

ULRICH REHM

Die bildliche Auslegung des Vaterunser im Mittelalter

Wer an frühe bildliche Darstellungen zum Vaterunser denkt, wird am ehesten die druckgraphischen Bilderfolgen vor Augen haben, wie sie seit der Reformationszeit in zumeist katechetischem Zusammenhang entstanden. Besonders Hans Holbein d. J. und Lukas Cranach d. Ä. sind sehr verbreitete und einflußreiche Zyklen zu verdanken. Charakteristisch für diese Bilder zu dem wichtigsten Gebetstext der Christen ist, daß zu jeder einzelnen Aussage ein Beispiel gegeben wird. Wo immer möglich, griff man auf Historien des Bibeltextes zurück, am liebsten auf die Taten Christi selbst, um die Inhalte der einzelnen Bitten praktisch umgesetzt zu sehen, sei es im Sinne eines Vorbilds oder eines Negativbeispiels.

Doch die Geschichte der bildlichen Erläuterungen des Vaterunser reicht sehr viel weiter zurück – allerdings in ganz anderen, heute oft fremdartig erscheinenden Formen und Gebrauchszusammenhängen. Diese Bildgeschichte des Vaterunser der Zeit vor der Reformation soll im Folgenden näher betrachtet werden.¹

Charakteristisch für weite Bereiche der mittelalterlichen Bildgeschichte des Vaterunser ist, daß das Gebet in sieben Bitten unterteilt wurde, und daß diese sieben Bitten nicht isoliert erläutert wurden, sondern im Zusammenhang mit anderen biblischen oder theologischen Konzepten, die ebenfalls nach der Siebenzahl strukturiert waren. Solchen, maßgeblich durch die Zahl geprägten Auslegungen liegt die Auffassung zugrunde, die Schöpfung folge einer Ordnung nach Maß, Zahl und Gewicht, wie das Buch der Weisheit (11,21) sie verkündet. Die nach der Siebenzahl benannten Septenar-Auslegungen wurden zumeist in schematischen Darstellungsformen mit Inschriften dargeboten. Zum Teil konnten einzelne Begriffe hier auch in Gestalt von Personifikationen dargestellt werden (vgl. Abb. S. 96). Neben abstrakten, zumeist tabellenartigen Aufteilungen wurden bevorzugt bildhafte Grundformen verwendet, am häufigsten Räder (rotae; vgl. Abb. S. 96), seltener Bäume (arbores), wohl nur ausnahmsweise Leitern (scalae). Solche Bildformen fielen im Mittelalter unter den zusammenfassenden Begriff der figura.

¹ Der Beitrag faßt Ergebnisse einer umfangreicheren Arbeit des Verfassers zum Thema zusammen: *Bebilderte Vaterunser-Erklärungen des Mittelalters (Saecula spiritualia, Bd. 28)*, Baden-Baden 1994.

Die *figurae* zum Vaterunser verweisen in der Regel auf bestimmte Texte, in denen das Gebet erläutert wurde: auf katechetische Unterweisungen, homiletische Werke, Evangelienkommentare, Meß- und Sakramente-Erklärungen sowie Gebetslehren. *Figurae* konnten der Ergänzung solcher Texte dienen, sie konnten aber auch unabhängig von ihnen auftreten oder sie gewissermaßen ersetzen.

Das bisher früheste bekannte Bildbeispiel, das in einer Handschrift des 11. Jahrhunderts einen Lukas-Kommentar ergänzt, ist eine schlichte *rota*, die mindestens bis ins 13. Jahrhundert hinein tradiert wurde.² Die darin gewählte Disposition verknüpft zwei im Matthäus-Kommentar des Paschasius Radbertus († 865) getroffene Septenar-Zuordnungen. Zumindest vom Entstehungsdatum der Textgrundlage im 9. Jahrhundert her ist somit durchaus mit früheren Bildbeispielen zu rechnen.

