

**Katharina Heyden, Maria Lissek (Hgg.)**

# **Jerusalem am Thunersee**

**Das Scherzlige Passionspanorama neu gedeutet**

source: <https://doi.org/10.48350/156700> | downloaded: 27.4.2024

**Schwabe Verlag**

[Förderer]



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2021 Schwabe Verlag, Schwabe Verlagsgruppe AG, Basel, Schweiz

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk einschliesslich seiner Teile darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in keiner Form reproduziert oder elektronisch verarbeitet, vervielfältigt, zugänglich gemacht oder verbreitet werden.

Abbildung Umschlag: Markus Beyeler, Hinterkappelen, [www.markusbeyeler.ch](http://www.markusbeyeler.ch)

Korrektorat: Anna Ertel, Göttingen

Cover: icona basel gmbh, Basel

Satz: 3w+p, Rimpar

Druck: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN Printausgabe 978-3-7965-4188-9

ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-4310-4

DOI 10.24894/978-3-7965-4310-4

Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche. Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

[rights@schwabe.ch](mailto:rights@schwabe.ch)

[www.schwabe.ch](http://www.schwabe.ch)

# Inhalt

Vorwort .....	7
<i>Katharina Heyden und Maria Lissek</i> : Einleitung. Jerusalem am Thunersee. Beobachtungen, Thesen und Fragen zum Scherzlicher Passionspanorama .....	9
<i>Christoph Jungen</i> : Das Scherzlicher Passionspanorama neu gesehen. Eine überraschende Entdeckung .....	33
<i>Markus Nägeli</i> : Adrian von Bubenberg: Politiker, Jerusalempilger – und Stifter? Inwiefern vermag eine Stifterhypothese den ursprünglichen Zweck des Passionspanoramas zu erhellen? .....	51
<i>Beate Fricke</i> : Horizont und Panorama. Darstellungsmodi und Bildraum im 15. Jahrhundert am Beispiel der Scherzlicher Passionswand .....	73
<i>Simone Schultz-Balluff</i> : Detailverliebt und faktenfokussiert. Die Scherzlicher Passionswand und ihr Zusammenhang mit dem Passionsdialog <i>St. Anselmi Fragen an Maria</i> .....	107
<i>Volker Leppin</i> : Die beiden Marien: <i>compassio</i> und Busse. Das Scherzlicher Passionspanorama in seinem frömmigkeitsgeschichtlichen Kontext .....	133
<i>Sundar Henny</i> : Der Schweizer Jerusalem-Komplex um 1500. Personen, Monumente, Pilgerreisen .....	157
<i>Jürgen Krüger</i> : Die Vorstellungen von Jerusalem in Spätmittelalter und Früher Neuzeit .....	195
Autor_innenverzeichnis .....	237

## Horizont und Panorama

### Darstellungsmodi und Bildraum im 15. Jahrhundert am Beispiel der Scherzlicher Passionswand\*

Beate Fricke

Ein Panorama verbindet in einem Bildraum mehrere Szenen, die eine Handlung erzählen. Zeitlich nacheinander stattfindende Ereignisse werden in einem Bildraum dargestellt. Die ersten Passionspanoramen entstehen im 15. Jahrhundert, vor allem im Medium der Tafelmalerei, als Tapisserie und in kleineren Formaten.<sup>1</sup> Für dieselbe Zeit werden auch eine Zunahme perspektivischer Darstellungsmodi, das genaue Studium von Naturphänomenen und ein wachsendes Interesse an naturalistischen Darstellungsformen nachgewiesen.<sup>2</sup> Diese Darstellungsmodi scheinen auf eine grösstmögliche

---

\* Für Gespräche, Hinweise und Kommentare danke ich Theresa Holler, Susan Marti und Saskia Quené sowie den TeilnehmerInnen der Tagung im Oktober 2019 in Scherzlingen. Für tatkräftige Unterstützung bei der Beschaffung von Bildvorlagen und Sekundärliteratur danke ich Amélie Joller, Mariko Mugwyl und Dominique Wyss.

1 *Gerth*, Wirklichkeit und Wahrnehmung; *Urban*, Nacheinander und Aufeinander, 127–143; *ders.*, Via Crucis, 393–414; *ders.*, Heilige Orte – Heiliger Raum, 170–190. Ein frühes Beispiel sind die Passionsteppiche der Kathedrale San Salvador, die heute im Museo de Tapices de La Seo in Saragossa aufbewahrt werden und zwischen 1420 und 1430 in den südlichen Niederlanden, z. B. in Arras, geschaffen wurden und von denen jeder 420 x 825 cm misst. Sie befanden sich seit 1456 in Saragossa, siehe *Gerth*, Wirklichkeit und Wahrnehmung, 38 f. Zwei etwas später, in den Jahren 1445–1455 entstandene Tapisserien befinden sich heute im Vatikan.

2 Diese Narrative gehen auf Studien von Max Friedländer und Erwin Panofsky zurück: *Friedländer*, Malerei, 15; *Panofsky*, Symbolic Form; *ders.*, Jan van Eyck, 117–127; sowie *ders.*, Painting. Diese Ideen wirken sowohl bei den konservativen Vertretern wie John White und Samuel Edgerton als auch bei progressiven Vertretern französischer Bildtheorien nach. Zur Wirkungsgeschichte dieses Narrativs siehe *Schlie*, Invention of Innovation, 227–256, sowie mit einem problematischen Rückblick, der historiographisch falsch ist, aber die Bedeutung der Perspektive in der Moderne thematisiert, *Laleg*, Perspektive,

Einheit von dargestelltem Raum und dargestellter Zeit zu zielen. Diese Einheit scheint zunächst im Widerspruch zu der im Scherzlichen Panorama dargestellten Handlungsabfolge zu stehen. Das Passionspanorama in Scherzlichen ist jedoch ein Schlüsselwerk, um diesen Widerspruch aufzulösen und die Verbindungen zwischen imaginierten Ereignissen, ihren Bezügen zu den dargestellten Bildräumen, den historischen Orten und der Raumwahrnehmung in der Gegenwart des Betrachters besser zu verstehen.

Vorformen, in denen die handelnde Hauptperson mehrfach im selben Bildraum dargestellt wird, gibt es in der Buchmalerei sowie in den sogenannten Weltlandschaften.<sup>3</sup> Norbert Schneider sieht in der weltkartenartigen Darstellung von Hans Memlings Panorama eine bildliche Reaktion auf die mittelalterliche Vorstellung der *imago mundi*, wonach die Welt kein Körper sei, sondern ein räumlicher Ablauf der Heilsgeschichte; Dorothea von den Brincken betont, dass «[d]ie mittelalterliche Weltkarte [...] nicht die gemessene Erdoberfläche wieder[gebe], sondern [...] *«pictura»* des Schauplatzes der gesamten Weltgeschichte [gewesen sei], eingebettet in die Heilsgeschichte».<sup>4</sup> Die Tiefenstaffelung korrespondiere, so Schneider, bei Hans Memlings Turiner Passion mit der biblischen Zeit – vorgeschichtliche Berge, jüdisches Jerusalem und christliches Bethlehem werden im Bildraum zur Anschauung gebracht.<sup>5</sup> Während bei Memling die Zeit das Organisationsprinzip ist, das die Ereignisse der Handlung im Bildraum anordnet und den Tiefenraum des

---

183 f., 247–266. Raynaud, Binocular vision; ders., Rise of perspective; ders., Les premières perspectives, 41–61; White, Birth and Rebirth; Arasse, Espace, 137–150; ders., L'annonciation italienne; Damisch, Perspective.

3 Ersteres wird auch etwas irreführend als Simultandarstellung bezeichnet. Wolfgang Kemp hat beschrieben, wie zunehmend seit dem 14. und verstärkt im 15. Jahrhundert architektonische Strukturen in den Bildraum eingeführt werden, um einzelne Handlungen mit konkreten eigenen Orten zu verknüpfen, und den Begriff *Chronotopos* eingeführt. Vgl. Kemp, Räume der Maler; zur Geschichte der Simultandarstellung Kluckert, Simultanbilder Memlings, 150–161, und ders., Erzählformen. Ein Beispiel für eine Weltlandschaft ist die Hubert van Eyck zugeschriebene Tafel der *Drei Marien am Grab* (ca. 1430). Dieser Darstellungsmodus wird als Reflex hochmittelalterlicher Kartographie gesehen, die eine *imago mundi* vermitteln wollte, siehe Gerth, Wirklichkeit und Wahrnehmung, 38.

