

Der Leichnam Christi im Bild der Dreifaltigkeit

Zur Figur Gottvaters mit dem Leichnam Christi aus Schwenningen, Kreis Aalen

Von Albert Walzer

Der Verfasser hat letztes Jahr in der Ellwanger Jubiläumsausstellung eine um 1500 holzgeschnitzte Darstellung Gottvaters zeigen können¹ (Abb. 1), bei der diesem so wie Maria bei den als Bilder der Pietà oder als Vesperbilder bezeichneten Gruppen der Leichnam Christi fast waagrecht über den Schoß gelegt ist. Leider ist die Plastik aus der Heilig-Blut-Kapelle in Schwenningen bei Ellwangen vor etwas mehr als dreißig Jahren überarbeitet und neu gefaßt worden.² Eine in den Maßen kleinere Parallele dazu hat sich in den Beständen der Stiftung Preußischer



Abb. 1. Schwenningen, Kreis Aalen. (Foto Dr. Hell, Reutlingen)



Abb. 2. Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Skulpturenabteilung. (Foto Reinhard Friedrich, Berlin)

Kulturbesitz, Staatliche Museen, Skulpturenabteilung, in Berlin (Abb. 2) erhalten. Im Katalog des ehemaligen Deutschen Museums ist sie seinerzeit von Demmler³ als niederländisch, Ende 15. Jahrhundert, bezeichnet worden. Wie weit diese Zuschreibung zu Recht besteht, mag hier dahingestellt bleiben.

Bisher sind in der Literatur nur die folgenden Typen der Darstellung Gottvaters mit dem Leichnam Christi erwähnt worden: Einmal die Figuren, die ihn stehend den toten Sohn vor sich hochhalten lassen. Als Beispiel dafür zeigen wir die bis jetzt unbekannt, um 1515 zu datierende Figur in Niederstetten⁴ (Abb. 3). Die von Dagobert Frey veröffentlichte Gruppe aus Riedlingen,⁵ bei der Gottvater stehend den Toten statt vor sich, neben sich hochgerafft hat und über die Weltkugel hält, ist nur eine Abwandlung dieses Typs. Dazu kommen zwei Bildformen, die Gottvater auf dem himmlischen Thron sitzend mit dem Leichnam Christi zeigen. Das eine Mal hat er ihn vor sich hochgezogen, ohne ihn auf den Schoß zu nehmen — als Beispiel dafür zeigen wir das Tafelbild in der Sakristei des Ulmer Münsters, das schon für ein Frühwerk von Hans Multscher gehalten worden ist⁶

und der eine der beiden bisher verlorenglaubten Flügel der Kargnische im Münster sein soll (Abb. 4). Das andere Mal ist der Leichnam auf den Schoß Gottvaters gelegt, der den Oberkörper des Toten hochstützt. Dafür verweisen wir auf das Hauptmotiv des bei Hans Schnatterpeck 1503 bestellten, von ihm 1511 abgelieferten Hochaltars von Lana bei Meran⁷ (Abb. 5).



Abb. 3. Niederstetten.
(Foto A. Braun, Weikersheim)

Der Typ, der nun mit der Schwenninger und der Berliner Gruppe hinzukommt, fällt vor allem wegen seiner merkwürdigen Übereinstimmung mit der Pietà-Darstellung des späteren 15. Jahrhunderts auf. Als Beispiel für diese zeigen wir die 1471 datierte, von einem Meister P geschaffene Gruppe aus dem ehemaligen Dominikanerinnenkloster Weil bei Eßlingen im Württembergischen Landesmuseum, Stuttgart (Abb. 6). Wie bei ihr liegt der Leichnam Christi beinahe waagrecht auf dem Schoß Gottvaters. Auch er unterstützt mit seiner Rechten das Haupt des Toten, das nicht wegsinken, sondern auch im Tode noch Inbegriff der gottmenschlichen Erscheinung seines Leibes bleiben sollte. Bei der Pietà von 1471



Abb. 4. Ulm, Münster, Sakristei.

