

Theologisch bedeutsame Orte der Schweiz

Herausgegeben von
Katharina Heyden und Maria Lissek, in Verbindung mit
Gregor Emmenegger, Ann-Kathrin Gäslein,
Karin Mykytjuk-Hitz, Franziska Metzger, Martin Sallmann
und Ueli Zahnd.

JERUSALEM AM THUNERSEE

Das Passionspanorama in der Kirche Scherzligen am Thunersee aus dem Jahr 1469 wird traditionell vor dem Hintergrund spätmittelalterlicher Passions-spiele gedeutet. Es weist aber auch erstaunliche Übereinstimmungen mit der Sakraltopographie und Architektur Jerusalems zu dieser Zeit auf.

Sind die heiligen Stätten in Jerusalem in diesem Panorama realitätsgetreu dargestellt? Welche Ästhetik und Frömmigkeit repräsentiert es? Und könnte der Berner Schultheiss Adrian von Bubenberg, der 1466 eine Jerusalem-Reise unternahm, der Stifter gewesen sein? – Beiträge aus Theologie, Geschichte, Archäologie, Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte diskutieren diese Fragen und ordnen das Fresko in seine historischen, sozialen sowie frömmigkeits- und kunstgeschichtlichen Kontexte ein. Das Panorama, in dem reale und ideale Welt simultan präsentiert werden, soll den Betrachtenden eine «visionäre Reise» ins Jerusalem der Passion Jesu ermöglichen.

Katharina Heyden ist seit 2014 Professorin für Ältere Geschichte des Christentums und der interreligiösen Begegnungen an der Universität Bern. Ihre akademische Ausbildung erwarb sie in Berlin, Jerusalem, Rom, Jena und Göttingen.

Maria Lissek studierte Theologie in Bamberg, Marburg, Jerusalem und Tübingen, war Assistentin im Theologischen Studienjahr in Jerusalem und Forschungsstipendiatin in Oxford. Seit 2014 ist sie Assistentin am Institut für Historische Theologie der Universität Bern.

SCHWABE VERLAG

www.schwabe.ch

ISBN 978-3-7965-4188-9



9 783796 541889

theos 1

JERUSALEM AM THUNERSEE

Heyden / Lissek (Hg.)

SCHWABE

Katharina Heyden / Maria Lissek (Hg.)

JERUSALEM AM THUNERSEE

*Das Scherzliger
Passionspanorama
neu gedeutet*



SCHWABE VERLAG

theos 1



Katharina Heyden, Maria Lissek (Hgg.)

Jerusalem am Thunersee

Das Scherzlige Passionspanorama neu gedeutet

Schwabe Verlag

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Erschienen 2021 im Schwabe Verlag Basel

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.



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

© 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

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

www.schwabe.ch

Inhalt

Vorwort	7
<i>Maria Lissek und Katharina Heyden</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	75
<i>Simone Schultz-Balluff</i> : Detailverliebt und faktenfokussiert. Die Scherzlicher Passionswand und ihr Zusammenhang mit dem Passionsdialog <i>St. Anselmi Fragen an Maria</i>	109
<i>Volker Leppin</i> : Die beiden Marien: <i>compassio</i> und Busse. Das Scherzlicher Passionspanorama in seinem frömmigkeitsgeschichtlichen Kontext	135
<i>Sundar Henny</i> : Der Schweizer Jerusalem-Komplex um 1500. Personen, Monumente, Pilgerreisen	159
<i>Jürgen Krüger</i> : Die Vorstellungen von Jerusalem in Spätmittelalter und Früher Neuzeit	195
Register	239
Autor_innenverzeichnis	249

Vorwort

«Le seul véritable voyage ce ne serait pas d'aller vers d'autres paysages, mais d'avoir d'autres yeux» (Marcel Proust, *La Prisonnière*, 1923) – dies ist das Motto der Online-Wissenschaftsplattform «Theologisch bedeutsame Orte in der Schweiz» (<https://www.theos.unibe.ch/>), die seit 2016 vom Institut für Historische Theologie der Universität Bern geführt wird. Die heutige Schweiz umfasst ein Gebiet, in dem seit der Antike unterschiedliche Völker, Sprachen, Kulturen, Konfessionen und Religionen aufeinandertreffen. Der enge kulturelle und religiöse Austausch auch mit den Nachbarregionen hat an vielen Orten sichtbare Spuren hinterlassen: Es gibt zahlreiche bekannte und noch unentdeckte «Theologisch bedeutsame Orte der Schweiz» (theos). Die Webseite bietet Reisehinweise zu solchen Stätten, die es noch zu entdecken gilt – sei es in ihrer blossen Existenz, sei es in ihrer historischen oder theologischen Signatur. theos will zu einer Spurensuche vor der eigenen Haustür einladen und dabei eine Brücke zwischen Wissenschaft und Gesellschaft bauen, indem sich interessierte Menschen aus beiden Bereichen gemeinsam und im Dialog theologisch bedeutsame Orte der Schweiz erschliessen.

Der vertieften Auseinandersetzung mit besonders relevanten Orten dienen Studientage, in denen neue Forschungen präsentiert und diskutiert werden. Der erste theos-Studientag fand im Oktober 2019 in der Kirche Scherzligim am Thunersee statt und widmete sich dem Passionspanorama, welches vor genau 550 Jahren geschaffen wurde. Lokalexpert_innen und Wissenschaftler_innen diskutierten mit Interessierten neue und alte Thesen zu dieser Darstellung. Der vorliegende Band präsentiert die Thesen, Diskussionen und Ergebnisse des Studientages und eröffnet gleichzeitig die neu gegründete Reihe «theos – Theologisch bedeutsame Orte der Schweiz». Unser Dank gilt dem Schwabe Verlag, der mit dieser Schriftenreihe theologisch bedeutsamen Orten der Schweiz ein Publikationsforum geschaffen hat.

Wir danken allen Autor_innen für ihre Mitarbeit an theos 1, die diesen Band zu einem interdisziplinären, Wissenschaft und Gesellschaft verbindenden Gemeinschaftswerk werden liess. Der zugrundeliegende theos-Studientag wurde finanziell ermöglicht vom Doktoratsprogramm der Theologischen Fakultäten Bern, Basel, Zürich, von der Reformierten Kirchgemeinde Thun-Strättligen, den Reformierten Kirchen Bern-Jura-Solothurn, der Fondation Johanna Dürmüller-Bol, dem Fonds für ökumenische und historische Theologie der Fontes-Stiftung sowie der Kulturabteilung der Stadt Thun.

Die formale Bearbeitung und Vereinheitlichung der Manuskripte haben Adriana Basso Schaub und Maria Lissek durchgeführt. Dabei wurde die Umsetzung einer gendergerechten Sprache den Autor_innen selbst überlassen und nicht vereinheitlicht. Zudem war es uns ein Anliegen, den Band so zu gestalten, dass er wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht wird und zugleich für interessierte Lai_innen zugänglich ist.

Wir wünschen uns, dass dieser Band zu neuen Sichtweisen auf das Passionspanorama in Scherzligen am Thunersee anregt und dass die mit ihm eröffnete Reihe Interesse an weiteren theologisch bedeutsamen Orten weckt.

Bern, im Januar 2021

Katharina Heyden und Maria Lissek

Einleitung

Jerusalem am Thunersee. Beobachtungen, Thesen und Fragen zum Scherzlicher Passionspanorama

Maria Lissek und Katharina Heyden

1. Jerusalem: Erinnerung und Hoffnung, Realität und Projektion

«Oh, Jerusalem in den Bergen Judäas
goldene Stadt auf goldgelben Hügeln
silberne Kuppeln, silberne Gärten
Mauern gehämmert in Stahl und in Eisen
so singen sie.

Ziel träumender Sucher, fanatischer Pilger
jeder zur Ehre Gottes, seines nur ihm eigenen
und doch alle und alles beherrschenden Gottes
so singen, so predigen, so beten, so hadern sie.
Tausend Augen hast du, tausend Gesichter
ein jeder und das ihm eigene Jerusalem.

Oh, du Jerusalem meines Herzens
nicht auf Wolken getragen
nicht im Himmel schwebend
nicht aus Gold und nicht aus Silber
nicht aus Stahl und nicht aus Eisen
sehe ich dich.

Aus Lehm und Stein gebaut
mit Sand und Tränen gekittet
trage ich dich in mir, du
mein irdenes Jerusalem
zerbrechlich und verwundbar
du mein Jerusalem des Friedens.»

Jenny Aloni (1917–1993)

Seit Jahrtausenden ist Jerusalem für viele Menschen ein besonderer Ort. Mit dieser Stadt verbinden sich, wie mit kaum einer anderen, Krieg und Heiligkeit, Anziehung und Abstossung, Bewunderung und Verwunderung, Sehnsucht und Erinnerung, Enttäuschung und Hoffnung. Immer wieder aufs Neue übt Jerusalem auf Menschen mit ganz unterschiedlichen kulturellen und religiösen Hintergründen Faszination aus. Menschen jüdischen Glaubens betrauern die Zerstörung des Tempels und erwarten am Tempelberg die Ankunft des Messias. Christ_innen begehen an unterschiedlichen Orten in der Stadt Passion, Grablegung und Auferstehung Jesu und hoffen auf seine Wiederkunft in Jerusalem. Muslim_innen feiern im Felsendom die Himmelfahrt des Propheten Mohammad. Sie alle richten irdische Erinnerungen und überirdische Hoffnungen auf Jerusalem, die Heilige Stadt.

Das titellose Gedicht¹ der jüdischen Autorin Jenny Aloni (1917–1993) zeichnet mit Worten ein Bild dieser vielschichtigen Heiligen Stadt. Es vermittelt den Leser_innen keine detaillierte oder realistische Beschreibung Jerusalems. Vielmehr führt es ihnen die Spannung zwischen dem religiös aufgeladenen Sehnsuchtsort und der ganz persönlichen Beziehung der Autorin zur irdischen Stadt vor Augen.

«Oh, Jerusalem in den Bergen Judäas
goldene Stadt auf goldgelben Hügeln
silberne Kuppeln, silberne Gärten
Mauern gehämmert in Stahl und in Eisen
so singen sie.»

Im Christentum ist Jerusalem seit der Spätantike der zentrale Erinnerungs- und Hoffnungsort für Pilgernde, Gläubige und Wissbegierige – bis heute. Denn hier wirkte Jesus Christus. Hier wurde er verurteilt, durch die Stadt getrieben, schliesslich gekreuzigt. Hier starb er und wurde begraben. Nach drei Tagen ereignete sich nach biblischem Zeugnis seine Auferstehung. In der Hoffnung, diesen Weg nachlaufen, in den Fussstapfen ihres Erlösers gehen zu können, pilgerten und pilgern Christ_innen nach Jerusalem, die

1 Das Gedicht ist dem Gedichtband von *Lernen/Lenzen*, «es stand / Jerusalem um uns», 83, entnommen.

Wallfahrt ins Heilige Land wurde zu einem Merkmal christlicher Frömmigkeit.

«Ziel träumender Sucher, fanatischer Pilger
jeder zur Ehre Gottes, seines nur ihm eigenen
und doch alle und alles beherrschenden Gottes
so singen, so predigen, so beten, so hadern sie.»

Jerusalem als Erinnerungsort lässt die Heilsgeschichte für Pilger_innen physisch konkret erlebbar werden. Die Stationen der Passion Christi können abgesprochen, das dort Geschehene kann in Lesungen und Liturgien nachvollzogen werden. Gebäude, Steine und Tafeln markieren die einzelnen Orte. Am Ende des von den Franziskanern im Mittelalter etablierten Kreuzweges und mitten in der heutigen Altstadt findet sich die im vierten Jahrhundert erbaute Grabes- und Auferstehungskirche, in der Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung Christi bis heute in konfessioneller Polyphonie kommemoriert werden. Wer sich an diese Stätten begibt, vergegenwärtigt sich das Geschick Jesu, im Vergleich zur reinen Bibellektüre, auf besondere Art und Weise. In die konkrete Begegnung mit den Orten des Geschehens trägt sich die ganz persönliche Erfahrung und Hoffnung ein. Alle, die Jerusalem im Verlauf der Geschichte betreten haben, haben ihr ganz eigenes Jerusalem betreten. Sie haben individuelle Erfahrungen gemacht, die ganz persönliche Eindrücke und damit Spuren hinterlassen.

«Tausend Augen hast du, tausend Gesichter
ein jeder und das ihm eigene Jerusalem.
Oh, du Jerusalem meines Herzens
nicht auf Wolken getragen
nicht im Himmel schwebend
nicht aus Gold und nicht aus Silber
nicht aus Stahl und nicht aus Eisen
sehe ich dich.»

Und doch bleibt es nicht bei der individuellen Erinnerung. Wenn Pilger_innen (heilige) Orte verlassen, tragen sie immer auch ihre Erfahrungen und Erinnerungen von dort mit – an neue oder ihnen bekannte Orte, zurück in die Heimat. Wer die Stadt Jerusalem besucht, trägt immer auch ein Stück von ihr mit sich weiter. Menschen nehmen Andenken von ihrer Reise mit,

berichten in Texten und Gedichten über das Erlebte. Die Erinnerungen der einen werden anderen Menschen zu Vorstellungen und Orientierungen, nicht selten schüren sie die Hoffnung, sich selbst einmal auf den Weg in die Heilige Stadt zu machen. Aus dem Erinnerungs- wird ein Hoffnungsort und Orientierungspunkt.

«Aus Lehm und Stein gebaut
mit Sand und Tränen gekittet
trage ich dich in mir, du
mein irdenes Jerusalem
zerbrechlich und verwundbar
du mein Jerusalem des Friedens.»

Die im Jahr 1469 höchstwahrscheinlich von Peter Maler aus Bern geschaffene Passionswand in Scherzligen² ist ein Zeugnis für die Faszination, die Jerusalem auf die spätmittelalterlichen Menschen in der Thunersee-Region ausgeübt hat. Das monumentale, fast die gesamte Südwand der kleinen Kirche einnehmende Panorama zeigt die Passion Christi in aufwendigen Darstellungen von Stadtopographie und -architektur Jerusalems und bezeugt, wie sich die Menschen der damaligen Zeit Jerusalem konkret vorstellten und welche Rolle sie diesem Erinnerungs- und Orientierungsort in ihrer Frömmigkeit beimassen. Dieses «Jerusalem am Thunersee» ist damit auch ein Zeugnis der Schweizer Geschichte. Wie realitätsgetreu die Darstellungen von Sakraltopographie und -architektur des zeitgenössischen Jerusalem auf dem Panorama aber tatsächlich sind und wie sich irdische und imaginierte Stadt zueinander verhalten, ist in den verschiedenen Deutungsansätzen umstritten. Bei dieser Frage setzt die im vorliegenden Band dokumentierte Diskussion an.

² Dass Peter Maler aus Bern der Künstler ist, legt eine Inschrift an der Nordwand der Kirche nahe, siehe dazu *Nägeli*, Passionspanorama; *Grütter*, Scherzligen, 49–55, sowie die Ausführungen von Beate Fricke im vorliegenden Band, S. 81.

2. Die Scherzlicher Passionswand: zur Forschungsgeschichte und Konzeption des Bandes

Seit der Reformationszeit war die Scherzlicher Passionsdarstellung aufgrund von baulichen Veränderungen im Kircheninnenraum übermalt und ihre Existenz in Vergessenheit geraten. Erst 1921 wurde sie vom damaligen Direktor des Historischen Museums Bern, Rudolf Wegeli, wiederentdeckt und für die Besucher_innen sichtbar gemacht. Der Kunsthistoriker Max Grütter legte 1928/29 mit seiner Dissertation die erste Forschungsarbeit zu der Passionswand vor. Darin vertrat er die These, dass die Darstellung nicht realistisch, also in Topographie und Architektur der realen spätmittelalterlichen Stadt Jerusalem entsprechend, angelegt ist, sondern sich an zeitgenössischen Darstellungen von Passionsspielen orientiert, wie sie zu dieser Zeit überall in Europa aufgeführt wurden.³ Diese Deutung übernahm Michael Dähler (1941–2010), ehemaliger Pfarrer an der Markuskirche in Thun-Strättligen, in seinem Kunstführer von 2004.⁴ Markus Nägeli und sein Pfarrkollege Christoph Jungen brachten diese Ansicht mit ihren Beobachtungen zur Sakraltopographie und -architektur sowie mit einer neuen Stifterhypothese ins Wanken. Markus Nägeli ging zum einen der Frage nach, ob Adrian von Bubenberg (1434–1479), Schultheiss von Bern und als «Herr von Schadau und Strättligen» auch zuständig für die Kirche Scherzligen, die Wandmalerei in Auftrag gegeben haben könnte. Zum anderen stellte er die These Grütters und Dählers infrage, wonach die Darstellung sich an den Kulissen von Passionsspielen und nicht an den topographischen und architektonischen Gegebenheiten der realen Stadt Jerusalem orientiere. Schliesslich lenkte er die Aufmerksamkeit auf die beiden Szenen im Panorama, die nicht biblischen Ursprungs sind (Abb. I, Nr. 1 und 10),⁵ und kontextualisierte diese innerhalb der mittelalterlichen Frömmigkeitspraxis.⁶ Angeregt durch

3 Grütter, Kirche von Scherzligen, 159 f. Siehe die detaillierte Auseinandersetzung im Beitrag von Christoph Jungen, S. 33–50.

4 Dähler, Kirche Scherzligen.

5 Im Folgenden beziehen sich die Nummerierungen in Klammern auf Abb. I und Abb. Ia sowie auf die dazugehörige Legende auf S. 30–32. Die einzelnen Beiträge nehmen ebenfalls auf diese Abbildung Bezug.

6 Ergebnisse dieser Untersuchungen finden sich u. a. bei Nägeli, Passionspanorama.

die Beobachtungen zur Anordnung der Szenen der Passion Jesu, hat sich Christoph Jungen der Frage angenommen, ob beziehungsweise inwiefern die Darstellung Jerusalems in Scherzligen (nicht) realistisch ist.⁷

Die Hypothesen von Christoph Jungen und Markus Nägeli werden hier erstmals in einem wissenschaftlichen Kontext diskutiert und publiziert. Ihre Infragestellungen des bisherigen Forschungskonsenses und ihre Thesen zur realistischen Darstellung Jerusalems auf dem Scherzlicher Panorama sowie zu den Hintergründen seiner Entstehung werfen wichtige Fragen auf: Kann die Passionswand als eine Stiftung des Jerusalempilgers Adrian von Bubenberg nach dessen Rückkehr aus dem Heiligen Land angesehen werden? Wie ordnet sich diese Stiftung in das Heiligland-Pilger_innenwesen aus dem Gebiet der Schweiz zu dieser Zeit ein? Repräsentiert das Passionspanorama die Sakraltopographie und -architektur des zeitgenössischen, spätmittelalterlichen christlichen Jerusalem – mehr als die Kulissen westeuropäischer Passionsspiele – und ist somit als eine Art monumentales «Pilgersouvenir» zu verstehen? Gibt es Vorlagen für eine solche monumentale Repräsentation der Passion Christi in den Kulissen Jerusalems, auf die Peter von Bern bei seiner Arbeit zurückgreifen konnte? Welche Bedeutung haben die nichtbiblischen Szenen im Kontext des gesamten Bildes? Wie fügt sich die Passionswand in die Ausgestaltung des Kirchenraums insgesamt ein? Und wie ist sie im Kontext spätmittelalterlicher Frömmigkeit zu deuten? Diese Fragen werden im vorliegenden Band ausführlich und im Gespräch zwischen verschiedenen disziplinären Perspektiven behandelt.

Die Beiträge nehmen auf unterschiedliche Weise auf die Passionswand Bezug. Die beiden Pfarrer und Lokalexperten Christoph Jungen und Markus Nägeli präsentieren ihre sehr spezifischen Thesen zu Bildanordnung und Stifterpersönlichkeit. Die Kunsthistorikerin Beate Fricke, die Germanistin Simone Schultz-Balluff und der Theologe Volker Leppin interpretieren das Panorama vor dem Hintergrund der perspektivischen Repräsentationsmodi, literarischer Bezugstexte und der zeitgenössischen Frömmigkeit. Schliesslich leuchten Sundar Henny und Jürgen Krüger das Panorama in einem grösseren sozial- und kunstgeschichtlichen Kontext der spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen Jerusalem-Wallfahrt und deren materialen Hinterlassenschaften in

7 Vgl. dazu den Anhang zu Nägelis Studie von *Jungen*, Jerusalem in Scherzligen.

Westeuropa aus. Damit die Leser_innen bei der Lektüre der jeweiligen Aufsätze die Malerei als Ganzes und in ihren Details vor Augen haben, wird das Panorama im Folgenden zunächst mit Blick auf den Bildaufbau und dessen Deutungen vorgestellt (3.). Sodann werden Erkenntnisse und Fragen formuliert, die sich aus der Gesamtschau der Beiträge ergeben. Diese Ausführungen bieten keine Zusammenfassung der einzelnen Aufsätze. Vielmehr sollen mit dieser Einleitung inhaltliche Verbindungen und Unterschiede aufgezeigt sowie offene Fragen benannt und weitergedacht werden.

Die wichtigste Erkenntnis, die sich aus der Gesamtschau und dem Dialog zwischen den Beiträgen ergibt, ist folgende: Die Übereinstimmungen der Sakraltopographie und -architektur auf dem Scherzlicher Passionspanorama mit den realen Gegebenheiten im spätmittelalterlichen Jerusalem lassen sich im Rahmen der Frömmigkeitspraxis der *Devotio moderna* als eine Aufforderung an die Zuschauer_innen interpretieren, das Leiden Jesu und das Mit-Leiden seiner Mutter Maria in möglichst konkreter Weise individuell nachzuvollziehen. Es ist durchaus vorstellbar (wenn auch mit der heutigen Quellenlage nicht zu beweisen), dass Adrian von Bubenberg das Fresko nach der Rückkehr von seiner Pilgerreise ins Heilige Land in Auftrag gegeben hat, um Jerusalem als Erinnerungs- und Andachtsort dauerhaft an den Thunersee zu transferieren – und nebenbei sich selbst, dem frisch geschlagenen Ritter vom Heiligen Grabe und Schultheiss von Bern, ein Denkmal als Jerusalem-pilger zu setzen.⁸

⁸ Diese Deutung, die sich aus den Hypothesen von Markus Nägeli und Christoph Jungen ergibt, hat sich an dem diesem Band zugrundeliegenden Studientag als plausibel erwiesen. Sie steht im Einklang mit der Feststellung von *Kaplony*, Jerusalem, der zufolge «Andenken und Bilder ... Heimgekehrten und Zuhausegebliebenen Anteil an der Heiligkeit der Stadt» gaben und damit die Möglichkeit zur «Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens» boten. Was *Kaplony* mit Blick auf kleinformatige Pilgersouvenirs feststellt, lässt sich durchaus auf «Andenken» grösseren Formats wie Fresken oder Heiliggrab-Nachbauten übertragen. Es könnte vor diesem Hintergrund auch lohnend sein, die Jerusalem-Darstellung in Scherzlichen mit weiteren Wandmalereien, wie beispielsweise dem *Empfang der Thebäischen Legion in Jerusalem* im Chor der Kirche in Rüti bei Büren (Saanen), ins Gespräch zu bringen.

3. Aufbau, Darstellungen und Deutungen der Passionswand

Die ältesten Zeugnisse für die Kirche Scherzligen gehen zurück in das sechste Jahrhundert.⁹ Erstmals urkundlich erwähnt wurde sie 762, vermutlich war sie zunächst dem Täufer Johannes geweiht. Im Mittelalter war Scherzligen eine Marienwallfahrtskirche am Jakobsweg.¹⁰ Die Passionsmalerei befindet sich an der südöstlichen Wand im Innenraum, also in Richtung Jerusalem. Insgesamt sind 21 Szenen zu sehen, von denen die meisten auf die Passion Jesu in und um Jerusalem bezogen sind. Durch die Einbauten von Fenster und Tür könnten noch weitere Abbildungen zerstört worden sein. Volker Leppin vermutet mit Verweis auf Beate Fricke, dass bei der Tür Maria Magdalena unter dem Kreuz dargestellt gewesen sein könnte. Christoph Jungen nennt verschiedene Darstellungen, die sich an der Stelle des Fensters befunden haben könnten: Felsendom, Al-Aqsa-Moschee oder die Marienkirche auf dem Zionsberg, die sogenannte Nea Maria. Während 19 der insgesamt noch sichtbaren 21 Szenen auf biblische Schilderungen zurückgehen, sind zwei von ihnen (Nr. 1 und 5) nichtbiblischen Ursprungs.

Alle Szenen sind in einem Simultan- oder Panoramabild dargestellt, so dass die Abfolge nicht stringent chronologisch den Passionsereignissen folgt, wie sie in den Passionsberichten der Evangelien überliefert sind (und auch der Nummerierung in der Legende zu Abb. I zugrunde liegen). Dies führte Grütter und Dähler zu der bereits erwähnten Annahme, dass die Darstellung die Kulissen spätmittelalterlicher Passionsspiele imitiert und keinen Bezug zum realen Jerusalem aufweist. Christoph Jungen zeigt in seinem Beitrag jedoch, dass Anordnung und Darstellung der biblischen Szenen in Scherzligen durchaus viele und präzise Übereinstimmungen mit der Sakraltopographie und -architektur der realen Stadt Jerusalem und mit liturgischen Traditionen vor Ort erkennen lassen. Abweichend von sonst üblichen Stadtansichten präsentiert die Scherzlicher Passionswand dabei einen Blick von West nach Ost – also so, wie sich Jerusalem den vom Mittelmeer her

⁹ Vgl. insgesamt zur Geschichte der Kirche Scherzligen *Dähler*, Scherzligen und *Nägel*, Early Adopter.

¹⁰ Vgl. zur Bedeutung Marias als Mutter Gottes für die Kirche Scherzligen als Marienwallfahrtsort *Dähler*, Notre Dame.

Kommenden zeigt (wie Christoph Jungen betont), aber zugleich (wie Volker Leppin und Beate Fricke hervorheben) auch mit dem Effekt, dass bestimmte Figuren (Maria, die Mutter Jesu, und Maria Magdalena) und Szenen (Abendmahl, Fusswaschung, Kreuzigung) in besondere räumliche Nähe zu den Betrachtenden rücken. Beides – Realitätstreue im Blick auf das reale Jerusalem und Perspektivität für die Betrachtenden – ist für die Deutung des Panoramas als Einladung zu einem möglichst konkreten innerlichen Nachvollzug der Passion wichtig.

Am oberen Bildrand sind Ereignisse auf dem Ölberg (Nr. 18 und 19) im Osten Jerusalems dargestellt. Im Verhältnis dazu entsprechen die Anordnung des Abendmahlssaals (Nr. 1 und 6) auf dem christlichen Zion im Südosten der Stadt, rechts im Bild, und der Grabeskirche mit Golgatha (Nr. 16 und 14), welche sich nordwestlich vom Ölberg befindet, auf der linken Bildseite, den topographischen Gegebenheiten vor Ort. Hinzu kommen eindeutige Anleihen der Darstellung bei der Architektur von Abendmahlssaal und Grabeskirche, wie auch der Zitadelle (Nr. 9–11).¹¹ Diese Beobachtung fügt sich in Verbindung mit der bereits erwähnten Stifterhypothese sehr gut in Erkenntnisse über Nachwirkungen von Pilgerreisen in der Heimat der Rückkehrenden ein. Von dem Bedürfnis Pilgernder, Erinnerungen von ihrer Reise mit in die Heimat zu bringen, die heiligen Orte gewissermassen «mit nach Hause zu nehmen», zeugen zahlreiche Nachbauten des Heiligen Grabes in ganz Europa, auch auf dem Gebiet der heutigen Schweiz und Deutschlands (siehe den Beitrag von Jürgen Krüger in diesem Band). Dabei lässt sich beobachten, dass diese Erinnerungen häufig an die örtlichen Gegebenheiten in der Schweiz angepasst beziehungsweise mit ihnen verbunden wurden, wie neben Jürgen Krüger auch Sundar Henny in seinem Beitrag betont. Es ist also durchaus denkbar, dass sich Elemente aus der Anschauung des realen Jerusalem mit solchen aus Passionsspielen mischen, zumal der Massstab für Realitätstreue im Mittelalter ein anderer war als heute.

11 Der auf der Scherzlinger Wand prominent dargestellte Baukomplex auf dem christlichen Zion wurde mit der Einrichtung eines Franziskanerkonvents und eines Pilger_innenhospizes im späten 14. Jahrhundert ein «neuer Fokuspunkt für die Pilger des Spätmittelalters» in Jerusalem, wie Jürgen Krüger in seinem Beitrag zu diesem Band, S. 197, betont.

Während Christoph Jungen die Darstellung in Scherzügen mit der realen Topographie Jerusalems sowie mit Jerusalem-Liturgien und mittelalterlichen Wallfahrtstraditionen in ein Gespräch bringt und davon ausgehend einen gewissen – dem mittelalterlichen Selbstverständnis entsprechenden – Realitätsbezug der Scherzigen Passionswand aufweisen kann, bietet der Zugang von Beate Fricke Erkenntnisse und Interpretationen, die diesen Realitätsbezug relativieren. Die Kunsthistorikerin unterscheidet zwischen den Darstellungen im unteren und im oberen Bildbereich. Die Darstellungen im unteren Register stimmen ihr zufolge chronologisch mit den in den Evangelien überlieferten Ereignissen in Jerusalem überein. Für den oberen Bereich postuliert Beate Fricke, dass «das mittlere und obere Register anderen Prinzipien der Anordnung beziehungsweise einer imaginären Orientierung folgen».¹² Mit Blick auf die nichtbiblischen Szenen und die Kontextualisierung der Passionswand im Gesamt des Kirchenraums schlägt sie deshalb eine Neuinterpretation vor, die für einige Szenen auch neue, den bisherigen Zuordnungen von Grütter, Dähler, Nägeli und Jungen widersprechende Identifizierungen beinhaltet.¹³ Die Diskussion über diese Identifikationen und, davon abhängig, über die Gesamtdeutung des Panoramas ist damit eröffnet und wird im vorliegenden Band auch nicht endgültig abgeschlossen.

Der Beitrag von Beate Fricke verweist mit der Analyse der Anordnung der Szenen im mittleren und oberen Register auf einen weiteren, für das Gesamtverständnis des Panoramas wichtigen Aspekt. Sie bezieht nämlich auch den marianischen Zyklus an der gegenüberliegenden Nordwestwand ein und argumentiert, dass die Betrachter_innen der Malereien bewusst in das jeweils dargestellte Passionsgeschehen einbezogen werden sollten. Es geht demnach beim Jerusalem-Fresko nicht nur um eine Abbildung der, wenn auch persönlich gefärbten, Realitätserfahrung, sondern auch um das innere Erleben derer, auf die die Passionswand im Kirchenraum wirkte.¹⁴

12 So Beate Fricke in diesem Band, S. 85.

13 Vgl. dazu die genannten Unterschiede in der Legende zu Abb. Ia.

14 Eine Deutung der Südwand im Kontext des gesamten Kirchenraums findet sich bereits 2003 bei *Dähler*, *Notre Dame*.

Dieser frömmigkeitsgeschichtliche Aspekt wird in den Beiträgen von Beate Fricke, Simone Schultz-Balluff und Volker Leppin unter Einbezug der beiden nichtbiblischen Szenen (Nr. 1 und 10) weiter vertieft. Die Darstellung über dem Abendmahl (Nr. 1) geht mit hoher Wahrscheinlichkeit auf den mittelalterlichen fiktiven literarischen Dialog *Interrogatio Sancti Anselmi de Passione Domini* zurück, in dem Anselm von Canterbury, eine der wichtigsten theologischen Autoritäten des Mittelalters, Maria, die Mutter Jesu, über die Passion Jesu, deren genauen Verlauf und Bedeutung befragt.¹⁵ Dass die Schilderungen Marias in diesem Text ebenso detailliert und an Fakten interessiert sind wie die Darstellungen im Scherzlicher Panorama, zeigt Simone Schultz-Balluff an mehreren Beispielen. Interessanterweise beherbergt die Burgerbibliothek in Bern ein Manuskript des Dialogs, in dem die topographischen Angaben zu den Passionsstationen in Jerusalem besonders hervorgehoben sind. Auch wenn ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen dieser vermutlich im Jahr 1465 in Luzern angefertigten Handschrift und dem Scherzlicher Panorama nicht eindeutig nachzuweisen ist, kann der Zusammenhang zwischen dem Text und dem Panorama als gesichert gelten und für die Deutung fruchtbar gemacht werden. Die bildliche Aufnahme des Dialogs in die Passionswand in Scherzlichen dürfte ein weiterer Hinweis auf die Einbeziehung der Betrachter_innen (Simone Schultz-Balluff) und die theologische Bedeutung des Mitleidens sowie, mit Blick auf die Szene in Bethanien (Nr. 5), die Relevanz der Busse für mittelalterliche Gläubige (Volker Leppin) sein. Mit ihren Deutungen der Maria-Anselm-Szene verorten Beate Fricke, Simone Schultz-Balluff und Volker Leppin das Panorama im Kontext der mittelalterlichen Frömmigkeitsbewegung der *Devotio moderna*.

Auch die zweite nichtbiblische Szene, die Weissagung der Tiburtinischen Sibylle (Nr. 10), ist für die Gesamtdeutung des Panoramas relevant und wirft weiterführende Fragen auf, wie Volker Leppin feststellt. Einer bereits spätantiken Legende nach weissagte die (nach der Stadt Tibur benannte) Tiburtinische Sibylle dem römischen Kaiser Augustus in Rom, dass ein von einer Jungfrau geborenes Kind mächtiger sei als er. Daraufhin soll sich der Kaiser dem Kind unterworfen und es verehrt haben. Diese Erzählung wurde im Mittelalter in den *Mirabilia Urbis Romae*, einem weit

15 Siehe den Beitrag von Simone Schultz-Balluff in diesem Band.

verbreiteten Romreiseführer, sowie in der *Legenda aurea*, einer beliebten Sammlung von Heiligenviten und Erzählungen zu kirchlichen Festen aus dem 13. Jahrhundert, überliefert und findet sich in Kirchen aus dieser Zeit bildlich dargestellt. Sie galt als Beweis dafür, dass nicht nur die jüdischen Propheten, sondern auch die heidnischen Seherinnen die Herrschaft Christi vorhergesagt hatten. Beate Fricke macht zudem deutlich, dass mit der Darstellung der Tiburtinischen Sibylle jener Visionsbezug in die Jerusalem-darstellung eingetragen wird, der für die persönliche Aneignung der Betrachter_innen die Grundlage bildet. An dieser Stelle könnte ein Weiterdenken und -forschen für Scherzlichen noch weitere Erkenntnisse bereithalten, wie etwa: Welche Bedeutung hat die Verbindung der christlichen Heilsgeschichte mit paganen Motiven für Scherzlichen? Wie lässt sich die Passionswand mit der Szene der Weissagung der Sibylle mit ähnlichen Darstellungen in anderen Kirchen zu dieser Zeit in Verbindung bringen? Was sagt dies über die Kenntnisse spätmittelalterlicher Menschen über die damals beliebten Legendensammlungen aus? Kann beispielsweise etwas über die Bedeutung der *Legenda aurea* in der Gegend ausgesagt werden, wenn nur circa 50 Jahre später ein Wandteppich für das Berner Münster über das Leben des heiligen Vinzenz aus dem vierten Jahrhundert nach Vorlage der *Legenda aurea* angefertigt wird? Und wie sind die beiden nichtbiblischen Darstellungen in Scherzlichen in ihrem Zusammenspiel zu verstehen? Ist diese Komposition eine Scherzlicher Eigenschöpfung oder gibt es Vorbilder?

4. Synoptisches Vermögen und *compassio*: das Panorama im Kontext mittelalterlicher Frömmigkeit

Mit der Darstellung der Sakraltopographie und -architektur Jerusalems ist das Scherzlicher Panorama ein Zeugnis für zwei miteinander verbundene Aspekte mittelalterlicher Frömmigkeit: das christliche Pilger_innenwesen und die sogenannte *Devotio moderna*.

Das Pilgern nach Jerusalem ist der christlichen Tradition nicht in die Wiege gelegt.¹⁶ Jesus selbst ist nach biblischem Zeugnis von Galiläa nach

16 Vgl. zur Bedeutung des Heiligen Landes im frühen westlichen Christentum Heyden, Orientierung.

Jerusalem zum Pessachfest gepilgert (so beispielsweise nach Joh 2,13; 6,4 und 11,55). Allerdings ist nicht überliefert, dass er Pilgern von seinen Jünger_innen verlangt oder als spirituelles Erlebnis empfohlen hat. Die neutestamentlichen Schriften stehen dieser Vorstellung sogar eher skeptisch gegenüber: Paulus hat gegen die Vorstellung heiliger Orte die Idee gestellt, dass die Menschen selbst, die Gemeinde Christi, der Tempel Gottes seien (vgl. 1Kor 3,5–17), und der Evangelist Johannes lässt Jesus zu einer samaritanischen Frau am Brunnen sagen: «Gott ist Geist, und die ihn anbeten, die müssen ihn im Geist und in der Wahrheit anbeten» (Joh 4,24).

Entgegen dieser Tendenz wird das Pilgern bereits in den ersten frühchristlichen Jahrhunderten zu einer gängigen Frömmigkeitspraxis. Dabei hatten Palaestina als Heiliges Land und Jerusalem als Heilige Stadt von Anfang an eine besondere Bedeutung, die sie bis heute zum zentralen Pilgerziel für Christ_innen aus aller Welt macht. Diese Entwicklung geht zurück auf das bereits für das zweite Jahrhundert belegte Interesse an Bibelstudien vor Ort, vor allem aber auf die Anziehungskraft der von Kaiser Konstantin und seinen Familienangehörigen sowie wohlhabenden Frauen im vierten Jahrhundert gestifteten Kirchenbauten, auf ein Interesse an den heiligen Orten (*loca sancta*), den dort gefeierten Gottesdiensten beziehungsweise Kirchenfesten und damit zusammenhängenden Traditionen. Von ihren Aufhalten im Heiligen Land und in Jerusalem brachten die Pilger_innen bereits in der Antike Erinnerungen mit zurück in ihre Heimat. Diese konnten materieller (Steine, geweihtes Wasser, Reliquien, Salböl, Bilder), aber auch immaterieller Art (Liturgien, Erzählungen, Bildmotive) sein. Die Beeinflussung der abendländischen Kunst und Kultur durch Heiligland-Pilgernde seit der Antike ist höchst vielfältig und längst nicht umfassend erforscht.¹⁷

Ein Beispiel für diese Beeinflussung, welches gewisse Parallelen zur Scherzlicher Passionswand aufweist, ist das Apsismosaik in der Kirche *Santa Pudenziana* in Rom, welches zu Beginn des fünften Jahrhunderts, kurz nach der Plünderung der Stadt durch die Westgoten im Jahr 410, angefertigt wurde und als das älteste erhaltene monumentale christliche Mosaik gilt (Abb. 1).

17 Siehe zum Beispiel *Kötting*, *Peregrinatio religiosa und Heyden*, Orientierung.



Abb. 1: Apסיםosaik in der Kirche Santa Pudenziana in Rom in den 420er Jahren.

Wie auch auf der Scherzlicher Passionswand lassen sich hier ein oberes und ein unteres Register unterscheiden. In der Mitte thront Christus als Lehrer und Richter, umgeben von den zwölf Aposteln. Hinter ihm sind Mauern und Gebäude sowie ein monumentales Kreuz auf einem Hügel abgebildet. Die beiden markantesten Gebäude erinnern an die konstantinischen Basiliken der Grabeskirche in Jerusalem (der Rundbau links) und der Geburtskirche in Bethlehem (das Pentagon rechts), der Hügel im Hintergrund könnte der Ölberg mit dem von Kaiser Theodosios errichteten Triumphkreuz sein. Dennoch kann es sich nicht um eine Darstellung des realen Jerusalem des fünften Jahrhunderts handeln – eine solche Deutung ist durch die apokalyptischen Wolken und die Tiersymbole im oberen Bildteil eindeutig ausgeschlossen. Vielmehr werden die irdische Stadt und ihre himmlische Realität im Bild miteinander verbunden – so wie jede im Kirchenraum darunter gefeierte Liturgie die irdische mit der himmlischen Welt verbinden soll. Das Mosaik von *Santa Pudenziana* ist ein schönes Beispiel für die Zusammengehörigkeit von irdischem und himmlischem Jerusalem, von Erinnerung an

historisches Geschehen und Vergegenwärtigung der Heilsgeschichte in der christlichen Frömmigkeit. Es repräsentiert ein «synoptisches Vermögen», die Fähigkeit der Zusammenschau von Irdischem und Himmlischem, Vergangem und ewig Gegenwärtigem. Dieses synoptische Vermögen hat seinen Ursprung im Pilger_innenwesen und ist für die Rückwirkungen der Pilgerfrömmigkeit auf die abendländische Kultur prägend gewesen. Jerusalem und andere heilige Stätten wurden dank des synoptischen Vermögens transportabel – die Heilsgeschichte liess sich nicht nur vor Ort im Heiligen Land, sondern an jedem Ort vergegenwärtigen.¹⁸

In diese grosse Tradition lässt sich auch die kleine Kirche in Scherzligen einordnen. Im 15. Jahrhundert ist die Heiligland-Wallfahrt von Menschen aus heutigem Schweizer Gebiet weit verbreitet (siehe die Beiträge von Sundar Henny und Jürgen Krüger). Ihre Reisen hinterliessen Spuren in den heimatischen Kultstätten, wie beispielsweise der Peter Rot-Altar in der Barfüsserkirche in Basel oder die Nachbildung des Heiligen Grabes in Rüttenen bei Solothurn belegen. Auffällig ist dabei, dass mit der Reise ins Heilige Land oftmals auch die Ernennung zum Ritter vom Heiligen Grab einherging, als Zeichen für die getätigte Wallfahrt (Sundar Henny). So könnte auch der 1466 erfolgte Ritterschlag Adrian von Bubenbergs ihn nach seiner Rückkehr dazu veranlasst haben, Jerusalem nach Scherzligen zu holen (Markus Nägeli). Ob sich in dem Panorama ganz persönliche Anschauungen oder Erfahrungen des Jerusalem-pilgers widerspiegeln, allenfalls in Verbindung mit europäischen Passionsspielen (wie Markus Nägeli und Christoph Jungen vermuten), oder ob der Berner Maler auf gängige Vorlagen zurückgriff (wie Beate Fricke argumentiert), ist nicht mit letzter Sicherheit zu beantworten. Die Scherzliker Jerusalem-darstellung ist aber in jedem Fall ein Ausweis mittelalterlichen Pilger_innenwesens, das darauf verweist, «dass jede Zeit sich ihr Bild macht»¹⁹ (Jürgen Krüger).

Ein solches Bild lässt aber nicht nur Rückschlüsse darauf zu, was die Pilgernden bei ihrer Rückkehr mit nach Hause gebracht und wie sie dies mit der eigenen Tradition verbunden und an die heimische Kultur adaptiert

18 Zu Begriff und Deutung des «synoptischen Vermögens» siehe *Heyden*, Orientierung, 352–356.

19 Vgl. dazu den Beitrag von Jürgen Krüger in diesem Band, S. 232.

haben. Vielmehr kann eine Detailbetrachtung der Szenen – einzeln und im Gesamtkontext – auch Auskunft darüber geben, wie die Wandmalerei auf die Gläubigen wirken sollte.

Die Scherzlicher Passionswand ist in einer Zeit konzipiert und gemalt worden, in der die sogenannte *Devotio moderna* als eine neue Form der Frömmigkeit propagiert und praktiziert wurde. Ihre Verfechter_innen legten Wert auf den persönlichen Glauben und dessen Vollzug sowie die individuelle und innerliche Christuserfahrung. Diese speiste sich weniger aus der Teilnahme an der kirchlichen Liturgie, und damit aus dem Vollzug der sakramentalen Rituale, als vielmehr aus einer persönlichen Betrachtung und Aneignung des Lebens und, vor allem, der Passion Jesu und deren individuellem Nachvollzug als der «Grunddimension mittelalterlicher Frömmigkeit»²⁰ (Volker Leppin). Eine solche «Repräsentationsfrömmigkeit», wie sie von Volker Leppin bezeichnet wird, überbrückt durch die Meditation bestimmter Darstellungen oder Reliquien räumliche und zeitliche Differenzen und holt das Dargestellte in die eigene Gegenwart (in ähnlicher Weise argumentiert auch Beate Fricke). Es ging «an einem gut besuchten Wallfahrtsort ... um Anleitung der Frömmigkeit der Besucherinnen und Besucher».²¹ So auch in der Marienkirche Scherzlichen am Jakobsweg: Indem die Gläubigen im Kirchenraum die Passionswand betrachten, können sie innerlich in die Passion Jesu eintauchen und an dieser teilhaben. Die reale Stadt Jerusalem wird so fernab von ihr erfahrbar; der längst vergangene Leidensweg Jesu kann 1500 Jahre später in die eigene Gegenwart übertragen werden.

Der Kern dieser Frömmigkeit bestand in einem doppelten Mitleiden (*compassio*), zu dem die Scherzlicher Passionswand einlädt: dem Mitleiden mit Christus (*compassio Christi*) und dem Mitleiden mit Maria (*compassio Mariae*). Die *compassio Christi* ergibt sich explizit aus der christologischen Dimension der Passionswand. Sie erzählt malerisch Jesu Leidensweg von seinem Einzug in Jerusalem an Palmsonntag (Nr. 3), den Ereignissen an Gründonnerstag (Nr. 6–8) und Karfreitag (Nr. 9 und 11–14) über seine Auferstehung (Nr. 16) bis hin zu seiner Himmelfahrt (Nr. 19). Je nach Deutung weiterer Szenen (Nr. 18 und 21) wird sogar noch auf die Zeit nach

20 Vgl. dazu den Beitrag von Volker Leppin in diesem Band, S. 142.

21 Vgl. dazu den Beitrag von Volker Leppin in diesem Band, S. 136.

der Himmelfahrt verwiesen.²² Damit wird in Scherzligen sichtbar gemacht, was Ansporn für viele Jerusalempilger_innen im Mittelalter war: der physische Nachvollzug des Leidensweges Jesu, ein innerliches Miterleben und somit auch Mitleiden dieser Stationen. Die Passionswand eröffnet den Gläubigen diesen Weg auf visuelle Weise. Das Dargestellte kann meditiert und im Sinne der *Devotio moderna* individuell miterlebt werden. Ein solches Bedürfnis nach der *compassio Christi* zeigt sich auch in den europäischen Nachbauten des Heiligen Grabes sowie der Leidensstationen Christi (siehe dazu den Beitrag von Jürgen Krüger) und in den Passionsspielen, wie sie auch für das Gebiet der Schweiz belegt sind. Jerusalem bleibt somit nicht einfach ein Ort in der südlichen Levante, das Leiden Jesu nicht nur ein Ereignis fernab der eigenen Lebenswelt und -zeit.

Neben dieser *compassio Christi* tritt im Scherzlicher Passionspanorama noch eine zweite *compassio* in den Blick. Die Szene Anselms mit Maria, der Mutter Jesu, führt die Betrachter_innen noch auf eine andere Weise an das Passionsgeschehen heran: mit der *compassio Mariae*. In dem bereits erwähnten Dialog zwischen Anselm von Canterbury und Maria beklagt jene ihr Leid und ihre Trauer über das Schicksal ihres Sohnes (Nr. 1). Diese Szene hat eine Schlüsselfunktion für das Bildverständnis, wie Simone Schultz-Balluff und Volker Leppin zeigen: Da die Darstellungen der Passionswand grundsätzlich für den inneren Nachvollzug offen sind, wird auch Maria, die Patronin der Scherzligen-Kirche, als Leidende zu einer Identifikationsfigur. Die Betrachter_innen können sich in ihr Mitleiden vertiefen und erhalten somit einen weiteren Zugang zum Geschick Jesu.

Zudem präsentiert die im Kirchenraum gegenüberliegende Wand Szenen aus dem Leben Marias, die den Fokus auf die Kindheit Jesu legen. Beate Fricke plädiert dafür, diesen Marienzyklus in die Gesamtdeutung der Passionswand mit einzubeziehen. Parallel zum Gespräch zwischen Anselm und Maria auf der Passionswand (Nr. 1) wird hier ein Gespräch zwischen Jesus und Maria dargestellt. Auch hierfür gibt es mit dem *Marienleben* Walthers von Rheinau eine literarische Vorlage in Form eines Dialogs, in dem Jesus

22 Vgl. dazu weiter oben und bei der Legende zu Abb. I die verschiedenen Identifikationen einzelner Szenen bei *Nägeli*, 550 Jahre, 3, und Beate Fricke in diesem Band, S. 87–94.

seine Mutter auf sein zukünftiges Leiden vorbereitet. Die beiden Kirchenwände verbinden somit Vorschau und Rückblick auf die Passion, Zukunft und Vergangenheit. «Der bisher räumlich imaginierte Horizont wird um einen zeitlichen Horizont erweitert. Damit wird im Bild angedeutet, was auch ein_e Gläubige_r vor dem Bild tun kann, wenn er_sie mittels der Darstellungen vergangene Ereignisse im Heiligen Land in seiner_ihrer eigenen Gegenwart erfährt und deren Bedeutung mit dem Blick in die Vergangenheit auch für die eigene Zukunft erkennt.»²³ Die visionäre Ebene hat auf der Passionswand, wie auch im Kirchenraum insgesamt, eine zentrale Bedeutung – die Betrachtenden sollen in ein visionäres Erleben hineingeführt werden, in dem sich die Erinnerung an die Heilsgeschichte mit der Hoffnung auf die Erlösung verbindet. Diese Verschränkung der raumzeitlichen Ebenen stellt eine weitere Dimension des synoptischen Vermögens dar.

Schliesslich verweist Volker Leppin mit Blick auf die beiden Darstellungen Maria Magdalenas (Nr. 5 und 17) noch auf ein weiteres, in Scherzlichen mit der *compassio Mariae* eng verbundenes, für moderne Betrachter_innen freilich «störendes oder nicht einfach zu erklärendes Motiv».²⁴ Während die Mutter Jesu den Gläubigen das Tor zum Mitleiden der Passion Jesu öffnet, verweist Maria Magdalena auf zwei weitere Aspekte der *compassio*: Sünde und Busse. Im Nachvollzug und Miterleben dieser Szenen im Sinne der *Devotio moderna* wird Maria Magdalena zur «exemplarischen Sünderin» und zur «exemplarischen Büsserin», mit der sich die Betrachtenden identifizieren und der sie nacheifern sollen.

Beide Marien sind – als exemplarisch Mitleidende – für die Aneignung der Passionswand durch die spätmittelalterlichen Betrachtenden von grundlegender Bedeutung. Welche Wirksamkeit kann aber die Passionswand insgesamt auch heute noch für ihre Betrachter_innen und Besucher_innen der Kirche Scherzlichen haben?

23 Vgl. dazu den Beitrag von Beate Fricke in diesem Band, S. 100.

24 Vgl. dazu den Beitrag von Volker Leppin in diesem Band, S. 139.

5. Die Passionswand als «das je eigene Jerusalem»

Jerusalem in Scherzligen am Thunersee ist ein Tor zu einer anderen Welt. In dieser Welt des 15. Jahrhunderts machten sich Menschen auf den oftmals beschwerlichen Weg ins Heilige Land, um die Stätten der Passion Jesu zu besuchen und dort zu beten. Durch diesen Nachvollzug seines Leidensweges in Jerusalem verändert, kamen sie in ihre Heimat zurück und hinterliessen Spuren ihrer Pilgerreise, damit ihre zu Hause gebliebenen Zeitgenoss_innen diese Erfahrung einer konkreten Nachfolge in der Passion Christi zumindest visuell und innerlich nachvollziehen konnten. Für die Menschen, die das Scherzlicher Passionspanorama betrachteten und meditierten, ja vielleicht sogar imaginär «begingen» oder «bewohnten», war Jerusalem viel mehr als eine Stadt, in der sich 1500 Jahre zuvor einmal etwas ereignet hat, wovon heute allenfalls noch Texte, Steine, Inschriften und Liturgien zeugen. Es war eine Einladung zu einer eigenen, visionären Reise nach Jerusalem in den Fussspuren ihres Erlösers. Jerusalem in Scherzligen ist das Tor zu einer Welt, in der jede_r «das ihm und ihr eigene Jerusalem» sieht und bewohnt – im Blick auf die Passionsfrömmigkeit ganz anders, aber im Blick auf Jerusalem zugleich auch ähnlich, wie Aloni es in ihrem Gedicht formuliert:

«trage ich dich in mir, du
mein irdenes Jerusalem»

Die Scherzlicher Passionswand öffnet das Tor zu einer äusserlich und innerlich tätigen Frömmigkeit damaliger Glaubender: zu der Wirkmacht einer physischen und der Anziehung einer imaginären Reise.

Heutigen Betrachter_innen dürfte ein solch unmittelbarer Zugang, ein solches synoptisches Vermögen, das irdische und himmlische Realitäten, Erinnerung an Vergangenes, Erleben des Gegenwärtigen und Hoffnung auf Zukünftiges zusammenschaut, nicht mehr ohne weiteres möglich sein. Zugleich empfinden viele Menschen die rein analytische Betrachtung historischer religiöser Kunstwerke als unzureichend und unangemessen – und das ist sie auch, wenn man sie am Anspruch ihrer Schöpfer und damaligen Betrachter_innen misst. Vielleicht vermag die in diesem Band präsentierte neue Deutung und Erschliessung des Passionspanoramas immerhin eine sekundäre Faszination hervorzurufen: ein Staunen darüber, was eine Fahrt

nach Jerusalem und was ‹Jerusalem in Scherzligen› bei Menschen in vergangenen Zeiten bewirken konnten.

Schliesslich steht das restaurierte Fresko auch heute für Betrachtung, Meditation und Diskussion zur Verfügung. Jede_r konnte und kann in Scherzligen «das ihm und ihr eigene Jerusalem» (wieder neu) erfahren, in eine Welt eintauchen, die Erinnerungen wachhält, Sehnsüchte weckt, Wissen und Verständnis erweitert oder korrigiert und – wie im Fall von Maria und Anselm, aber auch im Fall der Autor_innen der hier versammelten Beiträge – ins Gespräch bringt.

6. Literaturverzeichnis

Quellen

Lermen, Birgit / Lenzen, Verena (Hgg.): «es stand / Jerusalem um uns»: Jerusalem in Gedichten des 20. und 21. Jahrhunderts, Mönchengladbach 2016.

Sekundärliteratur

Dähler, Michael: Die Kirche Scherzligen Thun, Schweizerischer Kunstführer, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Bern 2004.

Grütter, Max: Die Kirche von Scherzligen und ihre Wandmalereien, Thun 1929 (zuerst erschienen: Grütter, Max: «Die Kirche von Scherzligen und ihre Wandmalereien», in: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, Neue Folge 30, 1928, 37–46, 90–102, 155–167, 217–231).

Heyden, Katharina: Orientierung: Die westliche Christenheit und das Heilige Land in der Antike (Jerusalem Theologisches Forum 28), Münster 2014.

Kötting, Bernhard: Peregrinatio religiosa. Wallfahrten in der Antike und das Pilgerwesen in der Alten Kirche (Forschungen zur Volkskunde 33–35), Münster 1950.

Internetquellen

Dähler, Michael: Notre Dame de Scherzligen. Die Theologie des Bildprogramms, in: Schloss Museum Thun 2003, 8–18, online verfügbar unter: https://biblio.unibe.ch/digibern/jahrbuch_schloss_thun/jahrbuch_schloss_thun_2003.pdf (14. 01. 2021).

- Jungen, Christoph: Jerusalem in Scherzligen – eine Entdeckung, Sommer 2017, online verfügbar unter: http://www.scherzligen.ch/fileadmin/user_upload/PDF/Anhang_Chr._Jungen.pdf (15.04.2020).
- Kaplony, Andreas: Art. Jerusalem, Der neue Pauly 2006, online verfügbar unter: <https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/jerusalem-rwg-e1407550> (14.01.2021).
- Nägeli, Markus: «Early Adopter» am Ausfluss des Thunersees, TheOS 2019, online verfügbar unter: https://www.theos.unibe.ch/orte/thun_kirche_scherzligen_naegeli.html (15.04.2020).
- Nägeli, Markus: 550 Jahre Scherzlicher Passionspanorama: Materialien zur Meditation mit dem Wandbild, online verfügbar unter: http://www.scherzligen.ch/fileadmin/user_upload/PDF/Passionspanorama_MedMat_2019.pdf (29.07.2020).
- Nägeli, Markus: Das Scherzlicher Passionspanorama: Hintergründe und Bedeutung (Version 04.20), online verfügbar unter: https://www.theos.unibe.ch/orte/pdf/scherzlicher_passionswand_version_april_2020.pdf (05.05.2020).

Abbildung

- Abb. 1: Apsismosaik in der Kirche Santa Pudenziana in Rom in den 420er Jahren, online verfügbar unter https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apsis_mosaic,_Santa_Pudenziana,_Rome.JPG (31.07.2020).



Abb. 1: Wandmalerei der Jerusalemer Passionswand in der Kirche Scherzligen am Thunersee (Foto: Markus Beyeler). Eine Bilddatei in hoher Auflösung mit Zoom-Funktion findet sich online unter: <http://www.scherzligen.ch/fileadmin/map/>.

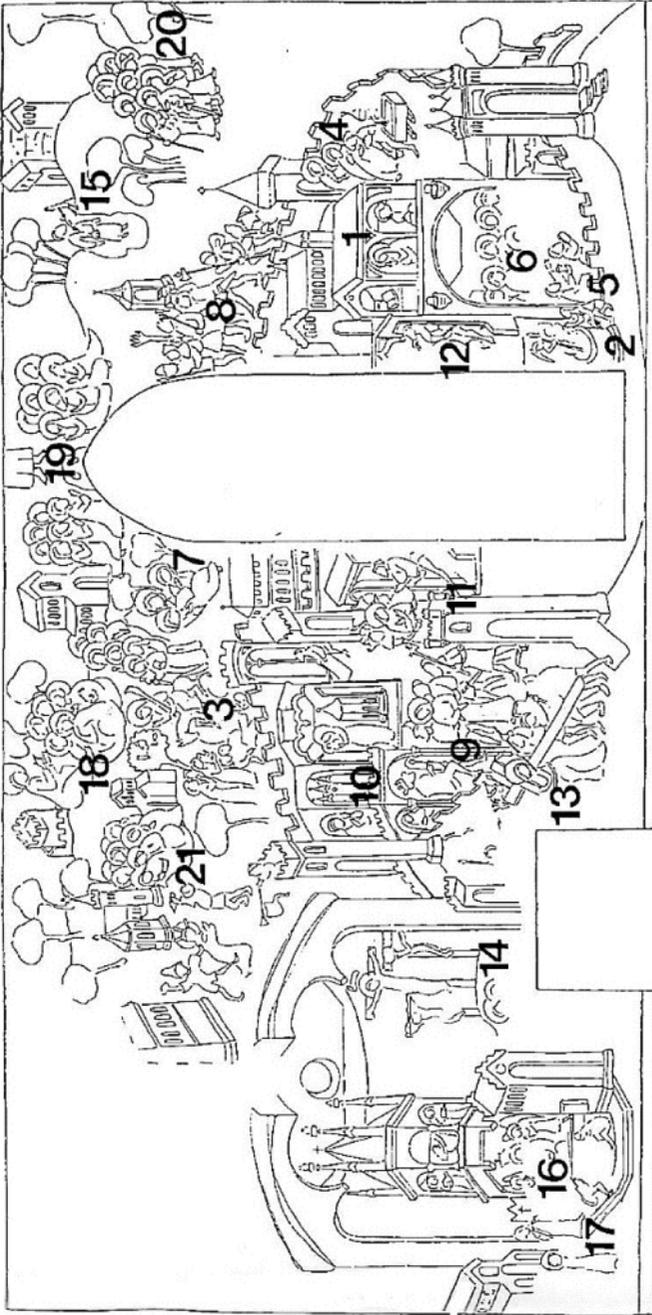


Abb. 1a: Nachzeichnung der Jerusalemer Passionswand (entnommen aus *Dähler, Kirche Scherzigen, 29*; die angepasste Bildlegende folgt *Nägeli, Passionspanorama, 1*).

