



Der Englische Gruss des Veit Stoss und die Entstehung
spätmittelalterlicher Bild-Rosarien

Die spätmittelalterliche Rosenkranzverehrung ist ein hochgradig mediales Phänomen.* Schrift- wie Bildmedien sind gleichermaßen an der Verbreitung der neuen Gebetspraxis beteiligt. Zu Recht kann man sagen, dass es der «Bild-Text» ist, der dem Rosenkranzgebet im späten 15. Jahrhundert zum Durchbruch verholfen hat.¹ Dabei spielt das neue Massmedium der Druckgrafik von Anfang an eine Schlüsselrolle. Hier wird jenes Kompositionsschema eingeführt, das man als «Bild-Rosarium» bezeichnen könnte: Entlang eines Blütenkranzes reihen sich Medaillons mit Szenen aus dem Leben Jesu und Mariens. Der Rosenkranz ist in solchen Fällen nicht nur ikonographisches Thema, sondern formales Strukturprinzip der Darstellung. Die Aufreihung der Medaillons entspricht der Aufreihung von «Geheimnissen» der Heilsgeschichte in der Praxis des Rosenkranzgebets. Als Folge gelesen, ergeben die Medaillons eine Erzählung des Jesus- und Marienlebens mit standardisierten Stationen. Den Bild-Rosarien ist damit jene narrative Aufladung des sequentiellen Betens eigen, die neuere Forschungen als wichtiges Erfolgsrezept der Rosenkranzfrömmigkeit ansehen.²

Ins Zentrum meiner Überlegungen stelle ich ein Werk, das neben Dürers *Rosenkranzfest* als das populärste der vorreformatorischen Rosenkranzkunst gelten kann: den *Englischen Gruss* des Veit Stoss (1447–1533). Bestellt wurde er 1517 vom Nürnberger Patrizier und damaligen «vordersten losunger» (Oberbürgermeister) Anton Tucher (1458–1524) für den Chor von St. Lorenz (Abb. 1 und 2).³ Der Auftrag Tuchers erging auf dem Höhepunkt der vorreformatorischen Rosenkranzfrömmigkeit und ihrer seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts merklich anschwellenden Bildproduktion.⁴ Wie diese Entwicklung innerhalb der Mauern Nürnbergs vonstatten ging, ist mangels frömmigkeits- und kirchengeschichtlicher Untersuchungen bislang nur in Ansätzen bekannt.⁵ Jedenfalls ist die Existenz einer vermutlich den Dominikanern angegliederten Rosenkranzbruderschaft belegt, für die der Stadtarzt Ulrich Pinder (†1519) das umfangreiche Kompendium *Der beschlossenen gart des rosenkrantz marie* publizierte.⁶ Präzisere Kenntnis haben wir dafür von der Nürnberger Bildproduktion mit Rosenkranzthematik. Neben den mehr als tausend Holzschnitten des *beschlossenen gart* (Abb. 9 und 20) entstanden im frühen 16. Jahrhundert zahlreiche Einblattdrucke zum Rosenkranzgebet.⁷ Gleichzeitig fanden in den Kirchen der Stadt mehrere Rosenkranztafeln sowie Rosenkranzaltäre Aufstellung (Abb. 10, 12, 13 und 18).⁸

Der *Englische Gruss* ist aus zwei Gründen für eine Diskussion spätmittelalterlicher Bild-Rosarien besonders geeignet. Da ist zum einen der Rahmen der Gruppe, der rundum mit Medaillons aus dem Marienleben besetzt ist. Das Stoss'sche Schnitzwerk nimmt hier Lösungen auf, die von Holzschnitten und Tafelbildern im kleineren Massstab eingeführt und

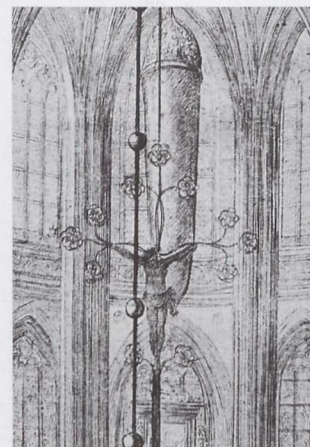


1. Veit Stoss, *Englischer Gruss*. 1517–18.
St. Lorenz Nürnberg.

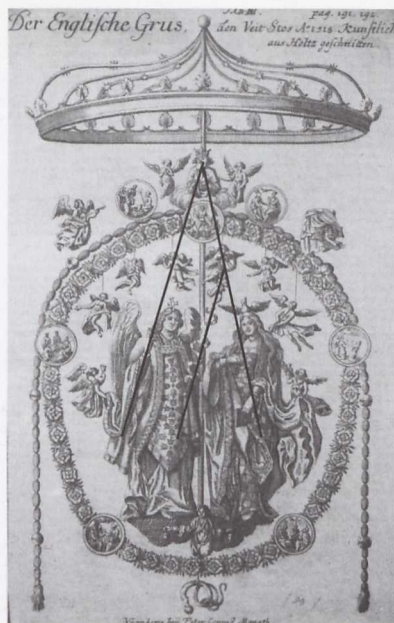
2. St. Lorenz Nürnberg, Innenansicht des
Chores mit *Englischem Gruss* und Leuchter-
krone.

bereits erprobt worden waren. Zu fragen ist hier nach dem Status der verschiedenen Teilbilder innerhalb der Gesamtkomposition und nach den bildgeschichtlichen Voraussetzungen des Kranzschemas. Zum anderen geht es um das Innere dieses Rahmens: In anderen Bild-Rosarien ist er häufig mit einer überzeitlich konnotierten Marienfigur (thronende Madonna, Apokalyptisches Weib) besetzt. Der *Englische Gruss* dagegen rückt mit der Verkündigung ein zentrales Ereignis aus dem Leben Marias in den Mittelpunkt. Was sind die Gründe für diese Akzentuierung des Verkündigungsgeschehens? Und: wie wirken Füllung und Rahmen im Kontakt mit den Betrachtern zusammen?

Die Tatsache, dass der *Englische Gruss* noch heute an seinem angestammten Platz im Chor von Sankt Lorenz hängt, sollte nicht über die Kluft hinwegtäuschen, welche die gegenwärtige Präsentation des Werkes von seiner historischen Rezeptionssituation trennt. Generell ist zu sagen, dass der Verwendungszusammenhang der im Kirchenraum angebrachten Rosenkranzbilder weitgehend im Dunkeln liegt. Der Beginn des konfessionellen Zeitalters führte nicht nur zur Zerstörung vieler dieser Werke, sondern brachte auch die mit ihnen verbundenen Praktiken zum Erliegen. Im Fall des *Englischen Grusses* bedeutete die Einführung der Reformation in Nürnberg im Jahr 1524 einen solchen Einschnitt. Die wichtigste Quelle zum ursprünglich beabsichtigten Gebrauch sind die Tucherschen Haushaltsbücher. Hier erfahren wir beispielsweise, dass der von Stoss gefertigte «rossenkrantz» ursprünglich mit einem textilen «chubert» ausgestattet war, der ihn allseitig einhüllte (Abb. 3).⁹ Doch zur Inszenierung dieser Hülle im liturgischen Kalender der Kirchenfeste haben wir keinerlei Anhaltspunkte. In Analogie zu anderen Bildstiftungen in St. Lorenz darf lediglich vermutet werden, dass der «chubert» nur zu wenigen ausgewählten Anlässen geöffnet werden sollte.¹⁰ Eine besondere Rolle dürfte im ursprünglichen Funktionszusammenhang die schmiedeeiserne Leuchterkrone gespielt haben, die Tucher als Teil des Ensembles in Auftrag gab und acht Meter vor dem Schnitzwerk aufhängen liess (Abb. 2). Aus dem Haushaltsbuch der Jahre 1507–1517 erfahren wir, dass Tucher zu den Festen Mariä Verkündigung (25. März), Mariä Himmelfahrt (15. August), Mariä Geburt (8. September) und Weihnachten (25. Dezember) regelmässig je 50 Wachskerzen stiftete, die «auf den rossenkrantz» der Dominikanerkirche, der Frauenkirche und – seltener – von St. Clara gingen.¹¹ Die feststehende Formulierung «auf den rossenkrantz» lässt vermuten, dass es sich dabei eher um Leuchter denn um Bilder handelte.¹² Zwischen Rosenkranzverehrung und Kerzenopfer bestand offenbar für den Auftraggeber des *Englischen Grusses* ein enger Zusammenhang.