ist dieses Absinken zwar noch angedeutet, aber Maria hat das Antlitz Christi so dem Beschauer zugedreht, daß es sich seinem Blick um so eindrucksvoller darbietet. Ihre Linke haben Maria und Gottvater dem Leichnam auf den Leib gelegt. Sie wollen ihm damit mehr Halt in seiner Lage geben. Hier wie dort ist der rechte Arm des Toten kraftlos herabgefallen. Das Totsein des über dem Schoß Gottvaters oder Mariens Liegenden wird dadurch eindrucksvoll verdeutlicht. Schließlich ist es ein Charakteristikum der Pietà-Darstellung des späteren 15. Jahrhunderts, daß der Leichnam Christi in seiner waagrechten Lage nicht mehr mit Kopf und Schultern über den Schoß Mariens hinausragt, wie das bei den Pietà-Figuren aus dem Ende des 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts der Fall war. Auch darin stimmt die Schwenninger und die Berliner Gruppe mit der späteren Formulierung der Pietà überein.

Der Schwenninger Typ ist aber nicht die einzige Parallele zur Darstellung Mariens mit dem Leichnam Christi. Auf einem 1488 in der Werkstatt von Jean

du Pré⁸ entstandenen Holzschnitt (Abb. 7) ist genauso deutlich die Bildform der Pietà mit dem Maria quer über den Schoß gesetzten, von ihr hochgestützten Körper des zu Tode gemarterten Sohnes wiederholt. Dabei ist damit ein Pietà-Typ nachgeahmt worden, der mehr als hundert Jahre früher üblich war.⁹ Wir verweisen zum Vergleich auf die aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammende Pietà im ehemaligen Ursulinenkloster in Erfurt (Abb. 8). Bei der bereits genannten Figurengruppe aus dem Hochaltar von Lana (Abb. 5) ist die Übereinstimmung mit dem



Abb. 5. Lana bei Meran, Hochaltar.

alten Pietà-Typ nicht mehr bis ins einzelne getreu. Der Tote ist hier nur noch auf das eine Knie Gottvaters gestützt, der den Oberkörper Christi dem Beschauer zugedreht hat und ihn außerdem steiler hochhält. Und wie Gottvater auch stehend mit dem toten Christus vor sich dargestellt wurde, ist auch Maria im Stehen, den toten Sohn hochhaltend, gezeigt worden, allerdings nur gelegentlich. Wir verweisen auf das zwischen 1482 und 1483 entstandene Altärchen aus Thuro¹⁰ im Kopenhagener Nationalmuseum (Abb. 9). Erwin Panofsky hat in der Festschrift für Max Friedländer¹¹ eine gegen 1500 gefertigte entsprechende Sandsteinfigur aus Kölner Privatbesitz veröffentlicht. Michelangelos Rondanini-Pietà gehört in diese Reihe. Nach einer Bemerkung zum Altärchen aus Thuro¹² zu schließen, war schon Dagobert Frey der Meinung, daß die stehenden Mariengruppen von den viel häufiger vorkommenden und schon weit früher festzustellenden Standfiguren Gottvaters mit dem toten Sohn angeregt worden sind. Dieser Meinung möchten wir



Abb. 6. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, aus Weil bei Eßlingen. (Foto Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart)

uns anschließen. Sonst werden umgekehrt die Gottvatergruppen in ihrer Aufmachung von den Pietà-Typen abgeleitet worden sein. Daß 1488 und noch später der Pietà-Typ des 14. Jahrhunderts nachgeahmt wurde und daß die Pietà-Darstellungen weit häufiger sind, spricht dafür.

Die offensichtlich immer wieder angestrebte formale Angleichung beider Motive muß natürlich inhaltlich bedingt gewesen sein. Bisher wurde diese gedankliche Verbindung darin gesehen, daß die beiden Darstellungen daran erinnern sollten, wie sehr Maria, aber auch Gottvater unter der Passion und dem Tod Christi gelitten haben. Georg Swarzenski hat 1923 in seiner Arbeit „Insinuationes divinae pietatis“¹³ die Gottvatergruppe ausdrücklich als „die männliche Variante der Marienklage“ bezeichnet, die diese „aus dem irdisch-mütterlichen Schmerz in väterliche Haltung, Würde und Jenseitigkeit“ übersetzt. Wolfgang Braunfels¹⁴ hat 1954 im Hinblick auf die Darstellungen Gottvaters mit dem Leichnam Christi betont, die Mystik habe nicht allein den Schmerz Mariens und des irdischen Christus nachzuempfinden gesucht, „sondern auch den des göttlichen Vaters, da er den Leib seines Sohnes zu sich nahm“. Vor allem Dagobert Frey¹⁵ hat sich dafür eingesetzt, daß die Gottvatergruppen insbesondere die *Compassio patris* veranschau-