4 Von den Brincken, *Mappa mundi*, 186.

5 Schneider, *Ikonographie*, 21–34.

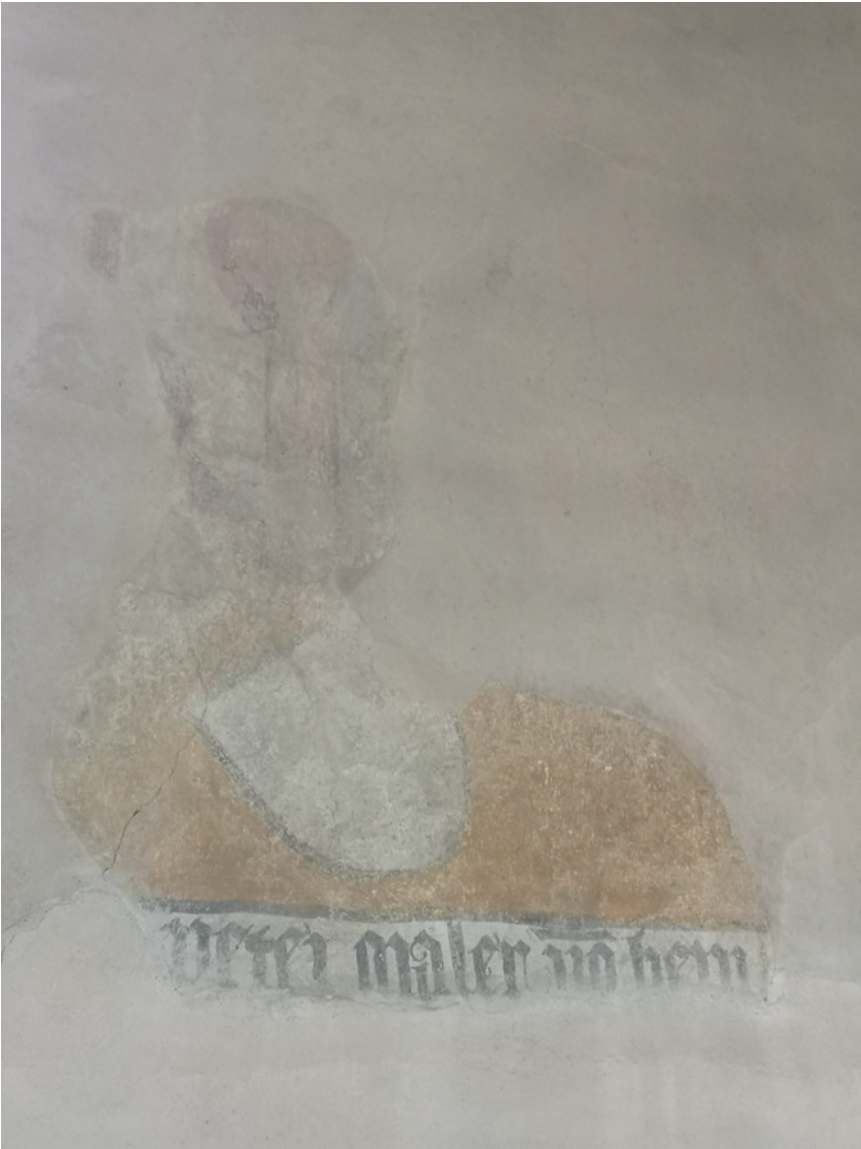


Abb. 1: Peter Maler von Bern, Passionspanorama Scherzigen – Südwand, 1469

Bildes mit weiteren (temporalen) Bedeutungsschichten ergänzt, ist es in Scherzigen eine Verbindung von räumlichen und imaginären Darstellungs-



Abb. 2: Innenraum Scherzligen

modi, die – zusätzlich zu temporalen Verbindungen – die einzelnen Bildelemente im Bildpanorama miteinander kombiniert.

Der Fokus in diesem Beitrag liegt auf der Komposition und den Darstellungsmodi, die im Passionspanorama von Scherzligen miteinander verbunden werden (Abb. 1 und 2). Eine Prämisse für die folgenden Ausführungen zu Scherzligen ist, dass zwei für die Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts zentrale Annahmen nur im Rückblick auf die Prämissen und Narrative der Kunstgeschichte zu verstehen sind, **jedoch eigentlich nicht im Widerspruch zueinander stehen**. E<sup>ste</sup>ns, dass die Künstler des 15. Jahrhunderts auf eine größtmögliche Einheit von Bildraum und -zeit durch Perspektive, Naturstudium und naturalistischer Darstellung zielten.<sup>6</sup> Meine These ist, dass in Scherzligen das Verhältnis von Zeit und Raum zum Gegenstand der **Darstellung und des Panoramas** wird, dass nicht ein dargestellter, sondern ein jeweils für jedes Register beziehungsweise manchmal sogar für einzelne

<sup>6</sup> Schlie, *Invention of Innovation*, 227–256; Summers, *Real Spaces*; Belting, *Florenz und Bagdad*; Schild *Bunim*, *Space*.

Szenen imaginierter Horizont als Grenze des Sichtbaren (bezogen auf Raum und Zeit der dargestellten Szene) fungiert. **Ein imaginierter** Horizont stellt den Kern des künstlerischen Problems der Wirklichkeitsdarstellung in Scherzlichen dar, unterschiedliche räumliche und zeitliche Ebenen in einem Bildraum zu verbinden. Auf dieses Problem reagieren Künstler im 15. Jahrhundert mit innovativen Lösungen, so wie auch hier in Scherzlichen – besonders in der mittleren Zone zwischen oberem und unterem Register wird deutlich, dass es nicht darum geht, die «Wirklichkeit» in einem kohärenten Bild-Raum-Zeit-Verhältnis darzustellen, sondern Wirklichkeit in der Erfahrung durch **den Betrachter** im Nachvollzug einer Vision herzustellen. In der Betrachtung verbinden sich die verschiedenen Ebenen von historischer Passionsgeschichte, Interpretation der Vision des römischen Kaisers als prophetischer Blick auf die Passion, räumlicher Erfahrung der Sakraltopographie Jerusalems (des 15. Jahrhunderts) und mentaler Pilgerschaft.

## 1. Die Begriffe **Panorama und Horizont**

Bevor ich auf das Wandgemälde in Scherzlichen selbst eingehe, möchte ich kurz auf die beiden zentralen Begriffe des Titels dieses Beitrages eingehen. **Panorama** ist ein Neologismus des 18. Jahrhunderts, gebildet aus den griechischen Wörtern πάντη (auf jeder Seite, auf jede Weise) und ὄραμα (das, was gesehen wird, Ansicht, Spektakel oder ein Plan).<sup>7</sup> Die Panoramamalerei des 19. Jahrhunderts füllte die Wände eines Schauraumes in eigens dafür errichteten Gebäuden, im Zentrum oft eine Plattform, von der aus die dargestellten Ereignisse, z. B. die verschiedenen Momente einer Schlacht, an den Wänden betrachtet werden konnten.

Der Begriff **Horizont** hingegen ist unmittelbar mit der Rezeption eines arabischen Traktates, dem *Liber de Causis*, und seiner Rezeption durch die Übersetzung ins Lateinische im zwölften Jahrhundert durch Gerhard von Cremona verbunden. Das *Liber de Causis* war eine Revision christlicher Schöpfungstheologie, die dem Philosophen Proklos (gestorben 485) zuge-

---

<sup>7</sup> *Comment, Panorama*, 7. Robert Barker sicherte sich 1787 das Patent für Bildpanoramen, der eigentliche Begriff wurde erst in der *Times* im Januar 1792 eingeführt.



