

# Der Erminoldmeister und die deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts

von

Achim Hubel

## Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 1972 von der Philosophischen Fakultät der Universität München als Dissertation angenommen. Die Anregung zu der Untersuchung entstammt einer Übung bei Prof. Dr. Wolfgang Braunfels über französische und deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts. Vor allem bin ich zu Dank verpflichtet Herrn Prof. Dr. Norbert Lieb, unter dessen verständnisvoller Leitung die Arbeit entstanden ist und der sie durch seinen Rat und seine Anteilnahme beständig gefördert hat. Ganz besonders danke ich Herrn Prof. Dr. Willibald Sauerländer, der mir zahlreiche Hinweise gab und den Verlauf meiner Untersuchungen mit kritischem Interesse verfolgte. Wichtige Anregungen verdanke ich auch Herrn Prof. Dr. Theodor Müller und Herrn Dr. Alfred Schädler. Verschiedene Fragen ikonographischer Art konnte ich besprechen mit Herrn Dr. Gregor Martin Lechner OSB. Wertvolle Auskünfte erhielt ich von Herrn Prof. Dr. Bernhard Bischoff und Herrn Dr. Rudolf M. Kloos. Insbesondere zu danken habe ich Herrn Dr. Heinz Jürgen Sauermost, mit dem ich alle Probleme der Arbeit durchsprechen konnte und dessen Vorschläge und Kritik mir unentbehrlich waren. Nicht zuletzt gebührt mein besonderer Dank Herrn Prof. Dr. Dr. Franz Winzinger, der mich mit dem Fach Kunstgeschichte vertraut gemacht hat und meine Studienzeit helfend und ermutigend überwachte. Ferner danke ich Herrn Archivdirektor Msgr. Dr. Paul Mai für seine Unterstützung bei der Herausgabe dieser Arbeit. Für vielfache Hilfe bei Vorbereitung und Drucklegung danke ich Frl. cand. phil. Sabine Klinkert, sowie für das Lesen der Korrekturfahnen Frau Dr. Barbara Möckershoff-Goy. Den Herausgebern der „Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg“, Herrn Prof. Dr. Georg Schwaiger und Herrn Prof. DDr. Josef Staber, darf ich schließlich für die Aufnahme der Arbeit in diese Reihe meinen verbindlichsten Dank aussprechen.

## INHALT

Vorwort . . . . .	53
Literaturverzeichnis . . . . .	56
Einleitung . . . . .	63
I. Funktion und Bedeutung der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts . . . .	65
Die Erscheinungsweise der Skulptur in der Architektur im Vergleich zu Frankreich — Die „Wandfigur“ — Das Verhältnis der Figuren untereinander, zum Raum und zum Betrachter — Münster. Paderborn. Figuren am südlichen Querhausportal in Straßburg — Figuren im Bamberger Dom — Figuren im Naumburger Dom — Die Figuren im Dom von Meißen — Die Chorfiguren im Magdeburger Dom — Die Klugen und Törichten Jungfrauen in Magdeburg — Die Vorhallenskulptur des Freiburger Münsters — Voraussetzungen in Frankreich — Grabplastik — Marienfiguren — Das Verhältnis zur Holzplastik — Gattungsbegriffe: Steinfigur. Kultbild — Kultbild. Andachtsbild	
II. Der Stil des Erminoldmeisters . . . . .	82
Die Archivoltenfiguren am Westportal des Basler Münsters — Die Entwicklung des Stils — Die Bedeutung der Halbfigur — Die Gestaltung der Köpfe — Die Regensburger Verkündigung — Das Grabmal des Erminold — Die Entwicklung zur Figur des Petrus — Vergleich der Köpfe	
III. Die stilistische Herkunft des Erminoldmeisters . . . . .	93
1. Die bisherige Literatur zu dieser Frage . . . . .	93
2. Ausmusterung bisher als vorbildlich herangezogener Skulpturen . . . . .	99
Die Mainzer Apostel — Bamberg und Magdeburg — Die Figuren des Straßburger Lettners. Die Apostel der Sainte-Chapelle — Die Figuren in Troyes — Der „Zackenstil“ der Malerei	
3. Mögliche Vorbilder: . . . . .	106
a) Frankreich . . . . .	106
Archivolten der Reimser Westportale — Das südliche Querhausportal von Notre-Dame in Paris	
b) Die oberrheinische Tradition . . . . .	111
Die Figuren der Straßburger Westportale — Die vier Tugenden am linken Straßburger Westportal. Die Strebepfeilerfiguren am Freiburger Münster. Figuren von St. Martin in Kolmar — Die Rufacher Konsolen — Die Figuren von Wimpfen im Tal — Der Verkündigungengel von Kolmar. Der Engelskopf in Straßburg. Das Stiftergrabmal in Murbach — Die Vorhallenskulptur des Freiburger Münsters — Das Heilige Grab in Konstanz	
4. Zusammenfassung . . . . .	128

IV. Die Farbe bei den Bildwerken des Erminoldmeisters und in der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts . . . . .	130
Die Farben und die Farbkomposition der Regensburger Figuren — Exkurs: Die Bedeutung und Entwicklung der Fassung bei Holzfiguren — Vergleich zur Bemalung der Steinfiguren — Studien über das Aussehen farbiger Steinfassungen des 13. Jahrhunderts in Deutschland — Gattungsbegriffe: Holzfigur, Steinfigur	
V. Monographische Behandlung der Werke des Erminoldmeisters . . . . .	146
1. Die Archivolten am Westportal des Basler Münsters . . . . .	146
a) Befund . . . . .	146
b) Beschreibung und Analyse . . . . .	148
c) Geschichte . . . . .	153
d) Rekonstruktion und Ikonographie . . . . .	156
e) Zuschreibung und Datierung . . . . .	158
2. Die Figuren der Verkündigung . . . . .	160
a) Befund der Figuren . . . . .	160
b) Der Engel: . . . . .	163
1) Beschreibung . . . . .	163
2) Ikonographischer Exkurs: Die theologische Vorstellung von der Inkarnation Christi und ihre Darstellung in der bildenden Kunst . . . . .	167
c) Die Maria. Beschreibung . . . . .	171
d) Die ursprüngliche Aufstellung der Gruppe . . . . .	174
e) Analyse der Gruppe . . . . .	179
3. Das Hochgrab des seligen Erminold . . . . .	183
a) Befund . . . . .	183
b) Beschreibung und Analyse . . . . .	186
c) Geschichte und Datierung . . . . .	193
4. Die Figur des heiligen Petrus . . . . .	197
a) Befund . . . . .	197
b) Beschreibung und Analyse . . . . .	199
c) Die ursprüngliche Aufstellung der Figur — Geschichte, historische und theologische Zusammenhänge — Datierung . . . . .	204
VI. Schulwerke und Verwandtes . . . . .	224
1. Der Kopf eines Engels (?) in Straßburg . . . . .	226
2. Die thronende Muttergottes in Nürnberg . . . . .	227
3. Der Kopf eines Engels (?) in Regensburg . . . . .	229
4. Die Dominikaner-Muttergottes . . . . .	230
5. Die thronende Muttergottes in Regensburg . . . . .	230
6. Nachfolgewerke im frühen 14. Jahrhundert . . . . .	232
VII. Conclusio . . . . .	236

## LITERATURVERZEICHNIS

### Abkürzungen

A SS	=	Jean Bolland, Acta Sanctorum
KD	=	Die Kunstdenkmäler von Bayern
LThK	=	Lexikon für Theologie und Kirche
MG SS	=	Monumenta Germaniae Historica. Scriptores
PL	=	J.-P. Migne, Patrologia Latina
RDK	=	Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte
VHVO	=	Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg

- André, Michel, Note sur le nettoyage du portail central de la Cathédrale de Reims, in: Les Monuments Historiques de la France NS XIII, 1967, f. 3, p. 40—59.
- Aubert, Marcel, Die gotische Plastik Frankreichs 1140—1225, Leipzig 1929.
- , La sculpture française au moyen-âge, Paris 1946.
- Bachmann, Hilde, Gotische Plastik in den Sudetenländern vor Peter Parler. Beiträge zur Geschichte der Kunst im Sudeten- und Karpatenraum Bd. 7, Brünn-München-Wien 1943.
- Balboni, Dante, La cattedra di San Pietro, Roma 1967.
- Ballestrem, Agnes, Sculpture polychrome — Bibliographie, in: Studies in Conservation Vol. 15, 1970, p. 253—271.
- Baum, Julius, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts. Kataloge der königl. Altertümersammlung in Stuttgart Bd. III, Stuttgart-Berlin 1917.
- , Gotische Bildwerke Schwabens, Augsburg 1921.
- , Die Malerei und Plastik des Mittelalters II. Deutschland, Frankreich und Britannien. Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam 1930.
- Beenzen, Hermann, Süddeutsche Steinmadonnen um 1300, in: Der Cicerone XVI, 1924, S. 65 ff.
- Behling, Lottisa, Die klugen und törichten Jungfrauen zu Magdeburg, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft VIII, 1954, S. 19—42.
- , Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Weimar 1957.
- , Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen, Köln-Graz 1964.
- Bellmann, Fritz, Die klugen und die törichten Jungfrauen und der Lettner des Magdeburger Domes, in: Festschrift für Harald Keller, Darmstadt 1963, S. 87—110.
- Boeck, Wilhelm, Der Bamberger Meister, Tübingen 1960.
- Bösner, Heinrich Johann Thomas von, Fragmente einer Geschichte des Domes zu Regensburg, Regensburg 1833.
- Boll, Walter, Regensburg, 3. Aufl. München 1969.
- Borgwardt, Ernst, Die Typen des mittelalterlichen Grabmals in Deutschland, Diss. Freiburg, Schramberg 1939.

- Braun, Joseph, Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit. Ein Handbuch der Paramentik, 2. verb. Aufl. Freiburg/Br. 1924 (zitiert: Braun, Paramente 1924).
- , Der christliche Altar, 2 Bde., München 1924 (zitiert: Braun, Altar 1924).
- Busch, Rudolf, Das Heilige Grab zu Konstanz, in: Oberrheinische Kunst I, 1926, S. 106—125.
- Cecchelli, Carlo, Iconografia dei Papi I, San Pietro, Roma 1937.
- Curtius, Ernst Robert, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948.
- Dahlem, Joseph, Das mittelalterlich-römische Lapidarium und die vorgeschichtlich-römische Sammlung zu St. Ulrich in Regensburg, Regensburg 1882.
- Dehio, Georg, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler Bd. III, Süddeutschland, Berlin 1908.
- Demmler, Theodor, Die Bildwerke des Deutschen Museums Bd. III, Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton. Großplastik, Berlin und Leipzig 1930.
- Diepolder, Irene, Führer durch die Sammlungen der Stadt Regensburg Heft 2, Minoritenkloster und -kirche, Grabmäler, Steinplastik, Waffen, Regensburg 1953.
- Ehrentraut, Hartmut, Bleierne Inschrifttafeln aus mittelalterlichen Gräbern, Diss. Masch.schr., Bonn 1951.
- , Bleierne Inschrifttafeln aus mittelalterlichen Gräbern in den Rheinlanden, in: Bonner Jahrbücher 152, 1952, S. 190—225.
- Endres, Joseph Anton, Führer durch die mittelalterliche und neuzeitliche Sammlung im oberpfälzischen Kreismuseum zu St. Ulrich in Regensburg, in: VHVO Bd. 70, 1920, S. 3—40.
- , Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte des mittelalterlichen Regensburgs, hrsg. v. Karl Reich, Regensburg o. J. (1924).
- Erler, Adalbert, Das Straßburger Münster im Rechtsleben des Mittelalters. Frankfurter Wissenschaftliche Beiträge, Rechts- und wirtschaftswissenschaftliche Reihe Bd. 9, Frankfurt/Main 1954.
- Eschapaspe, Maurice, La Cathédrale de Reims, Paris 1971.
- Feulner, Adolf und Müller, Theodor, Geschichte der deutschen Plastik. Bruckmanns deutsche Kunstgeschichte Bd. II, München 1953.
- Forsyth, Ilene H., The Throne of Wisdom. Wood Sculpture of the Madonna in Romanesque France, Princeton/New Jersey 1972.
- Fründt, Edith, Sakrale Plastik. Mittelalterliche Bildwerke, Hanau 1966.
- Futterer, Ilse, Zur gotischen Plastik im Elsaß, in: Oberrheinische Kunst III, 1928, S. 44 ff.
- , Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220—1440, Augsburg 1930  
dazu: Rezension von Charlotte Giese, in: Kunstchronik und Kunstliteratur. Beilage zur Zeitschrift für bildende Kunst 1930/31, S. 31 f.
- Gall, Günter, Der Regensburger Dom. Studien zur Planung des gotischen Domes und zur Änderung während der Bauausführung, Diss. Masch.schr., München 1951.
- , Zur Baugeschichte des Regensburger Domes, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte XVII, 1954, S. 61—78.
- Gantner, Joseph, Kunstgeschichte der Schweiz, 4 Bde., 1. Bd. Frauenfeld-Leipzig 1936, 2. Bd. Frauenfeld 1947.
- Gemeiner, Carl Theodor, Reichsstadt Regensburgische Chronik. Die wichtigsten und merkwürdigsten Begebenheiten, die sich in Regensburg ... zugetragen haben, 4 Bde. Regensburg 1800—1824 (Neudruck München 1971).
- Götz, Wolfgang, Der Magdeburger Domchor. Zur Bedeutung seiner monumentalen Ausstattung, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft XX, 1966, S. 97—120.

- Graf, Dieter, Die Baugeschichte der Marienkirche zu Rufach, Diss. Freiburg/Br. 1964.
- Guibert, Joseph (Hrsg.), Les dessins d'archéologie de Roger de Gaignières, Paris o. J. (1927).
- Guldán, Ernst, „Et verbum caro factum est“ — Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild, in: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte 63, 1968, S. 145—169.
- Gumpelzhaimer, Christian Gottlieb, Regensburg's Geschichte, Sagen und Merkwürdigkeiten . . . , Erste Abtheilung, Vom Ursprunge Regensburgs bis 1486, Regensburg 1830.
- Halm, Philipp Maria, Die Madonna mit dem Rosenstrauch im Bayerischen Nationalmuseum, in: Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst XI, 1921, S. 2—12.
- Halm, Philipp Maria und Lill, Georg, Die Bildwerke in Holz und Stein vom 12. Jahrhundert bis 1450. Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums XIII, 1, München 1924.
- Hamann, Richard und Wilhelm-Kästner, Kurt, Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge, 2 Bde., Marburg 1929.
- Hasse, Max, Die Fassung mittelalterlicher Holzbildwerke. Resümee eines Vortrags beim 7. deutschen Kunsthistorikertag 1958, in: Kunstchronik 11, 1958, S. 296 f.
- Heidenhain, Lotte, Quellen zum Stil des Erminoldmeisters, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 48, 1927, S. 183—208.
- Hildebrandt, Hans, Regensburg. Berühmte Kunststätten Bd. 52, Leipzig 1910.
- Hilger, Hans Peter und Willemsen, Ernst, Farbige Bildwerke des Mittelalters im Rheinland. Kunstdenkmäler des Rheinlandes Beiheft 11. Ausstellungskatalog Rheinisches Landesmuseum Bonn 1967, Düsseldorf 1967  
dazu: Rezensionen von Reiner Hausherr, in: Rheinische Vierteljahrsblätter 32, 1968, S. 646—649; sowie von Heribert Meurer, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 25, 1967, S. 95—106.
- Huth, Hans, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, 2. erw. Aufl., Darmstadt 1967.
- Janner, Ferdinand, Geschichte der Bischöfe von Regensburg, 3 Bde., Regensburg 1883—1886.
- Jantzen, Hans, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts, Leipzig 1925.
- Kautzsch, Rudolf, Der Mainzer Dom und seine Denkmäler, Frankfurt/Main 1925.
- Keller, Harald, Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der Ottonischen Zeit, in: Festschrift für Hans Jantzen, Berlin 1951, S. 70—89.
- , Zur Entstehung der Reliquienbüste aus Holz, in: Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann, Berlin 1956, S. 71—80.
- Kieslinger, Franz, Ein fünftes Werk des Erminoldmeisters, in: Kunstchronik und Kunstmarkt NF 34, 1922, S. 130 f.
- , Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich. Artes Austriae, Studien zur Kunstgeschichte Österreichs Bd. I, Wien 1923.
- Kimpel, Dieter, Die Querhausarme von Notre-Dame zu Paris und ihre Skulpturen, Diss. Bonn 1971.
- Klauser, Theodor, Die Cathedra im Totenkult der heidnischen und christlichen Antike. Liturgiegeschichtliche Forschungen Bd. 9, Münster 1927.
- Kleiminger, Wolfgang, Die Straßburger Münsterplastik und die Entwicklung der Muttergottesfiguren am Oberrhein im späten 13. Jahrhundert, in: Oberrheinische Kunst VIII, 1939, S. 37—46 (zitiert: Kleiminger, Münsterplastik 1939).
- , Die Plastik im Elsaß 1260—1360, Freiburg/Br. 1939 (zitiert: Kleiminger, Elsaß 1939).
- , Figur und Raum. Arbeiten des Kunsthistorischen Instituts der Universität Kiel Heft 1, Kiel 1948.
- Knoepfli, Albert, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes Bd. I, Von der Karolingerzeit bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, Konstanz-Lindau 1961.

- Kobler, Friedrich, *Der Jungfrauenzyklus der Freiburger Münstervorhalle* (Diss. Berlin 1966), Bamberg 1970.
- Kurmann, Peter, *Zur Architektur des Konstanzer Heiligen Grabes*, in: *Unsere Denkmäler XX*, 1969, Heft 3/4: Beiträge zur Kunstgeschichte des Bodenseeraums und des Oberrheins. Festschrift für Albert Knoepfli, Bern 1969, S. 145—155.
- , *Das Konstanzer Heilige Grab — Sein stilistisches und zeitliches Verhältnis zu französischen Vorbildern. Resümee eines Vortrages zum 13. Deutschen Kunsthistorikertag in Konstanz*, in: *Kunstchronik* 25, 1972, S. 333 f.
- Lautenbacher, Guntram, *Die Vierungsfiguren des Regensburger Doms*, in: *Der Zwiebelturm I*, 1946, S. 71—74.
- Lechner, Martin, *Maria als Gottesgebärerin. Zum Gravida-Motiv in der bildenden Kunst*, Diss. Masch.schr., München 1970.
- Lefrançois-Pillion, Louise, *Une oeuvre énigmatique — Les statues de Prophètes du Musée de Troyes*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 1933, p. 343—359.
- Lehmann, Edgar und Schubert, Ernst, *Der Meißner Dom. Beiträge zur Baugeschichte und Baugestalt bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*. Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Schriften zur Kunstgeschichte Heft 14, Berlin 1968.
- Lill, Georg, *Ein fünftes Werk des Erminoldmeisters?*, in: *Der Cicerone XVI*, 1924, S. 319—321.
- , *Deutsche Plastik*, Berlin 1925.
- Lipinsky, Angelo, *Das silberne Antependium des Nicola da Guardiagrele im Dom zu Teramo (1433/47). Heterodoxe Darstellungen der Verkündigung Mariä*, in: *Das Münster* 11, 1958, S. 233—252.
- Longhurst, Margaret H., *Notes on Italian Monuments of the 12th to 16th Centuries*. Als Manuskript hrsg. v. Ian Lowe, Text- und Tafelbd., London o. J. (1965).
- Mahn, Hannshubert, *Kathedralplastik in Spanien*, Reutlingen o. J. (1935).
- Martin, Kurt, *Die Nürnberger Steinplastik im 14. Jahrhundert*, Berlin 1927.
- Mayer, Andreas Ulrich, *Thesaurus novus iuris ecclesiastici potissimum Germaniae, seu Codex statutorum ineditorum ecclesiarum cathedralium et collegiatarum in Germania . . .*, 4 Vol., Regensburg 1791—1794.
- Messerer, Wilhelm, *Das Relief im Mittelalter*, Berlin 1959.
- Meyer, Erich, *Reliquie und Reliquiar im Mittelalter*, in: *Festschrift für Carl Georg Heise*, Berlin 1950, S. 55—66.
- Moriz-Eichborn, Kurt, *Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins*, Straßburg 1899.
- Müller, C. Theodor, *Mittelalterliche Plastik Tirols*, Berlin 1935.
- , *Alte bairische Bildhauer vom Erminoldmeister bis Hans Leinberger*, München 1950.
- Münzel, Gustav, *Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters*, Freiburg/Br. 1959.
- Murbach, Ernst, *Von der Bemalung mittelalterlicher Bildwerke*, in: *Palette Nr. 20*, 1965, S. 11—19.
- Oefele, Andreas Felix, *Rerum Boicarum Scriptores nusquam antehac editi . . .*, 2 Vol., Augsburg 1763.
- Paatz, Walter, *Die Magdeburger Plastik um die Mitte des 13. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 46, Berlin 1925, S. 91—120.
- , *Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur*. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1951, 3. Abhandlung, Heidelberg 1951.
- Panofsky, Erwin, *Die deutsche Plastik des 11.—13. Jahrhunderts*, Text München 1924 — Tafeln Florenz-Leipzig 1924.

- , „Imago Pietatis“. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“, in: Festschrift für Max J. Friedländer, Leipzig 1927, S. 261—308.
- , Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini, Köln 1964.
- Pinder, Wilhelm, Deutsche Plastik. Handbuch der Kunstwissenschaft, 2 Bde., Wildpark-Potsdam 1924.
- , Das deutsche Statuenportal des hohen Mittelalters, in: Actes du XIII<sup>e</sup> Congrès international d'histoire de l'Art, Stockholm 1933, S. 152—158.
- , Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik. Vom Wesen und Werden deutscher Formen Bd. I, Leipzig 1935.
- , Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Vom Wesen und Werden deutscher Formen Bd. II, Leipzig 1937 (zitiert nach der 3. Aufl. Frankfurt-Köln 1952).
- Ragusa, Isa und Green, Rosalie B., Meditations on the Life of Christ. An illustrated Manuscript of the fourteenth Century, Princeton/New Jersey 1961.
- Ramisch, Hans K., Kapelle Maria Läng Regensburg. Kleine Kunstführer Nr. 866, München-Zürich 1967.
- Réau, Louis, Iconographie de l'art chrétien, 3 Vol., Paris 1955—1959.
- Recht, Roland, Das Straßburger Münster. Große Bauten Europas Bd. 2, Stuttgart 1971.
- Reiners, Heribert, Das Münster Unserer lieben Frau zu Konstanz. Die Kunstdenkmäler Südbadens Bd. I, Konstanz 1955.
- Reinhardt, Hans, Das Münster zu Basel, Burg/Magdeburg 1928 (zitiert: Reinhardt, Münster 1928).
- , Die Urkunden und Nachrichten über den Baseler Münsterbau bis zum Jahre 1300, in: Oberrheinische Kunst III, 1928, S. 117—133 (zitiert: Reinhardt, Urkunden 1928).
- , Katalog der Ausstellung der Baseler Münsterplastik in der Kunsthalle Basel (zum XIV. internationalen Kunstgeschichtlichen Kongreß), Basel 1936.
- , Das Baseler Münster, Basel 1939.
- , Le jubé de la Cathédrale de Strasbourg et ses origines rémoises, in: Bulletin de la Société des Amis de la Cathédrale de Strasbourg 6, 1951, p. 18—28.
- , Sculpture française et sculpture allemande au XIII<sup>e</sup> siècle, in: L'Information d'Histoire de l'Art 7, 1962, p. 174—197.
- Reitzenstein, Alexander von, Papst Clemens II. und sein Grabmal im Bamberger Dom, in: Müller-Christensen, Sigrid, Das Grab des Papstes Clemens II. im Dom zu Bamberg, München 1960.
- , Deutsche Plastik der Früh- und Hochgotik, Königstein/Taunus 1962.
- Ried, Thomas, Codex chronologico-diplomaticus Episcopatus Ratisponensis, Tom. I, Regensburg 1816.
- Riehl, Berthold, Skizze der Geschichte der mittelalterlichen Plastik im bayerischen Stammlande, in: Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins in München 1890, S. 53—63.
- , Deutsche und italienische Kunstcharaktere, Frankfurt/Main 1893.
- , Bayerns Donautal. Tausend Jahre deutscher Kunst, München-Leipzig 1912.
- Riemann, Konrad, Polychromierte Bildwerke aus Stein und Stuck des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Palette Nr. 36, 1970, S. 15—24.
- Romanini, Angiola Maria, Arnolfo di Cambio e lo „stil novo“ del gotico italiano, Milano 1969.
- Rorimer, James J., A monumental German wood Statue of the Thirteenth Century, in: Metropolitan Museum Studies I, 1928/29, S. 159—175.
- Roussel, Jules, La sculpture française. Époque gothique, 3 Vol., Paris o. J. (1930).

- Sabbe, Et., *Le Culte marial et la Genèse de la Sculpture médiévale*, in: *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* XX, 1951, p. 101—125.
- Salmi, Mario, *Il problema della statua bronzea di S. Pietro nella Basilica Vaticana*, in: *Commentari* XI, 1960, p. 22—29.
- Sauer, Joseph, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg/Br. 1902.
- Sauerländer, Willibald, *Beiträge zur Geschichte der „frühgotischen“ Skulptur*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 19, 1956, S. 1—34.
- , *Die Skulptur des Mittelalters*. Ullstein Kunstgeschichte Bd. 11, Frankfurt/Main-Berlin 1963.
- , *Rezension von Hans Reinhardt, La Cathédrale de Reims (1963)*, in: *Kunstchronik* 17, 1964, S. 270—292.
- , *Die kunstgeschichtliche Stellung der westfälischen Figurenportale des 13. Jahrhunderts*, in: *Kunstchronik* 19, 1966, S. 295—297.
- , *Das Stiftergrabmal des Grafen Eberhard in der Klosterkirche zu Murbach*, in: *Amici Amico. Festschrift für Werner Gross*, München 1968, S. 59—77.
- , *Gotische Skulptur in Frankreich 1140—1270*, München 1970.
- Schädler, Alfred, *Zur kunstgeschichtlichen Stellung der Bauplastik des Regensburger Domes*, in: *Kunstchronik* 9, 1956, S. 289—295.
- , *Gotische Bauplastik der Regensburger Dombauhütte*, in: *Bayerland* 59, 1957, S. 18—25.
- , *Erminold-Meister. Text zu den Farbbildern 1 und 7*, in: *Kalender 1970 der Bayerischen Versicherungskammer München*, München 1969.
- Schiller, Gertrud, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. I—III, Gütersloh 1966—1971.
- Schinnerer, Johannes, *Die gotische Plastik in Regensburg, Straßburg* 1918.
- Schmidt, Gerhard, *Beiträge zum Erminoldmeister*, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* XI, 1957, S. 141—174.
- Schmidt, Hilde Gertrud Ursula, *Die Darstellung der stehenden Muttergottes in der deutschen Skulptur des 13. und 14. Jahrhunderts*, (Diss. München 1939), Frankfurt/Main 1939.
- Schmitt, Otto, *Straßburg und die süddeutsche Monumentalplastik im 13. und 14. Jahrhundert*, in: *Städel-Jahrbuch* II, 1922, S. 109—144.
- , *Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters*, 2 Bde., Frankfurt/Main 1924 (zitiert: Schmitt, Straßburg 1924).
- , *Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters*, 2 Bde., Frankfurt/Main 1926 (zitiert: Schmitt, Freiburg 1926).
- , *Eine Muttergottesstatue des 13. Jahrhunderts in Bad Mergentheim*, in: *Heilige Kunst. Mitgliedsgabe des Kunstvereins der Diözese Rottenburg*, Stuttgart 1941, S. 5—10.
- Schneider, Philipp (Hrsg.), *Konrad von Megenbergs Traktat De limitibus parochiarum civitatis Ratisbonensis, Regensburg-Rom-New York-Cincinnati* 1906.
- Schnitzler, Hermann, *Das Schnütgen-Museum. Eine Auswahl*, 2. erw. Aufl., Köln 1961.
- Schrade, Hubert, *Zur Frühgeschichte der mittelalterlichen Monumentalplastik*, in: *Westfalen* 35, 1957, S. 33—64.
- Schubert, Ernst, *Der Westchor des Naumburger Doms. Abhandlungen der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Klasse für Sprache, Literatur und Kunst, Jahrgang 1964, Nr. 1*, Berlin 1965.
- Schuegraf, Joseph Rudolph, *Geschichte des Domes zu Regensburg und der dazu gehörigen Gebäude, größtenteils aus Originalquellen bearbeitet*, Bd. I, in: *VHVO* Bd. 11, 1847, Bd. II, in: *VHVO* Bd. 12, 1848 Nachträge in: *VHVO* Bd. 16, 1855.
- Schwarzweber, Annemarie, *Das Heilige Grab in der deutschen Bildnerei des Mittelalters*, Freiburg/Br. 1940.
- Sedlmayr, Hans, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950.

- Seyler, Alfred, Die mittelalterliche Plastik Regensburgs, München 1905.
- Stafski, Heinz, Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Elfenbein bis um 1450. Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg Bd. I, Nürnberg 1965.
- Stehlin, Karl, Baugeschichte des Basler Münsters, Basel 1895.
- Steingraber, Erich, Deutsche Plastik der Frühzeit, Königstein/Taunus 1961.
- Stix, Alfred, Die Plastik der frühgotischen Periode in Mainz, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale III, 1909, S. 99—132.
- Stommel, Eduard, Die bischöfliche Kathedra im christlichen Altertum, in: Münchener theologische Zeitschrift 3, 1952, S. 17—32.
- Suckale, Robert, Studien zu Stilbildung und Stilwandlung der Madonnenstatuen der Ile-de-France zwischen 1230 und 1300, Diss. München 1971.
- Taubert, Johannes, Studien zur Fassung romanischer Skulpturen, in: Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift Wolf Schubert, Weimar 1967, S. 247—264.
- Thoma, Hans, Ein neu aufgefundenes Werk des Erminoldmeisters, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst NF VI, 1929, S. 56—58.
- Traeger, Jörg, Der Bamberger Reiter in neuer Sicht, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 33, 1970, S. 1—20 (zitiert: Traeger, Reiter 1970).
- , Zur Frage eines zweiten Reiters im Bamberger Dom, in: Raggi. Zeitschrift für Kunstgeschichte und Archäologie 10, 1970, S. 62—77 (zitiert: Traeger, Zweiter Reiter 1970).
- Vitry, Paul, La Cathédrale de Reims, Paris o. J. (zitiert: Vitry, Reims).
- , Die gotische Plastik Frankreichs 1226—1270, Leipzig 1929.
- Vöge, Wilhelm, Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter, Straßburg 1894.
- , Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Studien, hrsg. v. Erwin Panofsky, Berlin 1958.
- Walberer, Edmund P., Das Gotteshaus zu Priffling. Zusammengefaßt nach: Das Gotteshaus zu Priffling in Niederbaiern, ein vaterländisches Denkmal. Bey der Feyer des im J. 1819 erfüllten siebenten Jahrhunderts seiner Weihung in Erinnerung gebracht von Johann-Evangelist Kaindl, Senior und ehemaliger Archivar der Benediktiner Abtey Priffling, MS o. J. Bibliothek der Benediktiner-Abtei Metten (zitiert: Walberer, Gotteshaus).
- , Materialien zu einer Geschichte des Klosters Prüfening, 2 Bde., 1. Bd.: Materialien zur Geschichte der Stiftung des Klosters Pruing . . . , MS 1824 ff., Bibliothek der Benediktiner-Abtei Metten (zitiert: Walberer, Materialien).
- Walderdorff, Hugo Graf von, Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart, 4. Aufl. Regensburg 1896.
- Wallrath, Rolf, Kathedrale und Kultgerät als Bildträger. Voraussetzungen deutscher und französischer Plastik im 11.—13. Jahrhundert, in: Das Münster VI, 1953, S. 1—19.
- Weigert, Hans, Die Stilstufen der deutschen Plastik 1250—1350, Marburg 1927.
- Wildkens, Leonie von, Ein Kaselkreuz in Rokycany. Hinweise zur böhmischen Marienverehrung unter Karl IV. und den ersten Prager Erzbischöfen, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 1965, S. 33—51.
- Wilm, Hubert, Die gotische Holzfigur. Ihr Wesen und ihre Entstehung, 4. veränderte Aufl. Stuttgart 1944  
dazu Besprechung (der 3. Aufl.) durch Theodor Müller, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte X, 1941/42, S. 323—326.
- Zahn, Karl, Der Dom zu Regensburg, Augsburg 1929.
- Zimmermann, Alfons P., Kalendarium Benedictinum. Die Heiligen und Seligen des Benediktinerordens und seiner Zweige, Bd. I, Metten 1933.
- Zimmermann, E. Heinrich, Zwei Regensburger Madonnen der Frühgotik, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 1922/23, Nürnberg 1924, S. 24—30.

## Einleitung

Der Erminoldmeister gehört zu den wenigen Bildhauerpersönlichkeiten des 13. Jahrhunderts, deren Werk mit einiger Sicherheit zusammengestellt werden konnte, wobei sich auch noch eine Tätigkeit an zwei geographisch weit voneinander entfernten Orten — am Oberrhein und in Regensburg — herausstellte. Längst hat er seine Einordnung unter die bekannten, im 13. Jahrhundert in Deutschland arbeitenden Bildhauer monumentaler Steinfiguren erfahren, deren Reihe er am Ende des Jahrhunderts abschließt. Von dieser deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts ist seit je bekannt, daß sie wie die gotische Architektur Deutschlands ihre Vorbilder in Frankreich gefunden hat. Während aber die bisherige Literatur zum Erminoldmeister sich meist auf stilkritische Vergleiche beschränkte, soll in dieser Arbeit die Fragestellung ausgeweitet werden, wobei die spezifische Stellung des Bildhauers — in Deutschland, von Frankreich abhängig und am Ende des Jahrhunderts tätig — zur Klärung grundsätzlicher Probleme dienen kann. Die Unterschiede zwischen der französischen und deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts — unabhängig von der Qualität —, die aus nationalistischen Gründen oft genug betont worden sind, wurden dennoch kaum systematisch analysiert. Ebenso fehlt eine zusammenfassende Arbeit, die die Funktion der monumentalen Steinfigur wie der Holzfigur in ikonologischer Sicht untersucht.

Das Ziel dieser Arbeit muß demnach die Behandlung mehrerer Problemkreise sein, die einander zum Teil bedingen. Einmal ist allgemein nach der stets apostrophierten Möglichkeit und der Bedeutung persönlicher und nationaler Eigenarten zu fragen. Die deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts ist deshalb in ihrer Gesamtheit nach Funktion und Bedeutung mit der vorbildlichen französischen Plastik zu vergleichen. Ebenso muß das Werk des Erminoldmeisters differenziert, bestimmt und seinerseits mit deutscher wie französischer Skulptur verglichen werden, damit als Ergebnis nicht ein verwaschener Künstlerbegriff propagiert wird, sondern sich das möglichst exakt faßbare Werk eines Bildhauers herauschält, der in der Tradition seiner Zeit stand, in einer bestimmten Werkstatt ausgebildet wurde und — in gezielter Auswahl — von verschiedenen Skulpturen französischer Kathedralen Anregungen übernahm, wobei die selbständige Verarbeitung und Umwandlung dieser Einflüsse als eigentliche Leistung des Bildhauers sich ergibt. Da Figuren des Mittelalters auch in ihrer Formgebung stets von der Funktion und der inhaltlichen Bedeutung der Darstellung abhängen, müssen im Verlauf der Arbeit weitere grundsätzliche Fragen gestellt werden, die sich nicht nur mit der stilistischen Herkunft des Bildhauers beschäftigen, sondern auch die Farbigkeit der Skulpturen, den technischen Befund, die Analyse des einzelnen Bildwerks, die Auftraggeber, die Ikonographie, die ursprüngliche Aufstellung der Figuren und ihre ikonologischen Zusammenhänge, sowie die Klärung historischer Hintergründe miteinbeziehen. Angestrebt ist demnach eine Gesamtdarstellung, aus der ersichtlich wird, vor welche Auf-

gaben die Plastik des 13. Jahrhunderts in Deutschland gestellt war und auf welche Weise der Erminoldmeister diese Forderungen bewältigte.

Der Verfasser ist sich bewußt, daß viele Zusammenhänge nur angedeutet werden konnten und manches hypothetisch bleiben mußte, zumal auch in der bisherigen Literatur manche Fragen kaum Beachtung gefunden haben. In der Beschäftigung mit einzelnen Problemkreisen hofft er aber, zumindest Anregungen gegeben zu haben, welche die Notwendigkeit grundsätzlicher Fragestellung aufzeigen und aus denen vielleicht eine weiterführende Diskussion erwachsen wird.

Vorbemerkung:

Die Angaben rechts und links sind — außer bei den Körperseiten und Gliedmaßen der besprochenen Figuren — immer vom Betrachter aus gesehen.

## I. Funktion und Bedeutung der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts

Bevor mit einer Untersuchung des für den Erminoldmeister bezeichnenden Stiles begonnen werden kann, ist zu fragen, ob und wie sich die Monumentalplastik des 13. Jahrhunderts in Deutschland grundsätzlich von der vorbildlichen französischen Skulptur unterscheidet und in welchen ikonologischen Zusammenhängen die deutsche Plastik überhaupt erscheint, damit in den folgenden Kapiteln nicht nationale Besonderheiten der deutschen Plastik mit persönlichen Eigenarten des Bildhauers verwechselt werden. Eine solche Unterscheidung zwischen deutscher und französischer Skulptur des 13. Jahrhunderts wurde zwar oft genug getroffen; die meisten dieser Untersuchungen sind aber in einer Zeit voller Vorurteile entstanden, oft emotionell, mehr von dem Gefühl ausgehend, das die Figuren zu erwecken schienen, und daher wenig konsequent in der Differenzierung. Nur Wilhelm Pinder ist hier zu nennen, der vom Stufenportal ausgeht und dessen wichtige Beobachtungen Wolfgang Kleiminger zu einer Gesamtdarstellung zu verbinden suchte, sowie Rolf Wallrath, der das Kultgerät an den Beginn seiner Betrachtung stellt<sup>1</sup>. In Verbindung mit einer kritischen Untersuchung ihrer Thesen soll hier nach allgemeinen Kriterien gefragt werden, die im Sinne einer Systematisierung die Funktion der deutschen Plastik zu klären helfen.

### *Die Erscheinungsweise der Skulptur in der Architektur im Vergleich zu Frankreich*

In der „klassischen“ französischen Gotik konzentriert sich die Skulptur auf den Außenbau der Kathedralen, vor allem auf die Ausgestaltung der Portale, wobei festgelegte Programme jeder Figur ihren Platz zuweisen. Die Skulpturen sind von Anfang an in die Planung mit einberechnet; sie können nicht entfernt werden, ohne daß der Gesamtbau in seiner Substanz angegriffen wird. Die konsequente Durchgestaltung läßt sich bis ins Detail nachweisen, wie Wilhelm Messerer am Relief exemplifizierte: „Das „systematische“, von einer Grundidee gelenkte Ineinandergreifen und sich auseinander Entwickeln solcher Figuren bei immer neuer Bestätigung dieser Haltung macht ein Relief aus, ein Portal, eine ganze Kathedrale“<sup>2</sup>. Durch diese Funktion aller Bauteile als Glieder eines Gesamtplans sind Architektur und Plastik existentiell aufeinander angewiesen. Selbst die monumentale Gewändestatue scheint durch diese Einbindung an Gewicht und Masse zu verlieren: „... in ihrer ganzen Länge mit dem Säulenschaft verwachsen, schweben die Figuren, auf gebrechlichen Konsolen fußend, zwischen Erde und Himmel“<sup>3</sup>. Dieses „Schweben“ der Skulptur

<sup>1</sup> Pinder (1933) — Kleiminger (1948) — Wallrath (1953).

<sup>2</sup> Messerer (1959) 95.

<sup>3</sup> Vöge (1894) 10.

im architektonischen Verband<sup>4</sup>, das die Figur dem Betrachter gleichsam ständig entrückt, unterscheidet die französische Plastik von der deutschen. Allgemein hat dies schon Vöge formuliert: „Während wir in anderen Ländern (Italien, Deutschland) schon früh Versuche wahrnehmen, die Plastik dem Bauwerk gegenüber gleichsam auf die eigenen Füße zu stellen, drängte der französische Genius instinktiv gerade nach innigerer Verbindung der verschiedenen Künste im Sinne einer berausenden Gesamtwirkung“<sup>5</sup>. Damit ist vieles verdeutlicht. Die Plastik des 13. Jahrhunderts in Deutschland kennt größtenteils nicht dieses gegenseitige Verhältnis zwischen Architektur und Skulptur, sie erscheint mit Vorliebe in einer Portalvorhalle oder im Innenraum<sup>6</sup>, scheinbar willkürlich angebracht und auf den ersten Blick frei versetzbar. Mit Recht schrieb Rolf Wallrath: „Die Statue identifiziert sich nicht mit einem Teilstück des Baues“<sup>7</sup>. Von „Schweben“ kann keine Rede sein, die Figuren stehen auf massiven Konsolen oder direkt auf Wandvorsprüngen und scheinen mit ihrem vollen Gewicht die Sockel zu belasten. Zum Verständnis der deutschen Lösungen ist allerdings noch eine weitgehende Differenzierung dieser Gegensätze nötig.

