

Die Pieta von Ebersberg (Gem. Auenwald)

Von Judit Riedel-Orlai

Die im Jahre 1961 gebaute katholische Kirche am Ebersberg (Gemeinde Auenwald), bewahrt eine kleine Pieta-Gruppe von hoher künstlerischer Qualität aus der Zeit der Internationalen Gotik, die mit Gewißheit zu den schönsten Pieta-Darstellungen im Weichen Stil jener Epoche zu zählen ist.¹ (Abb.1)

Leider hat die Ebersberger Pieta in der kunsthistorischen Literatur der deutschen Vesperbilder noch keine nähere Beachtung gefunden.

In der Kunsttopographie des Rems-Murr-Kreises wurde die Gruppe kurz beschrieben und abgebildet, aber es sind keine Angaben zu

einer eingehenden kunstgeschichtlichen Bearbeitung enthalten.² Schahl übernimmt die Annahme der Provenienz der Pieta von Koch, wonach die *Schloßkapelle vor einigen Jahren aus der aufgehobenen Ritterstifts-Kirche Comburg mit einer Kanzel, Hochaltar und mehreren Heiligenbildern* ausgestattet wurde.³

Über die Herkunft der Pieta ist nichts Näheres bekannt, aber das Buch von Werner Pabst über die Geschichte von Ebersberg enthält einige historische Daten zur Ebersberger Schloß- und Kirchengeschichte, die die Comburger Provenienz zwar nicht beweisen können, aber



Abb. 1: Vesperbild von Ebersberg (Gem. Auenwald), Gesamtaufnahme.

¹ Internationale Gotik (Begriff von Louis Courajod) ist eine Stilvariante innerhalb der gotischen bildenden Kunst, in dem Zeitraum von 1390 bis 1420/30. Das Formvokabular dieser Richtung war eine Synthese von verschiedenen Stileinflüssen wie die der italienischen Trecentomalerei, französischen Gotik und böhmischen Kunst. Auch der rege Austausch zwischen den Fürstentümern und Künstlern der Länder bewirkte die Verbreitung der internationalen Gotik. - Weicher Stil ist ein Fachbegriff (H. Börger: Grabdenkmäler im Maingebiet 1907, S. 30) für eine um 1400 bis 1430 vorkommende Stilstufe der deutschen Plastik. Die Falten zeigen einen schönlinigen, weichen und rhythmisch bewegten Linienverlauf.

² Adolf Schahl: Die Kunstdenkmäler des Rems-Murr-Kreises, München-Berlin 1983, S. 187 bis 188.

³ A. Koch: Die Ritterburgen und Burgschlösser im Königreich Württemberg, Bd. 2, Cannstadt 1828, S. 102 bis 106.

die Annahme auf jeden Fall bestärken.⁴ Nachdem die Comburger Provenienz der Gruppe quellenmäßig nicht belegt ist, können wir nur anhand der historischen Daten der Ebersberger bzw. Comburger Geschichte auf die Herkunft Schlüsse ziehen.

In der Nacht vom 28. zum 29. August 1714 brach ein Feuer aus und vernichtete nicht nur fast den größten Teil des Schlosses, sondern auch die Schloßkirche.⁵ Wenn die Pieta schon damals im Besitz der Ebersberger gewesen wäre, wäre auch sie den Flammen zum Opfer gefallen. Nach jahrelangen Auseinandersetzungen mit Württemberg, das gegen den neuen Kirchenbau war, machte jedoch Stift Comburg einen gewissen Druck auf Ebersberg, um den Wiederaufbau des Schlosses durchzusetzen. Schließlich wurde 1724 die neue Sankt Michaelskirche fertiggestellt. Ebersberg, das dem evangelischen Württemberg schon immer ein Dorn im Auge war, wurde von diesem oft schikaniert und im April 1744 sogar von württembergischen Dragonern überfallen. Sie drangen in das Schloß ein und verwüsteten die Zimmer.⁶ Es ist anzunehmen, daß die Pieta zu dieser Zeit noch nicht dort war, sonst wäre sie der zerstörerischen Wut der württembergischen (evangelischen) Soldaten zum Opfer gefallen.⁷ Im Jahre 1786 verkaufte der damalige Besitzer Kloster Schöntal den Ebersberg an Württemberg. Die einzige katholische Pfarrei im Oberamt Backnang durfte zwar ihre kirchlichen Rechte laut Kaufvertrag behalten, aber der erste Pfarrer von Ebersberg, Stanislaus Manz fand eine sehr ärmliche Kirchengestaltung vor.

Ärmlicher wird nicht leicht eine Kirche ausgestattet worden sein als die Ebersberger zur Zeit des Verkaufs an Württemberg. Das hätte man von einer Klosterherrschaft am wenigsten erwartet ... Altar, Kanzel und Kirchenparamente mußten bei der elenden Beschaffenheit der alten aus dem aufgehobenen Kloster Comburg und vom Paramentendepot in Stuttgart gebracht werden, mochten sie passen oder

nicht ..., schrieb Konrad Forthuber, der zwischen 14. Mai 1834 und 26. Juni 1839 Seelsorger in der Kirche war, verbittert in seiner Pfarrchronik.⁸ Der Erwerb der Pieta dürfte also in die Zeit der Pfarrtätigkeit von Stanislaus Manz fallen, der vom 20. April 1786 bis zum 4. April 1809 auf Ebersberg war. Das Stift Großcomburg war im Jahre 1802 säkularisiert worden.⁹ Von den Ausstattungsstücken der Ebersberger Kirche gibt es keine schriftliche Überlieferung, aber aus dem zeitlichen Zusammenhang ist es durchaus möglich, daß die Pieta vor der Aufhebung des Klosters in Comburg war.

Beschreibung der Vespergruppe von Ebersberg

Die aus gebranntem Ton hergestellte Gruppe ist 75 cm hoch und 83 cm breit und weist auf der Rückseite eine unregelmäßige Öffnung auf. Der Kopf und der Hals Christi (Abb. 2) sind nicht mehr original, sondern um 1700 in Holz angefügt worden, wie auch die den Kopf stützende Hand Marias, die auch bei einer späteren Restaurierung ergänzt wurde. Die aus dem letzten Jahrhundert stammende Farbfassung ist auch nicht original und trägt den Charakter der Neugotik, aber die vornehm wirkende Farbgebung folgt durchaus dem in der Spätgotik üblichen Farbkanon (blau, weiß, rot, gold). Die



Abb. 2: Kopf Christi, Detailaufnahme aus dem Vesperbild von Ebersberg.

⁴ Werner Pabst: Ebersberg - Ein katholischer Flecken am evangelischen Rock, Geschichte von Herrschaft, Rittergut und Pfarrei Ebersberg, Hrsg.: katholisches Pfarramt Auenwald-Althütte 1986, S. 36 bis 37, 41 bis 42, 46 bis 47.

⁵ Koch (wie Anm. 3), S. 103. Koch setzt die Feuerkatastrophe vier Jahre später, 1718 an. - Pabst (wie Anm. 4), S. 36.

⁶ ebenda, S. 41.

⁷ ebenda, S. 42.

⁸ ebenda, S. 46 bis 47, 120.

⁹ Georg Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Baden-Württemberg I, Die Regierungsbezirke Stuttgart und Karlsruhe, Bearb.: Dagmar Zimdars und andere, Deutscher Kunstverlag München-Berlin, 1993, S. 273. - Die Kirche St. Nikolaus von Großcomburg ist zwischen 1707 und 1715 barockisiert worden. Möglicherweise paßten ältere Ausstattungsstücke und Kunstwerke nicht mehr in das barocke Gesamtkunstwerk des Innenraumes und wurden deshalb verschenkt oder in einem Depot aufbewahrt.



Abb. 3: Vesperbild von Ebersberg, Seitenansicht.

Pieta ist zweimal restauriert worden, worauf ich noch ausführlicher eingehen werde.

Die Madonna sitzt auf einer Bank und neigt sich ihrem toten Sohn zu, der in einer starken Horizontallage auf dem Schoß der Mutter ruht. Der anatomisch richtig erfaßte Leichnam weist trotz der ausgeprägten waagerechten Körperstellung am Brustkorb, an den Armen und an den Beinen das Bestreben für weich durchmodellerte Formen auf. Die leicht schräg angewinkelten Beine des Heilands ruhen auf den auf dem Sockel ausgebreiteten Gewandsäumen der Maria (Abb. 3). Die Arme Christi sind paral-



Abb. 4: Vesperbild von Ebersberg, Sicht von oben.

lel zur Körperachse ausgestreckt, und während seine linke Hand auf der mit Stoff umhüllten linken Hand seiner Mutter ruht, wird der rechte Unterarm, der im Ellbogen leicht abgewinkelt ist, von der linken Hand der Madonna zärtlich angefaßt, um ihn vor dem Abrutschen zu bewahren (Abb. 4). Die Maria trägt ein reich drapiertes blaues Gewand mit einer goldfarbenen Innenseite, die an den Stellen zu sehen ist, wo der Stoff umgeschlagen ist, an der von der Schulter herabfallenden, schalartigen Futterpartie und am Ärmel. Während der Oberkörper der Mutter eine nach rechts vorbeugende Haltung zeigt, ist der Unterkörper stark frontaliert, und durch die gleichschenklige Sitzposition wird die Last des toten Corpus gleichmäßig auf beiden Knien verteilt. Die Statik der unteren Partie wird durch die vorbeugende Haltung, die einen gegenwendigen „C“-Schwung bildet, ausgeglichen. Das fein geriffelte weiße Kopftuch, das wie eine schützende Hülle das Haupt Marias umspielt, läßt von der Stirn nur wenig frei. Auf der rechten Seite fällt ein Bündel von Röhrenfalten herab, vor der Brustpartie bildet der Stoff eine latzartige Form, während die linke Seite des Kopftuches von dem Mantel verborgen bleibt (Abb. 5). Die weich modellierte Gewandstruktur ist äußerst motivreich gebildet und zeigt eine ganze Palette von Faltelementen. Die das rechte Knie umspielenden Schüsselfalten, die oben flach sind und in der unteren Mantelpartie größere Mulden formen, bilden den weicheren und „malerischen“ Teil des Faltenwerkes. Vom linken Knie geht ein sehr plastisch erfaßtes Dreistrahlsystem aus, das aus stark akzentuierten Röhrenfalten besteht und nicht nur kleinteiliger und differenzierter, sondern auch durch seine kalligraphischen Formen linearer wirkt als die Gegenseite. Auch der untere Saumverlauf zeigt eine große Variabilität in der Anwendung von raffinierten und äußerst individuell geformten Elementen wie der auf dem Sockel liegende, fächerartige Faltenwurf. Die von der Mitte des Schoßes herabfallende große, vertikale Falte, welche die Gewandmasse zugleich teilt und verbindet, bildet den Ausgang für eine Reihe von Falten. Die gesamte Stoffhülle ist nicht nur auf die Zuschauerseite (Frontalansicht) konzipiert, sondern auch auf die Ansicht von rechts und links, wo sie jeweils eine horizontale „8“ bildet und den Füßen Christi auf der rechten Seite eine Ruhelage gibt.



Abb. 5: Kopf der Ebersberger Madonna.

Die Restaurierung und Konservierung der Pietagruppe

Die Pietà ist im Vergleich zu anderen Stücken aus der gleichen Zeit in einem sehr guten Erhaltungszustand. Der weit hinausragende Originalkopf Christi, der wahrscheinlich nicht ausgehöhlt war und durch seine Schwere abgebrochen ist, wurde um 1700 durch einen hölzernen Kopf ersetzt. Ich vermute, einerseits auf Grund des abweichenden Materials, andererseits wegen des Fehlens der Dornenkrone, die bei allen anderen Christusköpfen der Vesperbilder als wichtigstes Attribut vorhanden ist, daß hier ein Kopffragment von einer anderen Christusfigur als Ergänzung verwendet wurde. Die Anpassung der verschiedenen Teile ist allerdings gut gelungen (Abb. 2). Auch die den Kopf stützende rechte Hand der Maria ist ab dem Handgelenk in Holz ergänzt. Die Bruchstellen am Sockel sind ausgebessert.

Die jetzige Farbfassung stammt aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts und macht keineswegs einen unerfreulichen optischen Eindruck. Der damalige Restaurator hat sich wahrscheinlich an die Originalfarben gehalten, die bei vielen zeitgenössischen Vespergruppen angewendet wurden. Die elegant wirkende Farbgebung von Blau-Weiß-Rot-Gold war eine typische Kombination der Trecento-Malerei und der internationalen Gotik. Ebenfalls weist das etwas süßlich wirkende Gesicht der jugendlich gestalteten Muttergottes einen Hauch der Sentimentalität der Neugotik auf (s. Abb. 5), was aber nicht nachteilig wirkt, weil gerade im Weichen Stil dieser lieblich-süße Gesichtsausdruck oft verbreitet war, sogar bei Spitzenwerken dieser Epoche.

Die Ebersberger Kirche beauftragte im Jahre 1982 Norbert Eckert, Restaurator aus Bad Mergentheim, mit der Restaurierung der Pietà.¹⁰ Er stellte in seinem Gutachten fest, daß bei dieser Terrakottagruppe einige ältere Fassungsschichten unter der jetzigen erhalten sind, es sollte jedoch keine Freilegung durchgeführt, und auch keine Veränderung an der Farbfassung aus dem 19. Jahrhundert vorgenommen werden.