Sehr viel genauer als über den ursprünglich beabsichtigten Gebrauch sind wir über das ursprüngliche Aussehen des Schnitzensembles informiert, das in Darstellungen des 16. bis 18. Jahrhunderts überliefert ist (Abb. 4). Gegenüber dem heutigen Zustand sind dort einige Elemente zu beobachten, die in der Zwischenzeit verloren gegangen sind: unter anderem zwei weitere Engel, welche die Verkündigungsszene überflogen, sowie eine Christusfigur mit geschultertem Kreuz.¹³ Diese und andere Verluste sind auf den unglücklichen Absturz im April 1817 zurückzuführen, als die Gruppe aus einigen Metern Höhe auf den Fussboden prall-



te.¹⁴ Bereits einige Jahre zuvor, anlässlich der vorübergehenden Ausstellung des *Englischen Grusses* in der Burg, war die weit ausladende Krone aus Holz entfernt worden, die dem «chubert» als Halterung diente.

VERKÜNDIGUNG UND ROSENKLANZGEBET – DIE HEILSGESCHICHTLICHE POTENZ DES AVE

Die Verkündigung an Maria ist in den Bild-Rosarien üblicherweise das erste der heilsgeschichtlichen Geheimnisse. Beim *Englischen Gruss* dagegen ist die Verkündigung aus der Reihe der übrigen Szenen ausgeklint und überlebensgross ins Zentrum der gesamten Anlage gerückt. In vollplastischer Ausführung stehen der Erzengel und Maria nebeneinander. Die Begegnung der beiden Akteure ist von grosser Nähe – lediglich ein schmaler Zwischenraum verhindert eine direkte Berührung – und zugleich von einer starken Drosselung der körperlichen Motorik bestimmt (Abb. 5). Gabriel ist die etwas dynamischere, stärker raumgreifende Figur, seine Körperachse ist aus der frontalen Position ein Stück weit hinüber zu Maria gedreht, der linke Fuss schiebt sich unter dem Gewand nach vorne. Fast unmerklich deutet sich hier eine Bewegung des Ankommens und Hinzutretens an. Gestik und Mimik des Erzengels sind ganz auf die Überbringung der Botschaft Gottes ausgerichtet: die Rechte zum Segen spendenden Gruss erhoben, der Mund in Sprechbewegung geöffnet, die Linke das Szepter mit dem Spruchband umfassend, in das von unten nach oben die Anrede Marias eingetragen ist: «Ave Maria [gratia plena] dominus [tecum].» Der zweite Teil des Bandes enthält bereits die Antwort der Angesprochenen: «[Ecce ancilla] domini fiat michi secundum verbum tuum».¹⁵ Der Stab mit den Worten des Dialogs ist das einzige Element, das die schmale Lücke zwischen den beiden Akteuren überbrückt. Parallel zu diesem Vorstoss in ihre Handlungssphäre weicht Maria ein Stück weit mit ihrem Oberkörper zurück und legt schützend eine Hand vor ihre Brust. Ihrer Linken entgleitet das Buch, in dem sie

3. Johann Ulrich Kraus nach einer Zeichnung von Johann Andreas Graff, Inneres von St. Lorenz (Detail des Chorhaupts mit dem «chubert»), 1685.

4. Peter Conrad Monath, *Der Englische Gruss den Veit Stos kunstlich aus Holtz geschnitten*, aus: Johann Gabriel Doppelmayr, *Historisch Nachricht von den Nürnberger Mathematicis und Künstlern*, Nürnberg 1730. Schema der achsialen Bezüge.

5. Veit Stoss, *Englischer Gruss* (Detail mit Gabriel und Maria).

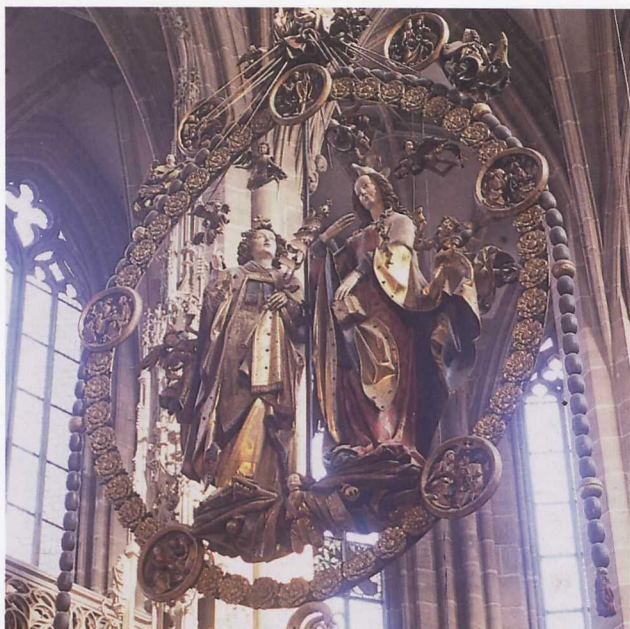


eben noch las – nach verbreiteter Auffassung der Zeit jene Stelle bei Jesaja, in der die jungfräuliche Geburt des Erlösers prophezeit wird: «Ecce concipiet virgo, et pariet filium» (Is 7,14).¹⁶

Die bildliche Ausgestaltung des Verkündigungsthemas war am Ausgang des Spätmittelalters bekanntlich in hohem Masse normiert (Abb. 9 und 13). Gerade die relative Gleichförmigkeit der Lösungen jedoch muss bereits kleineren Abweichungen und Akzentverschiebungen ein besonders hohes Gewicht in der Wahrnehmung zeitgenössischer Kirchenbesucher verliehen haben. Bei Stoss ist in dieser Hinsicht eine aussergewöhnliche Konzentration auf die sprachliche Interaktion zwischen Engel und Jungfrau zu beobachten: Kern der biblischen Verkündigungsgeschichte (Lk 1, 26–38) ist ja, wie zuletzt von verschiedener Seite betont wurde, eine Handlung, die sich allein auf der Ebene des gesprochenen Wortes ereignet. Das Wort Gabriels ist das heilsgeschichtlich wirksame Wort schlechthin, es inkarniert, lässt Gott Fleisch werden.¹⁷ Genau diese heilsgeschichtliche Potenz des *Ave* aber kann als zentrales Element der Rosenkranzfrömmigkeit angesehen werden.

In der Rosenkranzliteratur finden wir hierfür mannigfache Belege. So heisst es beispielsweise im *beschlossen gart* des Ulrich Pinder (Abb. 9): «von dem ave maria dem englischen gruess [...] so hat diss gebet ein sundere grosse nutzbarkeit wan dieser gruess ursachen was die menschliche geburt des son gottes die widerumb geberung des yetz gestorbnen menschen vnd die berawbung oder auslerung der hellen [...] Vnd darumb so spricht von dysem grues der sues lerer sant bernart. Welcher disen spricht mit andacht der helt die stat des engels gabrielis vnd yn etlicher weis gebirt in yr widerumb geistlich den son gotes oder zu den mynsten in im selbs durch ein heilsame hilf der selbe junckfrawe marie.»¹⁸

Das Nachsprechen des Engelsgrusses, so ein Grundprinzip der Rosenkranzfrömmigkeit, soll etwas von der Segen spendenden Kraft des Ave auf den Betenden übertragen. Nehmen wir also unter diesen Vorzeichen das zentrale Geschehen des *Englischen Grusses* noch einmal genauer in



den Blick: Neben Maria und Gabriel bezieht die Verkündigungshandlung auch die drei Personen der Trinität mit ein. Gottvater wird durch seine Position ausserhalb des Blütenkranzes als der eigentliche «Absender» des Ave charakterisiert. Auch sein Mund ist in leichter Sprechbewegung geöffnet. Der nach oben zeigende Segensgestus Gabriels verweist zurück auf diesen göttlichen Ursprung des Engelsgrusses. Hingegen war der «Botenstab» Gabriels im ursprünglichen Zustand – etwas steiler als heute – direkt auf den schwebenden Christusknaben mit dem Kreuz ausgerichtet.¹⁹ Das Gotteswort stand in einem Verhältnis unmittelbarer Nähe zum sich inkarnierenden Gottessohn. Stärker als heute nachvollziehbar entwickelte sich das Geschehen der Verkündigung also nicht in einer direkten, horizontal verlaufenden Kommunikation, sondern indirekt und vertikal, entlang eines doppelten Dreiecks, dessen Spitze durch den Kranzengel über Christus markiert wurde (Abb. 4). Der Eindruck einer solchen «Umleitung» muss sich bei einer Betrachtung der Skulptur von seitlichen und untersichtigen Standpunkten, wie sie der normale Kirchenbesucher in den meisten Fällen einnimmt, noch verstärkt haben (Abb. 6–8): Von links her schauend, fällt der langgestreckte Einschnitt auf, der sich parallel zum Botenstab in Gabriels Gewandung öffnet. Weiter rechts stehend, tritt die noch sehr viel tiefere Höhlung zutage, an der sich die umhüllenden Gewandmassen der Gottesmutter öffnen. Nach vorne durch Hände bzw. Unterarme abgeschirmt, wird hier der Körper Mariens sichtbar, der sich unter dem schweren Manteltuch verbirgt, wie eine Einlasspforte für das Wort, auf das die Lektüre der Propheten sie vorbereitet hat. Sieht man genauer hin, scheint sich unter dem straff gegürteten Kleid der Bauch Mariens bereits in ersten Symptomen der Schwangerschaft nach vorne zu wölben.