schrieben wurde und grossen Einfluss auf die westliche Philosophie des Mittelalters hatte (z. B. auf Albertus Magnus, Thomas von Aquin oder Ägidius Romanus).<sup>8</sup> Das griechische Lehnwort wurde in der lateinischen Übersetzung Gerhards verwendet, um den Ursprung und den Ort der Seele zu verorten. Dem *Liber de Causis* zufolge ist die Seele unterhalb (*inferius*) der Ewigkeit und oberhalb (*supra*) der Zeit einzuordnen (*quoniam est in horizonte aeternitatis inferius et supra tempus*), während der Körper der irdischen Welt zuzuordnen ist.<sup>9</sup> Menschen – so das *Liber de Causis* – hatten damit Anteil an zwei Wirklichkeiten, die vom Horizont getrennt wurden: die irdische erfahrbare Welt und das, was jenseits des Horizonts liegt. Auch Alanus von Lille greift diesen Gedanken in seiner Wendung «im Horizont der Ewigkeit und vor der Zeit (*in horizonte aeternitatis, et ante tempus*)» auf, hier ausschliesslich auf die menschliche Seele bezogen, und versteht dabei Ewigkeit als zeitliche Kategorie.<sup>10</sup> Die menschliche Seele, so Alanus, hat – anders als der Körper, der endlich ist und von einem Horizont begrenzt wird – Anteil an einer Wirklichkeit, die nicht von einem Horizont begrenzt wird. Dieser mittelalterliche Gebrauch von «Horizont» verdeutlicht, dass der Horizont ein für die Wahrnehmung sichtbarer und imaginärer Wirklichkeit konstitutives Element ist und als (imaginierte) Grenze der wahrnehmbaren Welt nicht nur eine räumliche, sondern immer auch eine zeitliche Dimension einschliesst (durch die endliche Natur des Körpers und die ewige Natur der Seele). Diese doppelte Dimension (räumlich und zeitlich) ist grundlegend für das Verständnis mittelalterlicher Wahrnehmung und – so meine These – zentral für das Verständnis der verschiedenen Darstellungsmodi, die im

---

<sup>8</sup> *Liber de Causis*, XV–XVI.

<sup>9</sup> *Liber de Causis*, 60 und 119, Anm. 1.

<sup>10</sup> *Le Liber de causis*, 165.138. Vincent Guagliardo stellt heraus: «The Arabic is considerably clearer for this proposition: «Every destructible and non-perpetuable substance either is composite or is present in something else, because the substance is either dissoluble into the things from which it is, such that it is composite, or it needs a substrate for its stability and subsistence, such that when it separates itself from its substrate, it corrupts and is destroyed. So if the substance is not composite and present [in something else, but] is simple and per se, then it is perpetual and altogether indestructible and indissoluble»»: (Guagliardo, *Commentary*, 146).

Scherzlicher Panorama bei der Komposition durch den Maler miteinander verbunden wurden.

## 2. Das Passionspanorama in Scherzligen – Zuschreibung und Anordnung der Szenen

Eine mögliche Zuschreibung an einen Maler aus Bern stützt sich auf ein kleines Fragment – jedoch auf der gegenüberliegenden Wand, an der östlichen Nordwand – mit der Inschrift «peter maler vo[n] bern».<sup>11</sup> Bereits Max Grütter hat ihn mit dem im Jahr 1469 verstorbenen Glasmaler aus Bern identifiziert, der ab 1450 in Scherzligen gearbeitet haben könnte und auch in Thun belegt ist.<sup>12</sup> Max Grütter, Michael Dähler und Markus Nägeli haben seit der Aufdeckung 1922 wichtige Erkenntnisse zu den verschiedenen Phasen der Wandmalereiausstattung, die sich in Scherzligen erhalten haben, zu den Bezügen zum Text der Vision Anselms von Canterbury, der *Interrogatio Anselmi*,<sup>13</sup> zum kulturellen Hintergrund der lokalen Passionsspiele, dem möglichen Beitrag von Jerusalempilgern aus der Region und zur Interpretation der Szenen des Passionspanoramas zusammengetragen.<sup>14</sup> Christoph Jungen argumentiert überzeugend, dass die Anordnung der Szenen in Scherzligen auf die Topographie Jerusalems im 15. Jahrhundert

---

11 Das Fragment befindet sich an der Nordwand – also gegenüber vom Passionspanorama und näher am Chor. Die Malereien wurden 1921 vom damaligen Direktor des Historischen Museums Bern, Rudolf Wegeli, entdeckt und 1923–1925 aufgedeckt und restauriert (Dähler, Kirche Scherzligen Thun, 97). Zur Frage der Zuschreibung siehe auch Grütter, Bieler Benediktusfenster, 76–82.

12 Grütter, Kirche von Scherzligen, 49–55. Die Datierung des Wandbilds auf die Zeit nach 1460 (Übernahme der Werkstatt seines Meisters Niklaus) und vor 1469 wird ebenfalls durch die Tatsache erhärtet, dass im Frühjahr 1469 die Kirche Scherzligen den heutigen steilen Schiffsdachstock erhielt – gestützt auch durch die Ergebnisse der dendrochronologischen Untersuchungen am Gebälk von H. und K. Egger 1989/90 und 2003; siehe Nägeli, Passionspanorama, Anm. 2.

13 Siehe die Beiträge von Simone Schultz-Balluff und Volker Leppin in diesem Band: S. XX bzw. XX.

14 Grütter, Scherzligen und Schadau; ders., Kirche von Scherzligen und ders., Wandmalereien.

zurückzuführen ist. Markus Nägeli schlägt vor, dass ein Vermittler solcher Kenntnisse Adrian von Bubenberg gewesen sein könnte, der 1466 von seiner Pilgerreise aus dem Heiligen Land zurückgekehrt ist.<sup>15</sup>

Ein solch präzises Wissen über die Stadtopographie könnte jedoch auch über Zeichnungen vermittelt worden sein, vergleichbar mit derjenigen, die bei der Rückkehr von Pilgern zusammen mit Sebald Rieter (1426–1488) nach Nürnberg gelangt ist und auf deren Rückseite eine Notiz hinterlassen wurde. Sie wird heute in München aufbewahrt (Abb. 3).<sup>16</sup> Die seltsame Mischung aus italienischen und falsch verstandenen lateinischen Inschriften, die jedoch nicht von der Hand Rieters stammen, könnte ein Indiz dafür sein, dass der Plan nicht von den Nürnberger Pilgern angefertigt wurde, sondern eine Kopie eines Vorbildes aus Jerusalem ist, und dass es mehrere Abzeichnungen dieses Blattes gegeben haben muss.<sup>17</sup>

Jungens Beobachtungen sind im Kern richtig, besonders das untere Register gibt die Szenen topographisch an ihrem richtigen Ort wieder, wenn man die Wand als Stadtfläche Jerusalems vor dem inneren Auge ausbreitet (Abb. 4 und 5). Schwieriger wird es im oberen Bereich, denn für viele der dort dargestellten Szenen haben wir gar keinen wirklichen Ort in Jerusalem überliefert, beziehungsweise auch den Pilgern in Jerusalem wurde nicht ein bestimmter Ort für das entsprechende Ereignis gezeigt. Das gilt für den Selbstmord des Judas (Abb. 6), der sich laut Mt 27 und Apg 1 an Gründonnerstag (Matthäus) das Leben genommen hat beziehungsweise laut Apostelgeschichte auf dem Grundstück, das Judas von den Hohepriestern erworben hatte, einen Unfalltod erlitt. Es könnte sich bei dem konkreten Ort auch um Akeldama handeln, den Fremdenfriedhof in Jerusalem, von dem man im Mittelalter heilige Erde nach Pisa und Rom gebracht hat, welcher man

15 Siehe Nägeli, Passionspanorama sowie seinen Beitrag in diesem Band, S. XX.

16 Reiner Hausscherr hat den Plan im Vergleich zur Ansicht Jerusalems auf dem Epitaph der Adelheid Tucher vom Meister des Hersbrucker Hochaltars diskutiert, der Plan könnte hierfür benutzt worden sein; siehe Hausscherr, Spätgotische Ansichten, 64–66, Abb. 24, Anm. 41. Siehe auch Krüger, Grabeskirche.