1	Anselm von Canterbury und Maria, die Mutter Jesu, im Gespräch oberhalb des Abendmahlssaales.	<i>Interrogatio Sancti Anselmi de Passione Domini</i> beziehungsweise «St. Anselmi Fragen an Maria»
2	Jesus heilt einen Lahmen am Teich Bethesda.	Joh 5,1–16
3	Jesus zieht auf einem Esel unter dem Jubel der Menschen in Jerusalem ein.	Mt 21,1–11
4	(a) Petrus und Johannes begegnen dem Wasserträger, der ihnen den Ort für Pessach (Fest der ungesäuerten Brote) zeigt (Deutung nach Nägeli). (b) Heilung eines Blinden durch Jesus am Teich Siloah (Deutung nach Fricke).	Lk 22,7–13 Joh 9,1–41
5	Maria Magdalena salbt Jesus im Haus des Lazarus in Bethanien die Füsse.	Joh 12,1–8
6	Das letzte Abendmahl Jesu mit seinen Jüngern im Abendmahlssaal unterhalb des Gesprächs zwischen Anselm von Canterbury und Maria.	Mk 14,22–25
7	Die schlafenden Jünger in Gethsemane, während Jesus zum Beten weg ist.	Mt 26,36–46
8	Jesus wird in Gethsemane gefangen genommen.	Joh 18,1–14
9	Jesus wird dem Statthalter Pontius Pilatus zur Verurteilung vorgeführt.	Mt 27,1–26
10	Die tiburtinische Sibylle weissagt der antiken Legende nach Kaiser Augustus in einem Traum, dass Christus grösser sein wird als er.	Legende der tiburtinischen Sibylle (überliefert in der <i>Legenda aurea</i>)
11	Nachdem Jesus gequält worden war und ihm die Dornenkrone aufgesetzt wurde, führt Pontius Pilatus ihn der Menschenmenge vor und sagt: «Sehet, welch ein Mensch!» (<i>Ecce homo!</i>).	Joh 19,4–6
12	Fragmentarische Darstellung der Geisselung Jesu durch die Soldaten des Pontius Pilatus.	Mt 27,26–31
13	Jesus trägt das Kreuz durch die Stadt und die Volksmenge beklagt die Situation.	Lk 23,26–31
14	Jesus hängt am Kreuz auf dem Golgatha-Felsen in der Grabeskirche.	Mk 15,21–47
15	Judas erhängt sich, nachdem er Jesus verraten hatte und dieser gekreuzigt worden war.	Mt 27,3–10
16	Darstellung der Auferstehung Jesu vom Grab in der Anastasis innerhalb der Grabeskirche.	Mt 27,62–28,15
17	Maria Magdalena beweint den Tod Jesu und findet sein leeres Grab vor. Sie begegnet dem Auferstandenen und denkt, er sei der Gärtner.	Joh 20,11–18
18	(a) Jesus belehrt seine Jünger auf dem Ölberg (heutige Paternoster-Kirche; Deutung nach Nägeli). (b) Jesus mit Jüngern am Tor zu Gethsemane (Deutung nach Fricke).	Mk 13,3–37 Mt 26,36–46
19	Himmelfahrt Jesu und seine Jünger zu seinen Füssen.	Lk 24,50–53
20	Die Apostel kehren nach der Himmelfahrt vom Ölberg auf Geheiss zweier Männer in weissen Gewändern nach Jerusalem zurück.	Apg 1,10–14
21	(a) Stephanus wird aufgrund seines Wirkens als Diakon in der Nachfolge Jesu gesteinigt. Er gilt als erster christlicher Märtyrer (Deutung nach Nägeli). (b) Teil der Gethsemane-Szene (Deutung nach Fricke).	Apg 7,54–60 Falsche Übersetzung «einen Steinwurf entfernt»

Abb. 1b: Legende zu Abb. 1a (entnommen aus *Nägeli*, 550 Jahre, 3, und angepasst durch Maria Lissek).

Das Scherzlicher Passionspanorama neu gesehen

Eine überraschende Entdeckung

Christoph Jungen

Am Anfang war das Scherzlicher Wandbild – und am Anfang war die reale Stadt Jerusalem (v. a. in ihrer christlichen Pilgertopographie). Sie waren beide da in der erlernten und vermittelten Anschauungspraxis, jedoch gewissermassen unvermittelt nebeneinander. Beide eindrücklich. Beide interessant und aufschlussreich. Jedoch ohne reale Verbindung: das eine ein spätmittelalterliches Kunstwerk, geschaffen als eine unter vielen existierenden Formen einer *Biblia pauperum*, der Passionserzählungen zur Anregung der Andacht frommer Betrachter_innen, ohne irgendwelchen Anspruch, historisch, geographisch oder auch nur in Bezug auf genauere Pilgertraditionen korrekte oder faktische Hinweise zu geben. Das andere, das reale Jerusalem: eine durch viele religiöse Traditionen gestaltete, belagerte und überlagerte Stadt mit ihrem unmittelbaren Umfeld und den realen, archäologisch bis heute weithin erforschten, aber auch den hypothetischen Orten und Wegen christlicher, selbstverständlich auch jüdischer und muslimischer Traditionen.

1. Traditionelle Selbstverständlichkeiten

Es gab auch in der Literatur nichts, das nahegelegt hätte, die beiden Dinge mehr als nur «frömmigkeitsthematisch» miteinander in irgendeine Form von «Gleichzeitigkeit» zu bringen oder sie zusammen zu betrachten. Galt doch das Verdikt der bisher umfassendsten und sorgfältigsten Beschreibung der Scherzlicher Passionswand von Max Grütter: «[...] alles weist darauf hin, dass wir hier eine großangelegte Illustration eines Passionsspiels vor uns haben».¹ Und nicht nur das: Grütter schliesst – zumindest in der ursprüng-

1 Grütter, Wandmalereien, 159.

lichen Monographie² – bereits den Versuch, irgendwelche realen Übereinstimmungen zwischen Wandbild und natürlichem Vorbild zu sehen, kategorisch aus:

«[Der Maler] baute seine alles beherrschende Stadt Jerusalem, eine Stadt mit Häusern und Kirchen, mit Mauern und Türmen, in der sich – man ist versucht zu sagen: nebenbei – die Leidensgeschichte Christi abspielt. Deutlich spürt man die hemmungslose Entdecker- und Schöpferfreude, die hier am Werke war. Selbst die freie Landschaft wurde mit Gebäuden übersät [...].

[Es wäre] falsch, in diesen Stadtdarstellungen irgendein bestimmtes Naturvorbild erkennen zu wollen. Sie sind durchaus Schöpfungen der Phantasie und das Ergebnis einer Reihe rezeptmäßig hingetzter Einzelteile, die in der Passionsfolge durch die umschließende Mauer notdürftig zusammengehalten werden.»³

Michael Dähler sekundiert und fasst im aktuellen Kunstführer zur Scherzlinger Kirche von 2004 diese Sicht zusammen: «Wie ein grosser Bildteppich zeichnet [das monumentale Gemälde] in genialer Weise ein Passionsspiel nach, wie es damals vielleicht auch auf dem Thuner Rathausplatz aufgeführt worden ist».⁴ Gleichzeitig war auch diesen Autoren und Kennern der Kirche und ihrer Malereien klar, dass es sich beim Panoramabild der Südwand nicht um eine traditionelle Bildanordnung in Form eines horizontalen Registers – und auch nicht in der Form einer zum Beispiel in Schlangenlinie angeordneten Wegerzählung – handeln konnte, wenn etwa Grütter schreibt: «[...] hier sind] die Malereien wie ein großer Bildteppich über die Wand gebreitet. [...] Und in dieses Gesamtbild sind die einzelnen Szenen weniger nach ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge, als vielmehr nach ihrer liturgischen Bedeutung eingefügt».⁵ Getreu diesem (kategorischen) Vor-Verständnis der Südwand-Bemalung als eines Bühnenbildes für ein mittelalterliches Passionsspiel wird fast alles, was sich hier vor allem an Gebäuden und Ortsdarstellungen findet, in diesem Interpretationsrahmen bewertet, etwa wenn Grütter zu den

2 Siehe die aufschlussreiche späte Relativierung der eigenen früheren Aussage in Richtung «neuer Realismus»: Grütter, Scherzlingen und Schadau, 9f.

3 Grütter, Wandmalereien, 222.

4 Dähler, Kirche Scherzlingen, 28.

5 Grütter, Wandmalereien, 159.

architektonischen Darstellungen meint: «Wohl bemerkt man in diesem Architekturwirrwarr da und dort Gebäude, die auch für unser Auge nichts Außergewöhnliches an sich haben, [...] Allein, diese sind doch mehr Flächenfüllung. Mit der eigentlichen Handlung haben sie nichts zu tun».⁶

Eine weitere, wenn auch nicht gänzlich anders gelagerte Interpretationsmöglichkeit bringt Michael Dähler ins Spiel, wenn er – auf den ersten Blick sehr plausibel und naheliegend – auf das eindruckliche Passionspanoramabild von Hans Memling aus der gleichen Zeit (1470)⁷ verweist.⁸ Damit würde die Darstellung in Scherzlichen ähnlichen dramaturgischen, liturgischen, allenfalls künstlerisch-kompositorischen Kriterien folgen.

In beiden Interpretationsrichtungen wird die Möglichkeit, dass Künstler und Auftraggeber hier gleichzeitig auch nur ansatzweise das reale zeitgenössische Jerusalem, seine Orte und Gebäude abbilden wollten, nicht nur nicht in den Blick genommen, sondern ausdrücklich ausgeschlossen. Der bisherige und damit auch dem Schreibenden vertraute und lange Zeit selbstverständliche Interpretationsrahmen ist damit gesteckt.

2. Erschütterung der Gewissheiten – neue Vermutungen

Eine gemeinsame Jerusalemreise mit dem Scherzlicher Ortspfarrer und Initiator neuer Untersuchungen, Markus Nägeli,⁹ brachte – erst nach Rückkehr und im Nachgang der Reise – den Stein ins Rollen, doch einmal zu prüfen, ob nicht vielleicht «wahr sein könnte, was eigentlich nicht wahr sein durfte»: dass nämlich das Scherzlicher Panoramabild nicht nur (wenn sicher «auch»!) den liturgischen und darstellerischen Bedürfnissen der Andacht folgte, sondern gleichzeitig (durchaus im Sinne der *Devotio moderna*)¹⁰ ein Interesse daran hatte, die eigene Frömmigkeitspraxis mit den realen Schritten und Spuren Christi in dieser Welt zu verbinden. Denn was könnte dieser Absicht (sofern sie bestand) besser dienen, als sich im Sinne einer Art «mittelalterli-

⁶ Grütter, Wandmalereien, 160.

⁷ Gerth, Wirklichkeit und Wahrnehmung.

⁸ Dähler, Kirche Scherzlichen, 28. Vgl. Abb. 14, S. 95 im Beitrag von Beate Fricke.

⁹ Vgl. Nägeli, Passionspanorama sowie seinen Beitrag in diesem Band, S. 51–73.

¹⁰ Siehe dazu den Beitrag von Volker Leppin in diesem Band, S. 135–157.

cher virtual/augmented reality› möglichst ortskundig auf diese Spuren zu begeben?

Diese zunächst bloss hypothetische Vermutung war der für Markus Nägeli nach erstmaligem Jerusalembesuch selbst überraschenden Beobachtung entsprungen, dass schon auf den ersten Blick erstaunliche Übereinstimmungen zwischen der Grundorientierung der realen Pilgerstadt Jerusalem und ihrer Orte, Hauptgebäude und Wege und der Wandmalerei bestehen.

Um die aus der Prüfung dieser Vermutung resultierenden Ergebnisse und die gewonnenen Überzeugungen thesenartig vorwegzunehmen:

- Das Scherzlicher Wandbild stellt ein erstaunlich reales Abbild der Stadt und der wichtigsten traditionellen (historischen und liturgischen) Orte, Gebäude und Wege des realen spätmittelalterlichen Jerusalem¹¹ dar¹² und ist dabei auch, aber nicht ausschliesslich, an der Lokalisierung der in der *Interrogatio Anselmi*¹³ genannten Ereignisse interessiert.¹⁴
- Die Darstellung nährt sich dabei aus zeitgenössischen Pilgerquellen, Pilgerkarten, Reiseführern, Pilgertraditionen und Gegebenheiten vor Ort, wie sie Jerusalem pilgernden gezeigt wurden¹⁵ und wie die ortsansässigen christlichen Kirchen sie damals (grösstenteils bis heute) identifizier(t)en.
- Die Wandmalerei bewahrt dabei nicht zuletzt auch (Erinnerungen an) Teile von Alt-Jerusalem Liturgien, Identifikationen und Prozes-

11 Ein hilfreicher ›Reiseführer‹ für fast alle historischen, archäologischen und topographischen Belange: *Küchler*, Jerusalem II.

12 Die genauen Gründe bedürfen weiterer Erforschung und werden von Nägeli in diesem Band ausgeführt.

13 *Dialogus*, 271–290. Siehe dazu den Beitrag von Simone Schultz-Balluff in diesem Band, S. 109–133.

14 Eine teilweise konträre Argumentation vertritt Beate Fricke in diesem Band, S. 75–107.

15 Ein ausführliches zeitgenössisches Beispiel mit detaillierter Auflistung der gezeigten und besuchten Orte durch eine prominente Pilgergruppe ist der Bericht eines Hans Rot aus dem Jahre 1440 (übrigens mit dabei aus Bern: Ludwig von Diesbach): *Bernoulli*, Pilgerreisen (Beschreibung von Jerusalem und Umgebung, 358–368), siehe dazu die Ausführungen von Sundar Henny in diesem Band, S. 159–193.

sionswegen, die weitgehend vergessen scheinen, aber gerade bei christlichen Minderheitengruppen oft bis heute von Bedeutung sind.

Diese Thesen oder Behauptungen bedürfen selbstverständlich einer Begründung.

3. Geographische und topographische Übereinstimmungen auf allen Ebenen

Die Scherzlicher Jerusalem-Darstellung hat zwei erstaunliche Eigenheiten (meines Wissens gar Alleinstellungsmerkmale) aufzuweisen, die an sich schon besondere Aufmerksamkeit verdienen:

- Die Blickrichtung über die Stadt ist ein Blick von West nach Ost, wie er der Ankunft der Jerusalemreisenden vom Mittelmeer her entspricht. Von der letzten Erhebung im Westen der Altstadt kommt diese wie auf dem Panorama in den Blick – mit dem Ölberg und seinen Orten, die sich dahinter über die Stadt erheben. Fast alle anderen zugänglichen Bilder und Ansichten – sofern es nicht Grundrisse sind – präsentieren die Stadt vom Ölberg aus mit Blickrichtung nach Westen.¹⁶
- Das Scherzlicher Panorama legt ein auffällig starkes Gewicht auch auf die Darstellung von Orten und Ereignissen am und auf dem Ölberg ausserhalb der eigentlichen Altstadt, die sonst meist gar nicht oder nur marginal oder dann einzeln und ohne Stadtbezug (Gethsemane, Himmelfahrt) auftauchen.

Einige Beobachtungen zu Details, der Blickrichtung von unten (Vordergrund) nach oben (Hintergrund) folgend:

Unten rechts befindet sich der christliche Zion, im Zentrum die ‹Zionskirche› (Hagia Sion) auf dem äussersten Südwesthügel der Stadt. Spätestens seit

¹⁶ Ein gutes und sehr hilfreiches Beispiel aus genau dem gleichen Zeitraum (1475) ist die ‹franziskanische› Orientierungskarte von Sebald Rieter, die ihrerseits – gerade im Vergleich mit früheren Karten – starker Ausdruck des erwachenden historisch-geographischen Interesses ist, siehe *Rieter*, Karte sowie die Ausführungen dazu von Beate Fricke, mit Abb. 3, in diesem Band, S. 83.

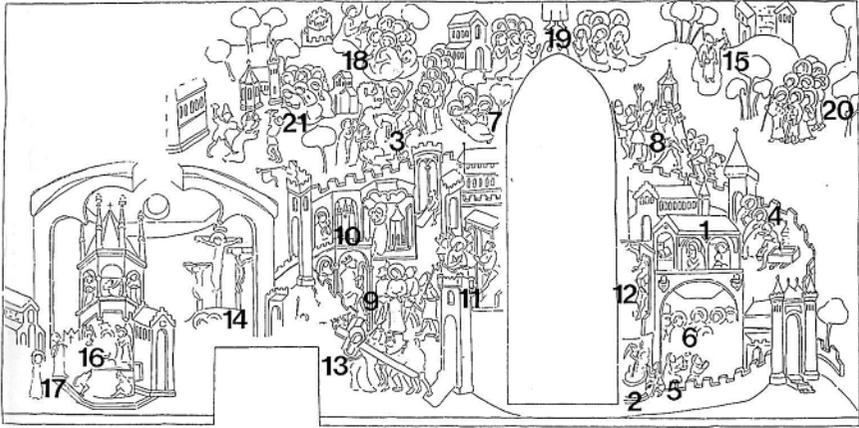


Abb. 1: Umzeichnung Passionswand Scherzligen, ergänzt mit Bildlegende und szenischen Zuordnungen (= Abb. Ia/b, S. 30–32).

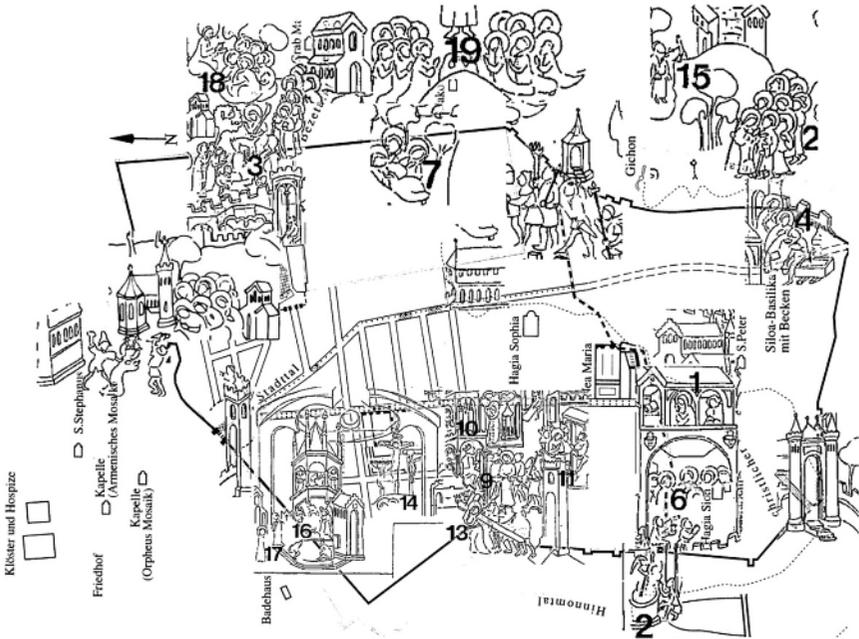


Abb. 2: Umzeichnung von Jerusalem in byzantinischer Zeit (Küchler, Jerusalem, 28).

dem Bau der heutigen Altstadtmauer (um 1540) liegt sie ausserhalb dieser Mauer. In byzantinischer Zeit jedoch befand sich diese Kirche, die schon zur Kreuzfahrerzeit nur noch teilweise vorhanden war, noch innerhalb der Stadt. Viele der gemäss dem Neuen Testament und späteren Traditionen zunächst geographisch unbestimmt in oder um die Stadt «verteilten» Ereignisse, die dieser Ort dann in der christlichen Pilgertradition «angezogen» hat, hat der Maler nun auch an diesem Ort lokalisiert. Konkret den Abendmahlssaal (Abb. I, Nr. 6), der gleichzeitig weitere Passionsereignisse verortet wie Jünger-Fusswaschung, Jesus-Fussalbung durch eine Frau (in der späteren Tradition: Maria Magdalena), danach die ersten Jünger-Begegnungen mit dem Auferstandenen, den pfingstlichen Empfang des Heiligen Geistes sowie schliesslich die (apokryphe) Tradition des «Entschlafens Mariens». Kaum ein Ort ist «verdichteter» und gerade mariologisch aufgeladener als dieser (Abb. I, Nr. 1 und 6). Dass deshalb Maria sich gerade hier mit Anselm über ihre Erinnerungen austauscht, passt an keinem Ort besser.

Möglicherweise ist sogar die einzige im Panorama und auch «passionsgeographisch» scheinbar nicht passende Szene (in der Bildlegende zu Abb. I, Nr. 2 als «Teich Bethesda» bezeichnet)¹⁷ aus einem Zusammenfallen von Traditionen zu erklären: Dieser Zionshügel (Westhügel) wurde und wird – und hier kommen nun auch jüdische Traditionen ins Spiel – mit dem Davidspalast in Verbindung gebracht. Weil sich nun im Hinnomtal, gleich unterhalb, ein grosser, alter Teich (heute «Sultansteich»¹⁸ benannt) befindet, erhielt dieser in etlichen Traditionen die Bezeichnung «Teich der Bersaba/Batseba». Davon ist es zur sprachlichen Identifikation mit dem bis in die Neuzeit meist nicht mehr korrekt lokalisierten «Teich Bethesda»¹⁹ im Nordosten der Altstadt nicht mehr weit.

Links vorne (Abb. I, über Nr. 14, 16 und 17) wird die Passionswand abgeschlossen mit der Darstellung eines hohen Raumes, innerhalb dessen

17 Nach den wichtigsten Handschriften des Neuen Testaments wallt das Wasser in Joh 5 einfach periodisch auf, nach einigen Handschriften ist es jedoch ein Engel, der das bewirkt (so auch auf der Passionswand).

18 Der Name bezieht sich auf den osmanischen Stadt- und auch Teich-Renovator Sultan Suleyman im 16. Jahrhundert.

19 Dieser befindet sich in der nordöstlichen Ecke der Stadt und wird oft mit dem dortigen Schafeteich verwechselt.

sich einerseits rechts die Kreuzigungsszene (Abb. I, Nr. 14) und andererseits links davon die Auferstehungsszene mit den Wächtern vor dem Grab (Abb. I, Nr. 16), den aufsuchenden Frauen und Engeln (Abb. I, Nr. 17) befindet. Das Grab ist nicht als Höhlengrab, sondern als gestaltete Grab-Ädikula dargestellt, und zwar unter einer Kuppel, die in der Mitte eine Öffnung aufweist – genau so, wie es sich auch in der Grabes- beziehungsweise Auferstehungskirche «realiter» zeigt.

Gleichzeitig wird das Kreuzigungs- und Auferstehungsgeschehen auf diese Weise zwar «im Gewand» der real existierenden Grabeskirche, jedoch (schon in der Spätantike nicht mehr zutreffend und daher eigentlich anachronistisch!) als ausserhalb der Stadtmauern stattfindend dargestellt, wie es ja auch die Evangelien schildern. Auf der Passionswand wird dies zusätzlich angedeutet mit Christus, der das Kreuz tragend auf die Stätte zuschreitet und dabei die Stadt durch ein Tor verlässt (Abb. I, Nr. 11 und 13). Historisch gesehen befanden sich in der Tat eine Hinrichtungsstätte und Felsengräber um 30/33 n. Chr. wenig ausserhalb der damaligen Stadtmauern, in der Nähe eines nicht mehr existierenden West-Tores (siehe Modell der Stadt im ersten Jahrhundert im Israel Museum²⁰). Eine neue, erweiterte Stadtmauer zog sich schon wenige Jahrzehnte danach um das Areal, so dass sich die Grabes-/Auferstehungskirche seit ihrer Stiftung durch Kaiser Konstantin im vierten Jahrhundert innerhalb der Stadtmauern befand.

Damit mischt die Darstellung auf interessante und bezeichnende Weise die vorfindlichen (synchronen) historischen Realitäten der mittelalterlichen Stadt mit (diachronen) biblisch-frühchristlichen Aussagen und Quellen. Sie tut dies anachronistisch in dem Sinne, dass die theologisch wichtigen Aussagen (zum Beispiel «ausserhalb der Stadt») in der Darstellung den Vorzug erhalten, dies jedoch bei gleichzeitiger Identifikation des liturgisch bespielten mit dem historisch erinnerten Ort. Dies zeigt meines Erachtens einmal mehr das Leitinteresse des «möglichst realen» Nachvollziehens und Eintauchens der das Panorama Betrachtenden und Meditierenden in die Passionsgeschichte.

²⁰ Zu finden auf der Seite des Israel Museums: <https://www.imj.org.il/en/wings/shrine-book/model-jerusalem-second-temple-period> (13.07.2020).

Neben diesen wohl wichtigsten ‹Eckpfeilerorten› der ins Bild gesetzten Jerusalemer Passionsgeschichte und -liturgie sind jedoch auch alle weiteren dargestellten Orte und Szenen alles andere als zufällig hingestreut. Sie folgen jedoch nicht einem bestimmten Erzählstrang, sondern primär dem Versuch einer möglichst präzisen Lokalisierung im Kontext der traditionellen Heilstopographie Jerusalems.

Im ‹Mittelgrund› finden sich, ebenfalls von rechts nach links (Süd nach Nord) gesehen, weitere für Jerusalemer Liturgien und Traditionen wichtige Orte:

- Der (sich real auch genau dort befindliche) Siloah-Teich beim unteren (Süd-)Tor/Misttor (Abb. I, Nr. 4), der sowohl die Wasserhol-/Wasserträgerszene (Mk 14,13 par) als auch die Blindenheilung am Teich Siloah (Joh 9) darstellen könnte, wobei Letzteres eher unwahrscheinlich ist, da hier eindeutig ein Krug im Spiel ist und diese Szene nicht direkt in den Passionswochen-Kontext gehört.
- Am mittleren Stadttalhang nordwestlich von Siloah (und von Westen gesehen perspektivisch ‹hinter› den Gebäuden auf dem Westhügel/Zionshügel) befindet sich St. Peter in Gallicantu, das heisst der traditionelle Ort der Verleugnung des Petrus und damit der Ort bei oder in der Nähe des Hauses des Hohepriesters Kaiphas, in das Jesus nach der Verhaftung zuerst gebracht wurde.²¹
- Gleich dahinter beziehungsweise darüber und jedenfalls ausserhalb der Stadtmauern im Gelände des Kidrontales (alternativer Name: Tal Jehoshaphat) sind die Häscher auf dem Weg zur Verhaftung Jesu in Gethsemane dargestellt. Auffällig auch auf der Passionswand ist eine noch heute das Tal prägende, aufgrund der Form recht eindeutig identifizierbare Grabanlage (Absalom-Grab) aus spätjüdischer Zeit.²² Was sich in/hinter dem ausgebrochenen Fenster dargestellt befand, lässt sich leider nicht mehr rekonstruieren. Vielleicht weist jedoch das links davon noch sichtbare Kirchengebäude darauf hin. Ob dort wohl

21 Auch diese Orte sind auf der oben erwähnten Rieter-Karte – aus Ölberg-Perspektive – prominent dargestellt und markiert/beschriftet.

22 Vgl. ausführlich die inklusive Darstellung: *Küchler*, Jerusalem II, 478–485.

eine Darstellung der (schon vor dem Jahr 1000 zur Ruine gewordenen) ursprünglich riesigen Nea-Maria-Kirche oder doch eher des Felsendoms (*templum solomonis*) oder der nach der Kreuzfahrerzeit wieder in eine Moschee zurückverwandelten Al-Aqsa²³ zu sehen gewesen ist? Bei der Kirche links könnte es sich auch um die Sophien-Kirche handeln.

- Die Verhörszenen vor Pilatus und Herodes im zentralen Mittelgrund (im Umfeld der Weissagungen der Sibylle, Abb. I, Nr. 9–11) sind nach den meisten Traditionen tatsächlich im Zentrum der Altstadt, konkret im Bereich der Nordwestecke des Tempelareals lokalisiert (siehe die Stationen entlang der heutigen, traditionellen *Via dolorosa*).

Ebenfalls noch zum Mittelgrund zu zählen wäre (ausserhalb der Stadtmauern) die Stephanus-Steinigung (Abb. I, Nr. 21), die zumindest gemäss lateinischer Ortstraditionen nördlich der Stadt angesiedelt ist.²⁴

- Ein interessantes Detail: Mitten unter den um Stephanus trauernden frühchristlichen Zeug_innen der Steinigung befindet sich ein (nicht wie die anderen trauernd niederblickender, sondern den Kopf erhebender) einzelner Mann – möglicherweise gemäss der Erzählung in Apg 6 der Christenverfolger Saulus, der spätere Paulus.

Besonders interessant, in mancher Hinsicht einzigartig und aufschlussreich sind die Szenen ‹im Hintergrund› beziehungsweise eigentlich am ‹Gegenhang›, das heisst auf dem und am Ölberg östlich gegenüber der Altstadt. Denn hier findet sich eine Mischung von neutestamentlich benannten

²³ Auf der oben erwähnten Rieter-Karte übrigens als *ecclesia sarazeni* beschriftet und als dreischiffige Basilika dargestellt.

²⁴ Die Rieter-Karte siedelt diese Szene – nicht dargestellt, aber schriftlich notiert – gemäss anderen, eher ostkirchlichen Traditionen gleich ausserhalb des Osttores im oberen Kidrontal an.

Szenen mit einer Reihe späterer Traditionen und Lokalisierungen,²⁵ oft verbunden mit bis in unsere Zeit begangenen «liturgischen Prozessionswegen», die für die christliche Identität nicht selten mindestens so gewichtig wurden wie die «biblischen» Passionsorte. Dazu zählen nicht zuletzt die in Scherzlichen abgebildeten Orte «Viri Galilaei» (Abb. I, Nr. 18),²⁶ nördlich davon vielleicht gar die «Späher-Burg», der heutige «Scopus»-Berg,²⁷ die ursprünglich konstantinische Eleona-Basilika der christlichen Mysterien²⁸ sowie (nicht im Blick oder abgebildet, jedoch durch die Rückkehr der Jünger angedeutet) die wichtigen Orte Bethanien und Betfage jenseits der Kuppe des Ölbergs als Rückzugsort Jesu in Jerusalem und Wohnort wichtiger Gefährtinnen.²⁹

Die in unserer Zeit und bei vielen heutigen Jerusalempilgernden (abgesehen vom Foto-Aussichtspunkt) oft in Vergessenheit geratenen Ölberg-Traditionen bedürfen einer kurzen Zusatzbemerkung: Der Ölberg ist in der Tat (neben der «Aufmarschzone für die Passionswoche») der Ort der nachösterlichen Mysterien und damit Belehrungen, Beauftragungen und besonderen Erfahrungen der Jünger_innen mit dem Auferstandenen vor und bis zur Himmelfahrt auf dem höchsten Punkt der Kuppe. Diese haben damit zwar, je nach Perspektive, prophetischen, eschatologischen, vielleicht gar esoterischen Charakter, was sie jedoch im Verständnis der frühen Christenheit und ihrer realen Erwartung des irdischen Gottesreichs gerade nicht enthistorisierte, sondern umso wichtiger machte.

Dieser besondere, zum Teil auch heterodoxe Charakter des Ölbergs «jenseits der strukturierten Stadt» und seiner passähnlichen Übergänge Richtung Wüste und in das um 1000 Meter tiefer liegende Jordantal hat bereits alttestamentliche Anklänge, etwa bei der Flucht Davids vor Absalom (1Kön 15,23) oder dem letzten Blick zurück beim Gang ins Exil (vgl. Jer 39,4). Dies gilt sogar für die *Kabod*, die symbolische «Gottesaura», die in der

25 Höchst aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang auch die Orte, inklusive «die Stadt Galilaea», die im Pilgerbericht des Hans Rot aus dem Jahr 1440 (s. oben) genannt werden (vgl. 364–366).

26 Eine interessante Diskussion dieser Lokalität bietet *Küchler*, Jerusalem II, 607–610.

27 Vgl. *Küchler*, Jerusalem II, 610–613.

28 *Küchler*, Jerusalem II, 575–587.

29 *Küchler*, Jerusalem II, 614–637.

prophetischen Vision Tempel und Stadt via Ölberg Richtung Wüste verlässt (Ez 11,23), dort aber auch zurückerwartet wird (Ez 43,2–5).

Nicht zuletzt hält Jesus (nach Mk 13,4–37 par) hier seine apokalyptischen Reden über das Ende Jerusalems und belehrt seine Jünger vor der Himmelfahrt (Apg 1,1–9). Auch die Formulierung des «Unser Vater» und gar des apostolischen Bekenntnisses wird von der byzantinischen Tradition schliesslich hier angesiedelt und zieht offenbar schon früh auch viele Pilgertraditionen an.³⁰ Es sind zudem auch genau diese Pilger- und Prozessionstraditionen, die, oft ausgehend von wichtigen Orten jenseits des Ölbergs (Betfage, Bethanien), diese Erinnerung jährlich vergegenwärtigten und somit die auch in Scherzlichen anklingenden Orte und Wege bespielten und lebendig erhielten. Viele davon kamen erst durch die Errichtung der israelischen Sperrmauer zwischen der Stadt und diesen Orten in den letzten Jahrzehnten gezwungenermassen zum Erliegen.³¹

Zu einigen offenbar auch für den Scherzlicher Zyklus wichtigen Orten am Ölberg gibt es eine höchst aufschlussreiche, mit Legende versehene Ansicht, die gute 100 Jahre nach dem Scherzlicher Wandbild (1587) entstanden ist (Abb. 3).³² Es ist jedoch schon aufgrund der bereits erwähnten Pilgerberichte (z. B. Rot 1440) davon auszugehen, dass die Erinnerungsorte, die hier gezeigt und markiert werden, alte Überlieferungen darstellen, die seit langer Zeit den Pilgernden standardmässig gezeigt und vermittelt wurden.

³⁰ *Küchler*, Jerusalem II, 580. Eine gute, knappe, sehr anschauliche Zusammenfassung bieten die beiden Artikel von *Küchler*, Berg voller Erinnerungen, 28–35, und *ders.*, Höhe und Schicksalsberg, 36–39.

³¹ Diesen liturgischen Traditionen müsste weiter nachgegangen werden. Die hier notierten Bemerkungen beruhen z. T. auf mündlicher Kommunikation mit v. a. syrisch-orthodoxen (jakobitischen) Kirchenvertretern in Jerusalem. Wie viel davon und in welchen Sprachen schriftlich zugänglich wäre, wurde nicht weiter erforscht.

³² *Zuallard*, Mons Olivarum. Kopie der Gennadius-Bibliothek in Athen. Eine um wenige Jahre jüngere, auf dieser Skizze basierende, etwas leichter lesbare Variante mit inhaltlich identischer, aber lateinischer Legende findet sich bei: *Cootwijck*, Mons Olivarum S.



Abb. 3: Mons Olivarum S. (1619, Original 1587)

Für unsere Zwecke sind folgende – auf dem Scherzlicher Wandbild in besonderer Weise erscheinende und zeichnerisch umgesetzte – Orte von besonderer Wichtigkeit:³³

- der Himmelfahrtsort auf der Kuppe der höchsten Erhebung des Ölbergs (Abb. 3, A; vgl. Abb. I, Nr. 19);
- ebenfalls auf dem Zentralhügel entweder die Kirche der heiligen Pelagia oder die (im Spätmittelalter vermutlich bereits ziemlich verfallene) Eleona-Basilika als Ort der Endzeitreden beziehungsweise der Vermittlung des Betens (‹Unser Vater›) und des Credos (Abb. 3, B, eventuell C und/oder D und E, vgl. Abb. I, Nr. 18);³⁴
- die Gethsemane-Lokalitäten unten am Hügel, fast schon im Kidrontal, die das Zurücklassen der schlafenden Jünger, das einsame Gebets-Ringen Jesu und schliesslich die Gefangennahme lokalisieren. In Scherzlichen finden sich – wohl aufgrund des Fensterdurchbruchs – links davon nur noch die schlafenden Jünger, rechts vom Fenster die anrückenden Häscher (Abb. 3, L, M, N; vgl. Abb. I, Nr. 7 und 8);
- der mit diversen Marientraditionen verbundene Palmsonntagsweg in die Stadt (Abb. 3, G; vgl. Abb. I, Nr. 3);
- der Ort der letzten Belehrung und Aussendung der Jünger (‹Viri Galilaei›) nach Apg 1,10f. (Abb. 3, H; vgl. Abb. I, Nr. 18);
- das in Scherzlichen ebenfalls auftauchende Monument (‹Absalom›-Grab) (Abb. 3, R; vgl. Abb. I, Nr. 8 hinten);

³³ Eine weitere, genaue und gut zugängliche Ansicht (diesmal aus der Vogelperspektive, die ganze Stadt inklusive Ölberg umfassend) mit fast identischen Markierungen ist die Karte (Hierusalem) von Louis de Hayes. Publiziert in Paris 1624/29, zugänglich/downloadbar bei der National Library of Israel online https://www.nli.org.il/en/maps/NNL_ALEPH002368071/NLI (28.04.2020): Hayes, Hierusalem.

³⁴ Folgende Aussagen und Beschreibungen finden sich etwa in den Ortsmarkierungen dieses ‹oberen Ölbergabschnitts›: ‹wo Christus nach der Auferstehung die Jünger vierzig Tage lang belehrt, vom baldigen Kommen des heiligen Geistes und der Verkündigung des Gottesreiches gesprochen hat› – ‹wo Christus schon früher vom letzten Gericht und den kommenden Dingen gesprochen hat› – ‹wo Christus über die Stadt geweint und gegen sie prophezeit hat› – ‹Wo er sich zurück gezogen, zum Vater gebetet und auch sie zu beten gelehrt hat (‹Unser Vater›)› – ‹wo die Apostel das Credo verfasst haben›.

- der Weg nach Bethanien, der Ort des Judas-Suizids und der verfluchte Feigenbaum (Abb. 3, X, Q, V; vgl. Abb. I, Nr. 15 und 20). Gerade dieser Weg – bis zum Bau der heutigen Sperrmauer die Hauptverbindungsstrasse zwischen den Jesus- und Jüngerschafts-Vororten Betfage und Bethanien jenseits des Ölbergs – wird in Scherzlichen als (nach der ursprünglichen Flucht aus der Stadt) nun nachösterlicher Rückkehrweg der Apostel in die Stadt dargestellt, auf dem ihnen der noch am Baum hängende Judas begegnet. (Dieser Baum wird in einigen Traditionen mit dem verfluchten Feigenbaum identifiziert). Einer der rückkehrenden Jünger wirft explizit einen offenbar spöttischen Blick auf den Erhängten.

4. Bilanz

Alle genannten Orte sind auf dem Scherzlicher Wandbild in genau den Positionen dargestellt, wie sie gut 100 Jahre später (1587) auf der Karte *Mons Olivarum*, einer zweifellos an geographischer Genauigkeit interessierten Landschaftsskizze,³⁵ erscheinen.

Dies, zusammengenommen mit den gleichermassen ‹unverschobenen› Lokalitäten in der Stadt, lässt meines Erachtens kaum Zweifel am Interesse des Scherzlicher Malers und seines Auftragsgebers,³⁶ mit dem Wandbild – selbstverständlich im Interesse der Andacht und des hiesigen Nachvollzugs der Passion und wichtiger Glaubensinhalte – gleichzeitig (nicht unähnlich einem der bis vor wenigen Jahrzehnten gebräuchlichen ‹Schulwandbilder›) auch ein möglichst realitätsgetreues Bild der Heiligen Stadt und ihrer Erinnerungsorte zu vermitteln.

Folgendes könnte meines Erachtens zudem – ausgehend von und exemplarisch sichtbar an Scherzlichen, aber darüber hinausgehend – thesenartig festgehalten werden:

³⁵ Siehe oben (Anm. 32). *Zuallard*, *Mons Olivarum* (1587).

³⁶ Der Stifterhypothese von Markus Nägeli zufolge könnte es sich hierbei um Adrian von Bubenberg handeln, siehe seinen Beitrag im vorliegenden Band, S. 51–73.

- Die spätmittelalterliche abendländische Christenheit hat sich auch nach den sogenannten Kreuzzügen und zunächst den für längere Zeit kaum mehr möglichen Pilgerreisen nach Jerusalem nie ganz vom ‹realen› Jerusalem der Heilsgeschichte gelöst, die Sehnsucht nach Begehung der Heiligen Stadt nicht aufgegeben und in Passionsspielen nur teilweise ersetzt.
- Eine ‹Verinnerlichung› der Glaubenstradition geschah wesentlich auch am ‹äusseren› Betrachten und Nachvollziehen der ‹Wege des Messias› im historischen Jerusalem – und sei es nur anhand einer ‹virtuellen› Reise als Ausdruck der Sehnsucht nach einem ‹Walk where Jesus walked› im Interesse einer Lebens-Verbindung mit dem Erlöser und seiner Lehre.
- Die (gerade gegenüber westlicher Tradition bestehende) Besonderheit der alten, in Teilen nicht vergessenen Alt-Jerusalemener Liturgie (wie etwa von Egeria detailliert beschrieben)³⁷ bestand unter anderem im möglichst genauen örtlichen und zeitlichen Nachvollziehen («Aufstellen»³⁸) der Ereignisse aus dem Jahre 30/33, wie sie z. B. in jakobitischen Traditionen weiterleb(t)en.
- Für diese alte Tradition der ‹Historisierung der Passionsliturgie› steht somit als eindrückliches Zeugnis die Scherzluger Passionswand.

5. Literaturverzeichnis

Quellen

Bernoulli, August: «Hans und Peter Rot's Pilgerreisen: 1440 und 1453», in: Beiträge zur vaterländischen Geschichte, Neue Folge, Bd. 1, 1882, 329–408, online verfügbar

³⁷ Vgl. zur Heiligen Woche exemplarisch *Buchinger*, Heilige Zeiten.

³⁸ Der Begriff wird hier analog zur heutigen Verwendung in der systemischen Beziehungstherapie verwendet, in der es u. a. darum geht, erfahrene und erlittene Familiengeschichten zwecks Bearbeitung zu vergegenwärtigen, indem die ursprünglichen Orte, Situationen und Konstellationen stellvertretend nachgestellt, gespielt und abgeschritten werden.

unter: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=bgz-001:1882:11::455#343>
(12.06.2020).

Dialogus Beatae Mariae et Anselmi (Patrologia Latina 159), 271–290.

Sekundärliteratur

Buchinger, Harald: Heilige Zeiten? Christliche Feste zwischen Mimesis und Anamnesis am Beispiel der Jerusalemer Liturgie der Spätantike, in: Gemeinhardt, Peter / Heyden, Katharina (Hgg.): Heilige, Heiliges und Heiligkeit in spätantiken Religionskulturen, Berlin 2012, 283–323.

Dähler, Michael: Die Kirche Scherzligen Thun, Schweizerischer Kunstführer, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Bern 2004.

Gerth, Julia: Wirklichkeit und Wahrnehmung: Hans Memlings Turiner Passion und die Bildgruppe der Passionspanoramen, Berlin 2010.

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: Scherzligen und Schadau bei Thun, Schweizerischer Kunstführer, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Basel 1974.

Küchler, Max: Jerusalem: Ein Handbuch und Studienreiseführer zur Heiligen Stadt, Göttingen ²2014.

Küchler, Max: «Ein Berg voller Erinnerungen: Jesus-Traditionen auf dem Ölberg», in: Welt und Umwelt der Bibel 44, 2007, 28–35.

Küchler, Max: «Höhe und Schicksalsberg Jerusalems: Ein Jahrtausendalter heiliger Ort», in: Welt und Umwelt der Bibel 44, 2007, 36–39.

Internetquellen

Cootwijck, Johannes van: Art. Mons Olivarum S, commons.wikimedia, verfügbar unter: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mons_Olivarum_S_-_Cootwijck_Johannes_Van_-_1619.jpg (28.04.2020).

Hayes, Louis de: Art. Hierusalem, National Library of Israel, verfügbar unter: https://www.nli.org.il/en/maps/NNL_ALEPH002368071/NLI (28.04.2020).

Nägeli, Markus: Das Scherzlige Passionspanorama – Hintergründe und Bedeutung, verfügbar unter: https://www.theos.unibe.ch/orte/pdf/scherzliges_passionswand_version_april_2020.pdf (05.05.2020).

Rieter, Sebald: Karte Jerusalems (1479?), Original Bayerische Staatsbibliothek, München.
Online: National Library of Israel: [https://www.nli.org.il/en/maps/NNL_MAPS_JER003874622/NLI#\\$FL32841346](https://www.nli.org.il/en/maps/NNL_MAPS_JER003874622/NLI#$FL32841346) (09.07.2020).

Zuallard, Jean: Mons Olivarum 1587, verfügbar unter: <http://eng.travelogues.gr/item.php?vieZw=52078> (23.04.2020).

Abbildungen

Abb. 1: Umzeichnung Passionswand Scherzligen (Grütter, Wandmalereien, 161), ergänzt mit Bildlegende und szenischen Zuordnungen (Dähler, Kirche Scherzligen, 29).

Abb. 2: Umzeichnung von Jerusalem in byzantinischer Zeit (Küchler, Jerusalem, 28).

Abb. 3: Mons Olivarum S. (1619, Original 1587) (Cootwijck, Johannes van: Art. Mons Olivarum S, commons.wikimedia, verfügbar unter: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mons_Olivarum_S_-_Cootwijck_Johannes_Van_-_1619.jpg).

Adrian von Bubenberg: Politiker, Jerusalempilger – und Stifter?

Inwiefern vermag eine Stifterhypothese den ursprünglichen Zweck des Passionspanoramas zu erhellen?

Markus Nägeli¹

1. Hypothesen und ihre prägende Kraft

Die ersten Eindrücke in einer Begegnung sind oft prägend für den weiteren Verlauf des Kennenlernens. Dies gilt nicht nur in der Begegnung mit anderen Menschen, sondern auch in der Begegnung mit Kunstdenkmälern. Erste Eindrücke lösen Assoziationsfolgen aus. Sie verknüpfen optisch feststellbare Gegebenheiten mit Deutungen, welche die Betrachtenden aus ihrer Erfahrung mitbringen, die gleichermaßen von ihrem bisherigen Wissensstand wie auch von ihren nicht immer bewussten Gefühlen geprägt sind. Auch bei wissenschaftlich geschulten Menschen, die ihre Fragen an ein Kunstwerk herantragen, steht manchmal fast blitzartig eine Idee im Raum, die sich durch erste Recherchen zur Forschungshypothese entwickelt. Erscheint eine solche plausibel genug, kann sie für lange Zeit zu einem kaum hinterfragten Paradigma werden und ihren ursprünglich hypothetischen Charakter vergessen lassen. Um solche Festlegungen aufzuweichen, braucht es meist einen neuen Anstoss, eine völlig neue Fragestellung, die dann auch neue Forschungsergebnisse zutage fördern kann.

¹ Als Forschungshintergrund zur Thematik verweise ich auf meine Internetstudie *Nägeli, Passionspanorama*. Ausführliche Fussnoten mit vielen Links zu weiteren Online-Seiten sollen Interessierten (Akademikern und Laien) ermöglichen, selber in der Thematik weiterzuforschen. Die Fussnoten werden, im Sinn einer prozessorientierten Forschung, von mir, wenn nötig, durch neue Hinweise ergänzt.

Einen solch prägenden Ersteindruck vermittelte der renommierte Nidwaldner Kunsthistoriker Robert Durrer Anfangs der 20er-Jahre des 20. Jahrhunderts. Als die Scherzlicher Wandmalereien gerade erst unter dem reformatorischen Verputz hervorgeholt worden waren, verfasste er einen kurzen Zwischenbericht zu den laufenden Restaurierungsarbeiten. Seine wenigen Sätze im Jahresbericht der «Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler» über die Jahre 1922/23 wirkten mit starker Prägekraft unwidersprochen weiter. Durrer schreibt über die Scherzlicher Passionswand:

«Hier spielt sich die Passionsgeschichte nicht mehr im alten Streifenschema ab, sondern in perspektivischem Architekturrahmen und zwar in unverkennbarer Anlehnung an die geistliche Schauspielbühne auf verschiedenen Podien, nicht in streng chronologischer Reihenfolge, sondern nach der Bedeutung der einzelnen Episoden zerteilt. Die Darstellung verdient durch diese Anlehnung an die mittelalterlichen Passionsspiele auch die Beachtung der Literatur- und Kulturhistoriker».²

1.1 Zur bisherigen Herkunftshypothese aus dem mittelalterlichen Passionsspiel

Mit Durrers Einschätzung des Scherzlicher Passionspanoramas war für lange Zeit Entscheidendes gesagt und auch die Forschungsrichtung des jungen Kunsthistorikers Max Grütter vorgespurt,³ der in diesen Jahren seine spätere Dissertation *Die Kirche Scherzligen und ihre Wandmalereien* erarbeitete. In seiner in weiten Stücken auch heute noch gültigen Monographie fand gerade

2 Durrer, Scherzligen, 8. Im nachfolgenden Jahresbericht verstärkt Durrer diese Interpretationslinie: «Die grosse, wie erwähnt in teils in freier grüner Landschaft, teils innert phantastischen spätgotischen Architekturen sich abspielende Passionsdarstellung umfasst alle wesentlichen Momente vom Beginn der Lehtätigkeit Jesu, der Samariterin am Brunnen bis über die Aussendung der Apostel und die Himmelfahrt hinaus zum Martyrium des ersten Blutzeugen der christlichen Lehre St. Stephanus» (*ders.*, Scherzligen, 10).

3 «Auf die Abhängigkeit dieser Darstellungen von der mittelalterlichen Schauspielbühne hat schon R. Durrer in seinen Berichten über die Renovationsarbeiten hingewiesen. [...] Und gerade die vorliegenden Malereien liefern einen neuen Beweis dafür; denn alles weist darauf hin, dass wir hier eine großangelegte Illustration eines Passionsspiels vor uns haben» (Grütter, Wandmalereien, 159).

auch die Passionsdarstellung an der Südwand seine vollste Aufmerksamkeit. Durrers Hypothese einer Abhängigkeit der Scherzlicher Darstellung vom mittelalterlichen Passionsspiel vermochte Grütter derart zu beflügeln, dass er sich mit grossem Eifer in die Lektüre mittelalterlicher Literatur hineinstürzte und dabei vielfältige Quellen zur Interpretation der Scherzlicher Darstellung entdeckte.⁴

Die Herkunftshypothese von Durrer wurde durch die akribische Literaturforschung von Grütter gründlich untermauert und wirkte dadurch nahezu 90 Jahre lang bestimmend für die Interpretation dieses Wandbilds. Sie wies demnach grosse Stärken auf: Sie weitete den Blick für die breiten kulturellen Einflüsse und für die Beziehungen zwischen mittelalterlicher Literatur und der bildlichen Darstellung. Sie schärfte das Auge für so manches Detail in Mimik und Gestik, welches sonst übersehen worden wäre. Und sie erwähnte erstmals auch, dass die Szenen nicht nach ihrer zeitlichen Abfolge, sondern nach ihrer «liturgischen Bedeutung»⁵ eingefügt worden seien.

Trotz dieser Stärken hat die bisherige Herkunftshypothese aus dem mittelalterlichen Passionsspiel auch ihre Schwächen: Sie fordert die Betrachterinnen und Betrachter kaum persönlich heraus. Die eigentliche spirituelle Dimension wird nur ganz am Rand spürbar. Das Kunstwerk erscheint deshalb in dieser bildungsbürgerlichen Sicht der 20er-Jahre bloss als eine weitere Spielart der *Biblia pauperum*, die zur Unterweisung des einfachen Volks dient. Den Betrachtenden bleibt die Rolle von Zuschauerinnen und Zuschauern in einem Spiel. Zudem wurden durch Grütters Behauptung, dass Landschaft und Architektur reine Phantasieprodukte des Malers seien, ganz wichtige Dimensionen dieser Darstellung von vornherein ausgeklammert:

4 Z. B. weist Grütter für die Deutung der Szene der beiden Jünger mit dem Wasserträger nicht nur auf den Evangelientext, sondern auch auf die Darstellung in Walther von Rheinaus *Marienleben* hin (welches Peter Maler bereits für die Kindheitsdarstellungen an der Nordwand als Grundlage verwendet hatte) und erwähnt, dass diese Szene auch in den Passionsspielen, wie z. B. in demjenigen von Mons, nicht fehlte. Vgl. *Grütter*, Wandmalereien, 162 f.

5 *Grütter*, Wandmalereien, 159.

Nicht in den Blick gerieten die Realität mittelalterlicher Jerusalem-pilger und der Rückfluss ihrer Erfahrungen in ihre Berner Heimat.⁶ Ausgeklammert blieben wichtige Erscheinungen damaliger Frömmigkeit wie die Spiritualität einer persönlich verantworteten Nachfolge Christi, welche damals in der *Devotio moderna* weite Verbreitung fand.⁷ Die Frage nach einem möglichen Stifter wurde nicht gestellt. Unter den gegebenen Fragestellungen war sie ohne Relevanz. Und Grütter verwendete auch keinen Gedanken darauf, was bei den Betrachterinnen und Betrachtern passiert, wenn in der Darstellung das herkömmliche Streifenschema plötzlich von einem monumentalen Simultanbild abgelöst wird.⁸ Er gibt sich keinerlei Rechenschaft über die Wirkung, welche die ganz neue perspektivische Darstellung auf das Bilderleben hat, wenn auf einmal die Betrachtenden selber und ihre Interaktion mit dem Bild bedeutend werden.

1.2 Eine neue Herkunftshypothese taucht auf

Jahrelang hat der Verfasser im Sinn der Interpretationslinie von Durrer und Grütter (welche auch von Michael Dähler, dem wohl besten Kenner der Kirche Scherzligen, in seinem Kunstführer vertreten worden ist)⁹ Kirchenführungen in Scherzligen durchgeführt. Unhinterfragt erklärte auch er die ganze Architektur als Ansammlung von Bühnenhäuschen, als Kulissen eines Passionsspiels, wie es alljährlich auf den Marktplätzen der mittelalterlichen Städte zur Aufführung gelangt war. Fragen stellten sich meist nur bei den Szenen von Kreuzigung und Auferstehung, bei denen die beiden Bühnenhäuschen von einer zusätzlichen grossen Dachkonstruktion überspannt sind, die zudem ein auffälliges grosses, rundes Loch in der Decke aufweist. Als Erklärung musste der Hinweis genügen, dass mit diesem gemeinsamen Dach

6 Zu diesem Aspekt siehe die Beiträge von Sundar Henny und Jürgen Krüger in diesem Band, S. 159–193 bzw. 195–237.

7 Zu diesem Aspekt siehe die Beiträge von Simone Schultz-Balluff und Volker Leppin in diesem Band, S. 109–133 bzw. 135–157.

8 Zur Frage der Perspektivität siehe den Beitrag von Beate Fricke in diesem Band, S. 75–107.

9 Vgl. *Dähler*, Die Kirche Scherzligen Thun, 28.

wohl die Wichtigkeit und Zusammengehörigkeit dieser beiden Szenen betont werden sollte.

Nach der Rückkehr von einer Jerusalemreise, die der Schreiber im Frühjahr 2014 gemeinsam mit Christoph Jungen¹⁰ unternommen hatte, brachte ein unerwarteter Geistesblitz vor der Scherzlicher Passionswand das bisherige Interpretationsparadigma zum Einsturz. Ganz plötzlich stand die Frage im Raum: Könnte es sich bei dieser Darstellung gar um die Grabeskirche von Jerusalem handeln, die der Maler in realistischer Weise dargestellt hat? Und – wenn dem so wäre – welche Konsequenzen könnte dies für die Interpretation der übrigen Szenerie haben? Fragen um Fragen meldeten sich und erheischten Antworten, welche schlussendlich nach einer neuen Herkunftshypothese für dieses Wandbild verlangten.

So setzte die mögliche Entdeckung der realen Jerusalemer Grabeskirche in der Darstellung der Scherzlicher Passionswand neue Forschungsimpulse in Gang. Christoph Jungen zeigte in der Folge in einer erhellenden Studie zahlreiche verblüffende Übereinstimmungen des Passionspanoramas mit der Pilgertopographie des realen Jerusalem auf.¹¹ Aus diesen Beobachtungen ergeben sich folgende Fragen:

- Woher stammt dieser Realismus in der Darstellung der Landschaft und in der Verortung von Architektur, der um 1469 in unserer Gegend sonst kaum verbreitet ist?
- Wie kommt ein Maler zu so präzisen Ortskenntnissen?
- Weshalb diese eigentümliche Farbgebung, auf die kürzlich der Restaurator Michael Fischer hingewiesen hat,¹² die derjenigen Jerusalems und seiner Umgebung so sehr entspricht?

¹⁰ Siehe Christoph Jungens Beitrag in diesem Band, S. 33–50.

¹¹ Jungen hatte bereits im Frühjahr 2016 in einem eindrücklichen Vortrag zahlreiche Indizien für seine Hypothese vorgelegt und diese in seiner Internetstudie vom Sommer 2017 verdichtet. Vgl. *Jungen*, Jerusalem in Scherzlichen.

¹² Fischer erwähnt, dass die Restauratoren von 2002/03 bei den Figuren des Passionspanoramas «keine Farbspuren in den Poren des Malputzes festgestellt» hätten. Zudem seien «die mit dem Pinsel ausgeführten Vorzeichnungen [...] nicht skizzenhaft, sondern sehr sorgfältig ausgeführt und geben gerade in den Gesichtern bereits die Charakterzüge wieder». Er verweist auf die Ähnlichkeit der kargen Farbgebung mit der Landschaft um Jerusalem und fragt sich, ob wir zu Recht nach einer anderen, verloren geglaubten Farb-

- Weshalb wurde diese grossflächige Form des Passionspanoramas gewählt, die damals völlig neu war? Welche Interessen verfolgten Maler und Auftraggeber damit?
- Und wer war in der Lage, von seiner Nähe zur Kirche Scherzligen, von seiner gesellschaftlichen Stellung, von seinen finanziellen Möglichkeiten und von seiner geistigen Gesinnung her, ein solches Werk in Auftrag zu geben?
- Zudem stellt sich die Frage nach der Bedeutung der spezifisch marianischen Perspektive auf die Erzählung der Passionsereignisse, wie sie durch den Einbezug der Anselm- und der Sibyllenlegende hier sichtbar wird.¹³

In meiner Studie *Das Scherzlicher Passionspanorama – Hintergründe und Bedeutung*¹⁴ versuchte ich, auf diese und weitere Fragen vorläufige Antworten zu finden, indem ich den Fokus auf den Jerusalempilger Adrian von Bubenberg (den Älteren, 1434–1479) richtete. Dieser war seit 1459 als «Herr von Schadau» unmittelbarer Nachbar der Scherzligkirche und sah sich seit 1466 als «Herr von Strättligen» in moralischer Verpflichtung für diese Kirche, die nebst ihrer Bedeutung als Marien-Wallfahrtskirche stets auch die «Leutkirche» der Bevölkerung der umliegenden Dörfer und Weiler in der Herrschaft Strättligen war.¹⁵

Es ist immer gewagt, eine bestimmte Person als möglichen Stifter ins Zentrum zu rücken. Und noch viel gewagter ist es, wenn es sich dabei um Adrian von Bubenberg handelt, den Verteidiger von Murten, mitsamt seinem ganzen Mythos als bernischer Nationalheld (siehe Abb. 1). Und wenn diese Person dann noch mit Bruder Klaus (Niklaus von Flüe, 1417–1487) in

stimmung des Bildes suchen: «Wäre es denn möglich, dass der oder die Maler genau diese Farbigkeit suchten und wir das einfach nicht wahrhaben wollen? [...] Wenn die Maler oder der Stifter Jerusalem kannten oder sogar dort waren, so nahmen sie [...] nicht nur die geographische Situierung der einzelnen Szenen, sondern auch die Farbeindrücke mit nach Hause» (Manuskript des Referats von Restaurator Michael Fischer zur ursprünglichen Farbigkeit des Scherzlicher Passionspanoramas – Tag des Denkmals, 14.09.2019).

¹³ Siehe den Beitrag von Simone Schultz-Balluff in diesem Band, S. 109–133.

¹⁴ Vgl. Anm. 1.

¹⁵ Vgl. Nägeli, Passionspanorama, Anm. 46 und 47.



Abb. 1: Adrian von Bubenberg I. kommt im April 1476 in Murten an, um dort als Kommandant die Verteidigung der Stadt gegen Karl den Kühnen zu leiten. Sein Schildhalter zu seiner Linken trägt das Wappen der Familie von Bubenberg.

Verbindung gebracht wird, dem hoch geachteten Schweizer «Nationalheiligen», dann sind zunächst Zweifel angebracht. Doch Scheuklappen haben die Forschung noch nie weitergebracht. Adrian von Bubenberg ist für diese neue Herkunftshypothese nicht gesucht worden, er hat sich sozusagen aufgedrängt und lässt sich kaum mehr abschütteln, obwohl er, im Gegensatz zu «Peter Maler von Bern»¹⁶ in dieser Kirche nicht durch eine Inschrift gewürdigt worden ist.