Zentrale Gelenkstelle der Stoss'schen Verkündigungsgruppe, so kann man festhalten, ist das Spruchband Gabriels mit dem Ave. In die Mitte der gesamten Anlage gerückt, organisieren sich von hier aus die wichtigsten axialen Bezüge der Erzählung. Die vielfache Rundung, mit der das Spruchband sich um das goldene Szepter windet, erinnert natürlich an

Von dem aue maria dem engelischen grueß.



6. Veit Stoss, *Engelischer Gruss* (Ansicht von links unten).

7. Veit Stoss, *Engelischer Gruss* (Unteransicht zentral).

8. Veit Stoss, *Engelischer Gruss* (Ansicht von rechts unten).

9. Hans Schäußlein, *Verkündigung an Maria*, aus: Ulrich Pinder, «Der beschlossen gart des rosenkrantz marie», Nürnberg 1505.

das Prinzip der Wiederholung, auf dem die Gebetsform des Rosenkranzes beruht. In aufschlussreicher visueller Beziehung dazu steht zudem die Schlange des Sündenfalls, die sich am Fuss des Rosenkranzes kringelt. «Do kart er den namen umb, den Eva hatte, und nannte sie A-ve», wie Adolf von Essen im *rosengertlin* schreibt.²⁰ Die Umkehrung des Sündenfalls durch den Engelsgruss wird hier durch die vertikale Zuordnung sprechend umgesetzt.

Die vom Auftraggeber Tucher gefällte Entscheidung, die Verkündigung ins Zentrum seines grossen Bild-Rosariums zu stellen, erscheint angesichts der zentralen Rolle des Ave Maria für die Rosenkranzfrömmigkeit überaus zwingend. Ein Blick auf andere Rosenkranzbilder zeigt aber, dass wir es mit einem Einzelfall zu tun haben. Das mit Abstand häufigste Zentralmotiv ist die stehende Madonna im Strahlenkranz.²¹ Als Beispiel aus der Monumentalkunst sei Tilman Riemenschneiders (1460–1531) wenig spätere *Rosenkranz-Madonna* in der Wallfahrtskirche Volkach angeführt (Abb. 11).²² Im Gegensatz zur historischen Maria der Verkündigungsszene tritt uns Maria hier als überzeitliches Wesen entgegen – als *mulier amicta sole* der Apokalypse –, das seine Strahlkraft durch die hohe ekklesiologische und kosmologische Aufladung (Maria als Kirche und als Sonne) erhält.

Ein in diesem Zusammenhang überaus aufschlussreiches Rosenkranzbild, das beide Optionen, Strahlenkranz-Madonna und Verkündigung, direkt miteinander verbindet, ist ein nur fragmentarisch erhaltenes Klappretabel aus der 1807 abgebrochenen Nürnberger Dominikanerkirche (Abb. 10, 12 und 13).²³ Der Hinweis auf dieses Werk ist für das Verständnis des *Englischen Grusses* auch deshalb wichtig, weil Anton Tucher es mit hoher Wahrscheinlichkeit gekannt hat. Denn in der Dominikanerkirche befand sich ja einer jener «rossenkrenz», die er alljährlich mit Kerzenopfern bedachte. Es ist das um 1490/95 entstandene Ensemble aus der Werkstatt Michael Wolgemuts (1434/37–1519), das im Schrein ein Fünf-Wunden-Rosarium barg, welches von einer fünfzehnköpfigen Engelsschar getragen wurde. In der Mitte war eine sitzende Madonna im Strahlenkranz – mit heute verlorenem Kind – platziert. Die bemalten Flügel – nur der rechte ist noch erhalten – hatten auf der Innenseite die Verehrung der geistlichen und weltlichen Stände zum Gegenstand. Ausser hingegen war die Verkündigung an Maria dargestellt.

Das Triptychon aus der Dominikanerkirche ist also ein Präzedenzfall für ein Rosenkranzbild mit grossformatiger Verkündigung.²⁴ Ein wichtiger Unterschied zum *Englischen Gruss* liegt allerdings darin, dass Wolgemuts Verkündigung historisches Vorspiel für den überzeitlichen Auftritt der Strahlenkranzmadonna bleibt. Die in der Klappvorrichtung angelegte Hierarchie zwischen Aussen und Innen wurde zusätzlich durch eine mediale Differenz vertieft – hier zweidimensionale Malerei, dort dreidimensionale Plastik.

In dieses Gefälle von Aussen und Innen war ein weiterer Unterschied eingelagert: Während es auf der Aussenseite der Erzengel war, der mit dem Ave auf den Lippen an Maria herantrat, wurde dieser Part im Inneren von den Vertretern der geistlichen und weltlichen Stände übernommen, die mit Rosenkranzschnüren in der Hand vor Maria knien. Bezeichnenderweise sind die Gewänder Mariens wie der Engel mit dem



10. Werkstatt Michael Wolgemut, Maria in Fünf-Wunden-Rosenkranz. Um 1490–1495. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

11. Tilman Riemenschneider, Maria im Rosenkranz. 1521. Wallfahrtskirche Volkach.

12. Michael Wolgemut, Geistliche Stände in Anbetung des Rosenkranzes. Um 1490–1495. St. Lorenz Nürnberg.

13. Michael Wolgemut, Verkündigungengel, um 1490–1495. St. Lorenz Nürnberg.

deutschen und dem lateinischen Text des *Ave Maria* beschriftet: «GEGRUSSET SEIS DU EDLE JUNGFRAU MARIA EIN MUTER GOT [...] EIN KONIGIN. AVE MARIA GRACIA PLENA DOMINUS TECUM BENEDICTA JNTER MULIERIBUS.»²⁵ Die Beschriftung der Gewänder geht auf die fest in der Frömmigkeit des Spätmittelalters verwurzelte Vorstellung zurück, dass der Beter mit seinem Gebet Gewänder für die Heiligen verfertige.²⁶ So werden wir darauf aufmerksam gemacht, dass der Madonna im Schrein ein doppelter Status zukommt: Einerseits ist sie Schutz und Gnaden spendendes Zeichen, das die seitlich knienden Gläubigen im Rosenkranzgebet anrufen, andererseits ein bekleidetes Wesen, das durch das Gebet der Gläubigen immer wieder neu mit Gewändern angetan wird.

Unsere Deutung des *Englischen Grusses* als Rosenkranzbild lässt sich an diesem Punkt noch einen wichtigen Schritt weiterentwickeln: Die beiden an Wolgemuts Altar getrennten Elemente des historischen und des überzeitlichen *Ave Maria* fliessen im Chor von St. Lorenz zu einem einzigen Bild zusammen. Denn Stoss' Verkündigung fehlt der irdische Rahmen, sie ist allseitig von musizierenden Engeln umgeben und wird selbst von einem Engel mit ausgebreiteten Flügeln gen Himmel getragen. An das Verfertigen der Gewänder im Gebet erinnern die beiden glockenschwingenden Engel, welche die ausladenden Mäntel der beiden Protagonisten in die Höhe halten – angesichts der Aufdringlichkeit dieser Präsentation liegt es nahe, hierin eine Anspielung auf den Namen des Stifters und auf seinen Stiftungsakt zu sehen. Der über Maria gebreite Mantel kann dabei als Vorgriff auf die spätere Erhebung der Gottesmutter zur Himmelskönigin gedeutet werden: Seine Innenseite ist blau eingefärbt und dicht mit goldenen Sternen besetzt.²⁷

HEILSGESCHICHTE IM BILDERKRANZ – DAS GEBET ALS FORMGEBUNG

Ich komme nun zum zweiten Teil meiner Überlegungen, welche die Rahmung der grossen Szene im Inneren betreffen. Die Erzählung der Verkündigung ist eingeschrieben in eine insgesamt sieben Stationen umfassende Medaillonfolge zum Leben Jesu und Mariens, wird also selbst noch einmal von einer Erzählung gerahmt. Der grösste Teil der Medaillons – nämlich fünf – ist an einem längsovalen Kranz vergoldeter Rosen befestigt, innerhalb dessen die Verkündigungsgruppe schwebt. Die beiden letzten Bilder der Folge kommen auf eine silberne Paternosterschnur zu liegen, die über das Oval der Rosen gebreitet ist. Mit dieser Verbindung von heilsgeschichtlichen Szenen und Kranz bzw. Gebetschnur knüpft der *Englische Gruss* an jenen Strang der Rosenkranz-Ikonomie an, der die «Geheimnisse» des seriellen Gebetes in vielschichtigen Bildmustern arrangiert.