### *Die „Wandfigur“*

Walter Paatz klassifizierte allgemein die gotische Figur in vier Gattungen: Säulenfigur, Archivoltenfigur, Nischenfigur, Tabernakelfigur<sup>8</sup>. Dabei ging er aber nicht auf die Lösung ein, die in der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts die beliebteste war, nämlich die „Wandfigur“, die frei vor einer Wand auf einem Sockel aufgestellte Figur, die meist von einem Baldachin überhöht wird. An Beispielen mögen hier chronologisch angeführt sein:

- a) Die Skulpturen in der Vorhalle des Domes von Münster/W. (um 1225/30)
- b) Die Skulpturen in der Vorhalle des Domes von Paderborn (um 1230)
- c) Ecclesia und Synagoge vom südlichen Querschiffportal des Straßburger Münsters (um 1230)
- d) Die Freifiguren im Bamberger Dom (um 1230/40)
- e) Die Figuren im Chor des Magdeburger Domes (heutige Aufstellung um 1230)
- f) Die Stifterfiguren von Gega und Konrad im Westchor des Naumburger Domes (um 1250)
- g) Die Figuren in der Achteckkapelle und im Chor des Domes von Meißen (um 1260)

<sup>4</sup> S. dazu auch Sedlmayr (1950) 76 f.

<sup>5</sup> W. Vöge, Zur frühgotischen Plastik Frankreichs, in: Vöge (1958) 45.

<sup>6</sup> Pinder (1933) 157 f. — Selbstverständlich gibt es auch in der französischen Gotik Plastik im Innenraum; erwähnt seien die Apostel der Sainte-Chapelle, die innere Reimser Westwand usw. (vgl. die Hinweise bei Kimpel (1971), 241 Anm. 512). Ebenso sind in Deutschland Figuren am Außenbau zu nennen (Freiberger Goldene Pforte, Bamberger Adamspforte). Grundsätzlich aber überwiegt in Frankreich bei weitem die figürliche Ausstattung des Außenbaus, während in Deutschland die Plastik des 13. Jahrhunderts auffällig den Innenraum, zumindest die Portalvorhalle, bevorzugt. Von diesen Beobachtungen ist auszugehen.

<sup>7</sup> Wallrath (1953) 15.

<sup>8</sup> Paatz (1951) 7—12.

- h) Die Klugen und Törichten Jungfrauen, ursprünglich wahrscheinlich am Lettner, jetzt am nördlichen Querhausportal des Magdeburger Domes, sowie die dazugehörigen Figuren<sup>9</sup> (um 1260)
- i) Die Verkündigung im Regensburger Dom (um 1280)
- k) Die Vorhallenskulpturen des Freiburger Münsters (um 1285/90).

*Münster-Paderborn — Figuren am südlichen Querhausportal in Straßburg*

Während am Paradiesesportal des Domes von Münster die Figuren zwar als Hochreliefs vor den glatten Wänden der Vorhalle aufgereiht sind, aber ohne eigentliche Konsolen noch sehr ihres Rahmens durch aufgesetzte Rundstützen zwischen den Figuren und Maßwerkarkaden bzw. eine durchlaufende Reihe von Baldachinen darüber bedürfen, zeigt sich in der nur wenig späteren Anlage von Paderborn<sup>10</sup> das Loslösen der Skulpturen aus dem architektonischen Verband viel deutlicher. Die Gewändefiguren stehen frei vor der glatten Rückwand, auf massiven Sockeln, nur durch die Konsolen und die Baldachine zum Portalsystem zusammengeschlossen. In Straßburg zeigt sich diese Tendenz bei den Figuren des Rex Justus, der Ecclesia und der Synagoge am südlichen Querschiffportal: Sie stehen frei vor der glatten Wand auf Rundstützen mit mächtigen Kapitellen, welche die Skulpturen zu tragen haben, und unter Baldachinen. Zwischen diese Wandfelder sind die Portale eingeschoben. Die Figuren von Ecclesia und Synagoge nehmen über die ganze Portalbreite hinweg Bezug aufeinander; die Ecclesia wendet sich hochaufgerichtet zur Synagoge hin, die wie gebrochen den Kopf senkt und sich wegdreht. Wie A. Erler nachwies, befinden sich Ecclesia und Synagoge geradezu in einem Streitgespräch, sie sind „Gegner, die soeben vor dem Weltenrichter und den Aposteln ihren Streit beendet haben“<sup>11</sup>.

Es scheint, daß die Aufstellung vor der Wand gleichzeitig eine aktive Beziehung der Figuren untereinander bedingt. In Frankreich ist das Verhältnis zwischen Skulptur und Bau reziprok, die Figur ist notwendiger Bestandteil der Architektur, sie ersetzt Architekturglieder. In Deutschland stehen die Figuren mit Vorliebe vor der Wand, die gleichsam als Reflektor dient. Sich so von der Wand absetzend, werden die Figuren untereinander in Zusammenhang gebracht, sie werden — auch über große Entfernungen — miteinander verspannt, so daß vor der Folie des Grundes die Figuren selbst sich ihren Platz am Gesamtbau zuweisen.

*Figuren im Bamberger Dom*

Dieses Bezugnehmen aufeinander bedingt eine Verstärkung der Geste und eine eindeutige Gezieltheit der Figuren nach bestimmten Richtungen hin, so daß durch solche „theatralischen“ Effekte der Betrachter stets viel direkter angesprochen wird als bei der französischen Plastik des 13. Jahrhunderts. Ein Vergleich der Reimser Heimsuchungsgruppe mit ihrem Bamberger Gegenstück macht

<sup>9</sup> Bellmann (1963) 88 f.

<sup>10</sup> Abbildungen der Portale bei B. Thomas, Die westfälischen Figurenportale in Münster, Paderborn und Minden, in: Westfalen 19 (1934) 1—95.

<sup>11</sup> Erler (1954) 5.

die grundsätzlichen Unterschiede besonders deutlich: In Reims sind die beiden Frauen als Gewändefiguren zusammenkomponiert; sie drehen sich beide einander zu, in zurückhaltender, gemessener Gebärde. Zu identifizieren sind die beiden Frauen aber nur an den Köpfen. In Bamberg waren die beiden Figuren ursprünglich nicht unmittelbar nebeneinander aufgestellt, sondern in viel größerer Entfernung, an den nördlichen Stirnseiten der beiden ersten, Ostchor und nördliches Seitenschiff trennenden Pfeiler; die Maria steht also noch am ursprünglichen Platz, die Elisabeth befand sich vor dem Pfeiler links neben ihr<sup>12</sup>. Aber nicht allein der Abstand zwischen den Figuren erklärt den eigentlichen Unterschied zwischen den beiden Gruppen. In Bamberg sind die Gestalten gestrafft, sie wirken höher und schlanker als die Reimser, da die Unterkörper verlängert sind (man vergleiche das rechte Knie der beiden Marien!). Diese Straffung dient der Konzentrierung auf Bewegungsrichtungen. Die Elisabeth wendet sich in stärkster Betonung des Blickes und der Geste zu Maria hin; der Betrachter, der vor ihr steht, wird unbedingt zu Maria weitergewiesen. Maria selbst dagegen steht frontal; sie kann isoliert gesehen werden, als Gottesmutter, der die Figur neben ihr vor allem zur Erhöhung dient. Wenn so der Betrachter vor Maria steht, erweist sie sich als Mittelfigur einer Gruppe, die völlig auf sie bezogen ist und deren dritte Figur der Betrachter selbst bildet. Es scheint daher Wesentliches übersehen zu sein, wenn Wilhelm Pinder bei der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts vom „Eigenrecht“ der Statue spricht und über die Bamberger Heimsuchung schreibt: Sie „ist gar keine Gruppe, und es ist sinnvoll, daß die getrennten Figuren im Innenraum stehen und nicht einmal in einer gemeinsamen Front“<sup>13</sup>. Auch Wolfgang Kleiminger übernahm diese Sehweise, wenn er sagt: „Die redende Armgeste der (Reimser) Elisabeth verschwindet in Bamberg, jede Frau steht für sich und schließt sich nicht mehr mit der Partnerin zu stiller seelischer Zwiesprache zusammen“<sup>14</sup>.

Während aber in Reims die beiden Figuren, die fest in der Architektur verankert sind, sich zueinander neigen, so daß der Betrachter in Distanz der Gruppe gegenübersteht, ist in Bamberg diese Beziehung gewandelt zu der spannungsreichen Aktion, mit der Elisabeth auf Maria deutet und mit der der Betrachter selbst frontal vor die Figur der Maria verwiesen wird. Wieder wurde also das französische Verhältnis zwischen Skulptur und Bau umgewandelt in die sich vor der Folie der Wand abspielende Verselbständigung der Figuren, die nach ihrer Bedeutung (Maria steht am mittleren Pfeiler) ihren Platz eingenommen haben und deren Gestik sich erst in Verbindung mit dem Betrachter als sinnvoll erweist.

Bei der Figur der Elisabeth sei ein Mittel hervorgehoben, das in der deutschen Plastik besonders betont zur Einordnung einer Figur im Raum und zu ihrer Deutung eingesetzt wurde, nämlich der gerichtete Blick. Wilhelm Pinder hatte darauf besonders hingewiesen<sup>15</sup>. Die Intensität des Schauens erfüllt das Gesicht der Elisabeth, so daß immer wieder vom visionären Ausdruck die Rede war und diese Blickrichtung zu Maria hin zur Deutung als Sibylle verleiten konnte. Wie Jörg Traeger neuerdings überzeugend darlegte, konzentriert sich

<sup>12</sup> Vgl. W. Vöge, Die Bamberger Domstatuen, ihre Aufstellung und Deutung, in: Vöge (1958) 203 f. — Reitzenstein (1960) 18 f. — Traeger, Reiter (1970) 4.

<sup>13</sup> Pinder (1933) 156.

<sup>14</sup> Kleiminger (1948) 34.

<sup>15</sup> W. Pinder, Der Bamberger Dom und seine Bildwerke (Berlin 1927) 74.

auch beim „Bamberger Reiter“ die Bildaussage auf das gezielte Schauen der Figur: Die Identifizierung auf Kaiser Konstantin wird unter anderem ermöglicht durch die Deutung dieses Blicks, der den Kaiser beim Erleben der Kreuzesvision zeigt<sup>16</sup>.

Im Zusammenhang mit dieser Aufstellung vor der Wand ist einmal grundsätzlich zu berücksichtigen die Architektur dieser Bauwerke, in denen die Figuren vor der Wand stehen, und das Verhältnis dieser Architektur zur französischen Gotik. Während nämlich in Frankreich der Pfeiler längst zum Träger des Baues geworden ist und die Wand zwischen den Pfeilern nach Möglichkeit aufgelöst wird, bleibt in Deutschland noch lange die Tendenz spürbar, die Wand möglichst als Kontinuum zu belassen. Gerade diese Anlagen des frühen 13. Jahrhunderts — Straßburg (Chor und Querhaus), Bamberg, Magdeburg — betonen nach wie vor die massive Wand, in die Arkaden und Fensteröffnungen wie eingeschnitten scheinen. Die Wandvorlagen gehören oft nicht strukturell zum Bau, sie wirken nachträglich eingebracht, wie beispielsweise die als Würdeform eingesetzten ottonischen Säulen im Magdeburger Domchor<sup>17</sup>.

So muß in Deutschland die französisch beeinflusste Plastik vor der Folie einer noch „romanischen“ Architektur erscheinen. Die eigentliche Leistung der Bildhauer liegt darin, daß die Figuren sich nicht nur im Raum behaupten, sondern daß sie sich anschicken, den Raum zu verwandeln. Die rhythmische Spannung, mit der in Frankreich die Pfeiler durch Arkadenbögen (und das Gewölbe) zusammengebunden werden, wird in Deutschland nicht von der Architektur, sondern zunächst von der Skulptur übernommen: Die Figuren treten über große Entfernungen gezielt in Beziehung zueinander, — und diese Spannung von Figur zu Figur erfüllt den Raum. Es sind die Skulpturen, die im Straßburger südlichen Querhaus den Raum beherrschen, die — überspitzt formuliert — den Bamberger Dom sozusagen zur gotischen Kathedrale machen!<sup>18</sup>

### *Figuren im Naumburger Dom*

Etwas anders wird das Verhältnis bei späteren Anlagen. Beim Stifterchor des Domes von Naumburg wird seit jeher betont, daß die Figuren nicht „Dekoration“, sondern Teile des Aufbaus seien: Angeblich entsteht hier der Eindruck, „daß diese Statuen als Idee vor dem Raum da waren, der Raum also um ihretwillen entstand“<sup>19</sup>. — „Ja es ist, als ob in diesen Säulen . . . die menschliche Gestalt schon beschlossen ruht“<sup>20</sup>. — „Nähme man die Statuen aus dem Verbands, so würden Löcher, nicht nur leere Stellen in der Architektur entstehen“<sup>21</sup>. Solche Formulierungen müssen bedenklich stimmen. Zwar zeigen sich in Naumburg Figuren und umgebender Raum in seltenem Einklang; die Bildwerke waren von Anfang an geplant, eine Identität von Bildhauer und Baumeister erscheint durchaus möglich. Grundsätzlich sind aber Figur und Ar-

<sup>16</sup> Traeger, Reiter (1970) 5—8.

<sup>17</sup> Götz (1966) 101—106.

<sup>18</sup> Diese Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und Plastik entstanden in Zusammenarbeit mit Heinz Jürgen Sauermost.

<sup>19</sup> W. Pinder, *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke* (Berlin 51935) 24.

<sup>20</sup> H. Küas, *Die Naumburger Werkstatt* (Berlin 1937) 127.

<sup>21</sup> H. Giesau, zitiert nach Kleiminger (1948) 43.

chitektur nicht in einem reziproken Verhältnis aufeinander angewiesen. Die Skulpturen ersetzen keine Bauglieder, sondern sie sind vor sie gestellt. Wo Paare auftreten — Hermann und Reglindis, Ekkehard und Uta — ist der mittlere Dienst zwischen den Figuren wie nachträglich abgeschnitten, um den Gestalten Platz zu machen. Die Baldachine stehen wie die Figuren im Verband mit den Diensten. Wären jedoch die Figuren und die Baldachine entfernt und die Dienste glatt durchgezogen, würde man den Raum nicht als Fragment empfinden. Wie unabhängig der Bau im Grund von den Bildwerken ist, zeigen die Figuren von Gepa und Konrad, die nicht vor Diensten, sondern vor der Wand aufgestellt sind. Bisher suchte man diese „Unregelmäßigkeit“ mit einer Planänderung zu erklären. Das war aber nur von der alten Auffassung her verständlich, die in den Figuren ausschließlich die Stifter der Kirche sah. In Wirklichkeit aber stehen die Figuren des Westchors als Ersatz für die verlorenen Grabmäler jener Personen, die in der alten Marienstiftskirche bestattet waren, deren Platz der neue Westchor einnahm. Die überzeugenden Argumente Ernst Schuberts<sup>22</sup> weisen auf eine doppelte Funktion des Westchors: als Kirchenraum für die Stiftsherren und als Gedächtnisraum für die hier bestatteten Stifter, wobei die verschiedenen Funktionen einmal in der Architektur, zum anderen in der figürlichen Ausstattung deutlich werden. Die Anzahl der darzustellenden Personen stand jedenfalls von vorneherein fest, so daß von einer Planänderung keine Rede sein kann.

Wie oft in der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts, schaffen in Naumburg die Figuren erst mit ihrem Erscheinen ihren Sinnbezug im Raum, untereinander und zum Betrachter. Von ihrem Aufstellungsort aus müssen die Bildwerke selbst ihr Verhältnis zum Gesamtraum erkennbar werden lassen. Dafür können die Figuren aber in ihrem einseitigen Verhältnis zur Rückwand als Folie so intensiv die Wirkung des Raums bestimmen, daß es nachträglich erscheint, als wäre der Raum auf die Skulptur hin bezogen — ein Eindruck, der bei der Wirkung der geschlossensten Anlagen dieser Art, dem Straßburger Weltgerichtspfeiler und dem Westchor in Naumburg, durchaus verständlich ist.

In Naumburg ist diese hohe Bedeutung der Figur sogar noch weiter getrieben: Die Bildwerke treten in ihrer alten, von Bamberg her bekannten Funktion so beherrschend auf, daß der Chorraum, der nun selbst gotisch ist, von den Figuren in seiner Wirkung zurückgedrängt wurde. Bei der Aufstellung der Stifterpaare wurden die Dienste beschnitten, die Architektur zugunsten der Skulptur fragmentiert. Die Figur läßt also in ihrem an der romanischen Architektur entwickelten Aufstellungsmodus nicht zu, daß der Raum sich ganz im Sinne der französischen Gotik entwickeln kann. Wenn es vorher der Plastik gelang, den Raum mit „gotischer“ Spannung zu erfüllen, tritt nun, nachdem der Raum selbst gotisch geworden ist, die Figur in Konkurrenz zur Architektur: Beide haben ihre Funktion, die nicht gegenseitig bedingt ist.

Völlig frei konnte daher die deutsche Plastik dieser Zeit an jedem beliebigen Ort im Kirchenraum erscheinen; sie war an kein festes Programm gebunden und ermöglichte eine vom individuellen Auftraggeber abhängige Freiheit der Planung, die so selbständig war, daß kein Programm mit dem anderen vergleichbar ist.

<sup>22</sup> Schubert (1965) bes. 40 f. — Außerdem derselbe, *Der Naumburger Dom* (Berlin 1968) 32—35, 244—252.

Auch in Naumburg sind die Figuren direkt auf den Betrachter hin bezogen, einmal im Stifterchor, wo die Gestalten sich auf einen festen Betrachterstandpunkt beim Lettneringang ausrichten<sup>23</sup>, zum anderen bei der Kreuzigungsgruppe am Lettneringang, worauf schon Jantzen hingewiesen hatte<sup>24</sup>. Die trauernde Maria wendet sich direkt dem Betrachter zu und zeigt mit der Hand auf Christus. Ebenso blickt Johannes, Anteilnahme fordernd, den Beschauer an. Die Assistenzfiguren der Kreuzigungsgruppe nehmen so eine Mittlerrolle ein zwischen dem Betrachter und Christus, so daß der Beschauer auf neue Weise wieder in eine Art szenischen Ablauf eingebunden wird. Bei der Regensburger Verkündigung schließlich wird dieses Prinzip zur letzten Konsequenz getrieben, indem hier der Betrachter selbst Mittler zwischen zwei Figuren wird und erst durch sein Auftreten die Existenz der Bildwerke als Gruppe ermöglicht<sup>25</sup>.

### *Die Figuren im Dom von Meißen*

Auch die von Naumburg abhängigen Figuren im Dom zu Meißen sind auf den Betrachter ausgerichtet. Von den Bildwerken im Chor sind Johannes Ev. zu nennen, der auf das offene Buch deutet und den Beschauer auf sein Evangelium aufmerksam macht, sowie der hl. Donatus, der mit intensivem Blick und mit erhobener Hand eindringlich den Betrachter zu mahnen scheint. In der Achteckkapelle deutet Johannes d. T. mit der Hand auf das Lamm, das er in der Hand hält, darüber hinaus scheint er auch auf die Figur der Muttergottes neben ihm zu deuten.

Damit ist aber die Frage der ursprünglichen Aufstellung der Meißener Figuren angeschnitten, deren Beantwortung zeigt, wie sehr die ältere Literatur die Funktion der deutschen Plastik von der französischen her sah. Seit Cornelius Gurlitt<sup>26</sup> wurde allgemein angenommen, daß die sieben Figuren im Chor und im Achteckbau des Domes ursprünglich zu einer Portalanlage gehört hätten. Lediglich August Schmarsow hielt die heutige Aufstellung für ursprünglich<sup>27</sup>. Die weitere Forschung beschränkte sich darauf, die mögliche Verteilung der Figuren in einer Portalanlage zu rekonstruieren, wobei nach den sich widersprechenden Ergebnissen von Gurlitt, Herbert Küas<sup>28</sup>, Hermann Giesau<sup>29</sup>, Hermann Beenken<sup>30</sup> und Richard Hamann-MacLean<sup>31</sup> alle Möglichkeiten durch-

<sup>23</sup> W. Hütt u. a., *Der Naumburger Dom. Architektur und Plastik* (Dresden 1956) 75 f.

<sup>24</sup> Jantzen (1925) 260. — Kleiminger (1948) 48—50.

<sup>25</sup> s. S. 182 f.

<sup>26</sup> C. Gurlitt, *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler in Sachsen*, Bd. 40: Meißen, Burgberg (Dresden 1919) 59.

<sup>27</sup> Bis auf die Verteilung der Figuren im Chor; Schmarsow glaubte, das Kaiserpaar wie Johannes Ev. und Donatus seien sich jeweils gegenübergestanden; s. A. Schmarsow, *Die alt-sächsische Bildnerschule im 13. Jahrhundert*, in: *Pan II* (1896) 158.

<sup>28</sup> H. Küas, *Die Naumburger Werkstatt* (Berlin 1937) 1—102, *photografische Rekonstruktion Tfl. 3.* — H. Küas, *Statuenzyklus am Portal oder im Innenraum?*, in: *Forschungen und Fortschritte* 31 (1957) 87—93 (die dort widerlegten Theorien Ilse Zanders einer ursprünglichen Aufstellung aller sieben Figuren in der Achteckkapelle können hier außer acht bleiben).

<sup>29</sup> H. Giesau, *Die Meißner Bildwerke. Ein Beitrag zur Kunst des Naumburger Meisters* (Burg 1936) 16 f.

<sup>30</sup> H. Beenken, *Der Meister von Naumburg* (Berlin 1939) 148 f.

geprobt wurden, ohne daß eine Lösung überzeugen konnte. Während Ernst-Heinz Lemper<sup>32</sup> noch an diesen Portalzusammenhang glaubte, bezweifeln neuerdings Edgar Lehmann und Ernst Schubert<sup>33</sup> mit Recht alle diese Portaltheorien aufs höchste. In ihrer sorgfältigen Untersuchung weisen sie vor allem nach, daß die Konsolen an den Chorwänden nicht nachträglich eingesetzt sind, wie seit Gurlitt allgemein behauptet wurde, sondern im Verband mit dem Mauerwerk stehen<sup>34</sup>. Die Figuren sind auch nicht etwa alle gleich groß, sondern differieren in ihren Maßen bis zu 26 cm<sup>35</sup>, so daß man sich die Skulpturen noch weniger an einem Portal vorstellen kann<sup>36</sup>. Auch erscheint die Aufstellung der vier Figuren im Chor formal und ikonographisch sinnvoll: Dargestellt sind Kaiser Otto und seine Gemahlin, die Stifter des Domes, und auf der anderen Seite die Heiligen Donatus und Johannes Ev., die Patrone des Domes, — also die Figuren, die man von vorneherein hier erwartet hätte. Auch die Anbringung der Figuren vor den Mauerflächen dieses Chorzwischenjochs erscheint völlig geglückt. Ebenso sind die drei Figuren in der Achteckkapelle überzeugend und in entsprechender Proportion zu den rahmenden Architekturgliedern eingefügt (bezeichnenderweise konnte hier auf Baldachine verzichtet werden). Auch die Verbindung der Figuren untereinander läßt sich ikonographisch sinnvoll erklären<sup>37</sup>. Die beiden seitlichen Skulpturen sind nämlich ausschließlich auf die zentrale Figur der Muttergottes mit Kind hin bezogen. Johannes d. T. wendet sich mit seinem Gesicht dem Betrachter zu. Mit den beiden ausgestreckten Fingern seiner Linken weist er auf das Lamm Gottes, das auf der Scheibe dargestellt ist; gleichzeitig deutet er aber weiter — über das Lamm hinaus — zu Maria, die gleichfalls das „Lamm Gottes“, eben Christus, auf der Hand trägt. Die Figur auf der anderen Seite ist weder als Diakon noch als Zacharias zu deuten, sondern ausschließlich als Engel<sup>38</sup>, der das Weihrauchfaß zur Muttergottesstatue hin schwenkt und so nicht nur durch Blickrichtung und Kopfhaltung, sondern in seiner ganzen Aktion Maria und das Kind verehrt. Das Jesukind scheint diese Huldigung direkt anzunehmen, es wendet sich dem Engel entgegen. Die Gruppe der drei Figuren schließt sich also ebenfalls zu einem geschlossenen Programm zusammen, so daß die Theorie einer ursprünglichen Portalanlage als unnötig und auch sinnlos endgültig zurückgewiesen werden kann<sup>39</sup>.

<sup>31</sup> R. Hamann-MacLean, Die Rekonstruktion der Meißener Marienpforte. Beiträge zum Problem des Naumburger Meisters I, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 14 (1949) 57—92.

<sup>32</sup> E.-H. Lemper, Der Dom zu Meissen. Das christliche Denkmal H. 23/24 (Berlin 1967), 18 f.

<sup>33</sup> E. Lehmann und E. Schubert (1968) 83—96.

<sup>34</sup> Lehmann-Schubert (1968) 86.

<sup>35</sup> Kaiserin 2,11 m — Johannes d. T. 1,85 m.

<sup>36</sup> Lehmann-Schubert (1968) 92.

<sup>37</sup> Es verwundert, warum auch Edgar Lehmann und Ernst Schubert die Frage nach der verbindlichen Ikonographie dieser Figuren nicht zu lösen versuchten: Lehmann-Schubert (1968) 95.

<sup>38</sup> Die nackten Füße und das jugendliche Gesicht verbieten die Identifizierung mit Zacharias, die Gewandung die auf einen Diakon. Als Engel war die Figur auch von Schmarsow, Peter Metz und Hamann-MacLean gedeutet worden, von den beiden letzteren aber im Portalzusammenhang: siehe Schmarsow, in: Pan II (1896) 158 — Hamann-MacLean, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 14 (1949) 82.

<sup>39</sup> Die neuerdings vorgebrachte Deutung der Engelsfigur als Stephanus durch Paul Liebe

## Die Figuren im Dom von Magdeburg

Bezeichnend für diese Tendenz, Skulpturen seit dem frühen 13. Jahrhundert vorwiegend im Innenraum aufzustellen, ist auch die Reihe der Chorfiguren im Magdeburger Dom. Diese sechs überlebensgroßen Heiligenstatuen waren ursprünglich zusammen mit den kleinen Reliefs, die an den Chorwänden vermauert sind, für ein großes Figurenportal vorgesehen, das Goldschmidt überzeugend rekonstruierte. Bereits um 1220/30 erfolgte jedoch eine Planänderung, nach der die Figuren bewußt über den ottonischen Säulen, die man aus dem Vorgängerbau übernommen hatte, angebracht wurden. Hier wurden also Gewandstatuen, die offensichtlich für den Außenbau vorgesehen waren, nach innen genommen und vor den Wandflächen zwischen den Arkaden der Chorpempore aufgestellt<sup>40</sup>.

Umgekehrt stellte sich wie für Meißen neuerdings auch für Magdeburg heraus, daß die später (um 1260) entstandene Reihe der Klugen und Törichten Jungfrauen, die im 14. Jahrhundert an das nördliche Querhausportal des Domes versetzt wurde, ursprünglich keineswegs für ein Portal geplant war, sondern vor einer Wand aufgestellt gewesen sein muß, wie Fritz Bellmann überzeugend darlegte<sup>41</sup>. Als einzige Rekonstruktionsmöglichkeit verwies Bellmann wiederum auf den Innenraum, nämlich auf den Lettner, was durch den Vergleich mit ehemaligen Lettneranlagen in Paderborn und Hamburg<sup>42</sup> sehr wahrscheinlich sein dürfte. Auch die anderen Figuren im Magdeburger Dom — Mauritius, Katharina, Verkündigungsgruppe, Ecclesia und Synagoge, ebenso die beiden gekrönten Sitzfiguren „sponsus et sponsa“ — ließen sich in einer solchen Lettneranlage überzeugend unterbringen<sup>43</sup>. Stellt man sich nun nach den Abbildungstafeln bei Paatz<sup>44</sup> die Klugen und Törichten Jungfrauen nicht als Portalfigu-

entbehrt jeder Grundlage. Vor allem ist das Gewand der Figur keinesfalls eine Dalmatika, wie Liebe behauptet, so daß die Benennung unbegründet bleibt. Ebenso ist der Aufstellungsvorschlag Liebes zurückzuweisen, der die drei Figuren ursprünglich an der Lettner Vorderseite aufgestellt vermutet. Es widerspricht jeder Vorstellung von der Bedeutung des Lettners, wenn Liebe glaubt, an Stelle des Lettneraltares habe ursprünglich die Muttergottesfigur ihren Platz gefunden; s. P. Liebe, Kleine Geschichte des Domes, in: P. Liebe - H. Klemm, Meißen. Der Dom und seine Geschichte (Berlin 1971) 26—28.

<sup>40</sup> Vgl. dazu Götz (1966) mit den älteren Literaturangaben. Daß die Figuren nicht ähnliche raumübergreifende Beziehungen aufnehmen wie in Straßburg und Bamberg, erklärt sich aus dieser Portalplanung; die Magdeburger Figuren konnten so die beabsichtigte Wirkung nicht voll erreichen. — Hinzuweisen ist hier auch auf den wohl um 1270/80 anzusetzenden Statuenzyklus der Stiftskirche St. Peter zu Wimpfen im Tal, wo Figuren sowohl am Außenbau, bei der Südportalanlage, wie im Innenraum erscheinen, und zwar im Chor, an den Hauptdiensten und an den beiden östlichen Vierungspfeilern. Hier müssen ebenfalls Planänderungen erfolgt sein; z. B. findet man von einer Gruppe der Anbetung der Könige die Muttergottes und einen König im Chor, einen weiteren König dagegen in den Arkaden über dem Südportal. Eine Klärung dieser Zusammenhänge wäre dringend nötig; jedenfalls ist die Aufstellung der Figuren im Chor bemerkenswert. Vgl. E. Schweitzer, Die Stiftskirche St. Peter zu Wimpfen im Tal. Ihre gotische Bauentwicklung und ihr plastischer Schmuck, Straßburg 1929.

<sup>41</sup> Bellmann (1963) 87—89.

<sup>42</sup> Bellmann (1963) 94 f.

<sup>43</sup> Bellmann (1963) 96—103.

<sup>44</sup> Paatz (1925).

ren vor, sondern vor einer Wandfläche, zeigt sich ganz deutlich, daß die Gestalten zu zwei Fünfergruppen zusammenkomponiert sind. Nur die Jungfrauen K 4 und K 5 müssen für die heutige Aufstellung vertauscht worden sein. Ursprünglich erschienen die Figuren in zwei entsprechenden Reihen, bei denen die zu äußerst stehenden Jungfrauen sich jeweils zur Mitte hindrehten und so die Gestalten als Gruppe untereinander Beziehung aufnahmen<sup>45</sup>.

Ungeklärt ist dabei der Aufstellungsort der größeren Figuren am Lettner<sup>46</sup>. Es fällt jedoch auf, daß sie alle paarweise auftreten: Verkündigung, Ecclesia und Synagoge, Katharina und Mauritius. Damit stellt sich heraus, daß von allen behandelten Skulpturen keine als Einzelfigur erscheint. Der Bamberger Reiter — Konstantin — hatte als Gegenstück eine weitere Reiterfigur — Silvester —, die zumindest geplant war<sup>47</sup>. Der hl. Dionysius in Bamberg trat nicht als Einzelfigur auf, sondern in einer Szene: Ein Engel überreichte ihm die Märtyrerkrone. Die Reihe läßt sich fortsetzen: Am Adamsportal des Bamberger Domes befinden sich dreimal zwei Paare: Heinrich und Kunigunde, Adam und Eva, Petrus und Stephan. Die vier Skulpturen an den Seitenwänden des Paradieses des Domes von Münster, die möglicherweise erst in nachmittelalterlicher Zeit hier vereinigt wurden, stellen ebenfalls keine Einzelfiguren dar, sondern entstammen verschiedenen Gruppen (Magdalena gehört vielleicht zu einer Darstellung der Frauen am Grabe, Dietrich und der sog. Gottfried gehören in einen Dedikationszusammenhang; für den hl. Laurentius ist der Bezug ungeklärt)<sup>48</sup>. Die Liebespaare vom Haus in der Korbgasse in Mainz<sup>49</sup>, die auch deutlich Bezug zum Betrachter nehmen, erscheinen als zwei Paare. In den Chorschrankenreliefs des Bamberger Domes stehen immer zwei Figuren in Dialog miteinander. Wenn Heilige einzeln dargestellt werden, dann auch nur in narrativen Zusammenhängen: Der hl. Michael der Bamberger Chorschrankenreliefs kämpft mit dem Teufel. Der hl. Martin des Bassenheimer Reliefs wendet sich Anteilnehmend dem Bettler zu. Es ist bezeichnend für diese spezifische Eigenart in der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts, daß bei der Reiterfigur des hl. Martin im Regensburger Dom, die zu Beginn des 14. Jahrhunderts entstanden ist<sup>50</sup>, der Bettler in seiner Bedeutung wieder zum Attribut reduziert wurde; der Heilige sieht ihn gar nicht an.

<sup>45</sup> Noch nicht geklärt ist die abweichende Sockelgestaltung bei den Jungfrauen K 2 und T 2, die auch ursprünglich nicht auf Sockeln standen, sondern auf Laubwerkkonsolen. Dabei ist die heutige Gestaltung, bei der die Blätter dem Säulenschaft hinter der Figur entwachsen, so überzeugend, daß gefragt werden muß, ob diese Figuren nicht von Anfang an vor einem Dienst geplant waren. Dies wäre ja auch an einem Lettner möglich gewesen, wenn die Pfeiler der Lettnerarkaden sich nach oben in Diensten fortsetzten, so daß zwei Figuren eben vor diesen Diensten angebracht werden mußten. Das sei nur als Hypothese angemerkt, solange die Figuren selbst nicht daraufhin untersucht sind.

<sup>46</sup> Vgl. Anm. 507.

<sup>47</sup> Traeger, Zweiter Reiter (1970) 62—77.

<sup>48</sup> Vgl. Sauerländer (1966) 296 f.

<sup>49</sup> Wohl um die Wende zum 14. Jahrhundert entstanden. Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum; siehe Ausstellungskatalog „Mittelalterliche Werke aus dem Mainzer Raum“ (Mainz 1959) 42, Nr. 112, dort irrig datiert. — R. Hamann-MacLean, Das ikonographische Problem der „Friedberger Jungfrau“, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 10 (1937) 70, Abb. 52 und 53.

<sup>50</sup> KD Oberpfalz H. XXII, Stadt Regensburg Bd. I, 114, Abb. 52.

## *Die Vorhallenskulptur des Freiburger Münsters*

Dieses dialogische Grundprinzip der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts zeigt sich auch bei den Skulpturen in der Vorhalle des Freiburger Münsters. Die vor den Wänden der Vorhalle und am Gewände des Hauptportals angebrachten Figuren haben als Zyklus die verschiedensten Deutungsversuche erfahren. Dabei scheint Carl Schnaase, der sich 1850 als erster mit der Frage nach einem Gesamtprogramm beschäftigte<sup>51</sup>, bereits das Grundprinzip erkannt zu haben, was später immer weniger beachtet wurde. Nach Schnaase sind nämlich die Figuren an den Wänden gegensätzlich zueinander gestellt, und zwar zeige die linke Seite mit Christus, den Klugen Jungfrauen und den Figuren aus dem Alten und Neuen Testament die Verheißung, die rechte Seite mit den Törrichten Jungfrauen und den artes liberales dagegen die Weltlichkeit. Die Jungfrau Maria am Trumeau sei dabei die Mittlerin, auf die das Programm ausgerichtet ist. Da verschiedene Figuren in der heutigen Aufstellung aber dem Prinzip der Gegenüberstellung widersprechen, kam Schnaase zu der Vermutung, daß vielleicht „bei einer Reparatur einzelne dieser Gestalten vertauscht“ worden seien<sup>52</sup>. Der Verfasser versuchte an anderer Stelle, diese Überlegungen weiterzuentwickeln und das ursprüngliche ikonologische Programm der Skulpturen zu rekonstruieren<sup>53</sup>. In diesem Zusammenhang ist nur wichtig, daß die Aufteilung der beiden Seiten in Vertreter der Verheißung und der Weltlichkeit tatsächlich konsequent durchgeführt worden war. Bei der ursprünglichen Freiburger Figurenanordnung stand der Betrachter in der Vorhalle stets zwischen diesen beiden Welten. Es wurde ihm deutlich gemacht, daß er sich zu entscheiden hatte. Er war eingespannt zwischen die einzelnen Figuren und Gruppen, die sich jeweils gegenüberstanden, und mußte sich den Antithesen stellen. In der Beziehung auf den Betrachter war hier eine Geschlossenheit erreicht, die — wenn auch in ganz anderer Intention — über die Aufstellung der Regensburger Verkündigung noch hinausging. Wer in Freiburg durch das Westportal das Münster betreten wollte, mußte erst zwischen diesen beiden Figurenreihen durchschreiten und war so dem Spannungsfeld ausgeliefert, das durch die direkte Gegenüberstellung von Figur zu Figur den Raum erfüllte<sup>54</sup>.

Während des 13. Jahrhunderts wird so in der deutschen Steinplastik die Einzelfigur vermieden, das Erzählerische und Behelrende auffallend betont. Die Figuren stehen stets in einem szenischen Ablauf, der sie — auch über größere Entfernungen — untereinander und mit dem Betrachter verbindet. Dieser raumüberspannende Bezug unter ständiger Berücksichtigung des Betrachters be-

<sup>51</sup> C. Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste* Bd. IV, *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter* Bd. II, *Die romanische Kunst* (Düsseldorf 21871) 291—295.

<sup>52</sup> Schnaase (21871) 293 Anm. 3.

<sup>53</sup> A. Hubel, *Das ursprüngliche Programm der Skulpturen in der Vorhalle des Freiburger Münsters*, erscheint demnächst in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* XI (1974).

<sup>54</sup> Trotz der Geschlossenheit dieser Anlage muß eine Planänderung angenommen werden, die aber relativ früh erfolgte. Die Sockel unter den Gewändefiguren zeigen Apostel- und Heiligenszenen, die mit den Gestalten darüber überhaupt keinen Zusammenhang haben. Nach der Ausführung dieser Sockelzone (einschließlich der Nolite- und Vigilante-Engel) muß dann das heutige Programm beschlossen worden sein, das — nach längerer Pause — in einem Zug verwirklicht wurde.

gründet die Neigung zum Pathos und zur Dramatisierung der dargestellten Szene, — was der französischen Plastik meist fremd ist. Da die deutsche Plastik aber zunächst nicht als Bauglied innerhalb der Architektur vorausgesetzt ist, mußte sie diese neuen Zusammenhänge selbst schaffen, um sich gleichsam nachträglich innerhalb des Raums zu verankern.

### *Voraussetzungen in Frankreich*

In Frankreich sind ähnliche Tendenzen kaum zu finden. Lediglich in Reims und der davon abhängigen Plastik gibt es vereinzelt Bestrebungen, die Gestalten zu Gruppen zusammenzuschließen, nicht nur am Gewände, sondern auch über größere Entfernungen, z. B. bei den Figuren in den Strebepfeilertabernakeln am Rosengeschoß der Reimser Westfassade, wo die Gestalten von Maria Magdalena und Petrus, die Figuren Christi und der Jünger von Emmaus, sowie der Auferstandene und der Ungläubige Thomas sich jeweils zu Gruppen zusammenschließen. Die Verbindung geht aber nicht konsequent: Zur Gruppe Magdalena-Petrus gehört auch Johannes, der aber im nördlichen Tabernakel steht, zur Gruppe Christus-Thomas gehört Petrus, der an der Südflanke zu finden ist<sup>55</sup>. Dies ist wieder typisch für das französische Verhältnis zwischen Skulptur und Bau: Die Figuren lösen sich niemals aus dem Verband der Architektur; die Verbindung einzelner Figuren untereinander kann zwar erfolgen, sie ist aber keinesfalls notwendig und wird nie konsequent betrieben. Bei kleineren Darstellungen, vor allem Archivoltenfiguren, scheint auch manchmal der Betrachter angesprochen (am deutlichsten in den von Reims abhängigen Archivolten des südlichen Querhausportals von Notre-Dame in Paris). Es ist bezeichnend, daß gerade diese in Reims spürbaren Ansätze, die in Frankreich selbst wenig Wirkung zeigten, in der deutschen Plastik größte Bedeutung bekommen. Überhaupt scheint bemerkenswert, daß mit Ausnahme der frühen Straßburger Skulpturen die deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts fast nur von Reims her beeinflußt worden ist, — und auch dabei nur von ganz bestimmten Gruppen. Für Bamberg maßgeblich waren weniger die großen Gewändefiguren in Reims — nicht einmal bei der Heimsuchungsgruppe<sup>56</sup> — als vielmehr die Figuren in den Tabernakeln des Rosengeschoßes der Nord- und Südquerhausfassaden, die Archivoltenfiguren um die Nord- und Südrose, sowie die sog. Kopfkonsolen. Für Naumburg hat Richard Hamann-MacLean auf eine kleine Türsturz-Tragefigur in Noyon verwiesen<sup>57</sup>, wie Charles Seymour aber zeigte, sind die Figuren in Noyon ihrerseits von Reims abhängig, während die Naumburger Bildwerke selbst wohl ebenfalls ohne Noyon auf Reims zurückzuführen sind, vor allem auf die Figuren vom Türsturz des rechten Westportals<sup>58</sup>. Die Magde-

<sup>55</sup> Vgl. Sauerländer (1970) 161.