Er hat das Werk auch nicht nach eventuell noch vorhandenen alten Fassungen untersucht, trotz der nachgewiesenen älteren Farbschichten, die an den Abbruchstellen zu erkennen waren. Sowohl die Kirche als auch Eckert waren gegen eine Veränderung des Erhaltungszustandes und der Farbgebung der Vespergruppe. Aus diesem Grund hat Eckert nur konservierende Maßnahmen ergriffen, also die Sicherung und Festigung der älteren Fassungsschichten und der neugotischen Fassung, des weiteren Ausbesserungen an den beschädigten Stellen. Eckert hat freundlicherweise auf meine Anfrage in einem Brief mitgeteilt, daß der angetroffene Zustand der Pietà vor den Konservierungsmaßnahmen mit dem jetzigen nahezu identisch ist.¹¹

Nach den abgeschlossenen Konservierungsarbeiten im Oktober 1985 kam die Pietà wieder in die Herz-Jesu-Kirche in Ebersberg zurück.¹²

In der stark polarisierten Kunst des 19. Jahrhunderts war auch das Interesse an der Gotik

¹⁰ Schriftliche Begutachtung der Figuren und Bilder für die katholische Kirche in Ebersberg von Norbert Eckert, Restaurator in Bad Mergentheim, vom 29. März 1982. – Vergl.: Pabst (wie Anm. 4), S. 113.

¹¹ In einem Brief vom 17. Oktober 1995 teilte mir Norbert Eckert mit, daß er an der Pietà nur konservierende Maßnahmen und keine farblichen Veränderungen durchgeführt hat. Für die Informationen bin ich H. Eckert zu tiefstem Dank verpflichtet.

¹² Pabst (wie Anm. 4), S. 119.

gewachsen. Das bezeugen die zahlreichen neugotischen Bauten der Architektur der Eklektik (London, Wien, Budapest). Diese Tendenzen haben sich auch in der bildenden Kunst niedergeschlagen, wie bei den Nazarenern und in den außerhalb dieser Künstlergruppe entstandenen neugotischen Altären, wie viele Kunstwerke in der näheren Umgebung von Schwäbisch Gmünd, Dinkelsbühl etc. dokumentieren.

Obwohl der künstlerische Wert dieser Richtung fraglich ist, hat sie auf jeden Fall eine positive Auswirkung auf die Erhaltung der gotischen Werke gehabt. Einer der Pioniere der Neugotik war der Restaurator Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814 bis 1879), der nicht nur gotische Kirchenbauten, z. B. Sainte-Chapelle, Notre Dame, sondern auch Kleinkunstwerke wie Altäre, und andere kirchlichen Geräte restauriert hat.¹³ Durch das Aufleben des Interesses an der Gotik wurden auch viele alte gotische Werke restauriert und dadurch vor dem Verfall gerettet. Unter diesem Aspekt können wir froh sein, daß die Vespergruppe am Ebersberg im letzten Jahrhundert restauriert wurde. Obwohl heute zahlreiche physikalische und chemische Untersuchungsmethoden zur Verfügung stehen, bringt eine Freilegung der alten Farbschichten nicht immer den erwünschten Effekt. Auch Norbert Eckert war der Meinung, daß eine Entfernung der neugotischen Fassung nur negative Auswirkungen gehabt hätte. Ich bin ebenfalls der Meinung, daß trotz der neuzeitlichen Bemalung das Werk an künstlerischer Qualität nicht verloren hat, und in Kenntnis zahlreicher Vesperbilder kann ich behaupten, daß die Ebersberger Gruppe zu den schönsten gehört.

Die Entstehung der Pieta

Wenn wir nach der stilistischen Einordnung und nach der Lokalisierung der Pieta fragen, müssen wir einige Faktoren berücksichtigen, welche die Kunst um 1400 kennzeichnen.

Bei der Betrachtung der plastischen Werke des Weichen Stiles sehen wir, daß sich in vielen ihrer Exemplare verwandte Züge, ähnliche künstlerische Phänomene manifestieren und die Gesetzmäßigkeit einer bestimmten Entwicklung zum Ausdruck gebracht wird. Mehrere gesellschaftspolitische und kunstsoziologische Ursachen führten zu einer Internationalisierung der Kunstsprache, die sich in der Vermischung verschiedener Formelemente in der gesamten europäischen Kunst niederschlugen. Die Verlegung der päpstlichen Residenz von Rom nach Avignon und der Prager Hof des Luxemburgers Karl IV. und seiner Söhne, Sigismund und vor allem König Wenzel, begünstigten die Verbreitung der Kunstströmungen der verschiedenen Länder und führten zu einer Stilsynthese, die weder vorher noch nach dem Abklingen der internationalen Gotik zu erkennen war. Neben den kirchlichen Auftraggebern wuchs die Bedeutung der weltlichen Mäzene (Fürstenhöfe), die sicherlich auch zu der Verfeinerung und Bereicherung der Kunst durch die aristokratische Formensprache beitrugen. Das immer stärker werdende Bürgertum, das hauptsächlich in den kulturell wichtigen Städten der Handelszentren lebte, führte zu einer gewissen Verbürgerlichung der Kunst. Verursacht durch Schenkungen von Kunstwerken, Missionstätigkeit und die Mobilität der Künstler war auch die Streuung der Kunstwerke groß. Nur in den seltensten Fällen ist der Standort eines Kunstwerkes mit dem Herkunfts- bzw. mit dem Entstehungsort identisch. Obwohl die Quellen sehr lückenhaft sind, wissen wir auf Grund einiger Nachrichten aus den verschiedenen Regionen Europas, daß die Künstler viel von Bauhütte zu Bauhütte herangezogen. Das gilt auch für die von Schwäbisch Gmünd nach Prag berufene Familie Parler.¹⁴ Das Beispiel der Parler zeigt, daß diese Familie außer in der Prager Dombauhütte auch noch in Ulm, Wien, Köln, Nürnberg, Basel, Regensburg und in Mailand tätig war. Die italie-

¹³ Rudolf Zeitler: Die Kunst des 19. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte Bd. XI), Berlin 1989, S. 175 ff., 233 bis 337. – Leonie von Wilkens: Grundriß der abendländischen Kunstgeschichte, Stuttgart 1967, S. 402.

¹⁴ Gotik in Böhmen, Hrsg.: Karl M. Svoboda, München 1969, S. 10 ff., S. 21 ff., weiteres im Ausstellungskatalog: Die Parler und der Schöne Stil 1350 bis 1400, Bd. 1 bis 3, Hrsg. Anton Legner, Köln 1978. Bd. 2, S. 585 ff., Bd. 3, S. 4 ff.; weiteres im Ausstellungskatalog: Prag um 1400, Der Schöne Stil, Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 1990, S. 11 ff., 19 ff. Für das Herausbilden der neuen Kunstsprache haben die Parler nicht nur eine künstlerische, sondern auch eine vermittelnde Rolle gespielt, in der die Mitglieder der Familie einerseits die nach Prag strömenden französischen, burgundischen und italienischen Einflüsse mit der heimischen Tradition der böhmischen Kunst vermischten, andererseits haben sie die Kunst durch ihre überregionale Tätigkeit beeinflußt.

nische Kunstszene wurde von zahlreichen deutschen Wanderkünstlern bereichert. Man hat etwa 50 deutsche Vesperbilder in Italien nachgewiesen, von denen viele Exemplare für Dominikanerkirchen bestimmt waren. Einige, von deutschen Meistern geschaffene Werke, sind sogar urkundlich belegt.¹⁵ Einer Nachricht der „Panici“, den Junkern von Prag, zufolge, die 1404 eine Pieta nach Straßburg lieferten, können wir nicht nur auf die Exporttätigkeit von Werken Schlüsse ziehen, sondern auch auf die besondere Rolle Böhmens, das gerade während der internationalen Gotik auch die Vesperbilder außerordentlich beeinflußt hat.¹⁶ Die stilistische und formale Prägung können wir auch bei den österreichischen, insbesondere bei salzburgischen und süddeutschen Vesperbildern feststellen. Aber neben der einheitlichen Bildsprache der Werkstätten lassen sich auch divergierende stilistische Strömungen feststellen. Lokale Traditionen und künstlerische Individualität vermischten sich mit den äußeren Impulsen, die auch bei der Pieta von Ebersberg zu einer formalen und stilistischen Synthese geführt haben. Im Zusammenhang mit der Lokalisierung ergibt sich die Frage nach dem Entstehungsort beziehungsweise der Kunstlandschaft, dem künstlerischen Milieu, in dem das Werk geschaffen wurde. Auf der Suche nach analogen Werken mußte ich einige Fakten berücksichtigen: Erstens, daß die heute erhaltenen Stücke nur einen Bruchteil der tatsächlich geschaffenen Werke bilden. Es ist von allen Bildwerken des Mittelalters, geschnitten und gemalten, nur noch ein geringer Teil erhalten, die Mehrzahl ging in Kriegswirren, Bränden, Bildersturm u. ä. verloren.¹⁷ Zweitens durfte ich das Material der Plastik, die aus Terrakotta ist, nicht außer acht lassen. Die Werkstoffe waren zwar vielfältig, Holz, Alaba-

ster,¹⁸ Steinguß¹⁹ und sogar Leder, hauptsächlich bei den Vesperbildern im Rheinland.²⁰ Ton war auch ein beliebtes Material, aber die Mehrzahl der Vesperbilder des Weichen Stiles sind aus Kalkstein hergestellt worden.

Das wichtigste Resultat meiner Sucharbeit war das Erkennen einer mit der Ebersberger Pieta völlig identischen Vespergruppe, der Pieta von Steinberg, die heute im Liebighaus in Frankfurt am Main aufbewahrt wird. Dieses Schlüsselwerk, das nicht nur eine bis auf die kleinsten Details übereinstimmende Gesamtkonzeption aufweist und eine faltengleiche Gewandstruktur zeigt, ermöglichte mir, die Pieta von Ebersberg kunsthistorisch einzuordnen. Im Gegensatz zu der Ebersberger Pieta, die in der Fachliteratur nicht erwähnt wird, ist ihre Steinberger „Schwester“ schon in mehreren Publikationen und Ausstellungskatalogen erwähnt worden und mehrfach als *das weitaus bedeutendste Tonbildwerk der schwäbischen*



Abb. 6: Pieta von Steinberg (Frankfurt, Liebighaus), Gesamtaufnahme.

¹⁵ Werner Körte: Deutsche Vesperbilder in Italien, In: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheka Hertziana I, 1937, S. 1 bis 138.

¹⁶ Dieter Großmann: Stabat Mater, Maria unter dem Kreuz um 1400. Katalog der Ausstellung Salzburg 1970, S. 39, weiteres: im Ausstellungskatalog Prag um 1400 (wie Anm. 14), S.33.

¹⁷ Großmann (wie Anm. 16); S. 45.

¹⁸ Ein Beispiel für eine Pieta aus Alabaster von dem Meister Rimini um 1430, im Victoria und Albert Museum, London, Inv. Nr. A28, 1960. Abgebildet im Katalog des Museums, Hrsg.: Paul Holberton, veröffentlicht in Zusammenarbeit mit dem Victoria and Albert Museum, 1991, S. 14 bis 15, Nr. 3.

¹⁹ Ein Beispiel für eine Steingußpieta das Vesperbild aus Admont II., um 1420, Salzburg (?), im Besitz des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum Graz. Abgebildet: Gottfried Biedermann, Katalog der mittelalterlichen Kunst, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Publikation des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum, Bd. V, Graz 1982, Abb. 14 (Kat.-Nr. 96), S. 221 bis 223. Über die Steingußtechnik: Kurt Rosacher: Technik und Materialien der Steingußplastik um 1400, In: Alte und moderne Kunst, 72, Wien 1964, S.12 bis 15.

²⁰ Wolfgang Krönig: Rheinische Vesperbilder aus Leder und ihr Umkreis, im Wallraf-Richartz-Jahrbuch 24, 1962, S. 97 ff.

Schule und als eines der schönsten Bildwerke der ganzen Gotik bezeichnet worden²¹ (Abb. 6).