Die Radspeichen verknüpfen jeweils bestimmte Konzepte miteinander: außen die sieben Bitten des Vaterunser, in der Mitte die sieben Gaben des Heiligen Geistes (nach Jes 11,2–3), kombiniert mit sieben sogenannten *bona*: der Inkarnation Christi, dessen Taufe, Leiden, Abstieg in das Reich des Todes, Auferstehung, Himmelfahrt und Wiederkunft zum Jüngsten Gericht. Im Inneren sind die sieben Tugenden der Bergpredigt nach dem Matthäus-Evangelium (5,3–9) mit den dort verheißenen Seligkeiten verknüpft. Ähnliche *rotae* finden sich in weiteren Handschriften des 12. und 13. Jahrhunderts, vor allem in glossierten Matthäus- oder Lukas-Evangelien.³

Offensichtlich ist den Septenaren hier eine Hierarchie unterstellt. Das Vaterunser wird rückwärts präsentiert, angefangen bei der letzten Bitte, aufsteigend bis zur ersten – sprich: von „Erlöse uns von dem Bösen“ bis zu „Geheiligt werde dein Name“. Jede Bitte öffnet die Betenden zum Empfang der ihr auf gleicher Stufe entsprechenden Geistesgabe: Auf der untersten Stufe folgt dem „Erlöse uns von dem Bösen“ der Geist der Furcht des Herrn (*spiritus timoris*), auf der obersten dem „Geheiligt werde dein Name“ der Geist der Weisheit (*spiritus sapientiae*). Die Zuordnung der Bitten und Geistesgaben entspricht der weiter unten abgedruckten Tabelle (S. 95).

Vermittelt werden diese Geistesgaben über die sogenannten *bona*, die wesentlichen Heilstaten Christi in umgekehrter Chronologie, angefangen bei der Wiederkunft zum Jüngsten Gericht zurück bis zur Inkarnation. Der Empfang der Geistesgaben wiederum führt zum

² Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 70 Weissenburg, fol. 131v.

³ Cambridge, Trinity College, Ms. B. 2. 27, fol. 3r; München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Lat. 14455, fol. 93r; Troyes, Bibliothèque Municipale, Ms. 1214, fol. 96v.

tugendhaften Leben und damit zu den verheißenen Seligkeiten der Bergpredigt. Anders als ein normaler Text, evoziert die Radfigur eine bestimmte Bewegung: angefangen bei der äußeren Umrandung der Vaterunserbitten bis hin ins Zentrum, das als Ort der Seligen markiert ist und in dem gelegentlich auch Christus selbst dargestellt wurde. Die doppelte Lektürierichtung, im Kreis einerseits und von außen nach innen andererseits, vermittelt den Eindruck einer Art Heilsspirale.

Die hier zugrundeliegende Frage nach der Struktur des Vaterunser im Kontext von Schöpfung und Heilsgeschichte lag auch dem umfassendsten und wohl einflußreichsten Darstellungstyp zugrunde, dessen Entstehung im Umkreis der Pariser theologischen Schulen in der Zeit um 1200 anzusiedeln ist (vgl. Abb. S. 96). Diese seit dem frühen 13. Jahrhundert in Frankreich und in der zweiten Jahrhunderthälfte auch in England verbreitete *rota* setzt in ihrer spezifischen Septenar-Kombination eine Vaterunser-Erklärung von Papst Innozenz III. († 1216) voraus und wurde mit einem eigens kompilierten Erläuterungstext tradiert. Zwei unterschiedliche Arten der Überlieferung lassen sich unterscheiden: zum einen Einblatthandschriften, für die sich unterschiedliche Aufbewahrungsformen erkennen lassen, zum anderen längere Pergamentrollen, die zunächst die Genealogie Christi nach Petrus von Poitiers († 1205) und in deren Anhang schließlich die besagte *rota* darbieten.⁴

Einem bereits von Hugo von Sankt-Viktor († 1141) formulierten Gedanken folgend, zeigt diese *rota* einen Heilsweg auf, der mit den Bitten des Vaterunser weg von den Hauptlastern führt, die hier den äußersten Kreis bilden. Es handelt sich um die von Gregor dem Großen († 604) in seinem Hiobkommentar etablierte Lasterreihe. Dabei wird das erste Laster, Hochmut (*Superbia*), häufig den übrigen als ‚Mutter‘ übergeordnet. In der hier abgebildeten Einblatthandschrift aus Cambridge, Massachusetts (Abb. S. 96) zeigt sich das daran, daß *Superbia* innerhalb einer großen Spitzbogennische auf einem Faltstuhl thront, ganz ähnlich wie Christus im Zentrum des Bildes, und so den Oberbegriff *vitia* (Laster) repräsentiert. An die erste Stelle der ‚Töchter‘ der *Superbia* tritt die Eitle Ruhmsucht (*Inanis gloria*), die sich offenbar ebenfalls Herrschaft anmaßt, die ihr nicht zusteht. Die Laster sind hier in enger Anlehnung an die „*Psychomachia*“ des Prudentius († nach 405) dargestellt. Zorn (*Ira*) ersticht sich selbst, Neid (*Invidia*)