Der Typus des Bild-Rosariums, den der *Englische Gruss* verkörpert, scheint auf den ersten Blick einfach als Äquivalent der tatsächlich gebrauchten «Gebetszählgeräte» konzipiert. Diese waren in der Abfolge ihrer Elemente in der Tat vergleichbar aufgebaut, das heisst in fünf Segmenten zu je zehn Einheiten, die durch grössere Paternosterperlen abgegrenzt wurden. Aufwändigere Rosarien hatten an Stelle der Paternoster-



14. Jan van Eyck, Arnolfini-Doppelbildnis (Detail Paternosterschnur und Rundspiegel mit Passionsszenen). 1434. National Gallery London.

perlen figürliche Darstellungen und wurden so zu «Bildgebetsgeräten».²⁸ Doch während die Darstellungen der tatsächlichen Gebetsschnüre in erster Linie sukzessive, in der Bewegung eines Nacheinander, erfahren wurden, verbinden sich die Darstellungen der Bild-Rosarien zu einer simultan überschaubaren «Figur», welche die Relationen der einzelnen Elemente regelt. Was es mit diesem Unterschied auf sich hat, lässt sich gut an einem Detail in Jan van Eycks (um 1390–1441) *Arnolfini-Doppelbildnis* von 1434 veranschaulichen (Abb. 14): An der Rückwand des gemalten Innenraumes hängen dort nebeneinander eine «formlose» Paternoster-schnur und – gewissermassen als Vorläufer der späteren Bild-Rosarien – der kreisförmige Spiegel, der von Medaillons der Passionsgeschichte umgeben ist.²⁹ Im folgenden geht es um diese formende Qualität der Bilderkränze und ihren Bezug zur Praxis der Rosenkranzgebets.

Ein Blick auf die frühe Produktion an Rosenkranzbildern, wie sie Oudendijck Pieterse zusammengestellt hat, lässt erkennen, dass sich die Kreisform erst nach einiger Zeit als gängiges Anordnungsmuster der Geheimnisse etablierte. So zeigt beispielsweise eine der ältesten Darstellungen, der spanische Holzschnitt Franciscus Domenechs von 1488, eine neutrale Disposition der Geheimnisse in drei streifenförmigen «Fünfern», die den freudvollen, schmerzhaften und glorreichen Rosenkranz vor Augen führen (Abb. 16). Domenech bediente sich damit eines der gängigsten Schemata für die Anordnung mehrerer Bildfelder innerhalb eines Zyklus. Gesondert von der Erzählung im oberen Teil des Blattes ist unten Maria als Strahlenkranzmadonna wiedergegeben, flankiert von zentralen Figuren des Rosenkranzkultes. Zwei Komponenten, die etwa bei Riemenschneider eng miteinander verschränkt sind, werden hier kompositorisch separiert. Die Folge der Vita-Szenen erlangt keine eigene Gestaltqualität.³⁰

Eine andere frühe Darstellung der Rosenkranzgeheimnisse, erstmals 1483 in der populären Erbauungsschrift *Vnser lieben frauen Psalter* publiziert, verfolgt diesbezüglich eine ganz andere Strategie (Abb. 15).³¹ Wieder ist hier eine Auswahl von 15 Geheimnissen in der dreifachen Unterteilung von freudvollem, schmerzhaftem und glorreichem Rosenkranz dargestellt, die damals allerdings noch lange nicht die übliche war. Jeder Fünfergruppe ist ein eigenes Blatt vorbehalten, auf dem jede «Klausel» von einem eigenen Kranz aus zehn Blüten eingefasst wird. In der Anordnung des Ganzen bediente man sich jenes Musters, das die Fünzfzahl gestaltpsychologisch am prägnantesten artikuliert: der Quinkunx als einer «totalisierenden» Figur.³² Die Leseordnung der Holzschnitte lässt sich als Variation des Zeilenschemas beschreiben: Auf die oberen beiden Medaillons folgen die zuunterst stehenden, das mittlere setzt jeweils den Schlusspunkt. Die auf diese Weise hervorgehobenen Ereignisse sind der zwölfjährige Jesus im Tempel, die Kreuzigung und das Jüngste Gericht, eine Akzentuierung, die vor allem aus christologischer Perspektive als sinnvoll erscheint.³³ Das obere und das untere Medaillonpaar wiederum fassen jeweils zwei Szenen zu kleineren Erzähleinheiten zusammen, etwa Verkündigung und Heimsuchung, Geburt und Darbringung im Tempel, Dornenkrönung und Kreuztragung, Auferstehung und Himmelfahrt. Offenkundig sind die mnemotechnischen Implikationen des gewählten Arrangements: Jedes Blatt ist aufgrund der Prägnanz seiner



15. Anonym, Freudvoller, schmerzhafter und glorreicher Rosenkranz, aus: «Vnser lieben Frauen psalter». Abbildung nach der Ausgabe Augsburg 1492.



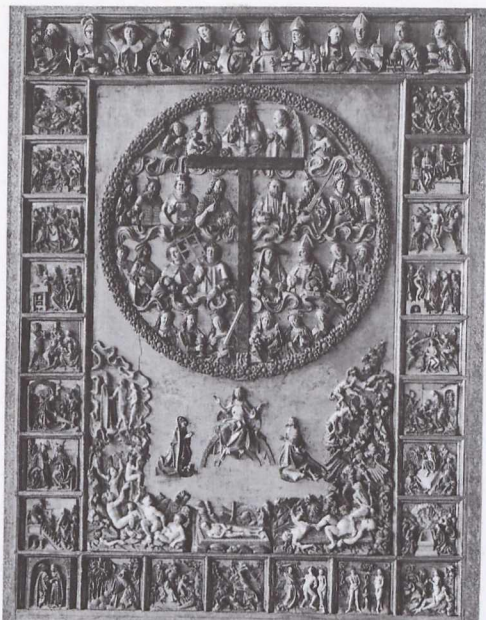
Komposition leicht erinnerbar, jeder «Fünfer» besteht aus klar unterschiedenen Orten, die mit bestimmten Ereignissen aus dem Leben Christi und Mariens verbunden sind. So konnten die Holzschritte des *psalter* als Anleitung zum Gebet wie als Lernhilfe zur besseren Einprägung dienen.³⁴

Angesichts der hohen Leistungsfähigkeit der hier vorgestellten Lösung erstaunt es fast, dass sich am Ende die kreisförmige Anordnung der Geheimnisse mit so erdrückender Mehrheit durchsetzte – eines der frühesten Beispiele hierfür ist ein Einblattdruck Hans Schaur, der in die 1480er Jahre zu datieren ist (Abb. 17).³⁵ Die Fünzfzahl der Geheimnisse, um die es schliesslich immer ging, war in einer Kreisfigur topologisch nur sehr unscharf «gespeichert», ebenso liessen sich dort vier, sechs, sieben, acht oder jede beliebige andere Zahl von Orten unterbringen – unser Beispiel demonstriert diese Erweiterbarkeit durch eine Verdoppelung der Geheimnisse von fünf auf zehn. Welches also waren am Ende die Qualitäten, die den Ausschlag für das «zyklische Prinzip» gaben?

Bildgeschichtlich gesehen evoziert die Kreisform Qualitäten der Vollendung und der Ganzheit, die in der christlichen Kunst immer dann aufgerufen werden, wenn kosmologische, enzyklopädische oder theologische Summen ins Bild zu setzen sind. Der hohe Ordnungsgrad des Bildgefüges wird in Schaur's Schnitt durch die vier Evangelistensymbole in den Zwickeln vervollständigt, welche gleichsam die Quadrierung des Kreises besorgen. Wenn wir auf Rosenkranzbilder gerade im Nürnberger Raum schauen, dann lässt sich dort ein zweiter Strang der Bildproduktion ausmachen, der die überzeitlichen und kosmologischen Konnotationen der Kreisform noch expliziter ausspielt. Die Rede ist vom «himmlischen Rosenkranz», wie er in der Rosenkranztafel der Stoss-Werkstatt aus der Frauenkirche aufgegriffen wurde (Abb. 18).³⁶ Im Zentrum des Bildes schwebt der Rosenkranz wie eine riesige Scheibe, die durch Wolkenbänder in Kompartimente für die Trinität, Maria, die Engelschöre und die Heiligen unterteilt ist. Der Rosenkranz wird hier als ein Ganzes gefeiert, das die komplette Fülle der Himmelshierarchie in sich beschliesst.