Pinder nannte die Gruppe *das edle schwäbische Werk aus Steinberg*, Demmler, Passarge, Baum und Wilm betonten die außerordentliche künstlerische Qualität der Gruppe. Bedauerlicherweise wurde in diesen Büchern die Pieta nur flüchtig behandelt. Breuer beschäftigt sich etwas ausführlicher mit der Steinberger Gruppe; er versucht in einem Vergleich zu der Breslauer Pieta aus der Elisabethkirche, die unterschiedliche Auffassung beider Gruppen sowohl in der Ikonographie als auch in dem Ausdruck des Schmerzes darzulegen, und meint, daß die Breslauer Gruppe, die in ihrem Bewegungskontur mit den *Schönen Madonnen*²² verwandt ist und spannungsreicher erscheint, ein Zeugnis ihrer Zeit um 1400 darstelle, während die Steinberger Gruppe das Produkt einer späteren Auffassung der Gefühlslage sei, die erst nach dem Abklingen des Weichen Stils dem psychologischen Inhalt eine größere Bedeutung beimesse und somit an die Vespergruppen des 14. Jahrhunderts erinnere.²³ Diese Aussage kann ich nicht bestätigen, weil weder die symbolischen Pietas mit den kindhaft kleinen Christusgestalten, wie im Vesperbild des Meisters des Severi-Sarkophags (um 1370, Erfurt Angermuseum), noch die heroisierenden, monumentalen Typen, wie z. B. im Vesperbild der Veste

Coburg (um 1330), die einen äußerst expressiven Charakter aufweisen und die Schmerzempfindung in verzerrten und zerfurchten Gesichtszügen auszudrücken versuchen, mit der lyrischen Steinberger Madonna verglichen werden können. Eine augenfällige Ähnlichkeit mit dem deutschen Vesperbild in Venedig, St. Marco, konnte ich auch nicht feststellen.²⁴

Breuer erwähnt noch die Oettinger Pieta-Gruppe, die ebenfalls eine Replik des Steinberger Vesperbildes ist. In den Ausstellungskatalogen des Liebighauses wird auf die formale Übereinstimmung der Steinberger Gruppe außer mit der Oettinger Pieta auch noch mit einer dritten Pietagruppe aus Dorndorf hingewiesen und vermutet, daß alle drei Werke die Produkte einer serienmäßig hergestellten Pieta sind, die aus dem gleichen Tonmodell stammen.²⁵

Das Vesperbild von Ebersberg, welches das vierte Exemplar dieser Serie bildet, wird weder in den Ausstellungskatalogen noch in anderen Veröffentlichungen erwähnt. Es war aus mehreren Gründen bedeutend, die Ebersberger Pieta der bekannten Serie von drei Pietas zuzuordnen. Erstens ermöglichte mir der Vergleich mit den drei anderen Schwesterexemplaren, in denen die Christusköpfe erhalten sind, die Vorstellung des Originalzustandes des fehlenden Kopfes und der den Kopf stützenden Hand der

²¹ Julius Baum: *Gotische Bildwerke Schwabens*, Stuttgart 1921, S. 37, 80, 155 bis 156. Abb.: 84, 85. – Otto Schmitt – Georg Swarzensky: *Meisterwerke der Bildhauerkunst in Frankfurter Privatbesitz*. Bd. 1, 1921, S. 17, Abb.: 57a, 57b, 57c. – Theodor Demmler: *Die mittelalterlichen Pietagruppen im Kaiser Friedrich Museum, Berliner Museen, Berichte aus den preußischen Kunstsammlungen*, XLII. Jahrgang, Nr. 11 und 12, August-September, 1921, S. 122, 124, Anmerkung 1. – Wilhelm Pinder: *Die Pieta*, Bibliothek der Kunstgeschichte, Bd. 29, Leipzig 1922, Abb. 9. – ders.: *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*. – In: *Handbuch der Kunstwissenschaft*, Wildpark-Potsdam 1924, Tafel 9. – Walter Passarge: *Das deutsche Vesperbild des Mittelalters*, Bd. I, Köln 1924, S. 65 bis 66, Abb. 3 und 6. – Kurt Gravenkamp: *Das deutsche Vesperbild im 14. und im frühen 15. Jahrhundert*. – In: *Maria in Werken der Kunst*, Bd. 1, Aschaffenburg, S. 50, Abb. 16. – Hubert Wilm: *Gotische Tonplastik in Deutschland*, Augsburg 1929, S. 54 bis 55, Abb. 63. – Dagobert Frey: *Ein unbekanntes Vesperbild des Weichen Stils in Voralberg*. – In: *Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege* 1948, S. 60. – Tillmann Breuer: *Ein unbekanntes Vesperbild in Buxheim*. – In: *Memminger Geschichtsblätter*, Jahreshft 1958, S. 7 bis 8, Abb. 4. – Anton Legner: *Gotische Bildwerke, Liebighaus, Frankfurt am Main 1966*, Nr. 57. – ders.: *Bildwerke aus dem Liebighaus, Frankfurt am Main 1967*, 5. unv. Auflage, 1981, Nr. 28. – *Kunst am Mittelrhein, Kunst um 1400, Ausstellung im Liebighaus, Frankfurt am Main 1975*, Steinberger Pieta, Kat. Nr. I, Abb. 91, S. 112, 76, 78. – K. H. Clasen: *Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis*. Berlin – New York 1974, S. 97.

²² Der kunsthistorische Begriff der *Schönen Madonnen* stammt von Pinder (1923) und deckt einen Typus von unüberbietbarer Feinheit und Holdheit, zierlich im Maßstabe, reich in der Form, juwelenhaft in der Bemalung. Dieser Madonnentypus kommt hauptsächlich in der böhmisch-österreichischen Plastik (Prag-Salzburg-Wien) des Weichen Stiles vor.

²³ Breuer (wie Anm. 21), S. 7, Abb. 6. Zur Pieta der Elisabethkirche von Breslau, Schlesiendes Museum für Kunstgewerbe und Altertümer. – *Großmann* (wie Anm. 16), S. 109, Abb. 49. – Albert Kotal: *Erwägungen über das Verhältnis der Horizontalen und Schönen Pietas*. *Umeni*, 20, 1972, Heft 6, S. 493 ff. Abb. 21. – Gerhard Schmidt: *Vesperbilder um 1400 und der Meister der Schönen Madonnen*. – In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 31, 1977, S. 97, 101, 106, 110, Abb. 100.

²⁴ Breuer (wie Anm. 21), S. 7. – Körte (wie Anm. 15), S. 37, Abb. 29, Kat.-Nr. 56. Bei einem Vergleich zwischen den beiden Gruppen kann man nur in einigen Zügen gewisse Ähnlichkeiten erkennen, wie in dem statischem Aufbau oder in der horizontalen Lagerung Christi. Auch das tief ins Gesicht fallende Tuch erinnert an die Steinberger Madonna. In der Pieta von St. Marco hat die Maria verhärmtere und gröbere Gesichtszüge, das „Drei-Hände-Motiv“ ist eine ikonographische Variante der Marburger Pieta, und die Gewandfalten zeigen nur stellenweise gewisse Ähnlichkeit.

²⁵ Legner: *Bildwerke* (wie Anm. 21), Nr. 28. – *Gotische Bildwerke* (wie Anm. 21) Nr. 57. – *Kunst am Mittelrhein* (wie Anm. 21), S. 112, Abb. 91.

Maria. Zweitens gibt es in dem gesamten Bereich der Vesperbilder keine identischen und faltengleichen Exemplare, nicht einmal bei aus der gleichen Werkstatt hergestellten Stücken.²⁶ Da es sich bei unseren Pietagruppen um ein anderes Material als den häufiger verwendeten Kalkstein handelt, nämlich Ton, war eine Möglichkeit zur Reproduktion durch vorgefertigte Model gegeben. Durch diese Technik konnten mehrere Abgüsse aus einer Form hergestellt werden. Wilm, der die Steinberger Gruppe als die schönste Pieta bezeichnet und von der Existenz ihrer Repliken nicht weiß, hält die aus Formmodellen hergestellten Figuren für eine Abart der Tonplastik.²⁷ Diese falsche Einstellung zur Reproduktionstechnik, welche die künstlerische Individualität in Frage stellt, kann unsere Pietagruppe, aus vier identischen Stücken bestehend und von der Qualität her zu den Spitzenwerken gehörend, widerlegen.

Alle vier Vesperbilder wurden nach der gleichen formalen Konzeption gestaltet, aber es gibt einige Abweichungen, die sich teils durch den Arbeitsvorgang, teils durch die Restaurierungsarbeiten leicht erklären lassen. Um dem Leser die Möglichkeit zu geben, alle vier Pietas in ihrer Identität bzw. Unterschieden sehen zu können, möchte ich auf jede Gruppe einzeln eingehen.

Die Steinberger Pieta

Die Steinberger Pieta war früher in Privatbesitz. Im Jahre 1953 wurde sie vom Frankfurter Liebighaus erworben und steht heute in der Skulpturensammlung unter der Inv. Nr. 1450.

Die Gruppe ist 74 cm hoch, hat also die gleiche Höhe wie die Ebersberger Pieta. Sie ist wie alle vier Exemplare aus gebrannter Terrakotta, aus rotem Ton, wie man durch die spärliche Farbfassung, die nur Reste der Originalfarben aufweist, gut erkennen kann. Das ursprüngliche Kolorit weist eine andere Farbkombination auf, in der Gold vorherrschend war. Zu der Gestaltung des Motivs der drei Hände (Abb.7) können wir im Vergleich mit der Ebersberger Pieta (und den anderen) einen kleinen Unterschied sehen. Die Finger der linken Hand der Madonna sind nicht so geschlos-



Abb. 7: Steinberger Pieta, Detailaufnahme der Hände.

sen, und der rechte Handrücken des Sohnes ist auf den Betrachter gerichtet, während die Hand Christi der Ebersberger Gruppe flacher auf dem Lendentuch liegt. Der Kopf Christi, der leicht nach hinten fällt, ist im Dreiviertelprofil wiedergegeben und weist eindeutig die für die *Schönen Vesperbilder* charakteristischen Züge mit dem stilisierten spitzförmigen Bart und Haare auf. Der Christus trägt eine aus zwei Zweigen geflochtene Dornenkrone. Durch die herabsinkende und gedrehte Lage des Hauptes wirkt der horizontal gelagerte Corpus nicht so balkenstarr wie in Ebersberg (Abb. 8).



Abb. 8: Steinberger Pieta, Detailaufnahme Kopf Christi.

²⁶ Ganz wenige Ausnahmen sind das Nonnberger Vesperbild und seine Replik in Cleveland und die alpenländisch – oberitalienische Gruppe von Bramberg – Treviso – Pieve di Cadore, die aber nur nahezu gleich aussehen: Schmidt (wie Anm. 23), S. 101, – auch Körte (wie Anm. 15), S. 23 bis 24, Abb. 13, 14, 15, – Großmann (wie Anm. 16), S. 75, Abb. 22, 23.

²⁷ Wilm (wie Anm. 21), S. 24.

Schließlich ist auch noch ein Unterschied bei der Gestaltung der Madonnenköpfe zu bemerken, der durch die unterschiedliche Bemalung hervorgerufen wird (Abb. 9). Die Gesichtszüge der Steinberger Madonna zeigen einen etwas verhärteren Ausdruck, der wohl durch die fehlende Farbfassung noch mehr zum Ausdruck kommt. Der farblose, schmallippige Mund und die ausgebesserte Nasenpartie verleihen dem ansonsten sehr subtilen Antlitz ein von der tiefen Trauer gezeichnetes, ällicher wirkendes Aussehen. Die Ebersberger Maria bekommt durch die Bemalung und durch ihre vollen, roten Lippen einen jugendlicheres und mädchenhafteres Aussehen (Abb. 5). Das Gewandsystem weist beidseitig weitgehend analoge Formen auf und ist in allen Details faltengleich (Abb. 10, 11).

Außer in den schon oben erwähnten Publikationen wird auch in den Katalogen des Liebieghauses als Entstehungsort Ulm angegeben und rheinischer Einfluß vermutet. Die Gruppe wird um 1430 datiert.²⁸



Abb. 10: Steinberger Pietà, Seitenansicht.



Abb. 9: Steinberger Pietà, Detailaufnahme, Kopf der Madonna.



Abb. 11: Steinberger Pietà, Gesamtaufnahme, rechte Seite.

²⁸ Kunst am Mittelrhein (wie Anm. 21), S. 112.

Das Vesperbild von Dorndorf

Das Vesperbild von Dorndorf, welches das zweite Stück der Serie bildet, steht in der katholischen Pfarrkirche zur Hl. Dreifaltigkeit in Dorndorf (Abb. 12). Sowohl Steinberg, wo der ursprüngliche Standort der Pieta vom Liebighaus war, als auch Dorndorf liegen in der Nähe von Ulm, nicht weit voneinander entfernt, im ehemaligen Kreis Laupheim.

In der Kunsttopographie von 1924²⁹ wird die Pieta noch nicht erwähnt, sie dürfte also erst später in den Besitz der Kirche gekommen sein. Der Dorndorfer Pfarrer kann keinerlei Auskunft in bezug auf den früheren Standort machen bzw. Restaurierungsunterlagen angeben.

Im Katalog des Liebighauses wird darauf hingewiesen, daß die Dorndorfer Gruppe mehrmals restauriert worden ist. Die unter-

schiedliche, steife Haltung der rechten Hand Christi wie auch die kaum merklichen Unterschiede in den Faltenformen des Lententuches gehen auf eine frühere Restaurierung zurück, wie aus Hinweisen des Restaurators E. Kneer aus Munderkingen zu entnehmen ist³⁰ (Abb. 13).

Die Vespergruppe zeigt genau wie die Steinberger Gruppe nur die Farbspuren der Originalbemalung. Allerdings trug die Madonna statt eines goldenen ein blaues Gewand. Das Gesicht der Maria wirkt hier wahrscheinlich durch die blauen Augen etwas lieblicher und jünger, wir können sogar ihre goldblonden Locken, die von den Falten ihres Tuches teilweise verdeckt werden, erkennen (Abb. 14). Das Gesicht wurde an mehreren Stellen restauriert, aber die traurig-schönen Züge werden dadurch nicht beeinträchtigt.



Abb. 12: Pieta von Dorndorf, Gesamtaufnahme.

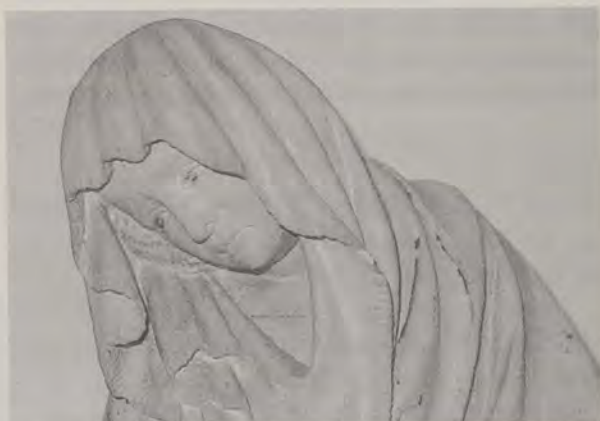


Abb. 14: Pieta von Dorndorf, Detailaufnahme, Kopf der Madonna.



Abb. 13: Pieta von Dorndorf, Detailaufnahme der Hände.