17 BSB-Hss Cod. i.con. 172, 41,5 x 58 cm, beschrieben durch Reuter, Codices; Bayerische Staatsbibliothek, Katalog.



Abb. 3: Stadtplan von Jerusalem

mirakulöse Kräfte nachsagte;<sup>18</sup> das wäre auf dem Jerusalemplan unten links dargestellt, wo auch explizit noch einmal die 30 Silberlinge schriftlich

<sup>18</sup> Diesen Hinweis verdanke ich Theresa Holler: Gleich einem Reliquienschrein diente der Quadriportikus des Camposanto als äussere Ummantelung der Erde, die der Pisaner Erzbischof Ubaldo (gestorben 1207) 1202 (1203) aus Jerusalem mitgebracht hatte. Die Erde stammte möglicherweise aus Akeldama, dem antiken Friedhof von Jerusalem, vgl. Mt 27,8: *Alcheldemach, hoc est ager sanguinis, in quo sepeliuntur omnes peregrini*; Geyer, Kritische und sprachliche Erläuterungen zu Antonini Placentini Itinerarium, in: *Itineraria et Alia Geographica* (CCSL 175), 113–125, hier 143. Neta Bodner sieht eine Verbindung zwischen dem Quadriportikus in Pisa und dem Beinhaus in Akeldama, auf das die spezielle Architektur des Camposanto referiere. Bereits im 14. Jahrhundert avancierte so das schreinartig umschlossene «Heilige Feld» zum bevorzugten Bestattungsort der Pisaner Bürger. Verbunden mit der geographischen Herkunft der Erde aus dem Heiligen Land war der Glaube, dass sie denjenigen, der seine Sünden bereut habe und hier begraben liege, das ewige Leben schenke, was anhand einer Inschrift am Haupteingang des Camposanto bezeugt ist. Spätestens ab dem 15. Jahrhundert wurden der Erde auch mirakulöse

erwähnt sind, die auch in der *Interrogatio Anselmi* eine so grosse Rolle spielen und im Text Anselms mehrfach erwähnt werden (Abb. 3). Dieselbe Ungewissheit darüber, wo sich die Szene historisch zugetragen hat, gilt für die Steinigung des Apostel Stephanus, der wiederum laut Apg 7,58 auf dem Tempelberg in einen Streit über Jesus geriet (Abb. 7). Der biblische Wortlaut ist diesbezüglich denkbar knapp gehalten: «sie trieben ihn zur Stadt hinaus und steinigten ihn». Auch die anderen Szenen im oberen Bereich des Passionspanoramas sind nicht so eindeutig identifizierbar, wie es die bisherige Forschung vermittelt, besonders die Aussendung und die Rückkehr der Apostel erlauben auch andere Lesarten, auf die ich gleich zurückkommen werde.

Worauf ich aufmerksam machen möchte, ist, dass das Argument von Christoph Jungen für die unteren Register stimmt, also für die Ereignisse, die in der Stadt Jerusalem stattfinden, dass aber das mittlere und obere Register anderen Prinzipien der Anordnung beziehungsweise imaginären Orientierung folgen. Denn obwohl das Panorama ganz ohne horizontale Gliederung auszukommen scheint, handelt es sich meiner Meinung nach doch um zwei Hälften, um ein oberes und ein unteres Register, die von einer Mittelzone getrennt werden (Abb. 8). Ich will nicht sagen, dass die Szenen im oberen Register am falschen Ort platziert sind, sondern vorschlagen, darüber nachzudenken, was die oberen Szenen inhaltlich unterscheidet und wie sich damit der Prozess der Betrachtung des oberen Registers von der Betrachtung der unteren Szenen im unteren Register unterscheidet.

---

Eigenschaften zugesprochen: In nur drei Tagen könne sie einen Leichnam völlig zersetzen. Neben der unsichtbar wirkenden Kraft des Erdreichs wurden die Friedhofsbesucher gleich zu Beginn ihres Eintritts auch durch die Bilder auf vielfältige Weise mit dem Thema des Todes, der Sünde und des Jenseits konfrontiert. Thebais, Gericht und Todesallegorie befanden sich vor ihrer starken Beschädigung im zweiten Weltkrieg zur Rechten des Haupteingangs an der Südseite des Camposanto, wohin sie seit ihrer Restaurierung sukzessive wieder zurückgekehrt sind. Bodner, *Earth from Jerusalem*, 74–93. Auch die Erde des Campo Santo Teutonico in Rom wurde speziell mit der Erde aus Akeldama assoziiert. Dazu zuletzt Donkin, *Earth from elsewhere*, 109–126. Lupi, *Camposanto di Pisa*, 19, Anm. 42, verweist auf Testamente aus dem 14. Jahrhundert, in denen der Wunsch spezifiziert wird, in der heiligen Erde des Camposanto begraben zu werden: *in loco ubi dicitur la Terra santa*. Auch Wille, *Todesallegorie*, 32.

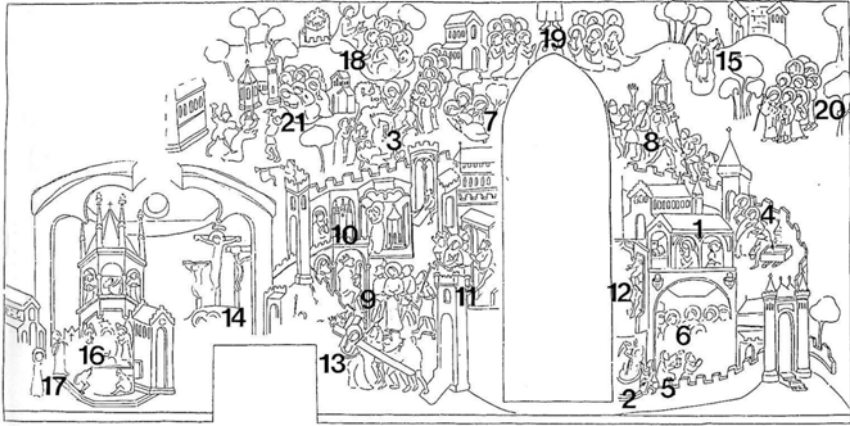


Abb. 4: Louis de Hayes, Karte Jerusalem, 1621

Die Literatur zum Scherzlicher Passionspanorama konzentriert sich in erster Linie auf das Panorama selbst, aber berücksichtigt in der Regel nicht die anderen Wandmalereien in der Kirche.<sup>19</sup> Die Frage nach einem Ausstattungskonzept für den gesamten Kirchenraum ist bisher nur am Rande berührt worden. Die Wandmalereien der gegenüberliegenden Wand sind nicht sehr viel früher als das Passionspanorama entstanden und sollten in die Überlegungen mit einbezogen werden (Abb. 9). Bereits Max Grütter hat darauf hingewiesen, dass die sehr selten dargestellten Szenen auf eine Rezeption des *Marienlebens* Walthers von Rheinau (um 1300) zurückgehen.

<sup>19</sup> Eine Ausnahme ist die Dissertation von Max Grütter: Grütter, Wandmalereien.





1 Maria und Anselmus 2 Teich Bethesda 3 Palmsonntag: Einzug Jesu 4 Petrus und Johannes beim Wasserträger 5 Maria Magdalena (Fuss-Salbung) 6 Abendmahl 7 Gethsemane: schlafende Jünger 8 Gefangennahme 9 Jesus vor Pilatus 10 Weissagung der Sibylla 11 Ecce homo! Sehet, welch ein Mensch! 12 Geißelung (Fragment) 13 Kreuztragung 14 Golgatha, Kreuzigung 15 Judas erhängt sich 16 Ostern, Auferstehung 17 Maria Magdalena und der Auferstandene zwischen Altar und Kirche 18 Aussendung der Apostel in Galiläa 19 Himmelfahrt 20 Rückkehr der Apostel 21 Steinigung des Stephanus.

Abb. 5: Umzeichnung Scherzligen



Abb. 6: Selbstmord des Judas



Abb. 7: Steinigung des Stephanus

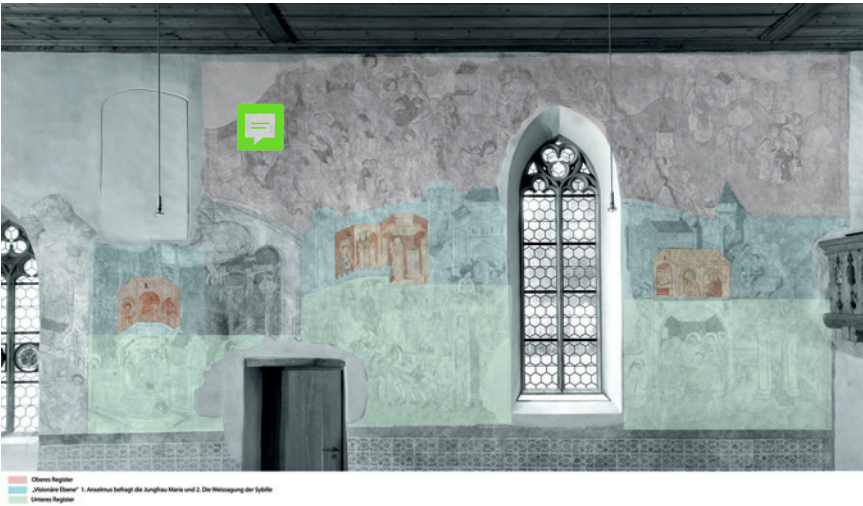


Abb. 8: Schema der Register



Diese 400 Verse sind genauso wie die *Interrogatio Anselmi* als Dialog verfasst.<sup>20</sup> Während für die eine Seite das Gespräch zwischen Christus und Maria in Dialogform mit einem Blick in die Zukunft (Jesus erzählt Maria, was auf ihn zukommen wird) die Grundlage bildet, ist das für die andere Seite beim Blick auf das Passionspanorama das Zwiegespräch zwischen dem Mönch Anselm und Maria, in dem Maria Anselm erscheint, also ein Blick in die Vergangenheit, die Urszene (Abb. 10).

