungen konzentriert hat, dominieren in Breus Zeichnungen Motive aus der Mythologie. Auch das Verhältnis zwischen Text und Bild ist nicht auf ein einziges, durchgängiges Prinzip festzulegen; es variiert sowohl zwischen den Künstlern als auch innerhalb der einzelnen Beiträge. Das zeigt schon ein Blick auf die Lagen, die Albrecht Dürer gestaltet hat.

Einige von Dürers Zeichnungen sind unschwer als Markierungen größerer Texteinheiten zu erkennen. So werden die privaten Gebete im ersten Teil des Bandes von jenen Heiligen flankiert, auf deren Fürsprache sich der Betende beruft - also von Sebastian, Barbara und Georg. Das Autorenbild des harfenspielenden *Königs David* (fol. 16v) zeigt den ersten Psalm

---

<sup>165</sup> Vgl. Bushart 2004 (wie Anm. 161), S. 159f.

innerhalb des Gebetbuchs an, die *Vision des Johannes auf Patmos* (fol. 17v) ebenfalls im Sinne eines Autorenbildes, eine Lesung aus dem Johannesevangelium. Mit solchen Autoren- oder Heiligendarstellungen bleibt Dürer im Rahmen der Tradition; sie finden sich auch in anderen Stundenbüchern oder Gebetssammlungen der Zeit.

Auch die *Verkündigung* (fol. 35v/36r) die den Beginn der „Hore intemerate virginis Marie“<sup>166</sup> bezeichnet, folgt einem gängigen Muster. Wie schon Panofsky bemerkt hat, stehen Verkündigungsszenen in spätmittelalterlichen Stundenbüchern häufig an dieser Stelle; die Kontemplation Mariens formuliert modellhaft die vom Geist erfüllte Lektüre der Schrift. Hier leitet die Darstellung der Verkündigung nicht nur die Gebete der Marienhoren ein, sondern greift zugleich einzelne Wendungen des Textes auf. Zum einen ist das Wort „annuntiare“ (also das „Verkündigen“) im Versikel des Invitoriums enthalten: „Domine, labia mea aperies. *Et os meum annuntiabit laudem tuam*“ – „Herr, öffne meine Lippen, damit mein Mund Dein Lob *verkünde*“. Zum anderen zeigt das Spruchband, das sich um Gabriels Szepter schlingt, die Herleitung der Gebetsformel „*Ave Maria gratia plena. Dominus tecum. Ave Maria*“ vom Englischen Gruß (Luk. 1, 28) an; bezeichnenderweise werden nicht die Worte des Invitoriums, sondern die des Evangelientexts zitiert: *AVE GRACIA PLENA*).

Der sich unterm Feuer(?)regen oder Steinhagel duckende Teufel und die Gestalt Gottvaters am linken Außenrand dürften auf zwei Textstellen Bezug nehmen, in denen der Gläubige Gott um Beistand bittet: auf den auf das Invitorium folgenden Versikel „Deus, in adiutorium meum intende“ („Herr, komme mir zu Hilfe“) wie auch auf die letzte Strophen des Gebetes auf der vorhergehenden Seite, das unter Hinweis auf Joh. 8, 46-59 - es ist dies das Kapitel, in dem Christus nach seiner „Rede wider die Ungläubigen“ nur durch göttliches Eingreifen („divina potestate patris tui“) vor der Steinigung errettet wird – Schutz in schwierigen Situationen erbittet, „damit mir weder der Teufel noch irgendein menschlicher Feind an Seele und Körper Schaden antun kann“ („ut nec dyabolus: vel ullus humanus inimicus in anima et corpore me nocere valeat“). Die Lichtstrahlen, die von Gottvater ausgehen, schließen die Darstellungen der drei Register (also den Weltenherrscher, den gepeinigten Teufel und die Maria der Verkündigung) zusammen und zeigen so über die individuelle die heilgeschichtliche Dimension der Hilfe an, die Gott in seiner „unendlichen Gnade“ („immensa gratia“) den Gläubigen zuteil werden läßt. Er rettet nicht nur die bedrängte Einzelseele, sondern in der Aussendung seines Sohnes die ganze gläubige Menschheit. Alles

---

<sup>166</sup> Die lateinischen Zitate der Psalmen und Gebete folgen der Schreibweise im Gebetbuch.

in allem ein hochkomplexes Verweissystem, das Worte, Wendungen, Textpassagen, Ereignisse unterschiedlicher Herkunft – die Gebetstexte, den Bericht von der wundersamen Rettung Christi vor der Steinigung (wobei es wohl kein Zufall sein dürfte, daß der Teufel seinerseits von einem Feuer- oder Steinregen vertrieben wird) und die Verkündigung nach dem Lukasevangelium miteinander verknüpft und in dieser bildlichen Verknüpfung weitere Sinnzusammenhänge herstellt. Schon in der *Verkündigung des Marienlebens* hatte Dürer eine vergleichbare Konstellation erprobt: Auch dort wird über der Verkündigungszene Gottvater im Himmel sichtbar, während der Teufel unter der Treppe in Ketten gelegt ist. Doch bleiben im Holzschnitt Ursache und Wirkung eindeutig aufeinander bezogen, während das göttliche Strafgericht der Randzeichnungen für mehrere Texte stehen kann.