<sup>56</sup> Von den Reimser Gewändefiguren wurde in Bamberg nur der allgemeine Vorwurf übernommen; die stilistischen Einzelheiten der Bamberger Gruppe weisen dagegen auf die genannten Figuren in den Obergeschoßen der Reimser Querhausfassaden; vgl. Sauerländer (1964) 290 f., Abb. 3 a und b.

<sup>57</sup> R. Hamann - MacLean, Der Naumburger Meister in Noyon, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 2 (1935) 424—429.

<sup>58</sup> Ch. Seymour, XIII Century Sculpture at Noyon and the Development of the Gothic Caryatid, in: Gazette des Beaux-Arts 6th S., Vol. 26 (1944) 166—170 und 180 f.

burger Klugen und Törichten Jungfrauen leiten sich, wie Fritz Bellmann zeigte, von den inneren Türpfostenreliefs des rechten Westportals der Reimser Kathedrale ab (Tugenden und Laster)<sup>59</sup>. Die Bildwerke des Erminoldmeisters sind beeinflusst von den Archivoltenfiguren an den Westportalen der Reimser Kathedrale und am südlichen Querhausportal von Notre-Dame in Paris<sup>60</sup>. Unter den französischen Vorbildern findet man also vor allem kleine Figuren oder Bildwerke, die sehr weit vom Betrachter entfernt sind. Figuren kleinen Formats sind naturgemäß immer freier und bewegter gestaltet als monumentale Skulpturen, was seit dem Königsportal in Chartres nachzuweisen ist. Auch Bildwerke, die auf große Distanz erkannt werden sollen, erhalten oft eine ausgeprägtere Gestik, damit sie unterscheidbar bleiben. Wie die Beziehung der Figuren untereinander wurde aber gerade diese betonte Aktion richtungsweisend für die deutsche Plastik. Die vor allem in Reims anklingende Heftigkeit der Bewegungen, die auf weite Entfernungen wirksam bleiben, wurde in der deutschen Plastik überall — auch bei nahem Betrachtungsabstand — aufgenommen, so daß die Gestik im Vergleich mit französischen Gewändefiguren übertrieben wirkt. Am deutlichsten wird dies in den Gesichtern: Die in Deutschland oft zu treffende Betonung der Mimik, die das Gesicht bis zur Grimasse verzerrt<sup>61</sup>, findet sich in Frankreich eigentlich nur in den soeben beschriebenen Zusammenhängen, am eindrucksvollsten bei den Reimser Archivoltenfiguren um die Nord- und Südrose und bei den berühmten Kopfkonsolen. Der Neigung der deutschen Plastik zur Dramatisierung der szenischen Darstellung und zur Einbeziehung des Betrachters, also zu spezifisch theatralischen Ausdrucksformen, entsprachen die genannten französischen Vorbilder sicher am meisten.

Die Begründung für diese eigenartigen formalen Zusammenhänge ergibt sich aus den oben genannten Bedingungen, welche die deutsche Plastik erfüllen mußte. Die Idee zur monumentalen Darstellung nahm die deutsche Skulptur zwar von der französischen Gewändefigur, die Forderung nach raumüberspannenden Bezügen, die von den architektonischen Gegebenheiten her geleistet werden mußten, verlangte aber eine viel intensivere Betonung der Mimik und Gestik, wie sie in Frankreich nur bei der Kleinplastik und manchmal bei weit entfernten Figuren anzutreffen war.

### *Grabplastik*

Eine Ausnahme müssen dabei die Grabmäler bilden, die zwangsläufig isoliert erscheinen. Man trifft aber sogar hier Tendenzen, die das Szenische zu betonen suchen, z. B. das Grabmal Siegfrieds III. von Eppstein im Mainzer Dom (um 1250)<sup>62</sup>, wo der Erzbischof in betonter Geste den beiden Königen die Krone aufsetzt. Im Naumburger Westchor treten die Grabfiguren der Stifter

<sup>59</sup> Bellmann (1963) 105; vgl. Sauerländer (1970) Tfl. 221. — Vitry, Reims, Tome I, pl. LXV.

<sup>60</sup> s. S. 106—111.

<sup>61</sup> Z. B. das Tympanon des Bamberger Fürstenportals, der Bamberger Dionysiusengel, die Elisabeth der Bamberger Heimsuchung, die Naumburger Assistenzfiguren der Kreuzigung, die Magdeburger Klugen und Törichten Jungfrauen, der Engel der Regensburger Verkündigung, die Reliefszenen vom Mainzer und Naumburger Lettner.

<sup>62</sup> Panofsky (1924) Tfl. 85.

untereinander in so lebendige Beziehung, daß die Bedeutung der Bildwerke als Grabplastik lange nicht erkannt war. Hier sind die Figuren gleichsam von der Grabplatte gelöst und szenisch in die Architektur eingegliedert, — die kühnste Leistung, welche die deutsche Plastik in der Realisierung ihrer Bestrebungen erreichen konnte. Das Prüfeninger Hochgrab des seligen Erminold schließlich zeigt den Versuch, den traditionellen Grabmalstyp der Tumba in Beziehung zum Betrachter zu setzen, damit auch hier eine Isolation des Bildwerks vermieden werden konnte<sup>63</sup>.

### *Marienfiguren*

Bewußt wurden bisher die Figuren der Maria mit Kind ausgespart. Diese Bildwerke treten zwar meist einzeln auf, sind aber keineswegs als Einzelfiguren zu sehen, denn hier ist größter Wert auf die Beziehung zwischen Mutter und Kind gelegt. Solche Skulpturen sind Darstellungen des mannigfachen Dialogs zwischen dem Jesukind und Maria. Urbild ist dafür der byzantinische Typus der Elëusa oder Glykophilusa, wie beispielsweise bei der Figur von St. Maria im Kapitol in Köln (2. Hälfte 12. Jahrhundert)<sup>64</sup>: Das Kind umschlingt Maria und schmiegt seinen Kopf eng an ihr Haupt, das sich dem Kind zuneigt. Ebenso ist bei der sog. Marmormadonna im nördlichen Querschiff des Magdeburger Domes (1. Hälfte 13. Jahrhundert)<sup>65</sup> das Kind herzlich der Mutter verbunden. Bei der Maria vom Trumeau des Paradiesportals des Paderborner Domes (um 1230)<sup>66</sup> streichelt das Kind liebevoll das Kinn der Mutter. Bei der „Maria von der Fuststraße“ im Dom- und Diözesanmuseum in Mainz (um 1250)<sup>67</sup> spielt das Jesukind lächelnd mit der Brosche der Mutter; Maria wendet sich dem Kind zu. Ein ähnliches inniges Verhältnis zum Kind zeigt auch die thronende Muttergottes aus Straubing im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg<sup>68</sup>. Bei der Muttergottesfigur im nördlichen Seitenschiff des Bamberger Domes (wohl um 1260/70)<sup>69</sup> liest das Kind der Maria aus einem Buch vor.

Alle diese Marienfiguren erscheinen nicht vorrangig repräsentativ; die betonte Beziehung zum Kind zeigt vielmehr in den zahlreichen Varianten eine ausgeprägte Erzählfreudigkeit, welche die menschliche Seite der Mutterschaft Mariens betont<sup>70</sup>.

<sup>63</sup> s. S. 191—193.

<sup>64</sup> H. Schmidt (1939) 9 Nr. 1. — Ch. Beutler, Die Madonna von St. Maria im Kapitol in Köln, in: *Kunstchronik* 11 (1958) 62 f. — Ausstellungskatalog „Marienbild in Rheinland und Westfalen“ (Essen 1968) Nr. 9.

<sup>65</sup> H. Schmidt (1939) 9 Nr. 2. — R. Hamann und F. Rosenfeld, *Der Magdeburger Dom* (Berlin 1910) 107—109, Abb. 147.

<sup>66</sup> H. Schmidt (1939) 9 Nr. 3.

<sup>67</sup> H. Schmidt (1939) 10 Nr. 4. — Panofsky (1924) Tfl. 90 a.

<sup>68</sup> s. S. 227—229.

<sup>69</sup> W. Boeck, Eine Muttergottes des 13. Jahrhunderts im Bamberger Dom und ihre Zusammenhänge mit Magdeburg und Mainz, in: *Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte. Studien für Wolfgang Fritz Volbach* (Mainz 1966) 273—288.

<sup>70</sup> Vgl. dazu H. Schmidt (1939) 43—50.

Ganz anders müssen dagegen die gleichzeitig entstandenen Muttergottesfiguren aus Holz betrachtet werden. Abgesehen davon, daß stehende Marien häufiger in Stein, thronende dagegen mehr aus Holz zu finden sind<sup>71</sup>, haben die Holzbildwerke eine grundsätzlich verschiedene Funktion. Bei nahezu allen Holzfiguren dieses Typus der thronenden Maria sitzt das Jesukind frontal oder seitlich auf dem Schoß der Mutter, meist nach vorn zum Betrachter sich wendend und immer die Rechte zum Segensgestus erhoben, oft auch noch die Weltkugel oder ein Buch in der Hand haltend<sup>72</sup>. Das Sitzen des Kindes ist also als königliches Thronen aufzufassen: Hier präsentiert Maria das Kind, das als Herrscher der Welt erscheint und im Bewußtsein seines göttlichen Wesens den Betrachter segnet. Ursprung dieser Darstellung ist der byzantinische Typus der Nikoioia, manchmal in Verbindung mit dem Typ der Hodegetria, wobei im 13. Jahrhundert keine neuen Varianten entstehen, sondern die Tradition des 12. Jahrhunderts gewahrt bleibt. Maria und Christus erscheinen als Gegenstand der Verehrung und Anbetung; sie sind in einem Kultbild vorgeführt. Es ist bezeichnend, daß diese Bildwerke frei versetzbar sind; sie waren auf Altären aufgestellt<sup>73</sup>, konnten aber auch bei Prozessionen herumgetragen werden<sup>74</sup>. Entstanden sind diese Kultbilder aus den seit ottonischer Zeit bekannten, mit Goldblech überzogenen oder farbig gefaßten Holzfiguren, die Reliquien in sich bargen. Entscheidend für diese Trennung zwischen Architekturplastik und Kultbild ist also das Material, aber nicht wegen der bei den beiden Gattungen unbedeutenden Wertunterschiede, sondern wegen der bei der Holzfigur vom Material abhängigen Möglichkeiten der farbigen Fassung, wie noch ausführlich zu zeigen ist<sup>75</sup>. Zu dieser Gattung der Kultbilder gehören auch die aus Holz bestehenden Triumphkreuzanlagen, die vor allem im 13. Jahrhundert in monumentaler Darstellung erscheinen. Gerade ein Vergleich der Naumburger Lettnerkreuzigung mit den aus der gleichen Kirche stammenden Fragmenten einer hölzernen Kreuzgruppe in Berlin oder mit den ganz erhaltenen Anlagen in Freiberg und Wechselburg zeigt die Unterschiede: Die Holzfiguren sind von feierlicher Starre, im überkommenen Typus, der noch Byzantinisches nachklingen läßt, in gemessener Gestik, wobei jede Figur still für sich steht, — also ganz im Gegensatz zu der beschriebenen Dramatik der steinernen Gruppe in Naumburg.

<sup>71</sup> Vgl. die Aufzählung der stehenden Muttergottesfiguren bei H. Schmidt (1939) 9—21, sowie Suckale (1971) 75—77; dort auch allgemeiner Hinweis auf mögliche künstlerische wie liturgisch-theologische Zusammenhänge. Typen S. 77—79.

<sup>72</sup> Beispiele: Ausstellungskatalog „Marienbild in Rheinland und Westfalen“ (Essen 1968) Nr. 5—7, 12—24.

<sup>73</sup> Beispiele für solche Kultbilder auf Altären finden sich in zeitgenössischen Darstellungen, z. B. beim dritten Tympanonstreifen des südlichen Querhausportals der Kathedrale von Amiens oder am mittleren Tympanonstreifen des nördlichen Querhausportals von Notre-Dame in Paris (Abb. in Sauerländer (1970) Tfln. 186 und 279).

<sup>74</sup> Schrade (1957) 63 f.

<sup>75</sup> s. S. 139 f., 144 f.

So zeichnen sich in der Plastik des 13. Jahrhunderts zwei Gattungen ab: einmal das farbig gefaßte oder vergoldete Holzbildwerk, zum anderen die farbig gefaßte Steinskulptur. Die Holzfigur diente dem Kult, sie ist selbst zur Verehrung vorgeführt, birgt zu ihrer Weihe meist Reliquien und erscheint in einem starren Typus, der streng festgelegt ist. Die Steinfigur betonte den szenischen Zusammenhang durch Blick und Geste, durch den Bezug auf andere Figuren und zum Betrachter; in ihrer Funktion diente sie nicht der Verehrung, sondern der erzählenden Vorführung, meist in zyklischer Form.

Bezeichnend für die jeweilige Funktion der Gattung ist die Verwendung des Baldachins: Steinfiguren stehen fast immer unter Baldachinen, die der Figur ihren „Hoheitsraum“ zuweisen, von dem aus die Gestalt agiert. Holzbildwerke dagegen kennen im allgemeinen keine Baldachine; das Kultbild hat es nicht nötig, sich einen Hoheitsraum zu schaffen, da der ganze Kirchenbau ja diese Aufgabe erfüllt.

Am klarsten faßbar werden die Unterschiede zwischen den beiden Gattungen in der Bedeutung ihrer farbigen Fassung, die jeweils gänzlich verschiedenen Traditionen entspringt. Dies wird in einem eigenen Kapitel behandelt<sup>76</sup>.

#### *Kultbild — Andachtsbild*

Mit dem Aufkommen des Andachtsbildes, dessen Bedeutung darin besteht, daß es auch beim Kultbild die menschlich-anteilmehrenden Züge betont, löst sich gegen Ende des 13. Jahrhunderts diese altertümliche Ordnung auf. Beim Andachtsbild werden entweder die überkommenen Typen des Kultbildes umgewandelt, — es beginnt vielleicht damit, daß bei den thronenden Marienfiguren der Typus mit dem stehenden Kind aufkommt<sup>77</sup>; ebenso wird bei Kreuzifixen das Leiden Christi gezeigt, oder die Darstellung der Maria mit Kind wird zum Vesperbild<sup>78</sup> — oder es werden Figurentypen, die es vorher nur in szenischen Zusammenhängen in der Steinplastik gegeben hatte (z. B. Jesus-Johannes-Gruppe, Heimsuchung, Schmerzensmann, Christus an der Geißelsäule, Maria im Wochenbett), aus dem Handlungsablauf gelöst und als Holzfiguren mit goldener oder farbiger Fassung wie Kultbilder vorgeführt; dabei können sogar Reliquien eingelegt werden. Die von der Steinplastik her bekannte Beziehung auf den Betrachter verband sich so mit der Tradition der zur Verehrung vorgeführten Kultbilder, — und aus dieser doppelten Funktion entstand der neue Sinngehalt des Andachtsbildes, den Panofsky klar definierte: Kennzeichen des Andachtsbildes ist „die Tendenz, dem betrachtenden Einzelbewußtsein die Möglichkeit zu einer kontemplativen Versenkung in den betrachteten Inhalt zu geben, d. h. das Subjekt mit dem Objekt seelisch gleichsam

<sup>76</sup> s. Kapitel IV.

<sup>77</sup> Vgl. Suckale (1971) 90 f.; dort ist auch das Neue, Partnerschaftliche der Beziehung betont. Maria präsentiert nicht mehr das thronende Kind; durch das Stehen des Jesuskindes kommen vielmehr die Köpfe in etwa gleiche Höhe: Das Kind steht als „Partner“ neben Maria.

<sup>78</sup> Panofsky (1927) 266.

verschmelzen zu lassen“<sup>79</sup>. Während beim Kultbild der Betrachter in Distanz vor der Darstellung zu verweilen hatte — bei den Marienfiguren wurde der Betrachter vom Kind gesegnet; Maria erschien nicht als Mutter eines Kindes, sondern als Mutter Gottes — lag der Sinn des Andachtsbildes in der Möglichkeit des Beschauers, sich mit der Darstellung zu identifizieren: mit der Liebe des Johannes zu Jesus oder der Maria zum Kind, der Freude der Frauen bei der Heimsuchung, dem Schmerz Mariens beim Vesperbild, oder dem Schmerz Christi selbst bei den Kruzifixen und den Bildern des Schmerzensmanns. Vorbereitet wurde diese neue Betrachtungsweise aber in der deutschen Steinplastik des 13. Jahrhunderts, — und so ist es kein Wunder, daß der Typus des Andachtsbildes in Deutschland entstand.

Zwangsläufig begannen von hier ab die Grenzen zwischen Steinskulptur und Holzplastik zu verschmelzen: Die Holzfigur bildete — vor allem im Relief — ebenfalls szenische Zusammenhänge aus, die Steinfigur konnte als Andachtsbild erscheinen, so daß im frühen 15. Jahrhundert vorübergehend das Verhältnis umgekehrt war: Die „Schönen Marien“ bestehen aus Stein, die Altäre mit den szenischen Darstellungen aus Holz. Der spätgotische Flügelaltar schließlich faßt Andachtsbild und szenische Darstellung in bezeichnender Synthese zusammen.

<sup>79</sup> Panofsky (1927) 264.

## II. Der Stil des Erminoldmeisters

Ziel dieses Kapitels ist es, den persönlichen Stil des Erminoldmeisters aus seinem Werk heraus deutlich zu machen, und zwar unabhängig von den Besonderheiten, die im vorangehenden Abschnitt als typisch für die deutsche Plastik erkannt wurden. Dabei geht es nicht um eine umfassende Charakterisierung der einzelnen Bildwerke (diese werden für sich behandelt), sondern um jene Grundzüge, an denen erkennbar wird, daß die Skulpturen von einem Bildhauer geschaffen wurden. Dabei sind alle Bildwerke heranzuziehen, auch die Archivoltenfiguren vom Westportal des Basler Münsters, in denen ein frühes Werk des Erminoldmeisters gesehen werden kann. Die künstlerischen Absichten des Bildhauers sollen möglichst klar herausgearbeitet werden, damit für das anschließende Kapitel der stilistischen „Herkunft“ die fremden Einflüsse und Rezeptionen sich nicht nur von den nationalen, sondern auch von den persönlichen Eigenarten trennen lassen.

### *Die Archivoltenfiguren am Westportal des Basler Münsters*

Wie die Monumentalplastik des 13. Jahrhunderts in Deutschland sich aus dem Architekturverband des klassischen französischen Figurenportals löste und zahlreiche Sonderformen entwickelt hat, so unterscheiden sich bei näherer Untersuchung auch die Basler Archivolten (Abb. 1—13) stark von den in Frankreich entwickelten Lösungen<sup>80</sup>. Nicht gibt es in Frankreich einen so gleichberechtigten Wechsel von figürlichen und pflanzlichen Reihen<sup>81</sup>, erst recht nicht die direkte Vermischung pflanzlicher und figürlicher Darstellungen wie bei den Engeln der inneren Bogenreihe in Basel. Aber auch die Figuren selbst unterscheiden sich grundsätzlich von denen aller vergleichbaren Archivolten. Deutlich wird dies an der Definition, die Walter Paatz für diese Gattung aufgestellt hat: „Die figurierte Archivolte verwandelt eine Abtreppe bzw. einen Rundstab des Portalbogens in eine Folge von übereinander angeordneten Figuren. Jede einzelne Figur befindet sich in einer Höhlung und setzt sich gegen die unter ihr befindliche Figur durch ein postamentartiges Gebilde ab, gegen die über ihr befindliche Figur durch ein baldachinartiges Gebilde. Sie wirkt wie eine vollrunde Figur, aber sie ist de facto eine Relieffigur. Stets behält sie etwas von der sphärischen Krümmung des Blocks oder der Trommel, aus dem sie herausgehauen ist. Dadurch gibt sie sich sofort als Archivoltenfigur zu erkennen, selbst wo sie aus ihrem architektonischen Zusammenhang herausgeris-

<sup>80</sup> In Deutschland allerdings findet man ebenfalls keine Archivoltengestaltungen des 13. Jahrhunderts, die sich mit Basel vergleichen lassen; Archivoltenfiguren kommen in Deutschland an sich selten vor, und wenn, nur in sehr konventionellen, wenig phantasievollen Ausformungen (z. B. Trier, Freiburg).

<sup>81</sup> s. S. 109, 156.

sen ist . . . Die Einordnung der Figur in eine sphärisch gekrümmte Archivolte blieb ein Unterfangen von problematischem Charakter: ob die Figur steht oder sitzt, stets widerspricht sie irgendwie der architektonischen, sphärischen Linienführung der Archivolte, und zwar von Natur aus, weil die menschliche Gestalt als Grundrichtung unweigerlich die Senkrechte verlangt. Das kleine Format ließ diesen unvermeidlichen Widerspruch jedoch nicht auffallen; auch bestand die Kunst der gotischen Bildhauer nicht zuletzt gerade darin, die Archivoltenfiguren so anzuordnen, daß ihre Krümmung oder Neigung vom Thema her motiviert erschien<sup>82</sup>.

Für alle Archivoltenfiguren des 13. Jahrhunderts trifft dies zu, — mit Ausnahme der Basler Bildwerke. Sie sind die einzigen Archivoltenfiguren, die den Reliefgrund zu negieren suchen. Dabei bilden sie eine geschlossene Figurenkette, die zwischen die kantig akzentuierten Wülste der Bogenreihen gespannt ist. Der Bildhauer sucht keineswegs nach einem Kompromiß, wie er die Haltung der Figuren der Krümmung des Blocks angleichen könne; im Gegenteil, er verschärft diese Spannung zum äußersten Gegensatz, indem er beispielsweise die Engel der inneren Bogenreihe ganz bewußt der Krümmung sich widersetzen läßt. Wo erlebt man z. B. noch ein solches Stemmen gegen den Bogen wie bei den Engeln rechts B 2, B 6 oder links B 3, B 5, B 7<sup>83</sup>? Der Bildhauer macht aus der von Paatz beschriebenen Not eine Tugend. Er nimmt die Krümmung der einzelnen Blöcke bereitwillig auf — wie einen ungewöhnlichen Rahmen — und läßt jede Figur in immer neuen Haltungen und Gesten der Krümmung entgegen wirken. Es scheint, als wären die einzelnen Engel aus federndem Stahl gefertigt und wie Klammern zwischen die beiden gratigen Profilleisten gedrückt worden, aus denen sie jederzeit wieder herausschnellen könnten. Von der Höhlung weg drängen sie alle ihrer extremen Kniestellung entsprechend nach innen, zu der Darstellung im Tympanon. Zu dem schelmischen Gesichtsausdruck dieser Engel gesellt sich eine unbekümmerte Freude an komplizierten Bewegungsabläufen. Wie in Vorahnung barocker Plastik erscheinen die kleinen Engel als ungebärdige Kinder.

### *Die Entwicklung des Stils*

Vergleicht man den in den späteren Werken ausgeprägten Stil des Bildhauers mit diesen Engeln der Basler Archivolten, zeigen sich Unterschiede, die so auffällig sind, daß sich für die Engel eine gewisse Reihenfolge der Entstehung vermuten läßt, welche die Ausbildung persönlicher Eigenart beim Erminoldmeister aufzeigt. Die Engel des linken Bogenlaufs (Abb. 11) zeigen bei aller Überspanntheit der Bewegung fast immer ein durchwegs organisches Verhältnis zwischen Körper und Gewand. Die Gliedmaßen zeichnen sich deutlich unter dem Stoff ab, auch extreme Beinstellungen lassen sich genau verfolgen. Der Rumpf erscheint schlank und gleichmäßig rund wie ein Zylinder. Körper und Gestik ergänzen sich zu einer ausgreifenden Spiralbewegung, die durch die Faltenführung noch betont ist. Die Engel lassen sich gut vergleichen mit den Engeln der inneren Archivoltenreihe des Pariser Südquerhausportals<sup>84</sup>. Die Engel der rech-

<sup>82</sup> Paatz (1951) 8 f.

<sup>83</sup> Schema der Numerierung s. S. 146.

<sup>84</sup> s. S. 110.

ten Basler Archivoltenreihe (Abb. 4 und 5) dagegen zeigen zum Teil eine ganz auffällige Veränderung ihrer Körper-Gewand-Anlage. Die Unterkörper der Engel werden kürzer, die Beine verschwinden unter dem Gewand oder bleiben ohne organische Verbindung mit dem Rumpf, das Gewand bildet immer mächtigere Faltenformen aus und verbreitert sich blockhaft nach unten. Die Engel rechts B 9, B 5, B 4, B 3 und B 1 zeigen diesen Wandel der Auffassung am deutlichsten: Köpfe und Oberkörper sind stark vergrößert, der Unterkörper dagegen wirkt gleichsam zurückgebildet, immer mehr wie eine Art Gewandsockel für den Oberkörper. Die Engel B 9 und B 4 erscheinen überhaupt nur noch wie Halbfiguren. Die Engel der linken Reihe sind nur an ihren Bewegungen zu unterscheiden, ansonsten bleibt ihr Typus der gleiche; rechts dagegen ist der Bildhauer bemüht, Mimik, Geste und Gewand der Engel zu individueller Charakterisierung jedesmal neu zu gestalten. Die genannten Engel rechts wirken auch den Halbfiguren der äußeren Reihe am nächsten verwandt (ganz ähnlich sind beispielsweise die Köpfe der Engel rechts B 3 und rechts D 3 — Abb. 4).

### *Die Bedeutung der Halbfigur*

Dieser Wandel in der Figurenauffassung läßt die Gestaltung der äußeren Archivoltenreihe als notwendige Konsequenz erscheinen. In freier Erfindung setzt der Bildhauer hier Büsten ein, die auf mächtigen Architektursockeln aufsitzen. Halbfigurige Archivolten erscheinen allerdings vorher schon in Paris, am mittleren und linken Westportal von Notre-Dame. Am Mittelportal sind in den beiden innersten Archivoltenreihen halbfigurige Engel senkrecht zum Verlauf des Bogens aneinander gereiht. Sie scheinen sich dabei über das Profil des Bogens wie über eine Brüstung zu beugen, auf deren oberen Rand sie sich oft mit den Händen abstützen, so daß der Eindruck entsteht, die Unterkörper würden durch die Brüstung nur verdeckt. Bei den Archivolten des linken Portals in Paris (Abb. 52) glaubt man, die Ganzfiguren der untersten Zone seien in den Zonen darüber zu Halbfiguren beschnitten worden, damit mehr Figuren untergebracht werden konnten. Charakteristisch sind hier die flachen Baldachine, aus denen die Halbfiguren nicht herauszuwachsen scheinen, sondern die eher die „Schnittstellen“ verdecken. Jede Figur läßt sich zu ihrer ganzen Gestalt ergänzen.

In Basel dagegen scheint erstmals in der Geschichte der deutschen Plastik die Büste als „Halbfigur mit der bewegten Gestalt“ verwendet, und zwar in jener Kunstform, die sonst erst seit der deutschen Spätgotik nachzuweisen ist: „Ein völlig neuer Abschnitt der Geschichte der deutschen Büste beginnt mit dem Auftreten des Nikolaus Gerhaert am Oberrhein (1463). Er ist der Schöpfer der Halbfiguren-Büste mit der bewegten Gestalt. Arme und Hände werden nun zu Hauptkomponenten des künstlerischen Aufbaus der Büste. Die neue Kunstform tritt zunächst noch im Rahmen der Bauplastik auf“<sup>85</sup>. Auch in Basel wachsen die Figuren aus den Sockeln so selbstverständlich wie aus Körpern. Von der Gestalt selbst sind Kopf und Arme gleich wichtig; sie ergänzen einander zu einer konzentrierten, nach dem Betrachter ausgerichteten Darstellung. Knapp unter dem Ansatz der Arme beginnt schon der Sockel, der Bild-

<sup>85</sup> H. Keller, Artikel „Büste“, in: RDK Bd. III, Sp. 266.

hauer vermeidet es, vom Körper mehr als unbedingt nötig zu geben. Der unlösbare Verband von Mimik und Gestik läßt die Büste auf kleinstem Raum eine monumentale Wirkung erreichen, die ihr aus ihrer kompakten Einheit heraus eine geballte Expansionskraft verleiht. Die vollendetste Ausformung hat dieser von Nikolaus Gerhaert wiederaufgenommene Typus in den Büsten des Ulmer Chorgestühls gefunden. Gerade diese Büsten aber zeigen nun eine überraschende Ähnlichkeit mit den Basler Archivolten. Als besonders treffende Beispiele seien erwähnt die Cimmerische Sibylle<sup>86</sup>, die dem Basler Prophet links D 2 (Abb. 9) gleicht, oder die Büste des Vergil (Abb. 53)<sup>87</sup>, die in dem Basler Propheten links D 8 (Abb. 10) geradezu einen Vorläufer gefunden hat. Beiden Zyklen gemeinsam sind der betont kurze Oberkörper, der nur den Armen Spielraum läßt, und die unlösbare Verbindung von Blick und Geste zu einer den Betrachter direkt ansprechenden, pantomimisch-suggestiven Aussage. Wie in Basel die Büsten untrennbar mit ihren Konsolen verbunden sind, wachsen auch in Ulm die Halbfiguren gleichsam aus den Stuhlwangen heraus. Keinesfalls ist aber bei diesen Vergleichen an einen konkreten stilistischen Zusammenhang gedacht. Es sollte nur darauf hingewiesen werden, daß diese typisch oberrheinische Kunstform der bewegten Büste schon zweihundert Jahre vor Gerhaert in den Basler Archivolten voll ausgeprägt war.

Gleichzeitig mit Basel aber lassen sich keine vergleichbaren Beispiele anführen. Büsten an sich kommen zwar außerhalb der Portalplastik häufig vor, vor allem an Konsolen und Schlußsteinen. Erwähnt seien z. B. der Schlußstein der Johanneskapelle des Straßburger Münsters<sup>88</sup> oder der Chor-Schlußstein im Münster von Rufach<sup>89</sup>, sowie zahlreiche Beispiele am Außenbau der Kathedrale von Reims, wo bei den bekannten Kopfkonsolen oft die Schultern mit aus dem Mauerwerk wachsen; vgl. auch die Halbfigur eines aufschauenden Mönches in Reims, von der Nordfassade des Querschiffs<sup>90</sup>. Der Typus der Basler Figuren scheint jedoch eine selbständige Erfindung des Bildhauers gewesen zu sein, die ohne direkte Nachfolge blieb.

Die beiden figürlichen Archivoltenreihen in Basel sind so grundsätzlich verschieden gestaltet, daß sie unmöglich direkt nebeneinander hätten erscheinen können. Zum Ausgleich der vielfältigen Spannungen dienen die dazwischen gelegten pflanzlichen Archivoltenreihen, die hier ungewöhnlich reich erscheinen. Während nämlich an vergleichbarem Ort bei den drei Westportalen in Reims nur schmale pflanzliche Trennstreifen zwischen den einzelnen Bogenläufen auftreten, sind in Basel diese dekorativen Streifen zu selbständigen Archivolten ausgestaltet. Zu Pflanzen scheint der Bildhauer überhaupt eine enge Beziehung gehabt zu haben. Anders wäre er wohl kaum auf die singuläre Lösung gekommen, bei den Engeln der Reihe B Konsolen und Hintergrund mit verschiedenen Pflanzen zu überziehen. Solche Verbindungen von Figur und Pflanze gibt es sonst nur noch bei Kapitellen, Schlußsteinen, Türpfostenreliefs usw. Als Beispiele können hier genannt werden die allegorische Figur eines vor Wein-

<sup>86</sup> W. Vöge, Jörg Syrlin der Ältere und seine Bildwerke, Bd. II, Stoffkreis und Gestaltung (Berlin 1950) Tfl. 46.

<sup>87</sup> Vöge, Jörg Syrlin, Tfl. 65.

<sup>88</sup> Schmitt, Straßburg (1924) Tfl. 28.

<sup>89</sup> Graf (1964) 103, Abb. 63.

<sup>90</sup> Vitry, Reims, Tome II, pl. LXXVIII rechts.

reben sitzenden Mannes vom rechten Türpfosten des rechten Westportals der Kathedrale von Reims<sup>91</sup> oder die weihrauchschwingenden Engel von den Türsturzkonsole des südlichen Querhausportals in Paris<sup>92</sup>. Ähnlich wie die Form der Büste übernahm der Bildhauer auch hier Motive aus dem Repertoire der untergeordneten Architekturdekoration in die Portalgestaltung auf. Anregungen dazu könnte er höchstens von den Darstellungen der „Wurzel Jesse“ an zahlreichen französischen Portalanlagen übernommen haben, wie sie vielleicht am ähnlichsten bei den von Paris abhängigen Archivoltenfiguren in Villeneuve-l'Archevêque auftreten<sup>93</sup>.

Die Pflanzen der Archivoltenreihen A und C weisen in ihrem Symbolgehalt auch auf die Darstellungen im Tympanon<sup>94</sup>. Die Zusammenstellung von Figuren und Pflanzen in den Archivolten erfolgte nach einem Programm, das ikonographische Forderungen und kompositionelle Möglichkeiten miteinander verband; es wurde sicher vom Bildhauer mitbestimmt. Damit bei den vielfältigen Richtungsbezügen und der Individualität der meisten Archivoltenfiguren der Bildaufbau in seiner Gesamtheit gewahrt blieb, griff der Bildhauer zu recht auffälligen Mitteln, mit denen er die Laibungen straff durchgliederte. Erwähnt seien der plötzliche Wechsel der Pflanzen in der mittleren Bogenreihe, die abwechselnd gegürteten und ungegürteten Engel der Reihe B und die von Engeln rhythmisch unterbrochene Folge der Propheten, Könige und Sibyllen der äußeren Figurenreihe<sup>95</sup>.

### *Die Gestaltung der Köpfe*

Soll vom Stil des Erminoldmeisters gesprochen werden, ist besonders auf die Gestaltung der Köpfe hinzuweisen, die als auffälligstes Kriterium die Zuschreibung des Basler Portals an den Bildhauer ermöglichten<sup>96</sup>. Abgesehen von typischen Einzelformen — wie der Gestaltung der Augen, des Mundes, der Haare — ist bei allen Gesichtern die Physiognomie auf die Kennzeichnung einer konkreten mimischen Aussage hin „zugespitzt“. Die Gestaltung der Haare ist dabei mit dem Gesichtsausdruck untrennbar verbunden. Bis ins Einzelne läßt sich dies verfolgen: Bei dem Propheten links D 8 (Abb. 10) verleihen die in großen Schneckensich verteilenden Locken der Haare und des Bartes, die aufwärtsgerichteten Augen und der übertriebene Schwung der Brauen der Figur etwas Modisch-Keckes. Der Prophet recht D 2 (Abb. 12) dagegen mit seinen einzelnen Lockenkringeln unter dem Ansatz der Haube, den groß gewellten, glatt anliegenden Haaren und der in tiefe Falten gezogenen Stirn wirkt ernster und gelehrter. Die Könige links und rechts D 4 (Abb. 8 und 11) wiederum mit ihren langen, nach unten sich einrollenden Haaren, die damals der neuesten Mode entsprachen, und mit ihren unbewegten Gesichtern spielen weltmännische Überlegenheit vor. Bei den Engeln der inneren Reihe links sind oft die runden Kinderköpfe durch einen dichten Lockenkranz betont; die er-

<sup>91</sup> Sauerländer (1970) Tfl. 221 rechts oben.

<sup>92</sup> Kimpel (1971) Abb. 107—110.

<sup>93</sup> Sauerländer (1970) Tfl. 178.

<sup>94</sup> s. S. 156.

<sup>95</sup> s. S. 151 f.

<sup>96</sup> s. S. 158 f.

wähnten schwerblütigeren Engel der rechten Reihe zeigen dagegen parallel geschichtete Strähnen, die den langen, großflächigen Gesichtern entsprechen. Grundsätzlich findet man eigenartige Gegensätze bei den Köpfen: Die Gesichter sind glatt gewölbt, weich durchmodelliert und gerundet, die Einzelheiten dagegen als scharfe Grate aufgesetzt. So scheint bei den Köpfen Körperliches vernachlässigt, die Gesichter wirken bei aller Bewegtheit der Einzelform starr, wie Masken. Dem Maskenhaften entspricht auch, daß die Mimik oft an die Grenze der Grimasse gerät, aber nur im Lachen. Es herrscht überhaupt ein fast übermütiger Ton, der die Gesichter bald kokett, bald spöttisch erscheinen läßt.

Für den Betrachter, auf den die Archivolten deutlich ausgerichtet sind<sup>97</sup>, ergab sich in Verbindung mit den Szenen des Tympanons wahrscheinlich eine in Sinngehalt und Bildaufbau geschlossene Darstellung. Die ständigen Wechselbeziehungen zwischen den Figuren, das kraftvolle Spiel mit Spannung und Ausgleich zwischen den einzelnen Bogenläufen und die ikonographische und kompositionelle Beziehung aller Darstellungen auf das Tympanon hin zeigen die Basler Archivolten als Ergebnis einer konsequent durchgeführten Gesamtplanung.

### *Die Regensburger Verkündigung*

Vergleicht man die Basler Archivolten mit den Regensburger Werken des Erminoldmeisters, lassen sich grundlegende Übereinstimmungen feststellen, die über Ähnlichkeiten im Detail weit hinausgehen und den Stil aller Bildwerke als von einem Bildhauer geprägt erscheinen lassen. Hervorgehoben sei hier vor allem das höchst eigenartige Verhältnis zu Körper und Gewand, das auch bei den Regensburger Skulpturen zu finden ist. Bei den Figuren der Verkündigung im Regensburger Dom (Abb. 14 und 15) ist die eigentliche Aktion auf den Kopf und die Hände hin konzentriert. Beide Hände des Engels stoßen in den Raum vor: die Rechte, die das Spruchband mit dem Verkündigungstext hält, und die Linke, auf der ursprünglich ein Jesukind saß<sup>98</sup>. Die rechte Hand der Maria ist abwehrend zum Engel gestreckt, die Linke hält das Buch. Blick und Geste sagen alles aus. Die mächtigen, kompositionell von unten her ansteigenden Gewandfalten haben richtungsweisende Funktion: Sie führen beim Engel zur linken Hand mit dem Kind, bei der Maria teils zur rechten Hand, vor allem aber strahlenförmig zum Buch. Während außerdem die Oberkörper beider Figuren organisch durchgebildet sind, so daß Schultern und Arme, bei Maria sogar die Brüste sich unter dem Gewand abzeichnen, ist von einem Unterkörper nirgends etwas zu spüren. Der Bildhauer gibt auch nicht die Andeutung eines Beines, er läßt das Gewand wie über eine Säule gebauscht und nur am Boden sich widerspenstig umknicken. Die Fußspitzen sind willkürlich eingesetzt, sie haben keine Verbindung zum Körper und könnten fast wegbleiben. Bei den Gestalten wirkt der Unterkörper wie ein großer Gewandblock, der noch dazu überlängt ist. Er scheint wie eine Art Sockel die eigentlich agierende Halbfigur darüber zu tragen. Die in Basel so auffällige Vorliebe des Bildhauers für die Büste hat auch die Regensburger Verkündigung geprägt.

Insgesamt geht der Erminoldmeister nicht von einer klassisch gotischen

<sup>97</sup> s. S. 152 f.

<sup>98</sup> s. S. 165—171.

„Körperhaftigkeit“ aus. Wie in den Basler Archivolten die Figuren als Büsten erscheinen, bei denen Mimik und Geste aufs engste konzentriert werden konnten, sind auch die Figuren der Verkündigung eigentlich als Halbfiguren gegeben, da die Unterkörper zu gewaltigen „Sockeln“ umgewandelt werden. Die mächtigen Gewandfalten dieser unteren Figurenhälften weisen den Blick unbedingt und von allen Seiten nach oben, sie unterstreichen die in den Händen gipfelnde Dynamik der Darstellung. Bewegung erscheint bei diesen „Gewandsockeln“ nicht als Funktion des Körpers, sondern der Aussage. Die Anlage der Skulptur ist bestimmt von einer auf unmittelbare Repräsentation zielenden Gesamtvorstellung. Vieles von der spätgotischen „Gewandfigur“ scheint hier vorweggenommen. Ziel des Bildhauers ist eine auf engsten Raum sich zusammenziehende Bildgestaltung, die von allen Seiten her die Geste betont, damit sie desto wirkungsvoller in den Raum hinausschnellen kann.

Von dieser Deutung der Gesamtfigur her wird auch die kaum merkliche Drehung der beiden Verkündigungsfiguren erklärbar, welche die Gestalten früher nach dem Hochaltar sich wenden ließ<sup>99</sup>. Diese Drehung fällt deshalb so wenig auf, weil sie nicht aus dem Körper heraus erfolgt, also durch Vorschieben der Hüfte oder Zurückstellen eines Beines. Auf den vollkommen frontal — so auch die Fußstellung — ausgerichteten „Gewandsockel“ ist vielmehr die ihrerseits ganz gerade ausgerichtete „Halbfigur“ des Oberkörpers etwas verdreht aufgesetzt. Der Bildhauer konnte so die Beziehung der gegenüberstehenden Bildwerke zueinander wie auch ihre gemeinsame Orientierung zum Hochaltar hin in jeder Figur auf einfachste Weise vereinen. Die „Nahtstellen“ zwischen Ober- und Unterkörper werden von dem jeweils vorgelegten Obergewand geschickt überspielt. Die Regensburger Verkündigung schließt direkt an die Darstellungsweise an, die bei den Basler Archivolten beobachtet wurde. Im Streben nach größtmöglicher Wirkung auf den Betrachter, der in den Bildaufbau verspannt ist<sup>100</sup>, fand der Bildhauer zu einer „theatralischen“ Betonung von Mimik und Geste, nach der er die Komposition jeder Figur konsequent ausrichtete.