Abb. 15: Pieta von Dorndorf, Detailaufnahme, Kopf Christi.

²⁹ Kunst und Altertumsdenkmale in Württemberg, Hrsg.: Württembergisches Landesamt für Denkmalpflege Bd. II, Die Oberämter Göppingen, Kirchheim, Laupheim, Leutkirch. Bearb. v. Hans Christ, Esslingen 1924, S. 465, Dorndorf.

³⁰ Legner: Bildwerke (wie Anm. 21), Nr. 28.

Der Kopf Christi, der mit dem der Pieta von Steinberg absolut identisch ist, weist noch die grünen Farbreste seiner aus ebenfalls zwei Zweigen geformten Dornenkrone auf und die roten Farbreste seiner halbgeöffneten Lippen. Im Gegensatz zu dem Steinberger Kopf sind hier sogar die Zähne sichtbar, ebenfalls die schön gewellten, auf die Schulter fallenden langen Haare des Heilands, die von der Hand seiner Mutter aufgefangen werden (Abb.15). Ansonsten sind die Faltenbildungen völlig identisch, die kaum abweichende Bildung von ein paar Millimetern, die an zwei Stellen festzustellen sind, wurden wahrscheinlich durch die stärkere Schrumpfung während des Trocknens bzw. durch den Brennvorgang verursacht (Abb. 16, 17).

Die linke, auf dem Arm Christi ruhende Hand Marias ist mit der von Ebersberg und Oettingen völlig identisch. Die schmalen Finger, die bei der Steinberger Figur mehr Zwischenräume zeigen, liegen zusammengeslossen nebeneinander (Abb. 13, 7 und 19).

Die Pieta von Oettingen

Das dritte Vesperbild der Serie ist die Gruppe im bayerischen Oettingen, diese befindet sich im Privatbesitz (Abb. 18).

In der Fachliteratur wird nur an drei Stellen auf die Oettinger Pieta hingewiesen³¹... *Besonders hervorgehoben sei eine Terrakotta-Pieta*



Abb. 16: Pieta von Dorndorf, Seitenansicht.



Abb. 17: Pieta von Dorndorf, Gesamtaufnahme, rechte Seite.

aus der Zeit um 1420, schwäbischer Meister (Abb. 506 und 509.) H. 0,75 m. Vgl. dazu vom gleichen Meister das Vesperbild aus Steinberg, Abg. bei Pinder – *Die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts*, München, 1924, Tafel 9. – Weder das Dorndorfer noch das Ebersberger Vesperbild werden erwähnt. Nur der Katalog des Liebighauses bemerkt die Zusammengehörigkeit der drei Gruppen von Steinberg, Oettingen und Dorndorf.

Da in der Literatur über die Oettinger Pieta nicht mehr zu erfahren war, wandte ich mich an das „Fürst zu Oettingen-Spielberg'sche Archiv“, wo mir Dr. Wilfried Sponzel mit wertvollen Informationen weitergeholfen hat. Nach seiner Mitteilung stammt die Pieta von Oettingen aus dem Besitz der Hospitalstiftung in Hochaltingen und wurde 1523 durch Walter von Hürnheim zu Hochaltingen und seiner Ehefrau Ursula, geborene von Alfingen, gestiftet.

³¹ Die Kunstdenkmäler von Schwaben, Bezirksamt Nördlingen, Bearb. von K. Gröber und A. Horn, München 1938, S. 402, Abb. 506, 509.

tet.³² Die Edlen von Hürnheim waren seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts die Grundherren von Hochaltingen. Sie haben sich über Generationen nicht nur als Kunstmäzene, sondern auch durch eine Klostergründung und zahlreiche Stiftungen einen Namen gemacht.³³

Im Jahre 1766 gelangte der Besitz der Hürnheimer mit Hochaltingen und zahlreichen Kunstwerken darunter auch die Pieta, in die Hände des Fürstenhauses Oettingen-Spielberg. Die Stammburg der Fürstenfamilie befindet sich heute im bayerischen Oettingen, wo Fürst Albert residiert.³⁴

Zu dem Zeitpunkt der Hospitalstiftung im Jahr 1523 war die Pieta etwa 100 Jahre alt, und weder der frühere Standort noch die Herkunft sind bekannt. Wegen der fehlenden Quellen kann man nur aufgrund der Namen der Stifter vermuten, daß die Vespergruppe entweder aus dem früheren Besitz der Familie von Hürnheim stammt oder daß sie Eigentum der Edelleute von Alfingen, der Familie der Ehefrau Ursula, war.

Daß die Pieta auch ursprünglich (also auch vor der Hospitalstiftung von 1523) im herr-

schaftlichen Besitz gewesen sein muß, ergibt sich aus der Beobachtung, daß die Oettinger Madonna auf einer gotischen Bank sitzt, deren Wangen mit Maßwerk verziert sind, ganz im Gegensatz zu den drei anderen Gruppen, wo die Bänke eine ganz schlicht gebildete Rechteckform aufweisen. Gerhard Schmidt, der sich eingehender mit dem Maßwerkmuster an den Thronwangen „schöner Vesperbilder“ befaßte und sie sogar zur Datierung und Lokalisierung von Werken heranzog, ist der Meinung, daß provinzielle und späte Stücke keine Maßwerke aufweisen.³⁵ Ich vermute, daß die Auftraggeber aus dem Hürnheimer oder Alfinger Adelsgeschlecht stammen. Auf deren ausdrücklichen Wunsch wurde die Sitzbank mit Maßwerken gestaltet, welche den Status ihres Besitzers hervorhoben.

Die Wangen der Bank weisen noch die Reste der roten Fassung und der Vergoldung auf. Durch die farbliche Gestaltung des Gewandes wirkt die Maria durch den stark vergoldeten, breiten Saumstreifen edler und aristokratischer als die anderen Gruppen.



Abb. 18: Pieta von Oettingen, Gesamtaufnahme.

³² Aus der Korrespondenz mit Dr. Sponzel, Fürst zu Oettingen-Spielbergsches Archiv, Schloß Harburg. Für die Unterstützung bin ich Dr. Sponzel zu tiefstem Dank verpflichtet.

³³ Klaus Lingel: Führer durch das Ries, Stuttgart 1995, S. 56.

³⁴ ebenda, S. 201.

³⁵ Schmidt (wie Anm. 23), S. 95, 100 bis 101.

Die Pieta hat noch ihre Originalfassung, in der Blau überwiegt. Wie in Dorndorf und Ebersberg trägt die Maria auch hier einen blauen Mantel, darunter ein rotes Kleid. Unterschiedlich ist die Wirkung des sonst identischen Faltenwerkes, das durch den konvex-konkaven Verlauf und durch den Goldglanz der Bordüren eine viel intensivere Hell-Dunkel-Wirkung und mehr Volumen erzeugt, die den höfischen Charakter der Pieta noch mehr verstärken als bei ihren Schwesterstücken.

Die Gesichter der Gruppen von Ebersberg und Oettingen zeigen die gleichen Züge mit den schön geformten und weich modellierten roten Lippen, beide Frauen haben jünger und mädchenhaft wirkende Physiognomien. Man könnte meinen, wir hätten es mit eineiigen Zwillingsschwestern zu tun.

Der Zustand der Gruppe ist sehr gut, nur die rechte Hand Christi ist am Gelenk beschädigt, daher die steife und unbeholfene Haltung. Von allen vier Gruppen wird bei dem Oettinger Christus das Wundmal am stärksten betont.

Jede der im wesentlichen völlig identischen Gruppen weist einige individuelle Merkmale auf, die aber nicht in der Ausformung, sondern in der farblichen Gestaltung zum Ausdruck kommen, also in der letzten Arbeitsphase, in der des Faßmalers. Die Finger der linken Madonnenhand liegen zusammengeschlossen nebeneinander, ebenso wie bei der Gruppe in Ebersberg und Dorndorf.

Die Ikonographie der Pietagruppe

Der sog. *Konstanzer Spiegel* aus dem 13. Jahrhundert liefert folgende, eindrückliche Schilderung einer Pieta-Szene.³⁶

*Ir kind lag vor ihr ougen val,
es lag wunt, tot unde blint.
doch kuste si ir totez kint,
si kuste in minneclichen
und zarte im süezelichen,
sin ougen, wangen und den munt,
und kust si me den tusent stunt,
siten, hende und vüeze,*

*di trute si vil süeze.
sie sach in an und aber an.*

*si nam sin hande in ihr hant,
di waren ir wol erkant,
si leit si an ir wangen,
ir herze ward bevangen
mit jammer und mit biterkeit.*

Die plastischen Vesperbilder, deren erste Exemplare in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts auf deutschem Boden entstanden sind, stellen die Totenklage Mariens dar. Diese Vesperbilder sind keine narrativen Werke, sondern aus dem szenischen Zusammenhang der Passion herausgeklammerte Darstellungen, die einerseits durch das Herauslösen aus Raum und Zeit, andererseits durch die Reduzierung der Komposition auf zwei Figuren meditative Kultbilder von Denkmalcharakter darstellen. Die Christus-Maria-Gruppe erhielt ihren Namen von der Tageszeit zur Vesper, bezogen auf die Kreuzabnahme des toten Heilands „um die neunte Stunde“, also gegen drei Uhr am Nachmittag. Die Jungfrau Maria und der auf ihren Schoß gebettete tote Sohn werden in eine ikonographische Einheit verschmolzen.³⁷

Weder in den Evangelien noch in theologischen Schriften wurde auf eine solche Szene eines letzten Abschiedes hingewiesen. Die Vesperbilder sind eher die visuellen Produkte der mariologischen Literatur der deutschen Mystik.³⁸ Die Ansätze der Marienklage waren schon in der frühbyzantinischen Zeit vorhanden, aber der Typ des deutschen Vesperbildes bildete sich erst durch den Einfluß des mystischen Gedankengutes der Dominikanermönche Meister Eckhart und Heinrich Seuse heraus. Daneben spielten auch die Frauenklöster in der Verbreitung des Themas eine große Rolle.³⁹

Typenvarianten und ikonographische Lösungen

Die Typenvarianten, die ikonographischen Lösungen, der kompositionelle Aufbau, wie die stilistischen Formen zeigen eine große Vielfalt.

³⁶ Wilhelm Pinder: Die dichterische Wurzel der Pieta. – In: Repertorium für Kunstwissenschaft 42, 1920, S. 155.

³⁷ H. Sachs, E. Badstübner, H. Neumann: Christliche Ikonographie, Leipzig 1973, S. 347. – E. Kirschbaum: Lexikon der christlichen Ikonografie, Bd. IV., Rom – Freiburg – Basel – Wien, 1994, S. 450 bis 455.

³⁸ Julius von Schlosser formuliert: „...das Wort das Bild meistert.“

³⁹ Pinder befaßt sich ausführlich mit dem literarischen Ursprung der Vesperbilder, den man aber nur als Anregung, und niemals als direktes Vorbild ansehen darf (wie Anm. 36), S. 145 bis 163.

Die Gefühlslage der Figuren änderte sich je nach der geographischen Lage und nach dem Zeitgeist. Außerst expressiv wirken die Kompositionen, die in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden sind. In den sogenannten *Gleitlage-Typen* sitzt Christus steil aufgerichtet, die Arme hängen schlaff hinunter und der ganze Körper ist von einem unermeßlichen Leid gekennzeichnet wie auch der vom Schmerz verzerrte Ausdruck der Gesichter. Die ganze Komposition wirkt etwas theatralisch, wie in einem Mysteriendrama und einer Totentanzstimmung (z. B. Pieta Röttgen, Bonn).

In der *Parlerischen Gotik* der 1370er und 1380er Jahre gelangten die Vesperbilder zu einer formalen Beruhigung. Statt der leidenschaftlich bewegten Gruppen tritt in Böhmen ein neuer ikonographischer Typus der sog. *Horizontalen Vesperbilder* auf. In den statisch wirkenden Gruppen, in denen die Muttergottes eine vertikale Haltung einnimmt und der tote Sohn streng horizontal auf ihrem Schoß liegt, herrscht eine formale Ausgewogenheit.

Während in den Parlerischen *Horizontalen Vesperbildern* der Schwerpunkt auf dem leidenden Christus liegt, wurden in der nächsten Stilstufe der böhmischen Vesperbilder, in den sog. *Schönen Vesperbildern*, die Emotionen der Mutter betont. Der Corpus des Toten ist nicht mehr brettsteif, sondern liegt eher diagonal, und die Kompositionen sind nicht mehr nach dem Prinzip der Frontalität, sondern kontrapostisch aufgebaut. Die statische Strenge der *Horizontalen Pietas* wird durch die bewegteren Formen der reichen und in rhythmisch geführten Gewanddrapierungen und viel stärkeren Körperdrehungen der Gestalten gelockert. Der entscheidende Unterschied ist aber die völlig neue Auffassung der Figur der Gottesmutter, die eine jugendlich schöne, eher mädchenhaft wirkende Frau ist, eher eine Braut als eine Mutter Christi, mit einem verklärt ruhigen und feinen Gesichtsausdruck, in dem das Leid überwunden scheint. Man könnte meinen, dieser Frau sei der Erlösungsgedanke trotz ihrer Traurigkeit bewußt.