### 3. Neuinterpretation von Einzelszenen auf der Basis der *Interrogatio Anselmi*

Eine genaue Analyse der *Interrogatio Anselmi* zeigt, dass bisher – und zwar gerade im oberen Register des Passionspanoramas – mehrere Szenen falsch identifiziert wurden (Abb. 11). Die *Interrogatio Anselmi* beginnt mit dem Abendmahl und Judas' Verrat und erwähnt dann das Tor am Teich von Siloah, durch das die Jünger zum Garten Gethsemane und zum Ölberg ziehen.<sup>21</sup> Am Tor von Siloah ist der Teich mit der Heilung des Blinden dargestellt (und nicht Petrus und Johannes mit dem Wasserträger) (Abb. 12) und auf dem Berg die Himmelfahrtskapelle. Das obere Register kann direkt mit der *Interrogatio Anselmi* wie ein «Drehbuch» gelesen werden, das mit der Vision Anselms anfängt, nach unten zum Abendmahl führt, dann durch das Tor zum Garten Gethsemane, wo Jesus zu den Jüngern spricht (keine Aussendung der Apostel), weiter zu seinem Gebet am Ölberg (Abb. 13), bevor es mit der Gefangennahme wieder zurück in die Stadt geht. Die einzige Szene, die unklar bleibt, ist die Szene, die bisher als Steinigung des Stephanus gelesen wurde (Abb. 7). Hierfür gibt es nun zwei Erklärungsmöglichkeiten, die eine wäre eine falsche Lektüre der *Interrogatio Anselmi*, die andere basiert auf der bereits eingangs erwähnten Zeichnungstradition

<sup>20</sup> Siehe dazu die Ausführungen von Volker Leppin in diesem Band, S. XX.

<sup>21</sup> *Filius meus de monte Syon cum discipulis suis per portam ad natatorium Siloe [vivit], ubi erat ortus, quem intravit, et discipulis dormientibus ascendit ad pedem montis olivetis quantum ad iactum lapidis a discipulis, et oravit patrem sic Exaudi me, domine ...* (Anselm von Canterbury, Dialogus beatae Mariae et Anselmi de passione Domini, Patrologia Latina 159, col. 272–290).

des Plans von Jerusalem. In der *Interrogatio* steht an dieser Stelle der Halbsatz: *quantum ad iactum lapidis a discipulis*. Aber was heisst das genau? Diese Zeile beschreibt die Stelle, als Jesus die schlafenden Jünger zurücklässt, um auf den Ölberg zu steigen. Sie steht unmittelbar vor seinem Gebet zu Gott. Ich denke, dass (Pseudo-)Anselm von Canterbury hier eine Ortsangabe gibt, «einen Steinwurf entfernt», während die Künstler beziehungsweise Auftraggeber in Scherzlichen bei der Lektüre des Textes Anselms für die Komposition des Wandbildes fälschlicherweise verstanden haben, dass der Jünger mit Steinen beworfen wurde, und daraus die – sonst nicht erwähnte – Steinigung des Stephanus gemacht haben.<sup>22</sup>

Diese falsche Lesart könnte auch auf die Kenntnis des bereits erwähnten Plans für Pilger in Jerusalem zurückzuführen sein, auf dem nicht nur der Berg Zion und die Abendmahlskappelle, sondern auch der Ort der Steinigung von Stephanus dargestellt sind (Abb. 3). Wenden wir uns also noch einmal dem Plan zu: Hier sieht man oben links den Berg Zion, wo seit dem 13. Jahrhundert im Obergeschoss der Abendmahlssaal lokalisiert worden war, den Pilger im 15. Jahrhundert beim Besuch des Franziskanerklosters besuchen konnten. Das entspricht in Scherzlichen dem gewölbten Raum, der rechts unterhalb der Vision Anselms zu sehen ist. Daneben ist auf dem Plan die Stelle markiert, an der Stephanus gesteinigt wurde, wie auch das Haus Annas und der Teich Bethesda, der in Scherzlichen ebenfalls unten rechts dargestellt ist, der Teich Siloah oben rechts. Vermutlich muss man beide Erklärungsmöglichkeiten zusammendenken – man stützte sich bei der Komposition des Passionspanoramas in Scherzlichen auf eine falsche Lektüre des Textes der *Interrogatio Anselmi* und die Beischriften von Szenen, die auf einem vergleichbaren Pilgerplan eingezeichnet waren. Die Prominenz des Selbstmords von Judas ist jedoch nur durch die Textlektüre erklärbar (Abb. 6).<sup>23</sup>

---

22 Zum Text und den bekannten Handschriften mit seiner Überlieferung *Cardelle de Hartmann*, *Planctus Mariae*, 369–377.

23 *Schade*, *Interrogatio Sancti Anselmi*. In der mitteldeutschen Reimfassung sind das die Verse 415–420 (*Cepková*, *Mittelhochdeutsche Reimfassung*, 12). Die lateinischen Textzeugen sind noch nicht systematisch erfasst und kritisch ediert worden. Siehe hierzu *Wegera*, *Überlieferung*; *Cardelle de Hartmann*, *Lateinische Dialoge*.



Abb. 9: Gesamtansicht gegenüberliegende Wand in Scherzligen

Als Zwischenergebnis lässt sich zusammenfassen: Es sind also vier Szenen, die neu zu identifizieren ■ beziehungsweise im Text eigentlich andere Szenen



Abb. 10: Anselmus befragt die Jungfrau Maria

sind. Es gibt auf dem Passionspanorama keine Aussendung oder Rückkehr der Apostel (diese ist Teil der Selbstmordszene beziehungsweise der Gethse-



Abb. 11: Tiburtinische Sibylle und Augustus

manegeschichte), es gibt auch keinen Wasserträger, dafür aber die Darstellung einer Blindenheilung. Die dargestellten Ereignisse beschränken sich also auf die Passion Christi und enden mit der Himmelfahrt. Die Steinigung des Stephanus basiert entweder auf einem Übersetzungsfehler oder geht auf eine Pilgerzeichnung vergleichbar dem Nürnberger Plan Jerusalems zurück. Grundlage für die Wandmalereien, die mit einem traditionellen Kästchenregister **in klare Register gegliedert wurden**, ist das *Marienleben* des Walter von Rheinau. Dagegen dienten als Inspiration und Grundlage für die «experimentellere» Seite des Passionspanoramas die *Interrogatio Anselmi* sowie möglicherweise ein gezeichneter Plan Jerusalems.

#### 4. Rezeption – Unterschiede zwischen oberem und unterem Register

Was man mit Blick auf die Frage der Rezeption durch die Betrachtenden für die Ereignisse der oberen Hälfte des Panoramas bedenken sollte, ist, dass es sich hier um Ereignisse handelt, die bereits einen starken Jenseits- bezie-





Abb. 12: Teich mit der Heilung des Blinden am Tor von Siloah



Abb. 13: Gebet am Ölberg

hungsweise Zukunftsbezug mit Blick auf die Erlösung beziehungsweise Szenen mit direktem Kontakt zu Gott im Jenseits haben, während das untere Register der Passion und den sichtbaren Spuren der Passion im Diesseits gewidmet ist. Um es zuzuspitzen: Das untere Register ist der räumlichen Dimension und Verortung des Heilsgeschehens gewidmet, während sich das obere Register auf die zeitliche Dimension und eschatologische Bedeutung des Heilsgeschehens konzentriert.