### *Das Grabmal des Erminold*

Die Figur des Erminold (Abb. 19) läßt sich in ähnlicher Weise anschließen. Hier entschloß sich der Bildhauer in seiner von der Geste her geprägten Darstellungsweise zu einer ganz neuen, ungewöhnlichen Lösung: Er ließ die Hände des Abtes in voller Aktion das Buch umfassen, mehr noch, Erminold scheint das Buch gerade zu öffnen, um daraus vorzulesen. Eine solche „lebendige“ Darstellung bei einem Grabmal war ganz und gar nicht gebräuchlich und läßt sich in halbwegs vergleichbarer Form auch nur bei wenigen, zum Teil stilistisch nahestehenden Grabmälern der Zeit nachweisen<sup>101</sup>. Die Aufgabe der repräsentativ vorgeführten Grabfigur ist dabei erweitert durch eine bewußte Aktion des dargestellten „Toten“, die sich an den Betrachter wendet und beim Prüfener Grabmal mit der Präsentation des seligen Abtes eine moralisierende „Be-

<sup>99</sup> s. S. 182 f.

<sup>100</sup> s. S. 182.

<sup>101</sup> s. S. 191 f.

lehrung“ verbindet. Vom Bildaufbau her werden die „sprechend“ gestalteten Hände des Erminold besonders betont, vor allem durch die Faltengebung<sup>102</sup>. Das ganze Meßgewand scheint durch die Bewegung der Arme in Aufruhr geraten, in großen Schwüngen umfassen die Gewandsäume die Unterarme, bilden sich auf der Kasel nie gesehene Faltengebilde aus, die immer wieder auf die Hände weisen. Wie ein Strudel kreisen die Falten von Meßgewand und Schultertuch um das Haupt des Erminold. Auch hier hat das Gewand die Aufgabe, den Blick zum Gesicht und zur Geste hinzuweisen. Wie bei den Figuren der Verkündigung erscheint der Unterkörper als mächtiges Gewandstück, unter dem keine Beine vorstellbar sind. Dieser „Block“ aus den Untergewändern des Abtes hat mit dem Oberkörper der Figur keine organische Verbindung; er wirkt wie von unten her eingeschoben. Dieser Eindruck wird dadurch noch verstärkt, daß die reich verzierte Fußplatte mit der aufliegenden Albe zu einem einheitlichen Sockel verschmilzt, der in der Dalmatika nach oben eine Fortsetzung findet. Der Unterkörper wandelte sich auch hier zu einem mächtigen „Gewandsockel“. Im Vergleich zu den Figuren der Verkündigung zeigt sich aber bei der ganzen Skulptur eine allmähliche Bedeutungszunahme des Gewandes und eine stärkere Vernachlässigung des Körpers. Das Prinzip der Halbfigur auf dem „Gewandsockel“ ist zwar noch erkennbar, wird aber ganz auffällig verschliffen durch die selbständigen Faltenformationen der Kasel, die auf die organische Gliederung keine Rücksicht nehmen. Der Oberkörper wird nicht mehr geschlossen faßbar, sondern nur stellenweise: an den Schultern und zum Teil an den Armen.

Da jedes freistehende Hochgrab zwei Hauptansichten bietet, nämlich von den beiden Längsseiten her, verwundert es nicht, daß der Bildhauer bei seiner von vorneherein mit dem Betrachter rechnenden Gestaltung auch diese Möglichkeit in seinem Sinne nutzte. Er hat die Figur des Erminold von beiden Seiten her sehr verschieden charakterisiert (Abb. 20 und 21)<sup>103</sup>. Da der Bildhauer sich noch stärker als bei den Figuren der Verkündigung darauf konzentriert, mit den Mitteln des Gewandes auf die Bedeutung der Darstellung hinzuweisen, ermöglichte ihm seine Methode eine weitgehende Differenzierung der beiden Ansichten nach den aus den Gesten erschließbaren Möglichkeiten der Aktion und der Aussage.

#### *Die Entwicklung zur Figur des Petrus*

Die Figur des Petrus (Abb. 24) unterscheidet sich als Sitzfigur von den genannten Regensburger Skulpturen. Trotzdem wird deutlich, daß der Bildhauer die Anlage der Figur noch konsequenter von der Gestaltung des Gewandes abhängig machte. Zwar zeichnen sich bei aller Fülle der Stoffe die Knie deutlich ab, aber ihre Lage wird nicht vom organischen Zusammenhang bestimmt, sondern von der Komposition. Das rechte Knie ist so hoch angesetzt, daß der Unterschenkel viel zu lang wurde. Das linke Bein ist einwärts gestellt, man kann dem schrägen Verlauf des Unterschenkels folgen. Die linke Fußspitze aber kommt in Symmetrie zum rechten Fuß über der abgeschrägten Ecke der Standplatte vor, also ohne jede Verbindung mit dem zugehörigen Bein. Die Schul-

<sup>102</sup> s. S. 187 f.

<sup>103</sup> s. S. 192 f.

tern sind auffallend schmal; der Oberkörper wird unter dem Gewand nicht spürbar. Bezeichnend dafür ist die große Halskrause des Schultertuchs, welche die Verbindung des Kopfes mit der Figur übernimmt. Das Pallium ist über der Brust nicht nach dem natürlichen Verlauf modelliert, sondern spannt sich wie aus Metall über die Schultern. Zwischen einem „Gewandsockel“ und einer Halbfigur darüber läßt sich nicht mehr unterscheiden, sondern das ganze Bildwerk ist mitsamt dem Thron zu einer plastischen Einheit verschmolzen.

Damit nähert sich die Darstellung der reinen Gewandfigur, die für die gotische Plastik nach 1300 charakteristisch wird. Die richtungsweisende Funktion, die bei den anderen Werken des Erminoldmeisters die Falten allein zu leisten hatten, wird bei dem „Petrus“ abwechselnd vom Körper, vom Gewand und einzelnen Attributen (Schlüssel, Pallium, Buch) übernommen. Der Körper ist dabei nirgends mehr in organischem Zusammenhang wiedergegeben, sondern er tritt unter dem Gewand nur punktuell in Erscheinung (Knie, Unterschenkel, Unterarme), zur Verdeutlichung jener großen Richtungsachsen, die wie bei allen Skulpturen des Bildhauers zur Betonung der Geste und des Kopfes dienen. Das hochgezogene rechte Knie weist mit den senkrecht aufsteigenden Falten und den Schlüsseln direkt auf den lehrend erhobenen rechten Arm darüber. Verfolgt man andererseits die Schräge des linken Unterschenkels über das Knie nach oben, weist die Richtung direkt auf die linke Hand, die in dem Buch blättert. Zwischen den Knien sinkt das Gewand ungewöhnlich tief ein. Zwei Richtungsachsen, die senkrecht zur rechten, schräg zur linken Hand aufsteigen, gliedern also bei Frontalansicht die Komposition. Zwischen diesen beiden Achsen erscheint dann — genau in der Mitte ihrer Verlängerung und durch das Pallium deutlich akzentuiert — das Haupt des Petrus. Damit bei dieser einseitigen Verlagerung der Gewichte die Komposition nicht nach rechts hin zusammenfällt, sind die vom Boden aufsteigenden Falten der Albe in weiten Bögen nach rechts gezogen. Auch der Thron tritt an dieser Seite in Erscheinung (links ist er nicht zu sehen!), er stützt mit dem von ihm ausgehenden Faltenbogen der Kasel die nach rechts geneigte Komposition.

In den beiden Seitenansichten (Abb. 25 und 26) wird noch deutlicher, wie sehr das Bildwerk zu plastischer Einheitlichkeit tendiert. Die Albe des Petrus verschmilzt nämlich unten mit dem Thron zu einem im Material nicht differenzierten Kubus. Dalmatika und Tunicella werden ohne Zäsur in den beiden Tüchern weitergeführt, die über die Thronwangen herabhängen; die gleichen Farben der Fassung verstärkten ursprünglich noch diesen Zusammenhang. Alle Faltenmotive zielen auch bei den seitlichen Ansichten in den verschiedensten Ausformungen zum Haupt und zu den Händen hin<sup>104</sup>.

### *Vergleich der Köpfe*

Wie bei den Basler Archivolten seien auch die Köpfe der Regensburger Figuren verglichen. Der Bildhauer setzte die in Basel erkennbare Entwicklung konsequent fort: Er bemühte sich bei diesen späteren Werken noch stärker um eine betont individuelle Charakterisierung der Gesichter, die sich immer weniger in einer vordergründig übertriebenen Mimik äußert als eher in dem

<sup>104</sup> s. S. 202 f.

Versuch, geistige Spannung und innere Anteilnahme anschaulich zu machen. Das lachende Gesicht des Verkündigungsengels (Abb. 16 und 18) wirkt schon von der gemeinsamen fröhlichen Gefühlsäußerung her den Basler Archivoltenfiguren am nächsten verwandt. Hier lassen sich auch direkte Parallelen aufzeigen, vor allem mit den Engeln der inneren Archivoltenreihe<sup>105</sup>. Während aber in Basel die Gesichter eine unbestimmte Fröhlichkeit widerspiegeln, so daß die Engel mehr zu grinsen als zu lachen scheinen, spürt man beim Regensburger Engel viel bestimmter den Ausdruck echter Freude, die mit der Überbringung der „Frohbotschaft“ das Gesicht gleichsam aufstrahlen läßt. Die dicken Haarlocken, die in großen, wirbelnden Schnecken das Gesicht umkreisen, verdichten noch diese fast kindlich zur Schau getragene Glückseligkeit. Sehr viel sensibler ist das Gesicht der Maria (Abb. 17) gestaltet. Hier hat sich der Bildhauer am weitesten von seinen Basler Frühwerken entfernt. Er verzichtete weitgehend auf ornamentale Stilisierungen und auf jene maskenhafte Betonung von Augen, Nase und Mund, die bei den Basler Archivoltenfiguren oft wie von innen aus dem Gesicht herausgetrieben wirken. Statt dessen betonte er bei der Maria die glatte Fläche des Gesichtes und ließ die einzelnen Gesichtsteile sich fast behutsam darauf abzeichnen. Wenn es bei den Halbfiguren in Basel noch schwierig war, zwischen Männern und Frauen zu unterscheiden, erscheint hier ein Idealbild der Frau, geprägt von dem Ernst der Aufgabe, die Maria auf sich nehmen soll.

Das Haupt des Erminold (Abb. 22) dagegen ist erfüllt von Strenge, einem „lodernden“ Ernst, der bei der Herkunft des Abtes aus einem cluniazensischen Reformkloster und bei der Art seines Todes wohl recht bewußt betont wurde. Zwar finden sich ähnliche Ausformungen in Basel, z. B. beim Propheten links D 8<sup>106</sup>, aber diese Verwandtschaft bleibt äußerlich. Bei dem Basler Kopf (Abb. 10) verbinden sich Gesicht, Haare und Bart zu einem geschlossenen kubischen Körper, der durch ornamenthaft herausgearbeitete Grate differenziert ist. Ober- und Unterlid sind z. B. aus dicken Wülsten geformt, die in ihrer Struktur ganz den Strähnen der Haare entsprechen. Der Gesichtsausdruck ist abhängig von diesen Ornamentzeichen. Beim Haupt des Erminold aber sind alle Massen in Aufruhr. Das unten ganz schmale Gesicht wird vom Bart wie von Wasserstrudeln umspült; der Platz für den Mund scheint mit Mühe freigelegt. Die nebeneinander gereihten Locken des Haarkranzes schneiden die Stirn unvermittelt ab; ein zusätzlicher Kringel verdeckt die Ohren und schafft Verbindung zum Bart. Ganz anders als beim Verkündigungsengel oder bei den Basler Figuren sind die Haare aber geformt: Sie bilden keine symmetrischen Locken aus, die von der Mitte der Stirn weg gleichmäßig nach links bzw. nach rechts gedreht sind; beim Erminold erscheinen vielmehr eigenwillig geformte, ineinander verschlungene Haarlocken, die in unruhiger Bewegung neben- oder gegeneinander verlaufen. Haare und Bart verdichten so die im Gesicht spürbare geistige Spannung und innere Unruhe, die mit der auffälligen, von den Brauen aus hochsteigenden Ornamentform dem Erminold geradezu auf die Stirn geschrieben sind.

Das Haupt des hl. Petrus (Abb. 23) könnte im Vergleich zu dem des Erminold nicht verschiedener sein. Was beim Erminold Bewegung und Gegensatz

<sup>105</sup> s. S. 158.

<sup>106</sup> s. S. 158.

war, ist beim Petrus geschlossene, in sich ruhende Masse, aber keineswegs dumpf, sondern von innen heraus beseelt. Der Bildhauer gestaltete das Gesicht ähnlich fast wie das der Verkündigungsmaria: Er ließ die Fläche des Gesichtes sprechen, deren glatte Wölbungen ineinander verfließen. Die Augen sind klein, die Brauen nur dünne Grate. Bart und Haare liegen als dicke Schalen dem Haupt auf, in gleichmäßig ausschwingende Strähnen gegliedert. Wie die ganze Figur des Petrus weicher angelegt ist als die anderen Skulpturen des Erminoldmeisters, erscheint auch das Haupt besinnlicher, wie abgeklärt. Wenn der „Petrus“ auch nur wenige Jahre nach der Verkündigung und dem Erminold entstanden sein dürfte<sup>107</sup>, spürt man doch einen Wandel in der Figurenauffassung, der die Jahrhundertwende ankündigt. Von seinem Ausdrucksgehalt her kann man das Bildwerk des hl. Petrus als einen Vorläufer des deutschen Andachtsbildes bezeichnen.

<sup>107</sup> s. S. 218.

### III. Die stilistische Herkunft des Erminoldmeisters

#### 1. Die bisherige Literatur zu dieser Frage

Als erster stellte Berthold Riehl im Jahre 1890 das Prüfeninger Grabmal, die Verkündigung im Regensburger Dom und den hl. Petrus als Werke eines Bildhauers vor, datierte sie jedoch ins 14. Jahrhundert<sup>108</sup>, was er später, 1893<sup>109</sup> und 1912<sup>110</sup> präziserte, indem er sich für das Ende des 14. Jahrhunderts entschied. Alfred Seyler übernahm 1905 diese Datierung in seiner Dissertation über die mittelalterliche Plastik Regensburgs<sup>111</sup>. Johannes Schinnerer befaßte sich schließlich 1918 kritisch mit dem Werk des Bildhauers. Er erkannte, daß die Skulpturen falsch datiert worden waren, setzte sie seinerseits aber immer noch zu spät an, in den Beginn des 14. Jahrhunderts<sup>112</sup>. Schinnerer hat das Verdienst, als erster auf Werke außerhalb Regensburgs verwiesen zu haben, die er mit dem Erminoldmeister in Verbindung brachte. Er erkannte dessen Tätigkeit bei den Archivoltten des Westportals am Basler Münster<sup>113</sup>, schrieb ihm darüber hinaus aber auch die Bildwerke der Hl. Grab-Kapelle im Konstanzer Münster<sup>114</sup> sowie die Mainzer Apostel<sup>115</sup> zu. Diese Zusammenstellung Schinnerers ist umso bemerkenswerter als in der folgenden Literatur die genannten Skulpturen meist in mehr oder weniger enge Beziehung zum Werk des Erminoldmeisters gesetzt wurden.

Von Basel ausgehend, erkannte schließlich Otto Schmitt 1922 als erster, daß die Regensburger Bildwerke des Erminoldmeisters gegen Ende des 13. Jahrhunderts zu datieren seien. Er lehnte bereits Schinnerers Zuschreibung des Konstanzer Heiligen Grabes an den Erminoldmeister ab, sah diese Bildwerke jedoch in engem Zusammenhang mit den Mainzer Domaposteln<sup>116</sup>. Im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1922/23 veröffentlichte E. H. Zimmermann die Muttergottesfigur aus Straubing<sup>117</sup> als Werk des Erminoldmeisters. Gleichzeitig stellte auch er die Datierung der Figuren richtig und verwies auf die Jahreszahl 1283 für das Prüfeninger Grab<sup>118</sup>. Unabhängig von Schmitt und Zimmermann setzte auch Georg Lill 1924 das Werk des Erminoldmeisters ans Ende des 13. Jahrhunderts, eine Ansicht, die gleichzeitig Max Hauttmann und

<sup>108</sup> Riehl (1890) 58.

<sup>109</sup> Riehl (1893) 52 f.

<sup>110</sup> Riehl (1912) 116—118.

<sup>111</sup> Seyler (1905) 64—70.

<sup>112</sup> Schinnerer (1918) 43.

<sup>113</sup> Schinnerer (1918) 47—49.

<sup>114</sup> Schinnerer (1918) 49—51.

<sup>115</sup> Schinnerer (1918) 52 f.

<sup>116</sup> Schmitt (1922) 138 f.

<sup>117</sup> Zimmermann (1924) 24—28 — s. S. 227—229.

<sup>118</sup> Zimmermann (1924) 27 f.

Hans Karlinger bestätigten<sup>119</sup>. 1925 stellte Lill in seinem Buch „Deutsche Plastik“ das Grabmal des seligen Erminold in einer sorgfältigen Beschreibung dar<sup>120</sup>. In der Frage nach der stilistischen Herkunft des Bildhauers verwies Lill erstmals auf Frankreich, und zwar auf die Skulpturen des sog. Josephsmeisters in Reims. Außerdem nannte er Straßburg, das im sog. „dritten Stil“ um 1275 ähnliche Tendenzen zeige, sowie die Skulpturen in Wimpfen im Tal und die Magdeburger Verkündigung<sup>121</sup>.

In seiner Dissertation über das Heilige Grab in Konstanz beschäftigte sich Rudolf Busch 1924 ausführlich mit dessen stilistischer Verbindung zum Erminoldmeister<sup>122</sup>. In seinem Buch über die deutsche Plastik des 11.—13. Jahrhunderts, das ebenfalls 1924 erschien, übernahm Erwin Panofsky die These Buschs, der die Werke in Konstanz und Regensburg von den Mainzer Aposteln abhängig machte, wobei nach Busch der Erminoldmeister ein jüngerer Mitglied dieser Mainzer Werkstatt gewesen sei, aus der vorher der Konstanzer Bildhauer hervorgegangen wäre. Panofsky suchte dann auch Straßburg als stilbestimmend für den Erminoldmeister heranzuziehen; er verwies außer auf die Lettnerwerkstatt auch auf Arbeiten der „älteren Schule“, vor allem die Maria der Verkündigungsgruppe im Frauenhausmuseum<sup>123</sup>. So sieht Panofsky die Werke des Erminoldmeisters „als das letzte und großartigste Endprodukt einer ganzen Stilströmung . . ., die sich von Mainz über Straßburg in südöstlicher Richtung verbreitete“<sup>124</sup>.

1926 veröffentlichte Rudolf Busch die Ergebnisse seiner Dissertation in einem Aufsatz<sup>125</sup>. Dabei wandte er sich ausdrücklich gegen Panofsky und betonte nochmals die alleinige Abhängigkeit der behandelten Werke von Mainz. Gleichzeitig verwies er aber auf verwandte Figuren in Naumburg und Magdeburg, die der Konstanzer Meister gesehen haben müßte, sowie auf die Gestalten Salomos und der Königin von Saba an der Reimser Westfassade<sup>126</sup>. Überhaupt neigt Busch dazu, die Unterschiede zu verwischen, wenn er meint: „Allenthalben ist die deutsche Plastik der Zeit irgendwie untereinander verwandt . . .“<sup>127</sup>.

In ihren „Quellen zum Stil des Erminoldmeisters“ hat schließlich Lotte Heidenhain 1927 diese bei Busch anklingende Nivellierung zur Maxime gemacht und bei allen nur denkbaren Werken Zusammenhänge entdeckt. Nach ihr empfing der Erminoldmeister seine ersten Eindrücke in Bamberg, was die Verwandtschaft des Regensburger Verkündigungse Engels mit dem Bamberger Dionysiusengel begründe. In Magdeburg habe der Bildhauer dann seine Ausbildung empfangen, wie die Verwandtschaft der Regensburger Verkündigungsgruppe mit den Klugen und Törichten Jungfrauen und der Magdeburger Verkündigung angeblich zeige. Dann müsse sich der Bildhauer „für längere Zeit“<sup>128</sup> nach Paris begeben haben, was die Verbindung der Regensburger Werke mit

<sup>119</sup> Lill (1924) 319.

<sup>120</sup> Lill (1925) 57—61 — s. S. 189 f.

<sup>121</sup> Lill (1925) 60.

<sup>122</sup> R. Busch, Das Heilige Grab in Konstanz, Diss. Frankfurt 1924.

<sup>123</sup> Panofsky (1924) 177 f.

<sup>124</sup> Panofsky (1924) 178.

<sup>125</sup> Busch (1926).

<sup>126</sup> Busch (1926) 120—124.

<sup>127</sup> Busch (1926) 123.

<sup>128</sup> Heidenhain (1927) 204.

den Apostelfiguren der Sainte-Chapelle beweise. Auf seiner Rückreise sei der Erminoldmeister wahrscheinlich in Troyes gewesen, worauf die beiden Propheten im dortigen Museum deuten, deren „Kleiderführung“ der des Regensburger Verkündigungse Engels entspräche<sup>129</sup>. Gegen 1260 sei der Bildhauer dann noch nach Straßburg gekommen, wo der Engelskopf im Frauenhausmuseum<sup>130</sup>, der ein Schulwerk sei, von seiner Tätigkeit Zeugnis gebe. Um oder bald nach 1275 habe er sich in Regensburg niedergelassen, wo zuerst der hl. Petrus, dann die Verkündigung und schließlich das Grabmal des Erminold entstanden seien. Der Bildhauer sei dann — um 1285 — mit seiner Werkstatt nach Basel übersiedelt, wo die Archivoltenfiguren am Münster entstanden, die aber keine eigenhändigen Werke des Erminoldmeisters mehr darstellten<sup>131</sup>. Heidenhain sieht eine Entwicklung des Bildhauers vom Weichen und Fülligen hin zum Starren, Zerklüfteten, expressionistisch Gesteigerten, so daß die Basler Figuren folgerichtig als späteste Werke erscheinen. Die Zuschreibung Zimmermanns der Straubinger Muttergottes an den Erminoldmeister lehnt Heidenhain ab<sup>132</sup>, wie ebenso alle späteren Autoren.

Für die von Schinnerer neben Basel herangezogenen Gruppen findet Heidenhain neue Querverbindungen. Die Beziehung der Mainzer Apostel zum Werk des Erminoldmeisters erkennt sie zwar an<sup>133</sup>, leugnet aber Buschs Annahme, nach welcher der Bildhauer des Konstanzer Heiligen Grabes von Mainz herkomme<sup>134</sup>, obwohl die Beziehungen zwischen dem Konstanzer Bildhauer und dem Erminoldmeister sehr eng seien<sup>135</sup>. Sie erklärten sich aus der alleinigen Abhängigkeit des Konstanzer Werkes von Magdeburg, wo eben auch der Erminoldmeister gelernt habe. Die Zusammenhänge zwischen den Mainzer Aposteln und dem Werk des Erminoldmeisters begründet Heidenhain schließlich auch noch mit einer gemeinsamen Wurzel in Bamberg und Magdeburg<sup>136</sup>, nach der die Mainzer Apostel mit den Bamberger Chorschrankenreliefs, den Figuren der Adamspforte, den beiden Sitzfiguren in Magdeburg und der Verkündigungsgruppe dort verwandt seien.

1929 veröffentlichte Hans Thoma das Tympanonfragment in Hl. Kreuz in Regensburg<sup>137</sup> als eigenhändige Arbeit des Erminoldmeisters. Dabei stellte er in einer Anmerkung<sup>138</sup> fest, daß die Hypothesen Heidenhains „nicht nur über das Beweissbare, sondern auch Wahrscheinliche einer Stilanalyse weit hinausgreifen“. Die größere Untersuchung zu diesem Thema, die er ankündigte, ist leider nicht erschienen.

In ihrem Buch über „Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz“ behandelte 1930 auch Ilse Futterer — von Basel ausgehend — die stilistische Herkunft des Erminoldmeisters. Wie Rudolf Busch erklärt sie die Verwandtschaft der Basler Archivoltenfiguren mit Konstanz und den Mainzer Aposteln als „Wurzeler-

<sup>129</sup> Heidenhain (1927) 204.

<sup>130</sup> Heidenhain (1927) 204 — s. S. 226 f.

<sup>131</sup> Heidenhain (1927) 207 f.

<sup>132</sup> Heidenhain (1927) 202.

<sup>133</sup> Heidenhain (1927) 192 f.

<sup>134</sup> Heidenhain (1927) 199 Anm. 1.

<sup>135</sup> Heidenhain (1927) 186—191.

<sup>136</sup> Heidenhain (1927) 194—199.

<sup>137</sup> s. S. 225 f.

<sup>138</sup> Thoma (1929) 56 f. Anm. 2.

wandtschaft“ mit Mainz. Gleichzeitig verweist sie aber für Basel auf die Reimser Figur des hl. Joseph<sup>139</sup>. In ihrer Rezension des Buches von Futterer schloß sich Charlotte Giese diesen Thesen an: Auch sie verweist auf Mainz<sup>140</sup>.

In seinem Buch über die gotische Plastik im Elsaß ging Wolfgang Kleiminger 1939 ausführlich auf die Theorien Heidenhains ein<sup>141</sup>. Er behandelte zunächst die Rufacher Chorkonsolen, die in naher Beziehung zu den Basler Archivolten stünden. Da die Rufacher Figuren aber auch mit Straßburg eng verwandt seien, vor allem mit der Gruppe um den „Simson“ am nordwestlichen Vierungspfeiler des Münsters<sup>142</sup>, würde der gemeinsame Zusammenhang mit Straßburg deutlich<sup>143</sup>. Dies zeige auch der Engelskopf des Frauenhausmuseums, den Kleiminger dem Erminoldmeister als eigenhändiges Werk zuschreibt<sup>144</sup> und der seinerseits von den Straßburger Lettneraposteln abhinge. Der Verkündigungengel in Kolmar<sup>145</sup> spiegle den gleichen Stil, so daß diese oberrheinischen Werke sich zu einem geschlossenen Stilkreis um Straßburg verbänden. Die von Heidenhain angenommene Reihenfolge der Entstehung der Bildwerke kehrt Kleiminger wieder um. Für ihn ist der Straßburger Engelskopf das früheste Werk des Bildhauers, dem sich die Basler Archivoltenfiguren unmittelbar anschließen würden. Diese Bildwerke, die durch zahlreiche Vergleichsbeispiele am Oberrhein verankert seien, zeigten einen eckigen und knitterigen Stil, der nach Straßburg weise. Die später entstandenen Werke in Regensburg seien durch eine „neue Aufschwellung“ charakterisiert, die der Bildhauer in Bamberg und Magdeburg kennengelernt hätte. Der Meister sei also später in den ostdeutschen Stilkreis gelangt, „dessen Fülle er dem dünn und scharf gewordenen Stil seiner Heimat verband“<sup>146</sup>. Das Konstanzer Heilige Grab rückt Kleiminger stilistisch aus dem unmittelbaren Bereich des Erminoldmeisters<sup>147</sup>, die Mainzer Apostel behandelt er nicht. Für die Basler Archivoltenfiguren weist er noch auf die innerste Archivoltenreihe des südlichen Querhausportals der Kathedrale von Amiens<sup>148</sup>. Auch das Laubwerk der Basler Archivolten deute auf Frankreich, und zwar auf das Rankenwerk der Türeinfassung des gleichen Amienser Portals und das der Porte Rouge (kleines nördliches Chorportal) der Kathedrale Notre-Dame in Paris<sup>149</sup>.

In einem ebenfalls 1939 erschienenen Aufsatz stellte Kleiminger dann noch die Muttergottesfigur in der Vorhalle des Freiburger Münsters in Zusammenhang mit dem Werk des Erminoldmeisters, was besonders in der Gesichtsbildung, dem Rhythmus des Schwingens nach vor und zurück und in der Gewandbehandlung zum Ausdruck komme<sup>150</sup>.

<sup>139</sup> Futterer (1930) 106 und 136 Anm. 66.

<sup>140</sup> Futterer (1930). Rezension Giese (1930/31) 31.

<sup>141</sup> Kleiminger, Elsaß (1939) 6—15.

<sup>142</sup> Schmitt, Straßburg (1924) Tfln. 31 und 32.

<sup>143</sup> Kleiminger, Elsaß (1939) 6—11.

<sup>144</sup> Kleiminger, Elsaß (1939) 12 f.

<sup>145</sup> s. S. 120.

<sup>146</sup> Kleiminger, Elsaß (1939) 14.

<sup>147</sup> Kleiminger, Elsaß (1939) 11 Anm. 13.

<sup>148</sup> Kleiminger, Elsaß (1939) 10 Anm. 10.

<sup>149</sup> Kleiminger, Elsaß (1939) 11 Anm. 11.

<sup>150</sup> Kleiminger, Münsterplastik (1939) 38 f.

1939 und 1951 äußerte sich Hans Reinhardt jeweils kurz zur Frage der Herkunft der Basler Archivoltenfiguren<sup>151</sup>. Er lehnte Zusammenhänge mit den Straßburger Lettnerfiguren ab und verwies direkt auf Reims. Nach Reinhardt hätten die Bildhauer der Straßburger Apostel wie der Basler Archivolten beide „an den oberen Teilen der Portale der Kathedrale von Reims gearbeitet“<sup>152</sup>, so daß die Gemeinsamkeiten sich aus der gleichen Herkunft erklären würden.

Als nächster äußerte sich Theodor Müller 1950 in seinem Buch über „Alte Bairische Bildhauer“ zum Werk des Erminoldmeisters. Wie Kleiminger sieht er als Voraussetzung der Regensburger Werke die Plastik des Straßburger Lettners, die ihrerseits an den Stil der Apostel der Sainte-Chapelle anknüpfe. Die Archivoltenfiguren in Basel hält Müller für nahe verwandt. In den Regensburger Werken sieht er außerdem ältere, binnendeutsche Motive, wie sie die Magdeburger Plastik zeige. Dabei sei wahrscheinlich Mainz die gemeinsame Quelle gewesen<sup>153</sup>.

In seiner Monographie über das Konstanzer Münster beschäftigte sich Heribert Reiners 1955 mit den Skulpturen des Heiligen Grabes. Er lehnt für sie jede enge Verbindung zu Straßburg, Mainz, Regensburg und Magdeburg ab, verunklärt aber mit seinem eigenen, nicht begründeten Hinweis auf die Naumburger Stifterfiguren die Forschungslage noch mehr<sup>154</sup>.

1956 und 1957 äußerte sich Alfred Schädler in zwei Aufsätzen zum Werk des Erminoldmeisters<sup>155</sup>. Stilistisch am nächsten scheint ihm die Straßburger Lettnerplastik zu stehen; die Basler Archivoltenfiguren hält er für unmittelbar verwandt. Wie Heidenhain weist er außerdem auf die Prophetenfiguren in Troyes, die eine direkte Berührung des Bildhauers mit der französischen Monumentalplastik nach der Jahrhundertmitte voraussetzen.

1957 veröffentlichte Gerhard Schmidt seine sehr ausführlichen „Beiträge zum Erminoldmeister“<sup>156</sup>. Ziel seiner Arbeit war keine umfassende Darstellung; es ging ihm um die Klärung stilistischer Bezüge sowie um die ikonographische Behandlung eines Einzelthemas, der Regensburger Verkündigungsgruppe. Von Kleimingers Studie ausgehend, übernimmt Schmidt dessen Vorstellung von der zeitlichen Reihenfolge der Entstehung der Werke des Erminoldmeisters, sowie den Hinweis auf die engen Zusammenhänge mit den Figuren des Straßburger Lettners. Außer Straßburg ist für Schmidt aber auch Mainz als Quelle maßgebend; das Mainzer Apostelatelier habe ebenfalls entscheidend den Bildhauer beeinflusst. Im möglicherweise frühesten Werk des Erminoldmeisters, dem Straßburger Engelskopf, seien bereits beide Stilströmungen spürbar<sup>157</sup>. Die Basler Archivoltenfiguren hält Schmidt für eigenhändig. Das Konstanzer Heilige Grab sei vorrangig von Mainz (und dessen mittel- bzw. ostdeutschem Hintergrund) abhängig, während beim Erminoldmeister, der mit Konstanz nichts zu tun habe, die Straßburger Komponente von Anfang an die wichtigste Grundlage gewesen sei<sup>158</sup>. Von den Regensburger Figuren sei der hl. Petrus am spätesten

<sup>151</sup> Reinhardt (1939) 26 — Reinhardt (1951) 25 Nr. 1.

<sup>152</sup> Reinhardt (1939) 26.

<sup>153</sup> Müller (1950) 29.

<sup>154</sup> Reiners (1955) 514 f.

<sup>155</sup> Schädler (1956) 289 f. — Schädler (1957) 19 f.

<sup>156</sup> G. Schmidt (1957).

<sup>157</sup> G. Schmidt (1957) 142—144.

<sup>158</sup> G. Schmidt (1957) 146 f.

entstanden<sup>159</sup>. Schmidt geht dann auf die Verkündigungsgruppe ein und untersucht sie nach den ikonographischen Voraussetzungen der Aufstellung und der Motive<sup>160</sup>; dieser Abschnitt ist nicht hier, sondern bei der Behandlung der Regensburger Gruppe selbst anzuführen<sup>161</sup>. Über Straßburg hinaus gibt es nach Schmidt eine weitere stilistische Grundlage für das Werk des Erminoldmeisters, und zwar dessen „Rückgriff auf die protobarocke Gesinnung der Pariser und Reimser Plastik des 5. Jahrzehnts“<sup>162</sup>. Damit sind einmal Apostelfiguren aus der Sainte-Chapelle gemeint, zum anderen die Figur des Joseph am Reimser mittleren Westportal sowie einige Archivoltenfiguren an der Rose des südlichen Reimser Querhauses<sup>163</sup>, wobei diese kleinen Skulpturen hektische Steigerungen der maßvollen Bewegung des Joseph darstellten.

Für Schmidt gibt es aber noch eine dritte stilbildende Komponente im Werk des Erminoldmeisters, nämlich den sog. „zackigen Stil“ der Malerei. Die scharfbrüchigen Linien, mit denen die Gewänder auf diesen Bildern gegliedert werden, seien ein Versuch, dreidimensionale Werte auf der Bildfläche deutlich zu machen. In verschiedenen Beispielen, vor allem in dem Bonmont-Psalter in Besançon und der „Moralia in Hiob“ der Stiftsbibliothek in Herzogenburg, würden Züge spürbar, die der Gewandbehandlung bei den Figuren des Erminoldmeisters wesensmäßig verwandt seien<sup>164</sup>. Insgesamt charakterisiere sich das Werk des Bildhauers durch einen „eigenartig eklektischen Charakter“, der „das Produkt eines sehr persönlichen und für das 13. Jahrhundert überraschend „absoluten“ Künstlertums“<sup>165</sup> darstelle.

Schließlich befaßte sich Willibald Sauerländer 1968 mit dem Stilkreis des Erminoldmeisters<sup>166</sup>. Vom Stiftergrabmal des Grafen Eberhard von Murbach ausgehend, zeigte er Beziehungen dieser Grabfigur einmal zu den Königsgräbern in St. Denis — vor allem zur Figur des Karlmann —, zum anderen zu den Basler Archivoltenfiguren. Diese seien ihrerseits verwandt mit den älteren Teilen der Vorhallenplastik des Freiburger Münsters, so daß in Freiburg wie in Basel eine ältere Werkstatt abgelöst worden sei von einer jüngeren, mit Straßburg-West verwandten Werkstatt. Zu datieren seien die Basler Archivolten wie die Murbacher Grabfigur in den Anfang der siebziger Jahre.

Sauerländer stellt dann die Frage, ob die nahe Verwandtschaft der Basler Archivolten mit den Regensburger Figuren wirklich den Schluß auf eine faßbare Bildhauerpersönlichkeit zuließe. Immerhin gehörten aber beide Werkgruppen in den gleichen Stilzusammenhang, der jedoch nicht, wie bisher meist angenommen, von der Straßburger Lettnerwerkstatt beeinflusst sei, sondern direkt ins französische Kronland weise. Die Voraussetzungen dieses Stils fänden sich um und kurz nach 1260 am südlichen Querhausportal von Notre-Dame in Paris, was der Vergleich des Regensburger hl. Petrus mit thronenden Archivoltenfiguren dieses Portals zeige, sowie bei den Königsgräbern von St. De-

<sup>159</sup> G. Schmidt (1957) 148.

<sup>160</sup> G. Schmidt (1957) 148—160.

<sup>161</sup> s. S. 174, 176—179, 180 f.

<sup>162</sup> G. Schmidt (1957) 164.

<sup>163</sup> G. Schmidt (1957) 162.

<sup>164</sup> G. Schmidt (1957) 164—172.

<sup>165</sup> G. Schmidt (1957) 172.

<sup>166</sup> Sauerländer (1968) 72—76.

nis, wo das Haupt des Robert Le Pieux dem des Salomo in Basel nächst verwandt sei.

Zuletzt hat sich 1969 an abgelegener Stelle Alfred Schädler nochmals zum Werk des Erminoldmeisters geäußert<sup>167</sup>. Im Anschluß an Sauerländer sieht jetzt auch er die stilbildenden Voraussetzungen für den Bildhauer in Frankreich, wobei er neben Paris und St. Denis wiederum auf Troyes verweist. Die Archivoltenfiguren in Basel hält er für eigenhändig und datiert sie um 1270. Schädler wirft die Frage auf, ob der Bildhauer in Regensburg nicht auch der Baumeister des Domes gewesen sein könnte, wie dies oft in mittelalterlichen Bauhütten der Fall gewesen wäre. Dabei erwähnt er den 1283 als Steinmetz genannten „magister Ludwicus“, der bei seinem Tode 1306 „Ludwicus magister operis S. Petri Ratisp.“ genannt wurde.

## 2. Ausmusterung bisher als vorbildlich herangezogener Skulpturen

Damit es bei dieser verwirrenden Fülle von Zuschreibungen und Hypothesen überhaupt möglich ist, die eigentlichen stilistischen Zusammenhänge herauszuarbeiten, scheint es sinnvoll, die Klärung dieser Fragen systematisch in zwei Etappen zu versuchen. Zunächst seien daher der Reihe nach jene Werkgruppen behandelt, die mit dem Stil des Erminoldmeisters sicher nichts zu tun haben, wobei die Ablehnung zu begründen ist.

### *Die Mainzer Apostel*

Am häufigsten betont wurde die Abhängigkeit des Erminoldmeisters von den Apostelfiguren, die heute im Dom- und Diözesanmuseum in Mainz aufbewahrt werden. Zu den 1909 durch Alfred Stix veröffentlichten sechs Figuren<sup>168</sup> gehört noch ein Johannes d. T.<sup>169</sup>. Später fanden sich auch die übrigen sechs Apostel an ganz anderer Stelle<sup>170</sup>. Sämtliche Figuren waren ursprünglich Reliefs. Die sechs später entdeckten Apostel besitzen noch die Grundplatten, die übrigen wurden (einschließlich Johannes d. T.) vor längerer Zeit zu Freifiguren umgearbeitet, sehr sorgfältig, so daß dieser Eingriff lange Zeit nicht auffiel. Diese unterlebensgroßen Sandsteinformen<sup>171</sup> gehören nach Peter Metz<sup>172</sup> eng zusammen mit dem Grabmal Siegfrieds III. von Eppstein, der Muttergottes von

<sup>167</sup> Schädler (1969).

<sup>168</sup> Stix (1909) 107—115.

<sup>169</sup> s. Kautzsch (1925) Tfl. 42.

<sup>170</sup> Eine der Figuren wurde 1926, die fünf anderen 1929 entdeckt; sie waren in Undenheim/Rheinessen in die Gartenmauer des Pfarrgartens eingemauert gewesen, wo sie der damalige Pfarrer Seeger fand; — s. A. Schuchert, Neuerwerbungen des Mainzer Dom- und Diözesanmuseums, in: Mainzer Zeitschrift 36 (1941) 85 Nr. 39.

<sup>171</sup> Die Bildwerke sind mit den Grundplatten 98 cm hoch, die Freifiguren 94—96 cm; Breite 44—46 cm, größte Tiefe 32 cm; die sechs freiplastischen Apostel sind zusammen genauso breit wie die sechs Relieffiguren: je 275 cm. Material roter Sandstein; bei den Freifiguren etwas dunkler, durch Brandspuren teilweise geschwärzt (die Abarbeitung erfolgte übrigens vor diesem Brand), der Stein sehr porös (Sprünge); bei den Relieffiguren hellerer Stein mit winzigen Spuren alter Fassung, teilweise starke Beschädigungen, eine Figur nur noch Fragment.