⁴ Einblatthandschriften: Oxford, Bodleian Library, Ms. Lyell 84; Cambridge, Massachusetts, Harvard University, Houghton Library, f. Ms. Typ 584; Philadelphia, Free Library, Rare Book Department, Ms. 66; 16a. – Rollen: Lyon, Bibliothèque Municipale, Ms. 863; London, British Library, Additional Ms. 60628; ebendort, Royal Ms. 14 B IX; Oxford, Bodleian Library, Ms. Lat. Theol. C. 2 (R). – Vgl. auch Neapel, Biblioteca Nazionale, Ms. VIII C 3, fol. 5v–6r.

weist auf die Reichtümer ihres Nächsten, Trägheit (Accidia) schläft, Geiz (Avaritia) hortet Reichtümer, Völlerei (Gula) frönt den Speisen und Getränken, Unzucht (Luxuria) gibt sich dem Rausch hin.

Auch in dieser rota führt der Weg durch den Empfang der Geistesgaben hin zu den Tugenden und schließlich zu den Seligkeiten der Bergpredigt. Dabei wird der durch das Vaterunser eingeleitete Heilsweg im Begleittext besonders im Hinblick auf die Bedeutung des Gebets in der Messe und auf seinen Stellenwert in der Heilsgeschichte hin interpretiert. Dadurch, daß die Hauptlaster – wie im hier gezeigten Beispiel – des öfteren auch bildlich veranschaulicht werden, kommt eine zusätzliche, didaktisch-moralisierende Komponente ins Spiel, besonders wenn die Darstellungen durch bestimmte Handlungen und attributive Gegenstände exemplum-Charakter erhalten: Es wird unmittelbar vorgeführt, worin die moralischen Vergehen bestehen, und damit, wovon man sich mit dem Beten des Vaterunser abwenden soll.

Die anschließende Tabelle zeigt die in der genannten rota verknüpften Hauptelemente:

Die sieben Hauptlaster	Eitle Ruhmsucht	Zorn	Neid	Trägheit	Geiz	Völlerei	Unzucht
Die sieben Bitten des Vaterunser	Erlöse uns von dem Bösen	Und führe uns nicht in Versuchung	Vergib uns unsere Schuld, wie auch wir vergeben unsern Schuldigern	Unser tägliches Brot gib uns heute	Dein Wille geschehe	Dein Reich komme	Geheiligt werde Dein Name
Die sieben Gaben des Heiligen Geistes	Furcht des Herrn	Frömmigkeit	Erkenntnis	Stärke	Rat	Verstand	Weisheit
Die sieben Tugenden der Bergpredigt	Armut im Geiste	Sanftmut	Trauer	Hunger nach Gerechtigkeit	Barmherzigkeit	Reinheit des Herzens	Friede
Die sieben Seligkeiten der Bergpredigt	Himmelreich	Besitz des Landes	Trost	Sättigung	Erlangen von Barmherzigkeit	Gotteschau	Kindschaft Gottes

This page from a medieval manuscript features a large, intricate diagram known as a 'Rota' (wheel) for the interpretation of the Father's name. The diagram is a circular structure with a central figure of a seated man, likely a saint or scholar, surrounded by concentric rings of text and smaller circular vignettes. The text is written in a Gothic script, typical of the 12th century.

The diagram is divided into several sections by radial lines, each containing text and small illustrations. The central figure is seated and appears to be reading or writing. The surrounding text is dense and organized in a way that suggests a systematic approach to interpreting the name of the Father.

The diagram is surrounded by a border of text, which is also organized in a circular or radial pattern. This border text likely provides further commentary or examples related to the central diagram's theme.

The overall layout is highly structured and visually complex, reflecting the scholarly and artistic traditions of the medieval period. The use of a wheel-like structure suggests a comprehensive and interconnected system of knowledge.