Abb. 7. Holzschnitt, Stundenbuch aus der Werkstatt von Jean du Pré, 1488.

lichen sollen. In seinen 1952 veröffentlichten „Ikonographischen Bemerkungen zur Passionsmystik des späten Mittelalters“ hat er Textstellen zitiert, die zeigen, daß damals auch in der religiösen Literatur an das Leid Gottvaters erinnert worden ist.

Aber Frey hat sich bei seiner Deutung offenbar davon beeindruckt lassen, daß heute bei vielen Figuren Gottvaters mit dem Leichnam Christi die Heilig-Geist-Taube fehlt. Ohne eine solche war es selbstverständlich naheliegend, daß solche Gruppen einfach den väterlichen Schmerz über den Tod des Sohnes veranschaulichen sollten. Daß bei anderen Gruppen eine Heilig-Geist-Taube dabei ist, hat er natürlich auch gesehen, er war aber der Meinung, daß sie „in die Bildkomposition eingefügt“¹⁶ wurde, weil man diese schließlich, „gespeist von der Dreifaltigkeitsmystik des ausgehenden Mittelalters, vielfach mit dem Trinitätsgedanken“ verband. Er sagt sogar wörtlich: „In dem Bild der Gruppen Gottvaters mit dem Leichnam Christi erscheint die Taube vielfach offensichtlich als nachträgliche Einfügung und dem Bildthema angepaßt“, indem „sie sich mit tierisch-



Abb. 8. Ehemaliges Ursulinenkloster, Erfurt.
(Foto Ed. Bissinger, Erfurt)

instinktivem Mitfühlen dem Haupt des toten Heilands zuneigt“. Demgegenüber stellen wir fest, daß mit Ausnahme der Löwener Kopie des verlorengegangenen Originals des Meisters von Flémalle bei sämtlichen Bildern, Kupferstichen, Holzschnitten und Zeichnungen, die Gottvater mit dem Leichnam Christi darstellen, die Heilig-Geist-Taube mitgezeigt ist und daß bei einem guten Teil der plastischen Gruppen, bei denen sie heute fehlt, noch das Zapfloch zu erkennen ist, in das ursprünglich eine solche Taube eingesteckt war. Bei der Schwenninger Gruppe saß die Taube wie bei der im Schrein des Hochaltars von Lana auf dem Haupt Gottvaters.¹⁷ Nach Demmler ist bei der typengleichen Berliner Gruppe an derselben Stelle ein Bohrloch,¹⁸ ebenso bei der Berliner Riemenschneiderfigur¹⁹ und bei der Niederstettener Gruppe. Im Baumschen Katalog der Rottweiler Lorenzkapelle ist bei der Abbildung der Mittelgruppe aus dem Altar von Molpertshausen die Taube zwar weggelassen, Baum hat aber im Text vermerkt,²⁰ daß doch eine darüber angebracht ist. Die sonst noch in der Literatur genannten Figurengruppen²¹ werden bei genauerem Zusehen gleichfalls Merkmale für das ursprüngliche Vorhandensein einer Heilig-Geist-Taube aufweisen. Das heißt, wir sind der Meinung, daß alle hier aufgeführten Bildtypen von Anfang an die Dreifaltigkeit dargestellt haben, die Dreifaltigkeit allerdings insofern in einer besonderen Form, als dabei die zweite göttliche Person, der menschgewordene Gottsohn, von Gottvater jeweils als Leichnam vorgewiesen wird.