<sup>172</sup> P. Metz, Der Dom zu Mainz, Kunstführer an Rhein und Mosel Bd. 3 (Köln-Augsburg-Wien 1927) 55.

der Fuststraße und der Figur eines Bischofs<sup>173</sup>; alle Figuren wären demnach um 1250/60 entstanden. Nach Metz<sup>174</sup> waren außerdem alle genannten Figuren (außer dem Grabmal) ursprünglich Bestandteile des Ostportals der Mainzer Liebfrauenkirche, das aber schon kurze Zeit später wieder abgerissen worden sei, als man um 1300 ein neues Portal schuf, das in Resten erhalten ist<sup>175</sup>. Die Unhaltbarkeit dieser These kann hier nicht näher aufgeführt werden; sie geht schon von der unzutreffenden Annahme aus, im 13. Jahrhundert habe es in Deutschland ebenso regelmäßig Portalanlagen gegeben wie im 14. und 15. Jahrhundert. Hingewiesen sei auch auf die Fragwürdigkeit der Datierung: Während die Muttergottesfigur und das Eppstein-Grabmal zeitlich noch verhältnismäßig nahe beieinander liegen (um 1250), gehören die Apostel einer ganz anderen, späteren Stilrichtung an; auch von der Qualität her sind sie nicht entfernt mit den früheren Bildwerken zu vereinen. Diese sind scharfkantig und ungewöhnlich präzise ausgearbeitet, mit einem Hang zur Geometrisierung, der besonders in den Gewändern deutlich wird (z. B. die Faltenformen auf der Kasel des Erzbischofs oder die zu einem regelmäßigen Stern geordneten Gewandfalten unter den Achseln der beiden Könige), sowie bei der Marienfigur in der Stilisierung der Haare bei Mutter und Kind. Klar trennen sich auch die Gewänder voneinander: beim Grabstein scheinen die einzelnen Stoffe in beinahe papierdünnen Schichten abhebbar, bei der Muttergottesfigur scheiden sich Ober- und Untergewand wie Schale und Kern voneinander. Ebenso sind in den Gesichtern die Einzelteile (Mund, Augen, Brauen) durch scharfe Grate voneinander abgesetzt. Grundsätzlich anders erscheinen dagegen die Apostel. Zunächst fallen die veränderten Proportionen auf: Die Köpfe sind sehr groß, die Körper dagegen fast zurückgebildet, mit schmalen, abfallenden Schultern. Typisch ist die Gestaltung der Gewänder: Ein unendlicher, zäh fließender Faltenstrom überzieht gleichmäßig alle Figuren. Ober- und Untergewänder lassen sich kaum trennen; selbst die Haut, die Bartholomäus als Attribut in der Hand hält, zeigt die gleichen, wulstigen Falten, die breit und schwer die Körper fast zu erdrücken scheinen. Die Arme vermögen sich kaum vom Gewand zu lösen, meist kommen nur die Hände unter den Stoffen vor. Dazu sind die Oberschenkel stark verkürzt, so daß kein Teil in den Raum vorstößt oder sich vom Körper löst; sogar die Attribute bleiben an den Figuren haften: Insgesamt wirken die Apostel, als ob sie in weichem Metall aus einem Stück getrieben worden seien. Dabei sind auch noch innerhalb der Reihen Unterschiede erkennbar: Bei den Relieffiguren sind die Faltenreihen vergrößert, die Gewänder noch weniger differenziert, die Körper noch mehr in die Fläche „projiziert“. Hier muß im Werkstattbetrieb eine Arbeitsteilung erfolgt sein, bei der die Ausführung verschiedenen Bildhauern überlassen wurde.

Schwieriger wird die Beurteilung noch bei der Betrachtung der Köpfe. Beim Johannes d. T. sind Kopf und Figur einheitlich gestaltet, was schon die Anordnung der Haare zeigt, die nahtlos mit dem Fell des Überwurfs verfließen. Im Gesicht, das von wirren, strähnigen Haaren gerahmt ist, die in einzelnen

<sup>173</sup> Kautzsch (1925) Tfl. 51 links — Metz, Der Dom zu Mainz, Abb. 32.

<sup>174</sup> Metz, Der Dom zu Mainz, 55—57 — P. Metz, Das Ostportal der ehemaligen Mainzer Liebfrauenkirche um die Mitte des 13. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 57 (1936) 109—129.

<sup>175</sup> Stix (1909) 126—132.

Wellen weit in die Stirn fallen, findet man in erstarrter Form jene zur Verzerrung neigende Charakterisierungstendenz, wie sie beispielsweise bei den Köpfen der Seligen und Verdammten vom Mainzer Lettner zu spüren war<sup>176</sup> und die bei den Propheten des mittleren Straßburger Westportals ihre letzte Ausformung erhielt<sup>177</sup>. Unter den zusammengezogenen Brauen liegen tief die Augen, die den dumpfen Gesichtsausdruck zum Düsternen verstärken.

Bei den Köpfen der Apostel dagegen wird ein anderer Stil spürbar. Hier sind die Haare in dünnen Strähnen zu ornamentalen Schnecken zusammengedreht oder in gleichmäßigen Wellen aneinander gereiht. Diese Neigung zur schönen, gefällig verlaufenden Linie kennzeichnet auch die Gesichter. Die Augen sind besonders groß, die Oberlider laufen in weitem Schwung über die Unterlider hinweg, die Brauen bilden einen dünnen, gleichmäßig verlaufenden Bogen, die Lippen sind ohne eingezeichnete Umrandung breit und weich, oft leicht geöffnet. Selbst die auf der Stirn eingravierten Falten verlaufen in gleichen Abständen nebeneinander, so daß der Eindruck schönheitlicher Idealköpfe entsteht, die sich in träumerischem Sentiment einander zuneigen. Dafür fehlt jede individuelle Charakterisierung; die Köpfe könnten auf den Körpern meist beliebig vertauscht werden. Auffallend ist jedoch, daß alle zwölf Köpfe gleich durchgearbeitet sind, während die Figuren selbst deutliche Unterschiede zeigten, was wieder auf eine Ausführung durch mehrere Bildhauer deutet.

Nimmt man jedoch diese Köpfe und die am differenziertesten durchgeformten Figuren (z. B. den Petrus) als Maßstab, zeigt sich ganz deutlich, daß die Apostel direkt von Frankreich her beeinflusst sind, und zwar von dem späten Reimser Stil um 1245/55. Am nächsten vergleichbar scheint der Kopftypus mit dem Kopf einer Archivoltenfigur von den Westportalen in Reims (Palais des archevêques)<sup>178</sup>; zu nennen sind auch von Reims abhängige Werke schwächerer Qualität, beispielsweise die Trauernden Mönche vom Grabmal für das Herz des Grafen Thibaut V. von der Champagne im Hôpital Général von Provins (nach 1270)<sup>179</sup>.

Was aber die Mainzer Apostel grundsätzlich von den Bildwerken des Erminoldmeisters unterscheidet, ist jene beschriebene, Körper und Gewand verschleifende Figurenauffassung, die ans beginnende 14. Jahrhundert erinnert, soweit diese Erscheinung nicht auf die geringere Qualität der Apostel zurückzuführen ist. Ebenso verbietet der hier spürbare Hang zur Weichheit und Unverbindlichkeit jeden Zusammenhang mit dem Erminoldmeister, was schon aus zeitlichen Gründen nicht denkbar ist. Am ehesten entspricht die ganze Haltung der Apostel gesinnungsmäßig dem hl. Petrus in Regensburg, dem Spätwerk des Erminoldmeisters. Man muß daher annehmen, daß auch die Mainzer Apostel spät entstanden sind, wohl um 1280, so daß eine stilistische Abhängigkeit des Erminoldmeisters völlig auszuschließen ist. Die entfernte Ähnlichkeit in der Gesichtsbildung, vor allem in der Form der Augen, begründet sich in der gemeinsamen Reimser Herkunft.

<sup>176</sup> Kautzsch (1925) Tfln. 33—37.

<sup>177</sup> Schmitt Straßburg (1924) Tfln. 110—114.

<sup>178</sup> s. Eschapaspe (1971) Abb. p. 41 oben.

<sup>179</sup> Sauerländer (1970) Tfl. 274, S. 172 f., Abb. 102. — Die bisherigen Versuche der Literatur, die Mainzer Figuren von der binnendeutschen Plastik abzuleiten, können nicht überzeugen; der Hinweis von Peter Metz auf die Bamberger Chorschrankenreliefs ist dabei am unverständlichsten — s. Metz, Der Dom zu Mainz, 56 f.

## Bamberg und Magdeburg

Völlig abzulehnen sind auch die angeblichen Beziehungen des Erminoldmeisters zu den Bildwerken in Bamberg und Magdeburg, die seit Heidenhains These mehrfach angeführt wurden. Wie die Ähnlichkeit des Bamberger Dionysiusengels mit dem Regensburger Verkündigungengel ausschließlich auf motivischen Gemeinsamkeiten beruht, finden sich auch bei den Magdeburger Klugen und Törrichten Jungfrauen verstreut Motive, die bei den Regensburger Figuren wiederkehren<sup>180</sup>. Aber auch hier sind die Übereinstimmungen sehr allgemeiner Art. Die Mäntel der Verkündigungsmarien von Magdeburg, Konstanz (Abb. 49) und Regensburg (Abb. 15), von denen nach Heidenhain der der Magdeburger Maria Vorbildlich gewesen sein soll, trennen sich bei genauerer Betrachtung in drei verschiedene Gewänder, die nur von den ikonographischen Voraussetzungen her einander ähnlich sind<sup>181</sup>.

Vor allem aber zeigt die Gesamtanlage der Bildwerke die Unterschiede. In Magdeburg stehen die Figuren in seitlichen Ausschwingungen biegsam und dünn, mit einer auffälligen Vorliebe für lang durchgezogene, leicht gebogene Falten und Gewandsäume. Die Körper sind mit dünnen Untergewändern bekleidet, die besonders die Beine unter dem Stoff sich abzeichnen lassen. Die Figuren entwickeln sich nicht aus dem Volumen einer Säule, sondern sind eher in die Fläche gebreitet<sup>182</sup>. Bei allem Überschwang des Gefühls beherrschen die Gesten nicht so sehr die Figur, daß sich das Gewand nach der Geste ausrichten würde. Treten einmal mächtigere Faltengebilde auf wie bei der Verkündigungsmaria, dann wirken sie mehr an der Figur aufgehängt als aus der Masse herausgetrieben. Die Einzelheiten der Gesichter sind nicht in scharfen Graten aufgesetzt, sondern weich aus dem Gesicht herausgebildet; z. B. läßt sich bei den schmalen, langgezogenen Augen der Jungfrauen kaum sagen, wo die Lider aufhören und wo die vielfach gefurchten Tränensäcke beginnen. Ebenso sind die dicken, vollen Lippen ohne akzentuierenden Umriss modelliert.

Im Vergleich zum Stil, der die Bildwerke des Erminoldmeisters kennzeichnet, zeigen sich also überhaupt keine Gemeinsamkeiten mit den Magdeburger Figuren. Diese weisen ihrerseits kaum nach Bamberg, sondern viel direkter auf französische Vorbilder, und zwar auf die inneren Türpfostenreliefs des rechten Westportals der Reimser Kathedrale mit den Darstellungen der Tugenden und Laster, wie Fritz Bellmann andeutete<sup>183</sup>. Dabei ist es bezeichnend, daß die kleinformatigen französischen Figuren in Deutschland sehr viel größer gestaltet wurden. Zu datieren sind die Magdeburger Bildwerke in die 1260er Jahre.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die Werke des Erminoldmeisters keinen Bezug zur binnendeutschen Plastik des 13. Jahrhunderts zeigen. Wie die Mainzer Apostel sind auch die Bildwerke in Bamberg und Magdeburg direkt von Reims her abzuleiten. Dabei bestehen von den Mainzer Aposteln her überhaupt keine Verbindungen mit Magdeburg, während für die frühere Mainzer Plastik (Muttergottesfigur aus der Fuststraße, Eppsteingrabmal) solche Zusammenhänge längst bekannt sind<sup>184</sup>.

<sup>180</sup> s. Heidenhain (1927) 183—185.

<sup>181</sup> s. S. 180 f.

<sup>182</sup> Manche Jungfrauenfiguren sind zwei- bis dreimal breiter als tief; vgl. Bellmann (1963) 89.

<sup>183</sup> Bellmann (1963) 105.

<sup>184</sup> Vgl. Panofsky (1924) 139—141, 145.

Sehr eng gesehen wurde in der Literatur seit Panofsky die Beziehung des Erminoldmeisters zu den Figuren des Straßburger Lettners<sup>185</sup>. Bei näherer Betrachtung ist aber auch ein solcher Zusammenhang abzulehnen. Dabei ist das Urteil erschwert, da die Lettnerfiguren selbst nicht einheitlich gestaltet sind. Im allgemeinen stehen die Gestalten in Straßburg maßvoll bewegt, oft sich nach einer Seite leicht ausbiegend, den Kopf ebenfalls seitlich geneigt oder leicht gedreht. Die Figuren sind in weite Gewänder gehüllt, die den Körper kaum spürbar werden lassen, sondern stets neue, selbständige Faltengebilde entwickeln. Dabei sind die Säume oft betont; sie führen in weichen Wellenlinien über die Körper. Mit besonderer Vorliebe schlagen die Gewänder immer wieder um, so daß die dünnen Stoffe in mehreren Schichten übereinander liegen. Dabei entstehen aber kaum Tiefen: Die Falten sind meist flach und sorgfältig zu komplizierten Formen drapiert. Alles Knitterige ist vermieden; ohne Spannung schieben sich die weichen Stoffe immer wieder übereinander. Die Obergewänder liegen nicht am Boden auf, sondern werden stets hochgerafft. So scheint es, als wären durch die Gewänder die Bewegungen der Figuren erschlaft: Die Gestalten wirken nicht kompositionell gestreckt durch scheinbar von unten aufsteigende Faltenzüge, sondern eher gedrückt unter der Schwere der herabfließenden Gewandstoffe, aus denen sich kaum die Arme lösen. Außerdem werden die Figuren nach unten schmaler, was das Unstabile betont.

Die Köpfe der Lettnerfiguren zeigen ornamental drapierte Haare, deren Strähnen mit Vorliebe spiralgig aneinander gereiht sind oder sich zu locker gedrehten Schnecken ordnen. Die Augen sind mandelförmig, Ober- und Unterlid bilden einen gleichmäßig flachen Bogen. Die Brauen sind nicht als Grate aufgesetzt, sondern in einem Zug mit dem Nasenrücken aus der Fläche herausmodelliert. Die Lippen sind schmal mit kantigem Umriß. Insgesamt sind die Köpfe lang, sie verjüngen sich leicht nach unten; die Gesichtsfläche wirkt betont glatt, nur manchmal ist die hohe Stirn durch dünn eingeritzte Falten gegliedert.

Wie die Beschreibung zeigte, kann zwischen den Straßburger Lettnerfiguren und den Bildwerken des Erminoldmeisters kein direkter Zusammenhang bestehen. Nicht nur die stilistischen Details weichen voneinander ab, sondern auch die grundsätzlichen Auffassungen der Figuren: Die impulsive, nach außen drängende Gestik und die energische Rhythmisierung der Faltenzüge bei den Figuren des Erminoldmeisters kann nicht von Straßburg angeregt worden sein. Die Lettnerfiguren selbst weisen in ihrem Stil nach Reims, wie vor allem Hans Reinhardt nachwies<sup>186</sup>. Die nächst verwandten Figuren sind dort in den Archivolten der Westportale zu finden, aber nicht gleichmäßig bei allen drei Portalen, wie Reinhardt angibt, sondern nur in den Archivolten des linken Westportals, und zwar in den beiden äußeren Bogenläufen links und in allen Reihen der rechten Seite. Von dem Stil dieser Figuren sind letztlich auch die Mainzer Apostel abhängig. Die anderen Archivolten des linken Westportals in Reims und vor allem die des mittleren und rechten Westportals zeigen dagegen einen ganz anderen, schärferen Stil, der später ausführlich zu behandeln ist<sup>187</sup>. Die

<sup>185</sup> Schmitt, Straßburg (1924) Tfln. 42—53.

<sup>186</sup> Reinhardt (1951) p. 23—27 — Reinhardt (1962) p. 188—191.

<sup>187</sup> s. S. 108.

Reimser Archivolten sind zwischen 1245/55 entstanden<sup>188</sup>, der Straßburger Lettner war 1261 sicher vollendet<sup>189</sup>, so daß die Lettnerfiguren wohl um 1255/60 zu datieren sind.

Einzugehen ist hier kurz auf die Apostelfiguren der Sainte-Chapelle in Paris, die ebenfalls mit dem Erminoldmeister in Verbindung gebracht wurden, allerdings mehr wegen der allgemein postulierten Verbindung der Pariser mit den Straßburger Bildwerken<sup>190</sup>. Die Lettnerfiguren sind aber mit den Aposteln der Sainte-Chapelle wohl nur auf Umwegen verwandt, sie gehören — wie beschrieben — ins Gebiet der Reimser Westportalplastik, während die Figuren der Sainte-Chapelle Zusammenhänge mit dem Marienkrönungsportal und dem Weltgerichtportal von Notre-Dame in Paris zeigen<sup>191</sup>. Zwischen den Pariser Aposteln und den Bildwerken des Erminoldmeisters gibt es jedoch keine Verbindung: Die Figuren der Sainte-Chapelle verkörpern jenen eleganten Pariser Stil der vierziger Jahre, der Körper und Gewand in vollendetem Gegenspiel zueinander stellt, bei nur andeutender Gestik dem Fluß der Falten aber alle Möglichkeiten der Gliederung überläßt. Bei zwei Figuren<sup>192</sup> ist der Vorrang der Faltengebung so betont, daß der Körper ganz verdeckt ist: Die Apostel entwickeln sich in die Breite; die nachgiebig ineinander verschobenen Stoffe bilden mit ihren weich gerundeten Faltenstegen ein schwingendes Muster auf den großen Gewandflächen, was die hohen Figuren ins Monumentale zu steigern vermag. Die Bildwerke des Erminoldmeisters dagegen mit ihrer betonten Gestik und der danach sich ausrichtenden straffen Faltenführung widersprechen grundsätzlich diesen Pariser Figuren.

#### *Die Figuren in Troyes*

Nicht überzeugen kann auch der Hinweis auf die beiden alttestamentarischen Figuren in Troyes<sup>193</sup>, die seit Heidenhain mehrfach in Beziehung zum Erminoldmeister gesetzt wurden. Am weitesten ging dabei Louise Lefrançois-Pillion, die die Figuren sehr spät (zwischen 1280 und 1320) ansetzt<sup>194</sup> und deshalb das Verhältnis umgekehrt sehen möchte: Der französische Bildhauer habe auf einer Wanderfahrt die deutschen Skulpturen kennengelernt und sei von diesen beeinflusst worden, wobei Lefrançois-Pillion neben Regensburg<sup>195</sup> auch an Naumburg und Magdeburg<sup>196</sup> denkt. Das zeitliche Verhältnis rückte 1962 Hans Reinhardt wieder zurecht; er sieht aber nun eine stilistische Abhängigkeit der Basler Archivoltenfiguren von den Bildwerken in Troyes, die um 1260/70 zu datieren seien<sup>197</sup>. Verwirrung brachte 1967 Joseph Roserot de Melin: Er suchte

<sup>188</sup> Sauerländer (1970) 167.

<sup>189</sup> Reinhardt (1951) p. 26.

<sup>190</sup> Heidenhain (1927) 203 — Müller (1950) 29.

<sup>191</sup> Sauerländer (1970) 152 f.

<sup>192</sup> Sauerländer (1970) Tfl. 185 links und rechts.

<sup>193</sup> Figur mit erhobenem Arm: 205 cm hoch, Inv.-Nr. AM 161 — Besinnlich stehende Figur: 208 cm hoch, Inv.-Nr. AM 160; beide Kalkstein. Troyes, Musée des Beaux Arts — Vgl. Roussel (1930) Tome II, p. 11 f., pl. 12, 2—3, 22, 3—4.

<sup>194</sup> Lefrancios-Pillion (1933) 356.

<sup>195</sup> Lefrancios-Pillion (1933) 355.

<sup>196</sup> Lefrancios-Pillion (1933) 356.

<sup>197</sup> Reinhardt (1962) 195 f.

in einem ausführlichen Beitrag die Figuren in Troyes zu identifizieren mit urkundlich genannten Bildwerken, die zwischen 1462/63 für das nördliche Querhausportal der Kathedrale von Troyes geschaffen worden waren<sup>198</sup>. Diese These wurde aber noch im gleichen Jahr von Francis Salet in einer Rezension des Aufsatzes zurückgewiesen<sup>199</sup>. Pierre Quarré setzte 1969 die Figuren von Troyes in Verbindung mit einer Gruppe von Bildwerken in Mussy-sur-Seine und Rouvres<sup>200</sup>, was nicht recht zu überzeugen vermag. Willibald Sauerländer verwies schließlich auf Zusammenhänge mit der inneren Westwand der Kathedrale von Reims und dem südlichen Querhausportal von Notre-Dame in Paris und datierte die Figuren um 1270. Gleichzeitig betonte er, daß unmittelbare Vergleichsstücke aus dem Bereich der Skulptur nicht bekannt seien<sup>201</sup>.

In der Tat zeigen die Figuren in Troyes einen höchst eigenwilligen Stil, der gegensätzliche Gestaltungsmöglichkeiten direkt nebeneinander setzt. Vor allem stehen die ausladenden Bewegungen — der Figur mit erhobenem Arm und der kleinen Figuren zu Füßen der Gestalten — in auffälligem Kontrast zu den unbewegten, von keiner faßbaren Emotion gezeichneten Gesichtern. Ebenso sind die Gewänder teils erstaunlich starr — vor allem die wie aus Blech geformten Untergewänder mit ihren Faltenröhren —, teils wieder dünn und reich bewegt charakterisiert: Die Obergewänder bilden ständig sich überlappende Faltenformen aus, deren Säume als ornamentale Wellenlinien verlaufen. Außerdem werden diese Mäntel in großen Schwüngen über den Leib gezogen, so daß der Gegensatz zu den Untergewändern besonders deutlich ist. Alle diese Faltengebilde scheinen aber ohne System zu verlaufen; sie folgen nicht dem natürlichen Gewandfall, sind aber auch nicht nach irgendwelchen Richtungsachsen geordnet, die sich von der Komposition her erklären ließen, so daß die ganze aufwendige Faltengliederung etwas seltsam Indifferentes erhält. Dieses Zwiespältige der Charakterisierung erfüllt beide Figuren; es dürfte nicht zuletzt ein Grund dafür sein, daß ihre Identifizierung bis heute nicht geglückt ist<sup>202</sup>.

Die nächsten Vergleichsstücke zu den Figuren sind wohl, wie Sauerländer betonte, am südlichen Querhausportal von Notre-Dame in Paris zu finden (Abb. 35—40). Besonders die Köpfe scheinen ähnlich; bei der Gewandbehandlung zeigen sich aber stets die oben genannten Unterschiede, so daß die Figuren in Troyes stilistisch für Frankreich ungewöhnlich isoliert erscheinen. Mit den Bildwerken des Erminoldmeisters besteht allerdings auch kein direkter Zusammenhang. Entfernte Ähnlichkeiten lassen sich durch die gemeinsamen Be-

<sup>198</sup> J. Roserot de Melin, Les deux „Prophètes“ du musée de Troyes, in: Mémoires de la Société Académique de l'Aube, 104 (1964—66) 72—117.

<sup>199</sup> F. Salet, Les statues de prophètes „de Montier-la-Celle“ au Musée de Troyes, in: Bulletin Monumental 125 (1967) 307—310.

<sup>200</sup> P. Quarré, Le Saint Jean-Baptiste de Rouvres et l'atelier de Mussy-l'Evêque, in: Revue de l'Art (1969) f. 3, p. 67—71.

<sup>201</sup> Sauerländer (1970) 175 f.

<sup>202</sup> Die Deutung der Figur mit erhobenem Arm auf Moses (mit dem ursprünglichen Attribut einer ehernen Schlange), die der anderen auf Aaron durch Lefrancios-Pillion (1933, p. 350—352) entbehren jeder Grundlage. Nach Roussel 1930, Tome II, p. 12 werden die kleinen Figuren unter den Bildwerken überlieferungsgemäß als Allegorien von Hoffart und Neid bezeichnet, was ebensowenig beweisbar ist.

ziehungen zu Paris, die für den Erminoldmeister noch nachzuweisen sind<sup>203</sup>, zwanglos erklären. Für die Datierung der Figuren in Troyes um 1270 ist Sauerländer zuzustimmen; die Bildwerke könnten höchstens etwas später entstanden sein.

### *Der „Zackenstil“ der Malerei*

Abschließend sei noch auf den Versuch Gerhard Schmidts eingegangen, die Figuren des Erminoldmeisters stilistisch abhängig zu machen von dem sog. Zackenstil in der Malerei des 13. Jahrhunderts. Es wird selbstverständlich nie geleugnet werden, daß die Ausbildung dieses Stils sich aus dem Bemühen ergab, dreidimensionale Werte in der Malerei anschaulich zu machen. Schließlich zeigt auch die Plastik im Verlauf des 13. Jahrhunderts die Tendenz, die einzelnen Falten zu immer entschiedeneren Faltenzügen zusammenzufassen und so das Gewand als Ausdrucksträger zu betonen. Es geht aber nicht an, wie Gerhard Schmidt bei dieser gleichzeitig zu beobachtenden Verschärfung der Faltenlinien mit dem Ziel einer Rhythmisierung eine Gattung von der anderen abhängig zu machen. Dazu verläuft die Entwicklung viel zu allgemein. Erst recht abzuweisen ist die Konstruktion einer direkten Verwandtschaft zwischen dem Stil eines einzelnen Bildhauers und diesem Stil der Malerei, wie es Schmidt für den Erminoldmeister vorschlägt<sup>204</sup>. Das Vorkommen von „Raffmotiven“ und die am Boden umknickenden Gewänder müssen als weit verbreiteter Formenvorrat so unverbindlich gewertet werden, daß der persönliche Stil eines Bildhauers wohl kaum von solchen Motiven abgeleitet werden kann.

## 3. Mögliche Vorbilder

### *a) Frankreich*

#### *Reims*

Überblickt man die im letzten Abschnitt angeführten unzutreffenden Beziehungen, fällt auf, daß fast alle genannten Bildwerke in mehr oder weniger direktem Zusammenhang zu Reims stehen, — was überhaupt für die deutsche Plastik seit Bamberg typisch scheint. Tatsächlich sind nun auch die primären Voraussetzungen für den Stil des Erminoldmeisters in Reims zu finden, und zwar, wie Reinhardt schon 1939 betonte, „an den oberen Teilen der Portale der Kathedrale“<sup>205</sup>. Diese Beobachtung, die lange unbeachtet blieb<sup>206</sup>, muß aber noch genauer festgelegt werden.

<sup>203</sup> s. S. 109—111.

<sup>204</sup> G. Schmidt (1957) 170—172.

<sup>205</sup> Reinhardt (1939) 26.

<sup>206</sup> Erst Willibald Sauerländer machte wieder auf diesen entscheidenden Stilkreis aufmerksam, wenn er auch nicht Reims direkt nannte, sondern die von diesen Reimser Werken abhängigen Archivoltenfiguren am südlichen Querhausportal von Notre-Dame in Paris (Sauerländer 1968, 76). Dabei kann sein Hinweis auf die Königsgräber von St. Denis außer acht bleiben: Beim gisant des Dagobert-Grabmals ist Sauerländer eine Verwechslung unterlaufen; die Figur stammt aus dem 19. Jahrhundert (Prof. Sauerländer machte

Vergleicht man die Archivoltenfiguren um die Rosen der beiden Reimser Querhausfassaden<sup>207</sup> mit den Archivoltenfiguren der Westportale (Abb. 29—34), zeigt sich ein deutlicher Gestaltungswandel. Die Figuren der Nord- und Südrose, zu deren Kreis auch die berühmten Königsfiguren in den Tabernakeln der Querhausfassaden (besonders der sog. Philippe Auguste)<sup>208</sup> wie die Kopfkonsolen und einzelne Atlantenfiguren zählen, sind gekennzeichnet durch weit ausgreifende Gesten, die den Körper beherrschen, aber an sich ohne bestimmte Richtung bleiben und den Figuren wie „aufgesetzt“ scheinen, durch weite, lappige Gewänder, die in großen Falten locker um die Körper gelegt sind, durch eine angespannte, düstere Expressivität des Ausdrucks, die bis ins Dämonische sich steigern kann, und durch eine eigenartige flackernde Dramatik und Unruhe der ganzen Haltung. Hier kann Gerhard Schmidt, der den Stil des Erminoldmeisters von diesen Figuren ableiten will, nicht zugestimmt werden. Schmidt verweist zunächst auf den Josephsmeister, vor allem aber auf diese Figuren, bei denen er die maßvollen Bewegungsmotive des Josephsmeisters „vielfach hektisch gesteigert“ sieht<sup>209</sup>. In Wirklichkeit ist aber das Verhältnis umgekehrt: Die Rosenarchivolten sind früher entstanden (Querhausfassaden vor 1241 — Westportale zwischen 1245 und 1255)<sup>210</sup>. Die Skulpturen im Umkreis des Josephsmeisters dagegen vertreten einen ganz anderen Stil; hier sind die eigentlichen Vorbilder für den Erminoldmeister zu suchen. Die nächst vergleichbaren Bildwerke finden sich allerdings weniger am Gewände, sondern in den genannten Archivolten der Westportale.

Grundsätzlich sind die Archivoltenfiguren der Westportale gekennzeichnet durch eine auffallende Betonung des Volumens und des geschlossenen Umrisses, während die Figuren um die Querhausrosen oft flach vor dem Grund entwickelt und durch ihre jähen, ausfahrenden Bewegungen geradezu auseinandergerissen wirken. Deutlich unterscheiden sich auch die Köpfe: Während die Figuren der Rosenarchivolten wie die Kopfkonsolen aufs höchste angespannte Gesichter zeigen, die individuelle Empfindungen und Charaktereigenschaften widerspiegeln, und ebenso die Haare zerrfurcht, flatternd, wirr dem Ausdruck der Gesichter entsprechen, sind die Köpfe bei den Figuren in den Bogenläufen der Westportale rund und glatt gegeben, die Einzelheiten der Gesichter nicht modellierend eingetieft, sondern als dünne Grate aufgetragen, die Haare zu geschlossenen Frisuren vereinheitlicht, deren gleichmäßig stilisierte Locken zwar für die einzelnen Köpfe verschieden geformt wurden, aber stets wie

mich selbst auf diesen Irrtum aufmerksam, wofür ich zu Dank verpflichtet bin; — s. a. Suckale (1971) 124 Anm. 2). Zur Geschichte des Dagobert-Grabes vgl. neuerdings M. Bideault, *Le tombeau de Dagobert dans l'abbaye royale de Saint-Denis*, in: *Revue de l'Art* 18 (1972) 27—33. Danach wurde der gisant 1841 während der unter Debret erfolgten Restaurierungen durch J.-S. Brun angefertigt. Anlässlich der Restaurierungen durch Viollet-le-Duc wurde die Figur jedoch bereits 1864 durch die heute noch am Grab befindliche von Geoffroy-Dechaume ersetzt. Auch statt des von Sauerländer angeführten Kopfes des Robert le Pieux (Sauerländer 1968, Abb. 37 — Sauerländer 1970, Tfl. 273), der seinerseits von Reims abhängt, finden sich in Reims selbst treffendere Vergleichsbeispiele.

<sup>207</sup> Sauerländer (1970) Tfl. 263, Abb. 94—98.

<sup>208</sup> Sauerländer (1970) Tfln. 260 und 264 links, S. 166.

<sup>209</sup> G. Schmidt (1957) 162.

<sup>210</sup> Sauerländer (1970) 167.

Kappen dem Gesichtsumriß folgen und nach hinten zum Hals hin herabgezogen sind.

Wenn auch hier nicht der Ort sein kann, das komplexe Gebiet der Reimser Westportalarchivolten<sup>211</sup> ausführlicher zu bearbeiten, sei doch auf Unterschiede innerhalb der Archivoltenfiguren hingewiesen, welche Schlüsse auf die stilistische Herkunft dieser Bildwerke geben können. Die meisten Figuren in den beiden äußeren Bogenläufen links des linken Westportals, vor allem aber am Türsturz und bei sämtlichen Archivolten der rechten Seite desselben Portals sind oft in großem Bogen nach einer Seite ausgeschwungen, die Gestalten wenden sich in gemessenen Gesten einander zu. Auch wenn mehrere Personen zu einer Gruppe zusammengefaßt sind, bedrängen sich die Figuren nicht, sondern stehen ruhig nebeneinander — selbst bei dramatischen Szenen wie der Bekehrung des Saulus am Türsturz<sup>212</sup>. Die Gewänder sind weit, als schwer fallende Stoffe charakterisiert, die senkrechte Röhrenfalten oder wulstige, gegeneinander schwingende Faltenbögen ausbilden, wobei die Stege aber immer gerundet werden, wie überhaupt alles Scharfkantige vermieden ist. Diese Figuren ähneln den ungefähr gleichzeitig entstandenen Bildwerken am nördlichen Querhausportal von Notre-Dame in Paris<sup>213</sup>, wo die gleichen Tendenzen zu finden sind; nur sind die Pariser Figuren gedrungener in der Proportion, mit größeren Köpfen, puppenhafter<sup>214</sup>.

Hier wird in Reims der Einfluß des sog. Höfischen Stils der Ile-de-France spürbar, der bei dem Pariser Nordportal zum Gerundeten, weich Geschwungenen entwickelt worden war. Wie aber schon die genannten Reimser Figuren den Pariser Stil massiger und gestreckter umformten, wurden schließlich die übrigen Archivoltenfiguren der Westportale (Abb. 29—34) ganz selbständig umgestaltet; sie erscheinen wie eine Verschmelzung von Figuren aus den Rosenarchivolten der Querhausfassaden mit diesem „Höfischen Stil“. In den drei inneren Bogenreihen der linken Seite des linken Westportals, in den Archivoltenfiguren des Mittelportals (soweit sie noch erhalten sind) (Abb. 31—34)<sup>215</sup>, sowie im Türsturz und in den Archivolten des rechten Westportals (Abb. 29 und 30) ist dieser neue Stil konsequent ausgeführt. Grundsätzlich werden nun die Bewegungen heftiger und gezielter, das Gewand schärfer durchgegliedert, der Stoff dünner gekennzeichnet, aber zu harten, brüchigen Falten übereinander gelegt. Mit weit ausgreifenden Gesten nehmen die Gestalten Bezug aufeinander, sie deuten mit dem Finger, weisen ihre Attribute vor, drehen die Köpfe betont zu anderen Figuren hin. Mit Vorliebe werden mehrere Personen zu einer Gruppe verbunden, wo sie dann untereinander in lebhaftem Disput stehen, so daß durch das betonte Hin- und Herdrehen eine fast anekdotische Erzählfreudigkeit die Darstellung erfüllt — z. B. bei den Wartenden des „Einzugs in Jerusalem“, linkes Westportal, zweite Bogenreihe von innen links, zweite Gruppe von unten, oder beim Türsturz des rechten Westportals mit der „Taufe des Paulus“<sup>216</sup>.

<sup>211</sup> Vgl. Sauerländer (1964) 292.

<sup>212</sup> Sauerländer (1970) Tfl. 222 oben.

<sup>213</sup> Sauerländer (1970) Tfln. 186—188.

<sup>214</sup> s. S. 113 f.

<sup>215</sup> Abbildungen nach der neuerdings erfolgten Reinigung bei André (1967).

<sup>216</sup> Sauerländer (1970) Tfl. 222 unten.

Diese Gestaltungsweise erinnert nun an die Archivoltenfiguren des Basler Westportals. Der Erminoldmeister fand in diesen Reimser Bildwerken die Grundlagen seines Stils, was auch durch zahlreiche Einzelheiten nachgewiesen werden kann. Vergleichbar sind beispielsweise die Köpfe der Archivoltenfiguren, vor allem des Mittelportals (besonders Abb. 32), mit ihren gratig aufgesetzten Gesichtformen und den ornamental stilisierten Haaren, deren Strähnen scharfkantig voneinander abgesetzt sind. Wie beim Erminoldmeister verschwinden auch bei diesen Reimser Figuren oft die Beine ganz unter dem Gewand, das nach unten zu sich meist ausbreitet und dessen lange Faltenbahnen gezielt zur Betonung der Geste eingesetzt werden (Abb. 29 und 30). Schließlich zeigt sich die Reimser Herkunft des Erminoldmeisters noch in der auffälligen Vielfalt und der Gestaltung der Pflanzen: Ähnliche Rosen wie in der Basler Bogenreihe überziehen in einem breiten Band über den Gewändefiguren alle drei Westportale in Reims. Die Reimser Archivolten werden durch Blattreihen der verschiedensten Pflanzen voneinander getrennt, wenn auch diese Streifen nicht wie in Basel zu selbständigen Archivolten ausgestaltet sind. Außerdem finden sich in Basel noch zwei Kapitelle, die direkt mit Reimser Kapitellen verwandt sind<sup>217</sup>. Das südliche Basler Kapitell läßt sich dabei unmittelbar vergleichen mit einem Kapitell vom nördlichen Seitenschiff der Reimser Kathedrale<sup>218</sup>, das nördliche Kapitell in Basel mit einem Reimser Gegenstück vom Triforium des Hauptschiffs<sup>219</sup>.

### Paris

Neben Reims war aber noch ein weiterer französischer Skulpturenzyklus maßgebend für den Stil des Erminoldmeisters, worauf Willibald Sauerländer besonders verwies<sup>220</sup>. Die Archivoltenfiguren des südlichen Querhausportals von Notre-Dame in Paris (Abb. 35—40), die um 1260/65 entstanden<sup>221</sup>, sind direkt von den Reimser Westportalfiguren abhängig<sup>222</sup>. Gleichzeitig stehen sie in der Pariser Tradition des „Höfischen Stils“, der am nördlichen Querhausportal vorherrscht hatte. Wie Dieter Kimpel nachwies, ist die äußere Bogenreihe des Südportals teilweise noch von der Werkstatt des Nordportals geschaffen worden<sup>223</sup>. Gerade ein Vergleich dieser früheren Bildwerke mit den übrigen Skulpturen zeigt, wie sehr der Reimser Einfluß den Stil umwandelte. Die Figuren der Nordportalwerkstatt<sup>224</sup> zeichnen sich aus durch eine idealisierte Schönheitlichkeit unter Betonung der geschwungenen Linie und der gerundeten Form. Jede Höhlung des Bildwerks durch tiefe Falten ist vermieden; ebenso lösen sich die Arme meist nicht von der Figur, so daß die ganze Gestalt als kompakte Masse mit geschlossener Oberfläche erscheint. Die Zahl der Falten ist beschränkt; sie sind oft parallel gereiht, immer aber „ornamental“ geordnet. Um der Ein-

<sup>217</sup> s. S. 155.

<sup>218</sup> Vgl. die Abbildung bei R. Branner, *Reims West and Tradition*, in: *Amici Amico*. Festschrift Werner Groß (München 1968) Abb. 21.

<sup>219</sup> Vgl. die Abbildung bei D. Jalabert, *La flore sculptée des monuments du Moyen Age en France* (Paris 1965) pl. 76 A.

<sup>220</sup> Sauerländer (1968) 76.

<sup>221</sup> Sauerländer (1970) 168 f., Tfln. 267—269.

<sup>222</sup> Kimpel (1971) 189—192.

<sup>223</sup> Kimpel (1971) 163—165, 173.

<sup>224</sup> Sauerländer (1970) Tfln. 186—188.

heitlichkeit der Gesamtwirkung willen ist auf individuelle Charakterisierung verzichtet.

Diese Pariser Vorliebe für die Eleganz der Linienführung und für das Gerundete aller Form verband sich in den beiden inneren Bogenreihen mit dem beschriebenen Reimser Figurenstil. Die ständigen wechselseitigen Beziehungen zwischen Reims und Paris<sup>225</sup> erreichten hier einen Höhepunkt. Von diesen Bildwerken wurde auch der Erminoldmeister entscheidend beeinflusst.

Am auffallendsten ist bei diesen Figuren der inneren Archivolten die Vielfalt der Bewegungen, die nun die Gestalten erfüllt. Die Heiligen der mittleren Reihe (Abb. 36 und 37) wenden sich lebhaft nach allen Seiten, weisen ihre Attribute vor, deuten sogar mit dem Finger darauf (z. B. der hl. Vinzenz — zweite Figur von unten links —, der auf den Mühlstein zeigt, Abb. 36 unten), sind vor allem von ihren Gesten geprägt, die ein wenig theatralisch in allen Möglichkeiten vorgeführt werden. Die Engel der innersten Reihe (Abb. 38—40), die alle Kronen in den Händen halten, sind gleichwohl ständig variiert: Sie tragen ihre Kronen mit beiden Händen oder mit einer Hand stets anders, gestikulieren dann mit der freien Hand, rafften ihr Gewand hoch oder klemmen geraffte Stoffe unter dem Arm fest, während beispielsweise die Engel an der gleichen Stelle des Nordportals wie stereotype Wiederholungen derselben Haltung wirken. Grundsätzlich sind die Gewänder ungewöhnlich reich gefaltet; sie fallen in schweren Stoffen herab und breiten sich weit am Boden aus. Bei den Sitzfiguren zeichnen sich die Beine deutlich unter dem Gewand ab, die Engel aber sind zu einer eigenartigen Kniestellung mit weit zurückgesetztem Bein gezwungen, damit die Beine noch unter der Fülle des Gewandes spürbar werden. Im Gegensatz zu den starren, hart gebrochenen Falten der Reimser Figuren ist die Faltengebung hier viel differenzierter, — nicht nach dem Prinzip der vorwiegend parallelen Faltenreihung gestaltet, sondern zu ständig neuen Gebilden geformt, mit dunklen Höhlungen unter den Gewandsäumen und in den Faltentiefen, wobei die Faltenstege nie gerade verlaufen, sondern immer wieder umbiegen, weich gegeneinander stoßen, lappig umschlagen, schwer in Vertiefungen einsinken, — also dem freien Fall dicker Stoffe nachgebildet sind.