Als Gelenk fungiert auch die Zeichnung *Herkules tötet die stymphalischen Vögel* auf Folio 39v. Im Text treffen hier das Ende des 8. Psalms und der Beginn des 18. Psalms zusammen. Beide Psalmen künden von der Herrlichkeit Gottes, beide verweisen auf den Himmel als sichtbares Zeichen seiner Größe: Psalm 8 mit dem Vers „Quoniam videbo celos tuos opera digitorum tuorum: lunam et stellas que tu fundasti“ („wenn ich sehe die Himmel deiner Finger Werk, den Mond und die Sterne, die du bereitet hast...“), Psalm 18 mit den Worten „Celi enarrant gloria dei: et opera manum eius annunciat firmamentum“ („Die Himmel erzählen die Ehre Gottes und das Firmament kündigt seiner Hände Werk“). Dürer zeigt Herkules, wie er den Bogen spannt, um die geflügelten Fabelwesen am Himmel zu vertreiben; im Rankenwerk darunter sitzen zwei junge Vögel im Nest. Die Verbindung zwischen dem Mythos und den Gebetstexten wird auf mehreren Ebenen hergestellt. Das Schlüsselwort „coelum“, das den 8. wie den 19. Psalm bestimmt, findet seinen Widerhall bereits in der Ausrichtung des Helden nach oben; auch er wird seine Tat am Himmel verbringen. Zugleich wird in der detaillierten Schilderung des Bogenspannens – Herkules hält mit der Linken den Bogen hoch, während er mit Zeige- und Mittelfinger der Rechten die Sehne bis zum Anschlag gezogen hat - der Kampf gegen die stymphalischen Vögel als Werk seiner Hände vorgeführt. Sie ist ganz offensichtlich in Analogie zu setzen zu den „opera manum eius“ beziehungsweise „opera digitorum tuorum“, für die die Psalmen Gott preisen. Der Erschaffung des Himmels und seiner Gestirne entspricht die mythische Reinigung des Himmels von den fürchterlichen Kreaturen; beides läßt sich als das Werk der ordnenden göttlichen Hand verstehen. Eine gelehrte Bestätigung erhält diese Interpretation, wenn man jene Passage aus Ovids *Metamorphosen* danebenhält, die den Todeskampf des Helden beschreibt. Sterbend hebt Herkules dort die Hände als Zeugen seiner eigenen Taten empor und spricht: „Ihr, ihr meine

Hände bezwangt die Hörner des kräftigen Stieres? Eueres Werkes genießt das stymphalische Wasser, des euren Elis und Phoebes Hain?“ – „Vosne manus, validi pressistis cornua tauri? Vestrum opus Elis habet, vestrum Stymphales undae, Parteniumque nemus?“<sup>167</sup> In Ovids „vestrum opus“ finden die „opera manum eius“ und die „opera digitorum tuorum“ der Psalmen auch sprachlich ihre Entsprechung. Wie weit die Vögel, die im Rankenwerk unterhalb der Szene ihr Nest gebaut haben, inhaltlich zu deuten sind, ist nur schwer zu entscheiden. Denkbar erscheint freilich, daß sie auf die Verse 7 - 9 des 8. Psalms anspielen. Die Aufzählung all der Tiere, die Gott dem Menschen untertan gemacht hat, umfaßt neben den Tieren zu Lande auch die zu Wasser und in der Luft: „Omnia subiecisti sub pedibus eius: oves et boves universas“. Die Position des Nestes zu Herkules' Füßen könnte also die Position der Vögel „sub pedibus“ meinen und damit die Herrschaft des Menschen über die Natur bezeichnen.

Nicht alle Darstellungen sind so vielschichtig zu lesen wie die Verkündigung oder der Herakles. Gerade wo Dürer die christliche Symbolik bemüht, lassen sich die Verweise häufig ganz konkret auf einen einzelnen Begriff oder eine einzelne Passage zurückführen: Der Schmerzensmann auf fol. 10v beispielsweise ist neben das Gebet gesetzt, das bei der eucharistischen Feier, „post elevationem“, zu sprechen ist und mit den Worten beginnt: „In presentia corporis et sanguinis tui domine jesu christi tibi me commendo...“; hier hat die im Text angesprochene „Präsenz“ von Christi Fleisch und Blut im Bild tatsächlich „Gestalt“ angenommen. Daß dem Künstler gleichwohl ein interpretativer Spielraum zur Verfügung stand, mag die Randzeichnung der Seelen im Fegefeuer zur *Fürbitte für die Wohltäter* zeigen (fol. 16r). Aus der Mitte der Seelen hat ein Engel einen Mann emporgehoben, um ihn zu Gott zu tragen. Während in der Zeichnung die heilsame Wirkung der Fürbitte auf einen ganz konkreten „Zustand“ – das Fegefeuer - bezogen wird, bleibt der Gebetstext eher allgemein; hier heißt es: „et libera eas ab omnibus p[ro]p[ri]is et angustiis: et perduc eas ad requiem sempiternam.“ Zufällig ist die Wahl gerade dieses Sujets freilich insofern nicht, als im nächsten Satz in dem Hinweis auf das Endgericht die Wendung „per ignem“ auftaucht. Dort heißt es: „Qui venturus es iudicare vivos et mortuos et seculum per ignem Amen.“ Die beiden Tiere schließlich, die sich wie zufällig aus den lodernen Flammen zu entwickeln scheinen, mögen den vorhergehenden Versikel bezeichnen: „Ne tradas bestiis animas confitentes tibi.“

---

<sup>167</sup> Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen* (Erich Rösch Hg.), München 1952, Buch IX, 186-188.