Dieses Vorweisen des Leichnams gehört offenbar mit zum Thema. Jedenfalls geschieht es bei allen Wiederholungen des Motivs in der gleich auffälligen Weise. Schon das spricht dagegen, daß es nur deswegen zu solchen Gruppen kam, weil



Abb. 9. Kopenhagen, Nationalmuseum, aus Thuro. (National museet, Kopenhagen)

man durch die Andeutung der *Compassio* Gottvaters mit dem Tode Christi die Darstellung der Dreifaltigkeit dem menschlichen Fühlen begreiflicher machen wollte. Bei einem so gefühlbetonten Grundton wäre die das Bildmotiv bestimmende Wendung an den Betrachter kaum verständlich. Es wäre jedenfalls keine besonderes würdige Charakterisierung Gottvaters, wenn man ihn wegen seines Leids in Vorwürfe ausbrechen und den Menschen den Tod seines Sohnes hätte vorhalten lassen.

Warum Gottvater unter Assistenz des Heiligen Geistes den Leichnam Christi vorweist, läßt sich am ehesten aus folgenden zwei Feststellungen ermessen: Die Schwenninger Gruppe stammt aus der Vorgängerin der heutigen Heilig-Blut-Kapelle dort. Sie ist 1497 geweiht worden, und zwar gleichfalls schon zu Ehren des Erlösers und seines kostbaren Blutes.²² Dabei fällt an der Gruppe auf, daß vor dem auf dem Schoß Gottvaters liegenden Leichnam seines Sohnes ein Engel kniet, der das Blut aus der Seitenwunde Christi in einem Kelch auffängt. Da sich das bei keiner anderen Darstellung unserer Motivgruppe wiederholt,²³ ist damit offensichtlich auf die Weihe der Kapelle angespielt. Aber dann hat sicher die Gruppe insgesamt diese veranschaulichen sollen und das bedeutet, daß Christus, der um der Erlösung willen den Tod auf sich genommen hat, das gedankliche Zentrum der Darstellung gewesen sein muß, nicht Gottvater. Das heißt, die Gruppe kann danach nicht als Hinweis auf dessen schmerzliche Anteilnahme am Leiden und Tod des Sohnes gelten haben. Wenn sie den Leichnam Christi unter Assistenz des



Abb. 10. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, aus Unterlimpurg. (Foto Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart)

Heiligen Geistes von Gottvater vorweisen läßt, kann das bei einer solchen Akzentsetzung nur zur ausführlichen Deutung des Erlösungsgedankens und der Erlösungstat Christi geschehen sein. Und zwar wird dann Christus deswegen als Opfer für die Erlösung der Menschheit im Bild der Dreifaltigkeit dargestellt worden sein, weil damit betont werden konnte, daß in ihm Gott selber die Sühne für den Ungehorsam der Menschen auf sich genommen hat. Als unebenbürtige Irdische hätten diese Gott keine ihm gemäße Genugtuung bieten können und wären deswegen nie von ihrer Schuld erlöst worden. Dabei mußte Gott als oberstes Prinzip von Recht und Ordnung auf Sühne bestehen, weil er zugleich aber auch die höchste Liebe ist, hat er sich in seiner zweiten Person selbst dafür geopfert.



Abb. 11 und 12.

Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

Auf einem der Flügelbilder aus Unterlimpurg²⁴ im Landesmuseum Stuttgart (Abb. 10) sind diese Gedanken dadurch veranschaulicht, daß Christus nicht wie bei unserer Motivgruppe als Toter gezeigt wird, sondern lebend als Schmerzensmann und damit als Inbegriff seiner Passion vor dem thronenden Gottvater steht und gemeinsam mit ihm einen Kelch unter seine Seitenwunde hält, um darin sein Blut zu sammeln. Über ihnen schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Dieser, der Vater und er sind zusammen Gott. Als solcher hat Christus, Mensch geworden, sein Blut für die Erlösung der Menschheit vergossen und dieses Blut zugleich mit dem Vater und dem Heiligen Geist als Sühneopfer für die Schuld der Menschheit angenommen. In seiner Liebe zur Menschheit, die ihn freiwillig das Opfer seiner Menschwerdung, seiner Passion und seines Todes auf sich nehmen ließ, wird er von seiner vor ihm stehenden irdischen Mutter bestärkt.²⁵ Um ihren entsprechenden Einfluß auf ihn so nachhaltig wie möglich wirksam zu machen, zeigt sie ihm ihre Brust, aus der er sich als Menschenkind ernährt hat.