Auch die Köpfe unterscheiden sich von denen der Reimser Figuren. Sie sind runder, untrennbar mit den Haaren verschmolzen. Die Gesichter sind betont charakterisiert, auch bei den Engeln, deren Lächeln immer wieder abgewandelt wurde. Zu nennen ist noch die Form der Augen, die ebenso beim Erminoldmeister zu finden ist: Ein in großem Bogen geschwungenes Oberlid ist über ein gerades Unterlid gelegt und läuft seitlich noch über dieses hinweg.

Im Tympanon des Portals erscheint der Stil durch die Aufgaben des Reliefs etwas gewandelt: Hier ist die betonte runde Körperlichkeit der Figur aufgegeben zugunsten einer ornamentalen, nervös bewegten, oft fast fahrigen Linienführung, die als Ausdrucksträger die Darstellung mit interpretiert. Von diesem Stil sind beispielsweise die Straßburger Propheten deutlich abhängig<sup>226</sup>; der Erminoldmeister dürfte dagegen eher von den massigeren Archivoltenfiguren beeinflusst worden sein.

Hinzuweisen ist auch auf die Konsolfiguren unter dem Türsturz: Hier er-

<sup>225</sup> Vgl. Kimpel (1971) 192.

<sup>226</sup> s. S. 114 f.

scheinen Engel direkt neben reichem Laubwerk — in ähnlicher Zusammenstellung wie bei der inneren Archivoltenreihe in Basel<sup>227</sup>.

Insgesamt ist der Erminoldmeister also von zwei Figurengruppen der französischen Plastik abhängig, die ihrerseits in engem Zusammenhang stehen. Trotzdem unterscheiden sich die Reimser Figuren von der Pariser Südportalplastik, — und der Erminoldmeister scheint von beiden Gruppen gleichmäßig beeinflusst. In seinen früheren Werken ist mehr eine direkte Reimser Wurzel festzustellen; hier ist der Bildhauer vor allem auf eine straffe Ausrichtung der Faltenzüge und ein säulenhaftes Volumen seiner Figuren bedacht. Erst im Spätwerk des Erminoldmeisters, beim hl. Petrus, werden die Pariser Einflüsse erkennbar: Hier erscheint auf einmal jene Freiheit der Faltenführung, jene vierteilige Zusammenordnung weich gerundeter Falten, die nachgiebig ineinander verfließen, wie es bei den Archivolten des Pariser Südportals (vor allem Abb. 35 unten, Abb. 36 und 37) zu erkennen war.

### *b) Die oberrheinische Tradition*

Mit dem Hinweis auf Frankreich sind aber noch nicht alle für den Stil des Erminoldmeisters entscheidenden Einflüsse geklärt. Zu berücksichtigen sind vor allem die im nächsten Umkreis des Bildhauers — am Oberrhein — entstandenen Bildwerke, wie weit sie untereinander und zum Erminoldmeister in Beziehung stehen. Entscheidend für die Untersuchung einer möglicherweise am Oberrhein herrschenden eigenen Tradition ist die Frage nach der Herkunft und Entwicklung der Plastik in den großen Zentren dieses Gebiets, eben Straßburg, Freiburg und Basel. Der große Komplex Straßburger Westfassade — Freiburger Vorhalle ist neuerdings in einer Berliner Dissertation von Friedrich Kobler behandelt worden<sup>228</sup>. Es scheint notwendig, zur Klärung der stilistischen Zusammenhänge näher auf diese Arbeit einzugehen.

#### *Die Figuren der Straßburger Westportale*

Nach Friedrich Kobler ist ein Teil der Gewändefiguren des rechten Straßburger Westportals bereits vor der Planung der Westfassade entstanden, und zwar sämtliche Jungfrauen außer der rechts neben dem „Fürst der Welt“ stehenden. Indiz für diese Vermutung sind die Sockelreliefs mit den Monats- und Tierkreisdarstellungen, die unter den Figuren eingeschoben sind. Nach Kobler erfolgte dieser Einschub zur Einpassung der Figuren in die Gewändennischen, da die Statuen allein zu klein gewesen wären. Nachdem aber beim „Fürst der Welt“, dem „sponsus“ und der genannten Jungfrau die Plinthen bereits mit diesen Monatssockeln rechnen würden, müßten diese Figuren nach der Portalplanung entstanden sein<sup>229</sup>. Gleichzeitig mit diesen späteren Figuren des rechten Portals seien die Tugenden des linken Portals (Abb. 45) entstanden, die stilistisch bereits von den älteren Gewändefiguren des Jungfrauenportals abhängen. Die großen Unterschiede zwischen den Figuren der Tugenden selbst erklärt Kobler so, daß hier eine „traditionsgebundene, altertümliche“ Werkstatt gearbeitet habe, die neben den Vorlagen der Jungfrauenwerkstatt auch

<sup>227</sup> s. S. 149 f.

<sup>228</sup> Kobler (1970).

<sup>229</sup> Kobler (1970) 32—48.

auf ältere Einflüsse zurückgegriffen hätte<sup>230</sup>. Gleichzeitig mit den Tugenden seien auch die Propheten des Mittelportals entstanden. Im Tympanon des Mittelportals schließlich trafen die beiden Gruppen zusammen: Der untere Streifen entspräche stilistisch den Prophetenfiguren, der mittlere den Tugenden, während der obere sich in „Richtung auf Ausgleich und Vereinfachung“ von den unteren Streifen entfernen würde<sup>231</sup>. Auf die stilistische Herkunft der Portalfiguren geht Kobler nicht ein.

Ausgangspunkt für die chronologische Ordnung Koblers ist die Beobachtung, daß die Figuren des südlichen Portals kleiner sind als die übrigen Gewandefiguren. Die Statuen wären demnach ursprünglich für ein kleineres Portal bestimmt gewesen, das dann im Lauf der Planung der Westfassade größer ausgeführt worden sei. Diese vom Format ausgehende These, die Kobler von Victor Beyer übernahm<sup>232</sup>, stimmt aber nur bedingt: Die Figuren des rechten Portals messen zwar zwischen 160—170 cm<sup>233</sup>, die Tugenden des linken Portals dagegen 176 bis 194 cm<sup>234</sup>, so daß eine durchschnittliche Differenz von 20 cm sich ergibt. Nicht übersehen werden darf aber, daß die Tugenden auf den allegorischen Darstellungen der Laster stehen, die Frauenfiguren selbst also keineswegs größer sind als die des rechten Portals. Man könnte deshalb auch folgern, daß die Monatsdarstellungen des rechten Portals eingesetzt wurden, damit die Gewandefiguren selbst nicht größer wurden als die am linken Portal. Daß die Monatsdarstellungen nicht im Verband mit dem Mauerwerk stehen, wie Kobler anführt<sup>235</sup>, spricht nicht zwingend für eine frühe Entstehung der Jungfrauen. Wenn diese Figuren nämlich bei der Errichtung des Südportals tatsächlich schon vorhanden waren, hätte man die Nischen eigentlich von Anfang an nach Maß für die Jungfrauen schaffen können, oder es wären die Monatsdarstellungen gleichzeitig eingemauert worden; normalerweise stehen solche Reliefs doch immer im Verband mit dem Mauerwerk. Außerdem hätte man kaum voll ausgebildete Sockel mit rechteckigen Plinthen im Gewände eingesetzt, wenn von Anfang an die Monatsdarstellungen auf diesem Unterbau vorgesehen gewesen wären. Mit größerer Wahrscheinlichkeit kann man daraus schließen, daß die Nischen bereits vorhanden waren, als der Bildhauer mit seiner Arbeit begann. Ohne die Sockel mit den Monatsdarstellungen hätten aber die Körper vor den schmalen Nischen stark überdehnt werden müssen — wie die Propheten des Mittelportals, was dem Bildhauer der Jungfrauen von seinem Stil her widerstrebte<sup>236</sup>. So zeichnet sich das Bild von der Entstehung der Portalfiguren wohl anders: Die Höhe der Nischen war für Bildwerke berechnet, wie sie in den Propheten geschaffen wurden: überlang, mit Gewändern, deren gratige Falten sich in scharf geschnittenen Schwüngen hochentwickeln. Es kann kein Zweifel bestehen, daß diese Figuren am besten in die Portalnischen passen.

Die Gewandefiguren des linken und rechten Portals dagegen vertreten einen

<sup>230</sup> Kobler (1970) 49—52.

<sup>231</sup> Kobler (1970) 68 f.

<sup>232</sup> V. Beyer, *La sculpture*, in: H. Haug, R. Will, Th. Rieger, V. Beyer, P. Ahnne, E. Fels, *La Cathédrale de Strasbourg* (Strasbourg 1957) p. 82.

<sup>233</sup> Schmitt, *Straßburg* (1924) XVII.

<sup>234</sup> Schmitt, *Straßburg* (1924) XIII.

<sup>235</sup> Kobler (1970) 33.

<sup>236</sup> s. S. 113 f.

ganz anderen Stil, wie ihn Kobler ausführlich beschrieben hat<sup>237</sup>. Sie sind maßvoller bewegt als die Propheten, mit eigentümlich weich schwingenden Gesichtsf lächen, von gedrungener Proportion und mit schleppend verfließenden Gewändern bekleidet. Die stilistische Trennung, die Kobler zwischen den Figuren des rechten Portals vornimmt, vermag allerdings nicht recht zu überzeugen. Gerade an diesem Portal sind die Bildwerke einheitlich gestaltet; man kann sich schlecht vorstellen, daß neun Jungfrauen schon längere Zeit vorher entstanden sein können, wobei die ungerade Zahl an sich schon bedenklich stimmt, was Kobler selbst anmerkt<sup>238</sup>. Vor allem wird nicht klar, wie es möglich ist, beispielsweise die Figur Christi und die der rechts neben ihm stehenden Jungfrau<sup>239</sup> stilistisch voneinander zu trennen<sup>240</sup>. Bei dieser strengen Stilkritik müßte eher das linke Portal zeitlich differenziert werden. Hier unterscheiden sich, wie schon immer gesehen wurde, die außen vor der Wand stehenden Tugenden (Abb. 45)<sup>241</sup> aufs Stärkste von den Gewändefiguren, die ihrerseits manche stilistische Differenzen aufweisen. Statt von einer altertümlichen Werkstatt zu sprechen, die neben anderen Vorlagen auch solche des Jungfrauenateliers übernommen hätte, wäre man bei der ausgeprägten Individualität dieser Figuren eher geneigt, hier den Beginn der Bildhauerarbeiten anzusetzen, nachdem auch der Bau der Westfassade an der Nordseite begonnen wurde<sup>242</sup>. Außerdem bleibt fraglich, ob diese „traditionsgebundenen“ Figuren tatsächlich von den Jungfrauen des rechten Portals abhängig sind. Hier ist die stilistische Herkunft der Straßburger Figuren zu untersuchen. Da diese Frage in diesem Zusammenhang nur am Rand gestellt werden kann, müssen allgemeine Hinweise genügen.

Trotz der hinlänglich bekannten Differenzierung der Skulpturen der Straßburger Westportale in zwei maßgebliche Bildhauerwerksstätten ist die Frage nach der stilistischen Einordnung der Figuren noch kaum systematisch untersucht worden. Nachdem die ganze Portalgestaltung architektonisch aufs engste mit den Querhausanlagen von Notre-Dame in Paris verbunden ist (vor allem die Gliederung des Gewändes in Nischen, die Aufstellung von Figuren zu seiten der Portale unter eigenen Wimperg-Bekrönungen, sowie der steile, durchbrochene Wimperg über dem Portalbogen), lag es nahe, auch für die Skulptur die Voraussetzungen bei diesen Pariser Portalen zu suchen. Tatsächlich sind nun, wie in der Literatur auch betont wurde<sup>243</sup>, die Straßburger Figuren der Tugenden und der Jungfrauen von den Skulpturen am nördlichen Querhausportal in Paris abhängig<sup>244</sup>. Diese um 1250 entstandenen Bildwerke zeigen die gleichen maßvoll bewegten Figuren, die meist schlank, aber ungleich proportioniert sind: Bei der Trumeau-Madonna ist der Oberkörper auffallend kurz, bei den Figuren im Tympanon geben die kurzen Arme und die manchmal gedrungenen Körper den Gestalten etwas Puppenhaftes. Sie sind mit weiten Ge-

<sup>237</sup> Kobler (1970) 39—52.

<sup>238</sup> Kobler (1970) 70.

<sup>239</sup> Schmitt, Straßburg (1924) Tfl. 136.

<sup>240</sup> Den Zusammenhang der beiden Figuren betont indirekt auch Kleiminger, Elsaß (1939) 18.

<sup>241</sup> Schmitt, Straßburg (1924) Tfln. 89 und 90.

<sup>242</sup> s. Kobler (1970) 33.

<sup>243</sup> Schmitt, Straßburg (1924) 24 — Kobler (1970) 117—119 — Sauerländer (1970) 154 — Recht (1971) 79.

<sup>244</sup> Sauerländer (1970) Tfln. 186—188.

wandern bekleidet, die den Körper lose umhüllen und ihn oft ganz verdecken, obwohl — wie vor allem bei knienden und sitzenden Figuren deutlich wird — der Körper auch betont vorgeführt werden kann. Die Stoffe der Gewänder sind alle gleich charakterisiert: Sie bilden parallel geführte Faltenstege aus, beispielsweise bei den senkrechten Röhrenfalten der Untergewänder, oder sie fallen in gegeneinander versetzten Bögen weich unter den Armen herab. Wie die Gesten der Figuren auch bei dramatischen Szenen (im Tympanon) stets mehr vom Rhythmus der zusammenklingenden Bewegungen als vom Handlungsablauf geprägt sind, biegen sich auch die Gestalten selbst oft nach einer Seite aus, so daß die Anordnung aller Figuren nach einem Gesetz „ornamental“ verlaufender Schwingungen erfolgt scheint. Die Gesichter können, vor allem bei den Köpfen der Archivoltenfiguren, unter Vernachlässigung der physiognomischen Einzelheiten weich bewegt sein, wobei die Haare meist schematisch stilisiert werden. In Straßburg findet sich dieser Stil in den beiden mittleren Streifen des Tympanons des mittleren Westportals, also in den Szenen von der „Dornenkrönung“ bis zum „Ungläubigen Thomas“. Hier sind die Figuren nur stärker überlängelt, die Stoffe der Gewänder dünner gekennzeichnet und in mehr Falten gegliedert, wobei die Gewandsäume manchmal als durchlaufende Wellenformen betont eingesetzt sind. Diese zunehmende Betonung der Gewänder läßt sich auch bei den Figuren des linken und rechten Westportals verfolgen. Während bei den Tugenden am Gewände des linken Portals<sup>245</sup> die Körper oft noch deutlich unter dem Gewand sich abzeichnen, so daß beispielsweise bei der dritten Tugend von innen am rechten Gewände<sup>246</sup> eine Erinnerung an die Synagoge des südlichen Querhausportals nachzuklingen scheint, finden sich am selben Portal auch Figuren, die unter Verzicht auf seitliche Ausschwingungen in betont geschlossenem Umriß erscheinen und durch mächtig ausladende Faltenformen den Körper völlig überdecken, wobei die Gestalt selbst an Volumen und Masse gewinnt (z. B. die zweite Tugend von innen am rechten Gewände<sup>247</sup>). Diese Tendenz herrscht bei den Jungfrauen des rechten Portals absolut vor. Hier gibt es meist keine seitlichen Schwünge mehr — vor allem nicht bei den Figuren des rechten Gewändes: Die Gestalten dieser Seite sind von oben bis unten gleich breit (nicht einmal die Arme lösen sich aus dem Umriß), sie wirken deshalb in ihren Proportionen gedrungen und sind ausschließlich durch die Anordnung der Gewänder charakterisiert. Dieser am rechten Portal sich entwickelnde Stil war der einflußreichste im oberrheinischen Gebiet des späten 13. Jahrhunderts; von ihm sind, wie noch zu zeigen ist, die späteren Figuren des Basler Westportals, die Klugen und Törichten Jungfrauen und alle damit verwandten Figuren der Freiburger Vorhalle, sowie ein Großteil der späteren oberrheinisch-schwäbischen Plastik abhängig. Schon aus diesem Grund ist kaum anzunehmen, daß die Straßburger Jungfrauen die ältesten Figuren der Westfassade sind, wenn sich alle späteren Skulpturen nach ihnen ausrichten, während beispielsweise das Prophetenatelier nur in den Archivoltenfiguren des Freiburger Hauptportals eine bescheidene Nachfolge fand<sup>248</sup>.

Diese zweite Figurengruppe der Straßburger Westportale, die durch die Pro-

<sup>245</sup> Schmitt, Straßburg (1924) Tfln. 83—88.

<sup>246</sup> Schmitt, Straßburg (1924) Tfl. 88 links.

<sup>247</sup> Schmitt, Straßburg (1924) Tfl. 87 rechts.

<sup>248</sup> Schmitt, Freiburg (1926) 39—43.

pheten des Mittelportals<sup>249</sup> charakterisiert ist, scheint tatsächlich ganz isoliert aufzutreten. Auf die Herkunft dieses ausdrucksbetonten, übersteigerten Stils wurde bisher nur vereinzelt eingegangen. Der Verweis Hans Reinhardts auf die „Prophetenfiguren“ in Troyes<sup>250</sup> wie der Versuch Roland Rechts, außer Troyes auch den Reimser Josephsmeister zum Vergleich heranzuziehen<sup>251</sup>, blieben wenig überzeugend. Lediglich Willibald Sauerländer übernahm den frühen Hinweis Otto Schmitts auf das südliche Querhausportal von Notre-Dame in Paris<sup>252</sup> und deutete damit wieder jene engen Zusammenhänge an, die eigentlich von Anfang an am nächsten gelegen wären<sup>253</sup>. Im Tympanon dieses um 1260/65 entstandenen Portals<sup>254</sup> zeigt der unterste Reliefstreifen, vor allem bei den Darstellungen des Disputs und der Predigt des hl. Stephanus, den Straßburger Propheten nächst verwandte Züge. Hier begegnet man den gleichen Gesichtern mit ihrer übertriebenen mimischen Differenzierung, die innere Erregung und Bewegtheit widerspiegeln soll, den schmalen Köpfen, die von großen „ornamental“ schwingenden Locken gerahmt werden und den auffallend langen und spitzen Bärten, welche die Form der Köpfe noch mehr in die Länge ziehen. Bezeichnend für diesen Stil ist überhaupt der Versuch des Bildhauers, die gefühlsmäßige Reaktion der einzelnen Personen innerhalb der Szene darzustellen. So dienen beim „Disput“ alle Einzelheiten zur Verdeutlichung des erregten Streitgesprächs: die ausfahrenden Gesten, die Gedrängtheit aller Figuren innerhalb der Darstellung, selbst die Gestaltung der Gewänder, die in zahllose Falten sich gliedern, wobei die Gewandsäume besonders betont sind. Gerade der verwirrende Wellenschlag dieser auf- und abführenden, unaufhörlich übereinander gelegten Säume scheint bezeichnend für die Interpretation der ganzen Szene.

Die Straßburger Propheten gehen direkt von diesem späten Pariser Stil aus, wobei es wieder bezeichnend ist, daß der Stil kleinformatiger französischer Relieffiguren für monumentale Gewandestatuen vorbildlich werden konnte. Die Propheten sind sogar noch stärker „ornamentalisiert“: Die Gesichter beispielsweise erinnern an Masken, die zur Charakterisierung bestimmter psychisch differenzierter Typen aufs äußerste stilisiert sind, wobei zwangsläufig alles Individuelle verlorengeht. Ebenso wird viel mehr als in Paris der Körper zurückgedrängt zugunsten der pointiert eingesetzten Drapierung der Gewänder. Sogar die Gesten wirken wie bestimmt von diesen gewaltigen Faltenzügen, die meist in Zickzackbögen über die Gestalten schwingen und alle nur erdenklichen Formen annehmen — wobei die Gewandsäume wie in Paris eine große Rolle spielen, so daß auch hier die Absicht des Bildhauers deutlich wird, die Gewandführung wie die Gestaltung der Köpfe zur Charakterisierung verschiedener Typen „geisterfüller“ Männer auszurichten.

Wie der Erminoldmeister hat der Bildhauer der Propheten am Pariser Südportal gelernt, und dies verrät sich auch in den Gemeinsamkeiten, die zwischen Straßburg und den Basler Archivoltenfiguren zu beobachten sind, vor allem in

<sup>249</sup> Schmitt, Straßburg (1924) Tfln. 103—114.

<sup>250</sup> Reinhardt (1962) p. 195.

<sup>251</sup> Recht (1971) 79.

<sup>252</sup> Schmitt, Straßburg (1924) 23 f.

<sup>253</sup> Sauerländer (1963) 134.

<sup>254</sup> Sauerländer (1970) Tfl. 269.

der Neigung zur Stilisierung, zur scharfkantigen Differenzierung und zum theatralischen Effekt. Nur schwankt bei den Basler Figuren die Sicherheit der Charakterisierung, sie sind von etwas äußerlichem Temperament und wirken sehr viel unbeschwerter. Damit erweisen sie sich wohl als Frühwerk eines Bildhauers, — und tatsächlich steht etwa die Prüfeninger Figur des Erminold den Straßburger Propheten sehr viel näher.

Zur Gruppe dieser Propheten gehört in Straßburg noch der unterste Streifen des Tympanons des mittleren Westportals, wobei hier nicht zu entscheiden ist, ob es sich um ein Jugendwerk des maßgeblichen Bildhauers oder um eine Arbeit seiner Werkstatt handelt.

*Die vier Tugenden am linken Straßburger Westportal — Die Strebepfeilerfiguren am Freiburger Münster — Figuren von St. Martin in Kolmar*

Von allen Figuren der Straßburger Westportale unterscheiden sich grundlegend die vier Tugenden, die zu beiden Seiten des linken Westportals stehen (Abb. 45)<sup>255</sup>. Während sonst alle Bildwerke unter deutlichem Pariser Einfluß stehen und auch zeitlich kaum zu differenzieren sind (alle Portalfiguren dürften zwischen 1276/77 und 1285/90 entstanden sein), wird hier ein anderer Stil greifbar, der mit den Pariser Vorbildern nichts gemein hat. Diese vier Tugenden gehören zu einem Kreis von Bildwerken, die am Oberrhein selbst auf eine ältere Tradition zurückreichen. Ihre typischen Kennzeichen lassen sich an weiteren Beispielen im Straßburger Umkreis aufzeigen. Von ihnen scheint auch der Erminoldmeister beeinflusst worden zu sein; es ist daher nötig, auf die Gruppe ausführlich einzugehen. Diesen vier Straßburger Tugenden am nächsten verwandt sind die Figuren der Apostel und des heiligen Michael, die am Langhaus des Freiburger Münsters in Höhe des Dachansatzes vor den Strebepfeilern stehen, wobei an der Nordseite eine Figur, an der Südseite je zwei Figuren an einem Strebepfeiler angebracht sind<sup>256</sup>. Wie bei den Tugenden findet man hier in den Gesichtern die gleichen Grate zur Betonung der Einzelheiten, die gleiche, kantig umrissene Gesichtsfläche, die nicht weich modelliert ist, sondern entweder ganz glatt bleibt oder durch hart eingeritzte Furchen und Grübchen gegliedert ist, sowie jene ausladenden, zu gewaltigen Locken stilisierten Haare, welche die Köpfe sehr groß erscheinen lassen. Die Körper dagegen sind schlank und stark überlängt, oft noch nach unten sich verjüngend; auch die Schultern können schmal sein, so daß die breitesten Stellen der Figuren entweder am Oberkörper oder um die Hüften zu finden sind, wo das Gewand zu aufwendigen Faltengebilden sich zusammenstaut oder von den Armen hochgezogen wird. Ein Körper wird unter dem Gewand nicht spürbar, schon gar nicht bei den Beinen; das Gewand ist durch die auffälligen, fast grotesk übertriebenen Falten charakterisiert. Diese gliedern den Stoff zu mächtigen, weit ausladenden Bögen, die den Leib seitlich umfassen und der Figur einen gezackten Umriss geben, oder zu langen parallelen Faltenröhren, die senkrecht nebeneinander gereiht sind. Die Oberkörper sind meist glatt oder nur durch flach aufliegende Falten gegliedert, erst von der Hüfte ab setzt diese bezeichnende Faltengebung ein.

<sup>255</sup> Schmitt, Straßburg (1924) Tfln. 89 und 90.

<sup>256</sup> Schmitt, Freiburg (1926) Tfln. 30—51.

Die stilistischen Quellen für diese Bildwerke, denen auch noch einige recht schwache Apostelfiguren an den Nordstreben des Straßburger Langhauses angeschlossen werden können<sup>257</sup>, sind kaum zu fassen. Vielleicht handelt es sich, wie vor allem Schmitt betonte<sup>258</sup>, um Arbeiten in der Nachfolge der Straßburger Lettnerfiguren, die ihrerseits auf Reims zurückzuführen sind<sup>259</sup>. Wichtiger ist aber in diesem Zusammenhang die bewußte Umformung aller dieser Skulpturen zu einem zwar vergrößerten, aber eigenwillig und konsequent durchgeführten neuen Stil.

Außer diesen Bildwerken in Straßburg und Freiburg finden sich Beispiele der gleichen Gruppe vorwiegend im Elsaß. Am Nikolausportal von St. Martin in Kolmar, das nach 1263 entstanden ist<sup>260</sup>, zeigen der untere Teil des Tympanons und die Archivolten eine ganz ähnliche rhythmische Gliederung mächtiger Faltenzüge und die gleiche scharfkantige Abgrenzung der Einzelheiten, wie der Haare, Gesichter, Attribute. An der gleichen Kirche ist noch die Figur einer Muttergottes mit Kind zu nennen, die ebenfalls in diesen Kreis gehört<sup>261</sup>.

### *Die Rufacher Konsolen*

Vor diesen Kolmarer Bildwerken entstanden die auch in der Qualität höher einzuschätzenden Chorkonsolen im Münster von Rufach (Abb. 41—44). Diese vier verhältnismäßig großen<sup>262</sup> Kalkstein-Konsolen befinden sich im Langchor des Münsters über einem schmalen, durchlaufenden Gesims in einigen Metern Höhe, als Träger für die hier aufsitzenden Wanddienste, also an der Nord- und Südwand je zwei Konsolen einander gegenüber. An jeder Konsole befinden sich drei Figuren. Die Mittelfigur scheint jeweils als Atlant gedacht: Bei den Konsolen der Nordseite stehen diese männlichen Gestalten in einem aus der Rückwand wachsenden Geäst, während zu ihren Füßen die Allegorie eines Lasters dargestellt ist (zu identifizieren nur noch die Allegorie des Geizes: ein Teufel stopft Geld in den Mund eines Mannes — Abb. 41). Zu Seiten der Atlanten finden sich bei den nördlichen Konsolen die Symbole der vier Evangelisten (Abb. 41 und 42). An der Südseite stehen die Mittelfiguren ebenfalls in einem Geäst, mit einem Bein treten sie aber auf einen Drachen. Beigegeben sind diesen Atlanten weibliche Figuren, die Wasser aus großen Krügen schütten, wohl Darstellungen der vier Paradiesesflüsse (Abb. 43 und 44). Die Ikonographie dieser eigenartigen Gruppen ist noch ungeklärt. Umstritten ist auch die Frage der Datierung. Während Kleiminger die Rufacher Konsolen um 1280 ansetzt<sup>263</sup>, datiert neuerdings Dieter Graf den ganzen Chor ins letzte Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts. Auch die Konsolen sind nach ihm so spät entstanden<sup>264</sup>. Man muß aber darauf hinweisen, daß im Chor zwei verschiedene Stilstufen zu unterscheiden sind. Die dreiteiligen, schweren Runddienste des Langchors können wohl kaum so spät entstanden sein. Die reich verzierten Blattkapitelle dieser Dienste, die sich von denen im Chorschluß deutlich unterschei-

<sup>257</sup> Schmitt, Straßburg (1924) Tfln. 39 rechts und 40.

<sup>258</sup> Schmitt (1922) 130—132.

<sup>259</sup> s. S. 103 f.

<sup>260</sup> Kleiminger, Elsaß (1939) 14 Anm. 2, Abb. 2.

<sup>261</sup> Kleiminger, Elsaß (1939) Abb. 5.

<sup>262</sup> Jede Konsole ist etwa 105 cm breit.

<sup>263</sup> Kleiminger, Elsaß (1939) 6—9.

<sup>264</sup> Graf (1964) 120.

den, weisen ebenfalls auf eine frühe Entstehung hin<sup>265</sup>. Da außerdem für die Entwicklung des gotischen Dienstes „die Tendenz nach möglichst schlanker und linienhafter Schärfe der Schaftbildung charakteristisch“ ist<sup>266</sup>, dürften auch die dünnen, schlanken Dienste des Chorschlusses wie die gratigen Rippen des Chorgewölbes einige Zeit später entstanden sein als die Wände des Langchors. Auch die Schlußsteine des Chorgewölbes — vor allem der hl. Johannes d. T. im Chorpolygon — gehören einer anderen, späteren Stilrichtung an, die ungefähr der Straßburger Westfassaden-Plastik entspricht. Der Vergleich dieser Schlußsteinfligur<sup>267</sup> mit der gleichen Darstellung im Schlußstein der Johanneskapelle des Straßburger Münsters<sup>268</sup> zeigt die Unterschiede deutlich. Verwandt sind dem Rufacher Johannes dagegen die großen Schlußsteinköpfe in den Westjochen des Straßburger Langhauses, die in den siebziger Jahren entstanden sind<sup>269</sup>.

Insgesamt scheint sich die Vollendung des Rufacher Chores längere Zeit hinausgeschoben zu haben. Die älteren Bauteile sind jedoch spätestens in die 1260er Jahre zu datieren. Stilistisch sind die Rufacher Konsolen aber kaum mit Straßburg verwandt, wie Kleiminger<sup>270</sup> und nach ihm Graf<sup>271</sup> annehmen. Die Figuren des sog. Aufschauenden<sup>272</sup> und des Simson<sup>273</sup> zeigen trotz ihrer geringeren Qualität organisch bewegte Körper, deren Gewänder durch scharfkantige, aber flache Faltengrate gegliedert sind. Erst recht lassen sich die Köpfe vergleichen, die beim Simson noch Anklänge an die südlichen Querhausfiguren von Straßburg zeigen. In Rufach dagegen sind die Gesichter geprägt von innerer Bewegung, scharf und hart. Die Heftigkeit der Bewegung steht in keinem Bezug zur Handlung: Die Mittelfiguren tragen die Konsolen eigentlich nicht. Die Personifikationen der Paradiesflüsse sind in ihrer Gestik extrem verzerrt; die Bewegung ist den Figuren „aufgesetzt“, wird nicht aus dem Handlungsablauf verständlich. Damit wird eine gewisse Gemeinsamkeit spürbar mit jenen Bildwerken, die in den oberen Geschoßen der Querhausfassaden der Reims-er Kathedrale zu finden sind, bei den Archivoltenfiguren um die beiden Rosen, den Kopfkonsolen, Einzelfiguren (Abb. 28), vor allem aber bei den davon abhängigen Atlantenfiguren unter dem Traufgesims des Langhauses (Abb. 27). Diese Atlanten zeigen die gleichen flachen, breitgedrückten Körper, die wie auf eine Folie gepreßt erscheinen, so daß die Gliedmaßen fast in einer Ebene abgespreizt sind<sup>274</sup>, sowie ähnliche Gewänder, die sich in breiten Bahnen schwerfällig und zäh um die Figuren legen und scharf gebrochene Faltenstege ausbilden.

<sup>265</sup> Das Verhältnis ist hier umgekehrt wie Graf es sieht. Die Knospenkapitelle des Chorschlusses sind als Reduktionsform der reichen Blattwerkkapitelle im Langchor anzusehen, die ihrerseits von Reims her wohlbekannt sind. Die Behauptung Grafs, solche reichen Kapitellformen würden häufiger erst mit dem Westbau des Straßburger Münsters auftreten, entbehrt jeder Grundlage.

<sup>266</sup> E. Gall, Artikel „Dienst“, in: RDK Bd. 3, Sp. 1473.

<sup>267</sup> Graf (1964) Abb. 63.

<sup>268</sup> Schmitt, Straßburg (1924) Tfl. 28.

<sup>269</sup> Schmitt, Straßburg (1924) 19 f., Tfln. 59, 61, 63.

<sup>270</sup> Kleiminger, Elsaß (1939) 8.

<sup>271</sup> Graf (1964) 120.

<sup>272</sup> Schmitt, Straßburg (1924) Tfl. 30.

<sup>273</sup> Schmitt, Straßburg (1924) Tfln. 31 und 32.

<sup>274</sup> Vgl. die Atlanten Vitry, Reims, Tome II, pl. 75 und 76, oder einzelne Archivoltenfiguren Sauerländer (1970) Tfl. 263.

In Rufach sind alle Bewegungen eckiger und mehr verzerrt, die Falten ausladender und steifer (bei den „Paradiesesflüssen“ scheint es geradezu, als würde der Faltenverlauf die Haltung der Figuren bestimmen), der Umriss entschieden betont. Verbunden ist dies mit einer Vorliebe für das Aushöhlen und Unterhöhlen des Steins, so daß alle Figuren und Details möglichst vom Grund der Konsole sich ablösen, und eine auffällige Betonung des Umrisses. Dazu kommt eine scharfkantige Modellierung der Einzelheiten: Die Gesichter sind eckig, mit spitzen Nasen und spitzem Kinn, die Gesichtsformen durch Grate voneinander abgesetzt, die Haare zu wenigen, sehr großen Locken zusammengefaßt. Bei den Evangelistensymbolen sind die Flügel aufs sorgfältigste geriffelt; die Blätter und Zweige sind eigenwillig verdreht und deutlich differenziert.

Damit nähern sich die Rufacher Bildwerke den beschriebenen oberrheinischen Figuren um Straßburg, Freiburg und Kolmar. Nur ist bei ihnen die Figur mehr in die Breite als in die Höhe entwickelt und extrem bewegt<sup>275</sup>. Sie erweisen sich als die frühesten Vertreter dieses eigenwilligen, expressiv übersteigerten Stils, der seine Wurzeln letztlich in Reims hat, wobei aber bezweifelt werden muß, ob diese Übernahme direkt von Reims erfolgte. Auch die Straßburger Tugenden und die Freiburger Strebepfeilerfiguren waren ja nur über die Straßburger Lettnerapostel in eine gewisse Verbindung zu Reims gekommen. Zu datieren sind die Rufacher Konsolen wie der Langchor etwa um 1260; dann folgen die Kolmarer Figuren, die nach 1263 entstanden, die Freiburger Strebepfeilerfiguren, die um 1270 anzusetzen sind, und schließlich die vier Straßburger Tugenden, die nach 1276/77 entstanden sein müssen.

#### *Die Figuren von Wimpfen im Tal*

Anzuschließen sind hier die Bildwerke der Stiftskirche St. Peter zu Wimpfen im Tal. Diese Figuren im Chor und am südlichen Querhausportal der Kirche<sup>276</sup> zeigen ebenfalls die auffällige Gewandbildung mit mächtigen Röhrenfalten und klammerartigen Schüsselfalten, die den Körper völlig überdecken, das Gestreckte der Gestalten ohne jede Ausschwingung, die kantig differenzierten Gesichtsformen, die groß geformten Haare. Nachdem der Grundstein des Wimpfener Ostbaus 1269 gelegt wurde<sup>277</sup> und die Bauformen deutlich auf eine Entstehung in den siebziger Jahren weisen<sup>278</sup>, können auch die Figuren in diese Zeit, um

<sup>275</sup> Das unmittelbare Vorbild für den „Halbbekleideten“ der südlichen Konsole sah Kleiminger in einer Konsolfigur der Johanneskapelle des Straßburger Münsters (Schmitt, Straßburg 1924, Tfl. 25 b). Die Gemeinsamkeiten beruhen aber ausschließlich im Motiv: Stilistisch gehört die Straßburger Figur noch zum Umkreis der Engelspfeiler-Plastik, die Rufacher dagegen in die betont unorganische, eckig verzerrte oberrheinische Tradition. — In diesem Zusammenhang ist noch auf die Figur einer stehenden Muttergottes mit Kind in Bad Mergentheim hinzuweisen, die in engem Zusammenhang mit Rufach steht. Direkt zu vergleichen sind außer der eckigen, den Körper weit überdeckenden Gewandführung die Köpfe von Mutter und Kind mit zwei Rufacher Kopfkonsolen seitlich der Sakristeitären (vgl. Schmitt 1941 — die Rufacher Kopfkonsolen abgebildet bei Kleiminger, Elsaß 1939, Abb. 13 und 14). Die Bad Mergentheimer Maria dürfte ebenfalls in die 1260er Jahre zu datieren sein. — Den Hinweis auf die Figur verdanke ich Herrn Dr. Alfred Schädler.

<sup>276</sup> s. Anm. 40.

<sup>277</sup> H. Klotz, Der Ostbau der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal. Zum Frühwerk des Erwin von Steinbach (München-Berlin 1967) 15.

<sup>278</sup> s. Klotz, Wimpfen, bes. 90 f.

1270/80 datiert werden. Die engen Zusammenhänge zwischen den Bauformen der Straßburger Westfassade und der Wimpfener Südfassade begründen auch die stilistischen Beziehungen der Skulpturen. Daß die frühesten Straßburger Figuren (die vier Tugenden des linken Westportals) in Zusammenhang mit Wimpfen stehen, kann die These von Heinrich Klotz stützen, der mit guten Gründen die Wimpfener Planung vor der Straßburger Westfassade ansetzt.

*Der Verkündigungengel in Kolmar — Der Engelskopf in Straßburg — Das Stiftergrabmal in Murbach*

In denselben Kreis gehört die Figur eines Verkündigungengels im Kolmarer Unterlindenmuseum (Abb. 46)<sup>279</sup>. Hier finden sich alle Kennzeichen dieser ober-rheinischen Tradition: die ohne Ausbiegung senkrecht stehende Figur, die schmalen Schultern, der flach gegliederte Oberkörper, die mächtigen Falten, die von der Hüfte ab die Gestalt umfassen, die sockelartige Wirkung des Unterkörpers, wo die Beine sich nicht unter dem Gewand abzeichnen. Gleichzeitig werden hier aber Einflüsse sichtbar, die über den genannten Stil hinausweisen. Die Figur des Engels ist nicht flach in eine Ebene gebreitet, sondern von mächtigem Volumen, wie aus einer Säule geschlagen. Die wulstigen Falten scheinen das Bildwerk nicht wie Klammern zusammenzuhalten, sondern führen betont um die Masse der Figur. Das Gesicht ist nicht kantig und im Umriss scharf betont, sondern voll und rund, mit weicher verfließenden Übergängen (besonders an Wangen, Kinn und Hals), nicht von verwirrend übereinander geschichteten Haaren abgesetzt, sondern mit der Frisur zu einer gerundeten Einheit verschmelzend.

Wie vor allem Kleiminger betonte<sup>280</sup>, steht der Kopf des Kolmarer Engels in direkter Abhängigkeit von dem Kopf im Frauenhausmuseum in Straßburg (Abb. 76). Bei dem — qualitativ höher stehenden — Straßburger Kopf findet man die gleiche länglich-ovale Gesichtsform, den weichen Übergang zum Halsansatz, die in gleichmäßige, parallel gereihte Strähnen gegliederten Haare, die nur freier und bewegter gestaltet sind, den lächelnden Mund mit tiefen Grübchen, die rund gewölbte Stirn. Darüber hinaus sind bei dem Straßburger Kopf Einzelheiten, vor allem die Form der Augen, so unmittelbar mit Bildwerken des Erminoldmeisters verwandt, daß ein direkter Zusammenhang angenommen werden muß. Der Kopf wurde deshalb in den Kreis der Schulwerke des Erminoldmeister aufgenommen<sup>281</sup>.

Insgesamt kamen bei dem Kolmarer Engel wie bei dem Straßburger Kopf neue, das Volumen und die geschlossene Masse einer Figur betonende Stilvorstellungen. Aus dem gleichen Grund unterscheiden sich auch die Basler Archivol-

<sup>279</sup> Die Figur stammt von St. Martin in Kolmar. Höhe 166 cm. Reste alter Fassung: Mantel blau, gut erhalten; Untergewand grün(?), Szepter gold, Inkarnat dunkel, Pupillen schwarz, Haare schwarz (nachgedunkelt?). Beschädigungen: rechter Arm fehlt, ebenso die Fußspitzen, Faltenstege zum Teil ausgebrochen, Nasenspitze und Szepter beschädigt, unten rechts Gewandsaum abgebrochen. Reste eines Spruchbandes. Ursprünglich wohl mit Flügeln, wie Ausschnitte und Vorsprünge am Rücken zeigen. Literatur: Schinnerer (1918) 49 — Schmitt (1922) 132 Anm. 1, Tfl. 36 b — Kleiminger, Elsaß (1939) 5 f., 12 f. — P. Schmitt, Das Unterlindenmuseum zu Colmar. Katalog (Colmar 1964) 23 Nr. 4.

<sup>280</sup> Kleiminger, Elsaß (1939) 6 und 12 f.