Während hier der Textsinn in ein analoges Bild übersetzt wird, wird er an anderer Stelle in sein Gegenteil verkehrt. So ist dem Dankgebet zur Erkenntnis der eigenen Gebrechlichkeit (*„Proprie sue fragilitatis: cum gratiarum actione in deum cognitio“*) ein Medicus zugeordnet (fol. 9v). Der Text spricht von der Heilung durch den Glauben und zitiert als Beispiel die Gesundung des blutflüssigen Weibes (Matth. 9, 20). Die Zeichnung hingegen zeigt einen dürren Gelehrten, spitznasig und kurzsichtig, der die Heilung nicht bei Gott, sondern im Uringlas sucht. Daß er den Rosenkranz hinter dem Rücken verborgen hält, macht die Differenz zwischen Bild und Text noch offensichtlicher.<sup>168</sup> Auch die Tiere, die die Gestalt begleiten, sind nicht gerade positiv besetzt. Der Hase gilt zwar als wachsam, aber auch als feige; als *„minutum animal et infirmum“* bezeichnet ihn Augustinus; die Ente wird – allerdings zu einem etwas späteren Zeitpunkt – bei Hans Sachs als Sinnbild des Gottvergessenen zitiert, der Schätze aufhäuft, die er dann doch bei seinem Tod zurücklassen muß.

Bisweilen ergeben die Gegensätze von Text und Bild auch erst im größeren Zusammenhang einen Sinn. Das berühmte Bild vom listigen Fuchs etwa, der mit seinem Flötenspiel die Hühner zu betören sucht, um sie anschließend zu fangen (fol. 34v), begleitet das schon erwähnte, auf der Rede wider den Unglauben der Juden basierende Gebet.<sup>169</sup> Das Gebet beginnt mit dem Hinweis auf die versuchte Steinigung, von der das 8. Kapitel des Johannesevangeliums berichtet (*„Memento comprehensionis et temptationis tue: quando iudei tanquam leones ferocissimi in templo te circumsteterunt et lapidare voluerunt“*) und endet mit der oben bereits zitierten Bitte um Schutz vor den Anfechtungen durch den Teufel. Man hat die Zeichnung sicherlich zu Recht auf diesen zweiten Teil des Gebetes, also die teuflischen Einflüsterungen, bezogen. Nun berichtet nicht nur Joh. 8 von einem Steinigungsversuch; auch in Joh. 10, 22-31 entgeht Christus nur knapp der Wut seiner Zuhörer, nachdem er das Gleichnis vom Guten Hirten erzählt hat. So kann Dürers Zeichnung zugleich als Querverweis auf dieses 10. Kapitel verstanden werden. Die Metapher von den verführbaren Hühnern, die von der Musik des Fuchses angelockt werden, kontrastiert dann mit dem Bild von den Schafen, die nur der Stimme ihres Herren folgen, vor der eines Unbekannten jedoch fliehen. Der grimmige Hellebardier, zu dem ein Wiedehopf emporruft, scheint das Thema unter umgekehrten Vorzeichen (also nun in Analogie zum Text) zu variieren. Der Schutz, den der

---

<sup>168</sup> Christoph von Tavel, Die Randzeichnungen Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. Folge Bd. 16, 1965, S. 55-120, S. 98; vgl. dagegen die abweichende Interpretation bei Sieveking 1987 (wie Anm.157), S. XVI.

<sup>169</sup> Hinrich Sieveking hat das Gebet statt auf Joh. 8 auf die *„nächtliche Gefangennahme“* Christi bezogen: Sieveking 1987 (wie Anm. 157), S. XXII.

Soldat bietet, ist nicht nur effektiv, sondern wird auch anerkannt - steht doch der Wiedehopf nach der Hieroglyphenkunde des Horapollon, aus der Dürer bekanntlich mehrfach Anregungen für seine Bilderfindungen bezogen hat, für eine „dankbare Seele“.<sup>170</sup>

Der flötespielende Fuchs ist nicht das einzige Beispiel, in dem das Bild (auch) die Funktion übernimmt, einen im Gebetbuch nicht zitierten Text aufzurufen: Fol. 52r. zeigt einen dicken nackten Mann zwischen zwei Weinstöcken, der auf einem Weinfäß sitzt und einen überdimensionierten Krug an die Lippen gesetzt hat. Dabei leistet ihm ein eine Syrinx spielender Satyr Gesellschaft. Das Bild gehört zur zweiten von drei Lesungen, die längere Passage aus Ecclesiasticus 24 zitieren (1. Lesung: Verse 7 - 9, 2. Lesung 11 - 20; ausgelassen Vers 14). So skurril das Bild zunächst in einem Loblied der Weisheit anmuten mag, erinnert es dennoch, wie Friedrich Teja Bach gezeigt hat, an die Verse, die den abgedruckten Passagen folgen - die Weinstöcke auf Vers 23 und 26, in denen die Weisheit sagt: „Ego quasi vitis fructivicavi suavitatem odoris et flores mei fructus honoris et honestatis“ [...] transite ad me omnes qui concupiscitis me et a generationibus meis implemini“ („Ich sproßte lieblich wie der Weinstock, und meine Blüte brachte herrliche und reiche Frucht. [...] Kommet her zu mir alle, die ihr mein begehrt und sättiget euch von meinen Früchten“), der maßlose Säufer hingegen auf Vers 28/29: „Qui edunt me adhuc esurient et qui bibunt me adhuc sitient“ („Wer von mir ißt, den hungert immer nach mir und wer von mir trinkt, den dürstet immer nach mir.“)<sup>171</sup>