Die ikonographische Einordnung der Ebersberger Pietagruppe und ihrer Schwestern

Unsere Pietagruppe hat eine ikonographische Stellung, die zwischen den *Horizontalen* und den *Schönen Vesperbildern* liegt. Die ausgeprägt waagerechte Lage Christi, die eines der Hauptmerkmale der noch älteren Parlerischen Gruppen war, findet man nicht nur in unserem Vesperbild, sondern auch in einer anderen Ulmer Gruppe, ebenfalls aus Ton von 1430⁴⁰ und in beiden Tongruppen in Bad Wimpfen.⁴¹

Auch die nur aus zwei Zweigen geflochtene Dornenkrone ist noch ein altertümliches Element, die Christusköpfe der *Schönen Vesperbilder* sind mit aus drei Zweigen geflochtenen Dornenkronen versehen.⁴² Außer den oben genannten Beispielen von Ulm und Bad Wimpfen wurden auch noch in den Gruppen von der Münchner Frauenkirche von 1400, in Dinkelsbühl St. Georgskirche Ende des 14. Jahrhunderts, in Buxheim 1430 und in Waakirchen 1425 die altmodische Dornenkrone der Parlerzeit verwendet.⁴³ Eine exakte formale Wiederholung der zickzackförmigen Dornenkrone der Steinberger Christusfigur finden wir in der Salzburger Steingußgruppe von Waakirchen. Während sich in den böhmisch-österreichischen Vesperbildern des Weichen Stiles die neuen ikonographischen Elemente schon kurz vor 1390 durchgesetzt hatten, blieben im süddeutschen Raum (in Bayern, der Ulmer und der Neckar-Gegend) noch die alten Formelemente der *Horizontalen Christusfiguren* erhalten.

Der statisch und stark auf die Zuschauerseite gerichtete, gleichschenklige Unterkörper der Madonna ist noch der alten Tradition verpflichtet, aber in der Gesamterscheinung, in der weichen Formgestaltung und dem subtilen Charakter gehört das Werk zu den *Schönen Vesperbildern*. Neu ist in unseren Pietagruppen auch die formale Gestaltung der Hände. Sie gehört zu den am besten gelungenen und ausdrucksvollsten unter den *Schönen Vesperbildern*. Das nach hinten gesunkene Haupt des horizontalen

⁴⁰ Ulmer Museum, Kat.-Nr. 12. Inv. Nr. 19245489, abgebildet im Ausstellungskatalog des Ulmer Museums, Gerald Jaspar und Erwin Treu: Katalog I. Bildhauerei und Malerei vom 13. Jh. bis 1600, Ulm 1981, S. 34. - Vgl. Wilm (wie Anm. 21), Abb. 65.

⁴¹ Aus der Dominikanerkirche von 1416 und aus der ehemaligen Ritterstiftskirche St. Peter zu Bad Wimpfen im Tal von 1430. - Wilm (wie Anm. 21), Abb. 71 und 65. - Andreas Michalski: Kirchentführer der ehem. Ritterstiftskirche St. Peter zu Bad Wimpfen im Tal, München 1985, Schnell, Kunstführer Nr. 675, S. 10.

⁴² Schmidt (wie Anm. 23), S. 106.

⁴³ Katal (wie Anm. 23), Abb. 9. - Wolfgang Kootz: Stadtführer von Dinkelsbühl, Heidelberg 1993, S. 19. - Breuer (wie Anm. 21), Abb. 1. - Großmann (wie Anm. 16), Abb. Farbtafel VII.

Leichnams wird durch die rechte Hand der Muttergottes leicht gehoben und gestützt. Durch diese Geste und ebenfalls seinen im Dreiviertelprofil gestalteten Kopf verliert der Körper an Starrheit.

Das Motiv der stützenden Hand tritt erst in der Klosterneuburger Pieta auf und hat zahlreiche Vesperbilder beeinflusst (Marburg, Breslau, Matthias- und Elisabethkirche, Kreuzenstein, Düsseldorf, Krakau etc.).⁴⁴ In der Dorndorfer Gruppe, in der diese Partie aus unserer Serie am besten erhalten geblieben ist, können wir am deutlichsten sehen, wie die zarten Finger sich in die langen Haare Christi einschmiegen und den Kopf vor dem Sinken bewahren.

Den motivischen Höhepunkt bildet die ikonographische Lösung der Arm- bzw. Handhaltung der Figuren, die eine Variante der für die *Schönen Vesperbilder* charakteristischen *Drei-Hände-Gruppe* ist (Abb. 19 vgl. auch Abb. 7 u. 13). Aus dem Arrangement der zwei Hände Christi und der einen Hand der Mutter, die entweder von unten eine stützende Haltung einnimmt oder von oben die Hand oder den Unterarm des Heilands berührt, gelegentlich nach denen greift, entstand die Darstellung der *Drei-Hände-Gruppe*, die in zahlreichen Vesperbildern des Weichen Stiles in verschiedenen Variationen auftritt.

In der Mehrzahl der Gruppen liegen die zwei Hände Christi überkreuzt auf seinem Schoß und seine leicht im Gelenk angehobene

rechte Hand wird von der mütterlichen Linken unterstützt, wie in der Marburger Pieta der Elisabethkirche, in dem *Schöpfungswerk der Schönen Vesperbilder* (Kutal), aber auch in Marienstatt, Danzig, Baden (Berlin), Iglau, Kreuzenstein, Admont I. (Graz), Magdeburg, Wongrowitz.⁴⁵

Schmidt, der die Vesperbilder nach der Händehaltung untersucht hat und ein knappes Dutzend ikonographische Variationsmöglichkeiten aufweisen konnte, ordnete die Vesperbilder in verschiedene Typen ein, wie *Typus Marburg*, *Typus Krakau*, *Typus Breslau-Elisabethkirche*, *Typus Leningrad* etc.⁴⁶ Schmidt vermutet, daß die Haltung der Hände nicht nur zweitrangig kompositorisch bedingt ist, sondern Träger einer theologischen Botschaft ist, die möglicherweise mit dem Marienkult des Prager Hofes zusammenhängt.⁴⁷

Unsere Vespergruppen zeigen in der Händehaltung eine seltene und individuelle Lösung, die als *Düsseldorfer Typus* bezeichnet werden kann. Die Arme Christi, die parallel zur Körperachse geführt werden, unterstützen nicht nur die horizontale Position des toten Corpus und verstärken die Statik der gesamten Komposition. Sie suggerieren, indem sie die Verknotung oder diagonal gestalteten Hände vermeiden, die in einigen Gruppen eine gewisse Dynamik hervorrufen, mit der ruhig verlaufenden Linie die stille Beschaulichkeit und Ausgeglichenheit.



Abb. 19: Pieta von Ebersberg, Detailaufnahme, „Drei-Hände-Gruppe“.



Abb. 20: Pieta der Lambertikirche von Düsseldorf, Detailaufnahme, „Drei-Hände-Gruppe“.

⁴⁴ Kutal (wie Anm. 23), Abb. 1 – Vgl.: Großmann (wie Anm. 16), Abb. 8. – ebenda Abb. Farbtafel I, Abb. 10, 12; Farbbild, Umschlag, Abb. 48 und 9.

⁴⁵ Abgebildet: Clasen (wie Anm. 21), Abb. 103, 193. – Großmann (wie Anm. 16), Abb. 54, 11, 51, 46. – J. Bialostocki: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit, Propyläen Kunstgeschichte Bd. VII, Berlin 1984, Abb. 234.

⁴⁶ Schmidt (wie Anm. 23), S. 97.

⁴⁷ ebenda, S. 100.

Die nach dem rechten Unterarm Christi greifende Hand der Mutter ist ein häufigeres Motiv und ist außer bei der Düsseldorfer Pieta (Abb. 20) auch bei den Vesperbildern von Lorch (Wiesbaden), Oberkasbach, in Kirchheim i. R. und in einer reduzierten Form in Altenstadt zu sehen.⁴⁸ Aber in keiner der Gruppen des *Düsseldorfer Typus* erreicht die Anordnung der Hände eine solche ausdrucksstarke ikonographische Lösung. Sie wird einer der Hauptträger der Gefühlskomponente in unserer Gruppe und ein wichtiger Blickpunkt für den Betrachter.

Die Gefühlsbetontheit der Vespergruppe

Neben den ikonographischen Elementen ist die Betonung der Gefühlslage und der Hingabe der Gottesmutter zu ihrem toten Sohn ein wichtiger Faktor in der Gestaltung der Vespergruppe.

Die Andachts- und insbesondere die Vesperbilder, sind aus Raum und Zeit herausgelöste Kultbilder, in denen die Gefühlskomponente die Hauptrolle spielt. Das Empfinden der trauernden Mutter, die von ihrem toten Sohn Abschied nimmt, ist öfters neu interpretiert worden. Die frühen Vesperbilder mit dem *trepfenförmigen Diagonaltyp* drücken eine verzweifelte, vom Schmerz überwältigte Stimmung aus, die sich auch in den vom Alter gezeichneten, häßlich entstellten Gesichtszügen der Maria widerspiegelt, in denen das Leiden das Primäre war. Möglicherweise spielte in diesen expressiven Darstellungen außer dem literarischen Einfluß der Mystiker auch die durch die Pestwelle verbreitete Todesangst der Menschen eine gewisse Rolle, in deren Leben der Tod durch die Seuche ein alltäglicher Begleiter war. Man könnte meinen, in diesen ersten Vespergruppen spiegelten sich die Empfindungen der Menschen, die man in der ersten Phase des verzweiferten Schmerzes, der Trauer fühlt, die sich mit der Zeit in eine stillere, ruhigere Traurigkeit umwandeln.

Die erregten und dramatischen Vesperbilder entstanden im Rheinland auch noch während der internationalen Gotik (Vesperbild aus Dieburg, mittelrheinisch um 1420, Vesperbild aus

Unna, um 1420, Münster und Vesperbild aus Boppard, erstes Viertel des 15. Jahrhunderts, Frankfurt Liebighaus).

In den *Horizontalen*, aber noch mehr in den *Schönen Vesperbildern* verändern sich auch die Empfindungen, und das Gefühl der Trauer wird abgemildert. Einerseits ist Maria ein irdisches Wesen, die ihr totes Kind beweint, andererseits ist aber diese Frau auch die Gottesmutter, die sich des Erlösungsgedankens bewußt ist und letztendlich weiß, worum es in diesem Geschehen geht.

In einigen *Schönen Vesperbildern* überwiegen die ästhetisch-schönen Komponenten. Die anmutig-jungen, mädchenhaft wirkenden Marienfiguren mit dem eleganten, üppig-reichen Faltengebilde ihrer Gewandmassen waren die künstlerischen Produkte der höfischen Kultur der internationalen Gotik, wurden aber möglicherweise auch durch das stärker gewordenen Modebewußtsein des Bürgertums angeregt (Pieta aus Iglau, nach 1390, Pieta aus der Elisabethkirche, Breslau, 1400, Pieta aus Leningrad, Eremitage, um 1400, Pieta aus Kreuzenstein, 1400, Pieta aus Baden 1410, Pieta aus Kloster Seeon um 1400, etc.).⁴⁹ In diesen Darstellungen von Pietagruppen, in denen der künstlerische Ausdruck zu einer gewissen Verweltlichung führt, treten die Gesten und Mimik der Trauer zugunsten der schönlinigen und anmutigen Formen zurück.

In der Ebersberger Pieta und ihren Schwestern behielt der Künstler das ausgewogene Verhältnis zwischen den formalen Elementen und der inhaltlichen Aussage. Die inhaltliche Aufgabe der Verkörperung der mütterlichen Liebe und des Leidens in ihrem stille gewordenem Schmerz fordert eine gewisse statische Ruhe, und diese Kriterien wurden in diesem Werk hervorragend erfüllt. Die seelische Verbundenheit der Muttergottes zu ihrem Sohn wird nicht nur durch das ergreifende Spiel der Hände demonstriert, sondern auch durch die tief vorgebeugte Körperhaltung und durch den direkten Blickkontakt verstärkt (Abb. 1).

In der Mehrzahl der *Schönen Vesperbilder* nimmt die Maria eine stark zurückgenommene vertikale oder von einer S-Form beherrschte, kontrapostische Haltung ein. Folglich entsteht

⁴⁸ Abgebildet: *Clasen* (wie Anm. 21), Abb. 107, 112, – *Großmann* (wie Anm. 16), Abb. 47, – *Frey* (wie Anm. 21), Abb. 72.

⁴⁹ Abgebildet: *Schmidt* (wie Anm. 23), Abb. 98, – *Großmann* (wie Anm. 16), Abb. 50.

eine gewisse räumliche Distanz zwischen den beiden Figuren, die sich auch auf die Gefühlsebene niederschlägt und die Intensität der Emotionen mildert.

In keinem anderen Vesperbild konnte ich eine so tief niedergebeugte Position des Oberkörpers der Maria finden. Auch das tief ins Gesicht fallende Kopftuch, das wie eine schützende Hülle das Haupt Marias umspielt, ist ein Motiv, das die Empfindungen ihrer Trägerin unterstreicht. Sie verbirgt sich hinter den schön geformten Stoffbahnen, die in weichen Falten herunterfallen, als wolle sie sich in ihrem Schmerz von der Außenwelt zurückziehen. Sie wendet sich ihrem Sohn zu, und durch diese direkte Blickrichtung entsteht eine innige Zwiesprache zwischen Mutter und Kind. Die *Drei-Hände-Gruppe*, die vorgebeugte Körperhaltung der Maria, ihre Blickrichtung und nicht zuletzt die feine Gebärdensprache ihres Antlitzes sind die Gefühlsträger, die den innigen mütterlichen Kontakt zum Ausdruck bringen. Das Ebersberger Vesperbild ist ein kontemplatives Werk im doppelten Sinn. Während der Zuschauer an der Kontemplation der trauernden Muttergottes teilnimmt, wird er durch die Betrachtung selbst in diese Versunkenheit mit einbezogen.