16. Francisco Domenech, Dreifacher Rosenkranz mit Rosenkranz-Madonna. 1488. Bibliothèque Royale Albert I, Brüssel.

17. Hans Schaur, Maria im Rosenkranz mit freudvollen und schmerzenseichem «Fünfer», darunter Gebetsanleitung mit Ablassversprechen. 1480–1490. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.



Beim *Englischen Gruss* ist das makellose Rund des Kreises zu einem oblongen Oval gestreckt, was neben dem Grundprinzip der Zirkularität die Hoheitsform der Mandorla ins Spiel bringt. Die in den «himmlischen Rosarien» so dominanten kosmologischen Konnotationen fallen dabei keineswegs unter den Tisch: Bei Betrachtung der Rückseite zeigt sich, dass die sieben Medaillons von hinten mit Sonne, Mond und Sternen bemalt sind, also auf den Himmelslauf der Gestirne verweisen (Abb. 19).

Die Mitte von Schaur's Bilderkranz wird von einer thronenden Madonna mit Kind ausgefüllt, der geistliche und weltliche Stände geflochtene Blumenkränze darbieten, während Engel sie mit einem weiteren Kranz krönen. Der Akt der Kranzdarbringung geht auf die Vorstellung zurück, dass das Sprechen des Rosenkranzgebets auf Erden einen wirklichen Rosenkranz im Himmel hervorbringt, mit dem die Engel Maria bekrönen (Abb. 20).³⁷ «Also auch [...] aus funffzig engelischen grüssen als auss funffzick rossen der selige junckfrawen marie ein sunder wolgevellig vnd angeneh krentzlein geflochten vnnnd auffgeopfert wird.»³⁸ Genau als eine solche Blütenkrone (und nicht als Gebetsschnur) ist aber auch der Kreis mit den Geheimnissen ausgebildet, der Schaur's Mittelszene umgibt: «Wer ain andächtigen rosen kranncz will petten [...] der fach an czu petten am ersten ain gelauben der bewt das wyslein dar auf man der rosen pintten sol [...]»³⁹. Die gleiche Beobachtung lässt sich an allen übrigen Bild-Rosarien, aber auch an allen Darstellungen vom Typus «himmlischer Rosenkranz» machen. Das die Heilsgeschichte kommensorierende Gebet wird so als eine imaginative Tätigkeit qualifiziert, welche die schutzbietende Gestalt des Kreises zugleich verehrt wie formend hervorbringt.

Was aber passiert, wenn in den Blütenkranz Medaillons mit Szenen aus dem Jesus- und Marienleben eingeflochten werden? Die Erzählung der Geheimnisse in Kreisform sorgt gegenüber anderen Anordnungsmustern für eine stärkere Lenkung des Betrachterblicks. Entlang der Blütenfolge wird das Auge von einem Ereignis der Erzählung zum nächsten geführt – Jörg-Jochen Berns spricht von einem «äusseren Film», der

18. Werkstatt Veit Stoss, Rosenkranztafel aus der Frauenkirche. Nach 1512. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

19. Veit Stoss, *Englischer Gruss*, 1517–1518.

dazu diene, einen «inneren Film» in der Imagination des Betrachters in der Spur zu halten.⁴⁰ Gerade der Eindruck eines Drehmoments war der Anwendung der Kreisform auf heilsgeschichtliche Zyklen in der christlichen Kunst jedoch eher abträglich gewesen.⁴¹ Noch mehr: die Bewegung im Kreis war Thema eines verbreiteten Bildformulars, das genau das Gegenmodell zur von Gott gesteuerten Heilsgeschichte vor Augen führte. In Darstellungen der *rota fortunæ* wurde das Schicksal der Nicht-Auserwählten als ewiger Kreislauf von Aufstieg, Blüte und Niedergang gedeutet (Abb. 22).⁴² Die narrativen Rosenkranzbilder legen der Bewegung im Kreis eine andere, positivere Bewertung zugrunde: Die Anordnung der Medaillons verständigt die Betrachter darüber, dass die Folge der heilsgeschichtlichen Ereignisse im Gebet einer imaginären Wiederholung zugeführt wird. Das im Kreis gehende Gebet holt die Ereignisse der Vergangenheit in die Gegenwart zurück. Das Paradigma einer solchen Transformation von linearer Heilsgeschichte in eine zyklische, wiederholbare Bewegung war der Kalender des Kirchenjahrs. In der Tat scheint man sich bei der Auswahl der Geheimnisse des *Englischen Grusses*, wie bereits Taubert bemerkte, an den grossen Festen dieses Kalenders orientiert zu haben – Weihnachten, Epiphania, Ostern, Christi Himmelfahrt und Pfingsten sind hier vertreten.⁴³

Die Kreisform eröffnete zugleich die Möglichkeit, auf eine strikt einsinnige Anordnung der Mysterien zu verzichten. Bereits Schaur's Holzschnitt wartet mit einer Verflechtung des freudenvollen mit einem schmerzreichen «Fünfer» auf. Die Erzählung im Rosenkranz wird so zum Bild für das enge Verwobensein von Verheissung und Erfüllung im Lauf der Heilsgeschichte: Alles verweist zugleich nach vorne und zurück.⁴⁴ Andere Kompositionen bewerkstelligen das Ineinander unterschiedlicher Mysterienfolgen über eine konzentrische Verschachtelung mehrerer Kreise, wie sie etwa am Wandbild der Peterskirche in Weilheim unter der Teck zu beobachten ist (Abb. 21).⁴⁵ Bei der Betrachtung derartiger Riesen-Rosarien zeigt sich allerdings, dass das Ordnungsversprechen, das von ihrer stark geometrisierenden Anordnung auf den ersten Blick ausgeht, nicht eingehalten werden kann. Was diese Bilder nicht leisten, ist eine sinnvolle, visuell «sprechende» Platzierung der Szenen entlang von bedeutungsstiftenden Achsen, wie sie Schaur's Blatt zumindest entlang der Vertikalen gelingt. So hochrangige Ereignisse wie die Verkündigung, die Kreuzigung und das Jüngste Gericht werden im Weilheimer Fresko gewissermassen auf Nebengeleise abgeschoben.

Der *Englische Gruss* setzt gegenüber einer solchen bloss vordergründigen Komplexität auf numerische Reduzierung bei gleichzeitiger Erhöhung der positionalen Stringenz. Die Auswahl der Medaillons fasst zwei freudenvolle mit drei glorreichen Ereignissen zusammen und ermöglicht auf diese Weise eine «lange», heilsgeschichtlich komplettere Erzählung, die von der Geburt Christi bis Pfingsten reicht, das Passionsgeschehen aber vollständig ausklammert. Die Gruppierung der Szenen entlang des Blütenkranzes lässt eine klare Zweiteilung von linker und rechter Kranzhälfte entstehen: links Geburt und Anbetung der Könige als Erzählung der Geburtsgeschichte mit Maria als Mutter und Christus in Säuglingsgestalt, rechts Himmelfahrt und Pfingsten als Erzählung der nachösterlichen Ereignisse mit Maria im Kreis ihrer «Ersatzöhne», der Apostel.

Von dreien rosenkranzē
marie.