Was die Verfahren des sinngemäßen „Zitierens“, des Analogisierens und des Kontrastierens miteinander verbindet, ist die Art des Verhältnisses Text und Bild. Wie wir gesehen haben, läßt sich in keinem der bislang betrachteten Fälle von einer Illustration im Sinne einer Bebilderung des Textes sprechen. Die Zeichnungen scheinen vielmehr die Aufgabe zu haben, das Auffinden einzelner Passagen zu erleichtern (der erste Psalm des Gebetbuchs, einzelne Gebettete, den Beginn des Johannesevangeliums), Hinweise auf den Inhalt zu geben, an verwandte Texte, die zur Vertiefung und Erläuterung der Lektüre beitragen können, zu erinnern, übergeordnete Aspekte anzusprechen. Diese Verweisfunktion legt den Vergleich mit den *imagines agentes* oder *signa localia* nahe, die seit der Antike zum Memorieren von Texten bemüht wurden. Auch diese (mentalen) Gedächtnisbilder setzen sich aus mehreren, zum Teil disparaten Elementen zusammen, die sich auf den Inhalt eines Textes als Ganzes beziehen können, aber auch auf einzelne Worte oder Sätze, unabhängig vom

---

<sup>170</sup> Horapollo. Zwei Bücher über die Hieroglyphen. In lateinischer Übersetzung von Jean Mercier nach der Ausgabe Paris 1548 (Helge Weingärtner Hg.), Erlangen o.J., S. 79.

<sup>171</sup> Bach 1996 (wie Anm. 156), S. 99f.

Sinnzusammenhang. Je auffälliger das als Merkzeichen generierte Bild, desto nachhaltiger seine Wirkung. Denn daß das Gewöhnliche, Alltägliche dem Gedächtnis leichter entfällt als das Ungewöhnliche, gehört zu den Grundannahmen der *Ars memorativa*, angefangen bei den antiken Lehrschriften über die scholastischen Kommentare von Albertus Magnus und Thomas von Aquin bis hin zu den humanistischen Gedächtnistraktaten des 16. Jahrhunderts.<sup>172</sup> In der Übersetzung der anonymen Schrift *Artificiosa memoria ex locis* durch einen Magister Nicolaus Italicus heißt es entsprechend: “Móchstu fragen, welche ding bewegen vast das gemút, das sind die grossen ding: seltsam vnd graussamlich, wunderlich, vnerhörlich, vnermasslich weys//pild: als wenn ain visch ein pantzier anhett.”<sup>173</sup> In der Tat seltsam nehmen sich die (materiellen) Bilder aus, mit denen die Gedächtnisregeln in einigen Traktaten des 15. Jahrhunderts zur visuellen Demonstration des Verfahrens übersetzt worden sind. Sie zeigen zumeist eine zentrale Figur, der Gegenstände, weitere (handelnde) Einzelfiguren oder sogar ganze Szenen zur Seite gestellt sind, wobei die Reihenfolge zugleich Auskunft über die Art der Zuordnung gibt.<sup>174</sup>

Dürers Randzeichnungen sind von der Systematik solcher *figurae* weit entfernt. Gleichwohl funktionieren die Darstellungen nach dem gleichen Prinzip wie die Gedächtnisbilder. Wie diese können auch sie sich sowohl auf Sachverhalte als auch auf selektiv aus dem Gesamtzusammenhang herausgelöste Worte oder Wendungen beziehen, wie dort können mehrere Aspekte in einer Figur vereinigt werden. Vermutlich spielt bisweilen, wie dort, auch die Anordnung der einzelnen Elemente eine Rolle. Das könnte jedenfalls eine Erklärung für so seltsame Bilder liefern wie das der Marktfrau, auf deren Kopf ein Schwan plaziert ist oder für den Malaien, der auf einem umgedrehten Löffel steht.

Auch der Versuch, den Text und seinen Inhalt über das Verhältnis der Ähnlichkeit (*similitudo*), Unähnlichkeit (*oppositio*) oder Kontiguität aufrufbar zu machen, hat seinen Ursprung in den Theorien zum Gedächtnis. Diese Optionen, erstmals in der Schrift *De*

---

<sup>172</sup> Vgl. Frances Yates, *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*. Deutsche Ausgabe Berlin <sup>3</sup>1997, S. 66 passim.

<sup>173</sup> Zit. nach: Sabine Heimann-Seelbach, *Ars et scientia. Genese, Überlieferung und Funktionen der mnemotechnischen Traktatüberlieferung im 15. Jahrhundert. Mit Edition und Untersuchung dreier deutscher Traktate und ihrer lateinischen Vorlagen*, Tübingen 2000, S. 219.

<sup>174</sup> Zu den mnemotischen Bilderschriften vgl. Ludwig Volkmann, *Ars memorativa*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen Wien N.F.* 3, 1929, S. 111 - 200; ferner Massimiliano Rossi, *Gedächtnis und Andacht. Über die Mnemotechnik biblischer Texte im 15. Jahrhundert*, in: Aleida Assman/ Dietrich Harth (Hg.) *Menmosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt/Main 1991, S. 177 - 99.