Einblatthandschrift mit einer Rota zur Vaterunserauslegung, Frankreich, um 1200, Cambridge, Massachusetts, Harvard University, Houghton Library, f. Ms. Typ 584.

Der individuelle Heilsweg der rota ist von dem übergeordneten Weg der Heilsgeschichte umrahmt, der im abgebildeten Beispiel leider nur fragmentarisch erhalten ist: einem Rechteck, dessen Eckpunkte wesentliche Wendepunkte der Heilsgeschichte markieren. Am Anfang, oben links, der Sündenfall, repräsentiert durch das Bild Adams, der die Zeit der Menschheit auf dem Abweg (*tempus deviationis*) einleitet. Die Zeit des Rückrufs (*tempus revocationis*) beginnt mit dem alten Bund, repräsentiert durch Moses mit den Gesetzstafeln. Die Geburt Christi leitet die Zeit der Wiederversöhnung (*tempus reconciliationis*) ein, die Auferstehung Christi die Zeit der Pilgerschaft der Kirche (*tempus peregrinationis ecclesiae*). An deren Ende steht das Jüngste Gericht, das in den verschiedenen Exemplaren durch unterschiedliche Darstellungstypen Christi begleitet wird.

Noch im frühen 16. Jahrhundert wurde diese rota mit stark verkürztem Erläuterungstext in Süddeutschland auf Einblattdrucken in Holzschnittechnik verbreitet.⁵

Auch weitere, jeweils auf eigene theologische Traditionen verweisende rotae wurden in größerem Umfang in bestimmten Zusammenhängen überliefert, so jene in schematisierten, wiederum auf Innozenz III. zurückgehenden Meßerklärungen,⁶ oder jene in den seit dem späten 13. Jahrhundert äußerst zahlreich belegten Bilder- und Schematasammlungen, die in der Forschung gelegentlich unter dem Titel „Vrigrer de solas“ zusammengefaßt wurden.⁷ Deren berühmtestes Exemplar ist Teil des Psalters des Robert de Lisle (entstanden wohl zwischen 1300 und 1339).⁸

Aus den Überlieferungszusammenhängen ist zu schließen, daß solche rotae in erster Linie den Theologen zur eigenen Unterrichtung und Erbauung dienten, zum Teil aber auch homiletische Hilfsmittel waren. Die weiteren schematischen Darstellungstypen in Gestalt von Baum- und Leiterschemata oder Tabellen richteten sich zwar an denselben Nutzerkreis, dürften aber zugleich als Kompendien zur Unterrichtung von Laien in Predigt und Unterricht verwendet worden sein.⁹

Mit dem in zahlreichen Varianten bekannten Bild des „Gartens der Tugend“ in Handschriften der 1279 verfaßten „Somme le roi“ findet

⁵ Dominice orationis et quatuor temporum declaratio, Wien, Graphische Sammlung Albertina.

⁶ München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Lat. 28609, fol. 7v–8r; ebendort, Cod. Lat. 8201, fol. 93r.

⁷ Zum Beispiel: Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Fr. 9220, fol. 11v.

⁸ London, British Library, Arundel Ms. 83.

⁹ Vgl. Rehm 1994, S. 121–165.



Miniatur mit dem Garten der Tugend aus der „Somme le Roi“ (Maître Honoré zu-
 geschrieben), Paris, vor 1295, London, British Library, Additional Ms. 54180, fol. 69v.