Über diese Zweiteilung wird die zentral und zuoberst angebrachte Szene der Auferstehung als der eigentliche Umschlagpunkt der Heilsgeschichte ausgewiesen. Genau hier aber und nur dieses einzige Mal in dem sonst streng marianisch ausgerichteten Rosenkranz ist Maria abwesend. Die Last der Erlösung trägt im entscheidenden Moment allein Christus.⁴⁶

Das Besondere des *Englischen Grusses* gegenüber anderen Bild-Rosarien ist jedoch, dass die erzählerischen Bezüge über das Rund des Blütenkranzes hinausreichen. Da ist zum einen die schon angesprochene vertikale Achse, die von Gottvater hinab zur Verkündigungsszene und der Schlange des Sündenfalls reicht. Da sind zum anderen die beiden Medaillons mit dem Marien Tod und der Marienkrönung, die ausserhalb des Rosenkranzes angebracht sind. Die Fünffzahl wird durch sie erweitert zu einem «Siebener», wie er im Kult der Freuden bzw. Schmerzen Mariens eine Rolle spielte. Meines Erachtens liegt der Schlüssel zum Verständnis dieses Arrangements in der ursprünglich silbernen Gebetschnur, die über das Oval des Rosenkranzes gelegt ist. Im Gegensatz zu den vergoldeten Blüten ist sie als offene Gebetschnur gehalten, im Sinne unserer obigen Überlegungen also als lineare Folge. Die grössere Zahl von 66 Perlen dürfte auf eine biographische Zählung von Lebensjahren zurückgehen: Sie verdoppelt das Lebensalter Christi (33) und könnte wie der sogenannte Birgittinische Rosenkranz (63 Perlen) auf das vermutete Lebensalter Mariens gemünzt sein. Es erscheint mir alles andere als zufällig, dass diesem stärker biographisch ausgerichteten Gebetsgerät die beiden Medaillons angelagert sind, die vom persönlichen Lebensabschluss der Gottesmutter handeln. In der Kombination mit dem inneren Rosenkranz ergibt sich dabei folgendes Argument: Zwischen den



20. Anonym, *Beter vor Maria*, aus: Ulrich Pinder, «Der beschlossn gart des rosenkranz marie», Nürnberg 1505.

21. Anonym, *Madonna in dreifachem Rosenkranz*. Um 1500. Pfarrkirche St. Peter, Weilheim.

22. «Rota fortunæ», *Astronomische Sammelhandschrift aus der Werkstatt König Wenzels in Prag*. 1392–1393, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. 2352, fol. 86r.

Tod Mariens und ihre Aufnahme in den Himmel schiebt sich als transformierendes Ereignis die Auferstehung Christi. Sie ist die Voraussetzung für die himmlische Existenz Mariens. Der Sinn dieser einzigartigen Verzahnung von linearer und zyklischer Anordnung der Geheimnisse ist in der Funktion des *Englischen Grusses* als sakraler Bildstiftung zu vermuten: Das günstige Ende des Marienlebens steht stellvertretend für das erhoffte günstige Lebensende Anton Tuchers und all derjenigen, die vor dem *Englischen Gruss* beten.

AUSBLICK

Die mediale Leistung von Rosenkranzbildern wird durch die jeweiligen Funktionen der Werke in unterschiedliche Richtungen aufgefächert. Holzschnitte wie Schaus Einblattdruck oder die Illustrationen im *Ulmer psalter* hatten die Aufgabe, didaktisch in das Rosenkranzgebet einzuführen und der Vorstellung des Beters bestimmte Bildmuster einzuprägen. Vor diesen Bildern wurde tatsächlich gebetet. Der *Englische Gruss* scheint dagegen eher eine Vertretungsfunktion für das tatsächliche Beten gehabt zu haben. Stoss' Schnitzwerk repräsentiert die Leistungen der Gebets-handlung, indem es die Heilswirksamkeit des Ave erweist. Die zentralen Erlösungstaten des Lebens Christi und Mariens werden als Ausfaltung dessen charakterisiert, was in Gabriels Grusswort schon impliziert war. Der Erzengel ist gewissermassen der Vorbeter, durch dessen geöffneten Mund jene Worte gehen, die das Rosenkranzgebet unablässig wiederholt. Zur Aktivierung der Heilsmacht des Ave konnte dann schon ein Kerzenopfer auf den davor aufgehängten Leuchter reichen.

Im Kontext der Rosenkranzfrömmigkeit ist der *Englische Gruss* zweifelsohne eine der elaboriertesten Bildschöpfungen. Um seine Vertretungsfunktion erfüllen zu können, musste die Verkündigung zu einer himmlischen Wiederaufführung des irdischen Ereignisses umgestaltet werden. Für den einfacheren, alltäglichen Gebrauch aber war wohl diese Umdeutung der Verkündigung in ein himmlisches Geschehen zu komplex und anspruchsvoll. Gefragt blieben, wie Riemenschneiders Volkacher Rosenkranzbild und das Retabel der Wolgemut-Werkstatt zeigen, offenbar einfachere und eingängigere himmlische Zeichen. Jenseits dieser funktionalen Unterschiede jedoch gibt es eine gemeinsame Leistung, die von allen angesprochenen Rosenkranzbildern erbracht wird: sowohl die zum Beten anleitenden, didaktischen, als auch die dieses stellvertretend darstellenden, repräsentativen Werke bringen das Gebet in eine bildhafte Gestalt, deren Beitrag zur kollektiven Vorstellungswelt spätmittelalterlicher Frömmigkeit nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.

* Folgende Werke werden hier abgekürzt zitiert:

- BLD – Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (Hg.), *Der Englische Gruss des Veit Stoss zu St. Lorenz in Nürnberg*, München 1983.
- SN – Schulten, Walter (Hg.), *500 Jahre Rosenkranz. 1475 Köln 1975*, Köln 1975.
- OP – van den Oudendijk Pieterse, Frances Henriette Annemie: *Dürers Rosenkranzfest en de Ikonografie der Duitse Rozenkransgroepen van de XVe en het begin der XVIe eeuw*, Amsterdam 1939.
- 1 Vgl. Winston-Allen, Anne, *Stories of the Rose. The Making of the Rosary in the Middle Ages*, University Park 1997, S. 31ff. Zur Bedeutung der Bilder für die Rosenkranzfrömmigkeit vgl. zuletzt auch Lentz, Thomas, *Die Gewänder der Heiligen. Ein Diskussionsbeitrag zum Verhältnis von Gebet, Bild und Imagination*, in: Kerscher, Gottfried (Hg.), *Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*, Berlin 1993, S. 120–151, und Berns, Jörg Jochen, *Film vor dem Film. Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Marburg 2000, S. 57–69.
- 2 Vgl. Winston-Allen (wie Anm. 1), S. 26ff.
- 3 Zur Stiftung vgl. Grote, Ludwig, *Die Tucher. Bildnis einer Patrizierfamilie*, München 1961, S. 70–73; Schwemmer, Wilhelm, *Das Mäzenatentum der Nürnberger Patrizierfamilie Tucher vom 14.–18. Jahrhundert*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 51 (1962), S. 18–59 (hier: S. 24–28), und Mackenzie, Paul A., *Piety and Patronage. Aspects of Nürnberg Cultural and Religious Life 1477–1526*. Anton (II) Tucher and Veit Stoss, in: *Forum for Modern Language Studies* 29 (1993), S. 46–61 (hier: S. 49–56). Allgemein zum *Englischen Gruss* vgl. Rasmussen, Jörg, *Englischer Gruss, 1517–1518*, in: Bott, Gerhard / Kahsnitz, Rainer (Hg.), *Veit Stoss in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung*, München 1983, S. 194–209, mit Literaturüberblick. Zum *Englischen Gruss* als Rosenkranzbild: Klinkhammer, Karl Joseph, *Der Rosenkranz. Frömmigkeitsgeschichtlicher Hintergrund. Die Entstehung des Rosenkranzes und der «Englische Gruss»*, in: BLD, S. 198–205; ders., *Frömmigkeitsgeschichtliche Voraussetzungen zum Englischen Gruss*, in: Kahsnitz, Rainer (Hg.), *Veit Stoss. Die Vorträge des Nürnberger Symposiums*, München 1985, S. 183–191.
- 4 Als Korpus der spätmittelalterlichen Darstellungen nach wie vor unverzichtbar: OP.
- 5 Laut Grote (wie Anm. 3), S. 70 spielten die Dominikanerinnen von St. Katharinen eine wichtige Rolle bei der Propagierung des Rosenkranzgebetes in Nürnberg, doch führt er dafür keine Belege an.
- 6 Pinder, Ulrich, *Der beschlossene gart des rosenkrantz marie*, 2 Bde, Nürnberg: Eigenverlag Friedrich Peypus für Ulrich Pinder 1505. Holzschnitte von Hans Schäufelein, Hans Baldung Grien, Hans Süss von Kulmbach und Wolf Traut. Aus Nördlingen gebürtig, war Pinder seit 1493 in Nürnberg als Stadtarzt tätig und veröffentlichte nach der Jahrhundertwende eine Reihe derartiger Kompendien, etwa das *Speculum Passionis Domini Nostri Jhesu Christi*, Nürnberg 1507. Vgl. Will, Georg Andreas, *Nürnbergisches Gelehrten-Lexikon oder Beschreibung aller Nürnbergischen Gelehrten beyderley Geschlechts [...]* fortgesetzt von Christian Konrad Ropitsch, Bd. 7, Altdorf 1806 (Neuausgabe Neustadt an der Aisch 1998), S. 158–160; Vollmer, Hans, *Die Illustratoren des «Beschlossen gart des rosenkrantz marie»*. Ein Beitrag zur Kenntnis des Holzschnittes der Dürerschule, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 31 (1908), S. 18–36 und 144–158; Schreyll, Karl Heinz, Hans Schäufelein. *Das druckgraphische Werk*, 2 Bde. Nördlingen 1990, S. 53–802; Grossmann, G. Ulrich (Hg.): *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter*, Nürnberg 2000, S. 336–338 (Nr. 160, Karin Tebbe).
- 7 Wolf Traut schuf um 1510 mehrere selbstständige Holzschnitte zur Rosenkranzthematik, weitere Blätter schnitten um 1515 Erhard Schön und Hans Süss von Kulmbach, vgl. SN S. 146–149 (A 55, 57, 58, 58a, 60); Jezler, Peter (Hg.): *Himmel Hölle Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, Ausst.-Kat., Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Zürich 1994, S. 296–298 (Lutz Unbehauen).
- 8 Epitaphien: Epitaph der Anna Paumgartner, geb. Hayd, 1502, Sankt Lorenz, vgl. OP Nr. 212; Schleif, Corine, *Donatio et Memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg*, München 1990, S. 108. Rosenkranztafeln: Franken, um 1510/20, *Germanisches Nationalmuseum Nürnberg* (GNM), vgl. OP, Nr. 210; Kahsnitz, Rainer, *Veit Stoss in Nürnberg. Eine Nachlese zu Katalog und Ausstellung*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1984), S. 39–70 (hier: S. 44). Werkstatt Veit Stoss, nach 1512, ehemals Frauenkirche, GNM Nürnberg, Inv. Pl. O. 229, vgl. OP Nr. 108; Stafski, Heinz, *Rosenkranztafel*, in: Bott / Kahsnitz (wie Anm. 3), S. 149–158; Kahsnitz (s.o.), S. 44–47. Rosenkranzaltäre: Werkstatt Michael Wolgemut, um 1490/95, s.u. Anm. 23; Rosenkranzaltar der Imhoff von Thomas Heibendanz, Sebastian Loscher und Hans Burgkmair, Rochuskapelle, 1521–22, vgl. OP Nr. 109; Rasmussen, Jörg, *Die Nürnberger Altarbaukunst der Dürerzeit*, Diss. Univ. München 1974, S. 78–80.
- 9 «Item adi febrer [1519] für das chubert auf mein rosenkranz gen sant Laurenzen [...]. Summa das chubert mit allen dingen 25 den minus denn 43 fl.» (zit. nach Loose, Wilhelm (Hg.), *Anton Tuchers Hauhaltsbuch (1507 bis 1517)*, Tübingen 1877, S. 145f.)
- 10 Vgl. Schleif (wie Anm. 8), S. 233.
- 11 Vgl. folgende Einträge aus dem Jahr 1514: «Item adi 24 marzo fur 50 wachsskerzen, wegen 121/2 lb., auf den rosenkranz zu den predigern [...]». «Item adi 14 agosto der kerzenmacherin fur 50 wachsskerzen [...] auf den rosenkranz czu den predigern.» «Item adi 24 decembris fur 110 wachsskerzen auf die pede rosenkranz gen unsser lieben frawen und sant Clarn, wigt jede kerz ein firdung, mee auf den rosenkranz gen predigern 50 kerzen czu [ein] firdung, mee fur 12 kerzen czu 1/2 pfund auf die 12 engel gen unsser lieben frawen, thut alles 46 lb. wachss czu 48 den, dafür der kerzenmacherin pei sant Egidien [...]» (Loose (wie Anm. 9), S. 56).
- 12 So auch Grote (wie Anm. 3), S. 70, der erstmals auf die Praxis des Kerzenopfers bei Anton Tucher hinweist.
- 13 Dokumentiert in drei Reproduktionen: anonym, Öl auf Kupfer, um 1600; Michael Herr, *Deckfarbenmalerei auf Pergament*, 1646, Privatbesitz Tucher; Kupferstich in Doppelmayr, Johann Gabriel, *Historisch Nachricht von den Nürnberger Mathematicis und Künstlern*, Nürnberg 1730. Vgl. Vandamme, Erik, *Eine alte Darstellung des Englischen Grusses von Veit Stoss*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 60 (1973), S. 306–308; Stolz, Georg, *Der Engelsgruss in St. Lorenz zu Nürnberg*, in: BLD S. 1–22.