Was könnte die Fokussierung auf eine bestimmte Stifterperson denn bringen? Vielleicht wird durch die Beschäftigung mit einer solch prägenden,

16 Zu Peter Maler (alias Peter Glaser) vgl. *Nägeli*, Passionspanorama, 1 (Anm. 2).

geschichtlich fassbaren Person ein persönliches Engagement spürbar, welches den Stifter bewegt haben könnte. Ein starkes Engagement entsteht durch lebendige Auseinandersetzung mit den Wirkkräften einer Zeit und will selber etwas in der Zeit bewirken. Eine mögliche Absicht, ein Zweck rückt ins Blickfeld. Und diese Wirkkraft kann – Jahrhunderte überdauernd – auch heutige Betrachterinnen und Betrachter neu berühren und in Bewegung bringen. Die Betrachtenden begegnen dann dieser Passionsdarstellung nicht länger als distanzierte Zuschauerinnen und Zuschauer, sondern als vom dynamischen Hintergrund des Kunstwerks Ergriffene.

2. Adrian von Bubenberg, Politiker, Soldat, Jerusalempilger – und Stifter ?

2.1 Bubenberg – der Politiker und Soldat¹⁷

Adrian von Bubenberg ist als politischer Mensch aufgewachsen. Seine Wurzeln entstammen einer der ältesten hochburgundischen Adelsfamilien der Gegend mit Verbindungen bis an den burgundischen Hof. Früh erlebt er auf Schloss Spiez und im herrschaftlichen Stadthaus in Bern die beiden Seiten der politischen Existenz seiner Familie. Als Erben der Herren von Strättligen und als derzeitige Herren von Spiez waren die Bubenberg im Berner Oberland freie, eigenständige Twingherren und direkt dem Kaiser beziehungsweise König unterstellt. Zusätzlich hatten gerade sie schon vor Generationen zusammen mit anderen freien Geschlechtern die Stadt Bern gegründet und gross gemacht. So lebten sie als führendes Bürgergeschlecht Berns ihre angestammte Freiheit stets in Verantwortung für das Gemeinwesen ihrer Stadt.

Als Sohn eines Ritters verinnerlichte Adrian von klein auf das Ideal des *Miles Christi*, des Soldaten Christi. Er wuchs in einer Landschaft auf, in der der Kult um den heiligen Mauritius, den Anführer der Thebäischen Legion

¹⁷ Vgl. *Golowin*, Bubenberg und die Krone, 11–58, 192–199; *Wälchli*, Adrian von Bubenberg, 9–19; *Studer Immenhauser*, Familie von Bubenberg, 79–82.

und Schutzheiligen Hochburgunds, weit verbreitet war.¹⁸ Ebenso prägend waren für ihn der 10000-Ritter-Kult und die Legenden um seinen Namenspatron, den heiligen Adrian von Nikomedien, den soldatischen Märtyrer. In hiesiger Überlieferung wurde dieses Ideal überlagert vom Bild des jugendlichen Haudegens, der seine Oberländer Kampfgenossen an vorderster Front in den Krieg führte.

Der äussere und innere Umbruch im Leben des Junkers Adrian von Bubenberg in den 1460er-Jahren darf nicht unterschätzt werden (vgl. Abb. 2). Im Mai 1463 begegnen wir ihm als Söldnerführer in einem heftigen Zwist mit seinen «Arbeitgebern», die ihn um seinen Lohn prellen wollen. Aus ehrlicher Empörung und mit gutem Recht stellt er Herzog Ludwig dem Schwarzen von Veldenz und dessen Bruder, dem Bischof von Strassburg, ein 14-tägiges Ultimatum und droht ihnen mit einer Fehde. Um eine Eskalation zu vermeiden, mahnt ihn ein eindringlicher Brief aus Bern zu sofortiger Rückkehr.¹⁹ Dafür anbietet sich Bern, sich für die Bezahlung der ausstehenden Soldgelder zu verwenden. Pikantes Detail: Sein Vater, Heinrich von Bubenberg, steht vermutlich massgebend hinter diesem Schreiben. Er hat bis vor wenigen Wochen noch die Schultheissenwürde bekleidet und ist immer noch eine der gewichtigsten Stimmen im Kleinen Rat.

Man stelle sich vor, wie der Haudegen Adrian auf die Ermahnung des Rats, hinter der er die Person seines mächtigen Vaters spürt, reagiert haben muss. Und doch, er geht darauf ein. Für ihn ist sein Vater als Staatsmann sozusagen ein «Übervater» für Bern. Als weiser Lenker und Schlichter hat er sich innerhalb der ganzen Eidgenossenschaft einen Namen gemacht. Er stellt im besten Sinn eine «königliche» Person dar, die innerhalb des föderalistischen Staatenbundes die Verantwortung für das Ganze verkörpert.²⁰

Nur ein Jahr später (1464) ist Heinrich von Bubenberg tot und nun lastet die ganze Verantwortung mit einem Schlag auf Adrian. Selbstverständlich erbt er den Sitz des Vaters im Kleinen Rat mitsamt der Option, bald selber zum Schultheissen gewählt zu werden. Und er ist nun das Haupt

18 Im Berner Oberland finden sich zahlreiche Mauritiuskirchen, so unter anderem in Saanen, Boltigen, Oberwil, Amsoldingen und Thun.

19 Vgl. *Wälchli*, Adrian von Bubenberg, 17f.; *Golowin*, Bubenberg und die Krone, 194f.; *Feller*, Geschichte Berns, 319; *Ziegler*, Adrian von Bubenberg, 11–13.

20 Vgl. *Feller*, Geschichte Berns, 311f.; *Zahnd*, Heinrich IV. von Bubenberg, 48.

derjenigen Familie, die massgeblich an Gründung und Aufstieg Berns beteiligt war. Zugleich bleibt er Leitbild für viele jüngere Menschen, gerade auch im ländlichen Berner Oberland. Ob Adrian in dieser Zeit spürt, dass er für seine neue politische Aufgabe noch eine besondere Legitimation und innere Bevollmächtigung braucht?

2.2 Bubenberg – der Jerusalempilger und Freund von Bruder Klaus²¹

Sehr wahrscheinlich waren sich die beiden Ratsherren Adrian von Bubenberg und Niklaus von Flüe bereits im Rahmen der eidgenössischen Tagsatzungen²² begegnet. Ob sie sich dabei auch über Pilgerschaft ausgetauscht haben, wissen wir nicht.

Noch bevor der Obwaldner Niklaus den Weg seiner Pilgerschaft antrat, brach der Berner Adrian zu seiner Pilgerreise nach Jerusalem auf. Vor ihm hatten erst wenige Berner eine solche Fahrt unternommen, doch nach seiner Reise wurden die bernischen Jerusalempilger in den kommenden Jahren immer zahlreicher.²³ In den 1460er-Jahren stellte eine solche Reise in vielerlei Hinsicht noch eine rechte Herausforderung dar. Zur Finanzierung dieses kostspieligen Unternehmens verkaufte Bubenberg zuvor aus dem mütterlichen Erbe die Herrschaft Wartenfels im Solothurnischen. Zugleich fädelte er, ebenfalls in Solothurn, den Rückkauf der halben Herrschaft Strättligen von einer entfernten Verwandten ein. Wie risikoreich eine solche Jerusalemreise damals eingeschätzt wurde, zeigt sich gerade auch an der Tatsache, dass die Besiegelung dieses Kaufvertrags durch Adrian erst nach dessen heiler Rückkehr von seiner Pilgerfahrt stattfinden sollte.²⁴

21 Wichtige Einsichten verdanke ich *Huber*, Bruder Klaus und Ritter Adrian und *Meier*, Bruder Klaus, 233–239 und 294–301.

22 «Tagsatzungen hiessen bis 1848 die Versammlungen, an denen bevollmächtigte Boten der eidgenössischen Orte gemeinsame Geschäfte berieten» (*Würgler*, Tagsatzung).

23 Vgl. *Nägeli*, Passionspanorama, 4 (Anm. 16–18). Siehe auch den Beitrag von Sundar Henny in diesem Band, S. 159–193.

24 Vgl. *Nägeli*, Passionspanorama, 7 (Anm. 47, 48, 52, 53 und 55).

Zeittafel zur Entstehungsgeschichte des Scherzlicher Passionspanoramas

	Kirche Scherzlichen	Adrian v.Bubenberg	Bern	Eidgenossen	Weltgeschichte + Weiteres	
früher	1440/50 Antependium u. Grablich (Stiffern: Anna v.Velschen) 1453 Visitation d. Bischof v. Lausanne (Einbau Sakramentenhaus)	Herbst 1455 AvBub zieht mit eigener Truppe nach Dillon / Annulation des Kreuzzugs durch Herzog Philipp 24.4.1457 AvBub heiratet in 2. Ehe Jeanne de La Sarraz / 23.7.57 AvBub Landvogt auf Lenzburg			1453 Türken erobern Byzanz/Konstantinopel 1454 Herzog Philipp der Gute ruft z. Kreuzzug für März 1456 Herbst 1455 AvBub zieht mit eigener Truppe nach Dillon / Annulation des Kreuzzugs durch Herzog Philipp 24.4.1457 AvBub heiratet in 2. Ehe Jeanne de La Sarraz / 23.7.57 AvBub Landvogt auf Lenzburg	früher
1459	23. 1. Testament Anna v. Velschen					1459
1460		10.11. AvBub wird „Herr von Schadau“ (z.Zt. noch Landvogt auf Lenzburg)		Jerusalemfahrt H.B. v.Eptingen (und Niklaus v. Scharnachthal) Eroberung des Thurgaus		1460
1461				Friede von Konstanz Ludwig XI König von Frankreich		1461
1462		Ostern 62-63: Heinrich v. Bubenberg Schultheiss AvBub Soldnerhauptmann für Ludw. d. Schwarzen v. Veldenz				1462
1463		1.5. AvBub droht Ludwig v. Veldenz u. Bischof v. Strassburg mit Fehde (ausbleibende Soldzahlung) Peter Maler (Glaser) Mitglied des Rats der 200		Des. Joh. Bäll aus Thun stiehlt in Köln Reliquie d. Vinzenzenhauptls 25.5. Vinzenzenhaupt nach Bewilligung Roms ins Berner Münster überführt		1463
1464	Chordachstuhl erneuert	13.1. + Anna v. Velschen (11.2. Heinrich v. Bubenberg / AvBub Nachfolger im Kl. Rat + Heinrich v. Bubenberg / AvBub Nachfolger im Kl. Rat Beginn Abrassung Strätfliger Chronik (Elogius Kiburger)				1464
1465		AvBub verkauft Herrschaft Wartenfels an Solothurn			12.4. Herzog Philipp übergibt Regierung an Karl d. Kühnen	1465
1466		Adrian von Bubenbergs Pilgerfahrt nach Jerusalem (Rückkehr als Ritter vom Hl. Grab)				1466
1467		21.12. Beurkundung Rückkauf ½ Herrschaft Strätfligen (von Künigold v. Spiegelberg-v. Malrein, Solothurn) Pilgerfahrt Niklaus u. Wilhelm v. Diesbach nach Jerusalem u. Sinai (= Ritter v. Berg Sinai)			15.6. + Philipp der Gute / Karl d. Kühne = Herzog v. Burgund 16.10. Niklaus v. Ffide verlässt Familie / Vision u. Rückkehr in Rant (Bruder Klaus)	1467
1468		18.4. AvBub Schultheiss (bis Ostern 69) 21.6. AvBub leitet Auszug Berns zum Sundgauer-Zug (Rückkehr 15.7.) 21.7. Auszug Berns zum Waldshuter-Zug				1468
1469	Schiffdachstuhl erneuert Scherzlicher Passionspanorama	vor 27.4. AvBub Zeuge bei Inquisition Br. Klaus durch Weihbischof (talente Exkomm. weg. Bischofsbedrohung) + Peter Maler von Bern				1469
1470		Rede AvBub im Twingherrenstreit				1470
später		1473 Reformversuch Kloster Interlaken durch Windesheimer 1476 AvBub leitet Verteidigung von Murten			1470/71 „Turner Passion“ (Hans Memling) 1474-77 Burgunderkriege	später

Abb. 2: Zeittafel zur Entstehungsgeschichte des Scherzlicher Passionspanoramas.

Im Frühjahr 1466 verliess Junker Adrian Bern und kehrte im Herbst desselben Jahres als Ritter vom Heiligen Grab wieder in seine Vaterstadt zurück. Dazwischen lag eine entbehrungsreiche Pilgerfahrt zu Pferd, zu Schiff und – einmal in der Heiligen Stadt angekommen – vor allem zu Fuss und betend auf den Knien auf den Wegen und in all den Kirchen, in denen nach uralter Pilgertradition an die verschiedenen Stationen des Leidenswegs von Jesus Christus erinnert wurde.²⁵ Der Ritterschlag zum «Ritter vom Heiligen Grab» um Mitternacht in der Grabeskirche bedeutete die Krönung seiner Pilgerfahrt. Eingeweiht in das Mysterium von Tod und Auferstehung,²⁶ war er nun bereit, sich mit Leib und Seele für die Sache Jesu Christi einzusetzen. Als Ritter Adrian fühlte er sich wohl auch befähigt, schon bald als Schultheiss seiner Vaterstadt zu dienen.

Ein Jahr später, im Herbst 1467, verliess der Pilger Niklaus von Flüe endgültig seine Familie, um zu den Gottesfreunden²⁷ ins Elsass zu ziehen. Doch schon bald kehrte er, aufgrund einer visionären Erfahrung, in sein Heimatdorf zurück. Von da an hauste er als Einsiedler, wenige hundert Meter von seiner Familie entfernt, in der Ranftschlucht. Sein Wunderfasten und seine Ratschläge zum Frieden machten ihn rasch weitherum bekannt. Auch Bubenberg schätzte seinen Rat und lernte wohl schon bald dessen Beichtväter, die Priester Amgrund und Isner, kennen. Sie begleiteten den Einsiedler im Geiste der Leidensmystik der *Devotio moderna*²⁸ auf seinem besonderen Weg.

Nur anderthalb Jahre nach dessen Rückkehr errichteten die Landleute von Obwalden ihrem «Bruder Klaus» im Ranft eine Kapelle mit angebauter Einsiedelei. Der Weihbischof von Konstanz nahm die Weihe dieser Kapelle

25 Der Pilgerbericht des Baslers Hans Rot von 1440 listet detailliert alle Gedenkstätten auf, die den Jerusalemern gezeigt worden sind. Vgl. *Bernoulli*, Pilgerreisen, 357–368.

26 Vgl. *Golowin*, Bubenberg und die Krone, 207–213.

27 Als «Gottesfreunde» wurden im 14. und 15. Jahrhundert Menschen bezeichnet, die zum Teil unter dem geistigen Einfluss von Tauler und Seuse und in Verbindung mit der Gemeinschaft von Rulman Merswin auf dem «Grünen Wörth» in Strassburg ihr mystisches Leben führten. Diese Gemeinschaft, ursprünglich aus Laien bestehend, gehört «zu den meistvermuteten Zielen des Pilgers Klaus von Flüe» (*Meier*, Bruder Klaus, 167).

28 Zur *Devotio moderna* in der Schweiz vgl. *Nägeli*, Passionspanorama, 5 (Anm. 29 und 30).

im Frühjahr 1469 zum Anlass, das Wunderfasten dieses Einsiedlers gründlich zu testen.²⁹ So befahl er Niklaus von Flüe, drei Stücke Brot zu essen und Johanneswein zu trinken. Zum Glück hatte Bruder Klaus zuvor seinen Freund Adrian von Bubenberg gebeten, bei dieser Inquisition anwesend zu sein. Als Niklaus nun nach dem zweiten Bissen bereits Blut hustete, ging der Ritter dazwischen und bedrohte den Bischof verklausuliert mit dem Tod, sollte der Einsiedler an dieser Tortur sterben. Dass er sich damit bei der Kirche eine latente Exkommunikation³⁰ einhandelte, vermochte Bubenberg nicht zu beeindrucken. War ihm seit seiner Jerusalem-Erfahrung Gottesgehorsam wohl wichtiger geworden als Kirchengehorsam?

2.3 Bubenberg – der Stifter des Scherzlicher Passionspanoramas?

Eine Klimaabkühlung in der Mitte des 15. Jahrhunderts bringt grössere Schneemengen. In der Kirche Scherzligen muss 1464 das Dach des Chors steiler gemacht werden. Für das Kirchenschiff ist das gleiche Prozedere für 1469 vorgesehen.³¹ Als «Herr von Schadau» und nun neu wieder als «Herr von Strättligen» befindet sich Bubenberg in räumlicher und geistiger Nähe zur Kirche Scherzligen. Eine grössere Stiftung in Bezug auf neue Wandmalereien für die Wallfahrtskirche «Unserer lieben Frau zu Scherzlingen» wird so gut denkbar.³²

Doch was könnten die inneren Beweggründe für eine solche Stiftung sein? Es ist gut möglich, dass Adrian von Bubenberg genau in diesen Jahren des Umbruchs Einsicht in die entstehende *Strättlinger Chronik* erhielt, die

29 Zur bischöflichen Untersuchung vgl. *Huber*, Bruder Klaus und Dorothea, Nr. 004.

30 Vgl. Kap. «Die Garriliati-Affäre» in: *Huber*, Bruder Klaus und Ritter Adrian.

31 Vgl. *Nägeli*, Passionspanorama, Anm. 2.

32 Es ist durchaus auch denkbar, dass die Frauen der Familie Bubenberg bei einer allfälligen Stiftung im Hintergrund aktiv gewesen sein könnten, hatte doch Scherzligen als Marienwallfahrtsort und Kirche mit drei weiteren in Nebenaltären verehrten weiblichen Heiligen vermutlich eine besondere Anziehungskraft für Frauen. Vgl. *Dähler*, Die Kirche Scherzligen, 6.

Elogius Kiburger seit 1464 verfasste.³³ Kiburger, früher Pfarrer in Einigen, war lange Zeit sozusagen als Familienpfarrer der Bubenberg in der Herrschaft Spiez tätig gewesen. Vielleicht hatte er auch an der religiösen Erziehung Adrians mitgewirkt.³⁴ In dieser Chronik liest Bubenberg wieder neu, was er wohl zuvor schon als Familientradition gehört hatte: von der Abstammung seiner Vorfahren aus einem königlichen Geschlecht und von der Verwandtschaft mit dem Königshaus von Hochburgund. Können wir uns vorstellen, wie die Legende vom Traum «küng Rudolfs» von der Stadt mit den zwölf Toren und dem anschliessenden Bau der zwölf Thunerseekirchen (zu denen auch Scherzligen gehört) auf Bubenberg wirken musste? Nicht um Anhäufung von persönlichem Ruhm und Reichtum sollte es gehen, sondern «dass er solt gottes dienst meren»,³⁵ also um den Bau von Kirchen für die Menschen und zur Verherrlichung des Reiches Gottes. Könnte darin ein gewichtiges Motiv liegen, dass Adrian vielleicht den Plan fasste, dieses grosse Passionspanorama für das Volk zu stiften? Man hat erwogen, ob allenfalls eine Stifterfigur in der ausgebrochenen Fensterlücke hätte gemalt sein können. Doch Stifterfiguren werden bei einem Bild gewöhnlich unten links oder rechts angebracht.

Wer jedoch Adrian von Bubenberg etwas näher kennt, z. B. seine «rässe» Rede vor dem Berner Rat im sogenannten «Twingherrenstreit», die in einem ausführlichen Protokoll vorliegt, weiss, wie kritisch er auf geistliche Stiftungen für das persönliche Seelenheil anstelle von Stiftungen für das Allgemeinwohl reagierte: «Und hend die erlichen gschlecht vermeint Gottes er zuo schaffen und ir er und selenheil, so foercht ich, sy heigend vil huoren

33 Elogius Kiburger hat die Strättlinger Chronik im Zeitraum zwischen 1464 und 1487 verfasst (*Heim*, Strättlinger Chronik, 5). Vgl. auch *Nägeli*, Passionspanorama, 7 (Anm. 50). Der Quellentext ist zugänglich in: *Baechtold*, Stretlinger Chronik.

34 Kiburger «schrieb in erster Linie für die Familie von Bubenberg» (*Heim*, Strättlinger Chronik, 6). Auch Regula Schmid betonte in ihrem Vortrag: «[Kiburger] macht es ganz deutlich: Erstes Ziel der Schrift sei, «dass der edel wolgeborn und lang harkomend stamm von Buobenberg hie in dieser schrift [...] mügent merken und gesechen, wie ir vordern sich gehalten habent in denen herschaften, so si nuo zuo unsern ziten inne habent und besiztent» [...]. *Schmid*, Entstehungsbedingungen und Gebrauch von Chroniken, 16.

35 *Baechtold*, Stretlinger Chronik, 66.

und buoben gestift»,³⁶ Adrian von Bubenberg kennt den Missbrauch geistlicher Stiftungen. Er braucht keine Stiftung für sein Seelenheil. Auch die Meinung der offiziellen Kirche gilt ihm wenig, wenn es darum geht, im rechten Augenblick seinen Mann zu stehen und dasjenige zu verteidigen, was ihm wahr und heilig ist, wie eben geschildert bei der bischöflichen Inquisition im Ranft.

Doch was, wenn nicht die Sorge um sein Seelenheil im damals üblichen Sinn, könnte ihn sonst veranlasst haben, dieses Bild zu stiften? Einen Einblick in sein Inneres erhalten wir erst Jahre später: 1477, die Burgunderkriege sind vorüber, ermahnt Schultheiss Adrian von Bubenberg seine Ratskollegen in einem eindrücklichen Brief vor allem zu einer Haltung der «barmherzigkeit» in ihrem Handeln:

«und sind in üwern geschaefften gegen üwern naechsten nit zuo hert und nehmen mittelweg an die hand [...] Und darumb, gnaedigen herren, sind in allen sachen erbarmherzig, so git üch gott ein guot saelig end; dann gott selber spricht: wo nit barmherzigkeit sy, da sy er nit. Wo gott dann nit ist, da mag kein guot end niemer gesin».

Und er verweist dabei auf die Hilfe des «milten Jehsus»,³⁷ der uns allen zu einem guten, seligen Ende verhelfen wolle.

Sollte der Jerusalempilger Bubenberg das Scherzlige Passionspanorama tatsächlich gestiftet haben, dann wohl nicht primär als persönliches «Seelgerät», sondern vor allem für das «Heil» seiner Zeitgenossen. Denn dieses einmalige Wandbild in dieser Wallfahrtskirche am Jakobsweg vermittelt eine Einladung. Es will die Besucher zu einer inneren Pilgerreise nach Jerusalem einladen, um etwas von dem, was Bubenberg dort real erlebt hatte, in geistiger Weise nachzuvollziehen: nämlich auf den Spuren des «milten Jehsus» Barmherzigkeit zu erfahren und eine Haltung der Barmherzigkeit einzuüben.

36 Zitiert in: *Wälchli*, Adrian von Bubenberg, 21–23.

37 «... denn es in trüwen geschicht, wann min lib und gut üwer eigen ist bis in den tod, mit der hilf des milten Jehsus, der uns allen well helfen zu einem guoten säligen end» (Brief von Schultheiss Adrian von Bubenberg an den Berner Rat vom 24.08.1477; zitiert in *Wälchli*, Adrian von Bubenberg, 26 und 35).

3. Welchen Gewinn könnte die neue Herkunftshypothese bringen?

Das bisher Gesagte lässt sich in folgende Herkunftshypothese verdichten: Der Stifter der Scherzlicher Passionswand ist der Jerusalempilger Adrian von Bubenberg und der Zweck dieses Wandbilds ist es, im Geist der *Devotio moderna* den Betrachtenden eine reale Vergegenwärtigung des Passionsgeschehens zu ermöglichen, welche ihre persönliche «Nachfolge Christi» stärkt.³⁸

Was bringt diese neue Herkunftshypothese über die bis anhin geltende hinaus? Wenn eine Person aufgrund zahlreicher Indizien sich geradezu als mutmasslicher Stifter aufdrängt, entsteht die Möglichkeit, das Scherzlicher Passionspanorama in Beziehung zum persönlichen Engagement dieser Stifterpersönlichkeit vertiefter zu verstehen. Dessen räumliche und emotionale Nähe zu dieser Marienwallfahrtskirche, seine Erfahrungen als Jerusalempilger, seine spirituelle Beheimatung im Umfeld der *Devotio moderna*, seine Auseinandersetzung mit Familientradition einerseits und modernem Renaissancegefühl andererseits fliessen in die Art der Darstellung mit ein. Ausserdem ist Adrian von Bubenberg, als geübter militärischer Stratege, es gewohnt, Geländekrokis anzufertigen, welche die wichtigsten topographischen Gegebenheiten wirklichkeitsnah abbilden. Zudem hat er auf seiner Pilgerreise selber erfahren, was ein möglichst reales Nacherleben des Leidenswegs von Jesus Christus in ihm bewirkt hat. Eine ähnliche Erfahrung will er nun den Gläubigen in Scherzlichen in der Betrachtung dieses Wandbilds ermöglichen. Natürlich ist es Peter Maler, der das Ganze in diese künstlerische Form bringt. Doch Meister Peter ist, wie Ritter Adrian, ebenfalls Kind seiner Zeit (siehe Abb. 3). Die Anliegen von Stifter und Maler verdichten sich in exemplarischer Weise in diesem Kunstwerk und es wird dadurch zu einem Instrument ihres Wirkens für die Menschen in ihrem Umfeld. Fragt man via Stifterhypothese nach der Absicht, dem Ziel und Zweck des Passionspanoramas, so liegt es nahe, das Panorama als Einladung an die Betrachtenden zu

³⁸ Nägeli, Passionspanorama, 4. Vergleiche den Beitrag von Volker Leppin in diesem Band, S. 135–157.



Abb. 3: Wappen und Inschrift «peter maler von bern» an der Nordwand der Kirche Scherzligen. Das Wappen ist nicht lesbar. Peter Maler verstarb 1469. Es ist nicht auszumachen, ob er die Fertigstellung des Passionspanoramas noch erlebt hatte oder ob ihm seine Werkstatt mit dieser Inschrift nachträglich ein Denkmal setzen wollte.

verstehen: Sie sollen sich auf eine innere Reise, auf geistige Pilgerfahrt nach Jerusalem begeben und ihr Leben in den Fussspuren Jesu neu überdenken.

4. Literaturverzeichnis

Quellen

- Baechtold, Jakob (Hg.): Die Stretlinger Chronik: Ein Beitrag zur Sagen- und Legendengeschichte der Schweiz aus dem XV. Jahrhundert, Frauenfeld 1877, online verfügbar unter: <https://archive.org/details/diestretlingerch01kibuuoft/page/n7/mode/2up> (04.08.2020).
- Bernoulli, August: «Hans und Peter Rot's Pilgerreisen: 1440 und 1453», in: Beiträge zur vaterländischen Geschichte, Neue Folge, Bd. 1, 1882, 329–408, online verfügbar unter: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=bzg-001:1882:11::455#343> (12.06.2020).
- Huber, Werner T.: Quellen Bruder Klaus und Dorothea, online verfügbar unter: <https://www.bruderklaus.eu/quellen.asp> (11.04.2020).

Sekundärliteratur

- Dähler, Michael: Die Kirche Scherzligen Thun, Schweizerischer Kunstführer der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Bern 2004.
- Durrer, Robert: Die Kirche von Scherzligen. Jahresberichte der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler, 1922/23, Aarau 1924, 7–8, und 1924/25, Aarau 1926, 9–10.
- Feller, Richard: Geschichte Berns, Bern 1946.
- Golowin, Sergius: Adrian von Bubenberg und die Krone von Burgund: Jugend und Morgenlandfahrt eines Ritters in Wende-Zeit, Bern 1976.
- Grütter, Max: «Die Kirche von Scherzligen und ihre Wandmalereien», in: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, Neue Folge 30, 1928, 37–46, 90–102, 155–167, 217–231, online verfügbar unter: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=zak-002:1928:30#5> (04.08.2020).
- Heim, Thomas: «Die Strättlinger Chronik: Einblicke in das bernische Wallfahrtswesen», in: Berner Zeitschrift für Geschichte 71/3, 2009, 1–56, online verfügbar unter: https://www.bezg.ch/img/publikation/09_3/heim.pdf (04.08.2020).
- Huber, Werner T.: Bruder Klaus und Ritter Adrian, online verfügbar unter: www.bruderklaus.eu/adrian.asp (11.04.2020).
- Meier, Pirmin: Ich, Bruder Klaus von Flüe, Zürich 1996.
- Schmid, Regula: «dann ich von dem von Buobenberg han gehört und vernommen». Entstehungsbedingungen und Gebrauch von Chroniken im Spätmittelalter, Vortrag an der Spiezer Tagung 21.–22.06.2011 (Manuskript).
- Schmid, Regula: «Zeichen und Wunder im Paradies. Die Strättlinger Chronik», in: Hesse, Christian / Hüssy, Annelies (Hgg.): Adlige Selbstbehauptung und höfische Repräsentation: Die Freiherren von Strättlingen (Sonderausgabe Berner Zeitschrift für Geschichte 75/2), Baden 2013, 69–75.
- Studer Immenhauser, Barbara: «Die Familie von Bubenberg», in: Holenstein, André / Erlach, Georg von (Hgg.): Vom Krieg zum Frieden. Eidgenössische Politik im Spätmittelalter und das Wirken der Bubenberg (Sonderausgabe Berner Zeitschrift für Geschichte 74/2), Baden 2012, 71–86, online verfügbar unter: https://www.bezg.ch/img/publikation/12_2/02_12_BEZG_studer_immenhauser.pdf (12.06.2020).
- Wälchli, Karl F.: Adrian von Bubenberg, Bern 1979.
- Würgler, Andreas: Art. Tagsatzung, Historisches Lexikon der Schweiz, online verfügbar unter: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/010076/2014-09-25/> (06.08.2020).
- Zahnd, Urs Martin: «Heinrich IV. von Bubenberg und der Friedensschluss nach dem Alten Zürichkrieg», in: Holenstein, André / Erlach, Georg von (Hgg.): Vom Krieg zum Frieden. Eidgenössische Politik im Spätmittelalter und das Wirken der Bubenberg (Sonderausgabe Berner Zeitschrift für Geschichte 74/2), Baden 2012, 29–56,

online verfügbar unter: https://www.bezg.ch/img/publikation/12_2/02_12_BEZG_zahnd.pdf (16.06.2020).

Ziegler, Alfred: «Adrian von Bubenberg und sein Eingreifen in die wichtigsten Verhältnisse der damaligen Zeit», in: Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern 12/1, 1887, 1–130, online verfügbar unter: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=ahv-002:1887:12::559#26> (04.08.2020).

Internetquellen

Jungen, Christoph: Jerusalem in Scherzligen – eine Entdeckung, Sommer 2017, online verfügbar unter: http://www.scherzligen.ch/fileadmin/user_upload/PDF/Anhang_Chr._Jungen.pdf (15.04.2020).

Nägeli, Markus: Das Scherzlicher Passionspanorama – Hintergründe und Bedeutung (Version 04.20), verfügbar unter: http://www.scherzligen.ch/fileadmin/user_upload/PDF/Scherzlicher_Passionswand_-_M._Naegeli__V._04.20_.pdf (15.04.2020). Auch zu finden unter: https://www.theos.unibe.ch/orte/pdf/scherzlicher_passionswand_version_april_2020.pdf (11.06.2020).

Abbildungen

Abb. 1: Diebold Schilling: Amtliche Berner Chronik (1483). Bd. 3, Bürgerbibliothek Bern, Mss.h.h.l.3, 692, online verfügbar unter: <https://e-codices.unifr.ch/de/bbb/Mss-hh-10003/692/0/Sequence-49> (27.08.2020).

Abb. 2: Erstellt von Markus Nägeli. Die Zeittafel stellt die Grundlage zur vorliegenden Herkunftshypothese dar. Die Daten wurden den angeführten Quellen, der Sekundär- und der weiterführenden Literatur entnommen. Belege dazu finden sich in den Anmerkungen zu diesem Beitrag und vor allem auch in den zahlreichen Anmerkungen bei Nägeli, Passionspanorama.

Abb. 3: Foto: Markus Nägeli.

Weiterführende Literatur

Quellen

Bernoulli, August: «Die Pilgerfahrt Hans Bernhards von Eptingen», in: Beiträge zur vaterländischen Geschichte, Bd. 2, 1888, 13–75, online verfügbar unter: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=bzg-001:1888:12::597#63> (04.08.2020).

- Codex Mss.h.h. X.50, in: Burgerbibliothek Bern, online verfügbar unter: <http://www.handschriftencensus.de/3955> (11.04.2020).
- Diesbach, Max von (Hg.): «Hans von der Grubens Reise- und Pilgerbuch 1435–1467», in: Archiv des historischen Vereins des Kantons Bern 14/2, 1894, 97–151, online verfügbar unter: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=ahv-002:1893:14::798#13> (11.06.2020).
- Kaufbrief Herrschaft Strättligen, in: Staatsarchiv Solothurn, Archiv von Roll, Urkunde Nr. 179 (21.12.1466) mit Abzahlungsmodus der Schuld.
- «St. Anselmi Fragen an Maria»: (Digitale) Erschließung, Auswertung und Edition der gesamten deutschsprachigen Überlieferung (14.–16. Jh.) – Projekt der Universität Bochum, online verfügbar unter: <http://www.linguistics.rub.de/anselm/project/goals.html> (11.04.2020).
- Übertragung Schadau an Adrian von Bubenberg (10.11.1459), in: Staatsarchiv des Kantons Bern, HA [Herrschaftsarchiv] Spiez, online verfügbar unter: <https://www.query.sta.be.ch/detail.aspx?ID=36701> (15.04.2020).

Sekundärliteratur

- Beer, Ellen J. / Gramaccini, Norberto / Gutscher-Schmid, Charlotte u. a. (Hgg.): Berns grosse Zeit: Das 15. Jahrhundert neu entdeckt, Bern 1999.
- Benz, Kathrin: Der Aussteiger: Bruder Klaus für Skeptiker, Freiburg 2016.
- Benziger, Carl: Eine illustrierte Marienlegende aus dem XV. Jahrhundert (Kodex Mss. Hist. Helv. X. 50, Stadtbibliothek Bern), Straßburg 1913.
- Bitterli, Dieter: Die Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau in Hergiswald, Schweizerischer Kunstführer der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Bern ²2007.
- Dähler, Michael: «Notre Dame de Scherzligen: Zur Theologie des Bildprogramms», in: Jahresbericht Schlossmuseum Thun, Thun 2003, 8–18, online verfügbar unter: http://biblio.unibe.ch/digibern/jahrbuch_schloss_thun/jahrbuch_schloss_thun_2003.pdf (04.08.2020).
- Dähler, Michael: «Das Grabtuch der Familie von Krauchthal-von Velschen entdeckt?», in: Jahresbericht Schlossmuseum Thun, Thun 2003, 19–26, online verfügbar unter: http://biblio.unibe.ch/digibern/jahrbuch_schloss_thun/jahrbuch_schloss_thun_2003.pdf (04.08.2020).
- Dähler, Michael: «Kirche Scherzligen Thun», in: Uferschutzverband Thuner- und Brienzsee (Hg.): Jahrbuch vom Thuner- und Brienzsee, Brienz 2004, 91–113, online verfügbar unter: http://biblio.unibe.ch/digibern/uferschutzverband/uferschutzverband_band_2004.pdf (04.08.2020).
- Egloff, Gregor: Art. Heimo Amgrund, Historisches Lexikon der Schweiz, online verfügbar unter: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/042151/2001-07-09/> (09.06.2020).

- Freddi, Silvan: Art. Küngold von Spiegelberg, Historisches Lexikon der Schweiz, online verfügbar unter: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/047690/2013-01-08/> (09.06.2020).
- Gerth, Julia: Wirklichkeit und Wahrnehmung: Hans Memlings Turiner Passion und die Bildgruppe der Passionspanoramen, Berlin 2010.
- Grütter, Max: «Die romanischen Kirchen am Thunersee: Ein Beitrag zur Frage der Ausbreitung frühlobardischer Architektur», in: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, Neue Folge 34, 1932, 118–128, 204–218, 272–285, online verfügbar unter: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=zak-002:1932:34::391#136> (04.08.2020).
- Grütter, Max: «Maler und Glasmaler Berns im 14. und 15. Jahrhundert», in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 24/4, 1966, 211–238, online verfügbar unter: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=zak-003:1965:24::450#321> (04.08.2020).
- Grütter, Max: Tausendjährige Kirchen am Thuner- und Brienersee (Berner Heimatbücher 66), Bern 1966.
- Grütter, Max: «Zur Meisterfrage», in: Die Chorfenster der Stadtkirche Biel. Katalog zur Ausstellung vom 15. August bis 12. September 1971, Biel 1971.
- Grütter, Max: Scherzligen und Schadau bei Thun, Schweizerischer Kunstführer, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Basel 1974.
- Hänni, Louis: Strättligen, Thun ²1997.
- Hofer, Paul F.: Die Schadau und ihre Besitzer, Thun 1938.
- Huber, Werner T.: Das Sachsler Meditationstuch, online verfügbar unter: <http://www.nvf.ch/pdf/medi.pdf> (11.04.2020).
- Immenhauser, Beat: «Hans Bäle: Schulmeister, Diplomat und Reliquienvermittler», in: Beer, Ellen J. / Gramaccini, Norberto / Gutscher-Schmid, Charlotte (Hgg.): Berns grosse Zeit. Das 15. Jahrhundert neu entdeckt, Bern 1999, 157–161.
- Janowski, Hans-Norbert: «Meditation und Nachfolge in der Devotio moderna», in: ders. (Hg.): Geert Groote, Thomas von Kempen und die Devotio moderna, Olten 1978, 10–42.
- Kurmann-Schwarz, Brigitte: Die Glasmalereien des 15. bis 18. Jahrhunderts im Berner Münster, Bern 1998.
- Leuzinger, Jürg: «Berns Griff nach den Klöstern», in: Beer, Ellen J. / Gramaccini, Norberto / Gutscher-Schmid, Charlotte (Hgg.): Berns grosse Zeit. Das 15. Jahrhundert neu entdeckt, Bern 1999, 360–365.
- Linke, Hansjürgen: «Aus zwei mach eins? Das Luzerner Weltgerichtsspiel Jakobs am Grund und das sogenannte «Berner» Weltgerichtsspiel», in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, 119/2, 1997, 268–275.
- Longchamp, Claude: ritter oder staatsmann, diplomat und pleitier: wer nun war dieser adrian von bubenberg, online verfügbar unter: <http://www.stadtwanderer.net/?p=1852> (11.04.2020).

- Oehler, Robert: «Zur Genealogie Bubenberg», in: Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde 38, 1976, 58–66, online verfügbar unter: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=zgh-001:1976:38#64> (04.08.2020).
- Rapp Buri, Anna / Stucky-Schürer, Monica: Zahm und Wild: Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts, Mainz ²1990.
- Rapp Buri, Anna / Stucky-Schürer, Monica: Burgundische Tapissereien im Historischen Museum Bern, München 2001.
- Scarpatetti, Beat M. von: Die Kirche und das Augustiner-Chorherrenstift St. Leonhard in Basel (11./12. Jh.–1525): Ein Beitrag zur Geschichte der Stadt Basel und der späten Devotio Moderna, Basel 1974.
- Scarpatetti, Beat M. von: Art. Johannes Heynlin, Historisches Lexikon der Schweiz, online verfügbar unter: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/012709/2018-01-11/> (09.06.2020).
- Specker, Hermann: «Einige Fragen und Bemerkungen zur Genealogie Bubenberg», in: Schweizerische Gesellschaft für Familienforschung, Jahrbuch, Bern 1983.
- Sterchi, Jakob: Adrian von Bubenberg. Charakterbild aus der Heldenzeit der alten Eidgenossenschaft, Bern 1890.
- Studer, Barbara: «Die Augustinerinnen von Interlaken: Ein vergessenes Frauenkloster im Berner Oberland», in: Hesse, Christian / Immenhauser, Beat / Landolt, Oliver u. a. (Hgg.): Personen der Geschichte, Geschichte der Personen: Studien zur Kreuzzugs-, Sozial- und Bildungsgeschichte (Festschrift für Rainer Christoph Schwinges zum 60. Geburtstag), Basel 2003.
- Trempe-Utz, Kathrin: Das Kollegiatstift St. Vinzenz in Bern: Von der Gründung 1484/85 bis zur Aufhebung 1528, Bern 1985.
- Wälchli, Karl F.: Art. Adrian I. von Bubenberg, Historisches Lexikon der Schweiz, online verfügbar unter: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016654/2003-01-27/> (09.06.2020).
- Wehrli-Jons, Martina: Art. Devotio moderna, Historisches Lexikon der Schweiz, online verfügbar unter: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/011417/2009-04-23/> (09.06.2020).
- Zahnd, Urs Martin: Die Bildungsverhältnisse in den bernischen Ratsgeschlechtern im ausgehenden Mittelalter, Bern 1979.
- Zahnd, Urs Martin: Art. von Bubenberg, Historisches Lexikon der Schweiz, online verfügbar unter: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/019534/2004-08-26/> (09.06.2020).
- Zahnd, Urs Martin: «Von der Heiliglandfahrt zur Hofreise: Formen und Funktionen adeliger und patrizischer Bildungsreisen im spätmittelalterlichen Bern», in: Beihefte der Francia 60, 2005, 73–88, online verfügbar unter: https://perspectivia.net/publikationen/bdf/babel-paravicini_grand-tour/zahnd_heiliglandfahrt (16.06.2020).

Internetquellen

Nägeli, Markus: «Early Adopter» am Ausfluss des Thunersees, TheOS 2019, verfügbar unter: https://www.theos.unibe.ch/orte/thun_kirche_scherzligen_naegeli.html (15.04.2020).

Nägeli, Markus: Lichtkirche Scherzligen (erg. Version April 2020), verfügbar unter: http://www.scherzligen.ch/fileadmin/user_upload/PDF/Lichtkirche_Scherzligen__Vers._April_2020_.pdf (15.04.2020). Auch zu finden unter: https://www.theos.unibe.ch/orte/pdf/lichtkirche_scherzligen_version_april_2020.pdf (11.06.2020).

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 Tapiserie und in kleineren Formaten.¹ Für dieselbe Zeit werden auch eine Zunahme perspektivischer Darstellungsmodi, das genaue Studium von Naturphänomenen und ein wachsendes Interesse an naturalistischen Darstellungsformen nachgewiesen.² 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 × 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,



Abb. 1: Peter Maler von Bern, Malerinschrift – Nordwand, 1469

Einheit von dargestelltem Raum und dargestellter Zeit zu zielen. Diese Einheit scheint zunächst im Widerspruch zu der im Scherzlicher Panorama dargestellten Handlungsabfolge zu stehen. Das Passionspanorama in Scherzlichen ist jedoch ein Schlüsselwerk, um die Verbindungen zwischen imaginierten Ereignissen, ihren Bezügen zu den dargestellten Bildräumen, den historischen Orten und der Raumwahrnehmung in der Gegenwart der Betrachter_innen 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.³ Norbert Schneider sieht in der weltkartenartigen

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 Handlung-



Abb. 2: Innenraum Scherzlingen

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».⁴ 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

gen mit konkreten eigenen Orten zu verknüpfen, und den Begriff *Chronotopos* eingeführt. Vgl. Kemp, Räume der Maler; zur Geschichte der Simultan- und Simultanbilder Memlings, 150–161, und ders., Erzählformen. Ein Beispiel für eine Weltlandschaft ist die Jan 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.

gebracht.⁵ Während bei Memling die Zeit das Organisationsprinzip ist, das die Ereignisse der Handlung im Bildraum anordnet und den Tiefenraum des Bildes mit weiteren (temporalen) Bedeutungsschichten ergänzt, ist es in Scherzligen eine Verbindung von räumlichen und imaginären Darstellungsmodi, 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. Erstens, dass die Künstler des 15. Jahrhunderts auf eine grösstmögliche Einheit von Bildraum und -zeit durch Perspektive, Naturstudium und naturalistischer Darstellung zielten.⁶ Zweitens, dass die Darstellungsformen, mit denen eine solche Einheit ermöglicht wird, sich gegen ältere Darstellungsweisen, die verschiedene Darstellungsmodi in demselben Bild miteinander kombinieren, sich durchsetzen und sie ablösen. Der Verlauf dieser Veränderung von Darstellungskonventionen im Spätmittelalter ist nicht linear. Meine These ist, dass in Scherzligen das Verhältnis von Zeit und Raum adressiert wird: Es wird nicht ein Horizont dargestellt, sondern jeweils für jedes Register beziehungsweise manchmal sogar für einzelne Szenen fungiert ein imaginiertes Horizont als Grenze des Sichtbaren (bezogen auf Raum und Zeit der dargestellten Szene). Dieser imaginierte Horizont stellt den Kern des künstlerischen Problems der Wirklichkeitsdarstellung in Scherzligen dar, unterschiedliche räumliche und zeitliche Ebenen in einem Bildraum zu verbinden. Auf das Problem, verschiedene Zeit- und Raumschichten konsistent im Bild zu verbinden, reagieren Künstler im 15. Jahrhundert mit innovativen Lösungen, so wie auch hier in Scherzligen – 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 Wirk-

⁵ *Schneider*, Ikonographie, 21–34.

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

lichkeit in der Erfahrung durch die Betrachter_innen 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 Scherzligen 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).⁷ 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) zugeschrieben wurde und grossen Einfluss auf die westliche Philosophie des Mittelalters hatte (z. B. auf Albertus Magnus, Thomas von Aquin oder Ägidius Romanus).⁸ 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

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

8 *Liber de Causis*, XV–XVI.

irdischen Welt zuzuordnen ist.⁹ 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.¹⁰ 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 Scherzlicher Panorama bei der Komposition durch den Maler miteinander verbunden wurden.

⁹ *Liber de Causis*, 60 und 119, Anm. 1.

¹⁰ *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).

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

Eine mögliche Zuschreibung an einen Maler aus Bern stützt sich auf ein kleines Fragment – allerdings auf der dem Panorama gegenüberliegenden Wand, der östlichen Nordwand – mit der Inschrift «peter maler vo[n] bern» (Abb. 1).¹¹ 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.¹² Max Grütter, Michael Dähler und Markus Nägeli haben seit der Aufdeckung 1922 wichtige Erkenntnisse zusammengetragen 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*,¹³ zum kulturellen Hintergrund der lokalen Passionsspiele, dem möglichen Beitrag von Jerusalempilger_innen aus der Region und zur Interpretation der Szenen des Passionspanoramas.¹⁴ Christoph Jungen argumentiert überzeugend, dass die Anordnung der Szenen in Scherzligen auf die Topographie Jerusalems im 15. Jahrhundert zurückzuführen ist. Markus Nägeli schlägt vor, dass ein Vermittler solcher Kenntnisse Adrian von Bubenberg gewesen

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 Heinz und Kristina 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. 109–133 bzw. 135–157.

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

sein könnte, der 1466 von seiner Pilgerreise aus dem Heiligen Land zurückgekehrt war.¹⁵

Ein solch präzises Wissen über die Stadtopographie könnte jedoch auch über Zeichnungen vermittelt worden sein, vergleichbar mit derjenigen, die bei der Rückkehr von Pilger_innen 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).¹⁶ 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 Pilger_innen angefertigt wurde, sondern eine Kopie eines Vorbildes aus Jerusalem ist, und dass es mehrere Abzeichnungen dieses Blattes gegeben haben muss.¹⁷

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 ist gar kein wirklicher Ort in Jerusalem überliefert, beziehungsweise auch den Pilger_innen 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, dem Fremdenfriedhof in Jerusalem, von dem man im Mittelalter heilige Erde nach Pisa und Rom gebracht hat, welcher man

15 Siehe *Nägeli*, Passionspanorama sowie seinen und Christoph Jungens Beitrag in diesem Band, S. 51–73 und 33–50.

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 × 58 cm, beschrieben durch *Reuter*, Codices; *Bayerische Staatsbibliothek*, Katalog.

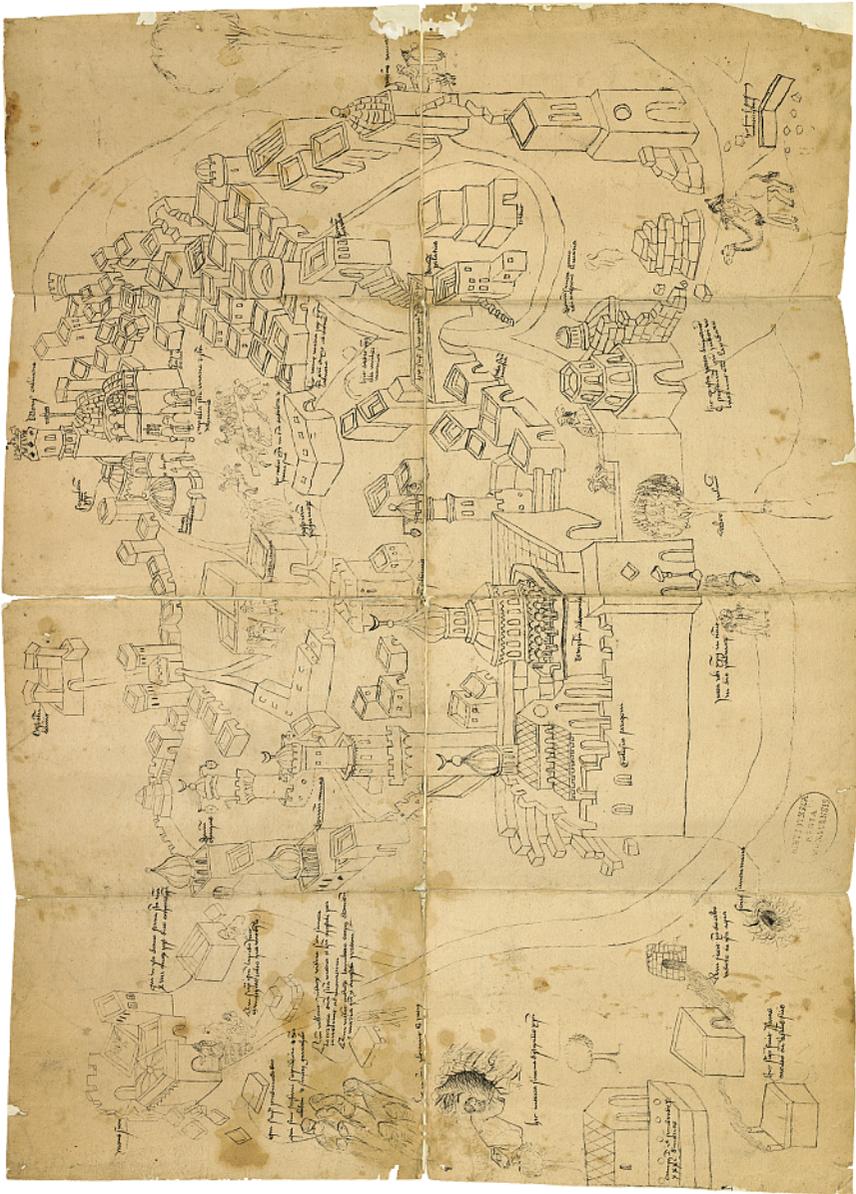


Abb. 3: Stadtplan von Jerusalem

mirakulöse Kräfte nachsagte;¹⁸ das wäre auf dem Jerusalemplan unten links dargestellt, wo auch explizit noch einmal die 30 Silberlinge schriftlich erwähnt sind, die auch in der *Interrogatio Anselmi* eine so grosse Rolle spielen und mehrfach erwähnt werden (Abb. 3). Dieselbe Ungewissheit darüber, wo sich die Szene historisch zugetragen hat, gilt für die Steinigung des Apostel Stephanus, der 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

18 Diesen Hinweis verdanke ich Theresa Holler: Gleich einem Reliquienschrein diene 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 sepe liuntur 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 miraculöse 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.

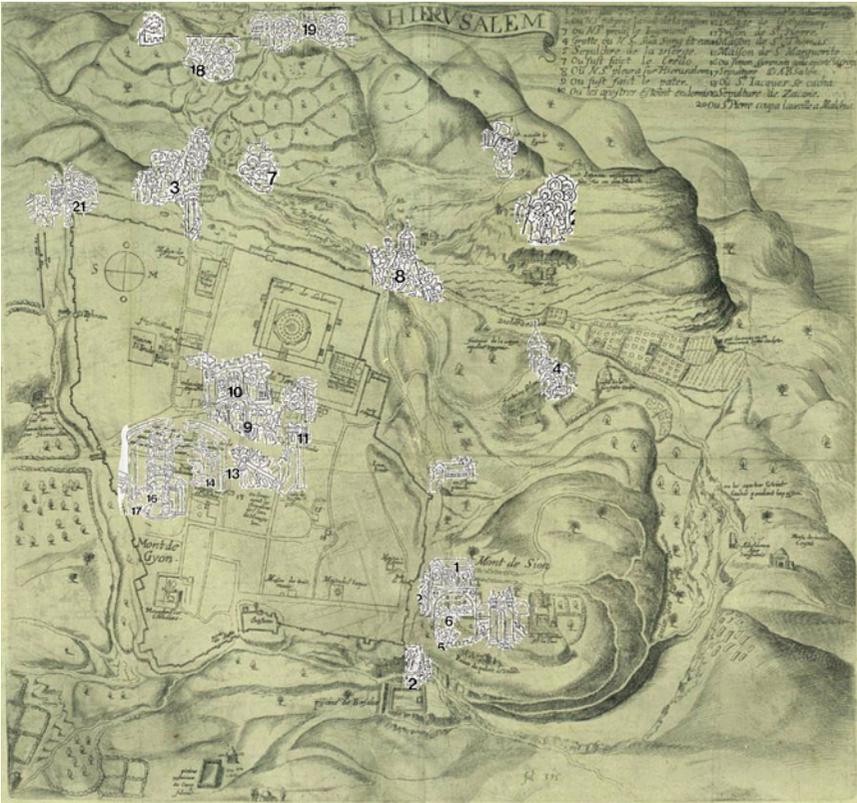


Abb. 4: Louis de Hayes, Karte Jerusalem, 1621

die 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 schlüssig ist, also für die Ereignisse, die in der Stadt Jerusalem stattfinden, dass aber das mittlere und obere Register anderen Prinzipien der Anordnung beziehungsweise einer 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,

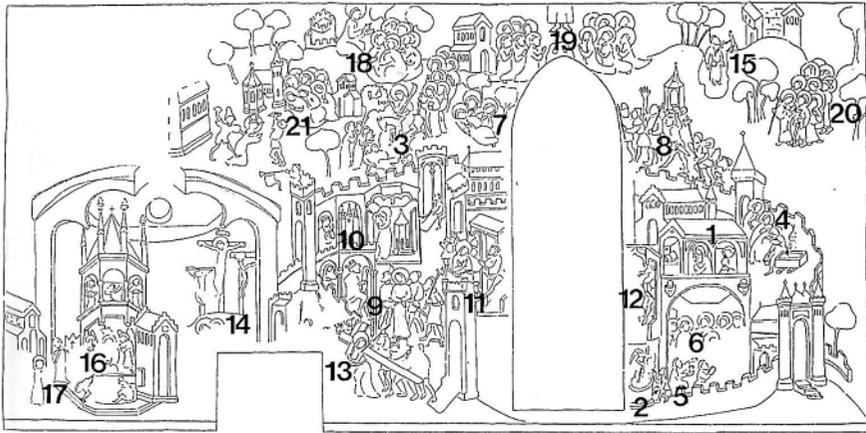


Abb. 5: Umzeichnung Scherzligen (= Abb. Ia/b, S. 30–32)



Abb. 6: Scherzlicher Passionspanorama, Selbstmord des Judas



Abb. 7: Scherzlicher Passionspanorama, Steinigung des Stephanus

darüber nachzudenken, was die oberen Szenen inhaltlich von den unteren und den mittleren unterscheidet und wie sich damit der Prozess der Betrachtung des oberen Registers und der Mittelzone von der Betrachtung der unteren Szenen im unteren Register unterscheidet.

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.¹⁹ 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 miteinbezogen werden (Abb. 9). Max Grütter hat darauf hingewiesen, dass die sehr selten dargestellten Szenen auf eine Rezeption des *Marienlebens* Walthers von Rheinau (um 1300) zurückgehen. Diese 400 Verse sind genauso wie die *Interrogatio Anselmi* als Dialog verfasst.²⁰ Während für die eine Seite das Gespräch zwischen Christus und Maria in

19 Eine Ausnahme ist die Dissertation von Max Grütter: *Grütter, Wandmalereien*.

20 Siehe dazu die Ausführungen von Volker Leppin in diesem Band, S. 135–157.



Abb. 8: Schema der Register. Rot = Oberes Register, blau = „Visionäre Ebene“, 1. Anselmus befragt die Jungfrau Maria und 2. die Weissagung der Sybille, grün = unteres Register.

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.²¹ Am Tor von Siloah ist der Teich mit der Heilung des Blinden

²¹ *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*

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 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, an der 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 macht, «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.²²

Diese falsche Lesart könnte auch auf die Kenntnis des bereits erwähnten Plans für Pilger_innen in Jerusalem zurückzuführen sein, auf dem nicht nur der Berg Zion und die Abendmahlskapelle, 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_innen 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

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).

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



Abb. 9: Gesamtansicht gegenüberliegende Wand in Scherzligen

dem Plan die Stelle markiert, an der Stephanus gesteinigt wurde. Auch auf dem Plan dargestellt sind das Haus Annas und der Teich Bethesda, der in



Abb. 10: Anselmus befragt die Jungfrau Maria

Scherzlichen ebenfalls unten rechts zu erkennen 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).²³

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

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. 11: Tiburtinische Sibylle und Augustus

als andere Szenen auftreten. Es gibt auf dem Passionspanorama keine Aussendung oder Rückkehr der Apostel (diese ist Teil der Selbstmordszene beziehungsweise der Gethsemanegeschichte), 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 klar 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.



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



Abb. 13: Gebet am Ölberg

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- beziehungsweise Zukunftsbezug mit Blick auf die Erlösung 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



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

relevant.²⁴ 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 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.

24 *Thürlemann*, Narrative Sequenz, 141–156; *Battisti*, Immagini ritmiche, 61–73.



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

In Scherzligen 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 in der Stadt wie auf einer grossen Theaterbühne aufgeführt wurden.²⁵ 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).²⁶

Die Darstellung mehrerer Szenen in einem Bildraum findet sich jedoch auch in anderen Genres dieser Zeit, z. B. in den Tapisserien oder der

²⁵ Grütter, Kirche von Scherzligen und *ders.*, Wandmalereien.

²⁶ *Elsig*, La peinture, 131–140.

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 Bildraum «gebaut» wird (Abb. 16).²⁷ 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.²⁸ 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. 5, Nr. 10), beziehungsweise den Bischof von Canterbury, der Maria zu den Ereignissen der Passion befragt (Abb. 5, Nr. 1) – also zwei Figuren, die zwischen verschiedenen Zeitschichten mittels einer Vision vermitteln können. Mit dieser Mittelzone kommt nun die bereits eingangs angesprochene zeitliche

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 aus Scherzligen, Schloss Thun

Dimension und Bedeutungsebene hinzu. Der bisher räumlich imaginierte Horizont wird um einen zeitlichen Horizont erweitert. Damit wird im Bild angedeutet, was auch ein_e Gläubige_r vor dem Bild tun kann, wenn er_sie mittels der Darstellungen vergangene Ereignisse im Heiligen Land in seiner_ihrer eigenen Gegenwart erfährt und deren Bedeutung mit dem Blick in die Vergangenheit auch für die eigene Zukunft erkennt. Die Vision der Sibylle konnte den Betrachter_innen auch auf einem weiteren Ausstattungstück im Kirchenraum erkennen. Es diente einst in Scherzligen als Antependium und wird heute im Schlossmuseum Thun verwahrt. Die Erscheinung der Tiburtinischen Sibylle gehört zur «visionären» Mittelzone, 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 von den Betrachter_innen ausgehend. Die verschiedenen Repräsentationsmodi des Panoramas aktivieren hier die geistige Schau der_des Gläubigen. Der_die Betrachter_in der Gegenwart bewegt sich im Geiste durch die Ebenen der Vergangenheit und kann so selbst Visionen für sich erleben.



Abb. 19: Wandmalereien im Chor in Scherzligen

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 1464 – 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 (gestorben 937) rund um Einigen gebaut haben soll.²⁹ 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 ein Ort mentaler

²⁹ Meier, Romanische Schweiz.



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

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

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 der 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 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: *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^e siècle du point de vue du *modus operandi*», in: Moraes Mello, Magnos (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 (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 (21.05.2020).

Abbildungen

Abb. 1: Foto: Markus Nägeli.

Abb. 2: Foto: 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 Scherzlingen, 4.

Abb. 5: *Dähler*, Die Kirche Scherzlingen 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: Markus Beyeler, graphische Bearbeitung: Mariko Mugwyler.

Abb. 19: Foto: Beate Fricke.

Abb. 20: Grafik: Sarah Neuhaus.