Ich möchte noch eine sehr vage Bemerkung zu dem geistigen Hintergrund unserer verinnerlichten und poetisch formulierten Marienklage machen. In dem Werk von Heinrich Seuse, im Cap. XIX. des *Büchleins von der ewigen Weisheit* ist eine Textstelle, die einen lyrischen, zarten Ton hat und auf der gleichen Stufe der Gefühlsskala des Ausdruckes steht, wie unser Kunstwerk.⁵⁰ Seuse, der seit 1348 in Ulm lebte, wo er auch 1366 starb, könnte möglicherweise mit der feinen Sprache seiner Lyrik unseren Künstler, der auch in dieser Region tätig war, beeinflußt haben.⁵¹

Und do er mir her abe wart, wie grunt-lieblich ich in mit minem armen also toten umbvieng, zu minem muterlichen herzen daz einig uzerweltes zartes liep truckte und sin blutig vrischen wunden, sin totes antlute durkuste, daz doch, als och all sin lip, gar in ein wirklich schonheit was verkeret, daz enkondin ellin herzen nit betrachten! Ich nam min zartes kint uf

min schoze und sah in an - do waz er tot; ich lugt in aber und aber an - do enwas da wedder sin noch stimme.

Die stilistische Untersuchung und Einordnung der Vesperbildgruppe

Im folgenden stellt sich die Frage, in welchem künstlerischen Umfeld und unter welchem stilistischen Einfluß der Künstler dieses Werk schuf.

Mehrfach ist in der Fachliteratur auf die stilistische Verwandtschaft zwischen der Steinberger Pieta und einigen Vesperbildern aus dem Rheinland aufmerksam gemacht worden. Clasen vermutet auf Grund der Gewandformen einen rheinischen Einfluß: *Zum Schaffen der Bildhauer am Ulmer Münster bestehen kaum Verbindungen, indessen lassen sie sich zu den Rheinlanden vermuten, denn der breite Kräuselstil der Gewandsäume dürfte mit Kölner Vesperbildern in St. Ursula und in Maria in der Schnurrigasse zusammenhängen.*⁵²

Schon bei flüchtigem Betrachten der Werke muß diese Theorie zu gewagt erscheinen. Weder die Überbetonung des künstlerischen Einflusses des Rheinlands ist nachvollziehbar, noch sind die von ihm für unsere Gruppe angeführten zwei Beispiele angebracht.

Weder im Aufbau, noch in den breitköpfigen und etwas gedungen wirkenden Mariengestalten sind gemeinsame Züge zu erkennen. Die unproportioniert wirkenden Christuskörper sind auch nicht im Sinne der *Schönen Christusfiguren* geformt worden. Auch die Gewandsysteme beider Gruppen wurden nach völlig anderen Formprinzipien gestaltet; die überlappenden Stoffmassen, die eine fast tänzerische Bewegtheit zeigen, tragen viel weniger den Charakter des Weichen Stiles.

Nur in der ikonographischen Lösung der Arme der Kölner Gruppe, in St. Ursula (1420-1430), ist ein gemeinsames Motiv zu erkennen. Die Art, wie der linke Oberarm Christi auf dem linken Unterarm der Maria ruht, ist in keiner der anderen Vesperbildgruppen zu finden. Der rechte Arm Christi wird aber aus dem Händespiel ausgeklammert, hängt schlaff herunter.

⁵⁰ Pinder (wie Anm. 36), S. 156 bis 157.

⁵¹ Dieter Krywalski (Hrsg.): *Knaurers Lexikon der Weltliteratur*, München 1986, S. 693.

⁵² Clasen (wie Anm. 21), S. 97, Abb. 110 bis 111.

Besser vergleichbar ist die Ebersberger Gruppe und ihre Schwestern mit der Düsseldorfer Pieta in der Lambertikirche.⁵³

Zweifellos kann man einige Berührungspunkte zwischen den beiden Pietadarstellungen im motivischen Bereich wie die schon erwähnte ikonographische Lösung der entlang des Körpers geführten Arme feststellen, die auch in der rheinischen Vespergruppe von Oberkasbach zu sehen sind. In der östlichen Kunst finden wir das seltene Motiv der entlang des Corpus geführten Arme in der Breslauer Gruppe der Magdalenenkirche.

Auch in den tief ins Gesicht fallenden Kopftuchfalten und in der Art der Gestaltung der Gewandmassen können wir gewisse Ähnlichkeiten zwischen der Düsseldorfer und der Steinberger Gruppe erkennen. Christus, der weniger horizontal gelagert ist, folgt in seinem Kopftyp weitgehend der für die böhmischen *Schönen Christus-Figuren* charakteristischen Physiognomie. In der Anordnung der Faltelemente, der auf der rechten Seite herunterfallenden Röhren- und Schüsselfalten und der in der linken Gewandhälfte angebrachte „Dreistrahl“, die in der Auffassung des Weichen Stiles gestaltet sind, können wir parallele Züge beobachten.

Die etwas ältere, kurz vor 1400 datierte Kalksteingruppe der Lambertikirche (Abb. 21), zeigt aber einen anderen Aufbau als die Steinberger Gruppe. Maria, die in einer aufrechteren und nicht gleichschenkeligen Haltung sitzt, zeigt mehr Distanz, sie blickt in eine imaginäre Richtung und meidet den Blickkontakt sowohl zu ihrem Sohn, als auch zu dem Betrachter. Auch die modifizierte und einfacher gestaltete Drei-Hände-Gruppe, die in der technischen Ausführung weniger geglückte, steife Hand, erreicht weder die Ausdruckskraft der Gefühlskomponente noch das künstlerische Niveau der Steinberger Gruppe.

Teilweise hält man die Düsseldorfer Gruppe für rheinisch, teilweise für salzburgisch.⁵⁴ Auch vermutet man Werkstattzugehörigkeit zwischen den Vespergruppen von Düsseldorf, Krakau, Magdeburg und Nonnberg. Auf Grund der großzügig und vollkurvig geführten Fal-



Abb. 21: Pieta der Lambertikirche von Düsseldorf, Gesamtaufnahme.

tensäume setzt man die Düsseldorfer Gruppe auf die Stilstufe des Jerzen-Epitaph und datiert sie auf 1395. Die gemeinsamen Maßwerksysteme und ähnlichen Physiognomien der Mariengesichter scheinen die letztgenannte Theorie zu bestätigen.⁵⁵

Wenn die Salzburger Provenienz stimmen sollte, können wir auf Grund der Gemeinsamkeiten zwischen der Düsseldorfer und der Steinberger Gruppe nicht von einem rheinischen Einfluß ausgehen.

Auch bei der für rheinisch gehaltenen Marienklage aus Marienstatt, ist trotz der ähnlich kreisförmig gestalteten und tief bis zum Oberkörper Christi in langen Röhrenfalten herunterfallenden Kopfbedeckung der Maria nur wenig Analoges zu finden.⁵⁶ Die eher in den böhmischen Umkreis der Marburger Pieta gehörende Gruppe von Marienstatt wie auch die schon oben zitierten Werke weisen eine ganze Reihe von Unterschieden im Vergleich mit unseren Gruppen auf.

In der Mehrzahl der Marienklagen der Internationalen Gotik haben die Gruppen einen pyramidenförmigen beziehungsweise einen an ein gleichschenkliges Dreieck erinnernden Aufbau. Die Madonna nimmt eine eher vertikale und zurückgenommene Haltung ein, ist aber gleichzeitig mehr von einer kontrapostischen Bewegung geprägt, als es in der Vespergruppe

⁵³ Kunst am Mittelrhein (wie Anm. 21), S. 112.

⁵⁴ Clasen (wie Anm. 21), S. 85. – Wolfgang Krönig und Wollhart Glaise: Das Vesperbild in der Lambertuskirche in Düsseldorf. In: Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege 27, 1967, S. 36 bis 59. – Großmann (wie Anm. 16), S. 105.

⁵⁵ Schmidt (wie Anm. 23), S. 103 bis 104.

⁵⁶ Kunst am Mittelrhein (wie Anm. 21), S. 78.

von Steinberg der Fall ist. Eine ansteigende schräge Linie, die durch die abgewinkelten Beine Christi gebildet wird und von der linken Sockelseite ausgeht, wird von der etwas abgesetzten Umrißlinie des Mantels über den linken Oberarm, Schulter und über das verhüllte Haupt der Muttergottes bis zu der Mitte ihres tief vorgebeugten Kopfes im gleichen Winkel weitergeführt. Die senkrecht herabfallenden Falten des Kopftuches bilden die vertikale Seite eines imaginären rechtwinkligen Dreiecks, dessen schematischer Form die Gruppe in ihrem Aufbau ähnelt.

Während der Suche nach Vergleichsbeispielen habe ich über 50 Pietagruppen verglichen. Neben der schon erwähnten einmaligen Lösungen der Händehaltung und der Gefühlskomponenten ist auch der Gesamtaufbau der Ebersberger Pieta einzigartig.

Das Faltenwerk des Gewandes

Auch wegen der Gestaltung des außerordentlich fein und motivreich geformten Faltenwerkes der Gewandmassen gebührt unserem Kunstwerk eine gewisse Sonderstellung. Unter den viel häufiger vorkommenden Kalksteinpietas finden sich nur wenige, die auf der gleichen Qualitätsstufe stehen. Unter den Tonpietas zeigt die Steinberger Gruppe die weitaus schönste Gewandbehandlung (Abb. 22, 23 und 24). Der Künstler hat sich aus dem Formenfundus der internationalen Gotik bedient und verwendet eine ganze Palette von Faltelementen, die er nach einem sehr durchdachten Anordnungsprinzip der *symmetrischen* und der *Dreistrahl-Gewandtypen* zu einer individuellen Formsynthese vereinigt hat.

Einzelne Faltelemente und eine nur schematische Anordnung ihrer Struktur kann man in einigen Vesperbildern partiell wiederfinden. Zum Beispiel sind in dem Aufbau der Gewandssysteme von Düsseldorf, Krakau, Kreuzenstein, Iglau und Baden gewisse Ähnlichkeiten festzustellen. Unsere Gruppe zeigt eine statischere, formenreichere und kalligraphischere Wirkung im Gegensatz zu den oben genannten schwungvolleren und etwas mehr von Dynamik, aber gleichzeitig auch von viel weniger Formelementen geprägten Vergleichsstücken.

Die Motive sind in unseren Vesperbildern schärfer artikuliert und voneinander abgegrenzt, die Faltenformen sind nicht so fließend. Auch die Blockhaftigkeit und die Frontalität ist ausgeprägter als in den oberen Beispielen. Die Schoßpartie wird in der Mittelachse durch eine vertikal, langgezogene, dreieckförmige Einbuchtung eingenommen, welche die Gewandmasse halbiert. Dieses selten vorkommende



Abb. 23: Steinberger Pieta, Detailaufnahme, Gewandpartie.



Abb. 22: Pieta von Ebersberg, Detailaufnahme, Gewandpartie.



Abb. 24: Pieta von Dorndorf, Detailaufnahme, Gewandpartie.

Faltenmotiv fand ich bei den von mir untersuchten Vesperbildern nur in der linken Gewandhälfte der Magdeburger Pieta.⁵⁷

Mehr Ähnlichkeit mit der Ebersberger Pieta zeigt das Gewandelement in der oberschwäbischen Holzgruppe mit der thronenden Madonna und Kind, um 1420 bis 30, (Karlsruhe, Badisches Landesmuseum).⁵⁸ Das allerdings seitenverkehrte Faltenmotiv ist nicht in der Schoßmitte angebracht, sondern seitlich. Auch in den lebhaft verlaufenden Saumlinien und in dem umgeschlagenen Gewandzipfel erinnert die stark frontalisierte und statische Gewandmasse an unsere Gruppen.

Die rechte Seite des Gewandes wird von einer weichen und malerisch wirkenden großen Parabel- und zwei kleineren Schüsselfalten beherrscht, die sehr plastisch gestaltet sind, aber einen ruhigen Verlauf zeigen. In der linken Gewandhälfte fallen Röhrenfalten herunter, die graphisch und linear wirken.

In der Faltdrapierung der linken Gewandhälfte zeigt sich eine gewisse Ähnlichkeit mit der von der Breslauer Magdalenenkirche, wo aber die Röhrenfalten des Dreistrahls stabförmiger wirken, während in unserem Stück die Röhrenfalten im gleichen Winkel, wie die schräggestellten Beine Christi auf die Seite gezogen werden und tütenförmig herabfallen, was nicht nur die dekorative Wirkung steigert, sondern auch den schrägen Linienverlauf der Komposition unterstützt.

Das Dreistrahlssystem kommt in einer ganzen Reihe von Vesperbildern vor, aber die zeichnerische Schärfe und die Melodik ist meistens zugunsten der großteiligeren und bewegteren Formen nicht so ausgeprägt.

Die auf der Vorderseite angebrachten Falten sind zwar nicht symmetrisch angeordnet, zeigen aber eine vollkommene Ausgewogenheit. Das Prinzip der Symmetrie herrscht bei den auf der linken und rechten Seite angebrachten Faltenbahnen vor, die auf der linken Sockelhälfte gleichzeitig als Ruhelager für die Füße des Heilands dienen. Die seitlichen Röhrenfalten verwandeln sich in ruhige und wellig verlaufende Stoffbahnen, die sich in einem harmonischen Einklang auf beiden Seiten auf der Sockelplatte ausbreiten (Abb. 25, vgl. auch Abb. 11 und 17).



Abb. 25: Pieta von Ebersberg, Detailaufnahme, rechte Seite des Gewandes.