Der andere Hinweis der Bildgruppen, die Gottvater im Beisein des Heiligen Geistes den Leichnam Christi vorzeigen lassen, ergibt sich aus einer Beobachtung, die Georg Troescher zu verdanken ist. In seinem Aufsatz im Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1936 hat er darauf aufmerksam gemacht, daß solchen Darstellungen wieder-

holt ein Bild Mariens mit dem Kind gegenübergestellt worden ist. Als Beispiel zeigen wir die Außenseiten der beiden zusammengehörigen Altarflügel des Meisters der Darmstädter Passion im Besitze der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Abb. 11 und Abb. 12). Der die beiden Bilder verbindende Gedanke kann nur sein, daß Gott Sohn für die Erlösung der Menschheit selber Mensch geworden ist. Das wird durch seine Darstellung als Kind auf dem Schoß seiner irdischen Mutter Maria gesagt. Und das andere Bild betont, daß er schließlich für die Menschen auch noch gestorben ist. Wie Maria seine Menschwerdung bezeugt, wird mit dem Vorzeigen seines Leichnams durch Gottvater und den Heiligen Geist bestätigt, daß er als Teil des dreifaltigen Gottes Mensch geworden ist und daß sein Opfer dem göttlichen Heilsplan entsprach.

Troescher hat übrigens auch ein Bildpaar angeführt, bei dem Gottvater stehend den Leichnam Christi vorweist (Dorsalreliefs am Chorgestühl der Abteikirche Haute-Rive bei Freiburg i. Ü.).²⁶ Wir möchten ergänzend noch auf den ehemaligen Hochaltar der Kirche in Schwaigern hinweisen (Abb. 13). Der Gottvater, der im Aufsatz dieses Altars den Leichnam Christi vorzeigt, ist gleichfalls stehend dargestellt. Ursprünglich wird auch eine Heilig-Geist-Taube dazugehört haben, die bei der Transferierung des Altars verlorengegangen ist.²⁷ Das Interessante ist nun, daß diese Gruppe zwar durch kein Bild Mariens mit dem Kind ergänzt ist, daß aber auf den Flügeln des Schreins die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt und die Anbetung der Könige, also eine ausführliche Geschichte der Menschwerdung Christi, dargestellt ist. Zusätzlich ist dann noch im Schrein selber auf den Tod Mariens verwiesen. Daß auch sie sterben mußte, ist der beste Beweis für ihre menschliche Natur, die sie an Christus weitervererbt hat. Auch wenn bei dem um 1520 entstandenen Altar die Gruppe mit dem von Gottvater den Menschen vor Augen gehaltenen Leichnam Christi durch einen in völlig anderer Art formulierten Hinweis auf die Menschwerdung des Erlösers ergänzt ist, bleibt das Thema also noch das gleiche wie das der beiden in den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts entstandenen Bilder des Meisters der Darmstädter Passion in Berlin.

Wenn wir rekapitulieren, so wurde mit den aufgeführten Beispielen zunächst einmal deutlich, daß unsere Bildgruppen statt auf die Gefühle Gottvaters hinzuweisen, das Opfer Christi für die Erlösung der Menschen betonen sollten. Das wird noch dadurch bestätigt, daß sie nach Eintragungen in Inventare des 14. und frühen 15. Jahrhunderts, auf die Troescher²⁸ hinweisen konnte, in Frankreich mit „Pitié-de-Nostre-Seigneur“ bezeichnet wurden. Braunfels²⁹ hat recht, wenn er darauf aufmerksam macht: „Notre Seigneur ist nie Gottvater. Wir sprechen von Gott, dem Herrn, aber nur von Christus als unserem Herrn.“ Die altfranzösische Bezeichnung hat also das Thema damals schon deutlich so formuliert, wie es für uns aus den aufgeführten Beispielen zu erschließen war. Diese haben weiterhin nahegelegt, daß man Christus deswegen tot von Gottvater unter Assistenz des Heiligen Geistes vorweisen ließ, weil man so andeuten konnte, daß er trotz seines irdischen Sterbens mit Gottvater und dem Heiligen Geist zusammen der ewig lebendige Gott ist und daß sich somit in ihm Gott für die Erlösung der Menschheit aufgeopfert hat.