- 14 1825–1826 wurden die Reste mit grosser Sorgfalt wieder zusammengefügt und neu überfasst. Eine wichtige Ergänzung, die damals vorgenommen wurde, ist die rechte Hand Mariens, die nach dem Vorbild der linken komplett neu gefertigt wurde. 1933 erfolgte die flüchtige Entfernung einiger Übermalungen, die jüngste Restaurierung von 1970–1971 hat die originale Fassung wieder freigelegt, die in bemerkenswert gutem Zustand überdauert hat, vgl. zu diesen Massnahmen die Beiträge von Marie Rose Kratsch und Konrad Laudbacher in: BLD S. 26–51.
- 15 Nach dem Befund des Restaurierungsberichts, vgl. BLD S. 58.
- 16 Zur Etablierung dieser Tradition vgl. Schreiner, Klaus, Marienverehrung, Lesekultur, Schriftlichkeit. Bildungs- und frömmigkeitsgeschichtliche Studien zur Auslegung und Darstellung von «Mariä Verkündigung», in: Frühmittelalterliche Studien 24 (1990), S. 314–368.
- 17 Vgl. Arasse, Daniel, Annonciation / Enonciation. Remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento, in: Versus. Quaderni di studi semiotici 37 (1984), S. 3–18; Marin, Louis, Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento, Paris 1989, S. 136–158; Schreiner (wie Anm. 16); Wenzel, Horst, Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995, S. 274–291.
- 18 Pinder (wie Anm. 6), Bl. 6r–6v. Klinkhammer hat in der Auswertung des *rosengertlin* Adolfs von Essen ähnliche Passagen ausgezogen, vgl. Klinkhammer, Karl Joseph, Adolf von Essen und seine Werke. Der Rosenkranz in der geschichtlichen Situation seiner Entstehung und in seinem bleibenden Anliegen, Frankfurt am Main 1972, S. 364f.; Klinkhammer (wie Anm. 3), S. 199–201.
- 19 Von der Befestigung der Christusfigur scheinen sich keine Spuren gefunden zu haben. Stolz (wie Anm. 12), S. 16 erwägt eine Anbringung direkt an der Spitze des Szepters oder auf einem der von Gottvater ausgehenden Strahlen. Dass die Ausrichtung des Szepters ursprünglich vertikaler gewesen sein muss, ist den historischen Reproduktionen zu entnehmen. Parallel dazu wurde die Aufhängung der kleinen Engel um eine halbe Rosenbreite nach aussen verschoben, um den Verlust der beiden 1817 zerstörten Figuren zu kompensieren (vgl. hierzu das Foto der letzten Restaurierung, BLD S. 75).
- 20 Zit. nach Klinkhammer (wie Anm. 18), S. 139. Den Inversionsreim erkannte bereits Taubert, Johannes, Der Englische Gruss des Veit Stoss in Nürnberg, in: BLD S. 177–184 (hier: S. 179).
- 21 In ihrem Korpus von nahezu 300 Darstellungen führt Oudendijk Pieterse nur ein weiteres Beispiel auf: einen Holzschnitt im Titel des Martyriologium viola Sanctorum, Strassburg: Johannes Prüss 1499, vgl. OP, Nr. 204–205.
- 22 Vgl. OP, Nr. 96. Als weiteres, räumlich und zeitlich nahestehendes Beispiel wäre Hans Leinbergers *Maria mit Kind* in Landshut, St. Martin (1515/20) zu nennen, mit hoher Wahrscheinlichkeit das Fragment eines Bild-Rosariums aus der Dominikanerkirche der Stadt, dessen Bezüge zum Rosenkranzgebet zuletzt diskutiert wurden von Baxandall, Michael, Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoss und ihre Zeitgenossen, München 1984, S. 211–220.
- 23 Um 1490–1495, ehemals Dominikanerkirche, heute GNM, Inv. Pl. o. 227/227a und St. Lorenz (rechter Aussenflügel), vgl. Schwarz, Johann Jakob, Beschreibung und Abzeichnung aller in der Dominikanerkirche befindlichen Monumente, Ms. Nürnberg, Stadtbibliothek, Hs. Will II, 1395 fol, S. 2; OP Nr. 114 u. 187; Kahsnitz, Rainer/Wixom, William D. (Hg.), Nürnberg 1300–1550. Kunst der Gotik und der Renaissance, Ausst.-Kat., Germanisches Nationalmuseum Nürnberg / Metropolitan Museum New York, München 1986, S. 163–167 (Rainer Kahsnitz, Kurt Löcher).
- 24 Auf diese Parallele verweist bereits Mackenzie (wie Anm. 3), S. 54.
- 25 Zit. nach: Kahsnitz/Wixom (wie Anm. 23), S. 164.
- 26 Zu dieser Vorstellung, ihren Ursprüngen und ihrer Verbreitung umfassend Lenten (wie Anm. 1), S. 135–141. Vgl. für unseren Zusammenhang u.a. die Geschichte vom Sohn eines reichen Mannes, der Maria täglich einen Rosenkranz betet (Rupe, Alanus de, Unser lieben Frauen Psalter. Vonn den dreien rosenkrentzen, wie man die ordnen vnd peten sol mitt vil bewerten exemplen eyn vast nutzliches büechlin, Ulm 1483): «als aber der junger den rosenkranz gar auf gebetet da erschien im die hochgelopt junckfraw maria mit ein gar schönen kleid, aber das kleid hett kein ermel noch nicks über das haubt. der junger sahe mariam an vnd verwundert sich vnd sprach zu ir. O du aller schönste warumb hastu ein schön klaid an das die arm vnd das haupt so plos sind Die junckfraw antwort im vnd sprach mit disem kleide hast du mich gekleidet in dem das du mir altag spricht ein rosenkranz vnd an den armen vnd auff dem haupt byn ich bloss. Aber wenn du altag betest ein psalter so wirstu mich gantz kleiden vnd ziern [...]» (zit. nach der Ausgabe Lucas Zeisenmair, Augsburg 1502, ohne Paginierung).
- 27 In diesem Zusammenhang ist auch an die Krone zu erinnern, die über der gesamten Gruppe schwebte.
- 28 So Ritz, Gisliind M., Der Rosenkranz, in: SN S. 51–101 (hier: S. 82–87 mit Beispielen).
- 29 Zu den Passionsszenen im Spiegel zuletzt Yiu, Yvonne, Jan van Eyck. Das Arnolfini-Doppelbildnis. Reflexionen über die Malerei, Frankfurt am Main / Basel 2001, S. 177–188.
- 30 Vgl. Winston-Allen (wie Anm. 1), S. 57. Domenechs Blatt stand Modell für ein niederländisches Tafelbild des frühen 16. Jahrhunderts, vgl. Bauman, Guy C., A Rosary Picture with a View of the Park of the Ducal Palaye in Brussels, possibly by Goswijn van der Weyden, in: Metropolitan Museum Journal 24 (1989), S. 135–151. Ein anderes Beispiel mit linearer Anordnung der narrativen Szenen ist die Rosenkranztafel der Stoss-Werkstatt (s.o. Anm. 8), die den heilsgeschichtlichen Rahmen allerdings deutlich über die übliche Thematik der Mysterien hinaus erweitert.
- 31 OP Nr. 157; SN S. 141 (A 37); Winston-Allen (wie Anm. 1), S. 31–34.
- 32 Vgl. Kemp, Wolfgang, Christliche Kunst. Ihre Anfänge. Ihre Strukturen, München/Paris/London 1994, S. 43–46.
- 33 Von den Ulmer Holzschnitten angeregt sind drei oberrheinische Tafelbilder von 1492 (heute Sindelfingen, Sammlung Kretzdorn; Karlsruhe, Sammlung Müller; Kleinsendelbach, Sammlung Beck), die ursprünglich möglicherweise ein Triptychon bildeten, vgl. SN S. 130 und 221f. (A 4, A 101–102). Hier ist das mittlere Bildfeld stark vergrössert und von einem vollständigen Rosenkranz aus 55 Blüten umgeben, die übrigen Medaillons sind deutlich untergeordnet. Ein Propagandadruck des 17. Jahrhunderts nimmt das Quinkunx-Schema noch einmal auf und projiziert es als Grundriss eines Rosengartens in einen perspektivischen Bildraum, vgl. OP (wie Anm. 4) Nr. 233; SN S. 154 (A 79).
- 34 Vgl. Rupe (wie Anm. 26): «Item diese figur an disen dreien her nach getruckten pleteren vnderweysen dych wye du den Psalter Marie beten solt. Nym war an dem ersten blat stond v. figur die magst du hie betrachten vnd bedencken

- wenn du den psalter betest. Oder magst die figure betrachten ee du den psalter anfehst zebeten vnnnd den psalter darein ordnen [...]»
- 35 Vgl. OP Nr. 168; Winston Allen (wie Anm. 1), S. 41–43; Grossmann (wie Anm. 6), S. 390–391 (Nr. 223, Sabine Griese)
- 36 Zum ›himmlischen Rosenkranz‹ vgl. Pfeiffer, Maximilian, Die Einzel-Form-schnitte des fünfzehnten Jahrhunderts in der Königl. Bibliothek Bamberg, 2 Bde, Strassburg 1909–1911, Bd. 2, S. 10–12; OP Nr. 104–110 u. 210–221 und Kahsnitz (wie Anm. 8), S. 44–47. Populär gemacht wurde dieser Bildtypus durch Erhard Schöns grossen Rosenkranz von ca. 1515, s.o. Anm. 7. Zur Rosenkranztafel der Stoss-Werkstatt s.o. Anm. 8.
- 37 Vgl. hierzu Lentès (wie Anm. 1), S. 121–127.
- 38 Pinder (wie Anm. 6), Bl. 3r.
- 39 Ablass-text auf Schaur's Einblatt-druck, zit. nach Grossmann (wie Anm. 6), S. 390.
- 40 Berns (wie Anm. 1), S. 57–59.
- 41 Die theologische Formel der *rota in medio rotæ*, die das Verhältnis von AT und NT als Ineinander zweier Kreisfiguren begreift, hat dem heutigen Kenntnisstand zufolge erst im Spätmittelalter zu Bilderzählungen in Kreisform Anlass gegeben, vgl. Hain, Mathilde, *Rota in medio rotæ* in der spätmittelalterlichen Volksfrömmigkeit, in: Fromm, Hans / Harms, Wolfgang / Ruberg, Uwe (Hg.), *Verbum et signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung*, München 1975, S. 285–288; Stirnimann, Heinrich, *Der Gottesgelehrte Niklaus von Flüe. Drei Studien*, Freiburg / Schweiz 1981, S. 227–236.
- 42 Zu dieser Bildtradition zuletzt Meyer-Landrut, Ehrengard, *Fortuna. Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten*, München / Berlin 1997, S. 39–71. Zur Kontrastierung von Fortuna und Providentia vgl. Kemp, Wolfgang, *Sermo Corporeus. Die Erzählung der französischen Glasfenster*, München 1987, S. 78–81; Gormans, Andreas, *Geometria et ars memorativa. Studien zur Bedeutung von Kreis und Quadrat als Bestandteile mittelalterlicher Mnemonik und ihrer Wirkungsgeschichte an ausgewählten Beispielen*, Diss. TH Aachen 1999, S. 423–434.
- 43 Vgl. Taubert (wie Anm. 20), S. 179.
- 44 In der Abfolge, nicht aber in der bildlichen Anordnung entspricht dies den Anweisungen des zugehörigen Textes: Auf jeden ›Zehner‹ von Aves sollen die Benutzer eine Meditation zum freudreichen Rosenkranz und dann ein Paternoster mit einer Meditation zur Leidensgeschichte Jesu folgen lassen. Im Holzschnitt wird daraus eine regelmässige Abwechslung der beiden Handlungsstränge, die jeweils durch fünf Rosen getrennt sind.
- 45 Vgl. OP Nr. 133. Vgl. auch die mittelhochrheinische Rosenkranztafel des späten 15. Jahrhunderts (OP Nr. 231) und den Holzschnitt Wolf Trauts von 1510 (OP Nr. 129; SN S. A 57).
- 46 Die kompositorisch eng verwandten Himmelfahrts- und Pfingst-Medaillons in Rupe (wie Anm. 26) blenden Maria komplett aus, vgl. Winston-Allen (wie Anm. 1), S. 47–52. Im Gegensatz dazu ist Maria im Englischen Gruss bei der Himmelfahrt und beim Pfingstwunder in den Vordergrund gerückt.

Für Hinweise und Anregungen danke ich Felicitas Brachert, Urs-Beat Frei, Ulrike Ganz, Andreas Gormans und Thomas Lentès.