Diese Aufteilung ist vor dem Hintergrund der Frage, welche Faktoren bei der Komposition des Panoramas eine Rolle gespielt haben, besonders relevant.<sup>24</sup> Normalerweise erfolgt aber dabei die Anordnung der dargestellten Szenen einer klaren Linie. Oft in Schlangenlinien angeordnet, zieht sich die Erzählung über das gesamte Bild, für jede Szene gibt es einen neuen Ort, der jedoch durch einen kohärenten Bildraum (die Stadt Jerusalem) zusammengefasst wird, so wie das im Turiner Passionsbild von Hans Memling der Fall ist (Abb. 14). Das Jerusalem bei Hans Memling – etwa in derselben Zeit wie

<sup>24</sup> Thürlemann, Narrative Sequenz, 141–156; Battisti, Immagini ritmiche, 61–73.



Abb. 14: Hans Memling, Turiner Passion, ca. 1470

das Scherzlicher Panorama entstanden – ist die Bühne für die verschiedenen Ereignisse der Passion. Der Unterschied zu Memling ist jedoch, dass in Scherzlichen die Abfolge der Szenen nicht als Schlangenlinie, also zeitlich, sondern topographisch umgesetzt wird. Bei Memling zieht sich die Erzählung von aussen hinten links in den linken Mittelgrund, den die gesamte Stadt Jerusalem einnimmt, weiter in den Vordergrund der linken Bildecke (Stifter, Gebet am Ölberg, Judaskuss), dann wieder in die Stadt in den Mittelgrund und zum Schluss aus der Stadt heraus (Kreuztragung) in die rechte Bildhälfte nach oben (Kreuzigung, Grablegung, Auferstehung und Erscheinungen Jesu) in den Bildhintergrund.

In Scherzlichen hingegen springt die Erzählung. Der historische Ort, die Topographie Jerusalems, und nicht die zeitliche Abfolge der Erzählung bestimmt die Anordnung. Als Anregung für eine solche Anordnung der einzelnen Szenen in einem Bildraum wurden immer wieder die geistlichen Spiele genannt, also Passionsspiele und Dreikönigsspiele, aber auch Legenden der Heiligen, die im Spätmittelalter unter Beteiligung der Stadtbevölkerung





Abb. 15: Maître de Guillaume de Rarogne, Dreikönigstafel, Tafelmalerei, ca. 1437

in der Stadt wie auf einer grossen Theaterbühne aufgeführt wurden.<sup>25</sup> Ein früheres Beispiel eines Panoramas, das eng mit einem lokal verankerten geistlichen Spiel verbunden ist, befindet sich nicht weit von Scherzligen in Sion, wo, vermutlich von Dreikönigsspielen angeregt, die Geschichte auf einem Bildpanorama ausgebreitet wird – hier im Medium der Tafelmalerei (Abb. 15).<sup>26</sup>

Die Darstellung mehrerer Szenen in einem Bildraum findet sich jedoch auch in anderen Genres dieser Zeit, z. B. in den Tapisserien oder der Buchmalerei, etwa in einer Darstellung aus der *Bible historiale* – hier ist Troja (Abb. 16) beziehungsweise Ägypten (Abb. 17) die Bühne für das Passionsgeschehen, das über mehrere Orte, jedoch innerhalb eines einheitlichen Bildraumes erzählt wird. Für Troja wird der Raum der «Bildseite» trotz gemeinsamer Basis und Grünfläche an der unteren Bildkante unterteilt, so dass jeder Handlung und bisweilen sogar einzelnen Figuren ein eigener

<sup>25</sup> Grütter, Kirche von Scherzligen und ders., Wandmalereien.

<sup>26</sup> Elsig, La peinture, 131–140.

Bildraum «gebaut» wird (Abb. 16).<sup>27</sup> In Ägypten wechselt die Betrachterin / der Betrachter von zwei Innenräumen im unteren Bereich des zentralen Bildfeldes über Treppen und andere Brücken in den Raum der nächsten Szene aus dem Buch Exodus (Abb. 17). Diese Innenräume werden durch fehlende Vorderseiten «einsichtig», als würde man in einen Schaukasten blicken.<sup>28</sup> Im mittleren Register sieht man auf Handwerker, die im öffentlichen Raum Stein und Holz bearbeiten, sich aber immer noch innerhalb der gemalten Stadtmauern befinden. Erst im oberen Register rückt die Stadt als Abbeviatur in den Hintergrund und Tore, Hügel, Wälder und sogar der leicht gekrümmte Horizont grenzen die einzelnen Szenen der Arbeiten, die im Frühjahr vorgenommen werden, voneinander ab. Der entscheidende Unterschied zu Scherzlichen ist jedoch, dass die dargestellten Szenen alle in derselben Zeit und mehr oder weniger in derselben Region stattfinden und kein Visionär aus einer früheren oder späteren Zeitschicht dargestellt wird, wie das in Scherzlichen in der «Mittelzone» zwischen oberem und unterem Register der Fall ist.

## 5. Visionäre Ebene und Horizont

Bislang hatten wir die Mittelzone zwischen unterem und oberem Register noch ausgeblendet: Dort sehen wir die Sibylle, die Augustus eine Erscheinung am Himmel als den kommenden Jesus deutet (Abb. I, Nr. 10), beziehungsweise den Bischof von Canterbury, der Maria zu den Ereignissen der Passion befragt (Abb. I, Nr. 1) – also zwei Figuren, die zwischen verschiedenen Zeitschichten mittels einer Vision vermitteln können. Mit dieser Mittelzone kommt nun die bereits eingangs angesprochene zeitliche Dimension und Bedeutungsebene hinzu. Der bisher «räumlich» imaginierte Horizont wird um einen zeitlichen Horizont erweitert. Damit wird im Bild angedeutet, was auch ein Gläubiger vor dem Bild tun kann, wenn er mittels der Darstellungen vergangene Ereignisse im Heiligen Land in seiner eigenen Gegenwart erfährt und deren Bedeutung mit dem Blick in die Vergangenheit auch für die eigene Zukunft erkennt. Die Vision der Sibylle konnte der

---

27 Ausführlich zur Geschichte dieser Praxis *Kemp*, Räume der Maler.

28 *Kemp*, Räume der Maler.



Abb. 16: Maître d'Orose, Bible historiale, Eroberung Trojas, Buchmalerei, ca. 1400





Abb. 17: Raoul de Presles, Bible historiale, Hebräer in Ägypten, Buchmalerei, ca. 1500 (?)



Abb. 18: Erscheinung der Tiburtinischen Sibylle, Antependium, Schloss Thun

**Betrachter** auch auf einem weiteren Ausstattungstück im Kirchenraum erkennen. Es diente einst in Scherzligen als Antependium und wird heute im Museum in Thun verwahrt. **Die Erscheinung der Tiburtinischen Sibylle zieht auch im Zentrum des Passionspanoramas eine Ebene ein, die sich auf der Ebene des Horizontes befindet (Abb. 18 und 19).** Diese Szene in der Mitte des Passionspanoramas zeigt die Frau mit Kind, die Augustus erscheint. Rechts sehen wir Maria, die Anselm erscheint (Abb. 10). Nimmt man die Mondsichelmadonna auf dem Antependium, die Mondsichelmadonna im Chor und die Zentralität der Szene der Verkündigung zusammen, wird deutlich, wie hier visionäres Erleben im Zentrum steht. Diese Szene im Zentrum des Wandbildes verweist aber, so meine These, auch auf die konkreten liturgischen Gegenstände im Kirchenraum, das Antependium sowie die anderen, älteren Darstellungen im Chorbereich (Abb. 20). Wir sehen also durch ein Visionsbild im Wandbild (Abb. 10) auf die Objekte im Kirchenraum wie durch eine weitere Vision, dieses Mal **vom Betrachter** ausgehend. Die verschiedenen Repräsentationsmodi des Panoramas aktivieren hier die geistige Schau **des Gläubigen**. **Der Betrachter** der Gegenwart bewegt sich im Geiste durch die Ebenen der Vergangenheit und kann so selbst Visionen für sich erleben.