Ein Zipfel des Untergewandes, der bei der Ebersberger Gruppe durch seine rote Farbe eine klarere Abgrenzung hat als in den anderen drei Gruppen, zieht sich in einem weiten Schwung auf der linken Seite über dem Sockel fort, was die dekorative Wirkung noch mehr verstärkt. Auch der melodische Verlauf der konkav-konvexen Linienführung der Säume, welche die Innen- und Außenseiten des Mantels zeigen, verstärken die räumlich-plastische Wirkung. Die Faltengebung erzielt ein reiches Licht-Schatten-Spiel, und diese Wirkung kommt bei den farbig gefaßten Stücken von Oettingen und Ebersberg noch mehr zum Ausdruck, wo der Formenreichtum durch die verschiedenen Farben und die Linienführung der vergoldeten Bordüre die Effekte zusätzlich steigern.

Ähnlich effektiv wirken die Faltenwerke der Gruppen in Breslau, Danzig und Leninograd, aber diese gehören einer etwas manieristisch übersteigerteren Formenrichtung an.⁵⁹

Im Faltenwerk unserer Gruppen ist nichts dem Zufall überlassen worden, keine einzige Falte fällt willkürlich hinunter, sondern jeder einzelne Teil ist „komponiert“ und nach einem bewußten Ordnungsprinzip „gelegt“ worden. In der unteren linken Gewandhälfte befindet sich der motivische Höhepunkt in dem raffiniert konzipierten muschelförmigen Formelement, das sich wie eine Art Fächer auf dem Sockel aufbauscht. Das ist eine kalligraphische Höchstleistung, die mit goldschmiedehafter Präzision ausgeführt ist und unter den Faltenformen anderer Vesperbilder nicht vorkommt.

⁵⁷ Großmann (wie Anm. 16), Abb. 46. – weiteres: Legner (wie Anm. 14), Bd. 2, S. 573.

⁵⁸ Abgebildet: Ernst Günther Grimme, Deutsche Madonnen, Köln 1976, Farbbild Nr. 11 und S. 156, Nr. 21.

⁵⁹ Abgebildet: Schmidt (wie Anm. 23), S. 99, Abb. 98 bis 100. – Clasen (wie Anm. 21), Abb. 193.

Vergleichende Betrachtung des Faltenmotives der Pietadarstellung mit Beispielen aus der Buchmalerei und Zeichenkunst

Das nicht allzu häufig verwendete Motiv findet sich aber in einigen anderen Kunstwerken der internationalen Gotik wieder und zwar in verschiedenen Regionen Europas sowohl in der Plastik als auch in der Buch- und Tafelmalerei.

In einer Zeichnung aus dem Braunschweiger Musterbuch um 1400, die ein Liebespaar darstellt, befindet sich ein ähnliches gewelltes, aber nicht so präzise formuliertes Motiv.⁶⁰ Auch in österreichischen und böhmischen Miniaturen kann man das Motiv gelegentlich finden, wie in dem Graduale des Magisters Wenzeslaus des Archivs der Prager Universität.⁶¹ Das Motiv des auslaufenden Saumzipfels des Gewandes Christi ist spitziger gestaltet. Weniger auffällig und im Verhältnis zum Gewand kleinteiliger wirkt die „Muschelfalte“ der Figur Johannes auf dem Kanonblatt des Missales cod. lat. 1850 der Nationalbibliothek Wien aus dem Prager Domkapitel.⁶²

Unter den plastischen Werken findet sich das Motiv in einer etwas einfacheren Variante auf der Sockelpatte der Sitzmadonna aus dem Dom zu Schwerin, hergestellt in einer Wismarer(?) Werkstatt um 1430 aus Nußbaumholz.⁶³

Die schönste Formulierung des Motivs unter den Vergleichsbeispielen zeigt eine Zeichnung mit der Darstellung der Hl. Margarethe mit dem Drachen (Museum der Bildenden Künste, Budapest), um 1400. Dieses Spitzenwerk der internationalen Gotik ist aber nicht lokalisiert und wird einer ganzen Anzahl von Entstehungsorten zugeordnet.⁶⁴

Gerade das Beispiel der Hl. Margarethe zeigt, wie fließend die Grenzen zwischen den

einzelnen Landschaften, aber auch zwischen den verschiedenen Kunstgattungen (Buch- und Tafelmalerei, Plastik) waren. Dies erschwert eine exakte stilistische Einordnung.

Das Gewandssystem der Steinberger und der Ebersberger Gruppe gehört auf jeden Fall mit ihrem eklektischen Formcharakter zu den kostbarsten und erlesensten Stücken des späteren Weichen Stils. Das Gewand führt ein Eigenleben und ist durch seine bildhauerische Präzision ein aktiver Bestandteil der Komposition, ein Kunstwerk im Kunstwerk.

Die Pieta und die Ulmer Kunst

Die genaue stilistische Bestimmung der Pieta ist wegen der fehlenden Vergleichsbeispiele nur schwer möglich. Die Ulmer Provenienz ist zwar nicht bewiesen, aber doch wahrscheinlich. Die Berührungen des Künstlers mit dem östlichen Ideengut zeigen sämtliche Motive der Parlerischen Ikonographie, die sicherlich von den Parlern nach Ulm exportiert wurden. Die Parler, die eine Vorreiterrolle in der ersten Glanzphase der Kunst in Ulm spielten, waren von 1377 bis 1391 am Münsterbau tätig, aber ihre künstlerische Wirkung hat sicherlich auch andere Kunstgattungen beeinflusst. Eine andere Tonpieta des Ulmer Museums erinnert stark an die Parlerische Kalksteingruppe der Thomaskirche von Brünn, 1380 bis 1390, die auch den gleichen streng axialen Aufbau hat. Die Brünner Gruppe wird sogar Heinrich Parler zugeschrieben.⁶⁵

Mit der Thomaspieta hängt die Vespergruppe der Breslauer Magdalenenkirche stilistisch zusammen, deren vom linken Knie ausgehendes Dreistrahlensystem Ähnlichkeiten mit dem der Steinberger Gruppe aufweist.⁶⁶

Ein anderer Künstler Ulmer Kunst ist Meister Hartmann, der zwischen 1417 bis 1430 am

⁶⁰ Abgebildet: Geschichte der deutschen Kunst, Hrsg.: Ernst Ulmann, Leipzig 1981, Abb. 317.

⁶¹ Graduale auf Fol. 128 verso, nach 1410 Miniatur mit der Auferstehung Christi von dem sog. dritten Meister der Antwerpener Bibel. Abgebildet: Josef Ehm: Ceske goticke umeni/Böhmische gotische Kunst, Prag 1977, Abb. 50, – Legner (wie Anm. 14), S. 752.

⁶² Die ganzseitige Miniatur ist ebenfalls böhmisch und nach 1420 entstanden. Abgebildet: Otto Kletzel: Studien zur böhmischen Buchmalerei, Sonderdruck aus dem Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, VII. 5. 51, Abb. 8.

⁶³ Abgebildet: Kristina Hegner: Ausstellungskatalog, Mittelalterliche Kunst I, Staatliches Museum Schwerin, 1979, S. 63, Kat. Nr. 17, Abb. 17.

⁶⁴ Französisch, franko-flämisch, kölnisch, rheinisch, süddeutsch, böhmisch und österreichisch. Abgebildet: Legner (wie Anm. 14), Bd. 2, S. 751. – Anna Eörsi: Az internationalis gotika festesze/Die Malerei der internationalen Gotik, Budapest 1984, Nr. 18.

⁶⁵ Abgebildet: Jaspas Treu (wie Anm. 40). – Die Pieta des Ulmer Museums ist typisch parlerisch, in der steifen abstehenden Kopfbedeckung und in der verhärmtten und ältlichen Physiognomie der Maria, in der ausgeprägten horizontalen Lage Christi, weiter in der Form der nur aus zwei Zweigen geflochtenen Dornenkrone. – Die Vespergruppe von Brünn ist abgebildet: Legner (wie Anm. 14), Bd. 2, S. 673. – Kutal (wie Anm. 23), S. 503 bis 504.

⁶⁶ Grolsman (wie Anm. 16), Abb. 53.

Münsterbau beteiligt war und die Figuren des Hl. Martin und die *Schöne Madonna* des Westportals um 1420 bis 1421 schuf. Er ist der Hauptvertreter des Weichen Stils in Ulm.⁶⁷ Der Dornstädter Altar des Stuttgarter Landesmuseums, der im 15. Jahrhundert im Ulmer Münster stand, zeigt in den Gesichtszügen der Marienfigur gewisse Ähnlichkeiten mit den Antlitzern unserer Gruppen, vor allem mit dem Kopf von Oettingen, in dem die Originalbemalung noch vorhanden ist.⁶⁸ Beide Madonnenfiguren von Ulm sind zwar von den Schönen Madonnen beeinflusst worden, zeigen aber einen viel weniger starken kontrapostischen Aufbau und sind bewegungsärmer und blockhafter gestaltet. Der klare und ruhige Linienvverlauf der reichen Faltenkaskaden, die auch im Sinne des Weichen Stils geformt sind, weist aber nicht ein so weit nach links ausladendes Faltenwerk auf wie die meisten Schönen Madonnen, sondern zeigt eine etwas gemäßigtere und geschlossenerere Umrißlinie. Auch in den stärker frontal wiedergegebenen Gestalten, wie in den zurückhaltenden und etwas fester wirkenden Formen ist Verwandtschaft zur teinberger Pieta und ihren Schwestern zu erkennen. Wir können selbstverständlich nicht von einem direkten Vorbild ausgehen, sondern nur von Impulsen, die unsern Künstler beeinflussen konnten.

Baum sah in einer der sitzenden Apostelfiguren, die in den Leibungen des westlichen Münsterportals von Ulm angebracht sind und auch von Meister Hartmann stammen, stilistische Verwandtschaft zur Steinberger Pieta, betonte aber die überlegenere Ausdruckskraft des Frankfurter Werkes.⁶⁹

Ein ähnliches Exemplar, das in der Körperhaltung, dem Ausdruck und der Formensprache so exakt miteinander abgestimmt ist, habe ich nicht gefunden. So gesehen steht unsere Gruppe ziemlich isoliert. Eine klare Einordnung der Pieta ist schwierig, da es an vergleichbaren Beispielen fehlt. Möglicherweise hat das Werk seine künstlerischen Anregungen nicht nur aus

der Plastik geschöpft, sondern auch aus der Malerei beziehungsweise aus Musterbüchern und Modellen.

Die Tatsache, daß die gleichen Motive oder Ausformungen häufig an einer anderen Stelle oder leicht modifiziert in verschiedenen Werken und auch in voneinander weit entfernten Kunstlandschaften vorkommen, deutet auf die Benutzung der Musterbücher hin, die ein nicht selten verwendetes Arbeitsmittel mittelalterlicher Künstler war.⁷⁰

Zur Datierung der Ebersberger Pieta

Die Pieta von Steinberg wird meist auf etwa 1420 datiert, nur beide Ausstellungskataloge des Liebighauses nehmen 1430 an.

Tatsache ist, daß in den Fragen der Datierung auf dem gesamten Gebiet der Vesperbilder große Unklarheit herrscht. Nur das quellenmäßig belegte Vesperbild von Treviso ist auf das Jahr 1415/16 gesichert datiert.⁷¹ Ein zweites datiertes Werk, die Tonpieta von Bad Wimpfen von 1416 gehört mit ihren Formen eigentlich nicht eng zu den *Schönen Vesperbildern*.⁷² Ansonsten beruhen die meisten Datierungen auf Stilvergleichen.

Das Erscheinungsbild der Pietagruppen um diese Zeit bietet ein sehr heterogenes Bild an.

Die Mehrzahl der rheinischen Vesperbilder zeigt einen sehr ausdrucksstarken und expressiven Charakter. In Aufbau und Formsprache haben die rheinischen Vesperbilder von der internationalen Gotik weniger übernommen.

Das Mutterland der *Schönen Vesperbilder*, Böhmen, hat in seiner künstlerischen Entwicklung durch die Hussitenunruhen von 1415 einen tragischen Bruch erlitten. Durch die Bilderstürme ist zudem eine große Anzahl von Kunstwerken, auch Vesperbildern, vernichtet worden. Die Spitzenwerke der böhmischen Vesperbilder sind zwischen 1395 und 1415 entstanden.

Im österreichisch-süddeutschen Raum dauerte die Produktion der *Schönen Vesperbilder*

⁶⁷ Abgebildet: *Bralostocki* (wie Anm. 45), Abb. 220.

⁶⁸ Abgebildet: A. Walzer, Ausstellungskatalog, Bildwerke aus dem Württembergischen Landesmuseum Stuttgart. 1967, Abb. 8. – auch: *Grimme* (wie Anm. 58), Farbbild 12 und S. 159 bis 160, Nr. 24.

⁶⁹ *Baum* (wie Anm. 21), S. 120.

⁷⁰ *Legner* (wie Anm. 14), Bd. 3, Vom mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit, S. 139 bis 150. – *Schmidt* (wie Anm. 23), S. 100.

⁷¹ *Großmann* (wie Anm. 16), S. 40; – *Körte* (wie Anm. 15), S. 23, Abb. 3.

⁷² *Wilm* (wie Anm. 21), S. 55; – *Großmann* (wie Anm. 16), S. 40 bis 41.

länger, allerdings in großer Vielfalt. Neben den Spitzenwerken wie der Pieta von Baden (1410) und dem großen Seener Vesperbild von 1420 gibt es in der Endphase des Weichen Stiles eine ganze Reihe von Werken, die in der künstlerischen Qualität große Unterschiede aufweisen oder gar einer volkstümlichen, derben Richtung angehören. Das erschwert die Datierungen erheblich.