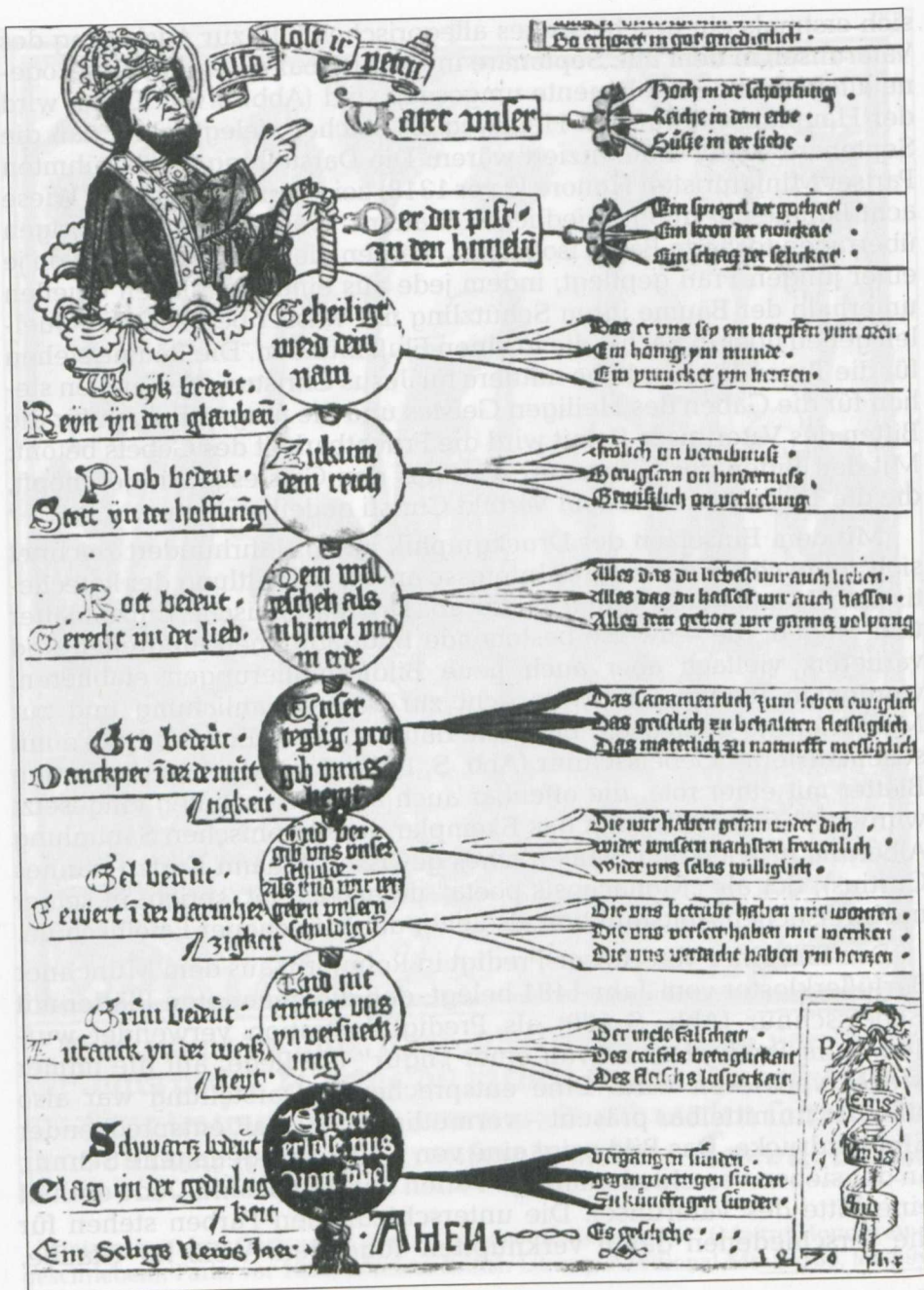
sich erstmals ein geschlossenes allegorisches Bild zur Auslegung des Vaterunser, in dem alle Septenare in unmittelbar aufeinander bezogene allegorische Bildelemente umgesetzt sind (Abb. S. 98). Dabei wird der Hauptakzent auf den Heilsweg als solchen gelegt, ohne daß die Septenare weiter differenziert wären: Die Darstellung des berühmten Pariser Miniaturisten Honoré († vor 1318) zeigt auf einer grünen Wiese acht Bäume mit unterschiedlichen Blättern. Während der die übrigen überragende vierte Baum isoliert ist, werden die anderen sieben von je einer jungen Frau gepflegt, indem jede aus einer der sieben Quellen unterhalb der Bäume ihren Schützling mit Wasser begießt. Die Quellen gehen über in Bäche, die in einen Fluß münden. Die Bäume stehen für die Tugenden, der hohe mittlere für Jesus Christus, die Quellen stehen für die Gaben des Heiligen Geistes und die jungen Frauen für die Bitten des Vaterunser. Somit wird die Fruchtbarkeit des Gebets betont: Mit den Bitten des Vaterunser wird aus den Geistesgaben geschöpft, die die Tugenden nach dem Vorbild Christi gedeihen lassen.