In diesem Kontext soll schliesslich ein weiterer Brückenschlag zwischen verschiedenen Zeitschichten berücksichtigt werden: Scherzligen – so der Einiger Pfarrer Elogius Kiburger in der *Strättlinger Chronik* von 1450 – war eine der zwölf Thunerseekirchen, die (nach der Lesart des 15. Jahrhunderts mit Blick zurück auf die Zeit um 900) König Rudolf II. von Burgund



Abb. 19: Wandmalereien im Chor in Scherzligen

(gestorben 937) rund um Einigen gebaut haben soll.<sup>29</sup> Man muss in diesem Kontext mitbedenken, dass nicht nur ein Taufbecken aus dem 13. Jahrhundert erhalten ist, sondern bei genauerer Betrachtung des Passionspanoramas eine besondere Aufmerksamkeit für die Brunnen Jerusalems sichtbar wird. Wenn nun im 15. Jahrhundert in diesen zwölf Kirchen Jerusalem und die Wirkmacht von Taufe, Pilgerschaft und visionärer Teilhabe am Heilsgeschehen zusammengedacht werden, dann wäre Scherzligen **der** Ort mentaler Pilgerreisen – und auch der prädestinierte Beginn einer solchen Marienverehrung. Die Vision Anselms fällt hier zusammen mit dem spirituellen Nachvollzug der Passion mithilfe des Passionspanoramas. Ein solcher Zugang zu Bildern beruht auf dem gekonnten Einsatz verschiedener Repräsentationsmodi, das heisst verschiedener Arten, Wirklichkeitsebenen in ein und

29 Meier, Romanische Schweiz.





Abb. 20: Karte mit Thunerseekirchen, Das Paradies von Einigen und seine sagenumwobenen Töchter, Jungfrauzeitung, 23. Juli 2017

demselben Bild zu kombinieren, ohne dass eine Einheit des Bildraums vorausgesetzt wird, wie es erst in der Moderne der Fall sein wird.<sup>30</sup>

Bei der Komposition des Passionspanoramas in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Scherzligen wird der Maler über die Grenzen des Sichtbaren, den imaginären Horizont und die Umsetzung dieser Grenze in den Bildraum nachgedacht haben. In Scherzligen verfügt der Stadtraum über einen eigenen räumlichen und zeitlichen «Horizont» im unteren Register, die Darstellungen sind klar von Mauern der Räume der Grabeskirche, des Abendmahlssaals beziehungsweise der Stadtmauer Jerusalems begrenzt. Dar-

30 *Alpers*, Interpretation, 30–42, und *dies.*, Describing.

über sehen wir das Umfeld der Stadt, das von einem weiteren Horizont zusammengehalten wird. Die beiden Bildebenen werden mit der Reihe der Visionen und Visionäre im Mittelgrund verbunden. Der Bildraum wird mit seinen vielfältigen Darstellungsebenen zum Imaginationsraum im Geiste **des Betrachtenden**. Hätte der Maler des Scherzlicher Passionspanoramas eine linearperspektivische Darstellungsform oder eine chronologisch korrekte, in einzelne Bildfelder aufgeteilte Darstellungsweise gewählt, wie wir es aus dem mittelalterlichen Italien oder aus dem modernen Comic kennen, würden die Einbindung sowohl der/des Betrachtenden als auch des konkreten Kirchenraumes und **auch** das Erzählsystem über verschiedene Ebenen nicht funktionieren. Das narrative System des Bildpanoramas in Scherzlichen weist nicht nur über reale und imaginierte, sondern auch über zeitliche und räumliche Ebenen, Grenzen und Horizonte hinaus.

## 6. Literaturverzeichnis

### Quellen

- Anselm von Canterbury:** Dialogus beatae Mariae et Anselmi de passione Domini, Patrologia Latina 159, col. 272–290, der älteste Druck Anselms von Canterbury, Dialogus beatae Mariae et Anselmi de passione domini, Passau 1485/86.
- Aquinas, Thomas von: Commentary on the Book of Causes: Super librum de causis expositio, übersetzt von Guagliardo, Vincent / Hess, Charles R. / Taylor, Richard C., Washington 1996.
- Interrogatio Sancti Anselmi de passione Domini, hg. v. Oskar Schade, Halle 1870.
- Itineraria et Alia Geographica, hg. v. Paul Geyer, Turnhout 1965.
- Liber de Causis:** Das Buch von den Ursachen, Lateinisch-deutsch, mit einer Einleitung von Rolf Schönberger, Übersetzung, Glossar, Anmerkungen und Verzeichnisse von Andreas Schönfeld, Hamburg 2004.
- Le Liber de causis:** Edition établie à l'aide de 90 manuscrits, Einleitung und Anmerkungen von Adriaan Pattin, Leuven 1966.
- Mittelhochdeutsche Reimfassung der Interrogatio Sancti Anselmi, nach der Dessauer HS. Cod. 24,8°, hg. v. Drahoslava Cepková, mit einem Vorwort von Gabriele Schieb, Berlin 1982.



## Sekundärliteratur

- Alpers, Svetlana: «Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las Meninas», in: *Representations* 1, 1983, 30–42.
- Alpers, Svetlana: *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 2007.
- Arasse, Daniel: «Espace pictural et image religieuse: Le point de vue de Masolino sur la perspective», in: Dalai Emiliani, Marisa (Hg.): *La prospettiva rinascimentale*, Florenz 1980, 137–150.
- Arasse, Daniel: *L'annonciation italienne: Une histoire de perspective*, Paris 1999.
- Battisti, Eugenio: «Immagini ritmiche in movimenti nella pittura del Quattrocento», in: *Pesaro città e contà* 3, 1993, 61–73.
- Bayerische Staatsbibliothek: *Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München*, Bd. 8, Teil 1, Wiesbaden 2013.
- Belting, Hans: *Florenz und Bagdad: Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2009.
- Bodner, Neta B.: «Earth from Jerusalem in the Pisan Camposanto», in: Bartal, Renana / Vorholt, Hanna (Hgg.): *Between Jerusalem and Europe*, Festschrift für Bianca Kühnel, Leiden/Boston 2015, 74–93.
- Brincken, Anna-Dorothee von den: «Mappa mundi und Chronographia: Studien zur imago mundi des abendländischen Mittelalters», in: *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters* 24, 1968, 118–186.
- Cardelle de Hartmann, Carmen: «Planctus Mariae et Anselmi de passione Domini», in: dies.: *Lateinische Dialoge 1200–1400: Literaturhistorische Studie und Repertorium (Mittellateinische Studien und Texte 37)*, Leiden/Boston 2007, 369–377.
- Cardelle de Hartmann, Carmen: *Lateinische Dialoge 1200–1400: Literaturhistorische Studie und Repertorium (Mittellateinische Studien und Texte 37)*, Leiden/Boston 2007.
- Comment, Bernard: *The Panorama*, London 1999.
- Dähler, Michael: «Kirche Scherzigen Thun», in: *Uferschutzverband Thuner- und Brienersee (Hg.): Jahrbuch vom Thuner- und Brienersee*, Brienz 2004, 91–113.
- Damisch, Hubert: *L'origine de la perspective*, Paris 1987.
- Donkin, Lucy: «Earth from Elsewhere: Burial in Terra Sancta beyond the Holy Land», in: Bartal, Renana / Bodner, Neta / Kühnel, Bianca (Hgg.): *Natural Materials of the Holy Land and the Visual Translation of Place, 500–1500*, London 2017, 109–126.
- Elsig, Frederic: «La peinture dans le diocèse de Sion (1430–1530)», in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 57, 2000, 131–140.
- Friedländer, Max J.: *Die Altniederländische Malerei: Die van Eyck: Petrus Christus*, Bd. 1, Leiden/Berlin 1924.