*memoria et reminiscencia* des Aristoteles beschrieben,<sup>175</sup> werden in humanistischen Gedächtnis-Traktaten immer wieder zitiert - vorzugsweise in Texten, die mit einem ausführlichen (und wohl direkt auf eine griechische Überlieferung zurückgehenden) Regelwerk für die Konstruktion von Gedächtnisbildern aufwarten. So gilt es nach Matthaeus de Verona zu unterscheiden zwischen “*imagines perfectae*”, die das zu Bezeichnende in Gänze - durch die Sache selbst, über Klang- oder Wesensähnlichkeit - wiedergeben und “*imagines imperfectae ex parte rei*”, also “unvollständige Bilder”, die sich nur auf die Eigenschaften seiner Teile beziehen.<sup>176</sup> Diese Eigenschaften oder Qualitäten wiederum können auf verschiedenen Ebenen charakterisiert werden: über die Körpersprache (ein Mensch, der in ein Glas beißt, steht für einen Dummkopf), metaphorisch über ihre Träger (Löwe für „tapfer“, Hase für „feige“) oder über ein “*geleichnyß [...]* mit widerpart”, also über ein das Gegenteil vertretendes Exempel beziehungsweise eine das Gegenteil vertretende Personifikation oder Figur (Hure als Gegenbild zur Keuschheit, Lahmer als Gegenbild zu einem gerade gewachsenen Menschen).<sup>177</sup>

Das Verfahren, dem Dürer in seinem Beitrag gefolgt ist, läßt sich auch an Zeichnungen Altdorfers, Breus, Burgkmairs und - mit Einschränkungen - Baldungs beobachten. Einzig Lukas Cranachs Randzeichnungen sind nicht unter dem Oberbegriff der „Gedächtnisbilder“ zu fassen; sie scheinen eher untereinander als mit dem Text zu korrespondieren.<sup>178</sup> Allerdings fällt auf, wie unterschiedlich die Künstler das Dürersche Modell adaptiert haben. Hans Baldung Grien beispielsweise hat, anders als Dürer, auf die Kombination mehrerer ”Zeichen” in einem Bild verzichtet. Drei seiner Zeichnungen sind dem *Gesang der drei Jünglinge im Feuerofen* zugeordnet; sie ziehen gleichsam eine visuelle Summe zu den einzelnen Abschnitten. Die Aufforderung an die Natur, in den Lobpreis Gottes einzustimmen, wird in einem Verweis auf die vier Elemente zusammengefaßt (fol. 60r). Dabei repräsentieren die wilden Pferde die Erde, vielleicht sogar die Naturgewalten schlechthin; der schwebende Putto mit seinem Wasserkübel steht für die Quellen, Flüsse und Meere, aber auch die Luft, der Putto mit der brennenden Fackel, der einen sich aufbäumenden Gaul zu zähmen sucht, für das Feuer (fol. 60r). Die ”Knechte Israels”, die gleichfalls am Lobpreis beteiligt sind, vertritt exemplarisch Joseph, der sich Potiphars Weib entzieht (fol. 60v). Die letzte Zeichnung

---

<sup>175</sup> Yates 1997 (wie Anm. 172), S. 39.

<sup>176</sup> Matthaeus de Verona, *De arte memorandi*, Padua 1420; vgl. Heimann-Seelbach 2000 (wie Anm. 173), S. 34 - 41 und S. 491 - 93.

<sup>177</sup> Entsprechende Beispiele finden sich bei Leonardus Justinianus, *Regulae artificialis memoriae* (Venedig 1432?) Johannes Hartlieb, *Kunst der gedächtnüß* (1430) und Magister Hainricus, *Ars memorativa* (um 1447): Heilmann Seelbach 2000 (wie Anm. 173), S. 39f., S. 271 und S. 337f.

<sup>178</sup> Vgl. Sieveking (wie Anm. 157) und zuletzt Bushart 2004 (wie Anm. 161), S. 166f.

schließlich, die an die von Gott erretteten "Seelen der Gerechten" erinnern soll, zeigt eine weibliche Gestalt, die von einer Ranke wie von lodernden Flammen umschlossen wird. Damit weist sie zugleich auf die „Rahmenhandlung“ - die Jünglinge, die für ihren Glauben in den Feueröfen geworfen worden sind und ihn unverseht verlassen - zurück (fol. 61r).

Enger an Dürers Vorgaben halten sich die Zeichnungen Hans Burgkmairs. Sie folgen dem Text so genau, daß sie ihn bisweilen Wort für Wort umsetzen. Auf Fol. 57v hat Burgkmair den Beginn des 62. Psalms mit Bildschmuck versehen. Auf der unteren Randleiste zeigt er eine (Abend-)Landschaft mit einem Einsiedler, der, den Mund zum Sprechen geöffnet, die rechte Hand sehnsüchtig nach oben streckt. Damit wird der 2. Vers ausgezeichnet, in dem der Psalmist davon singt, wie sehr es seine Seele nach dem Herrn dürste in dieser "terra deserta et in via et in aquosa" (Ps. 62, 2). Statt der weg- und wasserlosen Umgebung, wie man sie angesichts der Klage des Psalmisten erwarten würde, hat Burgkmair allerdings eine freundliche Waldlichtung gegeben: Im Vordergrund ist ein Teich zu erkennen, im Hintergrund ein Weg, der sich den Hügel hinaufschlängelt – aus der „terra deserta“ ist, dem Verfahren der „oppositio“ entsprechend, ein *locus amoenus* geworden. Daß der Lobpreis Gottes das ganze Leben prägt (Ps. 62,5: „Sic benedicam te in vita mea: et in nomine tuo levabo manus meas“), daß er morgens wie abends erklingen soll („Sic memor fui tui super stratum meum: in matutinis meditabor in te“ - „Wenn ich mich zu Bette lege, so denke ich an dich; wenn ich erwache, so rede ich zu dir“ Ps. 62,7), macht der Künstler durch die Darstellung eines Wickelkindes auf der seitlichen Randleiste deutlich. Das Kind liegt, von dem hellen Strahl des (Morgen-)Lichts erfaßt, in einer Wiege; die im Gebet emporgehobenen Hände variieren die sehnsuchtsvolle Geste des Greises. So wird in der Gegenüberstellung von Alt und Jung beziehungsweise Morgen und Abend jener zeitliche Verlauf sichtbar, von dem Vers 5 und 7 sprechen. Die Wiege, deren Stirnseite das Christusmonogramm trägt, bezeichnet in erster Linie natürlich den Begriff „stratum“ („Lager“, „Bett“) des 7. Verses. Zugleich aber liefert sie eine fast wörtliche Übersetzung für die Formulierung "et in nomine tuo levabo manus meas". Schließlich hebt das Kind seine Hände tatsächlich in (der Wiege mit) dem Namenszeichen des Herren.