Detailverliebt und faktenfokussiert

Die Scherzlicher Passionswand und ihr Zusammenhang mit dem Passionsdialog *St. Anselmi Fragen an Maria*

Simone Schultz-Balluff

1. Maria und Anselm von Canterbury auf der Scherzlicher Passionswand?

Die Scherzlicher Passionswand bietet weitestgehend identifizierbare Stationen der Passion Jesu und einige weitere biblische Szenen. Dazwischen fällt jedoch eine nichtbiblische Darstellung auf (Abb. I, Nr. 1): Ein kleines ziegelgedecktes Haus mit einem etwas höheren Rundbogen im Giebel und zwei kleineren Rundbögen in der Seitenwand zeigt – von links nach rechts – ein aufgeschlagenes Buch auf einem Pult, Maria und einen Mann im Mönchsgewand, bei dem es sich vermutlich um den Scholastiker Anselm von Canterbury (um 1033–1109) handelt.¹ Diese Darstellung im Dachgeschoss befindet sich unmittelbar über dem im Erdgeschoss stattfindenden letzten Abendmahl Jesu mit seinen Jüngern.

Das aufgeschlagene Buch, Maria und Anselm sind architektonisch durch die Rundbögen getrennt, sie scheinen aber eine inhaltliche Einheit zu bilden. Maria, mit Nimbus, trägt ein weites Gewand mit Schleier, ihr Körper ist leicht geneigt und ihr Gesicht weist zu den Betrachter_innen. Die Hände hat sie leicht erhoben und ineinandergelegt. Anselm, in einem Mönchsgewand und (vermutlich) mit Tonsur, hat seinen Kopf in die rechte Hand gestützt, auch er ist den Betrachtenden zugewandt. Beide Figuren sind zudem zu dem offenen, unbeschriebenen Buch hin ausgerichtet.

Markus Nägeli hat bereits vermutet, dass hier wohl auf die *Interrogatio Sancti Anselmi de Passione Domini* beziehungsweise *St. Anselmi Fragen an*

¹ Vgl. hierzu *Nägeli*, Passionspanorama, 2. Siehe auch die Beiträge von Beate Fricke und Volker Leppin in diesem Band, S. 75–107 bzw. 135–157.



Abb. 1: Im Erdgeschoss das letzte Abendmahl Jesu mit seinen Jüngern, im Obergeschoss ein aufgeschlagenes Buch, Maria und Anselm von Canterbury

Maria verwiesen wird² – eine schriftliche Fassung des Passionsgeschehens, in der Maria von Anselm über die Geschehnisse der Passion befragt wird.³ Das Buch könnte in diesem Kontext Unterschiedliches signalisieren:

- Es verweist auf den autoritativen Status Marias bezüglich des Passionsgeschehens.
- Es weist den Scholastiker Anselm von Canterbury als Autor und Autorität aus.
- Es verweist auf die schriftliche Tradierung des Passionsgeschehens.
- Es fungiert als Gelenkstück zwischen dem Passionsgeschehen und den Betrachtenden der Passionswand.

Der folgende Beitrag möchte diesen Annahmen vertiefend nachgehen: Zunächst wird die Darstellung von Maria und Anselm genauer nach ihrer ikonographischen Ausgestaltung und Tradition befragt. Daran anschliessend wird auf die im alemannischen Raum überlieferten Textzeugen von *St. Anselmi Fragen an Maria* (im Folgenden *St. Anselm*) und ihre spezifische Textgestaltung eingegangen. Es erfolgt ein Abgleich der Bebilderung innerhalb der gesamten Textüberlieferung von *St. Anselm* mit der Darstellung auf der Passionswand, um Anhaltspunkte für eine gezielte Korrelation zu gewinnen. Die abgebildeten Aspekte ‚Maria‘, ‚Anselm‘ und ‚Buch‘ werden sodann im Zusammenhang mit der Textgestaltung interpretiert. Abschliessend erfolgen Überlegungen zur intendierten Rezeption der Passionswand.

2 Markant ist, dass diese Szene ebenso wie die Weissagung der Sibylle (Abb. I, Nr. 10) nicht aus biblischer Tradition stammt; vgl. *Nägeli*, Passionspanorama, 2.

3 Vgl. hierzu das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderte Projekt «St. Anselmi Fragen an Maria» – (digitale) Erschließung, Auswertung und Edition der gesamten deutschsprachigen Überlieferung (14.–16. Jahrhundert)» (Förderzeichen SCHU 2524/2–1 und 2524/2–2). Die aufbereiteten Texte stehen digital zur Verfügung unter <http://www.linguistics.rub.de/anselm/>; dort auch grundlegende Informationen und weiterführende Literatur.



Abb. 2: Ein aufgeschlagenes, unbeschriebenes Buch auf einem Pult, Maria und Anselm von Canterbury

2. Überlegungen zur Ausgestaltung und ikonographischen Tradition von Maria und Anselm von Canterbury auf der Scherzlicher Passionswand

Auf einem Pult, dessen Sockel und Fuss gut zu erkennen sind, liegt das oben bereits erwähnte aufgeschlagene und unbeschriebene Buch. Das Pult füllt die gesamte Breite des Raums aus. In der hinteren Wand ist ein viereckiges Fenster zu sehen, der Rundbogen ist deutlich als ebenerdiger Eingang konstruiert. Markant und ungewöhnlich ist, dass das Buch (noch) nicht beschrieben ist. Vor allem die im Zusammenhang mit Maria abgebildeten Bücher sind in der Regel mit Schrift gefüllt, hier handelt es sich jedoch nicht um ein Buch, das den Nachweis über Marias Bildungsstand erbringen soll

(zumal es sich hier nicht um eine derjenigen typischen Szenen handelt, die Maria mit einem Buch zeigen).⁴ Wie kann diese Szene also gedeutet werden?

In den beiden Rundbögen sind Maria und Anselm bis zur Körpermitte zu sehen, das heisst, es handelt sich wohl um Fenstereinlassungen (sie enden zwar auf derselben Höhe wie der Rundbogen links, sind aber aufgrund der nur teilweise abgebildeten Körper als Fensteröffnungen konstruiert). Marias Oberkörper ist leicht vorgebeugt und der Kopf ist geneigt, auffällig ist ihre Handhaltung: Die rechte Hand ist in die linke gelegt. Diese Geste ist beispielsweise auf dem Tafelbild des Isenheimer Altars in Colmar (1512–1515/16) mehrfach zu sehen: bei Maria unter dem Kreuz und bei der Beweinung am Grab, ein weiteres Mal bei dem Märtyrer Sebastian. In diesen Fällen handelt es sich um eine Geste des Annehmens.⁵ Sofern die einige Jahrzehnte früher entstandene Darstellung in Scherzligen (um 1469) ebenfalls diesen Gestus zeigt, kann davon ausgegangen werden, dass auch hier derjenige Moment abgebildet ist, in dem Maria das Leid annimmt.⁶ Sie ist hier also nicht als glorifizierte Mutter Gottes und Himmelskönigin abgebildet, sondern in ihrem tiefsten Schmerz, den sie während ihres irdischen Daseins empfindet. Zugleich wird aber auch ein Wendepunkt markiert, denn erst die Annahme des Schmerzes führt dazu, dass Maria über das Erlittene sprechen kann.

4 Häufig wird Maria bei der Verkündigung, aber auch nach der Geburt Jesu im Stall oder als Himmelskönigin mit einem beschriebenen Buch abgebildet, zumeist handelt es sich dabei um den Psalter; vgl. *Schreiner*, Maria, 144–148 und 151–154.

5 Im Gegensatz dazu drückt das Händeringen Maria Magdalenas Verzweiflung aus. Zum Isenheimer Altar allgemein vgl. *Marquard*, Isenheimer Altar, zur theologischen und symbolischen Deutung vgl. *Buchrucker*, Isenheimer Altar I–III; vgl. *Vetter*, Grünewald, zur Kreuzigungstafel 29–68, zur Ikonographie und Deutung 69–101. Zur Handhaltung des Annehmens auf dem Isenheimer Altar bei Maria und dem heiligen Sebastian vgl. *Sieger*, Isenheimer Altar. Buchrucker stellt heraus, dass mit der Geste der ineinandergelegten Hände bei Maria symbolisiert wird, dass sie im Geist den Tod ihres Sohnes mitstirbt, bei dem heiligen Sebastian symbolisiere die Geste die Opferung des eigenen Lebens, vgl. *Buchrucker*, Isenheimer Altar II, 51.

6 In seinen Ausführungen über die kulturelle Dimension des Schmerzes mit der Fokussierung von Schmerz und Religion verweist Henss mit Bezug auf den Isenheimer Altar darauf, dass neben der Annahme des Schmerzes die ineinandergelegten Hände auch bedeuten, dass Maria ihr Schicksal in die Hände Jesu legt; vgl. *Henss*, Schmerz, 25.

Die Figur Anselm ist – wie Maria – leicht vorgebeugt dargestellt, seine rechte Hand stützt den ebenfalls leicht geneigten Kopf, in der linken Hand hält er wohl einen Griffel. Diese Darstellung ähnelt denjenigen mittelalterlicher Autoren, die Nachdenklichkeit (Blick schräg zur Erde) und das Sinnieren beziehungsweise das Dichten eines Textes ausdrücken sollen (üblicherweise sind die Enden von Schriftzetteln abgebildet, vergleiche hierzu die bekannte Darstellung Walthers von der Vogelweide in der *Manessischen Liederhandschrift*).⁷

Jede der Figurendarstellungen ist in sich geschlossen, allerdings zeigt sich ein Zusammenspiel der einzelnen Komponenten: Erst die Annahme des Leids (ineinandergelegte Hände) ermöglicht Maria die Verbalisierung des Passionsgeschehens. Die einzelnen Stationen der Passion werden von Anselm bei Maria erfragt, gebündelt (Nachdenken und Dichten) und schriftlich niedergelegt (Griffel, Buch). Hier ist keine Befragungssituation abgebildet,⁸ denn Maria und Anselm interagieren gerade nicht, sondern es werden zwei für die Tradierung des Stoffes wichtige einzelne Aspekte abgebildet: die Leidannahme, die Maria erst ermöglicht, über das Passionsgeschehen zu sprechen, und die vorschriftliche dichterische Formung durch Anselm. Die drei Komponenten erhalten in ihrem Zusammenwirken eine spezifische Dynamik, die sich chronologisch von der Leidannahme Marias über die autoritative Verarbeitung bis hin zur Tradierung in Buchform erstreckt. Eingebettet ist diese Gesamtszene in das konkrete und wird auf dem Scherzlicher Passionspanorama über derjenigen Szene platziert, mit der die Darstellung Marias im Text St. Anselm beginnt: dem letzten Abendmahl.

7 Nach von Oechelhaeuser handelt es sich um die Geste der Nachdenklichkeit und des Sinnierens, ein Spruchband unterstützt die Deutung, ist jedoch nicht erforderlich, vgl. von *Oechelhaeuser*, *Miniaturen*, 184; von der Hagen schreibt dieser Haltung das Sinnen und Dichten zu, vgl. *von der Hagen*, *Minnesinger*, 236.

8 Nägeli überschreibt die Szene zusammenfassend «Anselmus befragt die Jungfrau Maria»; vgl. *Nägeli*, *Passionspanorama*, 2.

3. Die Gesamtüberlieferung von *St. Anselm* und die Textzeugen aus dem alemannischen Raum

Der im gesamten deutschsprachigen und angrenzenden niederländischen Raum überlieferte Passionsdialog zwischen Anselm und Maria gehört zu den am weitesten verbreiteten Darstellungen der Passion Jesu im Spätmittelalter. Beachtlich ist vor allem die flächendeckende Überlieferung: Neben 69 Textzeugen in deutscher Sprache und in allen Varietäten, fünf Textzeugen in niederländischer und einem Textzeugen in englischer Sprache sind 162 Textzeugen in lateinischer Sprache abgefasst. Innerhalb der vernakulär-sprachlichen Überlieferung überwiegt im norddeutschen Raum die Versform, im gesamten Überlieferungsgebiet ist der Text in Prosaform überliefert, die kürzere und längere Bearbeitungen zeigt, welche sich wohl unabhängig voneinander weiterentwickelt haben.⁹

St. Anselm zeigt eine einheitliche Struktur: Nach langem und inständigem Gebet erscheint dem (fiktiven) Anselm von Canterbury die Gottesmutter Maria, Anselms Bitte folgend berichtet sie von der Passion ihres Sohnes. Anselm fragt Maria zielgerichtet nach dem genauen Ablauf der Passion und den Geschehnissen in deren Verlauf; er vertraut dabei uneingeschränkt auf Marias Augenzeugenschaft, die Figur Maria erfährt innerhalb des Textes eine zentrale Positionierung. Ihr ausführlicher Bericht bezieht sich insbesondere auf die Faktendarstellung des Geschehens, spezifische Fragen Anselms ermöglichen zusätzlich punktuelle Beschreibungen ihres eigenen Leidens im Sinne der *compassio Mariae*, die die Rezipierenden zum Nachvollzug des Leidens motivieren kann.¹⁰ Die Fragestruktur übernimmt dabei eine regulierende Funktion – auch in Bezug auf die Klagemöglichkeit Marias. Der Text beginnt mit der Darstellung des Abendmahls und endet – je nach Fassung – mit der Auferstehung Christi, seiner Erscheinung bei Maria oder der Jahre später erfolgenden Rache an den Juden durch die römischen Kaiser Titus und Vespasian.

⁹ Einen Überblick über die Überlieferungsbündel der Gesamtüberlieferung bietet *We-gera*, *Interrogatio*, 5–30.

¹⁰ Diesen Aspekt betonen auch Beate Fricke und besonders Volker Leppin in diesem Band, S. 75–107 bzw. 135–157.

In der Überlieferung gibt es ansatzweise Korrelationen zwischen einer Bearbeitungsform und der räumlichen Verbreitung, so stammen zum Beispiel aus dem alemannischen Sprachraum fünf Textzeugen, die die lange Prosabearbeitung tradieren (andere Bearbeitungen sind hier nicht überliefert).

Ein niederalemannischer Textzeuge (Sigle Ka) stammt wohl aus dem Dominikanerinnenkloster St. Katharinental bei Diessenhofen (Kanton Thurgau) und kann noch in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts datiert werden; dabei handelt es sich um einen der ältesten *St. Anselm*-Textzeugen.¹¹ Ein hochalemannisch abgefasster Textzeuge (Sigle SG) kann recht eindeutig dem Kloster St. Gallen zugewiesen werden und wird auf das Jahr 1516 datiert.¹² Diese beiden Textzeugen markieren als (vermutlich) ältester und jüngster die zeitlichen Eckpunkte einer Überlieferungstradition im alemannischen Raum. Sie sind sowohl räumlich als auch zeitlich recht weit von Scherzligen beziehungsweise der Entstehung des Passionspanoramas entfernt, so dass sie im Folgenden nicht eingehender betrachtet werden.

Dem Passionspanorama steht räumlich und zeitlich ein hochalemannischer Textzeuge am nächsten, der auf 1465 datiert und in der Burgerbibliothek Bern aufbewahrt wird (Sigle Be). Die Handschrift ist wohl in Luzern entstanden, wo sie nach 1808 in der Stiftsbibliothek Beromünster aufbewahrt wurde. Für den zweiten Teil der Handschrift nennt sich Jacob Amgrund als Schreiber, zudem ist eine Datierung auf den 14. September 1462 enthalten. *St. Anselm* ist im ersten, undatierten Teil der Handschrift tradiert und wird etwas später datiert.¹³ Zwei weitere hochalemannische Textzeugen stammen aus dem Benediktinerinnenkloster Hermetschwil (Sigle Sa und Sa2), ihre

11 Der gesamte Codex wird erst in das 15. Jahrhundert datiert, da vereinzelte Texte erst zu diesem Zeitpunkt zusammengefügt wurden. Schiewer verweist darauf, dass die Handschrift bislang unbeachtet blieb, dementsprechend ist sie nur ansatzweise erfasst und wurde noch nicht tiefergehend erforscht; vgl. *Schiewer*, Uslesen, 591. Einige Eckdaten liefert *Bergmann*, Katalog, 418 (M 41), zur frühen Datierung vgl. *Schneider*, Gotische Schriften, 251.

12 Vgl. *Bergmann*, Katalog, 138–140 (Nr. 56), dort weitere Literatur.

13 Zum Schreiber und zur Provenienz vgl. *Scarpatetti*, Katalog, Textband 31–32; eine ausführliche Handschriftenbeschreibung liefert *Bergmann*, Katalog, 69–70 (22); zur Entstehung der Handschrift vgl. *Jacob-Friesen*, Basel, 65 (Nr. 9).

Datierung auf die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts ist allerdings unspezifischer, eine zeitliche wie räumliche Nähe zur Scherzlicher Passionswand liegt jedoch auch hier vor.¹⁴

Sofern die aus dem alemannischen Raum stammenden Textzeugen in Sammelhandschriften überliefert sind, zeigen diese eine Zusammenstellung religiöser und erbaulicher geistlicher Texte in deutscher Sprache und stehen in mehr oder weniger engem Bezug zu geistlichen Einrichtungen, insbesondere (Frauen-)Klöstern. Inhaltlich geht es um die Vermittlung geistlicher Grundlagen (über katechetische Texte und ihre Auslegungen) und die Vergegenwärtigung zentraler Inhalte, wie zum Beispiel des Passionsgeschehens beziehungsweise der Leiden Christi, des Marienlebens, der Lehren Bernhards von Clairvaux und der Werke Heinrich Seuses (1297–1366). *St. Anselm* ist in den betreffenden Sammelhandschriften nicht bebildert, so dass kein direkter Vergleich mit der Darstellung der Scherzlicher Passionswand vorgenommen werden kann.

4. Die bildliche Ausstattung innerhalb der Gesamtüberlieferung von *St. Anselm*

Nur selten ist *St. Anselm* bebildert. Dabei muss zwischen textbegleitenden Illustrationen (in der Regel zum Passionsgeschehen) und vereinzelt Bildern zu Beginn oder am Ende des Textes unterschieden werden. Als einzige Handschrift verfügt ein von 1494 stammender Codex, der für Herzog Sigismund von Bayern-München geschrieben wurde, neben einem Widmungsbild über textbegleitende Illustrationen (BSB München, cgm 134). Innerhalb der Drucküberlieferung zeigen die beiden Lübecker Drucke von Steffen Arndes (1495) und seinem Sohn Hans (1521) neben der Titelillustration ein textbegleitendes Bildprogramm:

14 Beide Handschriften, die heute im Benediktinerkollegium Sarnen unter den Signaturen Cod. Chart. 125 bzw. Cod. Membr. 33 aufbewahrt werden, sind im Hermetschwiler Bücherverzeichnis aufgeführt; zur Provenienz vgl. *Bruckner*, Denkmäler, 41 f. Vgl. zu Sa (Cod. chart. 125) ausführlicher *Bergmann*, Katalog, 457 (M 122); zu Sa2 (Cod. Membr. 33) ausführlicher *Bergmann*, Katalog, 456 (M 121), *Bretscher-Giesiger/Gamper*, Katalog, 199 f.

- In der nordbayerischen Handschrift (1494) ist Maria auf den Vorsatzblättern zweimal als *regina coeli* mit Betgebärde abgebildet – einmal mit offenem Haar, tailliertem blauem Kleid und aneinandergelegten Händen (fol. 1v), einmal verschleiert, mit weitem blauem Umhang und vor der Brust gekreuzten Händen (fol. 3v); sie wendet sich einem Betenden zu (Herzog Sigismund beziehungsweise St. Anselm). In den textbegleitenden Illustrationen ist Maria unter dem Kreuz passiv mit vor der Körpermitte gekreuzten Händen dargestellt (fol. 60v), weinend beziehungsweise trauernd bei der Kreuzabnahme (fol. 72v) und bei der Beweinung (fol. 73r), bei der Grablegung umfasst sie Jesu Kinn (fol. 78v).
- Den Titel des älteren Lübecker Drucks (1495) ziert die Darstellung unter dem Kreuz: Während Johannes mit gefalteten Händen zu Jesus aufschaut, fällt die gegensätzlich konstruierte Marienfigur auf: Maria hat den Kopf und den Blick gesenkt, die Hände hält sie ineinandergelegt vor der Körpermitte. Der aktiven Betgebärde des Johannes steht die passive Haltung Marias gegenüber, die wohl die Geste der Schmerzannahme zeigt. In der textbegleitenden Illustration ist die Szene anders gestaltet: Johannes und Maria blicken sich an, beide halten die Hände vor der Brust (möglicherweise winden sie die Hände zum Ausdruck des Schmerzes). Als Jesus der essigetränkte Schwamm gereicht wird, liegt Maria ohnmächtig in den Armen des Johannes und ihre Hände hängen herab. Nach der Kreuzabnahme liegt Jesus in Marias Schoss und sie hält seinen Kopf, bei der Grablegung greift Maria nach Jesu Arm. Gegenüber den textbegleitenden Illustrationen zeigt die eigenständige Titelillustration Maria passiv und wohl mit der schmerzannehmenden Handgebärde.
- Für den Titel des jüngeren Lübecker Drucks (1521) wurde auf die Szene zurückgegriffen, in der Jesus den essigetränkten Schwamm gereicht bekommt. Maria steht aufrecht neben Johannes, hat den Blick auf ihn gerichtet, und ihre Hände sind von ihrem Umhang verhüllt. Exakt diese Szene findet sich auch in der textbegleitenden Bebilderung. Bei der Kreuzabnahme ist Maria nicht zu sehen, erst wieder bei der sich anschließenden Grablegungsszene: Sie kauert mit gefalteten Händen neben dem Grab.

Innerhalb der drei textbegleitenden Bildzyklen ist Maria nicht mit der schmerzannehmenden Handgeste gezeigt, allerdings zeigt die Titelillustration des Lübecker Drucks von 1495 die gewundenen Hände. Diese Geste und Marias geneigte, passive Haltung sind in zweierlei Hinsicht aussagekräftig: Einerseits wird der Moment der Schmerzannahme zu einem markanten Aspekt des Textes, vielleicht sogar zu seiner zentralen Botschaft. Andererseits trägt die Darstellung der Schmerzannahme Marias zur Identifikation des Textes bei.

Auch die anderen Drucke verfügen über Titelillustrationen und gelegentlich einzelne Illustrationen am Ende des Textes (chronologisch):

- Die Kölner Drucke aus der Koelhoff-Offizin (von 1492 und 1499)¹⁵ zeigen auf dem Titel Maria und Johannes unter dem Kreuz: Während Maria eine Hand vor die Brust hält, hängt die andere herab, sie hält den Kopf gesenkt.
- Ein Augsburgener Druckfragment aus dem Jahr 1495 zeigt auf dem Titel Maria mit Nimbus und Krone, gefalteten Händen und einem beschriebenen Buch auf den Knien, sie ist eindeutig als Himmelskönigin dargestellt. Maria gegenüber sitzt Anselm in Bischofskleidung und spricht mit ihr. Hier wird die Gesprächssituation erfasst, die die Grundlage für die Textsituation bildet.
- Zwei Kölner Drucke aus der Offizin von Johann von Neuss (aus den Jahren 1509 und 1514) verwenden eine identische Titelillustration, auf der Anselm als Bischof mit Spruchband und Zeigegeste abgebildet ist.
- Ein weiterer Druck von Johann von Neuss (1516/17) zeigt auf der Titelillustration Maria auf einer Bank in der Sonne sitzend und mit Jesuskind auf dem Schoß, am Textende ist ein Mönch (Anselm?) mit einem Beutelbuch abgebildet.
- Ein niederländischer Druck aus der Utrechter Offizin von Jan Berntsz (aus dem Jahr 1523) zeigt auf der Titelillustration Jesus kurz vor der

¹⁵ Für die Drucke sind dieselben Holzschnitte verwendet worden; sie stammen beide aus der Koelhoff-Offizin und wurden vom Vater an den Sohn vererbt; vgl. hierzu *Schultz-Balluff/Bartsch*, Passionsdialog, 4–6.

Kreuzigung, während er auf einem Baumstamm sitzt und das Kreuz vorbereitet wird.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass die Bebilderung von *St. Anselm* im Grossen und Ganzen die durch den Passionsverlauf festgelegten Szenen zeigt und auf gängige Darstellungsmuster zurückgreift. Im Einzelnen zeigt sich die Ausgestaltung, immer im Rahmen der Möglichkeiten, recht individuell.

Die Darstellung auf der Scherzlicher Passionswand ist ebenfalls singulär, dennoch lassen sich wiederkehrende Aspekte herausstellen, die auch die Bebilderung von *St. Anselm* zeigt.

Für Maria ist die «Haltung der ineinander gelegten Hände»¹⁶ als Zeichen für die Annahme des Schmerzes, wenn dieser am grössten ist, charakteristisch. In *St. Anselm* trifft dies auf Marias Schmerz bei der Feststellung von Jesu Tod, der Kreuzabnahme, der Beweinung und der Grablegung zu. Wenngleich die Geste nicht immer eindeutig zu identifizieren ist, lässt sich die Gewundenheit der Hände und deren Passivität immerhin in einem Fall auf einer Titellillustration zu *St. Anselm* erkennen (Lübecker Druck von 1495). Anselm ist wie in Scherzlichen einmal als Mönch abgebildet (Johann von Neuss 1516/17), zweimal ist er mit einem Spruchband dargestellt (Johann von Neuss 1509 und 1514), das auf seine schriftstellerische Tätigkeit verweist.

Wenngleich es keine eindeutigen Bezüge zwischen der früher zu datierenden und südwestlich gelegenen Scherzlicher Passionswand und den Drucken aus Köln und Lübeck ab den 1490er-Jahren gibt, zeigen sich doch typische Elemente, über die eine Verbindung mit der *St. Anselm*-Überlieferung als wahrscheinlich gelten kann.

16 Henss, Schmerz, 25.

5. Detailverliebt und faktenfokussiert – *St. Anselmi Fragen an Maria* und die Passionswand

Markus Nägeli betont, dass die Scherzlicher Darstellung die marianische Perspektive festigt, indem «die Betrachter von Maria selbst in die Tiefendimension der Passion ihres Sohnes eingeführt werden».¹⁷ Uneingeschränkt gilt diese Feststellung auch für den Passionsdialog *St. Anselm*, denn anders als bei allen anderen Passionsdarstellungen ist Maria die zentrale Figur, durch die das Passionsgeschehen vermittelt wird – wengleich ihre Redeteile und -inhalte durch Anselm gesteuert werden.

Davon ausgehend, dass es sich auf der Scherzlicher Passionswand um eine Referenzierung der *Interrogatio* handelt, soll im Folgenden der Korrelation von bildlicher Darstellung und Textgestaltung nachgegangen werden. Da in Scherzlichen gerade nicht der Textbeginn bildlich umgesetzt ist, in dem geschildert wird, dass Anselm Maria *mit wachen vnd mit uasten vnd mit groser begird vnd mit mengem andächtigen gebett vnd trächenen* («mit Wachen und mit Fasten und mit grosser Begierde und mit häufigem andächtigen Gebet und mit Tränen», Be, fol. 19b,18–21) darum bittet, ihm zu erscheinen und vom Leidensweg ihres Sohnes zu berichten, stellt sich umso nachdrücklicher die Frage nach dem Zusammenhang von bildlicher und textlicher Darstellung.

Vergleicht man die lange Prosafassung von *St. Anselm* mit der Darstellung der Leidensstationen Jesu auf der Passionswand, zeigt sich ein ganz ähnliches Verfahren: In beiden Medien wird sehr viel Wert auf Ausführlichkeit und Details gelegt. Die Komplexität der Passionswand könnte im Abgleich mit dem Text die Verbindung der Stationen erhellen und so einzelnen Elementen innerhalb der Gesamtkonstruktion zusätzlich Sinn verleihen. Zum Beispiel wird im Text der Weg zum Ölberg äusserst detailliert beschrieben:

«do gieng min kind mit den iungern ab dez berg vssz der statt zû dem torr vssz das da haisset das guldin torr zû einem brunnen heisset syloe by dem was ein gart da was er dick ingangen mit synen iungern / vnd litt vnder dem berg oliueti. do hiesz er

17 Nägeli, Passionspanorama, 6.

sin iunger beytten vnd gieng einig vff den berg wol als verr als man mit einem stein gewerffen mag» (Sa2, fol. 2v,18–3r,9).

«Da ging mein Kind mit den Jüngern von dem Berg herab, zur Stadt hinaus durch das Tor, das das goldene Tor heisst, zu einem Teich, der Siloah heisst. Bei dem war ein Garten, in den er oft mit seinen Jüngern gegangen ist; und der liegt am Fuss des Berges Oliveti. Er trug seinen Jüngern auf zu beten und ging so weit allein auf den Berg, wie man einen Stein werfen kann.»

Die ausführliche Wegbeschreibung des Textes kann der Betrachter auf der Passionswand beinahe dreidimensional nachvollziehen. Damit bleiben die beiden Stationen ‹Abendmahl› und ‹Ölberg› nicht statisch und punktuell, sondern sie erhalten eine anschauliche Verknüpfung und Dynamik. Die Betrachtenden machen sich somit ebenfalls auf den Weg und können – im Sinn der *compassio* – das Geschehene fast hautnah miterleben.

Die auf der Passionswand dargestellte Annahme des Leids durch Maria kann mit dem Textende von *St. Anselm* in Verbindung gebracht werden. Dort ist zwar nicht davon die Rede, dass Maria ihr Leid annimmt, aber sie spricht davon, dass das Leid von ihr genommen wurde und die Freude zurückgekehrt sei:

«do was mir alsz min leÿd benomen nit allein damit das Ich min kint wider hatt ich fröt mich öch das alsz mönschlich kün erlost was» (Be, fol. 96a,21–27).

«Da war mein ganzes Leid von mir genommen. Nicht nur, weil ich mein Kind zurückhatte, ich freute mich auch, weil die ganze Menschheit erlöst war.»

Doch bevor es zu dieser Wendung kommt, steigert sich ihr Leid zunächst ins Unermessliche. Hierzu trägt eine Besonderheit der langen Prosafassung bei, wie sie die alemannischen Textzeugen zeigen: die Wiederholung der zentralen Aspekte des Leidensweges in komprimierter Form. Dieser Passus beginnt, als Maria von der unendlichen Intensität ihres Schmerzes berichtet, von der Unmöglichkeit, sie zu trösten, und von der Erfüllung der Prophezeiung. Sie wendet sich ein letztes Mal an Anselm (*Owe anshelm nu hör ein gross hertzeleid das hüß an mir*, «O weh Anselm! Nun höre von dem grossen Herzeleid, das mir geschah», Be, fol. 93b,4–6), und ihr kompakter Bericht ist über weite Strecken faktenbezogen und wenig emotional:

«[...] vnd wie er uerraten wart von sinen fründen vnd was er schleg vnd stösz enpfieng do er gefürt was in des bÿschoffs husz vnd wie sin der fürst petrus uerlögnet vnd do er vor gericht stünd wie ein geschrey vff in wart vnd wie sin vor herodes gespottet wart vnd wie vngezogenlich mit offen mördern vssgefürt wart vnd wie im sin kleyder ab gezogen wurden vnd an die grossen hamerschläg do Im die nagel geschlagen wurden durch hend vnd durch füs an das crüz vnd wie er getrenkt wart mit essich vnd mit gallen vermist do er schrey mich türstet vnd das sÿ mit benügt eines bittern todes sÿ erzeigten Iren hasz an sinem toten lib vnd stachend ein spår im durch sin siten» (Be, fol. 93b,27–94a,23).

«[...] und wie er von seinen Freunden verraten wurde und wie er Schläge und Stösse empfing, als er in das Haus des Bischofs geführt wurde, und wie ihn der Fürst Petrus verleugnete; und als er vor Gericht stand, wie ein Geschrei auf ihn niederging und wie er vor Herodes verspottet wurde und wie er unangemessen mit offensichtlichen Mördern hinausgeführt wurde und wie ihm seine Kleider ausgezogen wurden; und die grossen Hammerschläge, als ihm die Nägel durch die Hände und Füße an das Kreuz geschlagen wurden, und wie er getränkt wurde mit Essig, der mit Galle vermischt wurde, als er schrie ‹Mich dürstet!›, damit er einen bitteren Tod sterbe. Sie zeigten ihren Hass an seinem toten Körper und stachen ihm einen Speer durch seine Seite.»

Es sind Aktivität und verbale Äusserungen beziehungsweise Akustik, die im Text betont werden und ein kompaktes Stimmungsbild erzeugen: Schläge, Stösse, Hammerschläge beim Einschlagen der Nägel und das Stechen mit der Lanze bringen Bewegung in das Bild; Verrat, Verleugnung, Geschrei, Spotten und der Schrei Jesu bilden die lautliche Untermalung. Maria selbst verbalisiert dies, die Kurzdarstellung wird zum Spiegelbild ihres Schmerzes und markiert einen zusätzlichen Höhepunkt ihres Schmerzes in der textlichen Darstellung. Schliesslich folgt der Wendepunkt und Maria beschreibt detailliert, wie Jesus das Leid von ihr nahm:

«vnd do er mir mit also groser klarheit erschein do sach er mich also wunneklich an vnd also gütlich das ich alsz des hertzleydes vergas das ich ie von Im gewan vnd grüst mich also lieplich vnd sprach czartlich czu mir got grüsz dich zarti vnd minnekliche müter gesegnet vnder allen fröwen las din gross Iamer vnd not vnder wegen won din kint ist erstanden von dem tod» (Be, fol. 95a,10–95b,6).

«Und als er mir mit so grosser Herrlichkeit erschien, da sah er mich so wunderbar und so voller Güte an, dass ich das ganze Herzeleid vergass, das ich jemals wegen

ihm erlitt, und er grüsste mich so liebevoll und sprach zärtlich zu mir: «Gott grüsse dich, zarte und liebliche Mutter, gesegnet unter allen Frauen, lass deinen grossen Jammer und deine Betrübnis, denn dein Kind ist vom Tod auferstanden.»»

Die zusätzliche Kurzdarstellung der Passion mit der Erscheinung Jesu ist eines der auffälligen Merkmale der langen Prosafassung. Darüber hinaus zeichnet sich diese Fassung durch die sich anschliessende Erlösung und Freude Marias aus, das heisst, der Text zeichnet abschliessend eine vom Leid befreite und sich freuende Marienfigur. Wenngleich Maria nicht aktiv ihr Leid verarbeitet, so wird nach der Steigerung ihres Leids bis ins Unermessliche doch eine Wendung vollzogen, an deren Ende die Freude steht.

Diese Wendung haben die kurzen Prosatexte und die Verstexte nicht: In der kurzen Prosafassung werden die vielen Wunden Jesu nochmals betont und abschliessend wird vom Mitleid der Menschen mit Maria berichtet, als sie in die Stadt zurückkehrt; Freude zeigt sich lediglich bei den Hinterbliebenen, nicht aber bei Maria. In der Verfassung wird ebenfalls vom Mitgefühl der Menschen nach der Rückführung Marias durch Johannes berichtet. Marias Schmerz bleibt bestehen und er ist so gross, dass sie sich ihrerseits an Anselm wendet und ihn um die Niederschrift ihres Berichts bittet. Beide Fassungen schliessen den Kreis zwischen der schmerz erfüllten und der glorifizierten Maria nicht, sondern sie lassen gewissermassen eine Leerstelle zwischen dem Zustand Marias am Anfang und am Ende des Textes. Die lange Prosafassung schliesst diese Leerstelle mit der Erlösung und der Freude Marias, die Scherzlicher Passionswand macht mit der Schmerzannahme ebenfalls ein Angebot zum Füllen dieser Leerstelle.

Im Text bildet die Erlösung das Gelenkstück zwischen Marias Schmerz und ihrer Freude, allerdings ist Maria passiv. Bei der Schmerzannahme, wie sie die Passionswand zeigt, handelt es sich um eine Form der Bewältigung durch Maria selbst. Und nur in dieser kann sie ein Vorbild für den Menschen sein. Hierin entspricht die Darstellung Marias auf der Passionswand möglicherweise der im späten 15. Jahrhundert sich regenden Forderung nach einer massvoll trauernden Maria, denn «die um ihren Sohn trauernde Maria sollte

moralische Kraft, Geduld und Hoffnung ausstrahlen, um Christen ein Beispiel wahrhaft christlicher Trauer zu geben».¹⁸

Auf der Passionswand ist Anselm, wie bereits ausgeführt, als Mönch, in sich gekehrt und sinnierend dargestellt. Zu Beginn von *St. Anselm* wird er als Heiliger (durch Attribuierung mit *sant* oder *hillich*, ‚heilig‘),¹⁹ als Bischof (referierend auf sein Amt als Erzbischof von Canterbury) oder als Lehrer (referierend auf sein theologisches Wirken als Scholastiker) bezeichnet. Eine Engführung von monastischem Leben (Anselm war Benediktiner) und der schreibenden Tätigkeit Anselms als Verfasser theologischer und philosophischer Schriften lässt die Vermutung zu, dass die (fiktive) Abfassung des Passionsdialogs fraglos dem Tätigkeitsbereich des betenden und schreibenden Mönchs Anselm zugeordnet wird (eher als dem politisch agierenden Erzbischof). Auf die Tätigkeit als Autor weist neben dem Beutelbuch (dessen Besitz durch Johann von Neuss 1516/17 nicht zwingend auch die Abfassung bedeutet) das Spruchband (Drucke von 1509 und 1514).

In der langen und in der kurzen Prosafassung wird an keiner Stelle Anselms schriftstellerische Tätigkeit im Zusammenhang mit dem Passionsbericht Marias erwähnt. Singular bleiben Ausführungen über die Abschrift und Rezeption des Textes, wie sie sich zum Beispiel am Ende der bebilderten Münchner Handschrift (M8) finden: Anselm fragt Maria, welchen Lohn derjenige zu erwarten habe, *der disz buch list ader lesen hort der esz schreibt ader schreiben lest* («wer dieses Buch liest oder lesen hört, wer es (ab-) schreibt oder schreiben lässt», M8, fol. 95r,6–8). Allerdings ist hier die Rede von dem bereits fertiggestellten Text beziehungsweise Buch. Einzig in der Versbearbeitung wird die denkende, sinnierende Tätigkeit Anselms gleich zu Beginn des Textes thematisiert. Als Grund dafür, Maria anzurufen, gibt

18 Vgl. *Schreiner*, Maria, 107. Diese Forderung wurde von Reformtheologen und Humanisten getragen und richtete sich zunächst an die Gläubigen, die auf ungezügelter Trauergebärden und exaltiertes Pathos verzichten sollten. Als logische Folge musste dies auch für Maria gelten; vgl. *ders.*, Maria, 106.

19 Die Heiligsprechung bzw. die Anerkennung von Anselm von Canterbury erfolgte erst 1494 durch Papst Alexander VI., bereits zuvor stellte Thomas Becket den Antrag auf Heiligsprechung bei Alexander III., dieser überantwortete die Heiligsprechung wiederum dem Antragsteller, was Thomas Becket schliesslich 1163 tat, allerdings fehlte die päpstliche Anerkennung; *Krafft*, Päpstliche Kanonisationen, 104.

Anselm die Disparatheit der Evangelien bezüglich des Passionsgeschehens an: *De ewangelisten hebbet gescreuen/ Malk wat he hat geseyn/ Mer se en draghen nicht ouerein* («Jeder der Evangelisten hat aufgeschrieben, was er gesehen hat, aber sie stimmen nicht überein», O, fol. 1v,17–19). Dieser Feststellung gehen die intensive vergleichende Betrachtung der Evangelientexte und die Erkenntnis über deren Inkohärenz voraus. In der Verfassung²⁰ bildet also die kritische Auseinandersetzung mit der Bibel als Textträger, das heisst die textuelle Formung des Passionsgeschehens, den Ausgangspunkt und bietet die Motivation für den vorliegenden Text. Am Ende ist es Maria, die auf die neue textliche Fixierung zu sprechen kommt: Sie wendet sich abschliessend explizit an Anselm (*Ancelme hore*, «Anselm, höre!», SP, fol. 177r,10), beauftragt ihn mit der Niederschrift (*Dit schaltu vil degher schriuen*, «dies sollst du mehrmals schreiben», SP, fol. 177r,12) und der mündlichen Verbreitung (*Du schalt dit allen luden saghen*, «du sollst es allen Menschen sagen», SP, fol. 177r,14). Als Grund dafür gibt sie an, ihr Bericht sei nicht allein für Anselm bestimmt (*Id schal nicht alleyne bi di bliuen*, «es soll nicht allein bei dir bleiben», SP, fol. 177r,13). In der Verfassung rahmen also kritische Evangelienlektüre, Niederschrift und Verbreitung den Passionsdialog. Der Text erhält damit eine deutliche Verankerung vor einem (schrift-)literarischen Hintergrund und fokussiert die Rezeption (kritische Bibellektüre; Verbreitung des neuen Textes) und die Textproduktion (Autorschaft Anselms). Die Kölner Drucke bieten am Textende eine etwas andere Perspektive: Maria beauftragt Anselm, das Berichtete «in sein Herz zu schreiben» (*Dit saltu vil gantz in dijn hertze schrijuen*, «das sollst du komplett in dein Herz schreiben», KJ1499, DVIr,9), also zu verinnerlichen, und all jenen weiterzuerzählen, die ihn danach fragen (*Dit saltu alle dengenen sagen/ Die dych willen vraegen*, «das sollst du all denjenigen sagen, die dich danach fragen», KJ1499, DVIr,10f.). Hier ist also nicht von der Verschriftlichung die Rede, sondern von einer Verinnerlichung. Die nachdenkende Anselmfigur der Passionswand könnte einerseits mit der evangelienkritischen Aussage

20 Die Verfassung ist ausschliesslich in Norddeutschland, in Köln und in den Niederlanden überliefert, und dementsprechend sind die Textzeugen niederdeutsch, ripuarisch oder niederländisch abgefasst. Der norddeutsche Raum bildet für die *St. Anselm*-Überlieferung möglicherweise den Ausgangspunkt, vgl. hierzu *Schultz-Balluff*, *Der norddeutsche Raum*, insbesondere 55–57 und 82f.

Anselms zu Textbeginn, andererseits mit der Beauftragung zur Verinnerlichung (durchaus als Vorstufe zu einer schriftlichen Formung, die der Griffel symbolisiert) korrelieren.

Die Ausgestaltung der Anselmfigur auf der Passionswand zeigt keinen unmittelbaren Bezug zu den textzugehörigen Illustrationen oder zum Text. Allerdings erfasst die Scherzlicher Darstellung den Moment zwischen der Berichterstattung und der Niederschrift: Das Berichtete ist noch nicht textuell geformt und in kodifizierter Form manifestiert, der Betrachter wird hier also des literarischen Schaffensprozesses in seinem frühesten Stadium – dem der literarischen Formung vor der materiellen Fixierung – gewahr. Mit Bezug auf *St. Anselm* handelt es sich um den Prozess des Aufschreibens unmittelbar nach dem Ende von Marias Bericht, die Scherzlicher Passionswand bildet möglicherweise den Moment der prätextuellen literarischen Formung ab.

Wie bereits erwähnt, steht das unbeschriebene Buch in keinem Zusammenhang mit Maria oder Anselm – die räumliche Trennung unterstreicht dies. Da das Buch eben nicht in seiner üblichen Engführung mit Maria erscheint und als solches metaphorisch zu verstehen ist, bedarf es eines weiter gefassten Ansatzes, der das Buch sowohl in seiner christlichen Ausdeutung mit theologischer Untermauerung als auch in seiner buchkulturellen Bedeutung am Übergang zur Frühen Neuzeit berücksichtigt.

Das Buch als Zeichen für eine Erscheinungsform des menschlichen Gedächtnisses²¹ kann hier als Erinnerung Marias an das Passionsgeschehen und in der Vermittlung auch als Erinnerung der gläubigen Menschen verstanden werden. Insbesondere das unbeschriebene Buch eröffnet neben seiner wahrnehmbaren Oberflächenstruktur eine geistige Tiefenstruktur,²² die jenseits des Erfahrbaren liegen kann: «Bücher [...] eröffnen eine Welt,

21 Vgl. Köller, *Buch als Zeichen*, 86. In seinen Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit des Buches setzt Köller voraus: «Wenn wir das Buch als Wissensspeicher betrachten, dann können wir es natürlich auch als ikonisches Zeichen für das Gedächtnis ansehen» (*ders.*, *Buch als Zeichen*, 85).

22 Dies setzt, so Köller, einen sozialen Konsens darüber voraus, «dass einem bestimmten Zeichenträger ein bestimmter Zeicheninhalt zugeordnet werden kann» (*Köller*, *Buch als Zeichen*, 73).

die grösser ist als mein konkret erfahrbarer Horizont.»²³ Diese Horizonterweiterung gilt für alle Betrachtenden der Passionswand, da niemand bei den biblischen Geschehnissen anwesend war.

Das Wissen in Büchern verliert in der Regel den Bezug zu Sprechsituationen und konkreten Personen,²⁴ die die Urheber des Buchwissens sind. Auf der Passionswand wird dieser Bezug jedoch transparent gehalten: Die konkreten Geschehnisse, deren mündliche Vermittlung, literarische Formung und schriftliche Fixierung werden über das Medium des Buches miteinander vereint und in Gestalt von Maria und Anselm greifbar.

Bernhard von Clairvaux (um 1090–1153) hat die seit der Antike bestehende Buchmetaphorik dahingehend ausgeweitet, dass er «das Bewusstsein eines Christen mit einer Schreiftafel, einer Buchrolle oder einem Codex»²⁵ verglich. Ebenso, wie Bernhard die Gläubigen in den Fokus rückte, könnte auch das unbeschriebene Buch auf der Passionswand in diese Richtung zu lesen sein: Neben Anselm und Maria treten über das Buch die Gläubigen.

Die unterschiedlichen Sehweisen auf das Buch eröffnen mindestens zwei Interpretationsrichtungen. Das Buch bildet ausgehend vom Passionsgeschehen den Endpunkt: Über Anselm als literarisch Formenden und Maria als Berichterstatterin erfolgt in dem Buch die textuelle Niederlegung. Ausgehend vom Betrachter markiert das Buch den Einstieg: Das Buch als menschliches Gedächtnis eröffnet den Rezipierenden die Teilhabe an den Geschehnissen der Passion und macht sie damit ebenso wie Anselm zu versierten Kenner_innen. Das Buch erinnert zugleich daran, die Geschehnisse im Gedächtnis zu behalten.

23 Haas, *Metaphysik*, 107.

24 Während Bücher kulturelles Wissen speichern und tradieren, geht der Bezug zu konkreten Personen und bestimmten Sprechsituationen i. d. R. verloren, vgl. Köller, *Buch als Zeichen*, 83. Für *St. Anselm* scheint hingegen durch die Darbietung des Passionsgeschehens als Dialog zwischen den Figuren Maria und Anselm genau dieser konkrete Bezug erhalten zu bleiben.

25 Schreiner, *Maria*, 157. Bernhard erklärt das Innenleben des Menschen über das Bild des Buches und spricht differenzierend vom «Buch des Herzens», «Buch des Gewissens» und «Buch der Erfahrung». Vgl. zur christlichen Buchmetaphorik allgemein *ders.*, *Maria*, 154–157, und zu Maria als Buch *ders.*, *Maria*, 157–161.

Ist es ausschliesslich Anselm, der das Buch füllt, indem er die Geschichte der Passion niederschreibt? Können es gerade in Scherzlichen nicht auch die Betrachtenden der Passionswand selbst sein, die aufgrund ihres hier erworbenen Wissens ebenso in der Lage sind, diese Geschehnisse in einem Buch (als Erscheinungsform des menschlichen Geistes) festzuhalten und zu verbreiten? Damit würde sich die Funktion, die Anselm zukommt, auf alle Gläubigen ausweiten, die sich mit innigem Gebet und Andenken an Maria wenden und dem Passionsgeschehen zuwenden. Das Buch ist damit nicht nur ein Symbol für die Wissensfixierung und Wissensvermittlung, sondern auch für die Wissenskonstitution und Wissenszirkulation.²⁶

6. Die Passionswand: ein Kraftfeld bis heute?

Auf der Scherzlicher Passionswand bildet das Buch einen Dreh- und Angelpunkt: Über den ‹Raum des Buches› können die Gläubigen eine nur vermittelt zugängliche Welt betreten. Die Betrachtenden stehen vor einem noch unbeschriebenen Buch, indem sie aber den Raum betreten, werden sie aktive Beobachtende des Passionsgeschehens und Teil des Tradierungsprozesses. Die Auseinandersetzung mit dem Passionsgeschehen fällt auf die Gläubigen zurück, für die diese *ain nutzi göti betrachtung* («eine nützliche, hilfreiche Anschauung», SG, 406,1–2) sein soll – so die einleitende Bemerkung zu *St. Anselm* in der St. Galler Handschrift. Unterstützt wird dies dadurch, dass die Scherzlicher Passionswand nicht nur die einzelnen Passionsstationen abbildet. Die erhöhte Platzierung im Obergeschoss des Hauses bietet einen guten Überblick über das Geschehen. Diese Perspektivierung wird den Betrachtenden angeboten, die offene Tür zu dem Buch hin gleicht einer Einladung, sich mit den Sachverhalten der Passion, aber auch mit sich selbst zu befassen und sein eigenes Buch weiterzuschreiben. Damit spannt sich, wie Nägeli treffend formuliert, wohl «ein besonderes Kraftfeld»²⁷ zwischen den biblischen Geschehnissen, deren Tradierung und den Rezipierenden auf, das bei der Ausgestaltung der Passionswand bereits bewusst

²⁶ Vgl. Köller, Buch als Zeichen, 86.

²⁷ Vgl. Nägeli, Passionspanorama, 10. Nägeli vermutet eine ‹spirituelle Tiefenqualität› der Passionswand, die den Betrachtenden eine vertiefte Passionsmeditation ermöglicht.

intendiert war und bis heute Bestand hat. Hierin liegt eine strukturelle Parallele zu *St. Anselm*: Der Kerntext (Einleitung und Passionsgeschehen) ist zumeist von kurzen Textelementen umgeben, über die die Rezipierenden angesprochen und einbezogen werden.²⁸ Weder die Passionswand in Scherzligen noch die Überlieferung von *St. Anselm* lässt ihre Rezipierenden allein, vielmehr machen sie Angebote für eine angemessene Auseinandersetzung mit dem Thema.

Im Anschluss an Bernhards von Clairvaux metaphorischen Ansatz, das Buch als «Bewusstsein eines Christen [...], in das im Fortgang des Lebens Erfahrungen mit Gott, mit den Menschen und mit der Welt eingetragen werden»,²⁹ zu verstehen, wird ein entsprechendes Verständnis der Scherzlicher Passionswand ermöglicht: Die gesamte Darstellung beziehungsweise deren Inhalte gehören in das Bewusstsein eines Christen, das Buch wird «zum Vehikel von stiller Introversion und Konzentration»³⁰ und macht schliesslich die «spirituelle Tiefendimension»³¹ der Passionswand erfahrbar. Den Betrachtenden der Scherzlicher Passionswand wird explizit angeboten, für sich und konzentriert die dargebotenen Sachverhalte in ihrem christlichen Bewusstsein zu bewegen, zu verarbeiten und aufzubewahren – ebenso wie Anselm von Canterbury nach dem Passionsbericht Marias.

28 Dies können Aufforderungen, Gebete, Danksprüche oder einfache Akklamationsformeln sein, aber auch Bitten und explizite Forderungen, vgl. hierzu ausführlich *Schultz-Balluff*, Anweisung und Lehre, 305–313.

29 Vgl. *Schreiner*, Maria, 157.

30 Vgl. *Haas*, Metaphysik, 106. Haas bezieht sich hier auf Thomas' von Kempens *Imitatio Christi* und die Annahme, dass in der Meditation der direkte Bezug zum Göttlichen stecke; vgl. *ders.*, Metaphysik, 107.

31 Vgl. *Nägeli*, Passionspanorama, 10.

7. Literaturverzeichnis

Quellen

Handschriften (nach Siglen, alphabetisch)

- Be Burgerbibliothek Bern, Mss.h.h. X.50, fol. 19b–20b, fol. 67a–96b,1; 1465 (14. September 1462, vgl. Eintrag auf fol. 111b); obd., wobd., hchalem.
- Ka Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Cod. Donaueschingen 116, fol. 137v–186v; 1. Hälfte 14. Jahrhundert; obd., wobd., hchalem./ndalem.
- M8 Bayerische Staatsbibliothek München (BSB), cgm 134, fol. 4r–98v; 1494; obd., nobd., nbair.
- O Oldenburg, Landesbibliothek, Cim. I.74, fol. 1r–20v; 2. Hälfte 14. Jahrhundert; ndd., ofäl.
- Sa Benediktinerkollegium Sarnen, Cod. chart. 125, fol. 1r–45v; 2. Hälfte 15. Jahrhundert; obd., wobd., hchalem.
- Sa2 Benediktinerkollegium Sarnen, Cod. membr. 33, fol. 1r–34v; 2. Hälfte 15. Jahrhundert; obd., wobd., hchalem.
- SG Stiftsbibliothek St. Gallen, Cod. Sang. 1006, S. 406–486; 1518; obd., wobd., hchalem.
- SP St. Petersburg, Russische Nationalbibliothek, Fond 955 op. 2 Nr. °51 (ehemals Lübeck, Stadtbibliothek, Ms. theol. germ. 8° 42), fol. 141r–177v; Ende 15. / Anfang 16. Jahrhundert; ndd., nndd.

Drucke (nach Druckorten, chronologisch)

Lübeck

- StA1495 Steffen Arndes, um 1495 (Exemplar Halle, Universitäts- und Landesbibliothek, Ink II 2196, 4° [7]); GW 2044.
- HA1521 Hans Arndes, 1521 (Exemplar Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Inc. App. A/106); VD16 A 2916.

Köln

- KÄ1492 Johann Koelhoff der Ältere, 5. März 1492 (Exemplar Paris, Bibliothèque nationale, Res-D 9903); GW 2043.
- KJ1499 Johann Koelhoff der Jüngere, 21. März 1499 (Exemplar Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Inc. I/2); GW 2045.
- N1509 Heinrich von Neuss, 5. Mai 1509 (Exemplar Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 8° Poet. Germ. II, 2019 Inc. Rara); VD16 A 2913.
- N1514 Heinrich von Neuss, 1514 (Exemplar Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek, AD^{bl} 155); VD16 A 2914.

alt N1500 / neu N1516/17 Heinrich von Neuss, bisherige Datierung: nach 1500 / um 1514, neue Datierung: 1516/17 (Exemplare: Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Inc. 709 Nr. 5 und Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, 21, 274); VD16 A 2915.

Utrecht

B1523 Jan Berntsz, 28. Mai 1523 (Exemplar Den Haag, Königliche Bibliothek der Niederlande, 228 G 25); USTC 420882.

Sekundärliteratur

Bergmann, Rolf: Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters, München 1986.

Bretscher-Gisiger, Charlotte / Gamper, Rudolf: Katalog der mittelalterlichen Handschriften der Klöster Muri und Hermetschwil, Dietikon-Zürich 2005.

Bruckner, Albert (Hg.): *Scriptoria Medii Aevi Helvetica: Schreibschulen der Diözese Konstanz: Aargauische Gotteshäuser (Denkmäler schweizerischer Schreibkunst des Mittelalters 7)*, Genf 1955.

Buchrucker, Armin-Ernst: «Anmerkungen zur theologischen und symbolischen Deutung des Isenheimer Altars», in: *Das Münster: Zeitschrift für christliche Kunst und Kulturwissenschaft* I 41/4, 1988, 269–276.

Buchrucker, Armin-Ernst: «Anmerkungen zur theologischen und symbolischen Deutung des Isenheimer Altars», in: *Das Münster: Zeitschrift für christliche Kunst und Kulturwissenschaft* II 42/1, 1989, 50–53.

Buchrucker, Armin-Ernst: «Anmerkungen zur theologischen und symbolischen Deutung des Isenheimer Altars», in: *Das Münster: Zeitschrift für christliche Kunst und Kulturwissenschaft* III 42/2, 1989, 127–130.

Haas, Alois M.: «*In angello cum libello...*: Kleine Metaphysik des Buches», in: Gardt, Andreas / Schnyder, Mireille / Wolf, Jürgen (Hgg.): *Buchkultur und Wissensvermittlung in Mittelalter und Früher Neuzeit: Unter Mitarbeit von Susanne Schul*, Berlin/Boston 2011, 99–118.

Hagen, Friedrich H. von der: *Minnesinger: Deutsche Liederdichter des XII. bis XIV. Jahrhunderts aus allen bekannten Handschriften und Drucken: Fünfter Theil*, Berlin 1856.

Henss, Peter U.: *Schmerz als interdisziplinärer Forschungsgegenstand: Der Schmerzbezug in Viktor von Weizsäckers medizinischer Anthropologie und seine Bedeutung in der ärztlichen Praxis (Europäische Kultur und Ideengeschichte Studien 6)*, Karlsruhe 2015.

Jacob-Friesen, Holger: «Basel und die Wirkung von Konrad Witz», in: *Spätmittelalter am Oberrhein: Große Landesausstellung Baden-Württemberg 29. September 2001–3. Februar 2002: Teil 1: Maler und Werkstätten 1450–1525*, Stuttgart 2001, 51–66.

- Köller, Wilhelm: «Das Buch als Zeichen», in: Gardt, Andreas / Schnyder, Mireille / Wolf, Jürgen (Hgg.): *Buchkultur und Wissensvermittlung in Mittelalter und Früher Neuzeit: Unter Mitarbeit von Susanne Schul*, Berlin/Boston 2011, 69–86.
- Krafft, Otfried: *Papsturkunde und Heiligsprechung: Die päpstlichen Kanonisationen vom Mittelalter bis zur Reformation (Archiv für Diplomatik Beiheft 9)*, Köln/Weimar/Wien 2005.
- Marquard, Reiner: *Mathias Grünewald und der Isenheimer Altar: Erläuterungen, Erwägungen, Deutungen*, Stuttgart 1996.
- Oechelhaeuser, Adolf: *Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg: Zweiter Teil mit sechzehn Tafeln*, Heidelberg 1895.
- Scarpattetti, Beat M. von: *Katalog der datierten Handschriften in der Schweiz in lateinischer Schrift vom Anfang des Mittelalters bis 1550, Bd. 2, Die Handschriften der Bibliotheken Bern – Porrentruy, Text und Abbildungsband*, Dietikon-Zürich 1983.
- Schiewer, Hans-Jochen: «Uslesen: Das Weiterwirken mystischen Gedankenguts im Kontext dominikanischer Frauengemeinschaften», in: Haug, Walter / Schneider-Lastin, Wolfram (Hgg.): *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang: Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte*, Kolloquium Kloster Fischingen 1998, Tübingen 2000, 581–603.
- Schneider, Karin: *Gotische Schriften in deutscher Sprache: Teil I: Vom späten 12. Jahrhundert bis um 1300*, Textband, Wiesbaden 1987.
- Schreiner, Klaus: *Maria: Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, München/Wien 1994.
- Schultz-Balluff, Simone: «Anweisung und Lehre: Zur Funktionalisierung von ‹St. Anselmi Fragen an Maria›», in: McLelland, Nicola / Lähnemann, Henrike / Miedema, Nine (Hgg.): *Lehren, Lernen und Bilden in der deutschen Literatur des Mittelalters: XXIII, Anglo-German Colloquium Nottingham 2013*, Tübingen 2017, 305–323.
- Schultz-Balluff, Simone: «Der norddeutsche Raum als Dreh- und Angelpunkt der Überlieferung? Die mittelniederdeutschen Textzeugen des Passionsdialogs ‹St. Anselmi Fragen an Maria›», in: *Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung* 142, 2019, 53–86.
- Schultz-Balluff, Simone / Bartsch, Nina: «Gedruckt vnd vollendt zo Coelln in dem vastauent: Der Passionsdialog ‹St. Anselmi Fragen an Maria› zwischen Handschrift und Druck», in: *Rheinische Vierteljahrsblätter: Veröffentlichung der Abteilung für Geschichte der Frühen Neuzeit und Rheinische Landesgeschichte des Instituts für Geschichtswissenschaft der Universität Bonn* 82, 2018, 1–22.
- Vetter, Ewald M.: *Grünewald: Die Altäre in Frankfurt, Isenheim, Aschaffenburg und ihre Ikonographie*, Weissenhorn 2009.
- Wegera, Klaus-Peter: *Interrogatio Sancti Anselmi de Passione Domini, deutsch: Überlieferung – Edition – Perspektiven der Auswertung (Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften und der Künste. Geisteswissenschaften. Vorträge G 445)*, Paderborn 2014.

Internetquellen

- Nägeli, Markus: Das Scherzliker Passionspanorama – Hintergründe und Bedeutung, verfügbar unter: https://www.theos.unibe.ch/orte/pdf/scherzliker_passionswand_version_april_2020.pdf (03.06.2020).
- Sieger, Jörg: Der Isenheimer Altar und seine Botschaft, verfügbar unter: https://www.joerg-sieger.de/isenheim/texte/i_08.php#e (03.06.2020).
- «St. Anselmi Fragen an Maria», verfügbar unter: <http://www.linguistics.rub.de/anselm/> (03.06.2020).