Mit dem Einsetzen der Druckgraphik im 15. Jahrhundert zeichnet sich zugleich ein verstärktes Interesse an der Vermittlung der katechetischen Hauptstücke durch Bilder ab. Druckgraphische Einzelblätter und Folgen, die teilweise bestehende Bildtraditionen aufgreifen und variieren, vielfach aber auch neue Bildformulierungen etablieren, wurden in Predigt und Unterricht zur Veranschaulichung und zur Memorierung eingesetzt. Beispiele dafür sind die Einblattdrucke mit schematisierter Gebetsschnur (Abb. S. 100) oder die schon erwähnten Blätter mit einer rota, die offenbar auch an Lateinschulen eingesetzt wurden.¹⁰ Jedenfalls trägt das Exemplar der Graphischen Sammlung Albertina in Wien den Namen eines gewissen Johann Kurtz (Ioannes Curtius), der als „Monacensis poeta“ unterzeichnet, spricht: in seiner nachweislichen Amtsfunktion als Leiter der Münchener Lateinschule.

Der Text einer Vaterunser-Predigt in Reimform aus dem Münchner Barfüßerkloster vom Jahr 1481 belegt, daß die genannten Blätter mit Gebetsschnur (Abb. S. 100) als Predigtillustration verwendet wurden.¹¹ Im Predigttext ist von einer „figur“ die Rede, auf die immer wieder verwiesen wird. Eine entsprechende Darstellung war also offenbar unmittelbar präsent – vermutlich in Gestalt entsprechender Einblattdrucke. Das Bild zeigt eine von Gott selbst gehaltene Schnur, an der sieben verschiedenfarbige Perlen aufgereiht sind. Jede enthält eine Bitte des Vaterunser. Die unterschiedlichen Farben stehen für die verschiedenen damit verknüpften Tugenden: Weiß für Glaube,

¹⁰ Vgl. ebd. S. 102–106.

¹¹ Vgl. ebd. S. 171–173.



Perlenschnüre mit Vaterunser, Einblattholzchnitt aus dem Jahr 1479 (Hanns Paur, Nürnberg, zugeschrieben), München, Staatliche Graphische Sammlung, Inventarnr. 118309.

Blau für Hoffnung, Rot für Liebe, Grau für Demut, Gelb für Barmherzigkeit, Grün für Weisheit und Schwarz für Geduld.

Das Münchner Blatt von 1479 (Abb. S. 100) enthält zudem eine wohl nachträgliche Beischrift, die darauf hindeutet, daß solche Blätter auch als Neujahrswünsche weitergereicht wurden: „Ein seligs Newes Jaer“. Dem Beten des Vaterunser zu Neujahr kam in der Frömmigkeit des Spätmittelalters offenbar besondere Bedeutung zu: Es sollte im folgenden Jahr vor dem Tod schützen.¹²

Eine ganz andere Art der Auslegung vermitteln die verschiedenen Varianten von Blockbüchern zum Vaterunser (vgl. Abb. S. 102). Erstmals werden hier – ohne daß die Siebenzahl der Bitten eine größere Rolle spielte – die einzelnen Aussagen des Gebets durch je eine ausführliche allegorische Darstellung erläutert. Die sehr eigenständige, in sich geschlossene, allegorische Bilderzählung ist in ihren Textanteilen weitestgehend aus Bibelzitatensatzungen zusammengesetzt, die vielfach auf die Liturgie verweisen. Dabei wird besonders die Auswirkung der Vaterunser-Bitten hinsichtlich von Schuld, Sündenvergebung, Tod, Fegfeuer, Hölle und Himmel befragt. Die bildliche Umsetzung geschah mit Hilfe damals geläufiger, oftmals mystischer Bildmotive (Himmlische Vermählung, Christus als Lebensbrunnen etc.) und verschiedener, zum Teil mehrfach auftretender Personifikationen. Der Erkenntnis- und Memorierungseffekt beruht hier vor allem darauf, daß die Betrachter dazu angeregt werden, jedes Bild für sich und die Holzschnittfolge insgesamt als zusammenhängende Erzählung zu lesen, so daß sich die inhaltlichen Verknüpfungen sukzessive aus der wechselseitig sich erhellenden Bild- und Text-Lektüre ergeben. Die stark didaktische Absicht zeigt sich unter anderem an den Leitfiguren von Bruder und Engel, die die Betrachter gleichsam durch die Bildlektüre führen und sie zugleich im Bild vertreten, sowie an der teilweise drastischen Vergegenwärtigung der Folgen guten und schlechten Lebens.