Ähnliches hat zweifellos auch mit dem alten „Gnadenstuhl“-Motiv schon veranschaulicht werden sollen. Bekanntlich zeigt Gottvater bei dieser schon von einem wesentlich früheren Zeitpunkt an zu beobachtenden Darstellung Christus am Kreuze hängend, während er bei unseren Gruppen den vom Kreuz abgenommenen Leichnam des Erlösers dem Betrachter vor Augen hält. Auf diese Weise ist die



Abb. 13. Schwaigern, Kr. Heilbronn, Stadtkirche, ehemaliger Hochaltar.
(Foto Württembergische Landesbildstelle, Stuttgart)

Vollendung seines Opfers betont, bei den Gnadenstuhlbildern dessen Höhepunkt. Aber der Unterschied wird weiter reichen. Der beim älteren Motiv vorgezeigte Gekreuzigte ist zumeist um vieles kleiner als der thronende Gottvater dargestellt, und das bedeutet doch wohl, daß hier von diesem bzw. von der Dreifaltigkeit ausgegangen worden sein muß. Bei den Gnadenstuhldarstellungen ist ihr Bild nicht zur Charakterisierung des Geopferten benützt, sondern mit dem Vorzeigen des Gekreuzigten wurde umgekehrt betont, daß der dreifaltige Gott in seiner Liebe um das Heil der Menschheit besorgt war und deswegen Gott Sohn sich dafür opfern ließ. Weil es um die Deutung der Dreifaltigkeit ging, ist auch mit der Bezeichnung dieser Bilder hervorgehoben worden, daß die Gnade der Erlösung vom Thron Gottes ausging. Bei unseren Gruppen ist die Darstellung der Dreifaltigkeit dagegen nur eine kommentarhafte Folie für den Bildhinweis auf den Erlöser. Deswegen konnte Gottvater dabei auch stehend dargestellt werden und die altfranzösische Bezeichnung für sie auch einfach nur von „unserem Herrn“ sprechen.

Im übrigen muß auffallen, daß das Wort „Pitié“ in dem altfranzösischen Namen für unsere Bildgruppen dem italienischen Wort „Pietà“ entspricht, das zur Bezeichnung der Darstellung Mariens mit dem Leichnam Christi benützt wird. Die Frage ist nur, ob das mit diesem Bildtitel erwähnte Erbarmen Maria oder Christus zugeschrieben wurde. Maria, weil sie all ihr mütterliches Leid aus Mitleid mit ihren Mitmenschen auf sich genommen hat, oder Christus, der sich in seiner Barmherzigkeit für sie zum Opfer gab. Wahrscheinlich wird man sich angesichts solcher Darstellungen an den Schmerz der Mutter, aber auch an das Opfer ihres zu Tode gemarterten Sohnes erinnert gefühlt haben, und daß er dieses Opfer aus Erbarmen mit der Menschheit auf sich genommen hat. Nachdem unsere Bildgruppen letzten Endes das gleiche betonen wollten, ist das sicher auch der Grund dafür, daß beide Bildreihen immer wieder übereinstimmend gestaltet worden sind.

Anmerkungen

- ¹ 1200 Jahre Ellwangen, Ausstellung des Württ. Landesmuseums, Stuttgart, 1964. Katalog: Nr. 253, Text S. 113 f., Abb. XXII.
- ² Bei der 1928 von Bildhauer Reeb durchgeführten Renovation der Figur wurde die Krone Gottvaters erneuert, ebenso die Cuppa des Kelchs, mit dem der Engel das Blut Christi auffängt. Zudem ist die Figur neu gefaßt worden.
- ³ Staatliche Museen Berlin, Die Bildwerke des Deutschen Museums, Bd. III, Theodor Demmler, Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton, Walther de Gruyter, Berlin und Leipzig, 1930, Kat. Nr. 8079, Abb. S. 356, Text S. 355 f.
- ⁴ Ich bin Herrn Pfarrer Oettermann dafür dankbar, daß er mir eine Aufnahme der Figur besorgen ließ und zudem nachgesehen hat, wo einmal die Heiligeisttaube befestigt gewesen sein wird. In der gleichen Sache möchte ich auch Herrn Kurt Meider in Weikersheim danken.
- ⁵ Neue Beiträge zur Archäologie und Kunstgeschichte Schwabens, Julius Baum zum 70. Geburtstag, W.-Kohlhammer-Verlag, Stuttgart, 1952, Abb. 52, Text S. 112.
- ⁶ A. Schmarsow, Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn, Abhandlungen der philos. hist. Klasse der Kgl. Sächs. Ges. der Wiss., Bd. XXII, Leipzig, 1903, S. 44. / H. Giesau, Der Kargaltar Hans Multschers im Ulmer Münster und seine gemalten Flügel, Frankfurter Zeitung, 1931, Nr. 259, 8. April. / K. Gerstenberg, Das Ulmer Münster, Burg, 1932, S. 29 und Taf. 92.
- ⁷ Jos. Garber, Der Hochaltar von Lana bei Meran, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, VII, 1930, S. 95 ff.
- ⁸ Émile Mâle, L'art religieux de la fin du moyen-âge en France, Armand Colin, Paris, S. 144, Abb. 83, S. 143.