Abbildungen

Abb. 1: Foto: Markus Beyeler.

Abb. 2: Foto: Markus Beyeler.

Die beiden Marien: *compassio* und Busse

Das Scherzlicher Passionspanorama in seinem frömmigkeitsgeschichtlichen Kontext

Volker Leppin

Das Scherzlicher Passionsbild hat bislang unter frömmigkeitsgeschichtlichen Gesichtspunkten wenig Aufmerksamkeit gefunden. Im Folgenden soll es nun auch nicht darum gehen, die Frage nach der Geschichte der Spiritualität als einen externen Beschreibungsmaßstab an das Bild anzulegen. Im Sinne einer «anderen Ästhetik»¹ sollen vielmehr ästhetische Eigenlogik und Frömmigkeitsgeschichte so aufeinander bezogen werden, dass das Scherzlicher Bild im Horizont der spätmittelalterlichen Kultur lesbar wird. Es eignet sich in besonderer Weise hierzu, weil es selbst Reflexionsfiguren enthält,² die den Betrachter durch Irritation auf eine Deutungsebene verweisen, die dem Bild als solchem ebenso wenig inhäriert wie der generellen Stoffpräsentation, die man mit dem Begriff «Passion» verbindet. Es wird daher im Folgenden darum gehen, nach allgemeinen Ausführungen zum Verständnis spätmittelalterlicher Malerei in frömmigkeitsgeschichtlichem Kontext den materialen Traditionen nachzugehen, die für die Passionsdarstellungen im Allgemeinen und für das Scherzlicher Bild im Besonderen von Bedeutung sind.

1. Sakramentale Wirklichkeitswahrnehmung: die Gegenwart der Heilsgeschichte

Ulrich Köpf hat sich zu Recht dagegen gewandt, die sich im späten Mittelalter steigende Darstellung der Passion Jesu primär als «realistisch» zu qualifizieren. Das ist sie in ihrer Darstellungsweise, und doch gibt den

1 So das Grundkonzept des Sonderforschungsbereiches 1391 «Andere Ästhetik» an der Universität Tübingen; s. www.andere-aesthetik.de (Zugriff 27. 11. 2019).

2 *Gerok-Reiter/Robert*, Reflexionsfiguren der Künste, 19–23.

Anstoss für die intensivierete Leidensdarstellung, wie Köpf hervorhebt, vor allem die Meditation.³ Das gilt *grosso modo* auch für die Versuche, die Scherzlicher Passionsdarstellung als Abbildung Jerusalems zu interpretieren. So offenkundig es, besonders mit Blick auf die Darstellung der Grabeskirche, ist, dass der Maler, seine Auftraggeber oder seine Berater über bemerkenswerte Kenntnisse der Stadt verfügten – das Ziel der Darstellung war nicht das einer einfachen Reproduktion der Stadt.⁴ An einem gut besuchten Wallfahrtsort ging es um anderes, es ging um Anleitung der Frömmigkeit der Besucherinnen und Besucher.

Und eine frömmigkeitsgeschichtliche Annäherung an ein Gemälde des späten Mittelalters hat in allererster Linie mit dem Umstand zu rechnen, den Hans Belting auf seine Weise auf den Begriff gebracht hat, wenn er von einer Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst sprach.⁵ Bilder konnten zwar schlicht – im Sinne des berühmten Diktums Gregors des Grossen (540–604), dass die Bilder die Bibel der Laien seien⁶ – als illustrativ-belehrend wahrgenommen werden. Sie konnten auf diese Weise über die Heilsgeschichte informieren.

So wie aber auch der Text bekanntlich mehrere Sinnebenen eröffnete, um das geschriebene Wort in das Leben der Glaubenden zu applizieren,⁷

3 Köpf, Passionsfrömmigkeit, 728.

4 Siehe hierzu auch den Beitrag von Jürgen Krüger in diesem Band, S. 195–237.

5 Belting, Bild und Kult.

6 Gregor an Serenus, Bischof von Marseille, Oktober 600 (MGH. Epp. 2, 270, 14–16); vgl. zur Fortwirkung dieser Vorstellung im Mittelalter Kollwitz, Bild und Bildertheologie, 121.

7 Schulze, Geistliche Spiele, 15, erklärt apodiktisch: «Als Sakrament, das Gott real präsent macht und Heil vermittelt, kann das Geistliche Spiel nicht verstanden werden, und so war es in keinem Fall gedacht». Das gilt unstrittig, wenn man den Begriff *sacramentum* auf das engere Verständnis definierter kirchlicher Handlungen einschränkt. Folgt man dem weiteren Begriff von *sacramentum*, wie es etwa bei Hugo von St. Viktor völlig selbstverständlich gegeben war und sich im Deutschen durch den Begriff des Sakramentalen wiedergeben lässt, verliert Schulzes implizite Säkularisierungsthese, man müsse «die Modelle zeichenhaften Handelns für Kult und Spiel prinzipiell voneinander» abgrenzen (ebd.), erheblich an Plausibilität: Sie selbst verweist darauf, dass etwa die Spielbruderschaft in Frankfurt am Main ihr Passionsspiel als «Gottesdienst» bezeichnete und das Alsfelder Passionsspiel mit einer Anrufung des Heiligen Geistes begonnen habe (ebd., 219).

konnte auch dem Bild eine applikative Dimension eignen. Gelegentlich haben Bilder diese Ebene sogar selbstreflexiv zum Ausdruck gebracht, wenn sie die Erzählebene durchbrachen. Das ist in Scherzligen ja offenkundig der Fall: Markus Nägeli hat darauf hingewiesen, dass zwei besondere Darstellungen aus dem Erzählzusammenhang der Passion herausbrechen:⁸ die Sibylle mit der Schau Mariens mit dem Kind (Abb. I, Nr. 10) und der Dialog Mariens mit Anselm (Abb. I, Nr. 1).⁹ Beide Darstellungen werden unten mit Blick auf ihre marianische Komponente noch genauer zu betrachten sein. Hier geht es darum, wie sie zeitliche und geographische Gegebenheiten durchbrechen: Die Sibylle darzustellen ist, zumal in humanistischen Kontexten, im 15. Jahrhundert keineswegs ungewöhnlich.¹⁰ Sie dient dann der Einbindung der christlichen Heilsgeschichte in eine auch pagan verstehbare Universalgeschichte: Die Sibyllen belegen, dass nicht allein das Alte Testament auf Christus vorausgewiesen hat, sondern auch die Prophetinnen und Propheten Roms – eine vergleichbare Autorität kam bekanntlich Vergil und seiner vierten Ekloge zu.¹¹ Vermittels dieses heilsgeschichtlichen Zusammenhangs aber macht die Sibylle auch deutlich, dass vergangenes Geschehen seine Bedeutung nicht einfach in der Vergangenheit abschliesst, sondern auf eine Zukunft vorausweist. Diese mag nun wiederum für den intendierten Betrachter des Scherzlicher Bildes in der Vergangenheit liegen, da ja die Sibylle auf die Geburt Jesu vorausweist. Hier aber verbindet sich das eine Sonderbild

Letzteres trifft zwar, wie auch das Zitat von Schulze zeigt, nicht exakt zu, aber der Proclamator fordert zu Beginn zu «Andacht» auf (*Froning*, Passionsspiele, 568,52) und gibt als Ziel des Spiels an, «das mer got damidde eren / und alle sunder und sunderyn sich bekeren» (ebd., 569,78f.). Solche Aspekte allein auf die «produktionsästhetische [...] Seite» zu verlagern (*Schulze*, Geistliche Spiele, 219), zugleich aber über die Ermöglichung grösserer «emotionaler Betroffenheit» durch die Spiele gegenüber der Liturgie zu spekulieren, ist methodisch kaum haltbar – so berechtigt der Hinweis ist, dass die Texte selbst uns nur auf die produktionsästhetische Seite verweisen; sachangemessener spricht, gleichfalls aus germanistischer Sicht, *Steinbach*, Oster- und Passionsspiele, 115, von einer zeichenhaften «Gegenwärtigsetzung der Heilswirklichkeit» und nennt gerade das Alsfelder Passionsspiel «eine feierliche Predigt» (ebd., 164).

8 *Nägeli*, Passionspanorama, 2.

9 Zu dieser Identifikation siehe *Grütter*, Kirche von Scherzligen, 39 f.

10 *Seib*, Sibyllen, 150–153.

11 *Rossi/Kocher/Sauer/Ott*, Vergil im Mittelalter, 1522–1530.

mit dem anderen: In einer weiter unten noch genauer zu deutenden Weise überbrückt der Dialog Mariens mit Anselm alle Grenzen von Zeit und Raum. Der Grundgedanke dieses Dialogs besteht darin, dass der Sprecher, Pseudo-Anselm, für die in den Himmel entrückte Maria die Klage über den Tod ihres Sohnes ausdrückt.¹² Maria ist also nicht allein als historische Figur präsent, sondern sie rückt in die Gegenwart des Beters – und sie tut dies als Bewohnerin des Himmels, die gleichwohl für den Beter zugänglich ist. Damit setzt sie fort, was mit der Sibylle begonnen hat: die Überbrückung von Zeiten und in ihrem Falle sogar Räumen.

Überbrückung ist allerdings für das hier Geschehende zu wenig – und eben darin setzt die sakramentale Wirklichkeitserfassung ein. Die mittelalterliche Frömmigkeit ist über weite Strecken von einem Phänomen geprägt, das man als Repräsentationsfrömmigkeit bezeichnen kann:¹³ Räumlich oder zeitlich Getrenntes wird so gegenwärtig, wie der Leib Christi in der Eucharistie neu gegenwärtig wird. Exemplarische Orte hierfür sind die Reliquien, in welchen der verstorbene Heilige präsent wird und seine Kraft ausstrahlt, oder auch Artefakte – wie etwa das Grab Jesu, dessen vielfache Nachbauten eine neue Präsenz, ja ein *Re-Enactment* des Passionsgeschehens ermöglichen.¹⁴ In ihnen tritt den Betrachtenden das Geschehen gegenüber, aber es bleibt gerade nicht im Gegenüber stehen, sondern nimmt die Betrachtenden, idealerweise durch liturgische Feier, in das Geschehen hinein. Diese Präsenzwerdung des Heiligen gilt auch für die Bilder im Kirchenraum, sicher in erster Linie auf dem Altar, aber mittelbar auch, wenn sie an der Wand erscheinen.

Das Narrativ des Scherzlicher Passionsgemäldes also entfaltet sich nur, wenn man es als ein solches versteht, das für den Betrachtenden Appellcharakter hat. Die Steuerung dieses Appells aber geht in besonderer Weise aus denjenigen Bildern und Szenen hervor, die unerwartet, ja in gewisser Weise störend sind. Offenkundig gilt dies für die beiden genannten Szenen, die, wie Nägeli hervorgehoben hat, mit dem Charakter des Ortes als Marienwallfahrtsort zu tun haben.¹⁵ Aber es erklärt sich nicht gleichsam selbstsuffizient

12 Siehe dazu auch den Beitrag von Simone Schultz-Balluff in diesem Band, S. 109–133.

13 *Leppin*, Repräsentationsfrömmigkeit, 109–125.

14 Siehe dazu den Beitrag von Jürgen Krüger in diesem Band, S. 195–237.

15 *Nägeli*, Passionspanorama, 2.

hieraus, denn auch der Wallfahrtsort ist ein Ort, dem in besonderer Weise die Eigenheit der Repräsentation und des *Re-Enactments* eignet: Zu einem Wallfahrtsort reist man ja ebendeswegen, weil man sich von ihm Besonderes erwartet. Und diese Erwartung erschöpft sich nicht etwa in der Hoffnung auf Ablass. Sie hat vielmehr eben auch mit der spirituellen Erfahrung der Vergegenwärtigung zu tun. Am heiligen Ort ist das oder der Heilige präsent – und fordert den Betrachter auf, in eine Beziehung zu ihm zu treten. Diese Beziehung kann die der Verehrung sein, aber in Scherzligen ist durch den Hinweis auf den Dialog Anselms, wie gleich ausführlicher zu zeigen sein wird, ein anderes Moment wichtiger: das der Identifikation mit Maria.

Und es tritt ein weiteres Moment hinzu, das gleichfalls durch ein störendes oder nicht einfach zu erklärendes Motiv begründet wird: Zweimal – ursprünglich vermutlich dreimal¹⁶ – ist Maria Magdalena dargestellt. Das entspricht dem auch in Passionsspielen immer wieder zu beobachtenden besonderen Interesse an dieser Jüngerin,¹⁷ ist gleichwohl im Kontext des Scherzlicher Passionsgemäldes ein Hinweis darauf, worauf hier die Aufmerksamkeit gelenkt werden soll. Dabei ist die eine Szene, die das klassische *Nolime-tangere*-Motiv nach Joh 20,17 aufnimmt, relativ leicht zu erklären: Maria erkennt in der Gärtnerszene Joh 20,11–18 (Abb. I, Nr. 17) ihren Herrn zunächst nicht, dann aber doch, wird also zur ersten Auferstehungszeugin. Als solche bleibt sie auch in Scherzligen nicht allein, sondern es tritt noch die Darstellung der Aussendung der Jünger nach Galiläa hinzu (Abb. I, Nr. 18). Auffälliger aber ist eine andere Szene: die Salbung Jesu durch die Sünderin (Abb. I, Nr. 5): Traditionell wird, vor allem seit den Homilien Gregors des Grossen,¹⁸ aufgrund der Parallele in Joh 12,1–11, wo Maria Magdalena Jesus im Hause des Lazarus salbt, die Sünderin, die nach Lk 7,36–50 Jesu Füße

16 Beate Fricke danke ich für den Hinweis, dass die Einlassung der Tür in das Gemälde vermutlich die übliche Maria Magdalena unter dem Kreuz zerstört hat.

17 Vgl. *Linseis*, Heilige als Vermittler, 87. Mit diesem Verweis auf die Passionsspiele soll nicht vollständig die Ableitung der Malereien aus Passionsspielen übernommen werden (*Grütter*, Kirche von Scherzligen, 38), die auf der dieser Veröffentlichung zugrundeliegenden Tagung einer deutlichen Kritik unterzogen wurde. Für den frömmigkeitsgeschichtlichen Horizont aber bleiben die Passionsspiele wichtige Zeugnisse.

18 *Boxler*, Maria Magdalena-Legenden, 42–45.

salbte, mit Maria Magdalena gleichgesetzt.¹⁹ Demnach handelt es sich hier bemerkenswerterweise um eine zweite Darstellung der Maria Magdalena. Biblisch ist Maria Magdalena in Bethanien lokalisiert und die Salbung durch die Sünderin in Lk auf Jesu Reise durch Galiläa im Hause des Pharisäers Simon: Jesus befindet sich vorher in Kafarnaum (Lk 7,1) und später am See Genzareth (Lk 8,22). Wiederum aufgrund der Parallele in Joh 12, vor allem aber in Mt 26,6–13, Mk 14,3–9, wonach die Salbung durch eine namenlose Frau im Hause eines Simons des Aussätzigen in Bethanien stattfand, konnte im Gedächtnis aber auch Lk 7 nach Bethanien versetzt werden.²⁰ Gleichwohl scheint auf den ersten Blick auch diese Lokalisierung nicht zu dem Scherzlicher Bild zu passen, auf dem das Geschehen innerhalb der Mauern Jerusalems dargestellt ist. Dies könnte jedoch ein weiteres Indiz für die gute Kenntnis der Topographie der Heiligen Stadt bei dem Künstler beziehungsweise seinem Auftraggeber sein, denn tatsächlich gab es einen Verehrungsort, der, nahe dem Löwentor gelegen, das Haus Simons und mit ihm auch Maria Magdalenas Fussalbung in den Innern der Stadtgrenzen verlegte.²¹ Genau dies wird nun in Scherzlichen aufgegriffen, und es entspricht der Jerusalemer Topographie, dass das Geschehen damit auch in die Nähe des Teiches Bethesda rückt.²² Ein irritierendes Moment enthält dies gleichwohl, und damit einen Hinweis, den man als Reflexionsfigur aufgreifen kann, in welcher sich die künstlerische Eigenlogik in einer Weise entfaltet, die auf eine weiterreichende Verstehensebene hinführt: Das Abendmahl, das eigentlich als christlicher Erinnerungsort auf den Zionsberg gehörte, begegnet hier im selben Areal des Gemäldes wie die Salbung, ja, Maria Magdalena rückt mit

19 Siehe den harmonisierenden Bericht in *Legenda aurea*, 96.

20 Vgl. zu biblischen und traditionellen Hintergründen *Van den Wildenberg-de Kroon*, Maria Magdalena, 20f.; *Taschl-Erber*, Apostolin und Sünderin, 42f. Ludolf von Sachsen kennt zwei Salbungen durch Maria Magdalena: Die erste, nach Lk 7, hat sie noch als *peccatrix* durchgeführt, die zweite, nach Mt und Mk, aber dann als Gerechtfertigte *ex devotione* (*Ludolf von Sachsen*, Vita Christi, p. 2 c. 25, 483).

21 *Küchler*, Jerusalem I, 349; für den Hinweis danke ich Maria Lissek, Bern.

22 Vor diesem Hintergrund ist die im Beitrag von Christoph Jungen (Seite 39f. in diesem Band) geäußerte Vermutung darüber, dass die Autoren einen Teich Bethesda in anderer Lage als nahe dem Löwentor vor Augen gehabt hätten, skeptisch zu sehen. An dieser Stelle liegt deutlich eine Abweichung von der realen Jerusalemer Topographie vor.

der Fussalbung dem Abendmahl so nahe, dass eine Assoziation hier unvermeidlich ist: Mit dem Abendmahl ist aufgrund der Divergenzen zwischen den synoptischen Evangelien mit ihren Abendmahlsberichten einerseits und dem Johannesevangelium andererseits, das anstelle des Abendmahls die Fusswaschung der Jünger durch Jesus enthält, eben Letztere liturgisch aufs Engste verbunden – unter der in Evangelienharmonien verbreiteten Vorstellung, dass die unterschiedlichen Berichte der Evangelien eben so zusammenzuführen seien, dass beides am selben Abend geschehen sei.²³ In einer mehrstufigen Lesart konnte man also in der Fussalbung durch Maria Magdalena die am Gründonnerstag vom Bischof liturgisch nachvollzogene Fusswaschung anklingen sehen.²⁴ All dies lenkt die Aufmerksamkeit in besonderer Weise auf Maria Magdalena: Sie ist, einmal als Zeugin der Auferstehung, einmal als mit Christus selbst zu assoziierende Fussalbende, zweimal auf dem Gemälde präsent – und beide Male am unteren Ende des Tableaus, also in denkbar grösster Nähe zu den Betrachtenden beziehungsweise zur Gottesdienst feiernden Gemeinde. Eine spirituelle Erschliessung der Besonderheiten des Scherzlicher Passionsbildes wird also Maria, die Mutter Jesu, ebenso wie Maria Magdalena besonders in den Blick nehmen müssen.

2. Die Bedeutung der Passionsfrömmigkeit im Mittelalter

Eine umfassende Würdigung der Bedeutung der Passion für mittelalterliche Frömmigkeit ist an dieser Stelle nicht möglich – und schon dies ist eine Aussage. Denn tatsächlich ist es so, dass alle Bereiche mittelalterlicher Frömmigkeit vom Passionsgedanken durchdrungen sind. So sehr der Sonntag seine Heiligung durch das Gedächtnis der Auferstehung erfahren hat, so sehr steht doch auch im Mittelpunkt der feierlichen Messfeier das Leiden

23 Siehe etwa die weit verbreitete *Vita Christi* des Ludolf von Sachsen, die in p. 2 c. 54 von der Fusswaschung und in c. 56 von der Einsetzung des Abendmahls berichtet (*Ludolf von Sachsen, Vita Christi*, 578, 582); zu den Passionsharmonien s. die Studie Hörner, Passionsharmonien.

24 Siehe hierzu Schäfer, Fusswaschung; zur Übertragung aus dem klösterlichen Bereich auf Bischofskirchen ebd., 54–56 (*mandatum pauperum*); 80–88 (*mandatum fratrum*).

Christi. In seiner für die moderne Liturgiewissenschaft grundlegenden Untersuchung hat Josef Andreas Jungmann dies für das Mittelalter zusammengefasst:

«Was auf dem Altare geschieht, ist vor allem die *memoria passionis*. Man sieht das Leiden des Herrn dargestellt in der Brechung der Brotgestalt, in der Verteilung an die Gläubigen, in der Darreichung des Kelches [...]. Und man geht von dieser naheliegenden Symbolik wieder und kommt, zumal seit dem 9. Jahrhundert, zur allegorischen Auslegung des ganzen Ritus der Messe im Sinne einer umfassenden Darstellung des Leidens Jesu».²⁵

Diese allegorische Weise der Messauslegung reichte bis in das 15. Jahrhundert, wie etwa an einer 1480 gedruckten deutschsprachigen Messauslegung nachzuvollziehen ist, in der die drei Kreuze, die der Priester zu schlagen hat, unmittelbar auf «die dreivaltig kreuzigung Ihesu Crisi» bezogen werden,²⁶ oder an der 1484 entstandenen Augsburger Ausgabe, die genau an der Stelle, an welcher sich der Messkanon befindet, eine Darstellung der Kreuzigung aufweist.²⁷ In der Messe zu kommunizieren bedeutet, im Modus der *memoria* – «*hoc facite in meam commemorationem*» (1Kor 11,24) – am Kreuzesgeschehen teilzuhaben, freilich auf die Weise, die schon auf die Auferstehung zuläuft und daher ebenso an dieser teilhat.

Einen besonderen Höhepunkt erfuhr die Teilhabe am Kreuzesgeschehen selbstverständlich am Karfreitag, an dem das Leiden Christi, bis hin zur *depositio crucis*, dramatisch nachvollzogen wurde²⁸ und die Prozession die Möglichkeit eröffnete, selbst den Leidensweg Jesu nachzuschreiten. Passionsspiele konnten diese Elemente didaktisch verselbständigen, Orte wie heilige Gräber die erfahrene Präsenz vervielfachen und vertiefen. Nicht zuletzt ist auch die immer reicher werdende auf Passion bezogene Kunst des späten Mittelalters in Erinnerung zu rufen, aus welcher Schmerzensmann und Vesperbild²⁹ herausragen. Passion erscheint so als Grunddimension mittelalterlicher Frömmigkeit.

²⁵ Jungmann, *Missarum Sollemnia*, 235.

²⁶ Reichert, *Gesamtauslegung der Messe*, 128,20.

²⁷ Reichert, *Gesamtauslegung der Messe*, nach S. 128.

²⁸ Bärsch, *Pfarrbuch des Johannes Eck*, 77 f.

²⁹ Vgl. hierzu Wagner, *Passionsfrömmigkeit*, 354–363.

Dies wurde mit den Formen verinnerlichender Frömmigkeit noch weiter verstärkt. So erscheint die Stigmatisierung des Franz von Assisi (1181–1226) als eine Präsentwerdung der Passion Christi hier im Leben, die ihrerseits allein schon durch das Attribut der Stigmata auf den Heiligendarstellungen breite Wirkungen entfaltete, besonders in mystischen Zusammenhängen.³⁰ Für Bonaventura (1221–1274), den Ordensgeneral der Franziskaner, wurde das Leiden, wie Franziskus es durchlebt hatte, zur Voraussetzung des Weges zu Gott: Unter Berufung auf Offb 22,12 erklärte er, «dass jemand das obere Jerusalem nicht durch Kontemplation betreten kann, wenn er nicht durch das Blut des Lammes als das Tor eintritt».³¹ Diese passionsmystische Haltung war nicht auf den franziskanischen Orden beschränkt. In der Vita des Dominikaners Heinrich Seuse (1295/97–1366), die voller Betonung seines Leidens ist, wird eine Art individuelle Kreuzesprozession beschrieben: Seuse macht sich nachts auf, um sich «crüstförmig» das Leiden Christi zu eigen zu machen und den Leidensweg nachzuvollziehen.³² Dieser Text ist nicht nur wegen Seuses Herkunft aus dem Bodenseeraum für Scherzlichen interessant, sondern auch, weil in ihm geradezu Jerusalem haptisch nachvollzogen wird: Seuse durchheilt Jerusalems Gassen, durchschreitet das «tor ze Jerusalem» und gelangt sogar vor die «túre des huses sant Annen».³³ Solche wiederum handlungsorientierte Aneignung der Passion dürfte schon in dieser Vita durchaus als vorbildhaft für andere gedacht gewesen sein. Es konnte sich auch in direkte Anweisungen für Glaubende umsetzen, so in der Schrift *De spiritualibus ascensionibus* des Gerard Zerbald von Zutphen (1367–1398), eines der wichtigsten Vertreter der neuen Frömmigkeitsbewegung der *Devotio moderna* im ausgehenden 14. Jahrhundert, der in den Mittelpunkt des Aufstiegs die Betrachtung der Passion Christi stellte. Dabei griff er ein Bild Bernhards von Clairvaux (1090–1153) auf, der das Leiden Christi seit der

30 Vgl. Köpf, Zur Auffassung des Mitleids, 257 f.

31 Bonaventura, Itinerarium Prolog, 48: «*quod per contemplationem ingredi non potest Ierusalem supernam, nisi per sanguinem Agni intret tanquam per portam*».

32 Seuse, Vita 13 («crüstförmig»: 34,17); vgl. hierzu Köpf, Auffassung des Mitleids, 259.

33 Seuse, Vita 13, 37, 3.14 f.

Inkarnation mit einem Myrrhenbüschel verglichen hatte, das der Glaubende sammle:³⁴

«Du musst aber als erstes zu ihm gehen, indem du sein frommes Leiden lebhaft wie den ersten Myrrhenbüschel sammelst und deinem Herzen einprägst. Und das geschieht, wenn du dir das Leid Christi umsichtig, unbeirrbar und fromm immer wieder vor Augen hältst (wörtlich: wiederkäust) und dabei sorgfältig auf den Buchstaben oder den Sinn der Worte schaut. Zweitens musst du zu Christus als dem Myrrhenbüschel gehen und dort etwas zu deinem Nutzen ziehen, sei es nun Medizin gegen die Wunden der Leiden oder Beispiele an Tugenden. Drittens musst du zu ihm gehen und aus jenem ersten Myrrhenbüschel den Geist zur Verehrung bestreichen und die Liebe entflammen und dich bereit machen, alle Qualen zu ertragen».³⁵

Die vorgetragenen Beispiele betonten vor allem die christologische Dimension der Passionsfrömmigkeit: Das Leiden Christi wird zum Vorbild für das irdische Leben und ermöglicht eben darin den Zugang zu Christus selbst. Dies ist für Scherzlichen vorauszusetzen. Die beiden erwähnten Besonderhei-

³⁴ Bernhard, Sermo 43, 98f.: «*Et ego, fratres, ab ineunte mea conversione, pro meritorum quae mihi deesse sciebam, hunc mihi fasciculum colligare et inter ubera mea collocare curavi, collectum ex omnibus anxietatibus et amaritudinibus Domini mei, primum videlicet infantilium illarum necessitatum, deinde laborum quos pertulit in praedicando, fatigationum in discurrendo, vigiliarum in orando, tentationum in ieiunando, lacrimarum in compatiendo, insidiarum in colloquendo, postremo periculorum in falsis fratribus, convicorum, sputorum, colaphorum, subsannationum, exprobationum, clavorum horumque similium, quae in salutem nostri generis silva evangelica copiosissime noscitur protulisse. Ubi sane inter tot odoriferae myrrhae huius ramusculos minime praetermittendam putavi etiam illam myrrham, qua in cruce potatus est, sed neque illam, qua unctus est in sepultura*»; vgl. zu dieser Stelle als Ausdruck der *compassio* Köpf, Auffassung des Mitleids, 250f.

³⁵ Zerbold, De spiritualibus ascensionibus 32, 232f.: «*Debes autem primo ad ipsum ire devotam passionem suam velut mirrham primam vivaciter colligendo et cordi tuo imprimendo. Et hoc fit dum Christi passionem circumspecte, morose et devote ruminas, diligenter ad literam seu secundum sensum verborum speculando. Secundo, debes ad Christi passionem tanquam mirrham ire et inde aliqua ad tuam utilitatem trahere, sive medicinam contra vulnera passionum, sive exempla virtutum. Tercio debes ad ipsum ire et ex illa mirra prima mentem tuam ad devocionem perungere et amorem inflammare et teipsum efficere ad omnium toleranciam tribulacionum*».

ten aber, die Rolle Mariens und der Maria Magdalena, erlauben noch weitere Spezifizierungen.

3. Einladung zur *compassio*: Maria

Wie erwähnt, fällt es auf, dass mitten im historischen Umfeld Jerusalems eine Szene begegnet, die nicht nur selbst nichtbiblisch ist, sondern deren Personal zu Teilen nachbiblisch ist: das Mitte des 13. Jahrhunderts entstandene³⁶ Gespräch Marias mit Anselm. Markus Nägeli hat hier zu Recht auf die *Interrogatio Anselmi* verwiesen,³⁷ einen pseudoanselmischen Text, der zu der grossen Gruppe der *Planctus-Mariae*-Literatur des späten Mittelalters gehört. In dieser geht es darum, die Klage Mariens zu aktualisieren, also ein weiteres, sehr spezifisches *Re-enactment* vorzunehmen.

Streng genommen handelt es sich nicht um einen pseudoanselmischen Text, sondern um einen fiktiven Text, in welchem Anselm in der dritten Person erscheint. Im Folgenden wird daher der Autor des Textes als «(anonymer) Autor» bezeichnet, mit «Anselm» hingegen wird jene fiktive Gestalt benannt, die in diesem Text in einen Dialog mit Maria eintritt.³⁸

Die Ausgangssituation spielt mit der Paradoxie von Präsenz und Distanz: Auf die Frage, wie ihr Sohn gelitten habe, die Anselm nach langer Vorbereitung durch Fasten der Jungfrau Maria vorlegt, antwortet diese nämlich:

36 *Cardelle de Hartmann*, Lateinische Dialoge, 371: *Terminus post quem* ist der Erwerb der Dornenkrone Jesu durch Ludwig von Frankreich.

37 *Nägeli*, Passionspanorama, 2. Siehe auch die Beiträge von Beate Fricke und Simone Schultz-Balluff in diesem Band, S. 75–107 bzw. 109–133.

38 Der Studie wird dabei der Text aus *Patrologia Latina* zugrunde gelegt. Welche Fassung genau für Scherzligen vorauszusetzen ist, lässt sich momentan nicht klären – es ist aber zu bedenken, dass «[d]er Text [...] stark in der Überlieferung» variiert (*Cardelle de Hartmann*, Lateinische Dialoge, 369). Zur komplexen Überlieferung des Textes und möglichen Beziehungen zu Scherzligen siehe den Beitrag von Simone Schultz-Balluff in diesem Band, S. 109–133.

«So Schweres und so Geartetes hat mein geliebter Sohn erlitten, dass keiner es aussprechen kann, ohne Tränen zu vergiessen. Nun bin ich aber verherrlicht und kann nicht weinen».³⁹

Der letzte Satz, der sich so wörtlich auch in anderen Beispielen der *Planctus-Mariae*-Literatur – etwa dem pseudobernhardinischen Traktat⁴⁰ – findet, benennt das Problem, das den literarischen Dialog motiviert: Maria ist, wie auch in der zeitgenössischen Kunst, zugleich die leidende Mutter wie die Himmelskönigin. Und als Letztere muss sie definitiv allem Leiden entrückt sein. Hieraus entspinnt sich ein Dialog zwischen Maria und Anselm, der die Leidensgeschichte Jesu aus der Perspektive Mariens darstellt – und dabei so weit geht, dass nicht nur faktisch, sondern auch ausdrücklich und unter besonderer Hervorhebung Dinge berichtet werden, die sich nicht im Evangelientext finden, wie der Umstand, dass Maria die Blösse ihres Sohnes mit ihrem Kopftuch bedeckt habe.⁴¹ Die Erzählung beginnt mit dem Verrat des Judas und setzt sich Stück für Stück fort. Besondere Merkmale der sich so entfaltenden Erzählung sind:

1) Der Text betont die innige Beziehung von Mutter und Sohn. Dies drückt sich nicht nur darin aus, dass er immer wieder die Liebe der Mutter zu Jesus Christus betont,⁴² sondern äussert sich auch darin, dass der Autor ein eigenes Wort Jesu zu Maria erfindet, das noch auf dem Weg gesprochen wird und so nicht in eine direkte Konkurrenz zu den letzten Worten am Kreuz treten kann, dennoch aber eine Art Ergänzung hierzu enthält: Hatte der biblische Jesus am Kreuz sich seiner Mutter nur in der Weise zugewandt, dass er sie dem Lieblingsjünger überantwortete und umgekehrt (Joh 19,25–27), so sagt nun der Jesus dieses Dialogs zu seiner Mutter:

³⁹ *Dialogus*, Prologus (Patrologia Latina 159, 271B): «*Tanta et talia passus est dilectus filius meus, quod nullus sine lacrymarum effusione dicere potest. Tamen, quia glorificata sum, flere non possum.*».

⁴⁰ *Bernhard*, Passio, B 6^vb: «*Illud quod queris compunctuum est et magni doloris. Sed qui iam glorificata sum flere non possum. Tu cum lachrymis scribe que cum magnis doloribus ipsa persensi.*».

⁴¹ *Dialogus*, c. 10 (Patrologia Latina 159, 282C).

⁴² Z. B. *Dialogus*, c. 2 (Patrologia Latina 159, 274B).

«Dank sage ich dir, meine auserwählte Mutter, für die vielfältigen Wohltaten, die du mir gewährt hast, und für die grosse Mühe, unter welcher du in höchster Armut und Entsagung den Tempel meines Leibes genährt hast. Und jetzt hast du, da er zur Zerstörung bereitliegt in Schimpf und Schande nicht verschmäht oder verachtet, ihm zu folgen, obwohl uns alle verachten».⁴³

Auch in diesen Zeilen ist der Leserappell sehr deutlich: Zum einen wird erkennbar, dass Äusseres und Innerliches nicht gegeneinander auszuspielen sind, sondern die Fürsorge für das Äussere letztlich dem Innern zukommt. Zum anderen ist es offenkundig, dass der Text, darin den Vesperbildern vergleichbar, Identifikationsangebote an Frauen, speziell an Mütter eröffnet, die um ihre Kinder trauern.

2) Anselm, der Nachgeborene, der durch Maria eine Nähe zum Ursprungsgeschehen sucht, erfährt immer wieder, dass auch ihr Wissen nur zum Teil ein unmittelbares war. Immer wieder fragt er bei einzelnen Phasen des Geschehens, ob Maria dabei war beziehungsweise wo sie sich befand,⁴⁴ doch ist die Antwort nicht immer, dass Maria bei ihrem Sohn war. Als er dies über die Verhaftung Jesu hört, die Maria, wie es heisst, nicht mitbekam, weil sie sich im Hause ihrer Schwester, der Mutter Johannes des Evangelisten, befand,⁴⁵ setzt er noch einmal nach: «Warum denn, wenn du ihn doch so sehr liebst».⁴⁶ Der Leserappell dieses kleinen Dialogs im zweiten Kapitel verweist darauf, dass die Liebe zum Heiland nicht körperliche Präsenz voraussetzt: In Maria, der Zeitgenossin und potentiellen Zeugin, die räumlich von ihrem Sohn getrennt war, erfahren die Glaubenden des späten Mittelalters, dass ihre affektive Beziehung zu Jesus keineswegs durch die zeitliche Entfernung beschädigt sein muss. Dies ist die erste wichtige Voraussetzung dafür, im Text wie auch im Bild in das Geschehen hineingenommen zu werden.

43 *Dialogus*, c. 9 (Patrologia Latina 159, 282B): «*Grates tibi refero, electa mater mea, pro multimodis beneficiis mihi impensis, et pro multo labore quo in summa paupertate et abiectione enutrivisti templum corporis mei, et nunc in destructione constitutum inter contumelias et opprobria sequi non dedignaris nec vereris, quamvis omnibus contemptui habeamur*».

44 Siehe etwa *Dialogus*, Prologus (Patrologia Latina 159, 272B).

45 *Dialogus*, c. 2 (Patrologia Latina 159, 274 A–B).

46 *Dialogus*, c. 2 (Patrologia Latina 159, 274 A): «*Quare, cum eum tantum deligeres?*».

3) Ein grosses Thema sind Leiden und stellvertretendes Leiden. Nachdem er festgestellt hat, dass und warum Maria bei der Verhaftung nicht dabei sein konnte, fragt Anselm schliesslich, ob sie beim Empfang der Nachricht geweint habe – sie antwortet: «Wenngleich ich wusste, dass er das menschliche Geschlecht erlösen werde, hat doch das Schwert des Schmerzes, das Simeon vorausgesagt hat, meine Seele wegen des mütterlichen Empfindens durchbohrt.»⁴⁷ Wiederum liegt der Leser- beziehungsweise Hörerappell auf der Hand: Die Trauer um Christus ist durch das Wissen darum, dass sein Tod in sich heilsbedeutend war, nicht aufgehoben, sondern der Mensch darf sich in die Spannung aus Trauer um Jesus Christus und Hoffnung auf die mit ihm gegebene Auferstehung hineinbegeben. So zieht sich der Schmerz, insbesondere das Motiv des *gladius Simeonis*,⁴⁸ durch den Text, ebenso die wiederholte Hoffnung der Mutter, das Schicksal ihres Sohnes möge sich noch wenden.⁴⁹

4) Schliesslich kommt es zu einer überraschenden Schlusswendung: Der Bericht enthält noch die Erzählung von der Vernichtung Jerusalems – und schliesst dann mit einem Dialog zwischen dem Gekreuzigten und seiner Braut, der gläubigen Seele,⁵⁰ also mit Anleihen an der bernhardinischen Mystik, welche aber so deutlich mit dem Vokabular des restlichen Textes verbunden sind, dass sie hieraus nicht zu lösen sind. Diese Schlusspassage macht nun deutlich, dass sich der Text insgesamt in die angedeutete passionsmystische Literatur einordnen lässt.

Die Zuordnung Mariens zum Dialogpartner wie zum Lesenden oder Hörenden ist nicht so klar ausgedrückt wie im pseudobernhardinischen *Planctus*-Text, in welchem ausdrücklich der Dialogpartner stellvertretend für die entrückte Maria deren Leiden durch Tränen zum Ausdruck bringt. Der Duktus ist aber offenbar derselbe: Das Leiden Mariens wird in einer Weise

47 *Dialogus*, c. 2 (Patrologia Latina 159, 274B): «*Licet scirem quod genus humanum esset redempturus; tamen propter maternam affectum doloris gladius, de quo Symeon praedixerat, animam meam pertransivit*».

48 Z. B. *Dialogus*, c. 3 (Patrologia Latina 159, 276B); c. 4 (Patrologia Latina 159, 277B) u. ö.

49 Z. B. *Dialogus*, c. 3 (Patrologia Latina 159, 276C); c. 5 (Patrologia Latina 159, 277B) u. ö.

50 *Dialogus*, c. 16 (Patrologia Latina 159, 288 f.).

ausgeführt, die zur *compassio* anleitet. Maria ist eine Identifikation ermöglichende Gestalt, die in der Doppelung aus historischer Menschheit und gegenwärtiger Verherrlichung den Weg vorzeichnet, den die Seele am Ende vor sich sieht, wenn sie zur Braut Christi wird: So wie für Bonaventura der Weg zur Erhöhung der Weg durch das Leiden Christi ist, wird es auch hier nachvollzogen.

Wendet man diesen Text nun auf das Bild in Scherzlingen an, so stellt sich natürlich die Frage, wie viel der mittelalterliche Besucher der Kirche von jenem Text wissen konnte. Freilich sollte man es sich hier nicht zu leicht damit machen, den Text einer Gelehrtenkultur zuzuweisen. Das wäre nicht nur deswegen unpassend, weil es von dem lateinischen Text auch eine «reiche niederländische, niederdeutsche und oberdeutsche Überlieferung» im 14. Jahrhundert gab⁵¹ – bekannt sind derzeit «65 deutschsprachige und vier mittelniederländische Textzeugen».⁵² Es gilt auch deswegen, weil ein bildlenkendes Element wie die Einfügung der Figur Anselms im Gespräch mit Maria nur dann als sinnvoll anzunehmen ist, wenn es diese Bildlenkung auch ausüben konnte, wenn also der Maler oder sein Auftraggeber davon ausgehen konnte, dass der Hinweis auf den *Dialogus* verstehbar war. Das mag nicht auf alle Menschen zugetroffen haben, die den Kirchenraum betraten, aber die Möglichkeit scheint doch auch nicht ausgeschlossen. Dann aber wird man im Horizont der spätmittelalterlichen Frömmigkeitskultur das Scherzlicher Passionsbild als eine Einladung zur *compassio Mariae* verstehen dürfen. Das ist gegenüber der *compassio Christi* ein eigenes Element, das diese nicht ausschliesst, wohl aber komplementär ergänzt.

51 Steer, Anselm von Canterbury, 379.

52 Wegera, Interrogatio, 5. Eine der Handschriften wird in der Burgerbibliothek Bern verwahrt (ebd., 45).

4. Appell zur büssenden Selbstwahrnehmung: Maria Magdalena

Zur *compassio Mariae* tritt aber noch ein weiteres besonderes Moment: das erwähnte zweimalige Auftreten Maria Magdalenas.⁵³ Die besondere Bedeutung Maria Magdalenas ist im *Dialogus Mariae et Anselmi* mindestens mit angelegt: Maria, die Mutter Jesu, sei, so berichtet sie hier in einer ihrer Antworten auf Anselms Fragen, kaum habe sie von der Verhaftung gehört, mit Maria Magdalena gemeinsam zum Haus des Hannas gelaufen, hier aber nicht eingelassen worden.⁵⁴ Später begegnet Maria Magdalena dann auf dem Weg zur Kreuzigung als Begleiterin Mariens und steht mit ihr unter dem Kreuz.⁵⁵ Wiederum dürfte der Text hier reflektieren, was auch die Kunst zeigte: dass unter dem Kreuz Maria, die Mutter Jesu, ebenso stand wie Maria Magdalena. Die berühmteste Darstellung dieser Konstellation ist zwei Generationen nach dem Scherzlicher Bild entstanden: der Isenheimer Altar. Die Hervorhebung Maria Magdalenas geht auch im *Dialogus* über den Tod hinaus: Maria beschreibt Anselm die Klage um den Verstorbenen: Nacheinander beugen sie und die Jünger sich über den Leichnam und beweinen ihn, unter ihnen kommt auch Maria Magdalena hinzu. «Mehr als alle begann sie über ihren Herrn zu weinen und sagte: Wer wird mir nun meine Sünden vergeben?».⁵⁶

Eben mit dieser Frage ist nun auch die besondere Rolle der Maria Magdalena im Geschehen der Passion angesprochen. Oben war schon angedeutet worden, dass Maria Magdalena zugleich die exemplarische Sünderin ist.⁵⁷ In seiner zehnten Predigt über das Hohelied spricht Bernhard von

53 Vgl. zur Verehrung Maria Magdalenas im Mittelalter *Saxer*, Maria Madeleine.

54 *Dialogus*, c. 3 (Patrologia Latina 159, 278B).

55 *Dialogus*, c. 12 (Patrologia Latina 159, 284C).

56 *Dialogus*, c. 16 (Patrologia Latina 159, 287 A): «*plus omnibus flere coepit super Dominum suum, dicens: Quis mihi modo peccata dimittet?*».

57 Vgl. *Bergmann*, Geschichte der deutschen Passionsspiele, 242: «Die Erwähnung eines *festum conversionis beatae Mariae Magdalенаe* in verschiedenen Martyrologien seit dem 12. Jahrhundert und die Entstehung eines Büsserinnenordens unter dem Patronat der heiligen Magdalena in Deutschland im 13. Jahrhundert zeigen, daß Magdalena in

drei Arten von Salböl, einem der Reue, einem der Verehrung und einem der Frömmigkeit (*unguentum contritionis, devotionis* und *pietatis*⁵⁸). Und es ist die erste Stufe des Salböls, die er mit der Fuss salbung durch Maria Magdalena verbindet, die den «Duft der Reue» (*paenitentiae odor*) verbreitet.⁵⁹ Diese Rolle Magdalenas als exemplarische Sünderin liegt nicht nur an ihrer Identifikation mit der Sünderin in Lk 7, sondern auch an der ihr zugeschriebenen Vorgeschichte. Die *Legenda aurea* spricht mit offenkundiger sexueller Konnotation davon, dass sie «ihren Leib dem Vergnügen anheimgab»,⁶⁰ und die Darstellungen der Fuss salbung heben den sexuell sündigen Charakter dadurch hervor, dass sie allein mit den Haaren bekleidet erscheint.⁶¹

Als exemplarische Sünderin aber ist sie zugleich die exemplarische Büsserin. Das 1501 erstmals aufgeführte Alsfelder Passionsspiel⁶² etwa gibt dem beredt Ausdruck: Es entwickelt eine ausführliche Maria-Magdalena-Szene, in welcher die Protagonistin sich Jesus zu Füßen wirft und um Erlösung für ihre vielfältigen Sünden bittet,⁶³ und Jesus erhört sie:

«Stant uff, Maria, selick wypp!
Nicht vorsundige dynen lyp,
Habe vorbaß eyn reyn leben!
Dyn sunde synt der vorgebben!
Nu ganck und habe gutten mud
Und dyne gode! Das ist der gud!»⁶⁴

Der Wandel von der Sünderin zum seligen Weib beruht allein auf der Busse und deren Erhörung durch Jesus Christus. Das Stück zielt auf die Betonung

Deutschland vor allem als reuige Sündern verehrt wurde und ihrer Bekehrung besondere Bedeutung zukam».

⁵⁸ Bernhard, Sermo 10, 148.

⁵⁹ Bernhard, Sermo 10,6, 150. Die gleichfalls Maria Magdalena zugeschriebene Salbung des Hauptes hingegen verwendet das *unguentum devotionis* (ebd., 152): Die Busshaltung ist also eng mit der Fuss salbung verbunden; vgl. Küsters, Maria Magdalena, 127.

⁶⁰ *Legenda aurea*, 96 (1238): «*corpus suum voluptati subtravit*».

⁶¹ Anstett-Janssen, Maria Magdalena, 519.

⁶² Linke, Alsfelder Passionsspiel, 263, 266; Freise, Geistliche Spiele, 256.

⁶³ Froning, Passionsspiele, 666.2747–2760.

⁶⁴ Froning, Passionsspiele, 668 f.2822–2826.

dieser rechten Bussgesinnung, und die Apostel unterstreichen dies und verallgemeinern es, indem sie unterstützend singen: «*Dimissa sunt ei peccata multa, quoniam dilexit multum*» («Vergeben sind ihre vielen Sünden, weil sie viel geliebt hat»)⁶⁵ – ein direktes Zitat aus Lk 7,47, der Geschichte jener Sünderin. Auch andere Passionsspiele kreisen um Magdalenas Sündigkeit – im Frankfurter Passionsspiel, das in einer für die Aufführung von 1498, eventuell 1492 gedachten Handschrift erhalten ist,⁶⁶ kann man sogar beobachten, wie ihre ältere Schwester Martha sie zu bekehren sucht,⁶⁷ Magdalena aber zunächst trotzig bei ihrem wollüstigen Leben bleibt,⁶⁸ wenig später aber erlebt man sie, wie die Regieanweisung sagt, «*habendo conntricione de peccatis*» («in Zerknirschung über die Sünden»).⁶⁹

Diese Sündigkeit hängt der Person Magdalena insgesamt an, sie verdichtet sich aber in jener Szene der Fussalbung in besonderer Weise, da der biblische Text die Frau, die die spätere Tradition schon hier als Maria Magdalena sehen wollte, bloss als Sünderin bezeichnet. In Maria Magdalena erscheint also in prominenter Hervorhebung «der Prototyp des sündigen Menschen, insbesondere der sündigen Frau, zugleich aber auch Reuerin und Büsserin schlechthin und als solche das Vor- und Trostbild aller Gläubigen» (Dorothea Freise).⁷⁰ Am unteren Bildrand ist sie den Betrachtenden besonders nahe, so dass es naheliegt, dass sie ähnlich und doch auf andere Weise als Maria ein Identifikationsangebot transportiert: Die Betrachtenden können und sollen in ihr sich selbst als Sünder erkennen, denen die Botschaft vom Leiden Christi gilt. Die Präsenz Maria Magdalenas ist damit eine weitere Reflexionsfigur, die es ermöglicht, das Geschehnis der Passion aus einer bloss historischen Schilderung in eine gegenwärtige Adaption und Applikation zu heben: Wer im Bild von der Passion die Sünderin sieht, der die Vergebung der Sünden gerade wegen der Vielfalt ihrer Liebe und damit der Vielfalt ihrer

⁶⁵ *Froning*, Passionsspiele, 669.2827.

⁶⁶ *Linke*, Frankfurter Passionsspiel, 812. Die ersten Aufführungen reichen in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts zurück (*Freise*, Geistliche Spiele, 113).

⁶⁷ Zur Rolle Marthas bei der Bekehrung s. *Van den Wildenberg-de Kroon*, Maria Magdalena, 94–98.

⁶⁸ *Froning*, Passionsspiele, 401.692–403.743.

⁶⁹ *Froning*, Passionsspiele, 415.1075 f.

⁷⁰ *Freise*, Geistliche Spiele, 403.

Sünde zuteilwurde, erfährt zweierlei: Er oder sie erfährt, dass Busse notwendig ist – und dass es für Busse nie zu spät ist, weil die Vergebungsgnade Christi, wie sie sich am Kreuz zeigt, überreich ist.⁷¹ Das Bild ist damit Bussmahnung und Bussverheissung zugleich.

5. Schluss

In Scherzligen wurde Jerusalem real – aber die topographischen Kenntnisse dienten nicht dem Zweck, eine reale Stadtansicht zu konstruieren, sondern das Umfeld der Heilsgeschichte so klar wie möglich zu konturieren. Repräsentationsfrömmigkeit bedeutet: Genau hier, in der Begegnung mit der Abbildung des Heiligen, konnte den Menschen Heil widerfahren. Man wird für diesen Vorgang die beiden Marien, Jesu Mutter und Maria Magdalena, als hermeneutische Erschliessungshinweise zu lesen haben – und dies nicht unabhängig voneinander. Es ist auffällig, dass die mit beiden verbundenen Identifikationsangebote durchaus Ähnlichkeiten aufweisen. So wie der Dialog Mariens mit Anselm einen Weg von der Klage zur mystischen Vereinigung nachzeichnet, bietet die Doppeldarstellung Maria Magdalenas auch einen Doppelaspekt. Neben der oben ausführlich gedeuteten Szene der Fussalbung (Abb. I, Nr. 5) findet sich ja auch die Gärtnerszene auf dem Scherzlicher Bild (Abb. I, Nr. 17), also jene eigenartige Konstellation, in welcher Maria Magdalena den Auferstandenen für einen Gärtner hielt und erst, als sie ihren Irrtum erkannte, zur Auferstehungszeugin wurde. Diese Spannung wird noch verstärkt, wenn man die eingangs erwähnte Jesus-Assoziation einbezieht, die dadurch entsteht, dass die Fussalbung dort verortet wird, wo eigentlich die Fusswaschung durch Jesus zu erwarten wäre. Die Selbsterkenntnis als Sünderin weist durch den bildinternen Bezug auf die Auferstehungszeugenschaft also wie der Weg vom Leiden zur Vereinigung darauf, dass die Identifikation mit der Sünderin ihr letztes Ziel darin hat, Christus zu erkennen und von ihm zum Heil geführt zu werden. So ermöglichen die beiden Mariengestalten auf unterschiedliche Weise heilschaffende Identifikation, die von der leidenden und die eigene Sünde er- und bekennenden

⁷¹ Vgl. zu diesem Motiv der überreichen Vergebung in den Passionsspielen *Linseis*, Heilige als Vermittler, 133.

Existenz zur Existenz in Herrlichkeit voranschreitet. Das Leidensbild ist so ein Verheissungsbild.

6. Literaturverzeichnis

Quellen

- Bernhard: Sermo 10 super Cantica Cantorum, in: Winkler, Gerhard B. (Hg.): Bernhard von Clairvaux: Sämtliche Werke Lateinisch/Deutsch, Bd. 5, Innsbruck 1994, 144–157.
- Bernhard: Sermo 43 super Cantica Cantorum, in: Winkler, Gerhard B. (Hg.): Bernhard von Clairvaux: Sämtliche Werke Lateinisch/Deutsch, Bd. 6, Innsbruck 1995, 96–103.
- Bernhard: Passio domini nostri iesu christi, Basel 1515.
- Bonaventura: Itinerarium mentis in Deum, in: Knaup, Julia (Hg.): Bonaventura: Ausgewählte Werke, Bd. 2, aus dem Lateinischen übersetzt, Darmstadt 2018 (= München 1961).
- De Voragine: Legenda aurea: Häuptli, Bruno W. (Hg.): Jacobus de Voragine: Legenda aurea: Goldene Legende (Fontes Christiani Sonderbd. 1236), Freiburg u. a. 2014.
- Dialogus Beatae Mariae et Anselmi Prologus (Patrologia Latina 159), 272–290.
- Froning, Richard (Hg.): Das Drama des Mittelalters. 2. Teil: Passionsspiele, Stuttgart 1891.
- Gregor an Serenus, Bischof von Marseille, Oktober 600 (MGH. Epp. 2, 270), 14–16.
- Ludolf von Sachsen: Ludolphus the Carthusian, Vita Christi. Text Vol 3: Secunda Pars: Caput. I–LVI (Analecta Carthusiana 241 = Nachdruck der Ausgabe Paris/Rom 1865), Salzburg 2006.
- Reichert, Franz Rudolf (Hg.): Die älteste deutsche Gesamtauslegung der Messe (Corpus Catholicorum 29), Münster 1967.
- Seuse: Vita 13, in: Bihlmeyer, Karl (Hg.): Seuse, Heinrich: Deutsche Schriften, Stuttgart 1907, 34–37.
- Zerbolt: De spiritualibus ascencionibus 32, in: Legrand, Francis Joseph (Hg.): Zerbolt de Zutphen, Gerard: la montée du coeur / de spiritualibus ascencionibus, Turnhout 2006.

Sekundärliteratur

- Anstett-Janssen, Marga: Art. Maria Magdalena, Lexikon der Christlichen Ikonographie, Bd. 7, Freiburg 1974, 516–541.

- Bärsch, Jürgen: «Das Pfarrbuch des Johannes Eck als Quelle für den spätmittelalterlichen Gottesdienst», in: ders. / Maier, Konstantin (Hgg.): Johannes Eck (1486–1543): Scholastiker – Humanist – Kontroverstheologe, Regensburg 2014, 67–83.
- Belting, Hans: Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.
- Bergmann, Rolf: Studien zu Entstehung und Geschichte der deutschen Passionsspiele des 13. und 14. Jahrhunderts (Münstersche Mittelalter-Studien 14), München 1972.
- Boxler, Madeleine: «ich bin ein predigerin und apostolorin»: Die deutschen Maria Magdalena-Legenden des Mittelalters (1300–1550): Untersuchungen und Texte (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700 22), Bern 1996.
- Cardelle de Hartmann, Carmen: Lateinische Dialoge 1200–1400: Literaturhistorische Studie und Repertorium (Mittellateinische Studien und Texte 37), Leiden/Boston 2007.
- Freise, Dorothea: Geistliche Spiele in der Stadt des ausgehenden Mittelalters: Frankfurt – Friedberg – Alsfeld (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 178), Göttingen 2002.
- Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: «Reflexionsfiguren der Künste in der Vormoderne: Ansätze – Fragestellungen – Perspektiven», in: dies. / Wolkenhauer, Anja / Robert, Jörg / Gropper, Stefanie (Hgg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019, 11–33.
- Grütter, Max: Die Kirche von Scherzlingen und ihre Wandmalereien, Thun 1929.
- Hörner, Petra (Hg.): Passionsharmonien des Mittelalters: Texte und Untersuchungen, Berlin 2012.
- Jungmann, Josef Andreas: Missarum Sollemnia: Eine genetische Erklärung der römischen Messe, Bd. 1: Messe im Wandel der Jahrhunderte: Messe und kirchliche Gemeinschaft: Vormesse, Freiburg 1962 (= Bonn 2004).
- Kollwitz, Johannes: «Bild und Bildertheologie im Mittelalter», in: Schöne, Wolfgang / Kollwitz, Johannes / von Campenhausen, Hans (Hgg.): Das Gottesbild im Abendland (Glaube und Forschung 105), Witten/Berlin 1957, 109–138.
- Köpf, Ulrich: Art. Passionsfrömmigkeit, Theologische Realenzyklopädie, Bd. 27, Berlin/New York 1997, 722–764.
- Köpf, Ulrich: «Kreuz – Leiden – Mitleiden: Zur Auffassung des Mitleids im abendländischen Mittelalter», in: Jahrbuch für Biblische Theologie 30, 2015, 247–263.
- Küchler, Max: Jerusalem: Ein Handbuch und Studienreiseführer zur Heiligen Stadt, Göttingen 2007.
- Küsters, Urban: «Affectus und Memoria – Maria Magdalena als Leitfigur zisterziensischer Spiritualität im Mittelalter», in: Cistercienserchronik 103, 1996, 127–140.
- Leppin, Volker: «Repräsentationsfrömmigkeit: Vergegenwärtigung des Heiligen in der Frömmigkeit des späten Mittelalters und ihre Transformation in der Wittenberger Reformation», in: ders.: Transformationen. Studien zu den Wandlungsprozessen in

- Theologie und Frömmigkeit zwischen Spätmittelalter und Reformation (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation 86), Tübingen 2018, 109–126.
- Linke, Hansjürgen: Art. Alsfelder Passionsspiel, Verfasserlexikon, Bd. 1, Berlin/New York 1978, 263–267.
- Linke, Hansjürgen: Art. Frankfurter Passionsspiel, Verfasserlexikon, Bd. 2, Berlin/New York 1980, 812–817.
- Linseis, Verena: Heilige als Vermittler der Passion: Eingemeindung des Sakralen im volkssprachigen Geistlichen Spiel des Mittelalters, Stuttgart 2017.
- Rossi, Luciana / Kocher, Ursula / Sauer, Hans / Ott, Norbert H.: Art. Vergil im Mittelalter, Lexikon des Mittelalters, Bd. 8, 1522–1530.
- Saxer, Victor: *Le culte de Maria Madeleine en occident*, Auxerre/Paris 1959.
- Schäfer, Thomas: Die Fußwaschung im monastischen Brauchtum und in der lateinischen Liturgie: Liturgiegeschichtliche Untersuchung, Beuron 1956.
- Schulze, Ursula: Geistliche Spiele im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit: Von der liturgischen Feier zum Schauspiel: Eine Einführung, Berlin 2012.
- Seib, Gerhard: Art. Sibyllen, Lexikon der Christlichen Ikonographie, Bd. 4, Freiburg 1972, 150–153.
- Steer, Georg: Art. Anselm von Canterbury, Verfasserlexikon, Bd. 1, Berlin/New York 1978, 375–381.
- Steinbach, Rolf: Die deutschen Oster- und Passionsspiele des Mittelalters: Versuch einer Darstellung und Wesensbestimmung nebst einer Bibliographie zum deutschen geistlichen Spiel des Mittelalters, Köln/Wien 1970.
- Taschl-Erber, Andrea: «Apostolin und Sünderin: Mittelalterliche Rezeptionen Marias von Magdala», in: Valerio, Adriana / Fischer, Irntraut (Hgg.): *Frauen und Bibel im Mittelalter: Rezeption und Interpretation*, Stuttgart 2013, 42–64.
- Van den Wildenberg-de Kroon, Cornelia Elisabeth Catharina Maria: *Das Weltleben und die Bekehrung der Maria Magdalena im deutschen religiösen Drama und in der bildenden Kunst des Mittelalters* (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 39), Amsterdam 1979.
- Wagner, Georg: «Maria in der Not: Passionsfrömmigkeit um das mittelalterliche Vesperbild», in: *Theologie und Glaube* 71, 1981, 354–363.
- Wegera, Klaus-Peter: *Interrogatio Sancti Anselmi de Passione Domini*, deutsch: *Überlieferung – Edition – Perspektiven der Auswertung* (Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften und der Künste. Geisteswissenschaften. Vorträge G 445), Paderborn 2014.

Internetquellen

«Andere Ästhetik», verfügbar unter: www.andere-aesthetik.de (27.11.2019).

Nägeli, Markus: Das Scherzliker Passionspanorama – Hintergründe und Bedeutung, verfügbar unter: https://www.theos.unibe.ch/orte/pdf/scherzliker_passionswand_version_april_2020.pdf (05.05.2020).