Zur Erläuterung soll ein einziges Blatt genügen: das zur fünften Bitte des Vaterunser, und zwar aus der späteren der zwei unterschiedlichen Blockbuchausgaben, die in den südlichen Niederlanden wohl noch im 3. Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden ist (Abb. S. 102).

Auf ihrer visionären Wanderschaft haben der Bruder und der Engel einen Ort erreicht, dessen Mittelpunkt ein großes, rechteckiges Brunnenbecken bildet. In Gebetshaltung knien sie, den Blick zur Erscheinung Gottes am Himmel erhoben. Hinter ihnen öffnet sich ein Altarraum, auf dessen Altarmensa Christus als Schmerzensmann

¹² Vgl. ebd., S. 173f.

zu sehen ist – die Linke erhoben, mit der Rechten auf die Seitenwunde weisend. Der Verlauf des Spruchbands von Bruder und Engel, der hier auch als das personifizierte Gebet (Oratio) gilt, zeigt an, daß sich deren Bitte an den Schmerzensmann richtet: „Und vergib uns unsere Schuld, wie auch wir vergeben unseren Schuldigern“. Christus antwortet: „Schöpft aus der Quelle meines Blutes“ (vgl. Jes 12,3) und weist sich damit als Lebensbrunnen (Fons vitae) aus. Dies sollte vermutlich, wie in der früheren Blockbuchausgabe tatsächlich geschehen,¹³ noch mit einer nachträglichen Kolorierung durch einen großen Strahl von Wasser und Blut aus der Seitenwunde Christi verdeutlicht werden, der in das Brunnenbecken fließt. Zwischen Altarraum und Brunnenbecken steht die personifizierte Nächstenliebe (Caritas), die eine Krone trägt und mit der verhüllten rechten Hand einen Kelch erhebt. Mit den Worten des Johannesevangeliums spricht sie: „Ein Beispiel habe ich euch gegeben, damit ihr es ebenso tut“ (Joh 13,15). Ihrem Beispiel folgen drei Christen, indem sie jeweils einen Kelch in das gefüllte Brunnenbecken tauchen. Rechts im Bild ist Caritas ein zweites Mal zu sehen, begleitet von Frömmigkeit (Pietas): Wiederum mit erhobenem Kelch spricht sie mit den Worten des Psalms vom Guten Hirten (22,5): „Mein Kelch ist gefüllt bis zum Rand“. Pietas trägt zwei Kannen und erinnert daran, daß man dereinst mit demselben Maß gemessen werde, mit dem man selbst gemessen habe (vgl. Lk 6,38). Zu Füßen der beiden knien drei Christen, die mit erhobenem Kelch ihre Schuld bekennen: die Schuld der commissio, Gott nicht von ganzem Herzen zu lieben, die Schuld der remissio, Gott nicht aus ganzer Seele zu lieben, und die Schuld der omissio, Gott nicht aus ganzer Kraft zu lieben. Diese Dreiteilung der Schuld entspricht dem didaktischen Prinzip des Blockbuchs, die einzelnen Bitten des Vaterunser nach jeweils drei Gesichtspunkten zu interpretieren, die im Text ober- und unterhalb der Bilder erläutert werden. Der vorderste der drei Christen bekennt stellvertretend mit den Worten des Jakobusbriefs die allgemeine Schuldhaftigkeit der Menschen: „In vielem fehlen wir alle“ (Jak 3,2).

Es geht also auch hier im Wesentlichen um die heilsgeschichtliche Bedeutung des Vaterunser, in diesem Bild besonders in seinem sakramentalen Zusammenhang während der Messe. Die mystischen und visionären Dimensionen, die dabei angesprochen werden, wurden unter dem Einfluß der Reformation zunächst deutlich zurückgedrängt zugunsten der historischen Inhalte des Bibeltextes, wie sie die eingangs bereits genannten Bilderzyklen Holbeins und Cranachs prägen – eine Tendenz, die nunmehr auch seitens der Gegenreformation aufgegriffen wurde.

¹³ Paris, Bibliothèque Nationale, Réserve xylo 31.