<sup>281</sup> s. S. 226 f.

tenfiguren von den Rufacher Konsolen<sup>282</sup>. Wie für Basel gezeigt wurde, waren für diesen Stil Einflüsse maßgeblich, die sich von der späteren Reimser Portalplastik und den Skulpturen des südlichen Pariser Querhausportals ableiten ließen. Am Oberrhein können diesem Kreis nun weitere Bildwerke angeschlossen werden, die so in engster Nähe zu den Basler Archivoltenfiguren stehen.

Vor allem ist hier hinzuweisen auf das Stiftergrabmal des Grafen Eberhard in der Klosterkirche von Murbach, das Willibald Sauerländer ausführlich vorgestellt und diesem Kreis eingeordnet hat<sup>283</sup>. Diese Grabfigur ist stilistisch mit dem Kolmarer Engel vergleichbar, wenn auch der Engel derber in der Ausführung ist. Ähnlich sind aber die Gestaltung des Gesichts mit weich verschwimmenden Übergängen (besonders zum Hals hin), der große abstehende Haarkranz, der das Gesicht rahmt, der flache Oberkörper, die Gewänder, die zu dicken, wulstigen Falten geordnet sind, die eigenartig konturlosen Arme, die keinen Knochenbau zu kennen scheinen, der Gesamtumriß, der die Figuren besonders über den Hüften in die Breite treibt. Darüber hinaus dreht sich der Murbacher „gisant“ leicht von der Wand weg und zum Betrachter hin, so daß wie in Basel der Betrachter angesprochen wird. Wie Sauerländer zeigte, sind für die Murbacher Figur ebenfalls französische Einflüsse nachzuweisen, vor allem einzelne Königsgräber in St. Denis<sup>284</sup>. Immer deutlicher erweist sich, daß für diese Gruppe von Bildwerken die Verschmelzung neuer französischer Anregungen mit der oben beschriebenen oberrheinischen Tradition stilbildend war.

#### *Die Vorhallenskulptur des Freiburger Münsters*

Als nächstes sind die Bildwerke der Sockelzone in der Vorhalle des Freiburger Münsters zu nennen, wie schon Sauerländer betonte<sup>285</sup>. Die beiden Engel, die an der Westseite den Eingang flankieren, der sog. Nolite- und der Vigilate-Engel<sup>286</sup>, zeigen enge Zusammenhänge mit den Engelsfiguren der Basler Archivolten<sup>287</sup>: die gleichen runden Köpfe, die von einem gleichmäßigen Kranz dicker Haarschnecken gerahmt werden, und die neue Gesichtsbildung mit kurzen, breiten Nasen, rund geschwungenen Brauen und kleinen Augen, deren breite Lider aber durch eingeritzte Linien umrissen und betont sind. Vergleichbar ist auch die Bedeutung der Geste: In Freiburg weisen die Engel den Betrachter auf den Text der Spruchbänder, die sie in der Hand halten. Den massigeren Engeln der rechten Archivoltenreihe in Basel ähnlich ist auch die sockelartige Wirkung der Gewänder, die in Freiburg nach unten zu sich verbreitern und aus schweren, dicken Stoffen bestehen; sie bilden durchgehende Röhrenfalten aus, unter denen die Körper fast verschwinden.

Anzuführen sind dann die acht Sockel unter den Gewandfiguren des Freiburger Hauptportals (Abb. 47 und 48)<sup>288</sup>. Hier sind meist Szenen aus dem Leben der Apostel bzw. Johannes des Täufers dargestellt. Diese unruhig bewegten Reliefs können schon deshalb mit den Basler Archivolten verglichen

<sup>282</sup> Charakterisierung der Unterschiede bei Kleiminger, Elsaß (1939) 10.

<sup>283</sup> Sauerländer (1968).

<sup>284</sup> Sauerländer (1968) 70—72.

<sup>285</sup> Sauerländer (1968) 74 Anm. 38.

<sup>286</sup> Schmitt, Freiburg (1926) 34 f., Abb. 24 und 25.

<sup>287</sup> Sauerländer (1968) 74 Anm. 38, 1 — Kobler (1970) 75.

<sup>288</sup> Schmitt, Freiburg (1926) Tfln. 152—157.

werden, da sie ebenfalls den Relieffgrund möglichst zu verdecken suchen. Meist sind die Figuren nicht hintereinander, sondern nebeneinander angeordnet, so daß die Füllung des Grundes sich auf eine Ebene beschränkt. Wie schwierig dies oft war, zeigt beispielsweise die „Marter des hl. Petrus“, wo die Henkersknechte, welche die Füße Petri ans Kreuz nageln, auf die Arme des Apostels gestellt sind. Vergleichbar sind außerdem viele Einzelheiten in den Köpfen, der Gestik und der Gewandung: Der Kopf des Königs von der „Marter des hl. Bartholomäus“<sup>289</sup> ähnelt den Basler Königen der äußeren Archivoltenreihe links und rechts D 4. Der kniende Thomas aus der Szene der Thomasgeschichte (Abb. 48) ist in Haltung und Gewandführung verwandt mit dem Basler Engel rechts B 2, worauf Sauerländer hinwies<sup>290</sup>. Die zwischen den Wimpergen über den Arkaden der beiden architektonisch gegliederten Postamente sitzenden Apostel (?)<sup>291</sup> halten Spruchbänder und Bücher in den Händen, aus denen sie lesen, auf die sie deuten oder die sie dem Betrachter vorweisen, — wie die Figuren der äußeren Bogenreihe in Basel. Überhaupt beherrscht ein einziges Zeigen und Gestikulieren alle Szenen. Die Hände der Figuren sind auch auffallend groß. Die Blattformen der Kapitelle unter den Sockeln zeigen die gleiche reich bewegte und nach vielen Arten differenzierte Gestaltung wie die Basler Archivolten.

Die Gewänder sind meist als dicke Stoffe charakterisiert; sie bilden parallele Röhrenfalten aus und sind unter den Armen oft zu tief untereinander gestaffelten Schüsselfalten geformt, besonders beim „Thomaswunder“. Die stehenden Apostel dieser Szene (Abb. 47) gleichen darüber hinaus sehr den Figuren von den Weststreben in Freiburg und damit der beschriebenen älteren Gruppe dieser oberrheinischen Tradition, also jenem Stil, der etwas unpassend als „Zackenstil“ bezeichnet wurde<sup>292</sup>. Dies gibt auch einen Hinweis auf die Datierung der Freiburger Sockelzone: Sie dürfte in den siebziger Jahren entstanden sein.

Die übrigen Bildwerke in der Freiburger Vorhalle sind später entstanden. Im ikonographischen Programm erfolgte eine Planänderung<sup>293</sup>; außerdem mußten die alten Teile bei der Aufstellung der späteren Figuren beschädigt werden<sup>294</sup>. Da die Marienfigur des Trumeaus von Kleiminger dem Umkreis des Erminoldmeisters zugeschrieben wurde<sup>295</sup>, ist es nötig, auch stilistisch auf diese Skulpturen einzugehen.

<sup>289</sup> Schmitt, Freiburg (1926) Tfl. 152 rechts.

<sup>290</sup> Sauerländer (1968) 74, Anm. 38, 2.

<sup>291</sup> Schmitt, Freiburg (1926) Tfln. 153 rechts u. 154 links.

<sup>292</sup> Vgl. G. Schmidt (1957) 170—172 — Kobler (1970) 72. Dieser Stil hat mit Buchmalerei ebensowenig zu tun wie mit Glasmalerei, die Kobler hier heranzuziehen versuchte (S. 73 f.). Seine Verbindung der Figur König Davids (Schmitt, Freiburg 1926, Tfln. 43 u. 44 links) mit einem Glasfenster, auf dem eine thronende Fürstin dargestellt ist (F. Geiges, Der mittelalterliche Fensterschmuck des Freiburger Münsters, Freiburg/Br. 1931, 57, Abb. 190 und 191) zeigt keine direkt erkennbare Verwandtschaft (vor allem auf der großen farbigen Abbildung des Fensters bei I. Krummer-Schroth, Glasmalereien aus dem Freiburger Dom, Freiburg/Br. 1967, 33, Tfl. 2 wird deutlich, daß Glasgemälde und Skulptur nichts miteinander zu tun haben).

<sup>293</sup> s. Anm. 54.

<sup>294</sup> Schmitt, Freiburg (1926) 35.

<sup>295</sup> Kleiminger, Münsterplastik (1939) 38 f.

Die Figur der stehenden Muttergottes mit Kind<sup>296</sup> gehört in den weiteren Umkreis des Straßburger Prophetenateliers, worauf schon Schmitt hinwies<sup>297</sup>. Vergleichbar sind die Proportionen, die in gleichmäßiger Breite ohne seitliche Ausbiegung sehr hoch gestreckte Gestalt, die dünn sich überlappenden Gewänder mit den betonten, hochschwingenden Faltenzügen, die zu besonders großen Locken stilisierten Haare. Als Typus weist die Figur aber direkt auf französische Vorbilder: Die strenge Frontalität der verhältnismäßig flachen Figur und der von der Schulter herabfallende und wie zu einer Schürze vor dem Leib geraffte Mantel sind typische Motive für Madonnen der Zeit „um 1300“, die seit den siebziger Jahren in Frankreich entstehen<sup>298</sup>. Mit den Bildwerken des Erminoldmeisters hat die Figur nichts zu tun; es fehlen ihr das säulenhafte Volumen, die gerade und starr ausgerichteten Faltenbahnen, die Betonung der Geste (auch beim Kind), die Negierung des Körpers (das rechte Knie zeichnet sich deutlich unter dem Gewand ab). Viel direkter scheint der Stil nach Frankreich zu weisen, ohne Umweg über den Erminoldmeister.

Entstanden ist die Marienfigur wohl gleichzeitig mit, eher aber noch vor den übrigen Figuren am Gewände und an den Wänden der Vorhalle. Damit ergibt sich aber die Frage, wie diese Bildwerke einzuordnen sind. Stilistisch sind sie direkt von den Jungfrauen des rechten Straßburger Westportals abhängig. Die Gemeinsamkeiten, die Friedrich Kobler darüber hinaus zwischen der Katharina der Freiburger Vorhalle<sup>299</sup> und einem Straßburger Propheten<sup>300</sup> sieht, werden nicht klar<sup>301</sup>. Viel näher steht der Katharina eine Straßburger Törichte Jungfrau<sup>302</sup>, die das „Auseinanderweisende“ der Faltenführung deutlicher zeigt. Auch Koblers Vergleich des Freiburger „Fürsten der Welt“<sup>303</sup> mit einem Straßburger Propheten<sup>304</sup> wirkt wenig überzeugend, vor allem nachdem die Freiburger Figur direkt von dem Straßburger „Fürsten der Welt“<sup>305</sup> herzuweisen ist. Mit dem Prophetenatelier haben die Freiburger Figuren nichts zu tun; sie leiten sich ausschließlich vom Jungfrauenportal ab.

Im Anschluß an seine Frühdatierung der Straßburger Jungfrauen versuchte Friedrich Kobler auch, die Freiburger Vorhallenfiguren früher als bisher einzuordnen (zwischen 1280/85). Kobler geht dabei aus von der Verkündigungsgruppe im Münster zu Überlingen, die eindeutig die Freiburger Vorhallenplastik voraussetzt und die fest auf 1290 zu datieren sei, so daß Freiburg entsprechend früher entstanden sein müsse. Diese Datierung der Überlinger Verkündigung<sup>306</sup> muß aber als hypothetisch gewertet werden. Erstens verbindet Kobler die Gruppe mit dem Marienaltar des 1290 geweihten Münsterchores<sup>307</sup>,

<sup>296</sup> Schmitt, Freiburg (1926) Tfl. 140.

<sup>297</sup> Schmitt, Freiburg (1926) 43 f.

<sup>298</sup> z. B. die Madonna im Museum von St. Omer, Suckale (1971) 159—161, Abb. 18; 195 Nr. 4 a und d.

<sup>299</sup> Schmitt, Freiburg (1926) Tfl. 126 rechts, Nr. 38.

<sup>300</sup> Schmitt, Straßburg (1924) Tfl. 105 rechts.

<sup>301</sup> Kobler (1970) 87 f.

<sup>302</sup> Schmitt, Straßburg (1924) Tfl. 138 rechts.

<sup>303</sup> Schmitt, Freiburg (1926) Tfl. 119 links, Nr. 1.

<sup>304</sup> Schmitt, Straßburg (1924) Tfl. 106 links — Kobler (1970) 89.

<sup>305</sup> Schmitt, Straßburg (1924) Tfl. 134 links.

<sup>306</sup> Baum (1921) 4—6, 137, 1; Tfl. 1.

<sup>307</sup> Kobler (1970) 104.

obwohl die Bildwerke als Altarfiguren eigentlich nicht denkbar sind; zweitens ist nicht sicher, ob diese Figuren, die erst im 14. oder 15. Jahrhundert ihren heutigen Aufstellungsort gefunden haben, auch ursprünglich für den Chor geschaffen wurden. Man kann aber auch dann kaum an einen Altar denken, sondern höchstens an einen der heutigen Aufstellung entsprechenden Ort<sup>308</sup>. Der Zeitpunkt der Entstehung läßt sich folglich nicht auf das Datum der Chorweihe — 1290 — festlegen. Eine frühere Datierung der Freiburger Vorhallenfiguren läßt sich daraus ebenfalls nicht beweisen. Außerdem scheint das Jahr 1290 für die Überlinger Gruppe sehr früh gegriffen; die Figuren dürften wohl nicht eher als um 1300 zu datieren sein<sup>309</sup>.

Der Grund für Koblers Versuche einer Neudatierung liegt in einer anfechtbaren These: Für Kobler gibt es keine Trennung zwischen Bauarbeit und Bildhauerwerk. Wo im 13. und 14. Jahrhundert Steinfiguren entstehen, muß gleichzeitig gebaut worden sein, da die Gattungen einander bedingt hätten<sup>310</sup>. Dies dürfte zwar oft der Fall gewesen sein; die Annahme aber, daß in Freiburg zwischen 1280/85 und 1295 am Münster nicht gebaut worden sei (was Kobler aus der allerdings nicht klaren Urkundenüberlieferung schließt)<sup>311</sup>, berechtigt nicht ohne weiteres zu dem Schluß, in dieser Zeit seien auch keine Bildwerke entstanden. Gerade in Deutschland kann auch die Steinplastik zeitlich unabhängig von der Architektur sein<sup>312</sup>, so daß so enge Zusammenhänge nicht als beweiskräftig angeführt werden dürfen<sup>313</sup>.

Insgesamt können für die Freiburger Vorhallenfiguren wohl folgende Daten angenommen werden: Sockelzone und Arkatur um 1270; Marienfigur am Trumeau um 1285; übrige Figuren um 1285/90.

#### *Das Heilige Grab in Konstanz*

Als letztes muß der Gruppe um Basel und Freiburg noch das Heilige Grab des Konstanzer Münsters zugerechnet werden. Dieser kleine zwölfeckige Zentralbau, der in der Mitte der Mauritius-Rotunde steht, zeigt figürliche Ausstattung und Architektur in ungewöhnlichem Verband: Die an jedem Eck, an der Außen- wie an der Innenseite aufgestellten Figuren bestehen aus einem Block mit dem jeweiligen Eckpfosten, vor dem sie stehen<sup>314</sup>. Die ganze Kapelle zeigt überhaupt in der Maßwerkgestaltung der Füllwände einen solchen Reichtum der Differenzierung, daß im Ganzen wohl mehr das Werk eines Bildhauers als das eines Baumeisters zu sehen ist. Hervorzuheben ist dabei aber nicht nur die originelle Konzeption, sondern auch die hohe Qualität des plastischen Schmucks.

Es erscheinen drei Figurenzyklen. An der Außenseite ist die Kindheitsgeschichte Jesu dargestellt: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Verkündigung an die Hirten, Anbetung der Könige. Innen stehen Figuren, die zum Thema

<sup>308</sup> s. G. Schmidt (1957) 149 Anm. 14; vgl. S. 177 f.

<sup>309</sup> Auch wenn die Verkündigungsgruppe um 1290 angesetzt wird, braucht die Freiburger Vorhallenplastik nicht schon fünf Jahre vollendet gewesen zu sein. Es muß auch mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß verwandte Bildwerke fast gleichzeitig oder in kurzen Zeitabständen entstehen können.

<sup>310</sup> Kobler (1970) 11.

<sup>311</sup> Kobler (1970) 12—16, 107.

<sup>312</sup> s. Kapitel I.

<sup>313</sup> Vgl. dazu auch Schmitt (1922) 114 f.

<sup>314</sup> Busch (1926) 111.

des Heiligen Grabes Bezug nehmen: Die drei Frauen beim Apotheker, die schlafenden Grabwächter, der Engel, der den Frauen die Auferstehung verkündet<sup>315</sup>. An der Außenseite stehen schließlich noch oben — über den Eckpfosten und zwischen den Wimpergen — die zwölf Apostel. Von Busch<sup>316</sup> bis Reiners<sup>317</sup> und Knoepfli<sup>318</sup> wurden diese drei Zyklen drei verschiedenen Bildhauern zugeteilt. Dies ist gerade bei den beiden unteren Reihen unverständlich, die doch jeweils aus einem Stück geschlagen sind. Man kann sich nicht vorstellen, daß alle Blöcke von zwei Bildhauern je zur Hälfte bearbeitet wurden. In der Tat sind auch — entgegen der Literatur — bei den Figuren der Außen- wie der Innenseite keine stilistischen Unterschiede erkennbar<sup>319</sup>. Daß die inneren Figuren einen „akademischen Einschlag“<sup>320</sup> haben und die äußeren akzentuierter und schärfer charakterisiert erscheinen, ist ausschließlich auf die Fassung zurückzuführen. Während nämlich die Außenfiguren 1771 neu bemalt wurden<sup>321</sup>, sind die Innenfiguren ohne jede Fassung, so daß sie naturgemäß flauer wirken als die farbigen Bildwerke. Sonst aber sind alle Figuren gleich gestaltet. Ihre großen Köpfe sitzen auf kleinen Oberkörpern mit kurzen Armen und winzigen Händen. Die Beine werden vom Gewand völlig verdeckt, unter dem der Unterkörper stark in die Länge gezogen scheint. Der schwere Stoff, der zu mächtigen Faltengebilden geformt ist, erdrückt fast die Gestalten, die insgesamt puppenhaft wirken. Überhaupt ist auf die Köpfe und die Gliederung des Gewandes höchstes Gewicht gelegt. Die Köpfe zeigen runde Gesichter mit Augen, deren geschwungene Form an die Basler Archivoltenfiguren erinnert, mit kurzen, breiten Nasen und weich verschliffenen Einzelheiten — auch ohne präzisen Umriß wie bei den Köpfen der älteren Freiburger Vorhallenplastik (Eingangsel). Ebenso erinnern die Frisuren an Basel: Der Kopf des mittleren Königs von der Anbetung in Konstanz (Abb. 51) ist eng verwandt den Köpfen der Basler Könige links und rechts D 4 (Abb. 8 und 11). Die Gewänder sind verschwenderisch ausgebreitet, sie fallen oft über den Boden herab und knicken am Sockel um, sie sind in breite, runde Faltenbahnen gelegt, die in langen Röhren über die Figur ziehen oder — wie bei der Maria der Geburt — weich und in teigigen Zickzacklinien ineinander verfließen. Die Gewandsäume können betont sein — besonders bei den drei Frauen vor dem Apotheker oder bei der Maria der Anbetung der Könige — und als wulstige Bögen die Faltenordnung gliedern.

<sup>315</sup> Die Maße einiger Figuren: Engel der Verkündigung 78 cm, Maria der Verkündigung 90 cm, Geburt-Christi-Gruppe 84 cm, Maria mit Kind 85 cm, mittlerer König der Anbetung 83 cm, Grabengel innen 75 cm, eine der Frauen innen 77 cm.

<sup>316</sup> Busch (1926) 117 f.

<sup>317</sup> Reiners (1955) 511—513.

<sup>318</sup> Knoepfli (1961) 334.

<sup>319</sup> Bis in Einzelheiten vergleichbar sind beispielsweise die Figur des Apothekers innen und der mittlere König der Anbetung außen: Sie tragen das gleiche Gewand, das von der Halskrause bis zu den großen Röhrenfalten unten identisch gestaltet ist; außerdem entwickeln sich die Figuren relativ breit vor dem Reliefgrund, auch die kleinen Arme lösen sich nicht von den Körpern ab. Typisch ist ebenfalls die Übereinanderstellung zweier Figuren in einem Relief wie bei den Grabwächtern innen oder außen bei der Hirtenverkündigung und der Geburt Christi. Auch der eigenartig wolkenförmige Boden erscheint ganz gleich bei der Geburt Christi und bei den Grabwächtern.

<sup>320</sup> Reiners (1955) 512.

<sup>321</sup> Reiners (1955) 509.

Die Apostel der oberen Reihe zeigen die gleichen stilistischen Kennzeichen, sind aber schwächer in der Qualität, mehr in einen säulenhaften Umriß eingebunden und gröber differenziert. Daß aber diese Figuren mit den gleichfalls schwächeren Sockelreliefs der Freiburger Vorhalle (z. B. den stehenden Aposteln beim Thomaswunder — Abb. 47) nächst vergleichbar sind, zeigt wieder die nahe Verwandtschaft zwischen Freiburg und Konstanz.

Die originelle Anbringung der Figuren am Heiligen Grab erscheint überdies bezeichnend für die Beziehung der Bildwerke zu den Basler Archivolten. In Konstanz bedingt die Verteilung der Figuren auf die einzelnen Eckpfosten eine Trennung der Gruppen, so daß die Gestalten gezwungen sind, über größere Abstände hinweg miteinander in Verbindung zu treten. Dies verlangte eine deutliche Wendung der Figuren zueinander und eine Betonung der Gesten, damit der Zusammenhang jeder Gruppe erkennbar blieb, z. B. bei Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Anbetung der Könige, Frauen beim Apotheker, Engel bei den Frauen. In Basel waren ähnliche raumübergreifende Bestrebungen nachzuweisen; nur gibt es bei den Archivoltenfiguren keine konkreten Verbindungen von Figur zu Figur, sondern viel spontanere, unkontrollierte Richtungsbezüge in den Raum und zum Betrachter hin<sup>322</sup>.

Näher einzugehen ist noch auf die Verkündigungsgruppe am Heiligen Grab (Abb. 49 und 50). Hier wurde der Zusammenhang mit den Bildwerken des Erminoldmeisters stets am deutlichsten gesehen, die Gruppe mit der Regensburger Verkündigung direkt verglichen. Ähnlich schienen vor allem die Motive von Gewandung und Haltung der Maria, sowie das strahlende Lächeln des Engels. Hier muß aber zwischen Motiv und Stil unterschieden werden. Gerade der Konstanzer Engel (Abb. 50) trennt sich auffallend von den übrigen Figuren des Heiligen Grabes. Bei ihm zeichnet sich der Körper betont unter dem dünnen Gewand ab, er steht in einer gemessenen Schreitstellung, die aber unter dem Zwang des Reliefs etwas schraubenförmig Verdrehtes erhalten hat. Mit den sorgsam plissierten, gratigen Falten (beispielsweise der sternförmige Faltenkranz unter der Achsel) erinnert die Gestaltung an jene Engel der inneren Basler Archivoltenreihe, die als die älteren der Reihe vermutet wurden (vgl. z. B. die Engel links B 3, B 4, B 5 — Abb. 11). Mit dem Regensburger Verkündigungselngel besteht aber keine direkte Verwandtschaft. Ebenso wenig kann bei der Verkündigungs-maria (Abb. 49) von einem unmittelbaren Zusammenhang mit der Regensburger Maria gesprochen werden. Außer der geläufigen Gestaltung des Typs<sup>323</sup> ist hier nur die Beziehung zu Basel und Freiburg für allgemeine stilistische Ähnlichkeiten zu nennen. Diese Differenzierung erscheint wichtig, da die angeblichen engen Zusammenhänge zwischen Konstanz und Regensburg seit Heidenhain auf Magdeburg zurückgeführt wurden, wo das Vorbild für die beiden Verkündigungsgruppen zu finden sei. In Wirklichkeit aber hat die Magdeburger Verkündigung mit Regensburg und Konstanz nicht das Geringste zu tun. Stilistisch gehört sie direkt zu den Magdeburger Figuren der Klugen und Törrichten Jungfrauen, also in eine ganz andere Tradition<sup>324</sup>. Eine Verbindung zwischen Konstanz und Magdeburg schien jedoch schon deshalb verlockend, da auch in Magdeburg ein polygonaler Zentralbau erhalten ist. Wie

<sup>322</sup> s. S. 150 f.

<sup>323</sup> s. S. 102, 180 f.

<sup>324</sup> s. S. 102.

aber die architektonischen Einzelformen der beiden Anlagen nicht zu vergleichen sind<sup>325</sup>, zeigt auch die Skulptur keinen stilistischen Zusammenhang. Außerdem dienten beide Kapellen ganz verschiedenen Funktionen. Die Magdeburger Rotunde war nämlich eine Marienkapelle, während der Sinngehalt des Konstanzer Hl. Grabes neuerdings durch Peter Kurmann eine überzeugende Interpretation gefunden hat<sup>326</sup>. Danach bestehen einmal Zusammenhänge mit der Hl. Grab-Kirche von Jerusalem, zum anderen mit der Bedeutung und der Ikonographie liturgischer Gefäße, da in der Liturgie der Karwoche die konsekrierte Hostie in der Grabkapelle aufbewahrt wurde. Beispielsweise werden auch bei Monstranzen des 14. und 15. Jahrhunderts die zwölf Apostel dargestellt. Außerdem wurde von Durandus die Pyxis mit dem Schoß der Gottesmutter verglichen, so daß die Darstellung der Menschwerdung Christi auf der Außenseite des Konstanzer Hl. Grabes wohl damit in Zusammenhang gebracht werden kann.

Die enge Verwandtschaft mit Basel und Freiburg erlaubt auch für das Konstanzer Heilige Grab eine Datierung um 1270. Dies wird dadurch noch bestätigt, daß in Konstanz wie in Basel Figuren mit organisch durchgestalteten Körpern neben Figuren erscheinen, bei denen die mächtige Gewandbildung den Bildaufbau beherrscht. Damit bestätigen sich die frühen Datierungen von Panofsky, der Konstanz um 1270 ansetzt<sup>327</sup>, und Otto Schmitt, der das dritte Viertel des 13. Jahrhunderts annimmt<sup>328</sup>, während Busch<sup>329</sup> und Reiners<sup>330</sup> eher das Jahr 1283 als verbindlich ansehen möchten<sup>331</sup>. In diesem Jahr entstand nämlich die Konradi-Kapelle<sup>332</sup>, die an die Mauritius-Rotunde angebaut ist, und gleichzeitig wurde wohl auch die Rotunde umgebaut<sup>333</sup>. Für das Heilige Grab ist dieses Datum aber im Grunde ohne Belang.

Peter Kurmann zeigte, daß die Architektur des Heiligen Grabes direkt von dem klassischen französischen „style rayonnant“ abzuleiten ist, der um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Paris ausgebildet wurde<sup>334</sup>. Diese architektonischen Zusammenhänge bestätigen die enge Verbindung, welche die genannten Bildwerke von Kolmar, Straßburg, Murbach, Freiburg, Basel und Konstanz auch mit der französischen Plastik der gleichen Zeit haben. Die nächste Stilverwandtschaft zur Plastik des Konstanzer Hl. Grabes sieht Kurmann in den Figuren des nördlichen Querhausportals von Notre-Dame in Paris sowie in den jüngeren Skulpturen am südlichen Querhausportal der Kathedrale von Amiens<sup>335</sup>. Es scheint allerdings, daß Kurmann, der auf Grund dieser Bezie-

<sup>325</sup> Vgl. Kurmann (1969) 148 f.

<sup>326</sup> P. Kurmann, Das Heilige Grab zu Konstanz. Gedanken zu seinem Sinngehalt, in: Neue Züricher Zeitung Nr. 601 vom 24. 12. 1972, 41 f.

<sup>327</sup> Panofsky (1924) 178.

<sup>328</sup> Schmitt (1922) 139.

<sup>329</sup> Busch (1926) 117.

<sup>330</sup> Reiners (1955) 516.

<sup>331</sup> Albert Knoepfli widerspricht sich selbst in der Datierung: er setzt das Heilige Grab zunächst ins 3. Viertel des 13. Jahrhunderts (S. 267), redet aber später vom letzten Jahrhundertdrittel und hält das Jahr 1283 für maßgeblich (S. 336) (Knoepfli 1961).

<sup>332</sup> Reiners (1955) 198.

<sup>333</sup> Reiners (1955) 202.

<sup>334</sup> Kurmann (1969) 150—154.

<sup>335</sup> Kurmann (1972) 333 f. — Die angekündigte größere Studie Kurmanns zu den Skulpturen des Heiligen Grabes ist leider noch nicht erschienen.

hungen Konstanz um 1260 datiert, das Monument etwas zu früh ansetzt. Innerhalb der angeführten Gruppe oberrheinischer Plastik darf das Hl. Grab wohl nicht so isoliert gesehen werden.

#### 4. Zusammenfassung

Um die stilistische Herkunft des Erminoldmeisters herausarbeiten zu können, mußten zwei große Stilkreise behandelt werden, nämlich einmal die vergleichbaren Gruppen der französischen Kathedralplastik und zum anderen der Kreis, aus dem der Bildhauer stammt, die am Oberrhein bestehende eigene Tradition. Bei der französischen Plastik zeigte sich, daß der Erminoldmeister von einem deutlich faßbaren Stil beeinflusst wurde, der vor allem in den Archivoltenfiguren des mittleren und des rechten Westportals der Kathedrale von Reims ausgebildet war und der in den Archivolten des südlichen Querhausportals von Notre-Dame in Paris eine direkte Nachfolge fand. Die kleinen Figuren dieses Stils, die eine freiere Gestaltung der großen Gewändefiguren im Umkreis des Josephsmeisters darstellen, zeigen eine ausgeprägte Gestik, eine gezielte Betonung der Gruppe und der szenischen Zusammenhänge bei dem Versuch, individuelle Reaktionen zu charakterisieren, wobei auch das Gewand einbezogen wird. Überhaupt werden die Gesten hervorgehoben, die Körper aber überlagert vom Gewand, das mit großen, in Reims scharfkantigen, in Paris weich geschwungenen Faltenzügen entscheidend zur Aussage beiträgt. Die Köpfe sind rund, die Frisuren werden in den Einzelformen ständig abgewandelt, rahmen aber immer das Haupt wie eine rund anliegende Kappe, die nach hinten oft zum Hals hin verlängert wird. Die Einzelheiten der Gesichter sind als dünne Grate aufgesetzt, die Augen von einem geschwungenen Oberlid überfangen, das seitlich über das Unterlid noch hinwegläuft.

Den Stil dieser massiv dastehenden, aber munter und ausladend gestikulierenden Figuren verband der Erminoldmeister nun mit der stilistischen Tradition, die am Oberrhein seit etwa 1260 nachweisbar ist. Wie in den Bildwerken von Rufach, Kolmar (St. Martin), Freiburg (Weststrebefiguren), Straßburg (Apostel der Nordstreben, vier Tugenden) und Wimpfen deutlich wurde, werden hier die Figuren ohne seitliche Ausschwingungen in säulenhaftem Volumen gestaltet, die Beine nicht angegeben, das Gewand zu mächtigen Röhrenfalten und Schüsselfalten geformt, die unten wie zu Sockeln erstarrt scheinen, die Frisuren zu immer größeren Locken stilisiert und kraftvoll vom Gesicht abgesetzt. Die Gesichter sind hart umrissen und in kantigen Formen durchmodelliert, die Einzelheiten scharf aufgesetzt. Der Ursprung dieses Stils leitet sich wohl von den Straßburger Lettnerfiguren oder verwandten Werken ab. Für Rufach schienen Zusammenhänge mit älterer Reimser Plastik spürbar — vor allem mit den Archivoltenfiguren der Nord- und Südrose und den Atlanten der Hochschiffwände.

Bei den Basler Archivoltenfiguren ließ sich die allmähliche Verschmelzung der französischen Vorbilder mit der oberrheinischen Tradition verfolgen, wobei der französische Stil zunächst dominierend war. Er zeigt sich bei den Engeln der linken inneren Bogenreihe, während die Engel der rechten Reihe meist blockhafter ausgeführt wurden, unter Vernachlässigung organischer Zusammenhänge und bei immer kompakterer Gestaltung des Gewandes.

Mit diesen Bestrebungen, die neuesten französischen Vorbilder mit der eigenen Tradition zu verbinden, stand der Bildhauer aber am Oberrhein keineswegs allein. Wie die Beispiele in Kolmar (Verkündigungselengel), Straßburg (Engelskopf), Murbach, Freiburg (ältere Vorhallenplastik) und Konstanz zeigen, gab es gerade in den 1270er Jahren verschiedene gleichlaufende Werke, die ebenfalls solche stilistischen Verbindungen suchten. Ob diese oberrheinischen Bildhauer dabei in gegenseitigem Kontakt oder in irgendwelchen Werkstattzusammenhängen standen, bleibt ungeklärt; lediglich beim Straßburger Engelskopf kann ein Schulwerk im Umkreis des Erminoldmeisters vermutet werden.

Mit den Hauptmeistern der Straßburger Westportale findet diese Tradition rasch ihr Ende. Hier wurden noch gezielter französische Anregungen aufgenommen — teils vom nördlichen Querhausportal von Notre-Dame in Paris, teils vom Tympanon des südlichen Pariser Querhausportals — und zu jenem Stil umgestaltet, der zukunftsweisend wurde, wobei die Gruppe um die Tugenden und Jungfrauen die weitaus größere Bedeutung hatte. Hier findet man manchmal eine leichte seitliche Schwingung der ganzen Gestalt, vor allem aber gedrungener Proportionen, wobei die großen Köpfe gegen die schwindenden Körper besonders betont werden. Das Gewand verdeckt den Körper, der aber stellenweise doch wieder zum Vorschein kommt: Beispielsweise zeichnet sich bei stehenden Figuren oft ein Knie unter dem Gewand ab, während das andere Bein durch Faltenröhren ersetzt wird. Die Stoffe sind dünn charakterisiert, immer wieder übereinander geschlagen und durch Falten und Säume zu zahlreichen „ornamentalen“ Mustern geordnet. Die Gesichter sind auffallend weich durchmodelliert, die Augen mandel- bis schlitzförmig.

Wie durchschlagend dieser Stil der Straßburger Jungfrauen am Oberrhein Anerkennung fand, zeigt der auffallende Wechsel der Bildhauer in Freiburg und Basel, wo die ältere, mehr der oberrheinischen Tradition verhaftete Gruppe von Bildhauern abgelöst wurde, die direkt von Straßburg abhängig waren. Dem neuen Stil schlossen sich alle späteren Werke an. Lediglich der Erminoldmeister, der nach Regensburg abwanderte, verharrte in der Tradition. Die Regensburger Verkündigung wie der Erminold lassen sich direkt von seinen in Basel nachweisbaren oberrheinischen Werken ableiten; sie führen in ihrer monumentalen Gerichtetheit den älteren Stil zu letzter Konsequenz. Später aber schloß sich auch der Erminoldmeister der allgemeinen Entwicklung an, wie sein Spätwerk zeigt, der heilige Petrus<sup>336</sup>.

<sup>336</sup> s. S. 204.

#### IV. Die Farbe bei den Bildwerken des Erminoldmeisters und in der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts

Die Regensburger Figuren des Erminoldmeisters gehören zu den wenigen Steinbildwerken des 13. Jahrhunderts, bei denen die originale farbige Fassung rekonstruierbar ist: Beim Erminold und bei der Verkündigung ist sie unter einer späteren Übermalung erhalten, beim Petrus findet sie sich in Resten in den Faltentiefen. Bei diesen Gegebenheiten schien es nötig, die ursprüngliche Farbigkeit der Figuren in die Gesamtbetrachtung mit einzubeziehen, obwohl sich dem Schwierigkeiten entgegenstellen. Es fehlt an Vergleichsmaterial: Zwar sind nur in seltenen Fällen originale Fassungen erhalten, aber auch diese finden in der Literatur erst allmählich Beachtung. Bisher wurden mit Ausnahme einzelner Museumskataloge oft nicht einmal Farbangaben gemacht<sup>337</sup>. Die Bedeutung der Farbe für die gotische Plastik wird zwar immer betont<sup>338</sup>, aber selten behandelt. Dabei dürften sämtliche Bildwerke der Früh- und Hochgotik farbig gefaßt gewesen sein<sup>339</sup>. Ausgehend von der Farbigkeit der Regensburger Bildwerke sollen daher im Vergleich mit anderen Skulpturen, wobei auch Holzbildwerke einzubeziehen sind, grundsätzliche Prinzipien der Farbigkeit bei der Plastik des 13. Jahrhunderts erarbeitet werden, soweit dies in diesem Rahmen und bei dem allgemeinen Mangel an Informationen möglich ist.

##### *Die Farben und die Farbkomposition der Regensburger Figuren*

Die Regensburger Skulpturen waren ursprünglich ganz bemalt, und zwar in matter Temperafarbe, die verhältnismäßig dünn auf den Stein aufgetragen wurde. Die Farben beschränkten sich auf wenige Grundtöne: Weiß, Grün, Blau und Rot, die kontrastreich nebeneinander gesetzt wurden. Gelb ließ sich nicht nachweisen; dafür erscheint Gold, das in kleinen Flächen akzentuierend aufgetragen wurde, z. B. bei Borten an Gewandsäumen, bei Gürteln, kleineren liturgischen Gewandteilen (Stola, Manipel, Pallium), beim Abtsstab des Erminold und zur Verzierung der Bücher. Das Inkarnat der Figuren war sehr hell, fast weiß, an den Lippen und Wangen in ein kräftiges Rosa übergehend. Die natürliche Haarfarbe beschränkte sich auf Brauntöne, von einem hellen Braun bei der Maria der Verkündigung bis zu gedeckter Umbra beim Erminold. Die Farbflächen auf den Gewändern zeigten keine zusätzliche Verzierung, etwa durch eingezeichnete Ornamente, so daß der Verlauf der Falten ungehindert

<sup>337</sup> Eine umfassende Bibliographie über die bisher erschienene Literatur zu farbigen Fassungen hat jüngst Agnes Ballestrem zusammengestellt: Ballestrem, 1970.

<sup>338</sup> z. B. Sauerländer (1970) 23.

<sup>339</sup> Nur Elfenbein- und Marmorfiguren konnten teilweise unbemalt geblieben sein, damit das kostbare Weiß des Materials als Farbwert zur Geltung kam; vgl. Suckale (1971) 134—137.

zur Wirkung kam. Das aufgemalte Pallium auf der Kasel des Erminold muß — auch aus historischen Gründen — später aufgetragen worden sein<sup>340</sup>.

Der Bildhauer rechnete sehr bewußt mit der Farbe. Sie war innerhalb der Komposition gezielt eingesetzt und diente zur Betonung bildwichtiger Teile, wie in dieser Konsequenz im 13. Jahrhundert kaum Vergleichbares zu finden ist. Beim Engel der Verkündigung (Rekonstruktionsskizze Farbtafel I) war über dem grünen Untergewand das Obergewand weiß gehalten, so daß die komplizierte Gewandung sich kontrastreich voneinander absetzte. Darüber hinaus ließ der Bildhauer das Obergewand fast durchweg an den quer über den Körper verlaufenden Säumen umschlagen. Die rot gefaßte Innenseite des Obergewandes erschien so als schmale Rahmung dieser weißen Flächen, verdeutlichte zusammen mit der goldenen Borte der Außenseite die verwinkelte Gewandführung und wies durch diese langgezogenen roten Streifen noch deutlicher auf die beiden Hände des Engels, die Mittelpunkt der Komposition sind. Die weiße Farbe ermöglichte gleichzeitig eine Doppelfunktion des Obergewandes: Das über die linke Hand gelegte Stoffende entsprach auch jenem weißen Tuch, das als Geste der Devotion beim Tragen eines sakralen Gegenstandes benutzt wurde und auf dem der Engel das Jesukind, das ihm als Attribut beigegeben war<sup>341</sup>, Maria überreichte.

Maria (Rekonstruktionsskizze Farbtafel I) trug das ikonographisch vorgeschriebene blaue Gewand; Mantel und Schleier waren aber wie das Obergewand des Engels an der Außenseite weiß und innen rot, so daß auch von der Farbe her die Figuren sich zur Gruppe zusammenschlossen. Die roten Innenseiten wurden bei Maria noch konsequenter zur Betonung der wichtigen Bildteile eingesetzt. Da Kopftuch und Mantel gleich gefaßt waren, erschien der Oberkörper Mariens von den roten Innenseiten einheitlich umfangen. Durch den trapezförmigen Gewandumriß, der das Haupt und die Hände zusammenschließt, erhielten diese roten Farbstreifen die Funktion eines Rahmens für die agierende Halbfigur der Maria. Die von der linken Hand zusammengehaltenen Säume des Mantels schlagen unter dieser Hand beide nach außen um; die Hand mit dem Buch war so durch eine von unten aufsteigende und nach oben pfeilförmig sich verjüngende rote Fläche betont, die neben dem weißen Mantel besonders auffallen mußte. Wieder unterstrich die Bemalung die Richtungsachsen der Komposition; es scheint sicher, daß der Bildhauer von Anfang an diese Möglichkeiten der Farbe einberechnete.