Der Schweizer Jerusalem-Komplex um 1500

Personen, Monumente, Pilgerreisen

Sundar Henny

Die Entstehung des Scherzlicher Passionspanoramas wird für gewöhnlich mit der Pilgerfahrt Adrians von Bubenberg d. Ä. in Verbindung gebracht, der 1466 ins Heilige Land gezogen und noch im selben Jahr von dort zurückgekehrt ist. Beweisen lässt sich dies aufgrund der spärlichen schriftlichen Quellen nicht. Selbst für die Jerusalemfahrt liegen nur indirekte zeitgenössische Zeugnisse vor.¹ Dennoch ist es legitim, einen Zusammenhang zwischen dem Kunstwerk mit Jerusalem-Bezug und der Pilgerfahrt ebendorthin zu postulieren. Andere Beispiele in zeitlicher und geographischer Nähe zu Bubenberg zeigen, wie verbreitet das Phänomen der Reise ins Heilige Land mit anschliessender Gedächtnisstiftung war. Stiftungen zurückgekehrter Pilgerinnen sind in jener Zeit dagegen nicht nachweisbar. Weibliche Jerusalem-Rezeption erfolgte um 1500 durch virtuelle Pilgerfahrten im Geiste und durch Buch- und materielle Kultur, meist ohne physische Reise. Wie unten zu Solothurn gezeigt werden wird, konnte sich diese stationäre weibliche Jerusalem-Frömmigkeit ebenfalls architektonisch vergegenständlichen.

Jerusalem und insbesondere die Grabeskirche, also die Stätte, wo Golgatha und das Grab Jesu traditionellerweise lokalisiert werden, ist der wichtigste Pilgerort der Christenheit.² Für die Zeit um 1500 sind aus dem deutschen und deutschschweizerischen Raum besonders viele Jerusalemfahrten bekannt. Inwiefern dies – wie oft behauptet wird – einem tatsächlich erhöhten Pilgeraufkommen entspricht, ist schwer zu sagen. Verlässliche statistische Daten dazu fehlen. Da die Erforschung der Jerusalemfahrt als

1 Vgl. zu Bubenbergs Pilgerfahrt *Zahnd*, Heiliglandfahrt, 79. Zu virtuellen Pilgerfahrten vgl. *Rudy*, Pilgrimage.

2 Für eine allgemeine Darstellung vgl. *Krüger*, Grabeskirche und *Morris*, Sepulchre. Für die Verehrung des Heiligen Grabes in der Schweiz vgl. den veralteten, aber in Teilen immer noch informativen Aufsatz von *Stückelberg*, Verehrung.

eines historischen Phänomens massgeblich durch den Appenzeller Arzt Titus Tobler (1806–1877) und den Berliner Gymnasiallehrer Reinhold Röhricht (1842–1905) in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begründet wurde und seither von der deutschsprachigen Mediävistik dominiert wird, kann dieser Befund auch Resultat ebendieser Forschung oder einer günstigen Archivsituation sein. Wie dem auch sei: jedenfalls sind wir in der glücklichen Lage, aus der Zeit um 1500 von besonders vielen Pilgerberichten zu wissen und diese relativ einfach miteinander vergleichen zu können. Besonders für das schweizerische Pilgerwesen wurde dies auch schon mehrfach getan, insbesondere für die Pilgerfahrten von 1519, als vier Schweizer Pilger wortwörtlich im selben Boot oder eben Schiff nach Jerusalem reisten und im Anschluss daran einen Bericht verfassten.³

Während Pilgerberichte wenigstens bis zur Zeit um 1530 recht gründlich erfasst, diskutiert und vereinzelt auch miteinander in Beziehung gebracht wurden, so kann dies kaum für die materielle Seite des Pilgerwesens gelten. Darüber, wie zurückgekehrte Pilger das Andenken an ihre Jerusalemfahrt lebendig hielten, liegen allenfalls Einzelstudien vor, etwa zu den beiden Wittelsbachern Kurfürst Friedrich III. von Sachsen (1463–1525) und Pfalzgraf Ottheinrich (1502–1559).⁴ Um die naturgemäss bescheideneren Selbstdarstellungen schweizerischer Pilger des 16. Jahrhunderts hat sich insbesondere der Priester und Urner Staatsarchivar Eduard Wymann (1870–1956) in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in zahlreichen kirchengeschichtlich und heimatkundlich ausgerichteten Aufsätzen verdient gemacht.

Diese Einzelstudien zusammenzuführen lohnt, da nur so ein grösserer Traditionszusammenhang sichtbar wird, dessen Robustheit auf der Wechselwirkung zwischen Vorgabe und Nachfolge einerseits und auf der Wechselwirkung zwischen Schriftlichkeit und Materialität andererseits fusste. Zwischen Jerusalemfahrern bestanden zahlreiche verwandtschaftliche,

3 Vgl. Müller, Jerusalemfahrt; Schmid, Pilgerreisen; Esch, Parallelberichte. Die Überlieferungslage ist allerdings nicht nur für dieses Jahr sehr günstig und ähnliche Untersuchungen wie für 1519 liessen sich auch für andere Jahre durchführen, was in Ansätzen etwa für das Jahr 1583 geschah, vgl. Wymann, Besuch; Schmid, Pilgerreisen.

4 Vgl. zu Friedrich III. Fey, Wallfahrtserinnerungen; Arad, Frederick III. Vgl. zu Ottheinrich Reichert, Die Reise; Goren, Pilgrimage. Vgl. zur Spätantike auch grundlegend Ousterhout, Loca sancta.

dynastische, freundschaftliche oder feindliche und auch intertextuelle Beziehungen. Die Jerusalemfahrt des einen animierte einen anderen zur Jerusalemfahrt und so weiter. Da Menschen und Texte nicht im luftleeren Raum leben und weben, spielten in diesen Beziehungen auch Gegenstände eine Rolle. Viele Pilger brachen von Orten auf, wo bereits Kultstätten existierten, die in einem starken Bezug zum Passionsgeschehen und damit zu Jerusalem standen. Kreuzreliquien und Heiliggrab-Monumente wurden nicht nur oft legendarisch mit vergangenen Pilgerfahrten in Beziehung gebracht, sie scheinen für Zeitgenossen auch Anstoss zu eigenen Pilgerfahrten gewesen zu sein. Sicher ist, dass heimkehrende Pilger Kirchenschätze um Heiligland-Reliquien und um Kunstgegenstände vermehrten, die an ihre Pilgerfahrt erinnern sollten.

Im Folgenden wird das historische Phänomen der Jerusalemfahrt als ein langandauernder, überregionaler und mehrgenerationeller Zusammenhang – oder eben: Komplex – präsentiert, der nicht nur verschiedene historische Akteure, sondern auch unterschiedliche Quellen und Materialien umfasste. Die Beispiele habe ich aufgrund der Überlieferungslage sowohl der Reise wie auch der nachfolgenden materiell-sakralen Monumentalisierung ausgewählt. Wie der Begriff Beispiele deutlich macht, ist Vollständigkeit dabei nicht angestrebt. Ich glaube aber, die markantesten Fälle von Pilgerreisen und sakraler Gedächtnisstiftung in der Alten Eidgenossenschaft für die fragliche Zeit abzudecken. Die Fokussierung auf offensichtlich sakrale Gedächtnisstiftung bedeutet auch, dass ich auf die textliche und materielle Tradierung von Jerusalemfahrten in protestantischen Kontexten nicht eingehen werde.⁵ Der Übersichtlichkeit halber sind die Beispiele in geographischer Weise angeordnet. Eher zufällig hat sich mit der geographischen Anordnung auch eine chronologische Abfolge ergeben. Diese soll aber nicht zu der Annahme verführen, dass Jerusalemfahrten in einem bestimmten Zeitraum nur von einer bestimmten Region aus stattgefunden hätten.

5 Vgl. dazu zu Zürich *Henny*, Vom Leib geschrieben, 209f., und *Schmid*, Füssli.

1. Basel

Wie in anderen Städten, so wurde auch in Basel ein in die Zeit der Kreuzzüge zurückgehender Jerusalem-Bezug gepflegt. Noch im späten 16. Jahrhundert geht der gelehrte Christian Wurstisen (1544–1588) in seiner *Baßler-Chronik* ausführlich auf die von Baslern im 13. Jahrhundert erlangte Grabritterwürde ein.⁶ Der erste bekannte Pilgerbericht eines Baslers stammt vom Ratsherrn und späteren Bürgermeister Hans Rot (gestorben 1452), der 1440 eine Pilgerfahrt unternahm, von der er als Ritter des Heiligen Grabes zurückkehrte. 13 Jahre später folgte ihm sein Sohn Peter Rot (gestorben 1487) nach Palästina. Auch Peter Rot kam als Ritter des Heiligen Grabes zurück und auch er sollte später das Bürgermeisteramt erlangen. Die Pilgerberichte von Vater und Sohn finden sich in einer einzigen Handschrift aufeinanderfolgend.⁷ Nicht nur physisch gehören die beiden Pilgerberichte zusammen: Peter übernahm auch Passagen aus dem Bericht des Vaters und bezog sich an verschiedenen Stellen auf diesen. Die Intertextualität reicht aber – in einer für die Palästinaliteratur dieser Zeit typischen Weise – über die Berichte der beiden Rot selbst hinaus. Zwar scheint ihr Bericht in nur einer einzigen Handschrift vorzuliegen, doch über den Pilgerführer des Basler Münsterpredigers Wilhelm Tzewers (um 1420–1512) – der die Rot'schen Berichte als Quelle benutzte – erreichte er indirekt doch eine überregionale Leserschaft.⁸ So wissen wir etwa, dass sowohl der Jerusalempilger Peter Falck (1468–1519) aus Freiburg i. Ü. (vgl. unten) wie auch der Zürcher Reformator Heinrich Bullinger (1504–1575) denselben Kodex mit Tzewers' *Itinerarius* in Zürich gelesen haben.⁹

Über den Bericht selbst hinausgehend sind heute von der Pilgerfahrt der Rots keine eindeutigen monumentalen Zeugnisse mehr erhalten. Noch im 17. Jahrhundert war jedoch in der Peterskirche eine Grabplatte Peter Rots zu sehen, auf der er als *Hierosolymatanus Eques* bezeichnet war.¹⁰ Darüber

6 Wurstisen, *Baßler-Chronik*, 128.

7 Basel, Universitätsbibliothek, H V 15; der Text ist ediert bei Bernoulli, *Pilgerreisen*.

8 Vgl. Hartmann, Tzewers, 49–51.

9 Vgl. Hartmann, Tzewers, 58–60.

10 *Tonjola*, *Basilea sepulta*, 115. Ursprüngliche Grablege Peter Rots war aber die Barfüßerkirche, vgl. *Roda*, Peter Rot-Altar, 8.

hinaus verweist eine erhaltene Ordenskette vom Schwanenorden indirekt auf Peter Rots Jerusalemfahrt. In einem Bezug zur Jerusalemfahrt ist aber wohl auch der Flügelaltar, der sogenannte Peter Rot-Altar, zu sehen, der in der Basler Barfüsserkirche stand und den Bildersturm von 1529 überdauerte.¹¹ Das von reicher Mariensymbolik geprägte Bildprogramm verweist – im Hinblick auf die Örtlichkeit durchaus passend – auf franziskanische Frömmigkeit, gleichzeitig steht das auf den Flügelaussenseiten dargestellte Auferstehungswunder wahrscheinlich auch in einem Bezug zur Jerusalemfahrt Rots (Abb. 1).

Jedenfalls sind Stiftungen mit Bezug zur Auferstehung auch von anderen heimgekehrten Jerusalempilgern bekannt (vgl. unten zu Josue von Beroldingen), wie denn auch die Grabeskirche in Jerusalem korrekterweise als Auferstehungskirche anzusprechen ist. Der Jerusalem-Bezug muss dabei in keinerlei Konkurrenz zum franziskanisch-marianischen Bildprogramm (der dem geschlossenen Sarkophag entsteigende Christus wird als Verweis auf die Jungfrauengeburt gedeutet) stehen, im Gegenteil: die observanten Franziskaner waren die einzigen dauerhaft im Heiligen Land präsenten lateinischen Christen und fungierten als Fremdenführer für Heiliglandpilger. Auch die Basler Barfüsser gehörten, als einziges franziskanisches Kloster der Deutschschweiz, seit 1447 der Observanzbewegung an.

Im Jahr 1460, sieben Jahre nach Peter Rot, unternahm Hans Bernhard von Eptingen (gestorben 1484) von seinem Schloss in Pratteln aus eine Pilgerfahrt ins Heilige Land, von der sich im Familienbuch der Herren von Eptingen ein umfangreicher Pilgerbericht erhalten hat. Das Familienbuch ist in mehreren Abschriften von verschiedenem Umfang erhalten, wobei die älteste Handschrift auf 1621 datiert.¹² So wichtig der gegenüber den beiden Rot-Berichten ausführlichere und durch seine Einbettung in ein illustriertes Familienbuch auch in seiner Erscheinung prestigeträchtigere Bericht von Eptingens für die Pilgerforschung ist, so hat die Jerusalemfahrt doch kaum monumentale Spuren hinterlassen, und dies, obwohl Hans Bernhard nach

11 Zum Peter Rot-Altar vgl. *Kunstdenkmäler Basel-Stadt III*, 254–258, und *Roda*, Peter Rot-Altar.

12 Das Manuskript ist seit einigen Jahren öffentlich zugänglich in Liestal, Staatsarchiv Baselland, PA 6304, 02. Das Familienbuch der Herren von Eptingen liegt ediert und kommentiert vor bei *Christ*, Familienbuch.

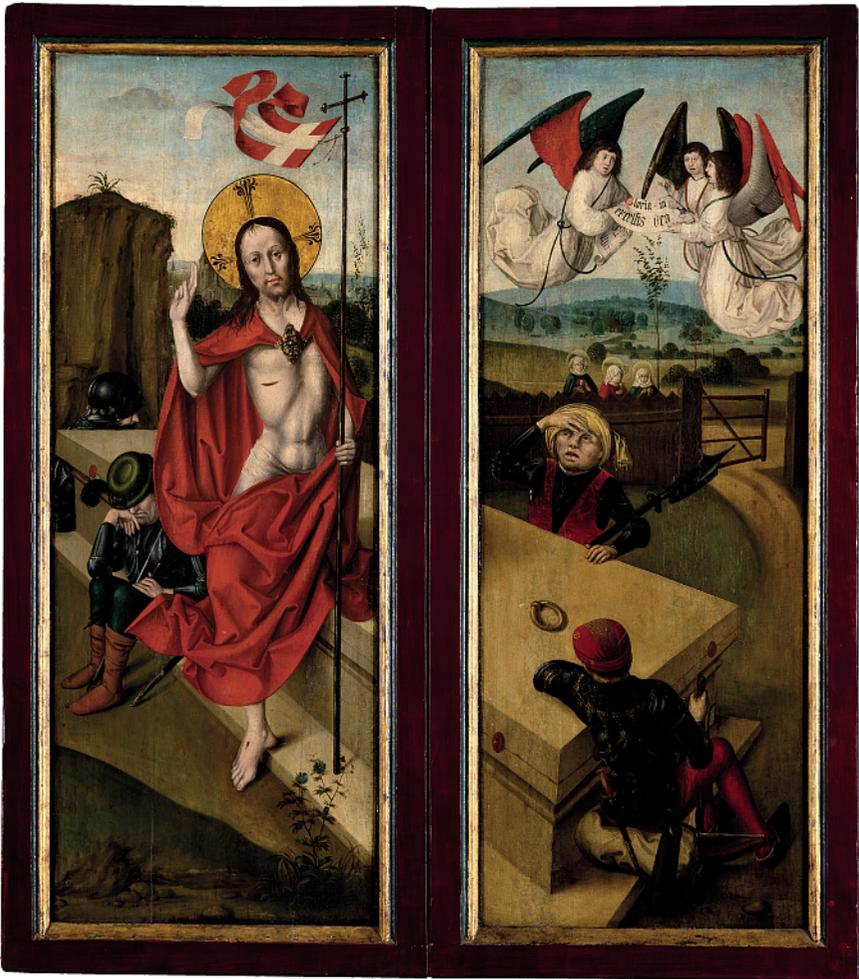


Abb. 1: Auferstehung Christi, Umkreis Bartholomäus Ruthenzweig, Peter Rot-Altar, um 1476/84, Tempera auf Tannenholz, 109,5 × 96 cm (geschlossen), Basel

seiner Rückkehr nach Pratteln als umtriebiger Bauherr in Erscheinung trat. Das kann mehrere Gründe haben. Zum einen war Hans Bernhards Verhältnis zur Stadt Basel, deren Bürger der Ritter seit 1467 war, konfliktreich. Monumentale Zeugnisse sind dort also nicht zu erwarten. Die von Hans Bernhard in Pratteln errichteten Bauten – die heute reformierte Dorfkirche St. Leodegar, wo der Stifter auch begraben wurde; das Schloss Pratteln; ein

Siechenhaus und eine Kapelle – zeigen sich heute durch Reformation, Umbauten und Abriss nicht mehr in gleicher Gestalt oder gar nicht mehr.¹³ Mindestens für das Fehlen eines mit Jerusalemkreuz versehenen Wappens Hans Bernhards von Eptingen gibt es aber eine schlüssige Erklärung. Der Träger des Wappens scheint heraldische Neuerungen prinzipiell abgelehnt zu haben und vermerkt selbst im Familienbuch, dass er sein Wappen nicht bessern oder verändern würde, *ob ich schon den Türckhischen Keyßer zuo todt schlug*.¹⁴

2. Bern und Freiburg

Wie präsent die Jerusalemfahrt im frühneuzeitlichen Bern auf symbolischer Ebene war, lässt sich unschwer an einem bedeutenden Kunstwerk der Zeit zeigen. Der in den Jahren vor 1520 entstandene *Totentanz* des Niklaus Manuel (1484–1530) erstreckte sich auf über 100 Meter der Kirchhofmauer des Berner Predigerklosters, bis diese Mauer im späteren 17. Jahrhundert wegen einer Strassenerweiterung abgerissen wurde.¹⁵ Auf dem kurz vor dem Abriss durch Albrecht Kauw (1618–1681) abgemalten und uns daher in Kopie bekannten *Totentanz* begegnet der Tod in 41 Szenen Personen verschiedenen Standes und Gewerbes, wobei manche dieser Personen auch auf konkrete Persönlichkeiten der Stadt und die Stifter der jeweiligen Szene verweisen. Nicht weniger als vier Persönlichkeiten sind durch Jerusalemkreuz und Katharinenrad als JerusalemPilger ausgewiesen, darunter auch der Freiburger Schultheiss Peter Falck (vgl. unten). Als weiterer prominenter Pilger ist Kaspar von Mülinen (1481–1538) abgebildet, der im Jahr 1506 ins

13 Dorothea Christ hat vor einiger Zeit vermutet, dass ein heute noch an der äusseren Chormauer der Prattelner Kirche angebrachtes Wappen der von Eptingen durch die es umgebende Goldkette auf den Schwertorden von Zypern verweist, in den Hans Bernhard auf seiner Rückreise nach Jerusalem aufgenommen wurde. Doch ein Vergleich mit entsprechenden bekannten Ordensketten bestätigt dies nicht, selbst wenn angenommen wird, dass der obligate Schwertanhänger abhandengekommen ist. Vgl. *Christ*, Familienbuch, 108, und *Ganz*, Abzeichen der Ritterorden, II. Teil, 64f.

14 *Christ*, Familienbuch, 187.

15 Vgl. zum *Totentanz* *Egli/von Tavel*, Niklaus Manuel, Bd. 1, 186–246.



Abb. 2: Die beiden JerusalemPilger Kaspar von Mülingen (links) und Jakob von Rovera in Niklaus Manuels *Totentanz*, 1516/17–1519/20, nach den Kopien Albrecht Kauws von 1649, Gouache auf Papier

Heilige Land gepilgert ist, einen Pilgerbericht verfasste und dessen in Jerusalem ausgestelltes Pilgerattest noch vorhanden ist (Abb. 2).¹⁶ Schriftliche Quellen bestätigen den am *Totentanz* gewonnenen Eindruck, dass von Bern aus relativ oft zum Heiligen Grab aufgebrochen wurde, wobei mit dem fortschreitenden 15. Jahrhundert zunehmend die reich gewordenen, ehemals bürgerlichen Geschlechter die altadeligen ablösen.¹⁷

Noch ein weiterer, wenn auch nicht als solcher ausgewiesener JerusalemPilger findet sich auf Manuels Kunstwerk: der an erster Stelle, vor dem

¹⁶ Zur Familie von Mülingen vgl. *Niederhäuser*, Mülingen. Zu Kaspar von Mülingen vgl. *Mülingen*, Ritter. Vgl. auch *Teuscher*, Bekannte, Klienten, Verwandte.

¹⁷ Den besten Überblick über den Berner Jerusalem-Komplex bietet *Zahnd*, Heiliglandfahrt. Für die beiden im Folgenden genannten Codices vgl. Bern, Bürgerbibliothek, Mss.h.h.XII.295a bzw. Mss.h.h.XII.295b.

eigentlichen Totentanz als Stifter aufgeführte Wilhelm von Diesbach (1442–1517). Auch er war einst als junger Mann, mehrere Jahrzehnte vor Manuels Arbeit, nach Jerusalem gefahren, worauf hinzuweisen insbesondere seine Nachfahren nicht müde wurden. An Wilhelm von Diesbach lässt sich die Berner Tradition der Jerusalemfahrt besonders gut illustrieren. Wilhelm reiste mit seinem Cousin und Förderer Niklaus von Diesbach (1430–1475) über Venedig ins Heilige Land und auf den Sinai. Begleitet wurden sie unter anderen von dem alten Diener Hans von der Gruben (1410–1479), der bereits ein Vierteljahrhundert vorher, im Jahr 1440, zusammen mit Ludwig von Diesbach (gestorben 1452), dem Vater von Wilhelm, und dem oben genannten Basler Hans Rot nach Jerusalem gefahren war. Über diese erste Jerusalemreise hatte Hans von der Gruben bereits einen Bericht verfasst, wobei er teilweise vom Nürnberger Pilger Georg Pfinzing (gestorben ca. 1437) abschrieb, der einige Jahre zuvor ins Heilige Land gereist war. Wieder in Bern verfasste Hans von der Gruben einen zweiten Pilgerbericht, der sich in den ältesten beiden Handschriften – einem nicht ausgeführten Prachtfolianten aus dem 15. Jahrhundert und einer Kopie aus dem 16. Jahrhundert – direkt an den älteren Pilgerbericht anschliesst. Sowohl Wilhelms Reise wie auch der Reisebericht dazu reihen sich also ein in eine städtische und familiäre Tradition.

Die Pilgerfahrt im Jahr 1467 war eine Referenz nicht nur im Leben der beiden von Diesbach, Niklaus und Wilhelm, sondern auch innerhalb der städtischen Erinnerung und sogar über Bern hinaus. Dies geschah natürlich nicht ohne das Mitwirken der Pilger selbst. Noch in der Mitte des 20. Jahrhunderts war auf einer Mauer des alten Refektoriums im Katharinenkloster der Schriftzug *wilhelm von diesbach 1467* zu sehen (Abb. 3).¹⁸ Die Grablege von Wilhelms Reisegenossen Niklaus von Diesbach in der familialen Kapelle innerhalb des Berner Münsters wurde – wohl nach 1477, nach den für Bern siegreichen Burgunderkriegen – mit einem Epitaph versehen, das ihn als *miles Sinay* («Ritter vom Sinai») pries.¹⁹ In der *Berner Chronik* des Valerius Anshelm (1475–1546/47) aus dem 16. Jahrhundert wird wie selbstverständlich vermerkt, dass an die Stelle Niklaus' im Rat sein Cousin und Erbe gesetzt

¹⁸ Kraack, Monumentale Zeugnisse, 177.

¹⁹ Vgl. Dörk, Totenkult und Geschichtsschreibung, 69–84.

wurde, nämlich *her Wilhelm von Diesbach, so mit im zů Jherusalem was riter worden*.²⁰ Unter anderen Umständen rekurrierte Franz von Arsent (um 1457–1511), der Schwiegersohn Wilhelms, auf die Jerusalemfahrt seines Schwiegervaters.²¹ Der Freiburger Arsent war 1506 selbst nach Jerusalem gepilgert. Aufgrund seiner Unterstützung der französischen Politik war Arsent ins Gefängnis geworfen worden. In Gefangenschaft beschwor Arsent Wilhelm von Diesbach im Namen der heiligen Stätten, die sie beide besucht hätten, sich vor dem Freiburger Rat für ihn zu verwenden. Es half alles nichts: Arsent wurde auf Betreiben Peter Falcks (des doppelten Jerusalem-pilgers) hingerichtet.

Nach dem Tod von Wilhelm von Diesbach im Jahr 1517 sicherten seine Erben und Nachkommen durch verschiedene Stiftungen dem einstigen Pilger ein Andenken, das sogar den Bildersturm der Reformation überdauern sollte. Die 1521 bis 1526, also unmittelbar vor der Reformation, neu gebaute Wallfahrtskirche von Ligerz stand bereits dadurch in einem Bezug zum Heiligen Land, dass sie dem Heiligen Kreuz geweiht war. Sinnigerweise war daher auch die dafür gestiftete und noch heute zu sehende Alliansscheibe, die die Wappen Wilhelms und seiner zweiten Frau Helena von Freiberg (gestorben 1499) zeigt, mit dem Jerusalemkreuz und den Insignien des Ordens der heiligen Katharina vom Sinai versehen. Umfassender noch als in Ligerz inszenierten sich die Diesbach in Worb, wo sie über Herrschaft, Schloss und Patronatsrechte verfügten.²² In den Jahren 1520 bis 1521 liessen sie das Altarhaus durch einen dreiseitig geschlossenen, das Kirchenschiff überragenden Chor ersetzen, der mit Glasgemälden von Wappen und dargestellten Personen versehen ist. Selbstredend findet sich auch die Wappenscheibe Wilhelms, versehen mit den Insignien des Ordens der heiligen Katharina vom Sinai.

20 *Anshelm*, Berner-Chronik, Bd. 1, 83.

21 *Diesbach*, Pèlerins fribourgeois, 208. Vgl. dagegen *Tremp*, Ende, 129, wo Wilhelm von Diesbach nicht als Adressat angenommen wird, da dieser das Heilige Land viel früher bereist habe. Der Wortlaut des (nicht adressierten) Briefes besagt allerdings nicht, dass die heiligen Stätten gemeinsam und gleichzeitig besucht wurden. Daher scheint mir Wilhelm von Diesbach der wahrscheinliche Adressat. Vgl. auch *Moser*, Wilhelm von Diesbach, 180.

22 *Eggenberger*, Kirchenbauboom.



Abb. 3: Ritzzeichnung mit Namenszug und Jahreszahl: *wilhelm von diesbach 1467* (oberhalb der Fuge), Buchstabenhöhe 3 cm, Sinai, Katharinenkloster, Aussenmauer des alten Refektoriums

Noch übertroffen an repräsentativem Anspruch wurde die Kirche von Worb, deren Schiff wohl der Familie von Diesbach als Grablege diente, von der neu gebauten Kapelle, die Christoph von Diesbach (geboren 1519), ein Sohn Wilhelms, auf seinem Gut Pérolles in Freiburg erbauen liess (Abb. 4).²³ Christoph war im Jahr 1500 ins nahe Freiburg übergesiedelt und hatte sich dort mit Elisabeth Mossu (gestorben 1548) verheiratet, deren Vorfahr Johannes Mossu (gestorben 1439) bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine Privatkapelle und das heute noch erhaltene Heilige Grab in St. Nikolaus gestiftet hatte. Christoph von Diesbach suchte eine solche Stiftung durch einen eigenen Sakralbau noch zu übertreffen, als er zeitgleich mit seinem Schloss Pérolles in Freiburg eine Kapelle errichten liess. Die

23 Die Ausführungen zu Pérolles folgen weitgehend *Schurr*, Pérolles-Kapelle.



Abb. 4-7: Schlosskapelle Pérolles mit Glasgemälden aus der Werkstatt Lukas Schwarz, die die Arma Christi, das Wappen Wilhelms I. von Diesbach sowie dessen Porträt zeigen, um 1520/22

Kapelle verweist sowohl durch ihre Architektur in der Tradition der Sainte-Chapelle der französischen Könige wie auch durch die Glasgemälde – die u. a. die Marterwerkzeuge Christi und das Grabtuch von Besançon zeigen – auf die Passion Christi (Abb. 5). Der zur Zeit der Verglasung kurz zuvor verstorbene Wilhelm von Diesbach ist ebenfalls in Form von zwei Glasgemälden präsent, einmal als Wappen und einmal als kniende Person dargestellt (Abb. 6 und 7). Marc C. Schurr hat überzeugend dafür argumentiert, die Kapelle als ein Gegenprogramm zu Savoyen zu sehen. Gleichzeitig dürfte die Kapelle, deren ursprüngliches Patrozinium wir nicht kennen, auch einen Sieg über Peter Falck, den alten Widersacher der Diesbach, bedeuten haben: Falck hatte zwar nach seiner ersten Jerusalemfahrt ebenfalls eine der Passion Christi geweihte Privatkapelle gestiftet, doch dabei handelte es sich lediglich um eine Privatkapelle innerhalb von St. Nikolaus (Abb. 8), nicht um ein freistehendes Gebäude, wie die Kapelle Pérolles es ist.²⁴ Überdies wurde aus der vorgesehenen Grablege in St. Nikolaus nichts: Falck starb während der Rückreise von seiner zweiten Jerusalemfahrt auf Rhodos im Jahr 1519. In Freiburg aber erhielt sich bis ins späte 16. Jahrhundert eine Tradition der Jerusalemfahrt, die sich sowohl durch niedergeschriebene Pilgerberichte wie auch durch Produktionen der bildenden Künste ihr Andenken sicherte.

3. Zentralschweiz

Als Peter Falck im Jahr 1519 auf Rhodos verschied, war er nicht allein unter Fremden. Die Jerusalemfahrt des Jahres 1519 gehört sicher zu den am besten belegten aus jener Zeit: nicht weniger als vier Pilgerberichte, sogenannte Parallelberichte, liegen alleine von Schweizern vor. Arnold Esch hat sie vor längerer Zeit in einem immer noch lesenswerten Aufsatz anschaulich präsentiert.²⁵ Drei der vier schreibenden Eidgenossen sind dabei der Zentralschweiz zuzuordnen, was als Ausdruck eines robusten Bezugs dieser Region zum Heiligen Land gewertet werden kann. Für das 15. Jahrhundert sind mehrere Jerusalem-pilger aus der Region verbürgt. Der erste erhaltene Pilgerbericht stammt von Hans Schürpf (1430–1499), der die Pilgerreise im Jahr 1498

²⁴ *Tremp*, Ende, 129 f.

²⁵ *Esch*, Parallelberichte.



Abb. 8: Gewölbe der Ölbergkapelle, Schlusssteine: in der Mitte das Wappen Falcks, links davon die Auszeichnungen des Katharinen- und rechts des Heiliggrabordens, vier Evangelisten, auf den Konsolen die Leidenswerkzeuge der Passion Christi, 1515–1521, Freiburg i. Ü., Kathedrale St. Nikolaus

unternahm.²⁶ Ein zur Gemeinde Hasle gehörendes Gotteshaus auf der Hochebene Witenbach wurde spätestens seit 1480 Heiligkreuz genannt und entwickelte sich in der Folge zu einem Wallfahrtsort von regionaler Bedeutung.²⁷ Laut dem Luzerner Ratsschreiber Renward Cysat (1545–1614) geht die dort verehrte Kreuzreliquie auf den historisch verbürgten Thüring von Büttikon (gestorben 1499) zurück, der sie von seiner – gemeinsam mit dem oben erwähnten Hans Bernhard von Eptingen unternommenen – Pilgerfahrt aus dem Heiligen Land zurückgebracht habe.²⁸ Fest steht, dass Papst Sixtus IV. es im Jahr 1479 dem Land Entlebuch gewährte, das Kreuz mitsamt Dornenkrone und drei Nägeln im Banner zu führen.²⁹ Die historisch plausible Stiftung Thürings von Büttikon wurde im Laufe der Zeit zu einer Legende überformt, der gemäss die verehrten Kreuzpartikel von der heiligen Helena einem kaiserlichen Soldaten geschenkt wurden, der sie ins französische Arras brachte, von wo sie ein wunderbar gezähmter Ochse ins Entle-

²⁶ Cysat, *Collectanea*, 1. Bd., 2. Teil, 649 f.; Schmid, *Pilgerreisen*, LXXV.

²⁷ Waser, *Flurname*.

²⁸ Cysat, *Collectanea*, 1. Bd., 2. Teil, 703; Bühlmann, *Aussagen*, 30 f. Thüring von Büttikon erhielt von Hans Bernhard von Eptingen selbst den Ritterschlag in der Grabeskirche, vgl. Christ, *Familienbuch*, 267.

²⁹ *Kunstdenkmäler Luzern N. A. I*, 208.

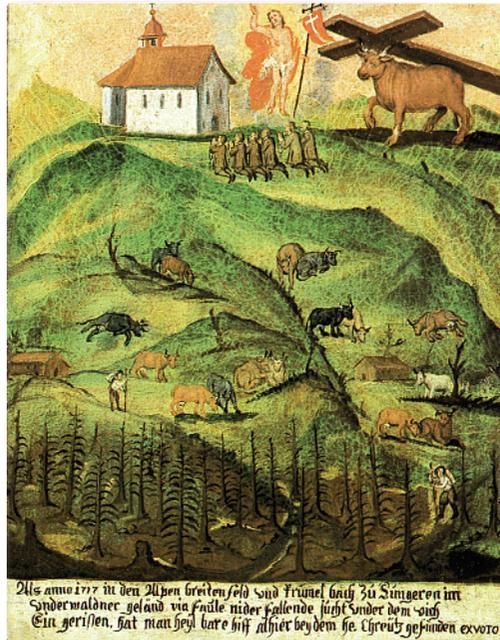


Abb. 9: Votivbild, 1717, 8 x 72 cm, Hasle-Heiligkreuz, Wallfahrtskirche

buch getragen haben soll (Abb. 9). Die Legende wurde im 17. Jahrhundert zuerst als Liedblatt und später in Prosa gedruckt.³⁰ Wenn auch der materielle Jerusalem-Bezug bei Heiligkreuz sich nicht durch Schriftquellen belegen lässt, so lassen etwa erhaltene Heiligland-Reliquien in Schwyz und Arth, die auf die dokumentierten Pilger Hans Wagner (Pilgerfahrt 1498) und Peter Villinger (gestorben 1581) zurückgehen, diesen als durchaus möglich erscheinen.³¹

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts findet sich dann, wie bereits erwähnt, eine grosse Dichte an Pilgerberichten. Im Folgenden sollen drei Pilger der Jahre 1518 und 1519, also kurz nach der Eroberung des Heiligen Landes

³⁰ Zum verschollenen Liedblatt vgl. *Kunstdenkmäler Luzern N. A. I*, 231, Anm. 155; zur Legende in Prosa vgl. *Lang*, Grund-Riß, Bd. 1, 752.

³¹ Zu Wagner vgl. *Kunstdenkmäler Schwyz N. A. I*, 133f., und *Schmid*, Pilgerreisen, 3, 30, 232, 431; zu Villinger vgl. *Schmid*, Pilgerreisen, LVIII–LXIV.

durch die Osmanen, diskutiert und in den Kontext ihrer schriftlichen und monumentalen Hinterlassenschaften gestellt werden.

Als Josue von Beroldingen (1495–1563) im Dezember 1518 mit seinem Landsmann Hans Zwysig (blühte 1518) von Jerusalem zurück nach Altdorf gekommen war, konnte er bereits auf ein ereignisreiches Leben zurückblicken. Als Sohn des mehrmaligen Landammanns von Uri, Andreas von Beroldingen (gestorben 1510), in eine der führenden Familien der Inner- schweiz geboren, hatte er in Mailand studiert und bei Marignano gekämpft, bevor er just an seinem 23. Geburtstag – wie er selbst anmerkt – in der Grabeskirche zum Ritter geschlagen worden war.³² Zurück in der Heimat wurde er selbst umgehend zum ersten Mal als Landamman von Uri gewählt und übte dieses Amt auch in den Folgejahren immer wieder aus. Weitere Ehrungen von höchsten Stellen folgten. Im Jahr 1521 wurde Beroldingen durch Kaiser Karl V. in den erblichen Adelsstand erhoben und im Jahr 1542 in Rom von Papst Paul III. in der Sixtinischen Kapelle zum Goldenen Ritter geschlagen.³³

Dass Beroldingen um 1518 nach Jerusalem gereist sein musste, war schon länger bekannt, und auch unbestimmte Hinweise auf einen Pilgerbericht lagen in der älteren Forschung vor. Wirklich belegen liess sich die Jerusalemfahrt aber nicht und gerade aus dem Jahr 1518 – nur ein Jahr nachdem die Osmanen das Heilige Land unter ihre Kontrolle gebracht hatten – sind keine Pilgerberichte bekannt.³⁴ Im Jahr 2002 ist dann aber der ausführliche Bericht Beroldingens – dessen Inhalt der historischen Palästina-

³² *Beroldingen*, Pilgerfahrt, 144 f.

³³ *Wymann*, Adelsbriefe, 44–48. Josue von Beroldingens Biographie bedürfte einer kritischen Würdigung. In den vorhandenen kürzeren Darstellungen ist oft nicht klar, auf welchen Quellen sie fussen. Die Berichte über einen angeblichen Ritterschlag in Rom im Jahr 1556 (in der älteren Literatur, aber noch reproduziert von Lang in *Beroldingen*, Pilgerfahrt, 22) scheinen letztlich alle zurückzugehen auf *Meyer*, Locarno, Bd. 2, 91 f.; vgl. dagegen schon *Segmüller*, Obedienzgesandtschaft, 26.

³⁴ Vgl. *Yerasimos*, Voyageurs, 139. Der bei Yerasimos vermerkte Tuchhändler Jacques le Saige aus Douai reiste zwar nach eigener Angabe im Jahr 1518 ins Heilige Land, bediente sich aber einer Jahreszählung, die das Jahr erst mit dem Osterfest beginnen liess. Er reiste also nach heutiger Berechnung im Jahr 1519, vgl. *Kraack/Hirschbiegel*, Niederländische Reiseberichte, 175–179.

forschung bis dahin unbekannt war – in Form einer Abschrift des späten 16. Jahrhunderts in einem Basler Antiquariat wieder aufgetaucht und vom Kloster Einsiedeln, zu dessen Bibliothek der Codex einst gehört hatte, käuflich erworben und von Pater Odo Lang OSB in Übersetzung und als Transkription herausgegeben worden.³⁵

Wenn auch der Bericht über Jahrhunderte verschollen war, so gab es doch deutliche materielle Zeugnisse von Beroldingens Pilgerfahrt. Das erste datierbare Zeugnis seiner Ritterschaft ist ein Siegel von 1521 mit Jerusalemkreuz und dem Titel *Miles Hierosolimes*.³⁶ Dem von ihm einige Jahre zuvor neu gebauten Stammsitz in Seelisberg fügte Beroldingen eine Kapelle hinzu, die der Auferstehung des Herrn geweiht war (Abb. 10).³⁷ Mit diesem ungewöhnlichen Patrozinium wurde eindeutig auf die von Beroldingen besuchte Grabeskirche in Jerusalem verwiesen. Der über die Jahrhunderte mehrmals veränderte Bau wirkt heute bescheiden und das tat er wohl auch schon im 16. Jahrhundert. Durch seine Verbindungen verstand es Beroldingen aber, die Bedeutung der Kapelle von höchsten kirchlichen Stellen beglaubigen zu lassen. So wurde die Schlosskapelle vom Fürstbischof von Konstanz am 21. Mai 1546 geweiht und im folgenden Jahr gewährten erst zehn römische Kardinäle und dann Papst Paul III. nichts Geringeres als vollkommenen Ablass für all jene, die zum Bau oder Unterhalt der Kapelle beitrugen.³⁸ Der Flügelaltar wurde 1618 erneuert, wobei die Plastiken der beiden ursprünglichen Nebenpatrone im Schrein – Thomas und Laurentius – durch solche der Katharina und der Barbara ersetzt wurden (Abb. 11). Mit diesen beiden weiblichen Heiligen wurde möglicherweise ein Bezug zur Pilgerreise Beroldingens hergestellt, vermerkt er doch im Pilgerbericht ausdrücklich den Besuch des Grabes der Barbara in Venedig und von Reliquien der Katharina auf Rhodos.³⁹ Das in der Plastik deutlich sichtbar gebrochene Katharinenrad entspricht ausserdem demjenigen, das Beroldingen seit 1521

35 Vgl. das Vorwort von Odo Lang OSB in *Beroldingen, Pilgerfahrt*, 11–14.

36 *Gisler*, Wappen und Siegel, Nr. 35 (= Heft 1939/1, 22, und Heft 1939/2, 50).

37 Zur Geschichte von Schlösschen und Kapelle vgl. Kunstdenkmäler Schwyz III, 409–416, sowie *Wymann*, Schlösschen; *ders.*, Heiliggrabkirchlein.

38 Vgl. die Sammlung von Texten durch Pfrundkaplan Heinrich Schlosser im Staatsarchiv Uri. Zum Pergamentbüchlein Schlossers vgl. *Wymann*, Bibliothek, 56.

39 *Beroldingen, Pilgerfahrt*, 62, 77.



Abb. 10: Schösschen Beroldingen mit angebaute Heiliggrab-Kapelle, erste Hälfte 16. Jahrhundert (seither mehrmals umgebaut), Seelisberg

neben dem Jerusalemkreuz über der Helmdecke seines Wappens führte. In jedem Fall aber bekräftigen sowohl Glocke wie auch der erneuerte Altar von 1608 mit der Figur des auferstandenen Christus das Patrozinium der Kirche und damit die Verbindung zu Jerusalem.

Ein Jahr nach Beroldingen, im Jahr 1519, zog der einer alteingesessenen Zuger Familie entstammende und in Schwyz als Helfer wirkende Priester Werner Steiner (1492–1542) ins Heilige Land.⁴⁰ Es wurde bereits mehrfach erwähnt, dass für dieses Jahr ganze vier Schweizer Parallelberichte verbürgt sind. In dieser Zahl ist Steiner noch gar nicht enthalten, liegt von ihm doch kein eigentlicher Bericht vor. Dennoch ist seine Jerusalemfahrt alles andere als spurenlos geblieben, was umso erstaunlicher ist, als er kurz nach seiner

⁴⁰ Zu Werner Steiner vgl. die Literaturangaben bei *Bullinger*, Briefwechsel I, 45, sowie *Puff*, Reform und *Brunner*, St. Oswald, 30 f.



Abb. 11: Altar mit Maria zwischen Katharina und Barbara, auf den Flügeln Petrus und Paulus, im Altaraufsatz Auferstehung Christi; Plastiken wie Malerei der Flügelaussenseiten 1618, Schrein wohl 1545, 117 x 104 cm, Seelisberg, Schlösschen Beroldingen, Kapelle, Aufnahme um 1910

Rückkehr aus dem Heiligen Land die Stadt und den Glauben wechselte und in Zürich, seiner neuen Wahlheimat, den führenden Reformatoren nahestand. Jedenfalls bis zu seiner sozialen Ächtung gegen Ende seines Lebens. Man könnte also meinen, dass es ein gewisses Interesse geben haben müsste, den eigenen Lebenslauf ideologisch zu begründen und materielle und schriftliche Spuren einer Jerusalemreise zu verwischen. Dies war jedoch nicht der Fall. Im Gegenteil. So haben sich von ihm zwei in Venedig gekaufte und ins Heilige Land mitgenommene Bücher erhalten, eine Bibel und ein Pilgerführer.⁴¹ Insbesondere die vor Ort, an den heiligen Stätten, mit zahlreichen Notaten versehene Bibel ist ein überlieferungsgeschichtlicher Glücksfall

41 Vgl. *Bodmer*, Werner Steiners Pilgerführer. Die Bibel befindet sich heute in Zürich, Staatsarchiv, W I 18.52.



Abb. 12: Werner Steiner als Pilger, unbekannter Künstler, Öl auf Holz, 49 × 73 cm, Zürich

und verdiente eine detaillierte Analyse mit Blick auf die vier eigentlichen Pilgerberichte der Mitreisenden. Weiter hat Steiners Pilgerfahrt Niederschlag gefunden in seinem umfangreichen Kommentar zu den fünf Büchern Moses (wo er auf ein genossenes Bad im Jordan verweist) und in handschriftlichen ethnographischen Anmerkungen zu den Osmanen in Sebastian Francks *Weltbuch* (Tübingen 1534).⁴² Ausserdem hat sich bis ins 20. Jahrhundert im Besitz der Nachkommen ein Tafelgemälde erhalten, das Steiner als Jerusalem-pilger zeigt (Abb. 12).

Als Steiner im Jahr 1529 nach Zürich übersiedelte, gab er die Verbindungen mit Zug nicht gänzlich auf. Seinen autobiographischen Aufzeichnungen stellte er als Motto das Jesus-Wort aus Mt 10,23 voran: «Wenn sie euch

⁴² Zum Bad im Jordan: Zürich, Zentralbibliothek, Ms. S 415 fol. 286r. Die ethnographischen Notizen haben sich als Abschrift erhalten: Bern, Burgerbibliothek, Mss.h.h.V.57. Vgl. auch Meyer, Chronist Werner Steiner, 76.

aber in einer Stadt verfolgen, so flieht in eine andere». ⁴³ Steiner scheint indes beim Umzug von Zug nach Zürich nicht bloss vor religiös motivierter Verfolgung geflohen zu sein, sondern auch, um einen hartnäckigen Erpresser loszuwerden, der drohte, homosexuelle Avancen Steiners öffentlich zu machen; erfolglos, wie sich 1541 herausstellen sollte. ⁴⁴ Steiners autobiographischen Aufzeichnungen dürften ungefähr zehn Jahre früher entstanden sein. In ihnen gibt er Rechenschaft über den Wechsel des Wohnsitzes und zugleich über seine Anhängerschaft zur Reformation. Es sind in diesen Aufzeichnungen aber auch die von ihm nach seiner Rückkehr von Jerusalem getätigten Stiftungen verzeichnet, insbesondere für die Hauptkirche in Zug, St. Oswald, ein (nicht erhaltener) Ölbergaltar und eine (erhaltene) Monstranz sowie Kelche für die Pfarrkirchen in Steinhausen und Walchwil. ⁴⁵ Die erhaltenen Vergabungen Steiners, insbesondere ein Glasgemälde und der Kelch von Walchwil, verweisen durch ihre Motivik auf Steiner als Jerusalem-pilger.

Weniger verstreut als bei Steiner sind die Hinterlassenschaften seines Reisegefährten Heinrich Stulz (1486–1548), eines gebürtigen Stansers und Benediktiners des Klosters Engelberg. Stulz war sich bewusst, dass seine Reise in einem grösseren Zusammenhang stand. In seinem ausführlichen Pilgerbericht, der in einer Abschrift von 1530 erhalten ist, bemerkt Stulz, dass sich Verwandte und Bekannte über seinen Entschluss, ins Heilige Land zu fahren, gewundert hätten, da *doch kein Underwaldner nie uff die fart was gesin*. ⁴⁶ Voraussetzungslos war der sakrale Bezug zum Heiligen Land dennoch nicht, existierte doch in Stans eine im späten 15. Jahrhundert erbaute und bis heute erhaltene Ölbergkapelle in der Umfassungsmauer der Pfarrkirche. ⁴⁷ Dass Stulz auch ansonsten nicht nur auf sein persönliches Seelenheil erpicht war, sondern sich auch als Pilger in Jerusalem der eigenen Gruppe zugehörig

⁴³ Zürich, Staatsarchiv, W I 18.49, «Ursach, warumb, wie und wen ich Wernher Steiner uß minem vatterland kommen bin», fol. 1r.

⁴⁴ Mehr dazu bei *Fretz*, *Steineri fata und Puff*, Reform.

⁴⁵ Zu St. Oswald vgl. *Brunner*, St. Oswald, 30f., 89f. Zum Kelch in Steinhausen vgl. *Kunstdenkmäler Zug I*, 374; zum Kelch in Walchwil vgl. *Kunstdenkmäler Zug I*, 402 (mit Abb. 405).

⁴⁶ *Schmid*, *Pilgerreisen*, 224.

⁴⁷ *Kunstdenkmäler Unterwalden*, 813–815; *Bergmann*, Ölberg.

fühlte, belegt seine Bemerkung im Bericht, dass in Jerusalem die Eidgenossen von Franziskanern besonders mit Reliquien des Heiligen Landes beschenkt wurden.⁴⁸ Mit diesen Reliquien soll er später die Kirche von Sarnen beschenkt haben.⁴⁹ Verbürgt ist, dass Heinrich Stulz im Jahr 1547, kurz vor seinem Tod, den Bau der Kapelle zum Heiligen Kreuz in Grafenort anregte.⁵⁰ Ob die dort verehrte Kreuzreliquie auch auf Stulz zurückzuführen ist, ist unklar. Die heute zu sehende Kapelle ist ein Neubau aus dem späten 17. Jahrhundert (Abb. 13).

Neben Beroldingen, Steiner und Stulz haben noch weitere Jerusalempilger aus der Zentralschweiz die Erinnerung an ihre Wallfahrt lebendig zu halten versucht. Zu nennen sind insbesondere repräsentative Wohnhäuser, die durch Wandgemälde und andere bauliche Elemente Bezug auf die Pilgerfahrt nahmen. Das «Klauser-Haus» des reichen Luzerner Apothekers Conrad Klauser (gestorben 1555), der die Pilgerfahrt in den 1510er-Jahren unternommen haben muss, enthielt eine Kapelle, deren Wand mit einer realitätsnahen Ansicht Jerusalems als Teil einer Darstellung der Himmelfahrt Christi bemalt war. Einige der Wandmalereien, die abgenommen wurden und heute beim Nationalmuseum eingelagert sind, haben sich relativ gut erhalten, so eine ehemals über dem Türsturz sich befindende Auferstehung Christi (Abb. 14).⁵¹ Auf Repräsentation und Andacht gleichermaßen zielen auch die beiden weitgehend erhaltenen Häuser des Nidwaldner Landamanns Melchior Lussy (1529–1606) und seines Urner Kollegen Peter Gisler (1548–1616), die zusammen im Jahr 1583 ins Heilige Land gezogen waren und darüber Berichte verfasst hatten.⁵² Im «Winkelriedhaus» Lussys ist ein Wandgemälde Jerusalems erhalten, ebenso zahlreiche heraldische Verweise auf die dort erlangte Ritterwürde, etwa auf Fliesen- und Ofenkacheln (Abb. 15 und 16).⁵³ Im «Planzerhaus» Gislers ist die Stadt Jerusalem im

48 Schmid, *Pilgerreisen*, 247.

49 Schmid, *Pilgerreisen*, LVII.

50 *Kunstdenkmäler Unterwalden*, 332–335; *Hodel*, Kapelle.

51 *Kunstdenkmäler Luzern III*, 131–142; *Riedler*, *Blütezeit*, 39–72; *Wüthrich*, *Wandgemälde*, 141–153. Die Datierung der Pilgerfahrt ist widersprüchlich, vgl. *Cysat*, *Collectanea*, 1. Bd., 2. Teil, 649 und 651.

52 Vgl. Schmid, *Pilgerreisen*.

53 *Achermann/Horat*, *Winkelriedhaus*; *Betschart*, *Zwischen zwei Welten*, 109.



Abb. 13: Heiligkreuz-Kapelle, 1689–1692, Grafenort



Abb. 14: Auferstehung Christi, unbekannter Künstler, um 1523, Wandgemälde (al secco), Luzern, «Klauser-Haus», Hauskapelle, Ostwand, über dem Türsturz

Hintergrund einer Kreuzigungsgruppe dargestellt, die an die Wand der Trinkstube gemalt ist.⁵⁴ Eine Würdigung insbesondere der Frömmigkeit und Stiftungen Lussys würde den Rahmen hier sprengen; erwähnt sei einzig noch das auf Initiative Lussys hin erbaute Kapuzinerkloster in Stans, dessen Kirche ein Heiliges Grab enthielt, das nach den von Lussy aus Jerusalem mitgebrachten Massen erstellt worden war (Abb. 17).⁵⁵

4. Solothurn oder: Ausblick ins 17. Jahrhundert

Die oben gemachten Ausführungen dürften einerseits die Lebendigkeit eines nach Jerusalem orientierten Pilgerwesens um 1500, andererseits die Vielfältigkeit vor Augen geführt haben, mit der an vergangene Jerusalemfahrten erinnert wurde. Die Liste der Gegenstände liesse sich noch um viele weitere

⁵⁴ Kunstdenkmäler Uri III, 159–165.

⁵⁵ Wymann, Ritter Melchior Lussy, 279; Fischer, Lussy, 21; Achermann, «Gebaute Armut». Zu den Heiligen Längen vgl. Jacoby, Heilige Längenmaße; Shalev, Christian Pilgrimage.



Abb. 15: Stadtansicht von Jerusalem, um 1600, Freskenmalerei in der Südostecke des Winkelriedhauses, Stans, Winkelriedhaus

Gegenstände erweitern. Insbesondere dürfte deutlich geworden sein, wie sich familiäre und sakrale Traditionen einerseits und Pilgerfahrten andererseits gegenseitig beeinflussten und perpetuierten. An zahlreichen Orten fanden sich bereits vor den historisch gesicherten Pilgerfahrten von Ortsansässigen Heiliggrab-Monumente oder Kreuzreliquien, so etwa im Entlebuch, in Stans und in Bürglen.

Abschliessend soll ein kurzer Ausblick ins späte 16. und 17. Jahrhundert stehen, um das Fortbestehen des Konnexes von Pilgern und monumentaler Erinnerung bis tief in die Neuzeit hinein nachzuweisen. In Solothurn sind für



Abb. 16: Restaurierter Kachelofen mit Bildfeldern zur Passion Christi und dem Allianzwappen Lussy-Wingarten (oberstes Bildfeld), Werkstatt Alban Erhart (Winterthur), 1599, Keramik bemalt und glasiert, Stans, Winkelriedhaus / Prunkstube



Abb. 17: Ritter Melchior Lussy, einen Plan der ursprünglichen Anlage des Kapuzinerklosters Stans haltend und mit Ritterinsignien, unbekannter Künstler, nach 1589, Öl auf Leinwand, ohne Rahmen 92 × 68 × 2 cm, Stans



Abb. 18: Grabkapelle in der Kirche Kreuzen, 1642–1644, Rüttenen bei Solothurn

die Zeit um 1600 zahlreiche Jerusalemfahrten aus schriftlichen Quellen verbürgt.⁵⁶ Überdies steht noch heute in Rüttenen bei Solothurn die Kirche Kreuzen, in der sich eine sichtlich am Original orientierende Imitation der Grab-Ädikula in Jerusalem befindet (Abb. 18). Obwohl später oft kolportiert wurde, dass Johann von Roll (1573–1643), der Stifter der Kirche, selbst in Jerusalem gewesen sei, scheint dies nach den Untersuchungen von Barbara Wieser eher unwahrscheinlich. Vielmehr wurde von Roll durch den verbürgten Pilger Hans Wilhelm von Steinbrugg (1559–1641) und vor allem durch

56 *Gutzwiller*, Stadtschreiber.

die Initiative seiner Tochter Maria Magdalena von Roll (1596–1672) zu dem Bau angeregt. Von Steinbrugg war bereits 1605 nach Jerusalem gepilgert, veröffentlichte aber erst gegen Ende seines Lebens eine heute nur noch in zwei Exemplaren erhaltene Druckschrift, die jene *Lobgesänger und Gebett* (1639) enthält, die täglich am Heiligen Grab zu Jerusalem gesungen wurden.⁵⁷ Die 48 Seiten umfassende Schrift ist Maria Magdalena von Roll gewidmet und mit einigen direkt oder indirekt vom weit verbreiteten Pilgerbericht Jean Zuallarts (1541–1634) beeinflussten Abbildungen des Heiligen Grabes versehen. Das unmittelbar vor Baubeginn gedruckte Pilgerbüchlein scheint Anlass oder Anleitung zum Bau der Kirche gewesen zu sein.

5. Literaturverzeichnis

Handschriften und annotierte Bücher

- Bern, Burgerbibliothek, Mss.h.h.V.57 (5), Auszüge und Einzelnotizen aus Sebastian Franks Weltchronik.
- Bern, Burgerbibliothek, Mss.h.h.XII.295a, Hans von der Gruben: Pilgerfahrten Ludwigs von Diesbach und Niklaus' und Wilhelms von Diesbach (15. Jh.).
- Bern, Burgerbibliothek, Mss.h.h.XII.295b. Hans von der Gruben: Pilgerfahrten Ludwigs von Diesbach und Niklaus' und Wilhelms von Diesbach (Abschrift erstellt 1538–1539).
- Liestal, Staatsarchiv Baselland, PA 6304, 02: Familienbuch der von Eptingen (Abschrift erstellt 1621 durch Hans Sigmund Veitler).
- Zürich, Staatsarchiv, W I 18.49, «Ursach, warumb, wie und wen ich Wernher Steiner uß minem vatterland kommen bin».
- Zürich, Staatsarchiv, W I 18.52, Werner Steiners lateinische Bibel (gedruckt in Venedig: de Paganinis, 1497).
- Zürich, Zentralbibliothek, S 415, Werner Steiners Kommentar des Pentateuch.

⁵⁷ *Steinbrugg*, *Lobgesänger und Gebet*. Ein Exemplar befindet sich im von Roll'schen Familienarchiv in Solothurn, vgl. *Wieser*, *Rüttenen*, 80. Das andere Exemplar befindet sich in Solothurn, Zentralbibliothek, Signatur: Rar 4463.

Gedruckte Quellen

- Anshelm, Valerius: Berner-Chronik, 6 Bde., Bern 1884–1901.
- Bernoulli, August: «Hans und Peter Rot's Pilgerreisen: 1440 und 1453», in: Beiträge zur vaterländischen Geschichte, Neue Folge 1, 1882, 329–408.
- Beroldingen, Josue von: Pilgerfahrt zu dem Heiligen Lande 1518 selbst gestellt und von eigener Hand geschrieben, hg. v. Odo Lang, Egg 2008.
- Bullinger, Heinrich: Briefwechsel, 19 Bde., Zürich 1973–2019.
- Christ, Dorothea: Das Familienbuch der Herren von Eptingen: Kommentar und Transkription (Quellen und Forschungen zur Geschichte und Landeskunde des Kantons Baselland 41), Liestal 1992.
- Cysat, Renward: *Collectanea chronica und denkwürdige Sachen pro chronica Lucernensi et Helvetiae*, hg. v. Josef Schmid, 2 Bde. in 5 Teilen, Luzern 1961–1977.
- Diesbach, Max de: «Les pèlerins fribourgeois à Jérusalem (1436–1640): Étude historique», in: Archives de la Société d'Histoire du Canton de Fribourg 5, 1893, 191–282.
- Lang, Caspar: Theologisch-Historischer Grund-Riß der alt- und jeweiligen Christlichen Welt, 2 Bde., Einsiedeln 1692.
- Schmid, Josef (Hg.): Luzerner und Innerschweizer Pilgerreisen zum Heiligen Grab in Jerusalem vom 15. bis 17. Jahrhundert, Luzern 1957.
- Steinbrugg, Hans Wilhelm von (Hg.): Lobgesänger und Gebett welche gebraucht werden in der Procession, so zu Jerusalem in der Kirchen dess allerheiligsten Grabs alle Tag gehalten wird, Freiburg i. Ü. 1639 [Zentralbibliothek Solothurn Rar 4463].
- Tonjola, Johannes: *Basilea sepulta resecta continuata*, Basel 1680.
- Wurstisen, Christian: Baßler-Chronik, Basel 1580.

Sekundärliteratur

- Achermann, Hansjakob: «Gebaute Armut: Die Stanser Klosteranlage», in: Historischer Verein Nidwalden (Hg.): Kapuziner in Nidwalden: 1582–2004, Stans 2004, 135–171.
- Achermann, Hansjakob / Horat, Heinz: Das Winkelriedhaus: Geschichte, Restaurierung, Museum, Stans 1993.
- Arad, Pnina: «Frederick III's Holy Land Installation in Wittenberg during the Cultural Transition of the Reformation», in: *Viator* 48, 2017, 219–252.
- Bergmann, Uta: «Der Ölberg in Stans: Ein Zeugnis spätmittelalterlicher Frömmigkeit», in: *Der Geschichtsfreund*, Mitteilungen des Historischen Vereins Zentralschweiz 142, 1989, 5–48.