- ⁹ Walter Passarge, *Das deutsche Vesperbild im Mittelalter*, Marcam-Verlag, Köln, 1924, S. 36 ff. / Karl Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Herder, Freiburg, Bd. I, S. 483 ff.
- ¹⁰ Walter Paatz, Bernt Notke und sein Kreis, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin, 1939, Tafelband Abb. 142, Textband S. 129.
- ¹¹ Erwin Panofsky, *Imago pietatis*, Festschrift für Max. I. Friedländer zum 60. Geburtstag, Verlag Seemann, Leipzig, 1927, S. 261 ff., Abb. 19, S. 274, Text S. 275. Auf dem versuchsweise Hans Memling zugeschriebenen Bild in der Nationalgalerie in Melbourne ist der von Maria hochgehaltene Christus seinem Stand und seinen Gesten nach als lebender Schmerzensmann gedacht. Panofsky, *Imago pietatis*, Abb. 20, S. 275, Text S. 274.
- ¹² Dagobert Frey, *Ikonographische Bemerkungen zur Passionsmystik des späten Mittelalters*, Neue Beiträge zur Archäologie und Kunstgeschichte Schwabens, Festschrift zum 70. Geburtstag von Julius Baum, W. Kohlhammer, Stuttgart, 1952, S. 112 f., Anm. 30.
- ¹³ Georg Swarzenski, *Insinuationes divinae pietatis*, in Festschrift für Adolf Goldschmidt zum 60. Geburtstag, Seemann-Verlag, Leipzig 1923, S. 68.
- ¹⁴ Wolfgang Braunfels, *Die Heilige Dreifaltigkeit*, L. Schwann, Düsseldorf, Lukas-Bücherei zur Christlichen Ikonographie, Bd. VI, S. XLI.
- ¹⁵ Dagobert Frey, *Ikonographische Bemerkungen zur Passionsmystik des späten Mittelalters*, in *Neue Beiträge zur Archäologie und Kunstgeschichte Schwabens*, Festschrift zum 70. Geburtstag von Julius Baum, W. Kohlhammer, Stuttgart, 1952, S. 109 f.
- ¹⁶ Dagobert Frey, vgl. Anm. 15, S. 113, 114.
- ¹⁷ Herrn Alois Pfitzer, dem Mesner der Schwenninger Kapelle möchte ich auch hier herzlich dafür danken, daß er mich jederzeit so bereitwillig bei meiner Überprüfung der Figur unterstützt hat.
- ¹⁸ Staatliche Museen, Berlin, *Die Bildwerke des Deutschen Museums*, Bd. III, Theodor Demmler, *Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton*, Walter de Gruyter, Berlin und Leipzig, 1930, Kat. Nr. 8079, Text S. 355 f.
- ¹⁹ Demmler, vgl. Anm. 18, Kat. Nr. 2549, Abb. und Text S. 174.
- ²⁰ Julius Baum, *Die Bildwerke der Rottweiler Lorenzkapelle*, Dr.-Benno-Filser-Verlag, Augsburg, 1929, Abb. 81, Text S. 36. / Dagobert Frey, *Ikonographische Bemerkungen*, vgl. Anm. 15, erwähnt den Altar auf S. 112.
- ²¹ Aus dem schwäbisch-alamannischen Raum nennen wir ergänzend: den stehend den Leichnam Christi hochhaltenden Gottvater in Hangbach, Kreis Lindau, um 1500/1510, eine plastische Gruppe, bei der die Heilig-Geist-Taube noch mit erhalten ist. Sie sitzt auf dem Haupt Gottvaters. Abgebildet in: *Die Kunstdenkmäler von Bayern, Schwaben*, Bd. IV, Stadt und Landkreis Lindau, Bodensee, Kommissionsverlag R. Oldenbourg, München, 1954, Abb. 270, S. 330. Ferner das Fresko in der ehemaligen Barfüßerkirche in Lindau, um 1520, das den stehend den Leichnam Christi hochhaltenden Gottvater, mit der Heilig-Geist-Taube über dem Haupt, und Maria daneben zwischen den Pestheiligen St. Sebastian und St. Rochus zeigt. Auf die inhaltliche Erweiterung durch die Hinzunahme der Mariengestalt möchten wir hier nicht eingehen, obwohl sie inhaltlich natürlich in die nächste Nähe der von Dagobert Frey besprochenen Gruppe in Tosters führt. Das Lindauer Fresko abgebildet in: *Die Kunstdenkmäler von Bayern, Schwaben*, Bd. IV, vgl. oben, Abb. 53, S. 71, Text S. 73. Darüber hinaus seien genannt außer Frey, vgl. Anm. 15; Fanofsky, vgl. Anm. 11; Georg Troescher, *Die „Pitié-de-Nostre-Seigneur“ oder „Notgottes“*, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. IX, 1936, S. 148 ff. Wolfgang Braunfels, vgl. Anm. 14. / Zihoceskaa Pozdwi Götika 1450 bis 1530, Hlub oka, 1965, Taf. I.
- ²² Alfons Riek, *Das Wallfahrtskirchlein von Schwenningen*, Ellwanger Jahrbuch, 1915/16, S. 69.
- ²³ Gert von der Osten zeigt in seinem Band: *Der Schmerzensmann*, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin, 1935, auf Taf. LXXXVI, ein Epitaph in St. Martin in Lands hut mit einer Tongruppe, bei der Gottvater mit der Heiliggeisttaube auf der Schulter den Schmerzensmann vor sich hingestellt hat und der Schmerzensmann einen Kelch an seine Seitenwunde hält. Aber wie gesagt, handelt es sich hier um einen Schmerzensmann, nicht um den Leichnam Christi.