Auch Jörg Breus Randzeichnungen, so irritierend sie in formaler Hinsicht wirken mögen, folgen dem hier beschriebenen Modell des Textverweises. Die Petrus-Figur mit überdimensioniertem Schlüssel (fol. 82v) etwa baut auf „Ähnlichkeit“ – in dem dazugehörigen Gebet geht es um die Schutzfunktion der Apostel Petrus und Paulus. Anderes soll wohl in

Kontrast zum Text verstanden werden wie der Kampf zwischen David und Goliath (fol. 91r), der den Vers: „sicut sagitte in manu potentis: ita filii excursorum“ („Wie Pfeile in der Hand eines Starken, also sind die Söhne kraftvoller Männer“ Ps. 126, 4) zumindest partiell in seinem Sinn verkehrt: So stark der riesenhafte Goliath auch sein mag, wird er doch letztlich dem zwergenhaft kleinen David unterliegen. Ein komplexerer Textverweis findet sich auf Folio 81r. Die Zeichnung zeigt Christus mit ausgestreckten Armen auf einer Bergkuppe stehend, am Fuße des Hügels zwei Männer, von denen der eine eingeschlafen ist, der andere mit wachem Blick den Gipfel zu erklimmen sucht. Der dazugehörige Psalmentext (Ps. 124, 1) spricht davon, daß die Gläubigen, die in den Herrn vertrauen, sein werden „wie der Berg Zion, der nicht versetzt werden kann, sondern stehen bleibt für immer und ewig“ – „Qui confidunt in domino sicut mons syon non commovebitur in aeternam“. Auf diesen Psalm scheint das Bild nur mittelbar Bezug zu nehmen; vielmehr wirkt die Szene wie eine Mischung aus Transfiguration (Matth. 7) und Bergpredigt (Matth. 16): die Männer erinnern an die schlafenden Jünger der Verklärung, könnten aber auch zu dem Volk gehören, das der Bergpredigt lauscht. Nun geht es auch am Ende von Matth. 7 um die Festigkeit dessen, der sein Leben nach den von Christus gegebenen Prinzipien ausrichtet. Hier heißt es: „Omnis ergo qui audit verba mea haec et facit ea adsimilabitur viro sapienti qui aedificavit domum suam supra petram.“ („Darum, wer diese meine Rede hört und tut sie, den vergleiche ich einem klugen Mann, der sein Haus auf einen Felsen baute“ Matth. 7, 24). Weder Regen noch Wind können diesem Haus etwas anhaben, „fundata enim erat super petram“ (Matth. 7, 25). Daß das Modell dieses auf dem Felsen gegründeten Hauses die Kirche sei, mag in den „Jüngergestalten“ angesprochen sein. Nennt Christus doch nach Matth. 16, 18 Petrus, der ihn als Sohn Gottes erkannt hat, den Felsen, auf dem er seine Gemeinde bauen will: „Et ego dico tibi quia tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam“.

Am engsten an Dürers Vorbild gehalten hat sich Albrecht Altdorfer - und zwar in formaler wie in konzeptioneller Hinsicht. Ihm war es offensichtlich um eine ähnliche Bandbreite an Variationen zu tun, wie wir sie bei Dürer beobachten konnten. Neben Bildern, die einzelne Worte markieren, stehen solche, die den Inhalt charakterisieren, neben den auf *similitudo* oder partieller Übereinstimmung beruhenden Beziehungen solche, die auf *oppositio* abzielen, neben den gängigen christlichen Symbolen Metaphern, die in der unmittelbaren Auseinandersetzung mit den jeweiligen Gebeten entwickelt sind und deren Sinn entsprechend schwer zu entziffern ist. Als Beispiel für die erste Möglichkeit seien hier die zum Marienoffizium gehörenden Zeichnungen auf fol. 116v vorgestellt. Sie sind ohne weiteres als