Das Gesagte gilt auch für die Neckargegend und in die Ulmer Kunstszene. Bad Wimpfen besitzt drei Vesperbilder aus der gotischen Zeit, und alle haben eine andere Auffassung. In Ulm tritt neben den noch auf der Stufe des Weichen Stils stehenden Meister Hartmann als große Künstlerpersönlichkeit Hans Multscher, der durch seinen packenden Realismus nicht nur den endgültigen Bruch mit dem Weichen Stil einleitete, sondern in der Ulmer Kunst eine völlig neue Epoche schuf. Ebenfalls hat das schon erwähnte Tonbildwerk des Ulmer Museums mit dem lyrischen Charakter der Steinberger Gruppe nichts Gemeinsames, obwohl beide Gruppen ulmisch und annähernd gleichzeitig entstanden sind.

Wir sehen, daß unsere Tongruppen in einer Umgebung und in einer Phase der Kunst entstanden sind, in der verschiedene Richtungen wirksam waren. Eine exakte Datierung der Werke ist daher nur bedingt möglich.

Die Technik der Vespergruppe

Die Zeit um 1400 war kunsthistorisch nicht nur wegen der hervorragenden Schöpfungen der internationalen Gotik von Bedeutung, sondern auch wegen der Einführung der Holzschnitttechnik und des Auflebens der Tonkunst. Beide Verfahren ermöglichten durch die mehrmalige Benutzung einer Vorlage die Reproduktion eines Kunstwerkes, genauso wie der spätere Kupferstich. Diese Neuerungen eröffneten aber auch neue Perspektiven, die kunstsoziologisch von Bedeutung sind. Erstens führten die Vervielfältigungstechniken zu einer gewissen Popularisierung der Kunst; auch das einfachere Volk konnte jetzt Wallfahrtsbilder, nach Holzschnittvorlagen erwerben. Zweitens geschah die Herstellung von Tonfiguren nicht mehr in

den Hüttenbetrieben, sondern in festen Werkstätten, die strengen Zunftordnungen unterworfen waren.

Das Material des Tones war gerade für die weichfließenden Formen der internationalen Gotik besonders gut geeignet. Wichtige Zentren für die Tonkunst waren neben dem Mittelrhein auch Nürnberg und Schwaben, wo hervorragende Werke wie die Lorcher Kreuztragung, die Limburger Beweinung und die berühmten Nürnberger Apostelfiguren entstanden sind.

Es gab aber noch mehr Vorteile in der Verwendung der schon seit langem bekannten Terrakottatechnik. Die Möglichkeit zu einer Korrektur war bis zum letzten Moment der Perfektion des Werkes gegeben, im Gegensatz zu den Holz- und Steinbildskulpturen, in denen jeder mißglückte Meißelhieb die perfekte Formgestaltung zerstörte.

Die Eigenschaften des Materials ermöglichten auch die serienmäßige Herstellung mit Hilfe von Formmodellen oder Stückformen von verschiedenen Gegenständen, bis hin zu sehr qualitativ vollen Kunstwerken. Diese Herstellungsart, die weder den künstlerischen Wert noch die Qualität des Werkes vermindert hat, können wir keinesfalls als eine Abart der Tonplastik betrachten und keineswegs mit den heutigen fabrikmäßig hergestellten Massenwaren von Gartenzwerge vergleichen. Die Kunstwerke des Mittelalters hatten nämlich mehr eine liturgische als eine ästhetische Aufgabe. Das gilt auch für die Vesperbilder, die hauptsächlich der privaten Andacht oder als Kultgegenstände der Wallfahrten dienten.

Im Katalog *Kunst am Mittelrhein* sind einige Beispiele der nach Formmodellen hergestellten Skulpturen aus dem Rheinland aufgezählt und beschrieben worden.⁷¹ Unter dem dort genannten Bestand der mit Hilfe von Formmodellen hergestellten Skulpturen fand ich weder andere Vesperbilder noch eine ähnliche Serie von mehreren identischen Stücken wie die Steinberger Pieta und ihre „Schwestern“.

Die Herstellung eines Tonbildwerkes durchlief mehrere Arbeitsphasen und konnte unter Umständen von der Modellierung bis zum

⁷¹ Erst 1914 wurde der Ton als das Material der wohl berühmtesten Plastik des Mittelrheins, der Muttergottes aus Hallgarten (Kat. Nr. 73, Abb. 125) herausgefunden, und erst 1939 wurde ihr die formal identische Figur des Louvre, die Muttergottes aus Eberbach (Kat. Nr. 74, Abb. 126) zugeordnet. Es waren nicht die frühesten und nicht die einzigen Werke desselben Ausmaßes und identischer Formen am Mittelrhein. Ausstellungskatalog, *Kunst am Mittelrhein* (wie Anm. 21), S. 81.

farblich gefaßten Werk einige Wochen bis mehrere Monate dauern. Die gotischen Tonfiguren wurden entweder vollmodelliert und anschließend hinten ausgehöhlt, oder man modellierte die Skulptur über einem Hohlkern.⁷³ Aus technischen Gründen war es auch wichtig, daß die Figuren eine möglichst geschlossene und blockhafte Umrißlinie mit wenig ausladenden Formelementen hatten. Möglicherweise ist die Lösung der parallel geführten Arme und die Position der Hände, die innerhalb der Gruppe angebracht sind, nicht nur eine geniale künstlerische Überlegung, sondern auch eine handwerklich sinnvolle Lösung. Während die plastische Gestaltung von Hand geschah, verwendete der Bildhauer für die kleineren und feinen Formen, wie Haar- und Bartsträhnen das Modellierholz.⁷⁴

Die fertig modellierten Figuren mußten ausgehöhlt werden. Das war einerseits wichtig, um die innere Tonmasse zu reduzieren und dadurch die Trockenphase der Statue zu beschleunigen, andererseits aber auch, um Sprünge und Risse während des Brandes zu vermeiden. Ein anderer Grund war, das Gewicht zu reduzieren, um die Skulpturen leichter zu transportieren und auch bei Prozessionen umhertragen zu können.

Der Arbeitsprozeß des Bildhauers wurde durch die Verwendung von Formmodellen wesentlich vereinfacht. Reliefs wurden aus einer Form, kleinere Kunstwerke, wie Tonpfeifen- oder Votivfigürchen, aus aufeinander gepreßten doppelten Stückformen hergestellt. Für die Anfertigung von größeren Stücken, wie auch unserer Pietagruppen, benötigte man mehrere Stück- oder Keilformen.

Nach einer Trockenzeit, die je nach Größe verschieden lang war und bei unseren Gruppen sicherlich auch 2 bis 3 Wochen dauerte, wurde die Plastik gebrannt. Dieser Vorgang gehörte nicht mehr in den Arbeitsbereich des Bildhauers, sondern oblag dem Handwerk der Hafner.

Die Brenndauer einer Tonplastik in einem für die gotische Zeit typischen „altdeutschen Ofen“ betrug je nach Größe 16 bis 24 Stunden.⁷⁴ Während des Brennens wird das Volumen einer Plastik durch Schrumpfen etwas ($\frac{1}{4}$ bis $\frac{1}{10}$) verringert.⁷⁴ Trotz der Verwendung der

gleichen Formmodel können kleinere Unterschiede innerhalb einer identischen Serie sowohl im Motivischen als auch in den Maßen auftreten. Geringfügige Abweichungen können durch Nachmodellieren entstehen, wie zum Beispiel die gespreizten Finger der mütterlichen linken Hand der Steinberger Madonna, oder die Stellung des Handrückens Christi (vgl. Abb. 7). Auch können während der verschiedenen Phasen kleinere Verformungen entstehen, die von der Stärke der Tonwand, aber auch von dem Trocken- und Brennvorgang beeinflusst werden können. Genauso können wir die unterschiedlichen Maße von einigen Zentimetern zwischen den Stücken der Serie erklären, die ebenfalls durch Schrumpfung verursacht wurden. Diese geschieht nicht in allen Teilen einer Figur.

Auffällender können die Unterschiede zwischen den einzelnen Stücken einer Serie durch die Arbeit des Faßmalers sein. Faßmalerei war ein eigenes Handwerk. Mit der Bemalung der verschiedenartig kolorierten Kleider konnten die formidentischen Figuren individuelle Züge erhalten.

Leider sind die Farbschichten der Steinberger und Dorndorfer Gruppen nur stellenweise erhalten und in Spuren nachzuweisen. Die fehlende Bemalung und die Oberflächenschäden beider Gruppen sind wahrscheinlich bedingt durch einen Aufstellungsort im Freien oder an einer Kirchenfassade.

Besonders im Bereich der Antlitze der Madonnenfiguren können wir die Unterschiede feststellen. Die Oettinger und die Ebersberger Gesichter haben im wesentlichen die gleichen Gesichtszüge und beide stammen von dem gleichen Maler. Das originale Inkarnat im Gesicht der Maria der Oettinger Gruppe mit ihren kindhafteren Zügen hilft uns, den Originalzustand der Ebersberger Pieta zu rekonstruieren. Durch die neuzeitliche Farbfassung, die durchaus dem ursprünglichen Charakter der jung-mädchenhaften Maria Rechnung trägt, verwandelt sich das kindliche Erscheinungsbild der Oettinger Maria in eine wehmütig schöne, etwas sentimentale Gottesmutter.

Wie stark die Bemalung ein Kunstwerk verändern kann, zeigen die zwei Madonnenköpfe der Steinberger und Dorndorfer Gruppen,

⁷³ Wilm (wie Anm. 21), S. 20 bis 21, 22, 30 und 31.

deren Gesichter die gleichen formalen Züge wie die ihrer kolorierten „Schwestern“ aufweisen. Die zwei unbemalten Köpfe wirken im Gegensatz zu den bemalten wie, um ein alltägliches Beispiel zu nennen, zwei „ungeschminkte“ Gesichter (vergl. Abb. 5, 9, 14 und 18).

Auf die unterschiedliche Bemalung der Kleider beziehungsweise auf die Goldsäume habe ich schon hingewiesen. Die goldenen Haarlocken der Maria, die in den drei Gruppen erhalten geblieben sind, wurden bei der Ebersberger dem Original getreu nachgemalt.

Eine Farben- und Materialanalyse der Vespergruppen würden sicherlich zusätzlich interessante und aufschlußreiche Ergebnisse bringen, aber die außerordentliche kunsthistorische Bedeutung und Schönheit der Pieta können wir auch mit bloßen Augen sehen.

Zusammenfassung

Die Pieta von Ebersberg (Gem. Auenwald) ist eine Terrakottagruppe des Weichen Stiles und wahrscheinlich in Ulm zwischen 1420 bis 1430 entstanden. Sie gehört zu einer nach Formmodellen hergestellten Serie, deren weitere Exemplare im Frankfurter Liebighaus, in Dorndorf und in Oettingen aufbewahrt werden. Bisher wurde in der Literatur die Ebersberger Gruppe weder untersucht noch mit den anderen identischen Exemplaren in Zusammenhang gebracht.

Die Pieta von Steinberg im Liebighaus in Frankfurt ist der kunsthistorischen Literatur schon lange bekannt und als bedeutendste schwäbische Plastik bezeichnet worden. Ohne Zweifel gehört die Gruppe zu den qualitätsvollsten Schöpfungen der deutschen internationalen Gotik und nimmt in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung unter den Pietadarstellungen ein. Das kompositionell sehr ausgewogene Werk, das beinahe ebenso breit wie hoch ist, gehört der Lage des Christuskörpers nach noch zu dem älteren ikonographischen Typus der

Parlerischen Horizontalen Vesperbilder. Jedoch nach der ästhetisch, formalen Auffassung der gesamten Gruppe, sind die Ebersberger Pieta und ihre „Schwestern“ ein Schönes Vesperbild.

Eine besondere Leistung ist die Darstellung der Gefühlskomponente, die der Künstler durch das ikonographische Mittel der Drei Hände-Gruppe und durch die innig vorbeugende Haltung und die Blickrichtung der Muttergottes komponiert und in einen formalen Einklang gebracht hat.

Die Figuren sind frei von Posen und ästhetischen Übersteigerungen. Die Intensität mütterlicher Liebe und Leidens wird gerade durch die Statik und Bewegungslosigkeit der Komposition und Zurückhaltung der Gefühle zum Ausdruck gebracht.

Das Gewand des stark frontal wiedergegebenen Unterkörpers der Maria zeigt ein für den Weichen Stil charakteristisches Faltensystem mit der schön und plastisch geformten und motivreich gestalteten Linienführung der Säume. Das Faltenwerk gehört sowohl künstlerisch als auch handwerklich zu den schönsten und ideenreichsten Gewandformen der zeitgenössischen Plastik. Einige Ähnlichkeiten in Details können wir mit anderen Vesperbildern erkennen, aber in der Gesamterscheinung ist die Gruppe eher eine Synthese von verschiedenen Einflüssen. Eine nähere stilistische Bestimmung und genauere Datierung der Ulmer Vierergruppe ist wegen der fehlenden Vergleichsbeispiele sehr schwierig. Die Berührung des Künstlers mit dem östlichen und westlichen Ideengut der internationalen Gotik ist nicht abzustreiten. Er hat diese Anregungen mit den lokalen Traditionen und seinen individuellen Vorstellungen zu diesem einmaligen Spitzenwerk zusammengefaßt.

Unter den zahlreichen Pietas, deren Krönung das grandiose Marmorwerk Michelangelos darstellt, wirkt die kleine und stille Ebersberger Gruppe mit ihrem subtilen, lyrischen Charakter geradezu poetisch.