²⁴ Schon von Dagobert Frey erwähnt, vgl. Anm. 15, S. 118.

²⁵ Das Unterlimpurger Bild entspricht weitgehend dem Bildtyp, der als Heiltreppe bezeichnet wird. Maria wendet sich an Christus und Christus an Gottvater, um für die Menschheit zu bitten. Aber statt Gott Sohn als Bittenden zu zeigen, betont das Unterlimpurger Bild, daß er mit Gottvater und dem Heiligen Geist zusammen entscheidet, d. h. daß es in der Dreifaltigkeit keine Abhängigkeit der göttlichen Personen voneinander gibt.

²⁶ Georg Troescher, Die „Pitié-de-Nostre-Seigneur“ oder „Notgottes“, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. IX, 1936, S. 165, Abb. 114 und 115.

²⁷ Daß es sich um den ehemaligen Hochaltar handelt, bei Marie Schütte, Der schwäbische Schnitzaltar, Heitz, Straßburg 1907, S. 157. Jetzt Nordwand des Chores.

²⁸ Troescher, vgl. Anm. 26, S. 148 ff.

²⁹ Braunfels, vgl. Anm. 14, S. XLI.

Z u s a t z : Auch zu der Gruppe in der Adelindiskapelle der Buchauer Stiftskirche gehört eine Heilig-Geist-Taube, die statt auf dem Haupt Gottvaters oder auf der Schulter Christi für sich angebracht gewesen sein muß. Abgebildet in Alfons Kasper, Kunstwanderungen im Herzen Oberschwabens, Bd. 1, Verlag Alfons Kasper, Schussenried, 1962, S. 37, und, ohne Taube, in: Die Kunst- und Altertumsdenkmale im ehemaligen Donaukreis, W. von Matthey und H. Klaiber, Kreis Riedlingen, S. 79, Abb. 60.