Echo auf den Text der Antiphon erkennbar: "Assumpta est Maria in celum, gaudent omnes angeli". Auf der unteren Schmuckleiste drängen sich vier Engelchen um ein Notenblatt; an der inneren Randleiste schwebt Maria, von Engelsköpfchen geleitet, gen Himmel. Daß sie nicht als Himmelskönigin gezeigt wird, sondern kniend und mit gefalteten Händen, betont ihre Mittlerfunktion, auf die das anschließende Gebet mit der Bitte "dei genetrix intercede pro nobis" referiert. In analoge Szenen übertragen ist hingegen die Antiphon auf fol 153. Hier werden die Sätze des Johannesevangeliums: „Tulit Joseph corpus Jesu et involvit illud in sindone munda et posuit eum in monumentum“ von drei genrehaft anmutende Szenen flankiert: Auf der seitlichen Randleiste sitzt ein kleines Kind auf dem Arm eines alten Mannes, am unteren Rand wird es, wiederum von einem Alten, nach dem Bade abgetrocknet. Als Gelenk zwischen den beiden Darstellungen fungiert ein Engel, der dem Kind seine Wiege bereitet. Offensichtlich hat Altdorfer sich die Namensgleichheit von Joseph von Arimathia und dem Nährvater Joseph zunutze gemacht und die Handlungen nach Christi Tod - das „tulit“, „involvit“ und das „et posuit in monumentum“ - auf Szenen aus der Kindheit Jesu projiziert. Die Nachdrücklichkeit der Bilder liegt gerade in der Differenz zwischen den heiteren Kinderszenen und den Ereignissen der Kreuzabnahme und Grablegung: ohne Zweifel werden sie sich dem Gedächtnis eher einprägen als reine Illustrationen der biblischen Erzählung.

Der engste Wort-Bild-Bezug findet sich in Altdorfers Zeichnungen zum *Officium sanctissimae crucis*. Der Text der Doppelseite 144v/145r beginnt mit dem Lobpreis auf den Opfertod<sup>179</sup> und schließt daran die Verse 17 - 21 des 21. Psalms an, die ihrerseits als Ankündigung der Passion gelten. Nach Art eines Bilderrätsels werden in dem kämpfenden Hundepaar auf der Blüte Anfang und Schluß des Bibelzitats benannt: "Circumdederunt me canes multi concilium malignantium obsedit me. Foderunt manus meas et pedes meos: dinumeraverunt omnia ossa mea. Ipsi vero consideraverunt et inspexerunt me: diviserunt sibi vestimenta mea: et super vestem meam miserunt sortem. Tu autem domine ne elongaveris auxilium tuum: ad defensionem meam conspice. Erue a framea deus animam meam: et de manu canis unam meam" ("Denn Hunde haben mich umgeben und der Bösen Rotte hat mich umringt. Sie haben meine Hände und Füße durchgraben. Sie haben meine Gebeine gezählt. Sie aber schauen und sehen ihre Lust an mir. Sie teilen meine Kleider unter sich und werfen das Los über mein Gewand. Aber du, Herr, sei nicht ferne, meine Stärke, eile mir zu helfen. Errette meine Seele vor dem Schwert, mein einziges Gut vor den Hunden"). Einerseits

---

<sup>179</sup> "Laus honor Christo vendito et sine causa prodito: mortem passo pro populo in aspero patibulo."

evozieren die Tiere das "circumdede runt me canes" des 17. Verses und damit im Sinne des Neuen Testaments die feindliche Rotte, die sich gegen Christus verschworen hat. Andererseits wirkt die Tatsache, daß die Pfote des rechten Hundes, in die der linke seine Zähne schlägt, die Gestalt einer menschlichen Hand hat, wie die wörtliche Übersetzung der abschließenden Bitte: "Erue [...] de *manu canis* uncam [animam] meam." Die Regenwolke darüber könnte ergänzend den nicht im *Gebetbuch* zitierten, in der Passionsbetrachtung gleichwohl omnipräsenten 15. Vers des Psalms ("sicut aqua effusus sum")<sup>180</sup> ins Bild bringen. Auch dieser Vers wird als Hinweis auf die Kreuzigung ausgelegt: im Verständnis der Exegeten bezeichnet er die Seitenwunde, durch die Christus sein Leben zum Wohle der Menschheit verströmt habe. Der Geldwechsler in jüdischer Tracht am unteren Rand, der unter den Blicken eines zweiten Mannes seine Münzen auf den Tisch zählt, umschreibt dagegen das Zählen der Gebeine - "dinumeraverunt omnia ossa mea" - das in der Ausstreckung auf das Kreuz erfüllt worden ist (Ps. 21, 18). Und schließlich klingt in dem starr blickenden Kopf rechts am Rand das schamlose Begaffen bei der Zurschaustellung an: "Ipsi vero consideraverunt et inspexerunt me." Um das Zerteilen der Kleider, von dem der 19. Vers spricht ("Diviserunt sibi vestimenta mea et super vestem meam miserunt sortem") geht es dann in der Kopfleiste der folgenden Doppelseite fol 145v/146r, auf der der Psalm noch einmal im Wechselgesang wiederholt wird. Auf der oberen Randleiste ist der unteilbare Rock, nach legendärem Bericht von Maria während des Aufenthalts in Ägypten angefertigt, auf einen dürren Rebstock aufgespannt. Das Arrangement erinnert an eine Vogelscheuche, dient aber wohl nicht nur dem Hinweis auf den Rock, sondern greift zugleich die Metapher vom Kreuz als Baum des Lebens auf: Der Rebstock hat neue Triebe entwickelt und wird überdies von zwei Narzissen flankiert, Symbole des erwachenden Frühlings und der Überwindung des Todes.