- Betschart, Andres: Zwischen zwei Welten: Illustrationen in Berichten westeuropäischer Jerusalemreisender des 15. und 16. Jahrhunderts (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 15), Würzburg 1996.
- Bodmer, Jean-Pierre: «Werner Steiners Pilgerführer», in: Zwingliana 12, 1964, 69–73.
- Brunner, Thomas: Die Kirche St. Oswald in Zug 1478–1558: Bau- und kunstgeschichtliche Analyse einer spätgotischen Stadtkirche (Kunstgeschichte und Archäologie im Kanton Zug 7), Zug 2013.
- Bühlmann, Josef: «Wie sind die Aussagen der Legende zu deuten?», in: Heiligkreuz im Entlebuch, 23–34.
- Dörk, Uwe W.: Totenkult und Geschichtsschreibung: Eine Konstellationsgeschichte zwischen Mittelalter und Moderne (Bern und Ulm), Konstanz 2014.
- Eggenberger, Peter: ««Ein bettelbrief denen von kilchdorff in Mh. landschaft an iren buw»: Der «Kirchenbauboom» auf der Landschaft», in: Beer, Ellen J. / Gramaccini, Norberto / Gutscher-Schmid, Charlotte / Schwinges, Rainer C. (Hgg.): Berns grosse Zeit: Das 15. Jahrhundert neu entdeckt, Bern 1999, 392–409.
- Egli, Michael / Tavel, Hans Christoph von: Niklaus Manuel: Catalogue raisonné (Œuvre-kataloge Schweizer Künstler und Künstlerinnen, 29), 2 Bde., Basel 2017.
- Esch, Arnold: «Vier Schweizer Parallelberichte von einer Jerusalem-Fahrt im Jahre 1519», in: Gesellschaft und Gesellschaften (FS Ulrich Im Hof), Bern 1982, 138–184.
- Fey, Carola: «Wallfahrtserinnerungen an spätmittelalterlichen Fürstenhöfen in Bild und Kult», in: dies. / Krieb, Steffen / Rösener, Werner (Hgg.): Mittelalterliche Fürstenhöfe und ihre Erinnerungskulturen (Formen der Erinnerung 27), Göttingen 2007, 141–165.
- Fischer, Béat de: Contributions à la connaissance des relations suisses-égyptiennes (d'environ 100 à 1949) suivies d'une esquisse des relations suisses-éthiopiennes (jusqu'en 1952), Lissabon 1956.
- Fischer, Rainald: «Melchior Lussy und die Kapuziner», in: Gedenkschrift zur Einweihung des Denkmals für Ritter Melchior Lussy (1529–1606) (= Sonderdruck aus «Stanser Student», 4/1956, 13. Jahrgang), Stans 1956, 4–22.
- Fretz, Diethelm: «Steineri fata», in: Zwingliana 4, 1926, 377–384.
- Ganz, Paul: «Abzeichen der Ritterorden», in: Schweizerisches Archiv für Heraldik 19, 1905, 28–37, 52–67, 134–140; 20, 1906, 16–25.
- Gisler, Friedrich: «Wappen und Siegel der Landammänner von Uri», Sonderabdruck aus Schweizer Archiv für Heraldik 50–55, 1937–1941.
- Goren, Haim: «Pilgrimage, tapestries, and cartography: Sixteenth-century wall hangings commemorating a pilgrimage to the Holy Land», in: Journal of Historical Geography 33, 2007, 489–513.
- Gutzwiller, Hellmut: «Stadtschreiber Hans Jakob vom Staal und die Fernwallfahrten der Solothurner im Zeitalter der katholischen Reform», in: Jahrbuch für solothurnische Geschichte 47, 1974, 265–276.

- Hartmann, Gritje: Wilhelm Tzewers: Itinerarius terre sancte: Einleitung, Edition, Kommentar und Übersetzung (Abhandlungen des deutschen Palästina-Vereins 33), Wiesbaden 2004.
- Heiligkreuz im Entlebuch: Beiträge zur Bedeutung von Heiligkreuz als Wallfahrtsort und Treffpunkt, hg. von der Pflegschaft Heiligkreuz, Schüpfheim 1994.
- Henny, Sundar: Vom Leib geschrieben: Der Mikrokosmos Zürich und seine Selbstzeugnisse im 17. Jahrhundert, Köln 2016.
- Hess, Rudolf: Die zugerischen Geschichtsschreiber des 16. Jahrhunderts, Zug 1951.
- Hodel, Urban: Die Kapelle zum Heiligen Kreuz in Grafenort, 1689–1989: Entstehung und Schicksale, Engelberg 1989.
- Jacoby, Adolf: «Heilige Längenmaße. Eine Untersuchung zur Geschichte der Amulette», in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 29, 1929, 1–17 und 181–216.
- Kraack, Detlev: Monumentale Zeugnisse der spätmittelalterlichen Adelsreise: Inschriften und Graffiti des 14.–16. Jahrhunderts (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse. Dritte Folge 224), Göttingen 1997.
- Kraack, Detlev / Hirschbiegel, Jan: Niederländische Reiseberichte (Europäische Reiseberichte des späten Mittelalters 3), Frankfurt am Main 2000.
- Krüger, Jürgen: Die Grabeskirche zu Jerusalem: Geschichte, Gestalt, Bedeutung, Regensburg 2000.
- Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. I (Vorgeschichtliche, römische und fränkische Zeit; Geschichte und Stadtbild; Befestigungen, Areal und Rheinbrücke; Rathaus und Staatsarchiv), von Casimir Hermann Baer, Basel 1932.
- Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bd. III (Die Stadt Luzern: II. Teil), von Adolf Reinle, Basel 1954.
- Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Neue Ausgabe, Bd. I (Das Amt Entlebuch), von Heinz Horat, Basel 1987.
- Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz: Neue Ausgabe, Bd. I (Der Bezirk Schwyz: Der Flecken Schwyz und das übrige Gemeindegebiet), von André Meyer, Basel 1978.
- Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden, von Robert Durrer, Basel 1971 (ND).
- Die Kunstdenkmäler des Kantons Uri, Bd. II (Die Seegemeinden), von Helmi Gasser, Basel 1986.
- Die Kunstdenkmäler des Kantons Uri, Bd. III (Schächental und unteres Reusstal), von Marion Sauter, Bern 2017.
- Die Kunstdenkmäler des Kantons Zug, Bd. I, von Linus Birchler, Basel 1949.
- Meyer, Ferdinand: Die evangelische Gemeinde in Locarno, ihre Auswanderung nach Zürich und ihre weiteren Schicksale: Ein Beitrag zur Geschichte der Schweiz im sechzehnten Jahrhundert, 2 Bde., Zürich 1836.
- Meyer, Wilhelm: «Der Chronist Werner Steiner, 1492–1542: Ein Beitrag zur Reformationsgeschichte von Zug», in: Der Geschichtsfreund 65, 1910, 57–215.

- Morris, Colin: *The Sepulchre of Christ and the Medieval West: From the Beginning to 1600*, Oxford 2005.
- Moser, Franz A.: *Ritter Wilhelm von Diesbach: Schultheiss von Bern, 1442–1517*, Muri/Bern 1930.
- Mülinen, Wolfgang F. von: *Ritter Caspar von Mülinen (Neujahrsblatt des Historischen Vereins von Bern auf das Jahr 1894)*, Bern 1893.
- Müller, Rudolf: «Eine schweizerische Jerusalemfahrt im Anfang des 16. Jahrhunderts», in: *Schweizerische Theologische Zeitschrift* 20, 1903, 204–253.
- Niederhäuser, Peter: *Die Familie von Mülinen: Eine Adelsgeschichte im Spiegel des Familienarchivs (Glanzlichter aus dem Bernischen Historischen Museum 21)*, Bern 2010.
- Ousterhout, Robert: «Loca Sancta and the Architectural Response to Pilgrimage», in: Ousterhout, Robert (Hg.): *The Blessings of Pilgrimage*, Urbana 1990, 108–124.
- Puff, Helmut: «The Reform of Masculinities in sixteenth-century Switzerland: A case Study», in: Hendrix, Scott H. / Karant-Nunn, Susan C. (Hgg.): *Masculinity in the Reformation Era (Sixteenth century Essays and Studies 83)*, Kirksville 2008, 21–44.
- Reichert, Folker: *Die Reise des Pfalzgrafen Ottheinrich zum Heiligen Land 1521*, Regensburg 2005.
- Riedler, Michael: *Blütezeit der Wandmalerei in Luzern: Fresken des 16. Jahrhunderts in Luzerner Patrizierhäusern*, Luzern 1978.
- Roda, Burkard von: *Der Peter Rot-Altar (Basler Kostbarkeiten 7)*, Basel 1986.
- Rudy, Kathryn M.: *Virtual Pilgrimages in the Convent: Imagining Jerusalem in the Late Middle Ages*, Turnhout 2011.
- Schmid, Barbara: «Der Jerusalempilger Peter Füssli und seine Rose von Jericho», in: Niederhäuser, Peter / Schmid, Regula (Hgg.): *Querblicke: Zürcher Reformationsgeschichten*, Zürich 2019, 183–187.
- Schurr, Marc C.: «Kostbares Glas auf der grünen Wiese – die Pérolles-Kapelle in Freiburg (Schweiz) und ihre Glasgemälde», in: Gramaccini, Norberto / Schurr, Marc C. (Hgg.): *Kunst und Kulturtransfer zur Zeit Karls des Kühnen (Neue Berner Schriften zur Kunst 13)*, Bern 2012, 251–268.
- Segmüller, Fridolin: «Die Wahl des Papstes Paul IV. und die Obedienzgesandtschaft der Eidgenossen», in: *Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte* 3, 1909, 1–29.
- Shalev, Zur: «Christian Pilgrimage and Ritual Measurement in Jerusalem», *Micrologus* 19, 2011, 131–150.
- Stüchelberg, Ernst A.: «Die Verehrung des heiligen Grabes», in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 1, 1897, 104–114.
- Teuscher, Simon: *Bekannte – Klienten – Verwandte: Soziabilität und Politik in der Stadt Bern um 1500*, Köln 1998.
- Trimp, Ernst: «Das Ende des Freiburger Humanisten und Staatsmanns Peter Falck», in: *Freiburger Geschichtsblätter* 95, 2018, 115–148.

- Waser, Erika: «Der Flurname Witenbach wechselte zu Heiligkreuz», in: Heiligkreuz im Entlebuch, 35–44.
- Wieser, Barbara: «Rüttenen: Kirche zu Kreuzen: Die Gründungsgeschichte», in: Archäologie und Denkmalpflege im Kanton Solothurn 11, 2006, 78–89.
- Wüthrich, Lucas Heinrich: Wandgemälde von Müstair bis Hodler: Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, Zürich 1980.
- Wymann, Eduard: «Ritter Melchior Lussy: Gedenkblatt zum dreihundertsten Todestag», in: Der Geschichtsfreund: Mitteilungen des Historischen Vereins Zentralschweiz 61, 1906, 269–281.
- Wymann, Eduard: «Die Bibliothek der Kaplanei Beroldingen zu Altdorf 1573», in: Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte 1, 1907, 56–59.
- Wymann, Eduard: «Ein schweizerischer Besuch bei Kardinal Karl Borromeo im Mai 1583», in: Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte 12, 1918, 65–75.
- Wymann, Eduard: «Adelsbriefe für Urner Familien», in: Historisches Neujahrsblatt (34) 1928 (hg. vom Historischen Verein Uri), 39–54.
- Wymann, Eduard: «Das Schösschen Beroldingen auf Seelisberg: Eine Skizze zu seinem bevorstehenden 400jährigen Jubiläum», in: Borromäer Studien 10, 1930, 83–90.
- Yerasimos, Stéphane: Les voyageurs dans l'Empire Ottoman (XIV^e–XVI^e siècles): Bibliographie, itinéraires et inventaire des lieux habités, Ankara 1991.
- Zahnd, Urs M.: «Von der Heiliglandfahrt zur Hofreise: Formen und Funktionen adeliger und patrizischer Bildungsreisen im spätmittelalterlichen Bern», in: Babel, Rainer / Paravicini, Werner (Hgg.): Grand Tour: Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert (Beihefte der Francia 60), Ostfildern 2005, 73–88.

Abbildungen

- Abb. 1: Historisches Museum Basel, Inv. 1978.322 (Foto: Maurice Babey, Lizenz: CC BY-SA 4.0).
- Abb. 2: Bernisches Historisches Museum, Inv. 822 (Foto: Stefan Rebsamen).
- Abb. 3: Foto: Charles Müller, Sekretär der Schweizer Legation in Kairo. Bildzitat aus: *de Fischer*, Contributions, Tafel zu Seite 84.
- Abb. 4: Foto: Marc C. Schurr.
- Abb. 5: Foto: Marc C. Schurr.
- Abb. 6: Foto: Marc C. Schurr.
- Abb. 7: Foto: Marc C. Schurr.
- Abb. 8: Foto: Primula Bosshard, Service des biens culturels de l'Etat de Fribourg.
- Abb. 9: Foto: Kantonale Denkmalpflege Luzern.
- Abb. 10: Foto: Sundar Henny.
- Abb. 11: Staatsarchiv Uri / Slg. Bilddokumente, Sig. 104.03-BI-101.

Abb. 12: Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Inv 387.

Abb. 13: Foto: Sundar Henny.

Abb. 14: Schweizerisches Nationalmuseum DEP-2324.20 (Foto: Schweizerisches Nationalmuseum, Foto-Nr. DIG-57731).

Abb. 15: Nidwaldner Museum Stans (Foto: Christian Hartmann).

Abb. 16: Nidwaldner Museum Stans, NM3510 (Foto: Christian Hartmann).

Abb. 17: Nidwaldner Museum Stans, NM12716 (Foto: Christian Hartmann).

Abb. 18: Foto: Kantonale Denkmalpflege Solothurn.

Für Auskünfte, Ermöglichung von Einsichtnahme unter Pandemiebedingungen oder die unkomplizierte Überlassung von Fotomaterial möchte ich mich herzlich bedanken bei Stefan Blank (Denkmalpflege Kanton Solothurn), Laurence Cesa (Kulturgüter Kanton Freiburg), Clara Colosio (Kath. Pfarramt Walchwil), Dr. Rolf De Kegel (Stiftsarchiv Engelberg), Kaya Demiroglu (Staatsarchiv Schwyz), Walter Eigel (Kath. Pfarrei Arth), Dr. Susan Marti (Bernische Historische Museen), Ruedi Odermatt (Kath. Pfarramt Steinhausen), Dr. Mireille Othenin-Girard (Staatsarchiv Baselland), Prof. Dr. Marc C. Schurr (Université de Strasbourg), Carla Stirnimann (Nidwaldner Museum) und Mirjam Wirthner (Denkmalpflege Kanton Luzern).

Die Vorstellungen von Jerusalem in Spätmittelalter und Früher Neuzeit

Jürgen Krüger

Jede Zeit machte sich in unserem Kulturkreis Vorstellungen von Jerusalem, und weil der Ortsbegriff nicht nur doppeldeutig – irdisch und überirdisch, real und imaginär – ist, gibt es gefühlt unendlich viele Vorstellungen von der Heiligen Stadt. Aus diesem Grund soll das Thema für diese Ausführungen mehrfach eingeschränkt werden. In zeitlicher Hinsicht wird das späte Mittelalter gewählt, besser noch das ausgehende Mittelalter und die Frühe Neuzeit. Die Zeit der sogenannten Kreuzzüge und des von den Kreuzfahrern errichteten Königreichs Jerusalem war lange vorbei, die Kreuzritter waren aus dem Heiligen Land vertrieben, aber noch träumte man in Europa, das heisst dem «lateinischen», westlichen Europa, von neuen Kreuzzügen und einer Rückkehr nach Jerusalem. Die «Neue Welt» wurde gerade entdeckt (1492), und langsam, aber immer stärker wandte sich der Blick diesen neuen Welten zu, so dass Jerusalem nicht mehr die Mitte der Welt war, nur noch religiöser Mittelpunkt blieb.

Die Vorstellungen, welche die Menschen sich von Jerusalem machten, können wir auf zwei Fragen konzentrieren. Was fanden die europäischen Reisenden in Jerusalem von dem vor, was sie auch sehen *wollten*? Dieser Blick war zumindest bei vielen Personen stark eingeschränkt auf religiöse Dinge, denn diese verknüpfte man mit Jerusalem und dem Heiligen Land. Wie sah also die Heilige Stadt der Christen aus, welche die Reisenden sehen wollten? Und aus all dem folgt die zweite Frage: Was nahmen die Reisenden mit in die Heimat zurück, was auch die Zeiten überdauern konnte, was wir also heute noch wahrnehmen können? Da beide Aspekte nur bruchstückhaft überliefert sind, lohnt sich der Blick auf beide gemeinsam; in mancher Hinsicht ergibt sich ein gemeinsames Ganzes.

Damit sind die Themen dieses Beitrags abgesteckt. Ein Kapitel wird im Jerusalem des Spätmittelalters spielen, das andere auf der anderen Seite des

Mittelmeers, in unseren Breitengraden.¹ Und nach derartigen Vorbereitungen kann am Ende die Frage behandelt werden, wie das Jerusalem-Panorama von Scherzlichen unter diesen Gesichtspunkten gesehen werden kann.

1. Die heiligen Stätten der Christen im Spätmittelalter

Als die Kreuzritter 1187 Jerusalem und knapp 100 Jahre später Akko verlassen mussten, brachen harte Zeiten für die Christen und ihre heiligen Stätten an. Die Grabeskirche wurde fortan von muslimischen Familien bewacht, Christen waren Neubauten nicht mehr möglich, nur noch «Bauen im Bestand».² Der Pilgerverkehr lag darnieder und erholte sich erst im 14. Jahrhundert wieder. Im darauffolgenden Jahrhundert erlebte er eine Blüte, dann ging er stark zurück, und zwar aufgrund der Probleme im westlichen Europa: die Reformation stellte den Zweck des Pilgerns nicht nur infrage, sondern negierte ihn vollkommen.

Der geregelte Besuch der Pilgerziele wurde aber doch durch etwas Neues ermöglicht, das nach dem Hinauswurf der Kreuzritter unmöglich schien: Die Franziskaner konnten in den 1330er-Jahren einen Konvent in Jerusalem einrichten und von dort als «Wächter des Heiligen Grabes» für die römische Kirche ausharren. König Robert von Neapel (1278–1343) hatte die Verhandlungen mit al-Malik an-Nasir (1284–1341), dem Sultan in Kairo, geführt, wohl auch einem besonderem Wunsch seiner frommen Gemahlin Sancha (1285–1345) entsprechend. Beide waren den verschiedenen franziskanischen Orden sehr zugetan.³ Der Konvent wurde auf dem Zionsberg beim Abendmahlssaal eingerichtet, der als Muster franziskanischer Bescheidenheit gelten kann. Von der einst grossen und stolzen Marienkirche auf dem Berg Zion war nach der Kreuzzugszeit nur ein kleiner doppelstöckiger Bau übriggeblieben, der aber wichtige Stätten der Verehrung umschloss: im Erdgeschoss das

1 Dieser Beitrag bildet eine Fortsetzung der Studien des Autors über Jerusalem. In vieler Hinsicht dient nach wie vor als Grundlage das Buch über die Grabeskirche, vor allem aufgrund der Fülle historischer Bilder und zahlreicher Detailnachweise: *Krüger, Grabeskirche*.

2 *Krüger, Grabeskirche*, 155–168.

3 *Lemmens, Franziskaner*, 24–55.



Abb. 1: Jerusalem, Abendmahlssaal. Der Abendmahlssaal (= Coenaculum) diente vom 14. bis zum 16. Jahrhundert den Franziskanern als Konventskirche.

Grab Davids, das an dieser Stelle sicher seit dem zwölften Jahrhundert verehrt wird, und im Obergeschoss einen herrlichen zweischiffigen Saal, in dem der Tradition nach das Mahl Jesu vor dem Pessachfest stattgefunden habe. Dieser Saal diente nun als Konvents- und Pilgerkirche, im Süden wurde um einen kleinen Kreuzgang der Franziskanerkonvent eingerichtet. Einige Jahre später wurde unmittelbar daneben eine Pilgerherberge gestiftet, so dass ein neuer Fokuspunkt für die Pilger des Spätmittelalters geschaffen war, der circa 200 Jahre in Betrieb blieb, bis die Osmanen die Franziskaner vom Zionsberg vertrieben.⁴

Das Wallfahrtswesen war im Mittelalter eine höchst aufwendige Sache. Bedeutete es doch für einen Pilger, dass er bei einer der Fernwallfahrten nach Rom, Santiago oder Jerusalem die Heimat für ein gutes halbes Jahr verliess. Leib und Leben waren gefährdet, so dass die Pilger Vorsorge treffen mussten,

⁴ Der Autor hat zu dem Baukomplex um den Abendmahlssaal eine eigene Studie in Vorbereitung.

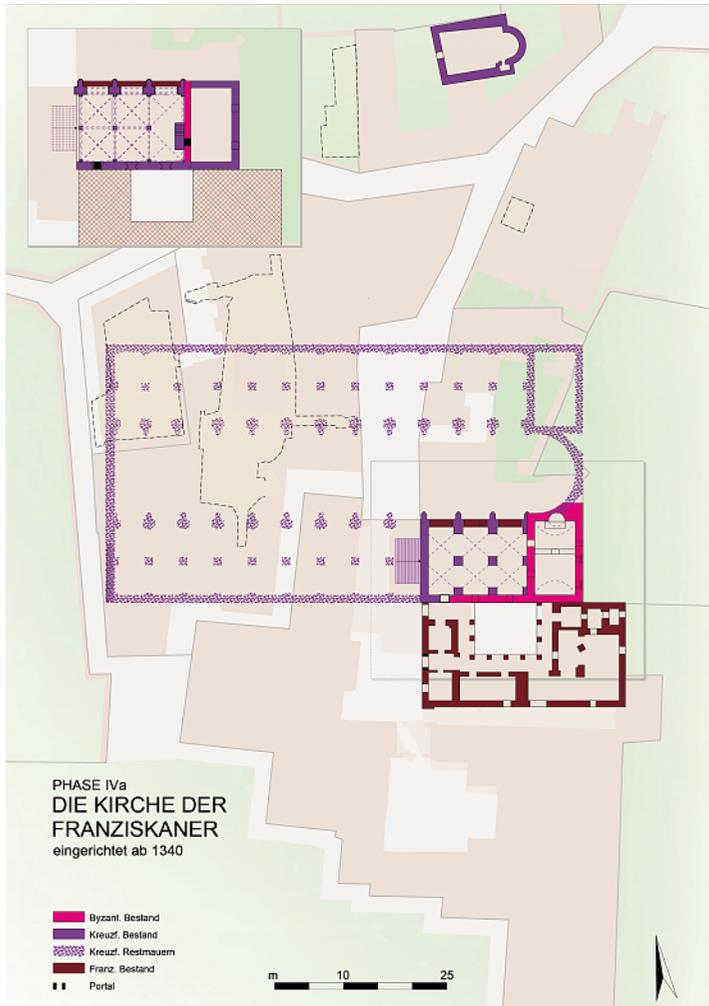


Abb. 2: Rekonstruktion des Franziskanerkonvents auf dem Zionsberg in Jerusalem. Flächenfarben = heutige Strassen, Gebäude und unbebaute Flächen; gebrochene Linien = Ausdehnung der ehemaligen Marienkirche, die hier seit dem ausgehenden vierten Jahrhundert bestand und nach 1187 endgültig zerstört wurde; Gebäude mit festen Umrissen = Franziskanerkonvent und «Grab Davids» im Erdgeschoss, Abendmahlssaal im Obergeschoss. Im 14. Jahrhundert waren Reste der Marienkirche noch sichtbar; verschiedene Episoden des Neuen Testaments wurden an bestimmten Stellen lokalisiert.

bis hin zum Todesfall.⁵ Das Ziel Jerusalem stellte eine weitere Steigerung dar: Das Heilige Land war quasi nur mit einer grossen und gefährlichen Schifffahrt zu erreichen, und es lag im muslimischen Land. Besondere Sprachkenntnisse beziehungsweise der Umgang mit fremden Sprachen waren erforderlich, und die Gefahr, in Feindeshand zu geraten, wurde als hoch eingeschätzt. Im 14. Jahrhundert wurde der Pilgerverkehr völlig neu organisiert. Venedig, mit grösster Erfahrung im Handel mit dem Nahen und Mittleren Osten, hatte für die Pilger fast ein Monopol auf die grossen Schiffsüberfahrten.⁶ Im Zielhafen wurde die Pilgergruppe dann doppelt erwartet: von einem Franziskaner, der den Pilgern «Reiseleiter» und Pilgerbetreuer war, und von muslimischen Dragomanen, welche die Gruppe unter quasistaatlicher Aufsicht begleiteten. Die Franziskaner waren anschliessend auch die Führer zu den heiligen Stätten in Jerusalem und Umgebung und zum Berg Sinai. Wenn die Reisedauer mit circa einem halben Jahr recht gemütlich klingt, so war es doch das genaue Gegenteil. Das Programm war straff, um alles zu schaffen, denn jeder Pilger wollte nach den grossen Strapazen auch alles sehen und «mitnehmen». Höhere Ziele galt es zu erreichen: Das wichtigste war, Ablass zu erwerben.⁷ Nur die Franziskaner, die in Jerusalem zu Hause waren, kannten alle Stellen, auch wenn fleissige Pilger sie in ihren Berichten verzeichnet hatten.

«An den Stellen, an die ein ganzes Kreuzlein + gezeichnet ist, findet man vollkommen Ablass von Schuld und Pein, wo aber ein Tau ist, das ist ein Antoniuskreuz T, gibt es halb so viel, nämlich sieben Jahre und sieben Karen [Karen = 40 Tage],⁸

schreibt Konrad Grünemberg. Der fleissige Leser kommt auf 24 Stellen mit vollkommenem Ablass und 81 Stellen mit dem halben Ablass. Die Franziskaner hatten auf ihrem Grundstück, also dem Gelände der alten Marienkirche, entsprechende Stellen mit Kreuzen markiert, in der Stadt war das aber

5 Die Literatur dazu ist reichhaltig. Einen guten Überblick bietet *Ohler*, Pilgerleben.

6 Venedig war die wichtigste Anlaufstation für Pilger in Europa; vgl. *Denke*, Venedig.

7 *Lemmens*, Franziskaner, 168.

8 *Reichert/Denke*, Grünemberg, 78.



Abb. 3: Jerusalem, Dormitio-Abtei auf dem Zionsberg. An verschiedenen Stellen sind Steinquader mit Kreuzzeichen eingemauert, die im Areal vorgefunden wurden. An den ursprünglichen Stellen wurden Episoden des Neuen Testaments memoriert.

nicht möglich (Abb. 3).⁹ Ausserdem war es möglich, bei einem der Aufenthalte in der Grabeskirche, nämlich dem mit Übernachtung, um Mitternacht zum «Ritter vom Heiligen Grab» geschlagen zu werden.¹⁰ Eine Pilgerreise musste also gut organisiert sein, der Vergleich mit einer pauschal gebuchten Kreuzfahrt heutzutage trifft mehr zu, als man zu glauben wagt.

Die Franziskaner gaben das Programm vor, und das Besichtigungs-, Ablass- und Betprogramm entsprach sehr genau ihren Vorstellungen, die bis heute zu spüren sind. In der Grabeskirche hatte sich gegenüber der Kreuzfahrerzeit, also dem zwölften Jahrhundert, einiges geändert. Den Franziskanern war es gelungen, in der Kapelle des Heiligen Grabes eine Altarstelle

⁹ Einzelne Kreuzsteine wurden beim Bau der Dormitio-Abtei gefunden und an den Aussenmauern eingelassen.

¹⁰ *Krüger*, Grabeskirche, 184–186.

einzurichten, und zwar nach den Vorstellungen der abendländischen Liturgie. Der Grabbau war also nicht mehr nur Grab, sondern auch Altar.¹¹ Das bedingte, Umbauten im Heiligen Grab vorzunehmen, die schon lange nicht mehr sichtbar sind, nachdem die Grabeskirche im Jahr 1808 durch Feuer zerstört und danach verändert wiederaufgebaut worden ist.¹² In dieser Situation kommt dem modernen Forscher der Wunsch der Pilger zugute, nach ihrer Rückkehr in der Heimat ein Denkmal ihrer Pilgerschaft zu hinterlassen, indem sie zum Beispiel ein Heiliges Grab errichten liessen. Das Heilige Grab, das der Eichstätter Bischof im zwölften Jahrhundert stiftete, gehört zu den besterhaltenen Beispielen der hochmittelalterlichen Exemplare (Abb. 4).¹³ Dieser Grabbau zeigt in der Grabkammer noch den Zustand des Grabes im zwölften Jahrhundert. Es besitzt nämlich in der Grabwand drei kreisförmige Öffnungen, die es dem Pilger erlaubten, in das Grab hineinzugreifen und den Fels zu spüren, was als Beweis angesehen wurde, dass er es tatsächlich mit einem Felsengrab zu tun habe, wie es in den Evangelien steht. Ein weiteres Heiliges Grab präsentiert dagegen den Zustand des Jerusalemer Originals am Ende des 15. Jahrhunderts: Das Heilige Grab in Görlitz hatte der Bürgermeister der Stadt, Georg Emmerich (1422–1507), nach seiner Heiliglandfahrt 1465 errichten lassen (Abb. 5 und 6).¹⁴ Es zeigt exemplarisch den Bauzustand in Jerusalem zu jener Zeit: Vor dem Grab sind Bänke aufgestellt und in der Grabkammer sind die «Bullaugen» verschwunden, weil es sich nicht ziemen würde, einen Altar auf diese Weise anzufassen.¹⁵

Das Heilige Grab in Görlitz bringt unsere Erkenntnisse aber noch weiter. Es liegt innerhalb einer kleinen Gartenanlage, in der noch weitere Denkmäler stehen (Abb. 7): die Kalvarienbergkapelle und der Salbungsstein mit einem Schutzbau. Erst jetzt, am Ende des 15. Jahrhunderts, wurden auch andere Stationen der Passion Christi in Europa nachgebildet. Tatsächlich war

11 *Biddle*, Grab Christi, 40–52.

12 *Krüger*, Grabeskirche, 11 f.

13 *Schmidt*, Heiliges Grab.

14 Gustaf Dalman hatte diesem Heiligen Grab eine der ersten Studien dieser Art gewidmet. Er hatte seine Recherchen in Jerusalem als Direktor des Deutschen Evangelischen Instituts für Altertumskunde begonnen und musste das Heilige Land im Krieg verlassen. In Deutschland setzte er seine Studien fort: *Dalman*, Grab in Görlitz.

15 *Anders/Winzeler*, Lausitzer Jerusalem.



Abb. 4: Eichstätt, Heiliges Grab. Blick in die Grabkammer. Zu sehen ist rechter Hand das Heilige Grab mit drei Löchern, die in ähnlicher Weise im zwölften Jahrhundert am originalen Heiligen Grab in Jerusalem angebracht waren.



Abb. 5: Görlitz, Heiliges Grab. Der Nachbau des Jerusalemer Heiligen Grabes zeigt den Zustand des späten 15. Jahrhunderts.

der Salbungsstein auch in Jerusalem etwas Neues. In früherer Zeit war nie die Rede von dem Ort gewesen, wo der tote Leib Jesu, vom Kreuz abgenommen, hingelegt und gesalbt worden sei. Erst im 15. Jahrhundert wird ein solcher Ort in den Pilgerberichten erwähnt und dann auch in Stein ausgebildet. Eine erste bildliche Darstellung ist erst aus dem 16. Jahrhundert bekannt.¹⁶

In Jerusalem liegt der Salbungsstein zu Füßen der doppelstöckigen Kalvarienbergkapelle, wo Kreuzigungskapelle und Adamskapelle übereinanderliegen (Abb. 8). In analoger Weise wurde in Görlitz die doppelstöckige Kalvarienbergkapelle errichtet, nur wenige Meter vom Salbungsstein entfernt. Der Nachbau der Görlitzer Kapelle geht so weit, dass die Disposition der übereinanderliegenden Kapellenräume genauestens aus Jerusalem übernommen wurde. Alles, was zum Verständnis dessen beitrug, was in Jerusalem zu sehen war, wurde übernommen, auch der Felsspalt zwischen unterer und

¹⁶ Krüger, Grabeskirche, 199, Abb. 222 (älteste Darstellung auf einem Holzstich von Noe Bianchi, um 1500).



Abb. 6: Görlitz, Heiliges Grab. Grabkammer mit dem Heiligen Grab im Zustand des späten 15. Jahrhunderts.



Abb. 7: Görlitz, Heiliggrab-Areal. Schutzbau mit Salbungsstein.

oberer Kapelle, der durch die Kreuzlegende bekannt war.¹⁷ Die Architektur der Görlitzer Kapelle dagegen war nach der jüngsten Mode geformt, in Deutschland war das die Spätgotik mit Rippengewölben etc. Dem Betrachter wurde also nicht das Jerusalemer Heiligtum gezeigt, sondern nur die Heiligtümer in einem modernen Setting (Abb. 9).

Ein weiteres Motiv beziehungsweise Bildmotiv kommt hinzu. Die drei Monumente – Heiliges Grab, Kalvarienberg und Salbungsstein – befinden sich in Görlitz innerhalb eines Gartens oder Parks, der ausserhalb der Stadt angelegt worden ist (Abb. 10). Ein Weg verbindet die Hauptkirche der Stadt mit dem Park, und zwar ein Kreuzweg, dessen Stationen noch vorhanden sind. Damit handelt es sich um einen der ältesten Kreuzwege in Deutschland. Auch diese Spur führt nach Jerusalem zurück, und zwar in das Jerusalem der Franziskaner. Diese gingen mit den Pilgern, die sich ihnen anvertraut hatten, in der Heiligen Stadt auf Spuren, die nach ihren Vorstellungen auch Jesus gegangen war. Das hatten schon Pilger der byzantinischen Zeit gemacht, und

17 *Krüger*, Grabeskirche, 134 f.



Abb. 8: Jerusalem, Grabeskirche. Salbungsstein im Eingangsbereich der Kirche beziehungsweise zu Füßen der Kalvarienbergkapelle.



Abb. 9: Görlitz, Erdgeschosskapelle in der Kalvarienbergkapelle. In der Wand wird der Riss im Felsen nachgebildet, wie er auch in dem Jerusalemer Vorbild zu sehen ist.



Abb. 10: Görlitz, Kreuzwegstation zwischen Stadtpfarrkirche und Heiligem Grab. In Erinnerung an den Kreuzweg ist der Name der Bäckerei gewählt (Jesus-Bäckerei).

die Franziskaner frischten diese Tradition wieder auf, ohne Gewähr auf Richtigkeit sozusagen. In den Stadtplänen Jerusalems tauchen diese Stationen später auf.¹⁸

¹⁸ Das Problem der Identifikation der Orte und Wege Jesu bzw. biblischer Erzählungen zieht sich durch alle Epochen. Exemplarisch seien genannt: Egeria für das vierte Jahrhundert: *Mulzer*, Egeria; Emmaus für das zwölfte Jahrhundert: *Fleckenstein/Louhivuori/Riesner*, Emmaus, besonders 140–143. Die Suche nach den wahren historischen Orten begann von Neuem im Spätmittelalter, wobei die Franziskaner, die ihre eigene Spiritualität von Europa ins Heilige Land mitbrachten, eine wichtige Rolle spielten. Mit ihnen wurde der Kreuzweg aktualisiert. Siehe dazu die kritischen Bemerkungen bei *Bieberstein*, Erinnerungslandschaft, 62f. Das Thema der Geschichte des Kreuzwegs bzw. der *Via dolorosa* diachronisch in Europa und in Jerusalem verlangt eine eigene Untersuchung.

2. Monumentaler Transfer ins Abendland – die *Sacri Monti*

Was nördlich der Alpen lange Zeit ziemlich singulär blieb, nämlich die Anlage von «heiligen Bergen», war südlich der Alpen wesentlich weiter verbreitet, und das hing offensichtlich besonders mit den Franziskanern zusammen. Im Gegensatz zu den benediktinischen Orden kannten sie keine *stabilitas loci*, sondern wechselten häufig die Konvente. Ein besonders enges Austauschverhältnis bestand offenbar zwischen den franziskanischen Provinzen Nord- und Mittelitaliens und der Custodie der *Terra Santa*, denn in diesen Regionen treffen wir die ersten *Sacri Monti* an.¹⁹ In bewegtem Gelände, in den Voralpen sogar dramatisch überhöht, wurde die Topographie Jerusalems nachgebildet, wurden die heiligen Stätten und der letzte Weg Jesu, die *Via dolorosa*, mit Kapellen markiert. Pater Bernardo Caimi hatte 1486 bei seiner Rückkehr aus Jerusalem nach Varallo sogar eine Kreuzholzreliquie mitnehmen dürfen.

Abseits der bekannten *Sacri Monti* der Poebene liegt die Anlage von San Vivaldo in der Toskana, im Hügelland zwischen Florenz und Siena, die für die Geschichte der heiligen Berge und zugleich für Jerusalem von grösster Bedeutung ist (Abb. 11). Die Kirche des Eremiten San Vivaldo wurde der Ausgangspunkt für einen Landschaftspark mit 18 Kapellen, die am Ende des 15. und im frühen 16. Jahrhundert entstanden und mit Stuckarbeiten und Fresken ausgestattet wurden. Das Kapellenprogramm an sich stellte den Normalfall dar. Die Verteilung im Gelände folgt einem imaginären Gang durch Jerusalem. Tatsächlich könnte man einen Stadtplan Jerusalems und den Plan von San Vivaldo miteinander annähernd zur Deckung bringen, wenn man den Massstab entsprechend angliche. Die grosse Besonderheit liegt in der Kapelle Monte Sion, weil sie den zweistöckigen Abendmahlssaal in Jerusalem in ihrem Zustand am Ende des 15. Jahrhunderts perfekt nachbildet (Abb. 12). Das Ensemble ist zweistöckig, eine Aussentreppe führt zum oberen Saal, der wie sein Vorbild in Jerusalem zweischiffig gebildet ist. Was dem Vorbild heute fehlt, ist hier vorhanden, nämlich bildliche Darstellungen an den Stirnseiten im Ober- und Untergeschoss, die für Jerusalem

19 Krüger, Grabeskirche, 204–206; Vaccaro/Ricardi, *Sacri Monti*.

nur aus Pilgerberichten zu erschliessen sind. Die Szenen des ungläubigen Thomas, das letzte Abendmahl Jesu, die Fusswaschung sind zu sehen; in weiteren Kapellen wurden das Pfingstwunder und das Grab Davids gezeigt. In Jerusalem wurden die Franziskaner vom Berg Zion in der Mitte des 16. Jahrhunderts vertrieben, weswegen dort nichts weiter erhalten blieb. Die Kapelle Monte Sion in San Vivaldo ist als Replik ein kostbares Zeugnis, weil das Original nur unvollkommen erhalten ist und weil alle anderen Sacri Monti im Laufe des 16. Jahrhunderts umgebaut wurden.²⁰

Die meisten Sacri Monti entstanden im 16. Jahrhundert, in einer Zeit des religiösen wie künstlerischen Umbruchs. Die italienischen Anlagen spiegeln das auch sehr gut wider. Am Anfang stand noch der Dokumentationswert im Mittelpunkt. Entfernungen zwischen den Stationen mussten ähnlich denen in Jerusalem sein, der Berg als Metapher für den Kalvarienberg, die Kapelle mit ihren Treppen und Altären, alles erinnerte an Jerusalem, war (fast) genauso wie in Jerusalem. Die Gläubigen konnten auf diese Weise die heilige Geschichte der Bibel Schritt für Schritt nachvollziehen und, wenn sie eine Pilgerreise absolviert hatten, im Angesicht dieser Bilder das Gesehene bestätigen.

Aber der Umbruch folgte rasch. Zunächst zog die Reformation den Sinn der Pilgerfahrt in Zweifel, so dass der Pilgerverkehr auf ein nie gekanntes Niveau sank. Nach dem Konzil von Trient, mit dem die katholische Kirche ihre Reformation durchführte, kamen für Kirchenbau und kirchliche Kunst neue Aufgaben. Die Kunst trat nun in den Dienst der Kirche, sie wurde viel stärker als zuvor didaktisch eingesetzt. Barocke Kunst als *Theatrum sacrum* ist zwar eine griffige Definition der neuen Aufgabe, spiegelt aber nicht alle Facetten dieser neuen Wirklichkeit wider. Das biblische Geschehen wurde dem Volk nähergebracht, es wurde – in diesem Falle – in die Gegenwart der Poebene geholt: Ein voller Abendmahlstisch ohne Parmesankäse und andere Leckereien wäre unmöglich gewesen. Dafür wurde nebenan die Hölle ebenfalls entsprechend ausgemalt. Der Sacro Monte von Varallo gehört zu den

20 San Vivaldo hat erst in jüngster Zeit die Aufmerksamkeit der Forschung gefunden. Der Autor beschäftigt sich im Rahmen einer Studie zum Zionsberg auch mit den Sacri Monti, besonders San Vivaldo. Wichtigste Literatur: *Gensini*, San Vivaldo; *Kühnel/Noga-Banai/Vorholt*, Visual Constructs, jeweils mit weiterführender Literatur.



Abb. 11: Maione, Monte Sacro di San Vivaldo, Stationskapelle «Cenacolo». Wie in Jerusalem liegt die Kapelle mit dem Abendmahlssaal im Obergeschoss, zu dem eine Treppe hinaufführt.

besten Beispielen dieser neuen Kunst, bei der es nicht mehr darauf ankam, das Vorbild abzubilden, sondern eine in der Poebene realisierbare Glaubensvorstellung zu evozieren.²¹ Frömmigkeit und Familienpicknick waren und

21 Literatur zu Varallo zum Beispiel bei *Vaccaro/Ricardi*, Sacri Monti.



Abb. 12: Maione, Monte Sacro di San Vivaldo, Abendmahlssaal. Der Innenraum ist analog zum Jerusalemer Vorbild zweischiffig ausgestaltet; farbige Reliefs nehmen dieselben Motive wie in Jerusalem auf.

sind nun gleichzeitig möglich (Abb. 13). Im Habsburger Reich wurde die Idee der Sacri Monti auch über die Alpen getragen und in den Dienst der Reichsidee gestellt.²² Im schlesischen Albendorf (heute Wambierzyce) entstand ab 1681 mit ungefähr 100 Kapellen die monumentalste Jerusalemanlage dieser Art.²³

3. Jerusalem zweidimensional

Das Heilige Grab nachzubilden oder gleich einen heiligen Park anzulegen, war aufwendig und kostspielig und deswegen letztendlich auf einen kleinen Personenkreis beschränkt, der sich das leisten konnte. Viel einfacher war der Weg, die Heilige Stadt bildlich zu reproduzieren. Die Darstellungen von

²² Rüdiger, Nachbauten, 119–128: Jerusalemanlagen.

²³ Drozd/Nowaczyk, Albendorf; Rüdiger, Nachbauten, 177 f.



Abb. 13: Varallo, Monte Sacro, Abendmahlskapelle mit Abendmahlsszene. Ende 16., Anfang 17. Jahrhundert.

Jerusalem vervielfältigten sich im Laufe des 15. Jahrhunderts geradezu. Aber auch diese Methode war mit Aufwand verbunden. Und gerade im 15. Jahrhundert wurden die Methoden revolutioniert, wie im Folgenden anhand weniger Beispiele gezeigt werden soll.²⁴

Spätmittelalterliche Ansichten von Jerusalem setzen gleich mit einer ganzen Reihe von Bildern ein, die in den Jahren 1425/1435 im Umkreis des Jan van Eyck (1390–1441) entstanden sind. Repräsentativ dafür kann das Bild der *Drei Marien am Grab Jesu* stehen (Abb. 14). In einer felsigen Landschaft liegt der steinerne leere Sarkophag, um ihn herum die schlafenden Soldaten, der Engel und die zum Grab eilenden Marien. Den Horizont füllt ein Stadtpanorama mit Häusern, Türmen und Kuppeln. In der Mitte lässt sich ein oktogonaler Bau mit Kuppel leicht als Felsendom identifizieren. Das Tafelbild ist ungewöhnlich detailreich, es gehört zu den ersten Bildern, die mit Ölfarbe hergestellt wurden. In Öl (statt in Eigelb) gelöste Farbe

24 Grundlegende Ausführungen dazu formulierte *Haussherr*, Spätgotische Ansichten.



Abb. 14: Jan van Eyck, Drei Marien am Grabe; um 1430. Im Hintergrund eine Stadtlandschaft, die als Jerusalem zu identifizieren ist. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

gestattete viel feinere Pinselstriche und damit die vielen Details und grosse Präzision. An dieses Bild lässt sich eine ganze Reihe weiterer Bilder anschliessen, deren biblisches Thema im Vordergrund wechselt, die aber immer wieder die fast identische Stadtvedute im Hintergrund zeigen und deren Entstehen man bis in die 1450er- oder sogar 1460er-Jahre verfolgen kann. Haben wir es hier mit einer frühen realistischen Ansicht von Jerusalem zu tun? Die Diskussion wird schon seit Jahrzehnten geführt und dauert bis heute an.²⁵

²⁵ Die Literatur zum Bild ist fast unübersehbar. Autoren, die das Bild in unserem Zusammenhang behandeln: *Herzner*, Jan van Eyck, 140–142; *Martens*, Van Eyck, 321, Katalog-Nr. 13.9.

Die zentralen Fragen für unseren Zusammenhang sind, inwieweit die im Hintergrund gezeigte Stadt tatsächlich Jerusalem darstellt oder, wenn nicht, wie sie dann zu erklären ist und ob der Künstler, um diese Panoramaansicht zu erstellen, in Jerusalem gewesen ist. Weil als Künstler Jan van Eyck in Diskussion ist, gehört die zweite Frage zu den viel gestellten im Fach. Jan van Eyck ist als Künstlerpersönlichkeit von grösster Bedeutung, er war ein Protagonist der niederländischen Malerei, der zur Entstehungszeit des Bildes auch in Italien hochgeschätzt wurde. In fürstlichem Auftrag des burgundischen Hofes unternahm er grosse Reisen, die ihn bis nach Lissabon führten, wie es auch dokumentiert ist. Die burgundischen Herzöge hatten tatsächlich auch ein grosses Interesse am Heiligen Land, sie beförderten wieder einmal die Kreuzzugs-idee und halfen den Franziskanern auf dem Zionsberg.²⁶ Eine Heiliglandreise des Jan van Eyck wäre also aus privaten wie beruflichen Gründen gut möglich. Doch trotz dieser vielversprechenden Ausgangslage wurden bislang keine Archivalien oder sonstigen schriftlichen Quellen gefunden, welche diese These belegen könnten.²⁷

So bleibt die Frage, ob die Stadtsilhouette tatsächlich Jerusalem darstellt. Das achteckige Gebäude lässt sich fraglos nur als Felsendom identifizieren, der, obwohl er ein islamisches Kultgebäude darstellt, für Christen das *Templum Domini* darstellte und deswegen von grösster Wichtigkeit war.²⁸ Ein niederländischer Künstler hätte einer Stadt auch kaum eine solch bewegte Silhouette gegeben; niederländische Städte erstrecken sich in der Ebene. In dem Bild steckt also doch eine gewisse Jerusalem-Erfahrung. Andererseits können wir sehr eindeutig sagen, dass die dargestellten Bauten im Nahen Osten nicht zu finden sind, weil die dortige Bau-tradition ganz andere Bautypen und Bauformen hervorgebracht hat. Die Bauten entsprechen vielmehr den Gebäuden, die man mit der niederländischen Baukunst des späten Mittelalters verbindet. Hoch aufragende Turmbauten prägen noch heute die historischen Stadtkerne der südlichen Niederlande und Belgiens. Dazu gehörten Kirchtürme, aber auch Belfriede der Rathäuser, wie etwa der

26 Müller, Kreuzzugspläne; Paviot, Les Ducs.

27 Vgl. dazu insbesondere Sterling, Jan van Eyck, 28–30; Hoppe, Antike des Jan van Eyck, 373–381; Nys, Jean van Eyck (auch zum Bild der drei Marien).

28 Naredi-Rainer, Salomos Tempel, besonders 80–82.

Belfried von Brügge.²⁹ Burganlagen, die häufig am Rand der Städte in den Mauerring miteinbezogen waren, hatten im Inneren einen mächtigen, viele Stockwerke hohen Wohnturm (Abb. 15). Auf flämischen Altären sind solche Stadtansichten durchaus anzutreffen.³⁰ So kann als Lösung nur vorläufig skizziert werden, dass ein Jerusalem-pilger des frühen 15. Jahrhunderts eine Stadtansicht als Skizze mit nach Hause gebracht hat, auf der Grundzüge der Stadt zu sehen waren. Auch kann er in Worten die Anlage der Stadt mit ihren «Bergen» wie dem Zionsberg und schroffen Tälern wie dem Kidrontal den Zuhörern beschrieben haben. Pilgerberichte gehörten in jener Zeit zu den wichtigsten Medien, in denen über das Aussehen der Welt den vielen Daheimgebliebenen berichtet wurde. Ein Künstler wie Jan van Eyck hätte dann einen erläuterten «Stadtplan» mit Gebäuden aus seinem Umfeld bestückt.

4. Die nächste Stufe – die Einführung der Perspektive

Dass der Blick auf Jerusalem im 15. Jahrhundert immer näher an ein «realistisches» Bild heranrückte, ist aufgrund der erhaltenen Bilder nur in grossen Schritten nachzuvollziehen. Der nächste, auf die Zeit Jan van Eycks folgende Schritt ist am besten in kleinräumigen Ansichten zu zeigen, und zwar beim Blick auf die Grabeskirche. Als Hauptmonument, das von allen Pilgern besucht wurde, ja das eigentliche Ziel der Pilger war, rückte sie im 15. Jahrhundert in den Fokus der Darstellungen. Anhand dieser Bilder ist die Entwicklung der perspektivischen Ansicht sehr gut nachzuvollziehen, im Grunde wie im Lehrbuch. Am Ende steht die perfekte Darstellung, fast jedenfalls.

Dreidimensionale Gegenstände oder Architekturen auf ein Blatt Papier zu übertragen, das nur über zwei Dimensionen verfügt, gehört zu den Grundproblemen der darstellenden Kunst bis heute, was viele Personen leidvoll an den selbst genossenen Kunstunterricht in der Schule erinnern wird. Im 15. Jahrhundert war es eines der grossen Probleme, die es zu lösen

²⁹ Vgl. auch hoch aufragende Vierungstürme bedeutender Kirchen, etwa am Hildesheimer Dom; *Kozok*, Tristegum-Vierungsturm.

³⁰ *Grisebach*, Architekturen, besonders 260–272.



Abb. 15: Brügge, Belfried des Rathauses. Flandrische Städte zeichnen sich durch hoch aufragende Türme aus.



Abb. 16: Jerusalem, Ansicht der Fassade der Grabeskirche von Erhard Reuwich, ca. 1486. Die Ansicht bemüht sich um eine perspektivisch gute Präsentation.

galt, um den Malereien einen neuen, modernen Charakter zu verleihen. Die Lösung des Mittelalters, Gegenstände oder Personen nach der Wichtigkeit abzubilden (Bedeutungsmassstab), wurde abgelöst durch zwei neue Verfahren. Nördlich der Alpen wurde Wert auf die Farbveränderungen gelegt, nach der leicht nachzuvollziehenden Beobachtung, dass Gegenstände ihr farbiges Aussehen mit zunehmendem Abstand verändern; Berge im Hintergrund wirken meist blaugrau. Südlich der Alpen, in Italien, genauer in Florenz, wurde die mathematisch konstruierte Perspektive entwickelt, bei der der Bildraum wie durch einen Rahmen betrachtet wurde und Linien in der Tiefe in einem Punkt zusammenzulaufen scheinen. Wir müssen bis zum Pilgerbericht des Mainzer Domkanonikus Bernhard von Breydenbach (1440–1497)

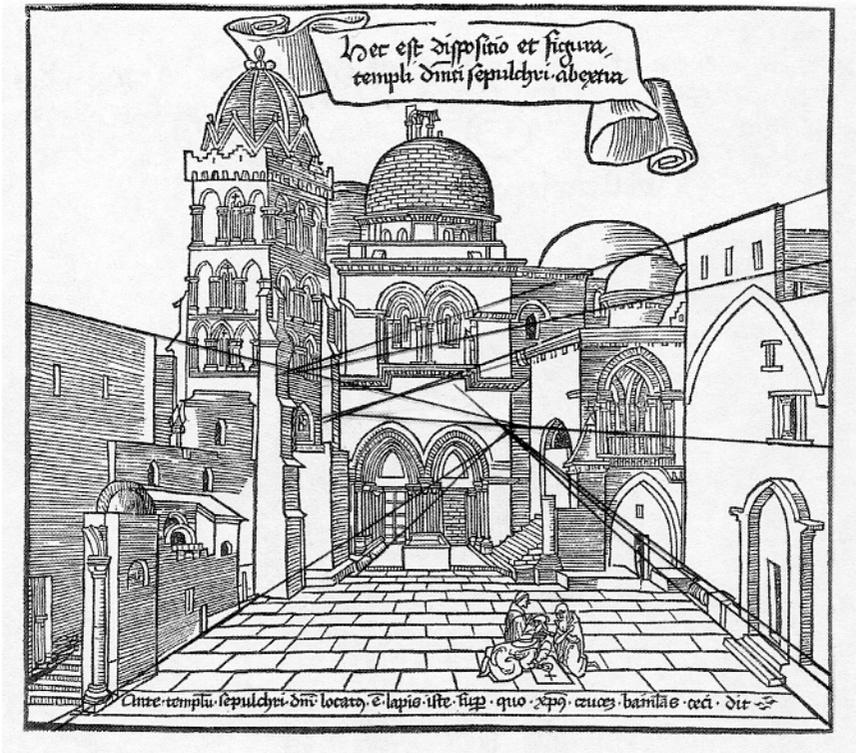


Abb. 17: wie Abb. 16 mit Einzeichnung der perspektivischen Hilfslinien.

aus dem Jahr 1486 gehen, bis wir diesen Effekt bei unserem Thema wahrnehmen können.³¹ Der pilgernde Schreiber hatte die Zeichen der Zeit erkannt, denn er hatte einen erfahrenen Künstler mit auf die Reise genommen, und er hat seinen Bericht als ersten Pilgerbericht drucken lassen, nachdem der Buchdruck in Mainz bekanntlich wenige Jahrzehnte vorher quasi erfunden worden war. Sein Reisebericht wurde, neben der Bibel, der erste Bestseller des neuen Mediums, des gedruckten Buches.

Der niederländische Graphiker und Künstler Erhard Reuwich (ca. 1445–1505) hat die bekannte Ansicht der Grabeskirche geschaffen, um

31 Es gibt zahlreiche Editionen dieses Pilgerberichts; vgl. etwa *Geck*, Breydenbach.

die es hier geht, aber auch die weiteren, teils spektakulär grossformatigen Ansichten des Heiligen Landes (Abb. 18).³² Die Hofsituation vor der Grabeskirche ist wie geschaffen für eine perspektivische Darstellung, weil die zweistöckige Fassade selbst parallel zur Ebene des Betrachters steht und diese an beiden Seiten von Kapellenreihen eingerahmt wird, die im rechten Winkel zu ihr stehen. Reuwich wählte einen erhöhten Betrachterstandpunkt; man nimmt an, dass er auf einer Art Terrasse der Grabeskirche gegenüberstand, wahrscheinlich im ehemaligen Johanniterhospital. Eine Einzeichnung der perspektivischen Linien in Reuwichs Holzschnitt zeigt, dass die Aufgabe noch nicht perfekt gelungen ist – ein Zeichen auch dafür, wie mühsam der Prozess des perspektivischen Zeichnens im 15. Jahrhundert gewesen sein muss.³³

Mit dieser Ansicht der Grabeskirche im Kopf fällt es relativ leicht, weitere Ansichten ähnlicher Machart zu finden. Sehr bekannt ist noch die gemalte Ansicht im Stundenbuch des René d'Anjou (1409–1480), die wohl 1435 entstanden ist.³⁴ Einerseits zeigt sie sehr gute Ansätze perspektivischen Zeichnens, andererseits aber sind die Architekturen phantasievoll überhöht, durchaus mit den frühen Jerusalem-Veduten vergleichbar. Gabriele Capodilista (gestorben 1477) verdanken wir eine weitere Ansicht der Grabeskirche, die bei seiner Pilgerfahrt 1458 entstanden ist und gut in die Mitte dieser Reihe hineinpasst.³⁵ Am Ende des 15. Jahrhunderts war das Ziel einer perspektivischen Darstellung also recht gut erreicht, und mit dem Buchdruck konnte sie sich schnell in Europa verbreiten. Fortan war es mit den anderen Abbildungen in Breydenbachs Pilgerbericht möglich, eine Heiligland-Architektur, zum Beispiel ein Heiliges Grab, zu bauen, ohne dass man eine aufwendige Reise ins Heilige Land zu unternehmen brauchte. So veränderten sich auch die Bedürfnisse der bildenden Kunst beziehungsweise Baukunst rapide. Schon beim Bau des Heiligen Grabes in Görlitz, das nach 1490 entstand, ist zu fragen, ob der Plänemacher im Heiligen Land war oder bei Breydenbach nachgeschaut hat.

32 Vgl. jetzt v. a. *Timm*, Palästina-Pilgerbericht.

33 Die Abbildung ist der Arbeit von *Timm*, Palästina-Pilgerbericht, Abb. 76, entnommen (dazu ihr Text 178–194).

34 Abgebildet z. B. bei *Krüger*, Grabeskirche, 173, Abb. 197.

35 *Momigliano-Lepschy*, Viaggio in Terrasanta, 188, Taf. 21.

5. Das grosse Jerusalem-Panorama

Trotz der neuen Möglichkeiten des Buchdrucks blieb der Wunsch, ein Bild der Heiligen Stadt mit nach Hause zu tragen, weiter bestehen. Im wörtlichen Sinne ist das zumindest einmal überliefert, in Form einer Skizze der Stadt Jerusalem, die ein Jerusalempilger aus dem Heiligen Land mitbrachte und die heute in der Bayerischen Staatsbibliothek in München aufbewahrt wird (siehe Abb. 3 und die Ausführungen dazu im Beitrag von Beate Fricke). Es ist gut vorstellbar, dass Zeichnungen wie diese und auch in dieser Zeit mehrfach nach Europa gelangt sind. In der Anlage des Motivs, nämlich der Stadtvedute, sind sie sehr ähnlich. Charakteristisch ist dafür der Blickwinkel: Es ist die Sicht auf die Heilige Stadt aus der Vogelschau, als ob man sich auf einer Wolke über dem Ölberg befinden würde. Die Stadt breitet sich vor dem Betrachter aus, im Vordergrund der Tempelberg mit dem Felsendom, im Mittelgrund die Stadt mit ihren Häusern, Kirchen, Moscheen und vor allem dem gedeckten Basar, und im Hintergrund schliessen drei Gebäude das Panorama ab: der Zionsberg mit dem Abendmahlssaal, die Zitadelle (heute Tower of David genannt) und die Grabeskirche. Der erste Eindruck, dass alles der Wirklichkeit entspräche, trügt, denn gerade in dem für Christen wichtigsten Detail, der Grabeskirche, stimmt die Ansicht nicht. Die Grabeskirche mit ihrem Vorplatz ist aus der Achse zum Betrachter hin gedreht, so dass man auch auf diesem Panorama frontal auf das zentrale Heiligtum der Christenheit blickt.³⁶ Dieser korrigierte Blick von Osten auf die Stadt wird sich als Standard herausstellen, und zwar für die nächsten Jahrhunderte. Der grosse Vorteil liegt darin, dass die Heilige Stadt sofort als solche zu erkennen ist. Die Jerusalem-Vedute bekommt Signalcharakter.

Reuwichs Panorama war grosser Erfolg beschieden. So wie Dürers Kupferstiche als Vorlagen für Altarbilder dienten, wie Raffaels oder Michelangelos Figuren als Vorbilder von vielen Generationen von Malern übernommen und in deren Bildkompositionen eingefügt wurden, auf dieselbe Weise wurde Reuwichs Panorama immer wieder «eingebaut». Weil bei entsprechenden Motiven wie der Kreuzigung oder Grablegung als Hintergrund die

³⁶ Ganz ähnlich ist die Darstellung der Fassade der Grabeskirche in dem grossen Jerusalem-/Heiligland-Panorama von Reuwich in Breydenbachs Pilgerbericht; vgl. Abb. 18.