- Gerth, Julia: *Wirklichkeit und Wahrnehmung: Hans Memlings Turiner Passion und die Bildgruppe der Passionspanoramen*, Berlin 2010.
- Geyer, Paul: *Kritische und sprachliche Erläuterungen zu Antonini Placentini Itinerarium*, Augsburg 1892.
- Geyer, Paul (ed.): *Itineraria et alia geographica*, CCSL 175, Turnhout 1965.
- Grütter, Max: «Die Kirche von Scherzligen und ihre Wandmalereien», in: *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, Neue Folge 30/3, Thun 1928, 37–46, 90–102, 155–167, 217–231.
- Grütter, Max: *Die Kirche von Scherzligen und ihre Wandmalereien*, Thun 1929.
- Grütter, Max: «Ist der Meister des Bieler Benediktusfensters wirklich unbekannt?», in: *Unsere Kunstdenkmäler*, Mittelungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 16, 1965, 76–82.
- Grütter, Max: «Scherzligen und Schadau bei Thun, Bern 1974», in: Dähler, Michael (Überarbeitung): *Die Kirche Scherzligen*, Schweizerischer Kunstführer, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Bern 2004.
- Haussherr, Reiner: «Spätgotische Ansichten der Stadt Jerusalem (oder: war der Hausbuchmeister in Jerusalem?)», in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 29/30, 1987/1988, 47–70.
- Kemp, Wolfgang: *Die Räume der Maler: Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996.
- Kluckert, Ehrenfried: «Die Simultanbilder Memlings, ihre Wurzeln und Wirkungen», in: *Das Münster* 27, 1974, 284–295.
- Kluckert, Ehrenfried: *Die Erzählformen des spätmittelalterlichen Simultanbildes*, Tübingen 1974.
- Krüger, Jürgen: *Die Grabeskirche zu Jerusalem: Geschichte, Gestalt, Bedeutung*, Regensburg 2000.
- Laleg, Dominique: «Was (wenn überhaupt etwas) ist falsch an der Perspektive?», in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 63, 2018, 247–266.
- Lupi, Clemente: *Sulle origini del Camposanto di Pisa*, in: *Notizie d'arte/bollettino dell'Associazione per l'Arte* 2, 1910, 10–20.
- Meier, Hans-Rudolf: *Romanische Schweiz*, Würzburg 1996.
- Panofsky, Erwin: «Jan van Eyck's Arnolfini-Portrait», in: *The Burlington Magazine* 64, 1934, 117–127.
- Panofsky, Erwin: *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, Cambridge 1953.
- Panofsky, Erwin: *Perspective as «Symbolic Form»*, New York 1991.
- Raynaud, Dominique: *L'hypothèse d'Oxford: Essai sur les origines de la perspective*, Paris 1998.
- Raynaud, Dominique: «Les premières perspectives de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle du point de vue du modus operandi», in: Moraes Mello, Magno (Hg.): *Ars, Techné, Technica: A fundamentação teórica e cultural da perspectiva*, Argumentum 2009, 41–61.

- Raynaud, Dominique: *Optics and the Rise of Perspective: A Study in Network Knowledge Diffusion*, Oxford 2014.
- Raynaud, Dominique: *Studies on binocular vision: Optics, vision and perspective from the thirteenth to the seventeenth centuries*, Cham 2016.
- Reuter, Marianne: *Die Codices iconographici der Bayerischen Staatsbibliothek, Teil 1: Die Handschriften des Mittelalters und der Frühen Neuzeit bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, Text- und Tafelband*, Wiesbaden 2013.
- Schild Bunim, Miriam: *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective*, New York 1940.
- Schlie, Heike: «The Invention of Innovation: Zentralperspektive und Ars Nova als Positionierungen des Neuen», in: Dücker, Burckhardt / Schwedler, Gerald (Hgg.): *Das Ursprüngliche und das Neue: Zur Dynamik ritueller Prozesse in Geschichte und Gegenwart*, Münster 2008, 227–256.
- Schneider, Norbert: «Zur Ikonographie von Memlings ›Die sieben Freuden Marias›», in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Künste* 24, 1973, 21–34.
- Summers, David: *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, London 2003.
- Thürlemann, Felix: «Die narrative Sequenz mit doppelter Figurenidentität: Zur Erzählstruktur der *Rotae Fortunae*», in: Reinle, Adolf / Schmutz, Ludwig (Hgg.): *Variarum munera florum: Latinität als prägende Kraft mittelalterlicher Kultur (Festschrift für Hans F. Haefele)*, Sigmaringen 1985, 141–156.
- Urban, Tim: «Vom ›Nacheinander‹ und ›Aufeinander‹ der Bilderzählung: Die Erinnerungsräume der ›Turiner Passion›», in: Schulz, Martin / Wyss, Beat (Hgg.): *Techniken des Bildes*, München 2010, 127–143.
- Urban, Tim: *Via Crucis: ›verortet›*, in: Hoffman, Annette / Wolf, Gerhard (Hgg.): *Jerusalem as Narrative Space: Erzählraum Jerusalem*, Leiden 2012, 393–414.
- Urban, Tim: «Heilige Orte – Heiliger Raum: Zur Translokation der Sakraltopographie Jerusalems», in: Dittmeyer, Daria / Hommers, Jeannet / Windmüller, Sonja (Hgg.): *Verrückt, verrutscht, versetzt: Zur Verschiebung von Gegenständen, Körpern und Orten*, Leiden 2015, 170–190.
- White, John: *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London 1957.
- Wille, Friederike: *Die Todesallegorie im Camposanto in Pisa: Genese und Rezeption eines berühmten Bildes*, München 2002.

## Internetquellen

- Jungen, Christoph: *Jerusalem in Scherzlichen – eine Entdeckung*, Sommer 2017, online verfügbar unter: [http://www.scherzlichen.ch/fileadmin/user\\_upload/PDF/Anhang\\_Chr.\\_Jungen.pdf](http://www.scherzlichen.ch/fileadmin/user_upload/PDF/Anhang_Chr._Jungen.pdf) (15.04.2020).

Wegera, Klaus-Peter: Die Überlieferung der ‹Interrogatio St. Anselmi de Passione Domini›. Deutsch – eine methodische und methodologische Herausforderung, verfügbar unter: [https://www.ruhr-uni-bochum.de/wegera/Wegera\\_Aufsatz.pdf](https://www.ruhr-uni-bochum.de/wegera/Wegera_Aufsatz.pdf) (21.05.2020).

## Abbildungen

Abb. 1: Foto: Beate Fricke.

Abb. 2:  Beate Fricke.

Abb. 3: BSB Cod. Icon. 172, letztes Viertel 15. Jahrhundert, Papier, Bayerische Staatsbibliothek, München.

Abb. 4: The National Library of Israel, Jerusalem, mit Teilen und Nrn. der Umrisskizze der Passionswand nach *Jungen*, Jerusalem in Scherzligen, 4.

Abb. 5: *Dähler*, Die Kirche Scherzligen Thun, 29.

Abb. 6: Foto: Beate Fricke.

Abb. 7: Foto: Beate Fricke.

Abb. 8: Foto und Bearbeitung: Beate Fricke.

Abb. 9: Foto: Beate Fricke.

Abb. 10: Foto: Beate Fricke.

Abb. 11: Foto: Beate Fricke.

Abb. 12: Foto: Beate Fricke.

Abb. 13: Foto: Beate Fricke.

Abb. 14: Öl auf Leinwand, 56,7  92,2 cm, Inventar-Nummer 8, Galleria Sabauda, Turin.

Abb. 15: Basilique Notre-Dame de Valère, Sion.

Abb. 16: fol. 147, MS Fr 201, Bibliothèque nationale de France, Paris.

Abb. 17: fol. 26v, MS Fr 20065, Bibliothèque nationale de France, Paris.

Abb. 18: Foto: Mariko Mugwyler.

Abb. 19: Foto: Beate Fricke.

Abb. 20: Grafik: Sarah Neuhaus.

## Autor\_innenverzeichnis

*Beate Fricke* (\*1974), Dr. phil., ist Professorin für Ältere Kunstgeschichte an der Universität Bern.

*Sundar Henny* (\*1981), Dr. phil., ist Postdoktorand am Historischen Institut der Universität Bern.

*Katharina Heyden* (\*1977), Dr. theol., ist Professorin für Ältere Geschichte des Christentums und der interreligiösen Begegnungen an der Universität Bern.

*Christoph Jungen* (\*1956), ist reformierter Theologe, Pfarrer und Dozent der Katecheten-Ausbildung der Reformierten Kirchen Bern, Jura, Solothurn.

*Jürgen Krüger* (\*1950), Dr. phil., ist Professor für Kunstgeschichte an der Technischen Universität Karlsruhe.

*Volker Leppin* (\*1966), Dr. theol., ist Professor für Spätmittelalter und Reformation an der Eberhard Karls Universität Tübingen.

*Maria Lissek* (\*1986), Dr. des. theol., ist Postdoktorandin am Institut für Historische Theologie der Universität Bern.

*Markus Nägeli* (\*1953), Dr. theol., ist pensionierter Pfarrer der Kirchgemeinde Thun-Strättligen.

*Simone Schultz-Balluff* (\*1974), Dr. phil., ist Heisenberg-Stipendiatin und Privatdozentin für Deutsche Philologie / Germanistische Mediävistik.