Angesichts der überaus dichten "Bildargumentation" zum 21. Psalm erstaunt, daß ausgerechnet der zweite Teil von Vers 17 ("foderunt manus meas et pedes meos") keine bildliche Entsprechung gefunden hat. Eine mögliche Erklärung liefern die einleitenden Anweisungen zum Offizium, die die Erinnerung an die fünf Wunden Christi zu einer Art Generalthema machen: Dort, wo von einem Psalm fünf Verse zu sprechen seien - wie beim 21. oder beim 23. Psalm der Fall - müßte auch der "quinque vulnera Christi crucifixi" gedacht werden.<sup>181</sup> Die Gedächtnisleistung wird hier also nicht über ein "Zeichen", sondern über das

---

<sup>180</sup> "Ich bin ausgeschüttet wie Wasser, alle meine Gebeine haben sich zertrennt, mein Herz ist in meinem Leibe wie zerschmolzenes Wachs."

<sup>181</sup> Vgl. fol. 124v: "Et in quolibet psalmo dicuntur tantum quinque versus: memorando semper quinque vulnera Christi crucifixi."

Ordnungskriterium einer bestimmten Zahl erbracht. In stark verfremdeter Form sind die Wundmale freilich auch in den beiden Reitern am unteren Rand präsent, die den Beginn des abschließenden Gebetes markieren. Beide Männer sind zum Turnier gerüstet. Der Ritter zur Rechten setzt mit gesenkter Lanze zum Angriff an. Der andere jedoch hebt beschwichtigend die Hand, als wolle er den Gegner von seinem Vorhaben abbringen. Die nach außen gewendete Handfläche ahmt die Geste nach, mit der der auferstandene Christus die Nagelwunde präsentiert. Geste und Zweikampf sind auf die sündhafte Anfechtungen abwehrende Kraft der Wundmale zu beziehen, auf die sich der Betende beruft, wobei die Umdeutung in ein militärisches Bild schon in der Wortwahl (”iacula”) angelegt ist (fol. 146r): ”Domine Jesu Christe [...]: Presta: ut te crucifixum semper in corde habentes: contra omnium peccatorum iacula virtutem tuorum vulnerum sentiamus.”<sup>182</sup>

Im Sinne der „oppositio“ zu verstehen dürfte schließlich die Randzeichnung zur Vesper und zum Beginn der Komplet (fol. 152v) sein. Das Schlußgebet beschwört die Wirkung der Passion. Wie die Seitenwunde, so möge auch das Herz der Gläubigen in der Erinnerung an die Passion geöffnet werden, auf daß sie Erlösung erlangen und dereinst im Himmel Christus in seiner wahren Gestalt erblicken können: ”Domine Jesu Christe qui in hora diei vespertina iam morte preventus: coram matre tua lancea perforatus fuisti: et de tuo latere nobis aquam in lauacrum: et sanguinem in precium tribuisti: fac nostra corda passionis tu[a]e memoria scindi: ut qui tua sumus morte redempti: a peccatibus omnibus expiati: te gloriosum in celis: quem in terris passum recolimus: videamus.”<sup>183</sup> Gegen solche Hoffnungen auf die Teilhabe am ewigen Leben geben sich die Zeichnungen betont diesseitig: an der seitlichen Randleiste eine Frau mit nachlässig umgebundener Schürze, Krug, Spindel und Rocken, am unteren Rand ein Bauer, der im Laufen einen Pokal vor sich herträgt. Auf den Text nehmen die Gestalten nur insofern Bezug, als ihre Gefäße ebenfalls der Aufnahme von Flüssigkeit dienen. Während aber Krug und Pokal auf den irdischen Gebrauch von Wasser und Wein verweisen, spricht der Text von der sakramentalen Bedeutung von Blut und Wasser, die Christus aus der Seitenwunde dargebracht habe, „aquam in lavacrum: et sanguinem in precium”.

---

<sup>182</sup> ”Herr Jesus Christus, [...] gewähre (uns), daß wir, indem wir dich als Gekreuzigten stets im Herzen haben, angesichts der Wurfspieße aller Sünden die Kraft deiner Wunden spüren.”

<sup>183</sup> ”Herr Jesus Christus, der du in der Abendstunde, nachdem der Tod dich (bereits) ereilt hatte, vor den Augen deiner Mutter von der Lanze durchbohrt worden bist und aus deiner Seite uns das Wasser für die Taufe und das Blut als Lösegeld zuteil hast werden lassen, laß in der Erinnerung an deine Passion unsere Herzen sich öffnen, damit wir, die wir durch deinen Tod erlöst (und) von allen Sünden gereinigt sind, dich, den wir auf Erden in seinem Leiden verehrt haben, (dereinst) in Herrlichkeit in den Himmeln sehen.”

Die vorgestellten Beispiele mögen genügen, um die Konstruktion und Wirkungsweise der Randzeichnungen als „Gedächtnisbilder“ zu verdeutlichen. Nicht in jedem Fall lassen sich überzeugende Erklärungen finden; manche Darstellungen werden sich trotz intensivster Recherche jedem Textbezug verweigern. Gleichwohl zeigt sich, daß es den Künstlern kaum um die Fortsetzung spätmittelalterlicher Praxis gegangen sein kann, die die Gebetbücher mit „sinnfreien“ Drôlerien ausgestattet hat. Unter diesen Vorzeichen erscheint auch die Heterogenität der Ausstattung nicht mehr als Manko. Schließlich dienen die Darstellungen nicht primär dazu, das Auge zu erfreuen, sondern über das Auge die Erkenntnisfähigkeit des Betrachtenden zu aktivieren und zu vertiefen.