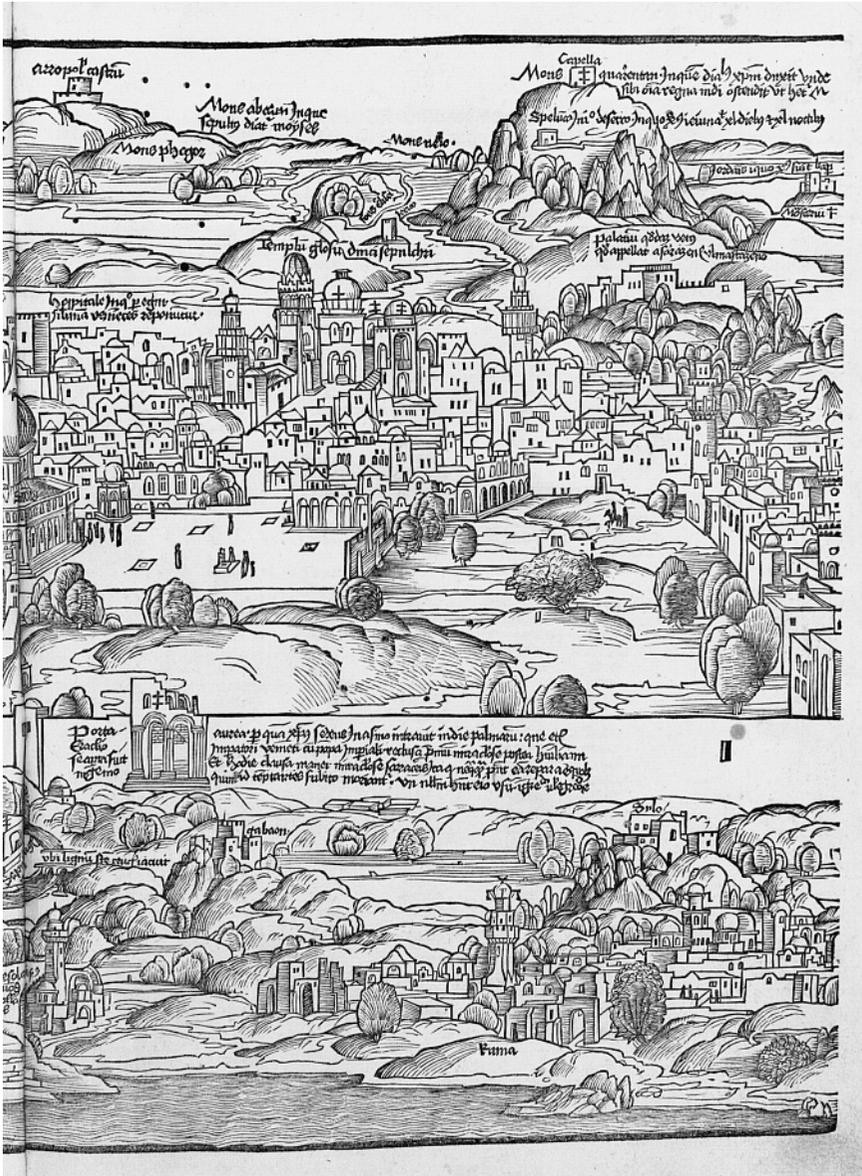


Abb. 18: Jerusalem-Panorama von Eberhard Reuwich, Ausschnitt des zentralen Bereichs, 1486. Im zentralen Bereich des Panoramas kann die Arbeitsweise des Künstlers gut nachvollzogen werden.



Abb. 19: Frankfurter Meister, Kreuzigung des Wigand Märkel, ca. 1503–1505. Das Tafelbild wird in Frankfurt, Städel Museum, in der Dauerausstellung gezeigt. Der Hintergrund der Kreuzigung wird von einem Jerusalem-Panorama gebildet, das auf Eberhard Reuwich zurückgeht.

Heilige Stadt geradezu gefordert war, kam es zu zahlreichen Übernahmen, die im Einzelnen noch gar nicht zusammengestellt, oft auch schwer zu erkennen sind, weil das Hauptmotiv den Blick auf die Stadtvedute verstellt. Als Beispiel sei auf das Tafelbild *Die Kreuzigung des Wigand Märkel* im Frankfurter Städel Museum hingewiesen, das kurz nach 1500 entstanden ist (Abb. 19). Das Panorama ist so geschickt zwischen den Figuren aufgespalten, dass immer nur Teile sichtbar werden, aber es ist deutlich die Reuwich'sche Vorlage erkennbar.³⁷ Zahlreiche weitere Fälle lassen sich anführen.

Auf zwei Fälle sei eingegangen, weil sie aus diesem Muster herausfallen. Hier dient die Vedute nicht als Hintergrund, als Lokalkolorit sozusagen,

37 *Brinkmann/Kemperdick, Deutsche Gemälde, 114–121.*

sondern ist das Hauptmotiv. Im Vordergrund, aber darunter und so den Blick auf die Stadt freigebend, werden die Stifter dargestellt, die sich hier in der besonderen Rolle als Jerusalempilger präsentieren. Das kurz «Katzheimer-Epitaph» genannte Bild entstand wohl um 1483 und wird im Nürnberger Tucherschlosschen aufbewahrt (Abb. 20). Unter dem ikonographisch beherrschenden Motiv der Beweinung Christi ist als kleine Figur in betender Haltung Adelheid Tucher zu erkennen, die zusammen mit ihrem Mann an der Pilgerfahrt im Jahr 1479 teilgenommen hatte.³⁸ Das Altarbild wurde von Wolfgang Katzheimer (1430–1508) ausgeführt. Bekannt ist der fränkische Maler für ein Bild mit der «Verabschiedung der Apostel», bei dem er im Hintergrund eine Stadtansicht Bambergs wählte, die älteste uns bekannte, und sie zeigt, wie realitätsnah er malen konnte. Für das Tucher-Epitaph musste er auf eine Vorlage zurückgreifen, die aus dem Heiligen Land mitgebracht wurde, eine Vorlage ähnlich der in München oder dem Reuwich'schen Stich. Aber es ist ein eigenständiges Bild. Die Stadtanlage ist gut zu erkennen. Im Häusermeer zwischen Tempelberg und Grabeskirche ist die gedeckte Basarstrasse, die heute noch existiert, sofort zu erkennen und gibt dem Betrachter Halt. Die Stadt scheint menschenleer. Als einzige Figur ist Jesus zu erkennen, der sein Kreuz durch die Stadt trägt und mal in einem Torbogen verschwindet, mal herauskommt. Auf diese Weise wird der Kreuzweg durch die Stadt angedeutet. Nur vor der Stadt sind die Menschen mit dem Herrichten des Grabes beschäftigt. Das Simultanbild endet, wenn man die Erzählfolge einhält, in der Grabeskirche: der Kuppelbau über dem Grab ist in der Mitte offen, was der Realität entspricht, hier aber, um eine Art Feuerwerk gen Himmel steigen zu lassen. Damit ist das Geschehen des Ostersonntags gemeint, der aus dem Grab auferstandene Christus.

Beim zweiten Bild handelt es sich um *Jerusalem und die heiligen Stätten* im Schlossmuseum Schloss Friedenstein in Gotha oder kurz um die «Gothaer Pilgertafel» (Abb. 21). Dargestellt werden in einer Panoramasicht nicht nur Jerusalem und Umgebung, sondern noch zahlreiche weitere Stätten des Wirkens Jesu im Heiligen Land. Im Vordergrund kniet Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen, der, wie die Inschrift vermerkt, «zum Heyligen Grab

³⁸ Herz, Hans Tucher. Zum Bild vgl. *Suckale*, Erneuerung, Bd. 1, 348–350; Bd. 2, 161–166.



Abb. 20: Adelheid-Tucher-Epitaph; Nürnberg, Tucherschlosschen, um 1486. Das grossformatige Jerusalem-Panorama im Hintergrund geht auf aktuelle Eindrücke zurück, die im Heiligen Land gewonnen wurden.

1493» gepilgert ist. Der Maler des Bildes ist nicht bekannt, was merkwürdig anmutet. Denn, wie es heisst, hatte Lucas Cranach ausdrücklich auf den Wunsch des Fürsten hin an der Pilgerfahrt teilgenommen. Aber das Bild entspricht weder seinem Stil noch trägt es sein Zeichen, vielmehr ein anderes, unbekanntes Künstlerzeichen.³⁹

Das Gothaer Bild fasziniert durch seine Zusammenstellung von Stadt und Land, seine Präzision in manchem Detail und seine unbekümmerte Nachlässigkeit an anderen Orten. War bei den bisherigen Bildern die Tendenz bemerkbar, dass die Bilder im Lauf der Jahre an Realität gewinnen, so ist hier das Gegenteil der Fall. Trotz mancher Nachlässigkeit ist aber die Stadt Jerusalem in ihren Grundzügen und wichtigen Monumenten gut zu

³⁹ Zur Person und Pilgerfahrt vgl. *Ludolphy*, Friedrich der Weise, 351–354. Mit Lucas Cranach lässt sich aber eine grossformatige Heiligland-Karte in Verbindung bringen, die nach langer Zeit wiederaufgetaucht ist. Dazu und zu seiner Rolle vgl. *Dürst*, Wiederauffindung; *Kunz*, Jerusalemfahrt. Die neuere Literatur im Rahmen der Reformationsdekade 2007–2017 wurde nicht systematisch durchgesehen.



Abb. 21: «Gothaer Pilgertafel». Gotha, Museum Schloss Friedenstein, Inventar-Nr. SG 77. Das Bild ist nach der Pilgerreise Friedrichs des Weisen entstanden, die dieser 1493 durchgeführt hatte. Der Maler ist unbekannt, ebenso das Entstehungsdatum, das heute mit «1501/1555» angegeben wird. Im Vordergrund der Kurfürst, im Hintergrund ein Panorama der Stadt Jerusalem und des Heiligen Landes mit Bezeichnung der Pilgerstätten.

erkennen. Aber die Blickachse wird mehrfach gebrochen, so dass man einige Zeit braucht, um sich zurechtzufinden. Dabei helfen jedoch die Beischriften bei den einzelnen Gebäuden. Zusammen mit den Menschen, die Stadt und Land bevölkern, ergibt sich das Bild der auf den Spuren Jesu pilgernden Personen, und zwar nicht nur in Jerusalem, sondern zwischen Berg Sinai und Galiläa.

6. Der Realität nahe

Den Abschluss bilden drei Bilder, die uns der Realität wieder etwas näher bringen oder bringen sollen. Der Niederländer Jan van Scorel (1495–1562) gehört der nächsten Malergeneration an, derjenigen, die sich in Europa bereits mit der Reformation auseinandersetzen musste. Er blieb auf der «altgläubigen» Seite und unternahm 1520/21 eine Pilgerfahrt ins Heilige Land, die viele Spuren in seinem Werk hinterlassen hat (Abb. 22). In seinem Bild *Einzug in Jerusalem*, das Teil des sogenannten Lokhorst-Triptychons ist, das in der Kathedrale von Utrecht aufgestellt war, stehen die Figurenkompositionen um Jesus ganz im Vordergrund, wo sich das Geschehen konzentriert. Die Szene spielt am Ölberg, der Einzug Jesu steht bevor. Deswegen erscheint in einer Bildecke das Ziel, die Stadt Jerusalem – Ziel des Zuges Jesu mit den Jüngern, Ziel der Geschichte, die mit der Kreuzigung enden wird. Die Stadt erscheint in der Ferne, nach den Regeln der modernen Kunst im blauen Dunst. Und sie ist zugleich nach den Regeln der Perspektive peinlich genau abgebildet. Das Stadtbild ist dicht zusammengeschoben, und trotzdem kann man schemenhaft die wichtigen Gebäudegruppen erkennen, vom Felsendom bis zu Grabeskirche und Zitadelle. Dieses Bild kann nur aufgrund einer exakten Vorlage entstanden sein, einer Vorlage, die Jan van Scorel selbst erstellt hat. Leider sind nur wenige seiner Zeichnungen erhalten geblieben, doch unter diesen ist noch eine Ansicht von Bethlehem, mit der zu zeigen ist, dass Jan van Scorel die Detailgenauigkeit immer wieder gesucht hat.⁴⁰ Dass Genauigkeit zu seinem Prinzip gehört, lässt sich auch an anderen Bildern zeigen. So hat er einige Bruderschaftsbilder von Heiliglandfahrern gemalt, bei denen sich eine Darstellung des Heiligen Grabes jener Zeit findet, die für die historische Forschung am Heiligen Grab sehr wertvoll ist.⁴¹ Gerne hätten wir mehr Bilder von dieser Sorte, um uns die Heilige Stadt selbst besser vorstellen zu können. Aber als die Osmanen im Jahr 1516 Herren der Stadt wurden, wurde die Bildproduktion immer stärker eingeschränkt und dann verboten.

Deswegen ist das Jerusalem-Panorama in Lugano von grösstem dokumentarischem Wert (Abb. 23). In der neu errichteten Franziskanerkirche

⁴⁰ *Faries*, Jerusalem Landscapes, 113–133; *Helmus*, Schilderkunst, Bd. 2, 1369–1375. Allgemein zu ihm *Haussherr*, Spätgotische Ansichten.

⁴¹ *Biddle*, Tomb of Christ, 33.



Abb. 22: Jan van Scorel, Einzug in Jerusalem, Detail, um 1522; Utrecht, Centralmuseum. In dem grossformatigen Bild, das den Einzug Jesu in Jerusalem zeigt, ist nur im Hintergrund das Panorama der Stadt zu sehen, das der Künstler offensichtlich nach genauer Inaugenscheinnahme angefertigt hat.

S. Maria degli Angeli wurde der enge Durchgang zum Chor mit zwei Panoramen geschmückt, deren Maler unbekannt ist. Eine Ansicht vom Ölberg und eine von Jerusalem, jeweils als Vogelschaubilder in Lünetten eingepasst, stehen sich gegenüber. Zwei Aspekte fallen am Jerusalem-Bild sofort auf: die vielen Beschriftungen des Bildes und die Tatsache, dass die Stadt unbefestigt ist. Jerusalem war letztmals in der Kreuzfahrerzeit von einer Ringmauer umgeben worden. Diese war schon 1219 und 1227 von islamischer Seite geschliffen und abgetragen worden; danach blieb die Stadt drei Jahrhunderte lang ohne Verteidigungsmöglichkeiten, bis Sultan Suleyman im Jahr 1537 den Aufbau einer neuen Stadtmauer befahl. Damit ist ein Anhaltspunkt für die Datierung der Fresken gegeben, die in diesen Jahren entstanden sein müssen.⁴²

Jerusalem wird mehr oder weniger in der traditionellen Sichtweise vom Ölberg her gezeigt, bei der die Zone um die Grabeskirche herum leicht gedreht wird, um diese Monumente besser zu sehen. Der grosse Vorteil dieser Vedute besteht darin, dass alle Gebäude mit Inschriften versehen sind, die allerdings leider nicht gut restauriert worden sind. Noch existiert keine

42 Segre, *Cartografia Gerosolimitana*; *dies.*, New research.



Abb. 23: Lugano, S. Maria degli Angeli, Fresko im Durchgang zum Chor der Kirche mit Ansicht von Jerusalem (Ausschnitt), vor 1540. Die Ansicht von Jerusalem ist zwar leicht verkürzt, aber detailreich in der Angabe von einzelnen Gebäuden, die beschriftet sind. Auffällig in der Bildmitte der schräge Mauerzug mit der «Porta ferrea».

Stadtmauer zwischen Coenaculum und Stadt. Zwischen den vielen beschrifteten Gebäuden droht ein Monument fast unterzugehen, ein Stück Stadtmauer mit einem eingezeichneten vergitterten Tor, das mit «Porta Ferrea» beschriftet ist. Hier hat sich eine neue Version der Stadtmauergeschichte eingeschlichen.⁴³ In diesem Falle geht es um die Lokalisierung des Gefängnisses von Petrus, dem der Engel die Ketten aufschliesst, damit dieser durch die eiserne Pforte aus der Stadt fliehen kann. Diese Episode aus der Apostelgeschichte (Kapitel 12) wurde vom 16. Jahrhundert an, mit einer Vorgeschichte im 15. Jahrhundert, in der im Bild gezeigten Gegend südlich der David Street lokalisiert. Damit zusammen hängt die Verehrung der Ketten Petri in Rom und das Petri-Ketten-Fest, früher eines der grossen katholischen Feste (Festtag 1. August). Das bedeutet, dass hier ein Stück römischer Tradition mit den Franziskanern nach Jerusalem transportiert wurde. Es ergibt sich

⁴³ Zu dem klassischen Problem der «zweiten Stadtmauer» siehe *Krüger*, Grabeskirche, 29–34.

trotz dieses Webfehlers insgesamt das Bild, dass eine klare topographische Vorstellung vorhanden war, und die konkrete Bezeichnung von fast 60 Gebäuden beweist die Detailtreue ein weiteres Mal.⁴⁴ Mit den 60 Stationen und etlichen am Ölberg gegenüber sind grossenteils zugleich die Stationen gezeigt, die zum Erwerb des Ablasses begangen wurden.⁴⁵ Welche Vorlagen der Maler in Lugano verarbeiten konnte, ist im Einzelnen unbekannt. Seine Auftraggeber waren Mitglieder des Franziskanerkonvents, und dieser Orden verfügte seit dem 14. Jahrhundert eben über die besten Verbindungen ins Heilige Land. Die Franziskaner in Lugano müssen über viel Detailkenntnis verfügt, das heisst ältere Pilgerberichte, historische Bücher und Literatur zum Heiligen Land benutzt haben.

Den Abschluss der Bildfolge bildet nochmals ein Gegenentwurf zu dem soeben gesehenen Panorama. Cornelis de Bruyn (1652–1727) weilte 1681 in der Heiligen Stadt. Er arbeitete an einer neuen Generation von Reiseliteratur, die nicht die ewig gleichen Pilgerberichte wiederholen, sondern den Leser mit neuen Eindrücken versorgen wollte. Dazu gehörten für ihn teils grossformatige Abbildungen.⁴⁶ Seine gut recherchierten Reiseberichte über den Nahen und Fernen Osten gehörten unter anderem dank ihrer hervorragenden Stiche zu den begehrten, mehrfach und in verschiedenen Sprachen aufgelegten Reisebüchern des 18. Jahrhunderts. Er ist einer der wenigen, die die besonderen Umstände in Jerusalem beschreiben, was Bildherstellung angeht. Auf Plätzen darf er nicht zeichnen, weswegen er sich zum Beispiel bei der Grabeskirche mit Innenansichten begnügt oder von der Terrasse der Franziskaner aus zeichnet. Nur für eine gute Stadtansicht reicht das nicht aus. Dafür braucht er den Ölberg, um von hier aus in Ruhe mit seinem Skizzenbuch zu arbeiten:

«Le jour suivant j'allay à la Montagne des Oliviers pour dessiner la ville. L'endroit que je choisiss ne fut pas celui où étoit Jesus-Christ lors qu'il pleura sur elle; parce que les autres, qui y sont allez avant moy, l'ont toujours représentée de ce côté-là. J'allay donc me placer un peu plus loin vers le midy de la montagne, afin de prendre

44 Übersichtliche Darstellung aller Beschriftungen bei Segre, *New research*, 226 (Abbildung des Freskos) und 227 f. (Inschriften mit Ergänzung).

45 Die Porta Ferrea wurde bis ins 20. Jahrhundert hinein in der Pilgerliteratur erwähnt.

46 Noonan, *Road to Jerusalem*, 149–153.

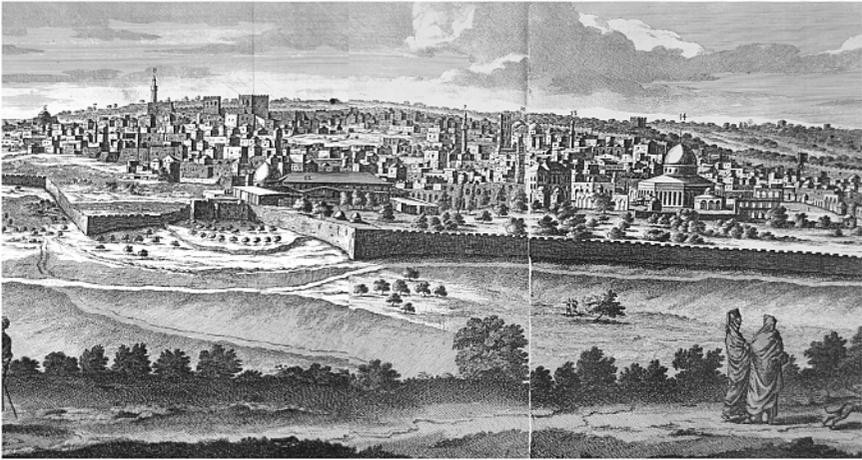


Abb. 24: Jerusalem, Stadtpanorama von Cornelis de Bruyn, Original nach 1682 angefertigt; Ausschnitt des zentralen Abschnitts. Mit grossem Aufwand hat der Maler und Schreiber einen Standpunkt am Ölberg gesucht, von dem aus er die Zeichnung in Ruhe anfertigen konnte.

le crayon de la ville, autant qu'il me seroit possible, du côté du Sud-Est. J'étois accompagné de deux Religieux & du Drogeman qui faisoient continuellement garde autour de moy, afin de n'être vû de personne pendant que j'étois dans cette occupation». ⁴⁷

Wie üblich, war er als Reisender in Begleitung zweier Franziskaner und eines muslimischen Dragomans, die seine Nöte verstanden. Das Ergebnis konnte sich jedenfalls sehen lassen (Abb. 24). Die ausklappbare Tafel mit dem Panorama von Jerusalem besticht durch ihren klaren Aufbau. Endlich sieht man die Stadt, wie auch wir sie heute fotografieren würden. Man sieht die Stadt jetzt viel stärker, wie sie ist; das bedeutet, auch mit ihren grossen muslimischen Heiligtümern und Minaretten, und das bedeutet auch, dass die christlichen Monumente mehr in den Hintergrund treten. Man sieht Freiflächen innerhalb der Stadt, die wichtigen Monumente, die sich hintereinander türmen und voreinander verstecken.

⁴⁷ Bruyn, *Voyage au Levant*, Bd. 2, 237.

Hat die Stadt dadurch von ihrem Zauber verloren? Diese Frage stellt sich kaum, denn es bleibt doch so, dass jede Zeit sich ihr Bild macht. Und wir warten auf die nächste Generation von Stadtveduten, die wieder Bilder aus der Vogelschau liefern. Drohnen machen es möglich.

7. Resümee

Wie ist nun das Scherzlicher Jerusalem-Panorama im Rahmen der hier beschriebenen Positionen und Entwicklungen zu sehen? Diese Frage ist nach wie vor sehr schwierig zu beantworten. Einige Antworten werden hier zur Diskussion gestellt.

Die Möglichkeit, konkrete Erfahrungen aus dem Heiligen Land nach Hause mitzubringen, war in der in Rede stehenden Zeit, dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts, relativ leicht gegeben, vor allem dank der neuen Medien. Eine Pilgerfahrt durchzuführen bedeutete neben der Andacht zwar auch noch eine Abenteuer-Reise, weil es genügend Zwischenfälle geben konnte; sogar der eigene Tod musste bedacht werden. Aber die Fahrten waren gut organisiert und die Pilger konnten sich auch detailliert auf das Ziel vorbereiten, denn in Venedig gab es neben Proviant im dortigen Franziskanerkloster auch Literatur zu kaufen.⁴⁸ In Jerusalem selbst boten die Franziskaner auf dem Zionsberg Quartier und ihre Leistungen als Reiseleiter an.⁴⁹ Hier gab es sogar eine Bibliothek, welche die Pilger konsultieren konnten. Möglicherweise entstand hier die Abzeichnung der Jerusalem-Ansicht, die heute in München aufbewahrt wird. Sie hängt mit der Pilgerfahrt der Gruppe um Hans Tucher zusammen und ihre Entstehung wird deswegen mit 1479 angenommen, als Tucher in Jerusalem weilte. Dies ist natürlich kein stringenter Hinweis auf die Entstehung der Scherzlicher Jerusalem-Ansicht, denn die Tuchersche Zeichnung ist zehn Jahre *nach* dem Tod des Malers der Malereien von Scherzlichen entstanden; es ist nur ein Hinweis, wie ein möglicher Übertragungsweg hat stattfinden können.

Die zweite Frage, die sich anschliesst, bezieht sich auf den Inhalt des Scherzlicher Panoramas: Wie viel reales Jerusalem steckt eigentlich in dieser

⁴⁸ Denke, Venedig, 47–53.

⁴⁹ Lemmens, Franziskaner, 149–178.

Ansicht? Der Überblick über die Entwicklung des Jerusalem-Panoramas vom Spätmittelalter bis in die frühe Neuzeit hinein, insbesondere über die Panoramen, die sehr konkret mit bestimmten Reisen in Verbindung zu bringen sind, hat mehrere Ergebnisse gezeitigt. Zum einen ist die Tendenz erkennbar, dass die Ansichten der Heiligen Stadt im Laufe der Jahrzehnte immer konkreter und exakter werden, exakt zum Beispiel im Sinne der mathematischen Perspektive. Zum anderen zeichnet sich ab, dass zumindest bei den Panoramen, die christliche Auftraggeber haben, die christlichen Monumente und die Stätten des Lebens Jesu beziehungsweise des Neuen Testaments im Vordergrund stehen. Dabei bewahren die Malereien so viel an Wiedererkennbarkeit, dass die räumlichen Bezüge im Bild mit der Wirklichkeit doch evident bleiben. Eine Hauptblickrichtung schält sich dabei heraus, der Blick vom Ölberg auf die Stadt, also von Osten nach Westen. Davon gibt es nur wenige Ausnahmen. Diese Bilder werden häufig durch kleine, manchmal auch grössere Figurengruppen bereichert, die sich bei genauerer Betrachtung als die Personen des Passionszugs herausstellen. Sie sind aber nie bildbeherrschend.

Das Scherzlicher Panorama folgt hingegen einer anderen Regie. Die einzelnen Gebäude werden, wenn nötig, aufgeschnitten, um das Geschehen im Innern zu zeigen. Die Gebäude variieren ferner in ihrer Grösse entsprechend ihrer Bedeutung. Damit ergibt sich eine ganz andere Komposition: Nicht das Abbild der Jerusalemer Realität der Zeit vor oder nach 1500, sondern das Abbild des Leidens Jesu beziehungsweise der biblischen Episode steht im Mittelpunkt der Bildaussage. Damit nähert sich das Scherzlicher Panorama einer anderen Gruppe von Bildern an, nämlich denen von Hans Memling (1433/40–1494). Memling, aus Seligenstadt am Main stammend, erhielt seine malerische Prägung in Burgund und den Niederlanden; bekannt wurde er erst in den 1470er-Jahren.⁵⁰ Die thematisch passenden Bilder sind sämtlich Werke, die nach dem Scherzlicher Panorama entstanden sind, teilweise sogar deutlich später.⁵¹

⁵⁰ Vos, Memling.

⁵¹ Zum Beispiel das Bild der «Anbetung der Hl. Drei Könige» oder «Die sieben Freuden Mariä» in der Alten Pinakothek München, 1480 gestiftet; München Alte Pinakothek, Inv.nr. WAF 668.

Mit diesem Befund wird die Einordnung des Scherzligers Bildes nicht leichter, sondern noch schwieriger. Für Memlings «Andachtsbilder» stellt es einen Vorläufer dar, ebenso wäre es für die topographisch exakten Ansichten, die auf der selbst erlebten Topographie in Jerusalem beruhen. Allen Kategorien versperrt sich das Scherzligers Panorama aufgrund der relativ frühen Entstehungszeit. Besonders wichtig erscheint deshalb für die weitere Forschung, dass der malerische Befund, nämlich dass «Peter Maler von Bern», der 1469 verstorben ist, dieses Bild gemalt habe, nochmals mit modernen Methoden überprüft wird.

8. Literaturverzeichnis

Quellen

- Bruyn, Cornelis de [Corneille le Brun]: *Voyage Au Levant: C'est à dire dans les Principaux endroits de L'Asie mineure*, 2 Bde., Paris 1725.
- Geck, Elisabeth (Hg.): *Bernhard von Breydenbach: Die Reise ins Heilige Land (Peregrinatio in Terram Sanctam 1486)*, Wiesbaden 1961.
- Herz, Randall: *Die «Reise ins Gelobte Land» Hans Tuchers des Älteren (1479–1480): Untersuchungen zur Überlieferung und kritischen Edition eines spätmittelalterlichen Reiseberichts (Wissensliteratur im Mittelalter 38)*, Wiesbaden 2002.
- Momigliano-Lepschy, Anna Laura (Hg.): *Viaggio in Terrasanta di Santo Brasca 1480 con l'itinerario di Gabriele Capodilista 1458 (I Cento Viaggi 4)*, Mailand 1966.
- Reichert, Folker / Denke, Andrea (Hgg.): *Konrad Grünemberg: Von Konstanz nach Jerusalem: Eine Pilgerfahrt zum Heiligen Grab im Jahr 1486: Die Karlsruher Handschrift, kommentiert und übersetzt von Folker Reichert und Andrea Denke*, Darmstadt 2015.

Sekundärliteratur

- Anders, Ines / Winzeler, Marius (Hgg.): *Lausitzer Jerusalem: 500 Jahre Heiliges Grab zu Görlitz*, Ausstellungskatalog, Görlitz 2005.
- Biddle, Martin: *Das Grab Christi: Neutestamentliche Quellen, historische und archäologische Forschungen, überraschende Erkenntnisse (Biblische Archäologie und Zeitgeschichte 5)*, Gießen 1998.
- Biddle, Martin: *The Tomb of Christ*, Stroud 1999.

- Bieberstein, Klaus: «Auf Jesu Spuren? Klaus Bieberstein über Jerusalems Erinnerungslandschaft zwischen Fact und Fiction», in: *Welt und Umwelt der Bibel* 44, 2007/2, 62 f.
- Brinkmann, Bodo / Kemperdick, Stephan: *Deutsche Gemälde im Stadel 1300–1500*, Mainz 2005.
- Dalman, Gustaf: «Das heilige Grab in Görlitz und sein Verhältnis zum Original in Jerusalem», in: *Neues Lausitzisches Magazin* 91, 1915, 198–244 [auch als Nachdruck, ohne Ort, ohne Jahr].
- Denke, Andrea: *Venedig als Station und Erlebnis auf den Reisen der Jerusalemepilger im späten Mittelalter (Historegio 4)*, Remshalden 2001.
- Drozd, Lucyna / Nowaczyk, Piotr: *Albendorf: Reiseführer*, Wrocław 2003.
- Dürst, Arthur: Zur Wiederauffindung der Heiligland-Karte von ca. 1515 von Lucas Cranach dem Älteren, in: *Cartographica Helvetica* 3, 1991, 22–27.
- Faries, Molly: «Jan van Scorel's Jerusalem Landscapes», in: Dixon, Laurinda S. (Hg.): *In Detail: New Studies of Northern Renaissance Art in Honor of Walter S. Gibson*, Turnhout 1998, 113–133.
- Fleckenstein, Karl-Heinz / Louhivuori, Mikko / Riesner, Rainer: *Emmaus in Judäa: Geschichte, Exegese, Archäologie (Biblische Archäologie und Zeitgeschichte 11)*, Gießen 2003.
- Gensini, Sergio (ed.): *La Gerusalemme di san Vivaldo e i sacri monti in Europa*, Convegno Florenz 1986, Montaiione 1989.
- Grisebach, August: «Architekturen auf niederländischen und französischen Gemälden des 15. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Entwicklung der Formensprache der nordischen Renaissance», in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 5, 1912, 207–215, 254–272.
- Haussherr, Reiner: «Spätgotische Ansichten der Stadt Jerusalem (oder: war der Hausbuchmeister in Jerusalem?)», in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 29/30, 1987/88, 47–70.
- Helmus, Liesbeth M. (Hg.): *Schilderkunst tot 1850 (De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht, 5)*, 2 Teile, Utrecht 1999.
- Herzner, Volker: *Jan van Eyck und der Genter Altar*, Worms 1995.
- Hoppe, Stephan: «Die Antike des Jan van Eyck: Architektonische Fiktion und Empirie im Umkreis des burgundischen Hofes um 1435», in: Boschung, Dietrich / Wittekind, Susanne (Hgg.): *Persistenz und Rezeption: Weiterverwendung, Wiederverwendung und Neuinterpretation antiker Werke im Mittelalter (Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die Antiken Kulturen des Mittelmeerraumes – Centre for Mediterranean Cultures 6)*, Wiesbaden 2008, 351–394.
- Kozok, Maike: «Der Tristegum-Vierungsturm des Hildesheimer Domes», in: *Ego sum Hildensemensis: Bischof: Domkapitel und Dom in Hildesheim 815 bis 1810 (Kataloge des Dom-Museums Hildesheim 3)*, Hildesheim und Petersburg 2000, 101–122.

- Krüger, Jürgen: Die Grabeskirche zu Jerusalem: Geschichte, Gestalt, Bedeutung, Regensburg 2000.
- Kühnel, Bianca / Noga-Banai, Galit / Vorholt, Hanna (Hgg.): Visual Constructs of Jerusalem (Cultural Encounters in Late Antiquity and the Middle Ages 18), Turnhout 2014.
- Kunz, Armin: Die Jerusalemfahrt Lucas Cranachs d. Ä.: Quellenkritische Untersuchung der Überlieferungsgeschichte eines (kunst)historischen Topos, in: Archiv für Kulturgeschichte 78, 1996, 87–114.
- Lemmens, Leonhard: Die Franziskaner im Hl. Lande: 1. Teil: Die Franziskaner auf dem Sion (1335–1552) (Franziskanische Studien Beiheft 4), Münster 1925.
- Ludolph, Ingetraut: Friedrich der Weise. Kurfürst von Sachsen 1463–1525, Göttingen 1984.
- Martens, Maximiliaan P. J. u. a. (Hgg.): Van Eyck: Eine optische Revolution: Ausstellungskatalog Gent, Stuttgart 2020.
- Müller, Heribert: Kreuzzugpläne und Kreuzzugspolitik des Herzogs Philipp des Guten von Burgund, Göttingen 1993.
- Mulzer, Martin: «Mit der Bibel in der Hand? Egeria und ihr <Codex>», in: Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins 112, 1996, 156–164.
- Naredi-Rainer, Paul von: Salomos Tempel und das Abendland: Monumentale Folgen historischer Irrtümer, Köln 1994.
- Noonan, F. Thomas: The Road to Jerusalem: Pilgrimage and Travel in the Age of Discovery, Philadelphia 2007.
- Nys, Ludovic: «A posse ad esse non valet consequentia: Jean Van Eyck s'est-il rendu à Jérusalem? A propos des trois Marie au Tombeau de Rotterdam», in: Cannuyer, Christian (Hg.): Entre Orient et Occident: Circulation des hommes, porosité des héritages: Rika Gyselen in honorem (Acta Orientalia Belgica 29), Brüssel 2016, 193–224.
- Ohler, Norbert: Pilgerleben im Mittelalter: Zwischen Andacht und Abenteuer, Freiburg 1994.
- Paviot, Jacques: Les Ducs de Bourgogne: La croisade et l'Orient, Paris 2003.
- Rüdiger, Michael: Nachbauten des Heiligen Grabes in Jerusalem in der Zeit von Gegenreformation und Barock: Ein Beitrag zur Kulturgeschichte architektonischer Devotionalkopien, Regensburg 2003.
- Segre, Vera: «Cartografia Gerosolimitana in Santa Maria degli Angeli a Lugano», in: Archivio storico ticinese 49, 2012, 180–212.
- Segre, Vera: «New Research on a rare Fresco Map of Jerusalem», in: Imago Mundi 66, 2014, 224–235, Plate 6–9.
- Sterling, Charles: «Jan van Eyck avant 1432», in: Revue de l'art 33, 1976, 7–82.
- Suckale, Robert: Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer, 2 Bde., Petersberg 2009.

- Timm, Frederike: Der Palästina-Pilgerbericht des Bernhard von Breidenbach und die Holzschnitte Erhard Reuwichs: Die Peregrinatio in terram sanctam (1486) als Propagandainstrument im Mantel der gelehrten Pilgerschrift, Stuttgart 2006.
- Vaccaro, Luciano / Ricardi, Francesca (Hgg.): Sacri Monti: Devozione, Arte e Cultura della Controriforma (Edizioni Universitarie Jaca 88), Mailand 1992.
- Vos, Dirk de: Hans Memling. Das Gesamtwerk, Stuttgart/Zürich 1994.

Abbildungen

- Abb. 1: Foto: Jürgen Krüger, 2014.
- Abb. 2: Rekonstruktion Jürgen Krüger nach einem Projekt mit Förderung durch die Alexander-von-Humboldt-Stiftung; Rekonstruktionszeichnung Ulrich Haarlamert, Münster.
- Abb. 3: Foto: Jürgen Krüger, 2014.
- Abb. 4: Foto: Jürgen Krüger, 2016.
- Abb. 5: Foto: Jürgen Krüger, 2012.
- Abb. 6: Foto: Jürgen Krüger, 2012.
- Abb. 7: Foto: Jürgen Krüger, 2012.
- Abb. 8: Foto: Jürgen Krüger, 2008.
- Abb. 9: Foto: Jürgen Krüger, 2012.
- Abb. 10: Foto: Jürgen Krüger, 2012.
- Abb. 11: Foto: Jürgen Krüger, 2016.
- Abb. 12: Foto: Jürgen Krüger, 2016.
- Abb. 13: Foto: Jürgen Krüger, 2014.
- Abb. 14: Foto: Archiv des Verfassers.
- Abb. 15: Foto: Jürgen Krüger, 2016.
- Abb. 16: Reproduktion aus dem Pilgerbericht 1486.
- Abb. 17: Wie Abb. 16 und mit Einzeichnung der perspektivischen Hilfslinien durch Frederike Timm 2006. Die perspektivische Darstellung ist noch nicht perfekt gelungen (Reproduktion aus *Timm*, Palästina-Pilgerbericht).
- Abb. 18: Reproduktion aus dem Pilgerbericht 1486.
- Abb. 19: Foto: Jürgen Krüger, 2019.
- Abb. 20: Foto: Tucher Kulturstiftung Nürnberg, 2020, Copyright liegt beim Autor vor.
- Abb. 21: Foto nach der jüngsten Restaurierung, Copyright liegt beim Autor vor.
- Abb. 22: Foto: Reproduktion nach Krüger, Grabeskirche, Abb. 225.
- Abb. 23: Foto: Jürgen Krüger, 2006.
- Abb. 24: Reproduktion nach Reisebericht, Ausgabe von 1725.

Register

Orte

- Ägypten 97, 99
Akko 196
Albendorf 212
Alsfeld 136 f., 151
Amsoldingen 59
Arras 75, 172
Arth 173
- Bamberg 224
Basel 23, 162, 164
– Barfüsserkirche 23, 162 f.
– Peterskirche 162
Betfage 43 f., 47
Bethanien 19, 32, 43 f., 47, 140
Bethlehem 22, 77, 227
Bern 54, 58 f., 61 f., 64 f., 165–167
– Burgerbibliothek 19, 116, 149
– Historisches Museum 13, 81
– Münster 20
– Oberland 58–60
Boltigen 59
Bürglen 183
- Colmar 113
- Diessenhofen, St. Katharinental 116
Dijon 61
- Eichstätt 201 f.
Einsiedeln 175
Engelberg 179
Entlebuch 172, 183
- Florenz 209, 218
Frankfurt am Main 136, 152, 223
Freiburg i. Ü. 162, 165, 168 f., 171 f.
– St. Nikolaus 169, 171 f.
- Galiläa 20, 43, 46, 139 f., 226
Görlitz 201, 203–205, 207 f., 220
Gotha 224–226
Grafenort 180 f.
- Hasle-Heiligkreuz, Wallfahrtskirche
172 f.
Hermetschwil 116 f.
Hildesheim, Dom 216
- Jerusalem
– Abendmahlssaal 17, 32, 39, 89,
102, 196–198, 209, 211 f., 221
– Absalom-Grab 41, 46
– Akeldama 82, 84
– Al-Aqsa-Moschee 16, 42
– Davidspalast 39
– Dormitio-Abtei 200

- Eleona-Basilika 43, 46
- Felsendom 10, 16, 42, 213, 215, 221, 227
- Felsengräber 40
- Gethsemane 32, 37, 41, 46, 88 f.
- Golgatha 17, 32, 159
- Grab Davids 197 f., 210
- Grabeskirche 11, 17, 22, 32, 40, 55, 62, 102, 136, 159, 163, 172, 174 f., 196, 200 f., 206, 216, 218–221, 224, 227 f., 230
- Haus der Anna 90
- Haus des Hannas 150
- Haus des Hohepriesters Kaiphas 41
- Haus des Simon 140
- Hinnomtal 39
- Israel Museum 40
- Kidrontal 41 f., 46, 216
- Kirche der Heiligen Pelagia 46
- Löwentor 140
- Misttor/ (Süd-)tor 41
- Nea Maria/ Nea-Maria-Kirche/ Marienkirche 16, 42, 196, 198 f.
- Ölberg 17, 22, 32, 37, 41–44, 46 f., 88 f., 94 f., 121 f., 221, 227 f., 230 f., 233
- Osttor 42
- Sophien-Kirche 42
- St. Peter in Gallicantu 41
- Sultansteich 39
- Teich der Batseba/ Bersaba 39
- Teich Bethesda 32, 39, 90, 140
- Teich Siloah 32, 41, 88, 91, 93, 122
- Tempelberg 10, 84, 221, 224
- Zion 16 f., 37, 39, 41, 89, 140, 196–198, 200, 210, 215 f., 221, 232
- Zionskirche/ Hagia Sion 37
- Zitadelle 17, 221, 227
- Jordan 43, 178
- Kafarnaum 140
- Katharinenkloster *siehe Sinai*
- Köln 61, 119 f., 126
- Ligerz, Wallfahrtskirche 168
- Lissabon 215
- Lübeck 117–120
- Lugano, S. Maria degli Angeli 228 f.
- Luzern 19, 116, 172, 180, 182
- Maione, Monte Sacro di San Vivaldo 209–212
- Murten 56 f., 61
- Oberwil 59
- Pérolles 169–171
- Pisa 82, 84
- Pratteln
 - Ort 163–165
 - St. Leodegar 164
- Rhodos 171, 175
- Rom
 - Stadt 19, 21 f., 82, 84, 174, 197, 229
 - Santa Pudenziana 21 f.
- Rüti bei Büren 15
- Rüttenen bei Solothurn, Kirche Kreuzen 23, 186
- Saanen 15, 59
- Saragossa, San Salvador 75
- Sarnen 117, 180
- Savoyen 171

- Schadau 13, 56, 61, 63
Schlösschen Beroldingen 175–177
Schwyz 173, 176
Scopus 43
See Genezareth 140
Seelisberg 175–177
Siena 209
Sinai 61, 167–169, 199, 226
Solothurn 23, 60 f., 182 f., 186 f.
Spiez 58, 64
Stans 179, 182–185
Steinhausen 179
St. Gallen 116
Strättligen 13, 56, 58, 60 f., 63

Thun 13, 34, 59, 61, 81, 100

Thurgau 61, 116
Tibur 19

Utrecht, Kathedrale 227

Varallo 209 f., 213
Venedig 167, 175, 177, 199, 232

Wambierzyce 212
Walchwil 179
Worb 168 f.

Zug 178 f.
– St. Oswald 179
Zürich 162, 177–179

Personen

- Adrian von Nikomedien (Märtyrer) 59
 Albertus Magnus 79
 Alexander III. 125
 Alexander VI. 125
 al-Malik an-Nasir 196
 Aloni, Jenny 9 f., 27
 Amgrund, Jacob 61 f., 116
 Anjou, René d' 220
 Anshelm, Valerius 167
 (Pseudo-)Anselm von Canterbury 19, 25,
 28, 32, 39, 56, 88 f., 100, 109–115,
 119–122, 124–130, 137 f., 145–148,
 150, 153
 Arndes, Hans 117
 Arndes, Steffen 117
 Arsent, Franz von 168
 Augustus (Kaiser) 19, 32, 92, 97, 100

 Bäli, Johannes 61
 Barbara (Märtyrerin) 175, 177
 Becket, Thomas 125
 Belting, Hans 136
 Bernhard von Clairvaux 117, 128, 130,
 143, 150 f.
 Berntsz, Jan 119
 Beroldingen, Andreas von 174
 Beroldingen, Joseu von 163, 174 f.
 Bonaventura 143, 149
 Breydenbach, Bernhard von 218, 220
 Brincken, Dorothea von den 77
 Bruder Klaus *siehe Niklaus von Flüe*
 Bruyn, Cornelis de 230 f.
 Bubenberg, Adrian von 13–15, 47, 51,
 56–66, 81, 159
 Bubenberg, Heinrich von 59, 61
 Bullinger, Heinrich 162
 Büttikon, Thüring 172

 Caimi, Bernardo 209
 Capodilista, Gabriele 220
 Cranach, Lucas 225
 Cysat, Renward 172

 Dähler, Michael 13, 16, 18, 34 f., 54, 81
 Diesbach, Christoph von 169
 Diesbach, Niklaus von 167
 Diesbach, Ludwig von 36, 167
 Diesbach, Wilhelm von 167–169, 171
 Durrer, Robert 52–54

 Egeria 48, 208
 Emmerich, Georg 201
 Eptingen, Hans Bernhard von 61, 163,
 165, 172
 Esch, Arnold 171
 Eyck, Jan van 77, 213–216

 Falck, Peter 162, 165, 168, 171 f.
 Fischer, Michael 55 f.
 Franck, Sebastian 178
 Franz von Assisi 143
 Freiberg, Helena von 168
 Freise, Dorothea 152
 Fricke, Beate 12, 14, 16–20, 23–26, 32,
 35–37, 54, 109, 115, 139, 145, 221
 Friedrich III. (der Weise) von Sachsen
 160, 224

 Gisler, Peter 180
 Gregor der Grosse 136, 139
 Gruben, Hans von der 167
 Grünemberg, Konrad 199
 Grütter, Max 13, 16, 18, 33 f., 52–54, 81,
 87

- Hayes, Louis de 46, 85
 Helena (Kaiserin) 172
 Henny, Sundar 14, 17, 23, 36, 54, 60
 Herodes 42, 123
 Heyden, Katharina 20 f., 23
 Hugo von St. Viktor 136
- Isner (Priester) 62
- Johannes (Evangelist) 21, 147
 Johannes (Jünger) 32, 89, 118 f., 124
 Johannes (Täufer) 16
 Judas 32, 47, 82, 86, 88, 91, 95, 146
 Jungen, Christoph 13–18, 23, 55, 81 f.,
 85, 140
 Jungmann, Josef Andreas 142
- Karl der Kühne 57, 61
 Karl V. 174
 Katharina (Märtyrerin) 168, 175, 177
 Katzheimer, Wolfgang 224
 Kaww, Albrecht 165 f.
 Kiburger, Elogius 61, 64, 101
 Klausner, Conrad 180, 182
 Konstantin (Kaiser) 21, 40
 Köpf, Ulrich 135 f.
 Krüger, Jürgen 14, 17, 23, 25, 54, 136,
 138
- Lang, Odo (OSB) 175
 La Sarraz, Jeanne de 61
 Laurentius (Märtyrer) 175
 Lazarus 32, 139
 Leppin, Volker 14, 16 f., 19, 24–26, 35,
 54, 66, 81, 87, 109, 115
 Ludolf von Sachsen 140 f.
 Ludwig XI. (von Frankreich) 61, 145
 Ludwig der Schwarze von Veldenz 59, 61
 Lussy, Melchior 180, 182, 184 f.
- Maria (Mutter Jesu) 15–17, 19, 24 f., 28,
 32, 39, 87 f., 91, 97, 100, 109–115,
 118–130, 138 f., 141, 145–150, 153,
 177
 Maria Magdalena 16 f., 26, 32, 39, 113,
 139–141, 145, 150–153
 Martha 152
 Mauritius (Heiliger) 58 f.
 Memling, Hans 35, 61, 77, 95, 233
 Merswin, Rulman 62
 Mossu, Elisabeth 169
 Mossu, Johannes 169
 Müllinen, Kaspar von 165 f.
- Nägeli, Markus 13–15, 18, 23, 32, 35 f.,
 47, 81, 109, 121, 129, 137 f., 145
 Neuss, Johann von 119 f., 125
 Niklaus von Flüe 56, 60–63
- Ottheinrich (Pfalzgraf) 160
- Paul III. 174 f.
 Paulus (Apostel) 21, 42, 177
 Peter Maler von Bern 12, 14, 23, 34, 39,
 47, 53, 55, 57, 61, 66 f., 76, 81, 102 f.,
 136, 149, 234
 Petrus (Apostel) 32, 41, 89, 123, 177, 229
 Pfinzing, Georg 167
 Philipp (Herzog) der Gute 61
 Pilatus 32, 42
 Proklos (Philosoph) 79
- Reuwich, Erhard 218–224
 Rheinau, Walther von 25, 53, 87, 92
 Rieter, Sebald 37, 41 f., 82
 Robert von Neapel 196
 Röhricht, Reinhold 160
 Roll, Johann von 186
 Roll, Maria Magdalena von 187

- Romanus, Ägidius 79
 Rot, Hans 36, 43 f., 62, 162 f., 167
 Rot, Peter 23, 162–164
 Rovera, Jakob von 166
 Rudolf II. 101
- Sancha 196
 Saulus *siehe Paulus*
 Scharnachthal, Nikolaus von 61
 Schultz-Balluff, Simone 14, 19, 25, 36,
 54, 56, 81, 138, 145
 Schürpf, Hans 171
 Schurr, Marc C. 171
 Schwarz, Lukas 170
 Scorel, Jan van 227 f.
 Sebastian (Märtyrer) 113
 Seuse, Heinrich 62, 117, 143
 Sibylle (Tiburtinische Sibylle) 19 f., 32,
 42, 56, 92, 97, 100, 111, 137 f.
 Sigismund von Bayern-München 117 f.
 Simon (Pharisäer) 140
 Simon (Aussätziger) 140
 Simeon 148
 Sixtus IV. 172
 Spiegelberg, Küngold von 61
 Steinbrugg, Hans Wilhelm von 186 f.
 Steiner, Werner 176, 178
 Stephanus (Märtyrer) 32, 42, 52, 84, 87,
 89 f., 92
- Stulz, Heinrich 179 f.
 Suleyman (Sultan) 39, 228
- Tauler, Johannes 62
 Thomas (Jünger) 175, 210
 Thomas von Aquin 79
 Titus (Kaiser) 115
 Tobler, Titus 160
 Tucher, Adelheid 82, 224 f.
 Tucher, Hans 232
 Tzewers, Wilhelm 162
- Velschen, Anna von 61
 Vergil 137
 Vespasian (Kaiser) 115
 Villinger, Peter 173
 Vinzenz (Märtyrer) 20, 61
- Wagner, Hans 173
 Wegeli, Rudolf 13, 81
 Wurstisen, Christian 162
 Wymann, Eduard 160
- Zerbold von Zutphen, Gerard 143
 Zuallarts, Jean 187
 Zwysig, Hans 174

Kunstwerke

- Adelheid-Tucher-Epitaph (1486) 82 f.,
224 f. Abb. 20
- Alban Erhart (Werkstatt), Kachelofen mit
Passionsbildern (1599), Winkelried-
haus Stans 184 Abb. 16
- Anonym, Ritter Melchior Lussy (nach
1589), Stans 185 Abb. 17
- Antependium aus Scherzligen, Tiburtini-
sche Sibylle 100 Abb. 18
- Apsismosaik Santa Pudenziana, Rom
22 f. Abb. 1
- Auferstehung Christi (anonym um 1523),
«Klauser-Haus» Luzern 182
Abb. 14
- Cornelis de Bruyn, Jerusalem Stadtpano-
rama (nach 1682) 230 f. Abb. 24
- Eberhard Reuwich, Jerusalem-Panorama
(1486) 221–223 Abb. 18
- Erhard Reuwich, Stadtansicht Jerusalem
(ca. 1486) 218–220 Abb. 16 f.
- Frankfurter Meister, Kreuzigung des
Wigand Märkel (ca. 1503/5) 223
Abb. 19
- Gothaer Pilgertafel (16. Jh.) 224–226
Abb. 21
- Hans Memling, Turiner Passion
(ca. 1470) 35, 61, 77, 95 Abb. 14,
233 f.
- Heilig-Grab-Kapelle Kreuzen (1642–
1644), Rüttenen 186 Abb. 18
- Heiliges Grab Eichstätt (Mitte 12. Jh.)
200–202 Abb. 4
- Heiliges Grab Görlitz (nach 1465) 200–
208 Abb. 5–10
- Heiliggrabkapelle Beroldingen, Seelisberg
176 f. Abb. 10 f.
- Heiligkreuz-Kapelle Grafenort (1689–
1692) 181 Abb. 13
- Jan van Eyck, Drei Marien am Grabe (um
1430) 77, 213–216 Abb. 14
- Jan von Scorel, Einzug in Jerusalem (um
1522) 227 f. Abb. 22
- Jerusalem-Panorama in S. Maria degli
Angeli di Lugano (vor 1540) 227–
229 Abb. 23
- Louis de Hayes, Hierusalem (1621) 85
Abb. 4
- Lukas Schwarz (Werkstatt), Glasgemälde
Schlosskapelle Pérolles 169–171
Abb. 4–7
- Maitre d'Orose, Bible historique, Eroberung
Trojas (ca. 1400) 98 Abb. 16
- Maitre de Guillaume de Rarogne, Dreikö-
nigstafel (ca. 1437) 96 Abb. 15
- Malerinschrift «peter maler von bern»,
Scherzligen 12, 67 Abb. 3, 76
Abb. 1, 81, 234
- Mons Olivarum S. (1587/1619) 44–47
Abb. 3
- Monte Sacro di San Vivaldo, Maione
210 f. Abb. 11–12
- Monte Sacro di Varallo, Abendmahlska-
pelle (um 1600) 213 Abb. 13
- Niklaus Manuel, Totentanz (1516–
1520) 166 Abb. 2

Peter Rot-Altar 23, 162–164 Abb.1

Raoul de Presles, Bible historiale
(ca. 1500) 99 Abb. 17

Stadtansicht Jerusalem (um 1600), Win-
kelriedhaus Stans 183 Abb. 15

Stadtplan von Jerusalem (15. Jh.), BSB
Cod. Icon. 172 82f. Abb. 3

Votivbild Wallfahrtskirche Hasle-Heilig-
kreuz 173 Abb. 9

Werner Steiner als Pilger (anonym) 178
Abb. 12

Sachen

- Abendmahl 17, 19, 32, 88 f., 109 f., 114, 122, 140 f., 210
- Appellcharakter des Panoramas 138 f., 145–154
- Auferstehung 10 f., 24, 32, 40, 46, 54, 62, 95, 115, 141 f., 148, 163
- Bibelstellen mit Bezug zur Passionswand 32
- Bible historiale 97–99
- Biblia pauperum 33, 53
- Bildraum 18, 75–100
- Bildregister 94–97
- Blindenheilung 41, 88, 92
- Buch als Symbol 126–129
- Busse 19, 26, 135–154
- Compassio* 15, 20–26, 115, 122, 145–149
- Darstellungsmodus *siehe auch Perspektive* 75–103
- Devotio moderna siehe auch Repräsentationsfrömmigkeit* 13–15, 19 f., 24–26, 35, 54, 62, 66, 143
- Entschlafung Mariens 39
- Erinnerung, Gedächtnis 10–12, 22, 26–28, 36, 39, 44, 47, 127 f., 140 f., 180, 183, 208
- Frömmigkeitspraxis *siehe Devotio moderna*
- Fusswaschung 17, 39, 141, 153, 210
- Gründonnerstag 24, 82, 141
- Heiliggrab-Monumente 161, 201–212
- Heilsgeschichte 11, 20–26, 48, 77, 135–141
- Himmelfahrt 24, 37, 92
- Himmelskönigin 113, 119, 146
- Identifikationsangebote für Gläubige 145–154
- Interrogatio Sancti Anselmi/ St. Anselmi Fragen an Maria/ Dialogus Mariae et Anselmi 19, 36, 81, 84, 87–93, 109–130, 145–153
- Kreuzigung 11, 17, 40, 54, 95, 120, 142, 150
- Kreuzzüge 48, 162, 195
- Legenda Aurea* 20, 32, 140, 151
- Liturgie 11, 18, 21 f., 24, 27, 36, 41, 48, 137, 201
- Marienleben* 25, 53, 87, 92
- Marientraditionen 46
- Messe 142
- Mirabilia Urbis Romae* 19
- Mit-Leiden *siehe Compassio*
- Mondsichelmadonna 100
- Nachfolge 27, 32, 54, 66, 160
- Palmsonntag 24, 46
- Panorama 12, 79 f.
- Passionsfrömmigkeit *siehe auch Compassio und Devotio moderna* 135–154
- Passionsspiel 13 f., 16 f., 23, 25, 33 f., 48, 52–54, 81, 96, 136 f., 139, 142, 151 f.
- Perspektive, Blickrichtung 14, 37, 78, 121, 146, 216–220, 233

- Pilgern, Pilgerfahrt, Pilgerwesen 14, 20–23, 33–36, 38, 43 f., 159–187, 220
- Pilgerreise des Adrian von Bubenberg 60–63, 66, 159
- Pilgerreise, innere, imaginäre, geistige 65, 67, 79
- Planctus-Mariae*-Literatur 89, 145–148
- Raum, Kirchenraum 14, 18, 22–26, 86, 100, 103, 138, 149
- Realismus, Realitätstreue/-bezug 17 f., 33–35, 55, 136 f., 153 f., 227–234
- Reliquien aus dem Heiligen Land 21, 24, 71, 84, 138, 161, 172 f., 175, 179 f.
- Repräsentation 14, 24, 68, 100, 102, 138
- Restaurierung 52, 84
- Sakraltopographie und -architektur Jerusalems 12–14, 16, 20, 41, 79 f., 96, 140
- Salbung Jesu durch die Sünderin 39, 139–141, 151–153
- Sinnebenen 136
- Steinigung des Stephanus 42, 84
- Stifterhypothese 13 f., 17, 49–67
- Strättlinger Chronik 61, 63 f., 101
- Sünde 24, 150–154
- Synoptisches Vermögen 20–23, 26
- Vergegenwärtigung, *Re-Enactment* 66, 138 f., 145
- Verhaftung Jesu 42, 147
- Wallfahrt *siehe Pilgern*
- Weissagung der Sibylle 19 f., 42, 56, 88, 100, 111, 137 f.

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., war Professor für Kunstgeschichte am Karlsruher Institut für Technologie (KIT).

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

Maria Lissek (*1986), Dr. 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.



Das Signet des Schwabe Verlags ist die Druckermarke der 1488 in Basel gegründeten Offizin Petri, des Ursprungs des heutigen Verlags-
hauses. Das Signet verweist auf die Anfänge des Buchdrucks und stammt aus dem Umkreis von Hans Holbein. Es illustriert die Bibelstelle Jeremia 23,29:
«Ist mein Wort nicht wie Feuer, spricht der Herr, und wie ein Hammer, der Felsen zerschmeißt?»

Theologisch bedeutsame Orte der Schweiz

Herausgegeben von
Katharina Heyden und Maria Lissek, in Verbindung mit
Gregor Emmenegger, Ann-Kathrin Gässlein,
Karin Mykytjuk-Hitz, Franziska Metzger, Martin Sallmann
und Ueli Zahnd.

JERUSALEM AM THUNERSEE

Das Passionspanorama in der Kirche Scherzligen am Thunersee aus dem Jahr 1469 wird traditionell vor dem Hintergrund spätmittelalterlicher Passions-spiele gedeutet. Es weist aber auch erstaunliche Übereinstimmungen mit der Sakraltopographie und Architektur Jerusalems zu dieser Zeit auf.

Sind die heiligen Stätten in Jerusalem in diesem Panorama realitätsgetreu dargestellt? Welche Ästhetik und Frömmigkeit repräsentiert es? Und könnte der Berner Schultheiss Adrian von Bubenberg, der 1466 eine Jerusalem-Reise unternahm, der Stifter gewesen sein? – Beiträge aus Theologie, Geschichte, Archäologie, Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte diskutieren diese Fragen und ordnen das Fresko in seine historischen, sozialen sowie frömmigkeits- und kunstgeschichtlichen Kontexte ein. Das Panorama, in dem reale und ideale Welt simultan präsentiert werden, soll den Betrachtenden eine «visionäre Reise» ins Jerusalem der Passion Jesu ermöglichen.

Katharina Heyden ist seit 2014 Professorin für Ältere Geschichte des Christentums und der interreligiösen Begegnungen an der Universität Bern. Ihre akademische Ausbildung erwarb sie in Berlin, Jerusalem, Rom, Jena und Göttingen.

Maria Lissek studierte Theologie in Bamberg, Marburg, Jerusalem und Tübingen, war Assistentin im Theologischen Studienjahr in Jerusalem und Forschungsstipendiatin in Oxford. Seit 2014 ist sie Assistentin am Institut für Historische Theologie der Universität Bern.

SCHWABE VERLAG

www.schwabe.ch

ISBN 978-3-7965-4188-9



9 783796 541889