In erstaunlicher Weise war auch bei der Figur des Erminold (Rekonstruktionsskizze Farbtafel I) die Fassung vorausgesetzt. Nur von der Farbe her läßt sich beispielsweise erklären, daß bei der Kasel unten der Stoff plötzlich umschlägt: Die rote Innenseite erschien als Farbakzent zwischen den Flächen der blauen Kasel und der grünen Dalmatika und belebte die untere Hälfte der Figur. Die Hände in den weißen Handschuhen wurden bei den konsequent umgeschlagenen Säumen der Kasel von mächtigen roten Faltenbögen gerahmt; die grünen Ärmel der Dalmatika betonten ebenso die Bedeutung der Hände. Das rote Buch kehrte diese Abfolge um: Es wurde seinerseits von den weißen Handschuhen umfangen, wobei die blaue Fläche des Meßgewandes als kontrastierende Folie erschien. Überhaupt bestimmte der Dreiklang Blau-Rot-Weiß die farbliche Wir-

<sup>340</sup> s. S. 186, Anm. 552.

<sup>341</sup> s. S. 165—171.

kung des Grabmals: Die Riesenfläche der blauen Kasel war gegen die rote Grundplatte und das rote Kissen gesetzt. Das Weiß bei der Albe unten, bei den Handschuhen und beim Haupt (Schultertuch und Inkarnat) gliederte rhythmisch diese farbliche Polarität. Grün und Gold waren akzentuierend dazwischen gesetzt.

Bei der Figur des hl. Petrus, deren Fassung mit einiger Wahrscheinlichkeit rekonstruiert werden konnte (Rekonstruktionsskizzen Farbtafel II), hatte die Farbe vor allem die Aufgabe, die geschlossene Wirkung der Skulptur zu verstärken. In der Vorderansicht herrschten die weißen Flächen der Albe und der Kasel bei weitem vor. Das Weiß war durch Gold in kleinen Akzenten entschieden ins Prächtige gesteigert: Kasel, Dalmatika und Tunicella waren an den Säumen mit goldenen Borten eingefasst, das Pallium war vergoldet, ebenso die Schlüssel. Die Kasel war (wie alle Obergewänder der Regensburger Figuren) rot gefüttert, so daß die rund um die Handgelenke gelegten umgeschlagenen Säume wieder die Hände deutlich rahmten. Die pontifikalischen Untergewänder Dalmatika und Tunicella, die grün und rot gefasst waren, überdecken sich an der Vorderseite so stark, daß nur ihre goldenen Säume sichtbar waren, bis auf sehr kleine Flächen an den Seiten und den rechten Ärmel der Dalmatika, der zwischen dem roten Futter der Kasel und dem roten Tunicella-Ärmel als grüner Akzent eingesetzt wurde. Ihm entsprach rechts das obere über den Thron geschlagene Tuch, das ebenfalls grün gefasst war.

Die seitlichen Ansichten der Figur wirkten dagegen völlig anders. Hier erschienen überraschend große Farbflächen in Kontrast nebeneinander. Dabei wurden durch die Farbe nicht zusammengehörende Bildteile geschickt verbunden, was die Geschlossenheit der Komposition noch verdeutlichte. Thron und Figur verschmolzen durch die Farbgebung vollends zu einer Einheit: Die weiße Albe ließ sich auch farblich nicht von den weißen Thronwangen trennen. Das untere der beiden über den Thron gelegten Tücher übernahm die rote Farbe der Tunicella, das obere die grüne Farbe der Dalmatika, so daß ursprünglich noch weniger unterschieden werden konnte, was zum Thron und was zum Gewand gehörte. Komposition und Farbgebung ergänzten einander so überzeugend, daß der Bildhauer sicher beide bestimmte. Die Figur entstand von Anfang an aus einer mit den Möglichkeiten der Farbe rechnenden Gesamtvorstellung, so daß die Komposition nur in Verbindung mit der Farbgebung verständlich wird. Bei der linken Seitenansicht (Farbtafel II) war die untere Hälfte der Figur in farbige Zonen unterteilt, die von unten nach oben weiß, rot und grün gefasst waren und sich zu einem breiten Sockel verbanden, über dem sich im Profil der Oberkörper mit dem leicht nach dieser Seite gedrehten Haupt und dem erhobenen rechten Arm aufbaute. Das rote Futter der Kasel wurde dabei in kleinen Flächen sichtbar, die den Blick deutlich zur rechten Hand hin wiesen. Bei der rechten Seitenansicht (Farbtafel II) konzentrierte sich die Farbe um den großen Faltenbogen der Kasel, dessen Form in den Schüsselfalten und den gerundeten Säumen der Tücher über dem Thron übernommen ist. Die kontrastierende farbliche Betonung dieser Bögen ergab eine auffällige Reihung von Rot-Grün-Rot, die vom Weiß der Albe und der Kasel zusammengehalten wurde. Deutlich war jedenfalls auch durch die Farbgebung auf das Buch verwiesen, in dem die linke Hand blättert und über dem die lehrend erhobene Rechte sichtbar wurde.

Diese Beschreibungen genügten zwar für eine Vorstellung von der Bedeu-

tung der Farbgebung bei den Regensburger Figuren und von der Farbkombination, die der Bildhauer von Anfang an eingeplant haben mußte; es ist aber damit noch keineswegs gesagt, wie diese Bildwerke und überhaupt farbige Steinfiguren des 13. Jahrhunderts als Gesamterscheinung zu begreifen sind und ob die Erscheinungsweise der farbigen Bemalung für die Gattung der Steinfigur von Bedeutung war. Solche grundsätzlichen Überlegungen müssen — zumindest in Ansätzen — einmal weiter verfolgt werden.

*Exkurs: Die Bedeutung und Entwicklung der Fassung bei Holzfiguren*

Will man zusammenfassend die Wirkung dieser farbig gefaßten Steinfiguren untersuchen, ist es notwendig, sich auch mit den farbig gefaßten Holzbildwerken dieser Zeit zu beschäftigen, da nur ein Vergleich mit diesen weitere Schlüsse zuläßt<sup>342</sup>. So ähnlich die Aufgabe einer Fassung für Stein- wie für Holzfiguren zunächst erscheint, ist doch genauer zu differenzieren. Während bei den Steinskulpturen des Erminoldmeisters die matte Farbe dünn — und wohl auch verhältnismäßig schnell — aufgetragen wurde, verlangten die Fassungen aller Holzfiguren sehr viel längere und kompliziertere Arbeitsgänge. Auf das Holz, das zusätzlich oft mit Leinwand überzogen wurde<sup>343</sup>, mußte erst in drei bis vier Schichten ein Kreidegrund aufgestrichen werden, der dann spiegelglatt poliert wurde<sup>344</sup>. Erst auf diese Grundierung wurden dann die Farben in wenigen Grundtönen aufgetragen. Anschließend bekam das Bildwerk meist einen Firnisüberzug, oder es wurde mit Wachs eingelassen und poliert<sup>345</sup>. Auf das Holz wird also durch Kreidegrund und Malfarbe ein verhältnismäßig dicker selbständiger Überzug gebracht. Der Holzkern ist lediglich der dreidimensionale Bildträger, auf den nicht etwa nur Farbe aufgetragen wird, sondern eine eigenständige, nahtlose, durch Polierung und Firnis porzellanhaft glatte oder seidig glänzende neue Schicht. Ernst Willemsen sprach hier von „einer das ganze Bildwerk umschließenden einheitlichen Oberflächenhaut“<sup>346</sup>. Unter einer solchen Fassung zieht sich der Holzkern völlig zurück, die Bildwerke sind in ihrer Materie nicht faßbar. Nicht einmal die Farbe erscheint stofflich durch die Pigmente, da sie — zumindest im hohen Mittelalter — durchgehend gefirnist oder poliert wurde<sup>347</sup>. Solche Bildwerke müssen also bezeichnet werden als *von wenigen Grundfragen gänzlich durchtränkte Glanzkörper*. Plastische Form, Farbe und Glanz sind zu einer Einheit verschmolzen. Die farbigen Oberflächen dieser Figuren sind so weit verselbständigt, daß sie ihrerseits bemalt werden können, nicht nur mit den Einzelheiten der Gesichter, sondern auch beispielsweise mit Haarlocken, die plastisch gar nicht vorgegeben waren, mit Ornamenten, Säumen, Verzierungen auf dem Gewand, mit farbigen Trennlinien zur Diffe-

<sup>342</sup> Außerdem sind bei Holzbildwerken alte Fassungen und Fassungsreste allgemein etwas besser dokumentiert als bei Steinfiguren, so daß allein deshalb eine Gegenüberstellung nötig ist. — Für Auskünfte über Fassungen gotischer Bildwerke danke ich Herrn cand. phil. Ulrich Schießl.

<sup>343</sup> Wilm (1944) 44 f.

<sup>344</sup> Wilm (1944) 46 f.

<sup>345</sup> Wilm (1944) 58—60.

<sup>346</sup> Hilger-Willemsen (1967) 33.

<sup>347</sup> Hilger-Willemsen (1967) 26—33.

renzierung von Falten bzw. zur Verbindung gegeneinanderstehender plastischer Teile<sup>348</sup>, ja zur Einzeichnung anatomischer Einzelheiten, wie z. B. bei dem Forstenrieder Kruzifix<sup>349</sup> die „ornamentale“ Durchgliederung des Brustkorbs mit brauner Farbe auf dem Inkarnat. Bei gefaßten Holzbildwerken hatte also der Maler „die plastische Form auf ihrer eigenen Oberfläche noch einmal farbig darzustellen“<sup>350</sup>.

Untersucht man nun die Verwendung der Farbe bei Holzbildwerken des 13. und frühen 14. Jahrhunderts, lassen sich erstaunlicherweise zwei streng voneinander getrennte Typen unterscheiden: zum einen gibt es Figuren, bei denen die Gewänder durch kräftige Farben in wenigen Grundtönen gefaßt sind. Es herrschen die unvermischten Farben Rot, Blau, Weiß und Grün vor. Das Inkarnat ist hell, weißlich bis rosa, die Haare sind meist braun. Wenn überhaupt, kommt Gold nur in kleinen Flächen oder in Borten und Zierstücken (Gürteln, Schließen, Kronen usw.) vor. Abgesehen vom Glanz und der nicht faßbaren Materie ihrer Oberfläche gleichen diese Bildwerke also der Fassung, die sich für die Regensburger Steinfiguren erkennen ließ<sup>351</sup>.

Daneben aber läßt sich, anscheinend seit Beginn des 13. Jahrhundert<sup>352</sup>, ein ganz anderer Typus nachweisen, die sog. „ideale Fassung“<sup>353</sup>. Hier spielt Gold die entscheidende Rolle, das aber nicht als Goldblech aufgenagelt wird, son-

<sup>348</sup> Hilger-Willemsen (1967) 29.

<sup>349</sup> Um 1200, Forstenried/München, Pfarrkirche; siehe A. Horn, J. Taubert, F. Buchenrieder, Der Forstenrieder Kruzifixus, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 20 (1962) 81—102.

<sup>350</sup> Hilger-Willemsen (1967) 30.

<sup>351</sup> Beispiele für Holzbildwerke dieses Typus, die in kräftigen Farben gefaßt sind:

- a) Thronende Muttergottes, 73 cm, Schweiz (?) 2. Hälfte 12. Jahrhundert; Wil, Ortsmuseum (Obergewand der Maria rot, teilweise abgeschattiert, mit Ornamenten verziert; Untergewand weiß, blau schattiert, Kopftuch weiß; Gewand des Kindes dunkelblau, rot gefüttert); farbige Abbildung: Th. Brachert, Drei romanische Marienbilder aus der Schweiz, in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahresbericht 1964 (Zürich 1965) 53—87, Abb. S. 55.
- b) Thronende Muttergottes, 64 cm, Süddeutsch nach 1200; Ruhpolding, Pfarrkirche St. Georg (Untergewand grün, Mantel rot, Schleierkapuze grün; Kind Untergewand rot, Obergewand grün, aber veränderte Farbtöne. Unter dem Schleier auf dem Obergewand Mariens ein frei erfundener weißer Streifen); farbige Abbildung: R. Friesinger, Kirchenführer von Ruhpolding, Kleine Kirchenführer Nr. 28 (München-Zürich <sup>31</sup>1963) Titelbild, 10. — H. Schnell, Bayerische Frömmigkeit. Kult und Kunst in 14 Jahrhunderten (München-Zürich 1965) 44 f., Tfl. 102.
- c) Thronende Muttergottes, 94 cm, Südtirol Anfang 13. Jahrhundert; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Untergewand grün, Obergewand rot, blau gefüttert; Kind weißes Gewand, blauer Umhang; Thron weiß); Stafski (1965) Nr. 6.
- d) Thronende Muttergottes, 114 cm, Westfalen (?) um 1220; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Gewand blau, Mantel rot, blau gefüttert, Schultertuch weiß; Gewand des Kindes weiß mit rotem Saum); Stafski (1965) Nr. 18.
- e) Trauernde Maria, 141 cm, Oberrhein um 1230; Mönchengladbach, Sammlung Schwartz (Untergewand blau, Obergewand rot, Sockel an den kleinen sichtbaren Segmenten grün); Hilger-Willemsen (1967) Nr. 3.

<sup>352</sup> Die beiden Madonnen der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts in Tournus und Marsat (Forsyth 1972, 20, Nr. 30 und 35, Abb. 89 und 101), die Forsyth als Beispiele für diese Fassung nennt, zeigen nicht die ursprüngliche Bemalung.

<sup>353</sup> Wilm (1944) 55.

dern als Blattgold auf den (durch farbigen Bolus präparierten) Kreidegrund hauchdünn aufgelegt werden kann, so daß Gold und Farbe in der gleichen Ebene liegen. Solche Figuren erscheinen in höchster Kostbarkeit. Oft ist das ganze Bildwerk bis auf das Inkarnat vergoldet, fast immer sind auch die Haare golden, das Inkarnat ist meist auffallend hell, in durchgehendem Elfenbeinton. Die Gewänder sind zusätzlich an den Säumen und am Halsausschnitt mit Borten versehen, die oft mit Glassteinen oder plastisch aufgesetzten Ornamenten geschmückt sind. Auch die Sockel der Figuren sind meist mit Steinen oder Maßwerkrosetten versehen. Wenn überhaupt, kommen Farben nur bei den Innenseiten der Gewänder oder an beigeordneter Stelle vor, aber immer besonders kostbar, mit Vorliebe für Rot und Blau<sup>354</sup>. Da auch das Gold durchweg poliert wurde, erscheinen solche Bildwerke in höchstem Glanz<sup>355</sup>.

Auf die Frage nach den Gründen für diese Trennung der Holzbildwerke in zwei verschiedene Arten kann im Rahmen der Arbeit nur kurz eingegangen werden. Kaum mehr zu klären ist dabei die Entstehungsgeschichte der freiplastischen Holzfigur. In karolingischer Zeit gab es profane vollrunde Plastik, auch Kreuzfixe. Vollrunde Figuren der Muttergottes und anderer Heiliger dürften dann gegen Ende des 9. oder Anfang des 10. Jahrhunderts aufgekommen sein<sup>356</sup>, und zwar nach Harald Keller etwa gleichzeitig in Südfrankreich wie am Rhein und in Niedersachsen<sup>357</sup>. Erstes urkundlich nachweisbares Beispiel ist die nicht erhaltene Madonna von Clermont-Ferrand, die um 946 entstanden ist. Der Be-

<sup>354</sup> z. B. der hermelingefütterte rote Mantel der Ollesheimer Muttergottes; Hilger-Willemsen (1967) Nr. 6.

<sup>355</sup> Beispiele für Holzbildwerke dieses Typus mit kostbarer, vorwiegend goldener Fassung:

- a) Thronende Muttergottes, 57,5 cm, Köln 1. Viertel 13. Jahrhundert; Köln, Schnütgen-Museum (vergoldet, mit Glasflüssen und Bergkristallen verziert, mit einer Aushöhlung zur Aufnahme von Reliquien); Schnitzler (1961) 42 Nr. 65.
- b) Thronende Muttergottes, 60 cm, Mittelrhein um 1250/1260, aus Rommersdorf; Mönchengladbach, Sammlung Keller Schwartz (Mantel gold, rot gefüttert, Haare gold, Kopftuch weiß-rosa; Gewand und Haare des Kindes gold; Thron versilbert); Ausstellungskatalog „Bewahrte Schönheit“. Mittelalterliche Kunst der Sammlung Hermann Schwartz, in: Aachener Kunstblätter Heft 21 (1961) 11 f. Nr. 10.
- c) Hl. Johannes der Täufer, 99 cm, Oberschwaben um 1280; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Gewand glänzend gold, Haare matt gold, Widder matt gold; am kostbaren Sockel und am Halsausschnitt ursprünglich Glassteine eingesetzt); Stafski (1965) Nr. 4.
- d) Stehende Muttergottes mit Kind, 81 cm, Köln Ende 13. Jahrhundert, aus Ollesheim; Köln, Schnütgen-Museum (Gewand der Maria und des Kindes gold, Mantel Mariens rot mit Hermelfutter; auf der Rückseite Vertiefung zur Aufnahme von Reliquien); Hilger-Willemsen (1967) Nr. 6.
- e) Assistenzfiguren einer Kreuzigung, Maria 184 cm, Johannes 193 cm, Oberschwaben um 1300; Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum (unter einer Fassung des 15. Jahrhunderts noch die ursprüngliche Fassung erhalten: bis auf das Inkarnat durchgehend vergoldet, Gewandsäume mit Steinen besetzt); Baum (1917) Nr. 24 und 25.
- f) Thronende Muttergottes, 87 cm, Köln Anfang 14. Jahrhundert; Köln, Pfarrkirche St. Johann Baptist (bis auf das Inkarnat durchgehend vergoldet, Gewandinnenseiten ursprünglich blau, sämtliche Säume und der Gürtel mit Glassteinen besetzt); Hilger-Willemsen (1967) Nr. 7.

<sup>356</sup> Forsyth (1972) 67—83.

<sup>357</sup> Keller (1951) 88.

griff Holzbildwerk ist aber bei diesen Figuren sofort wieder zu differenzieren, da das Holz nur als Träger und Unterlage für die Fassung oder einen Überzug aus Goldblech diente. Entschieden abzulehnen ist in diesem Zusammenhang jene — vor allem durch Harald Keller vertretene — Entwicklungstheorie, nach der sich die farbig gefaßte Holzfigur allmählich aus dem mit Goldblech überzogenen Bildwerk entwickelt hätte. Entscheidend für diese Entwicklung sei ein allgemeiner Wandel des Materialgefühls gewesen. Für Keller vollzieht sich die Wandlung ganz anschaulich, wobei er auf jene Reliquienbüsten verweist, die zwar mit Goldblech überzogen sind, bei denen aber das Inkarnat freigelegt und farbig gefaßt ist: „Immer größere Teile des Metallmantels „platzen“, und an den bloßgelegten Stellen nimmt der Holzkern künstlerische Form an“<sup>358</sup>. Das Holz trete deshalb immer häufiger in Erscheinung, da es eben „ein Lieblingsmaterial der siegreichen Gotik“ sei<sup>359</sup>. Diese Theorie gründet auf zwei irrigen Voraussetzungen. Einmal wird das Holz in diesem Materialsinn auch bei farbig gefaßten Bildwerken nicht erkennbar, da die Fassung — wie der Goldblechüberzug — den Holzkern negiert. Zum anderen läßt sich keineswegs behaupten, es habe zuerst mit Goldblech verkleidete Figuren gegeben, und später erst farbig gefaßte. Bereits aus ottonischer Zeit gibt es bedeutende Beispiele farbiger Holzbildwerke: die Türen von St. Maria im Kapitol in Köln (vor 1065)<sup>360</sup>, das Kruzifix des Erzbischofs Gero im Kölner Dom (um 970)<sup>361</sup>, das aus Reichenhall stammende Kruzifix im Museum of Fine Arts in Boston (2. Hälfte 11. Jahrhundert)<sup>362</sup>, das Kruzifix im ehemaligen Kollegiatstift St. Peter und St. Alexander zu Aschaffenburg (um 1100)<sup>363</sup> und schließlich die sog. Madonna des Bischofs Imad im Diözesanmuseum Paderborn, bei der sich neuerdings herausstellte, daß sie ursprünglich keineswegs mit Goldblech verkleidet, sondern farbig gefaßt war<sup>364</sup>.

Auch Ilene H. Forsyth ging für ihre Behandlung der Typen des „Sedes sapientiae“ von der Annahme aus, zu Beginn seien alle Figuren mit Goldblech überzogen gewesen<sup>365</sup>. Sie führt dies auf die Bedeutung der kostbaren Materialien für die frühmittelalterliche Kunst zurück. Die Unhaltbarkeit ihrer Prämissen verlangt eine Revision der Theorien Kellers wie Forsyths, damit die Ordnung der Arten neu untersucht werden kann.

Ausschlaggebend ist dabei die Beantwortung der Frage, warum ausgerechnet Holz als Material für diese Bildwerke bevorzugt wurde. Nach Forsyth war hier die geforderte Mobilität der Figuren entscheidend, da sie beim liturgischen Gebrauch, vor allem bei Prozessionen, leicht mitgetragen werden konnten. Forsyth nimmt an, daß die Bildwerke sicher aus Stein gefertigt worden wären, wenn sie nicht hätten transportierbar bleiben müssen<sup>366</sup>. Dieses Argument ist

<sup>358</sup> Keller (1956) 72.

<sup>359</sup> Keller (1956) 71.

<sup>360</sup> Steingraber (1961) 37.

<sup>361</sup> Steingraber (1961) 30. — Allerdings ist die heutige Fassung erneuert. Es fehlt eine genauere Untersuchung des ursprünglichen Aussehens; s. Taubert (1967) 251.

<sup>362</sup> Steingraber (1961) 50.

<sup>363</sup> Steingraber (1961) 51.

<sup>364</sup> s. H. Claussen und K. Endemann, Zur Restaurierung der Paderborner Imad-Madonna, in: Westfalen 48 (1970) 79—125.

<sup>365</sup> Forsyth (1972) 10—15.

<sup>366</sup> Forsyth (1972) 8 f.

aber zweifelhaft, da es auch Figuren aus Stuck gegeben hat<sup>367</sup>, die vom Gewicht her ebenfalls ziemlich schwer gewesen sein dürften.

Wichtiger scheint hier die beabsichtigte Oberflächengestaltung gewesen zu sein. Goldblech ließ sich auf Holzfiguren leicht aufnageln. Bei Stuckplastik schied diese Möglichkeit allerdings aus. Hier bot sich die Technik der farbigen Fassung an, die bei beiden Materialien, Holz wie Stuck, gleich war. Stuckfiguren konnten nicht nur genauso bemalt werden wie die Holzbildwerke, sondern sie konnten auch poliert werden, im Gegensatz zur Fassung der Steinskulpturen. Die Erscheinung des Glanzes auf der Figur muß sehr hoch eingeschätzt werden. Schließlich kam dem Glanz von jeher größte Bedeutung als sakrales Kennzeichen zu<sup>368</sup>. Die immaterielle, schimmernde Oberfläche solcher Fassungen war nur auf einem Bildträger aus Holz oder Stuck zu erreichen. Das Bestreben, Glanzkörper zu schaffen, dürfte der entscheidende Grund für die Wahl des Materials gewesen sein.

Vergleicht man die genannten farbig gefaßten Bildwerke mit dem erhaltenen Bestand ottonischer Plastik, zeigt sich, daß drei Herstellungsarten sich in den Aufgabenbereichen überschneiden: die Bronzeplastik, das farbig gefaßte Holzbildwerk und die Goldschmiedearbeit. Kruzifixe aus Bronze wie aus Holz sind in entsprechender Zahl erhalten, den berühmten Bronzetüren seit dem 11. Jahrhundert ist die Holztüre von St. Maria im Kapitol gegenüberzustellen, neben den Kultgeräten aus Bronze (z. B. Leuchter) gab es solche aus Holz (z. B. das Leseputz — gleichzeitig Weihrauchbehälter — in Freudenstadt)<sup>369</sup>, außer den farbig gefaßten Holzbildwerken kannte man die mit Goldblech überzogene Figur (z. B. die berühmte Muttergottes des Essener Münsterschatzes, um 1000)<sup>370</sup>, statt der Metalltreibarbeiten der Goldschmiedekunst wurden kleinplastische Figuren auch aus Bronze gegossen. Sieht man von den Türen ab, deren Funktion und Bedeutung eine umfassende Untersuchung dringend nötig hätten, waren alle genannten Geräte und Figuren dem Kult verpflichtet: Als Kultgerät oder als Kultbild<sup>371</sup>.

<sup>367</sup> Forsyth (1972) 9, Anm. 1. — Beispiel: Muttergottes im Erfurter Dom.

<sup>368</sup> Vgl. Apokalypse 21, 9—27; 22, 1—5: die Schilderung des Himmlischen Jerusalems.

<sup>369</sup> s. H. Gombert, Das Freudenstädter Leseputz, in: Das Münster 3 (1950) 257—265. — Taubert (1967) 252.

<sup>370</sup> Ausstellungskatalog „Marienbild in Rheinland und Westfalen“ (Essen 1968) Titelbild.

<sup>371</sup> Von höchster Bedeutung für die Geschichte der abendländischen Plastik ist das Erscheinen des Kultbildes seit ottonischer Zeit: es entsprach dem Bedürfnis der breiten Bevölkerungsschichten nach bildhafter Darstellung heiliger Personen. In einer Synode von Arras, die um 1025 stattfand, befürwortete der Bischof von Cambrai-Arras die plastische Darstellung Christi, Mariens und der Heiligen, und zwar unter ausdrücklichem Hinweis auf die ungebildete Bevölkerung, für die es sehr schwierig sei, sich Gott und die Heiligen vorzustellen (nach Sabbe, 1951, p. 121). Eine Ausnahme bilden dabei Kruzifixe, die als Abbilder Gottes selbst schon viel früher plastisch dargestellt wurden (Keller, 1951, 72). Heilige dagegen durften im frühen Mittelalter nur in der Malerei „abgebildet“ werden (Schrade, 1957, 54 f.), was bezeichnend ist für die Einschätzung der Realitätsgrade in dieser Zeit. Wie aus dem berühmten Bericht des Bernhard von Angers über die Statue der hl. Fides in Conques hervorgeht (Schrade, 1957, 52—54), wurde von der Bevölkerung das Bildwerk tatsächlich nicht als Abbild, sondern geradezu als Vergegenwärtigung der dargestellten Heiligen empfunden. Da aber eine solche Bedeutung der Figur einem Götzenbild gleichgekommen wäre, scheint man von Anfang an in den Bildwerken Reliquien hin-

Als Kriterium für die Verbindung der Techniken zu einer Gattung ist ihre Oberflächenerscheinung zu nennen. Weniger das Material war ausschlaggebend für die auf den Kult weisende Kennzeichnung als vielmehr jener reflektierende Glanz, den Bronze und Gold an sich hatten und der den Holzfiguren durch die Fassung verliehen wurde. Die Unterschiede in der Kostbarkeit des Materials dürften zwar eine Rangordnung der Bildwerke nach einzelnen Arten bedingt haben<sup>372</sup>, grundsätzlich sind sie aber alle einer Gattung — dem Kultgegenstand — zuzurechnen.

Nur von dieser Umgrenzung des Gattungsbegriffes her sind jene Bildwerke zu erklären, bei denen die Arten ineinander verschmelzen, vor allem jene genannten Holzfiguren, deren Inkarnat man farbig faßte, die aber sonst mit Goldblech überzogen wurden. Diese Lösung, die sich erstmals bei Büstenreliquiaren des 12. Jahrhunderts nachweisen läßt<sup>373</sup>, erklärt sich aus dem Wandel der Form vom 11. zum 12. Jahrhundert<sup>374</sup>. Mit Goldblech überzogene Figuren zeigen einen weichen, irrationalen Glanz, der über der Figur liegt, wobei das Licht an der Oberfläche sich in zahllosen Reflexen bricht. Der Zufall spielte hier eine große Rolle, da das verhältnismäßig dicke Goldblech sich nur mit Knicken und Knitterstellen über den Holzkern legen ließ. Grundsätzlich scheint dieser alle plastischen Formen wieder verschleifende Überzug den vom Relief her bekannten Tendenzen der ottonischen Kunst besonders entsprochen zu haben. Die feierliche Starre und die tektonische Verfestigung, die für die Plastik des 12. Jahrhunderts kennzeichnend sind, mußten dagegen viel stärker im Widerspruch zu einem Metallüberzug der Figuren stehen, der die kubischen, hart nebeneinander gesetzten Einzelformen dieser Bildwerke wieder verschliffen hätte. So wurde teilweise das Inkarnat freigelassen und durch die farbige Fassung ersetzt, auf der die Einzelheiten der Gesichter eingezeichnet werden konnten.

Die immer bewußtere plastische Durchgliederung der Oberfläche eines Bildwerks auch im Detail, vor allem in der Faltengebung der Gewänder, dürfte dann zu Beginn des 13. Jahrhunderts einen Überzug aus Goldblech fast unmöglich gemacht haben, da das Metall kaum mehr in alle diese Vertiefungen gedrückt werden konnte. Hier scheint nun das Blattgold die Funktion des

terlegt zu haben (Schrade, 1957, 62 f.), so daß unklar blieb, ob die Verehrung eines solchen Kultbildes der Figur selbst oder den Reliquien in ihr galt. Bernhard von Angers beispielsweise schrieb die Wunder, die das Bildwerk der hl. Fides wirkte, ausschließlich den Reliquien zu, die der Figur Wunderkraft verliehen hätten. Falsch wäre es aber, mit Harald Keller die Figuren als reine Reliquiare zu bezeichnen (Keller, 1951, 87), was bereits Erich Meyer (Meyer, 1950, 57) und Johannes Taubert (A. Horn, J. Taubert, F. Buchenrieder, Der Forstenrieder Kruzifixus, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 20, 1962, 99—102 Anm. 4) richtigstellten. Die vorrangige Funktion dieser Bildwerke war sicher die der Vergegenwärtigung einer heiligen Person im Sinne eines Idols, — was durch die Beigabe von Reliquien eine Art Rechtfertigung erhalten mußte.

<sup>372</sup> z. B. bestanden die eigentlichen Reliquiare — zumindest bis zum 12. Jahrhundert — fast immer aus Edelmetall.

<sup>373</sup> Keller (1956) 72 f.

<sup>374</sup> Selbstverständlich beruht dieser Wandel der Form auch auf einem Wandel des Verhältnisses der Gläubigen zum Kultbild. Entscheidende Bedeutung scheint hier die Entstehung des Gnadenbildes gehabt zu haben. Dies kann aber in diesem Rahmen nicht weiter ausgeführt werden. — Der Verfasser bereitet über die Entwicklung und Bedeutung der farbig gefaßten Holzfigur einen eigenen Aufsatz vor.

Goldblechs übernommen zu haben; es ließ sich leicht und schnell auftragen und ermöglichte durch die Politur einen nahtlos glatten Goldüberzug, der der plastischen Form des Bildträgers völlig entsprach. Tatsächlich verschwinden im Lauf des 13. Jahrhunderts jene Figuren, die noch mit Goldblech verkleidet sind.

Die Tradition der mit Goldblech überzogenen Bildwerke wird also seit Beginn des 13. Jahrhunderts allmählich übernommen von den mit Blattgold vergoldeten Figuren. Aus dieser historischen Entwicklung erklärt sich die Trennung der Holzfiguren des 13. Jahrhunderts in zwei Arten: die kostbar vergoldete und die farbig gefaßte Holzfigur. Die Ausführung beider Arten aber war handwerksmäßig nicht getrennt; sie erfolgte durch die Bildschnitzer und Faßmaler. Die Entstehung in einem Werkstattzusammenhang hatte bald die völlige Vermischung der Arten zur Folge. Während im 13. Jahrhundert vergoldete Holzfiguren noch besonders kostbar erschienen, mit Glassteinen und Bergkristallen verziert — eben in der Nachfolge der Goldschmiedearbeiten —, lassen sich seit etwa der Mitte des 14. Jahrhunderts Unterscheidungen nach einzelnen Arten nicht mehr machen: Fast jede Figur wurde mindestens in kleinen Teilen mit Blattgold gefaßt, während andererseits ganz vergoldete Figuren allmählich verschwanden.

#### *Vergleich zur Bemalung der Steinfiguren*

Nach diesem Exkurs zur gotischen Holzfigur ist nun im Vergleich nach der Bedeutung der Fassung bei der gotischen Steinplastik des 13. Jahrhunderts zu fragen. Zunächst gleichen Steinskulpturen in der Farbwahl und Farbverteilung jener Art nichtvergoldeter Holzbildwerke, bei denen wenige Grundfarben in Kontrast nebeneinander gesetzt sind. Geht man von der Bemalung der Regensburger Figuren des Erminoldmeisters aus, bedeutet aber bei Steinskulpturen der dünne Farbauftrag keinen das Material auflösenden Überzug. Durch die matte Oberfläche der Farbschicht ist die Struktur des Steins deutlich durchzuspüren. Fassung heißt hier also nur eine farbliche Differenzierung der Oberfläche: Der Stein wird in seinem Material nicht negiert, sondern gleichsam nur eingefärbt! Es fehlt der Glanz, der auf der Fassung der Holzbildwerke jede Materialerkenntnis überdeckte. Während bei der Holzfigur der Blick auf der glänzenden Fassung „abgeleitet“, was das nicht Faßbare, Überrationale des Kultbildes entschieden verdeutlicht, läßt der matte Farbauftrag bei der Steinfigur den Blick auf dem Bildwerk „haften“; das Volumen des Steins bleibt unter der Bemalung erkennbar, die Figur behält ihre „Masse“. Damit nähert sich die Farbigkeit der Steinskulpturen der der gleichzeitigen Wandmalereien, während Holzbildwerke eher Tafelgemälden vergleichbar sind. Das läßt sich weiter ausführen: Bei Tafelbildern verschwindet der Bildträger, die Holztafel, völlig unter Grundierung und Malschicht, wie der Holzkern bei einer Holzfigur; beim Fresko dagegen wird direkt auf die frisch verputzte Wand gemalt, der Verputz selbst, der auch stets als solcher erkennbar bleibt, wird also durch den Farbauftrag wörtlich eingefärbt.

Damit ist auf grundsätzliche Zusammenhänge verwiesen: Während Tafelbild und Holzbildwerk sich immer mehr einander annähern, bis sie schließlich im gotischen Flügelaltar gleichsam verschmelzen, bleibt die Steinskulptur der Architektur verbunden. Wahrscheinlich war die Farbigkeit der Architektur maßgeblich für die Fassung der Steinplastik. Matte, dünn aufgetragene, gegenein-

ander kontrastierende Anstriche auf den Wänden und Diensten<sup>375</sup>, wie auch die Farben der Wandmalerei dürften die Skulpturen ursprünglich viel enger an die Architektur gebunden haben als dies heute erkennbar ist. Wahrscheinlich wirken Steinfiguren heute oft nur deshalb so willkürlich vor die Wand gestellt, weil die zusammenfassende Wirkung der Farbe fehlt. Hingewiesen sei beispielsweise auf das gegitterte Wandfeld, das sich ursprünglich hinter den Verkündigungsfiguren im Regensburger Dom befand (Abb. 57)<sup>376</sup> und — früher wohl auch noch farblich differenziert — einen Rahmen zu den farbigen Bildwerken vor der Wand bildete. Auch die Maria der Heimsuchungsgruppe im Bamberger Dom, die noch am ursprünglichen Standort sich befindet, war früher von einem grünen, rot eingefästen Vorhang hinterfangen, der im 19. Jahrhundert noch deutlich zu sehen war<sup>377</sup>. In St. Lorenz wie in St. Sebald in Nürnberg finden sich noch heute hinter den meisten Steinfiguren farbige rechteckige Rahmenfelder, nicht nur auf der Wand, sondern auch auf den Pfeilern, so daß durch die Farbe ein fester Rahmen für die Skulpturen geschaffen wurde, die sonst am Pfeiler zu leicht verschiebbar gewirkt hätten. Dies wiederum scheint bezeichnend für das Verhältnis der deutschen Plastik zur Architektur.

*Studien über das Aussehen farbiger Steinfassungen des 13. Jahrhunderts in Deutschland*

Nimmt man die Farbigkeit der Regensburger Figuren des Erminoldmeisters als Maßstab, scheinen im 13. Jahrhundert Steinskulpturen nur in wenigen Farben und großen Flächen bemalt worden zu sein, wobei die Anordnung der Gewänder die Verteilung der Farbflächen bestimmte. Bis auf die notwendigen Einzelheiten, z. B. Augen und Mund, dürften die Figuren nicht mehr zusätzlich bemalt worden sein. Vor allem scheint die Einzeichnung von Ornamenten und Stoffmustern in dieser Zeit relativ sparsam erfolgt zu sein<sup>378</sup>. Bis zum 12. Jahrhundert dagegen dürften wie die Holzbildwerke auch die Steinfiguren durch kräftige Musterungen verziert gewesen sein. Zumindest waren die Faltenformen durch differenzierende Linien betont und ergänzt, wie dies beispielsweise bei der aus Stuck modellierten Gruppe der drei Frauen vom Heiligen Grabe in Gernrode (um 1070) nachgewiesen werden konnte<sup>379</sup>. Noch die ebenfalls aus Stuck bestehenden Chorschrankenfiguren von Halberstadt (um 1210)<sup>380</sup>, deren ursprüngliche Fassung freigelegt ist, zeigen Relikte dieser sehr selbständigen Bemalungen, die wie bei den Holzbildwerken<sup>381</sup> der plastischen Form geradezu entgegen wirken konnten. So sind in Halberstadt die Innen- und Außenseiten

<sup>375</sup> Vgl. dazu allgemein C. H. Pfitzner, Zur farbigen Fassung mittelalterlicher Innenräume, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1942/43, 74—83.

<sup>376</sup> s. S. 174 f.

<sup>377</sup> Bericht Karl Friedrich Rupprechts an König Ludwig I. vom 1. 7. 1829, zit. nach Boeck (1960) 193 Anm. 133. — Reitzenstein (1960) 30 Anm. 88.

<sup>378</sup> Deshalb wirken Fassungen des 19. Jahrhunderts (z. B. die Chorungangs-Schranken in Notre-Dame in Paris, die Freiburger Vorhallenskulpturen, die Kölner Domapostel) so fremdartig, weil hier Vorbilder zeitlich späterer Bemalungen für diese Bildwerke übernommen wurden.

<sup>379</sup> Riemann (1970) 17 f.

<sup>380</sup> Fründt (1966) 218.

<sup>381</sup> Vgl. Hilger-Willemsen (1967) 28—30.

der Gewänder nicht unterschieden; dafür waren die Stoffe durch verstreute Ornamentmuster verziert<sup>382</sup>. Insgesamt nähern sich aber die Halberstädter Figuren in ihrer Farbigkeit bereits den für das 13. Jahrhundert typischen Bemalungen, wie farbige Abbildungen zeigen<sup>383</sup>. Die Gewänder sind in wenigen Farben großflächig angelegt (vorwiegend rot und grün, dazu blau und weiß), mit Gold in kleinen Teilen (Borten an den Gewandsäumen, Nimben); die Ornamentmuster dagegen sind sehr klein aufgetragen, sie treten in ihrer Wirkung zurück. Die Hintergrundsflächen waren ursprünglich blau mit grüner Rahmung. Mehr noch zeigten die Stuckfiguren der Westempore der ehemaligen Benediktinerkirche in Gröningen (um 1170 — jetzt Berlin, Staatliche Museen) eine Farbigkeit, die sich dem 13. Jahrhundert annäherte. Vor blauem Grund trugen die Figuren abwechselnd rote und grüne Gewänder. Die Säume waren mit goldenen Borten eingefasst, die Stoffe jedoch nicht gemustert; die Nimben waren vergoldet<sup>384</sup>. Auch bei der Kalksteinfigur einer stehenden Muttergottes mit Kind in St. Maria im Kapitol in Köln (2. Hälfte 12. Jahrhundert, im 19. Jahrhundert vom Relief zur Freifigur umgestaltet) konnte eine ähnliche Fassung freigelegt werden: Untergewand dunkelblau, Mantel rot, mit goldener Borte eingefasst, weiß gefüttert, Gewand des Kindes gold mit grünem und weißem Futter<sup>385</sup>.

Für das Aussehen farbiger Bemalungen von Steinfiguren im 13. Jahrhundert ist schließlich auf die Skulpturen im Bamberger Dom zu verweisen, deren Fassung der Maler und Restaurator Karl Friedrich Rupprecht beschrieb, bevor er die Farbreste entfernte. Danach zeigte die Maria der Heimsuchung folgende Bemalung: Mantel dunkelrot, innen hellrot, ebenso der Schleier; Untergewand blau; Gewänder mit goldener Borte eingefasst; Haare gold, Ecken und Beschläge des Buches vergoldet, Inkarnat „fleischfarbig, die Augen blau mit schwarzer Pupille gemalt“<sup>386</sup>. Der Mantel der Elisabeth war ebenfalls rot<sup>387</sup>. Der Mantel des Reiters war blau, das Pferd rotbraun, Krone, Gürtel und Zaumzeug gold<sup>388</sup>.

Dagegen dürften die Fassungsreste bei der Figur Papst Clemens II. im Bamberger Dom nicht ursprünglich sein. Sie zeigen Wellenranken, Medaillons, Rautenmuster und pflanzenartige Ranken, die Meßgewänder, Kissen und den Schnitt des Buches dicht überziehen<sup>389</sup>. Schon 1829 bezweifelte Rupprecht die Ursprünglichkeit dieser Fassung, „aus dem Grunde weil die 5 Kreuze auf dem Pallium mit schwarzer Oelfarbe, so wie einige Vergoldungen auf Oelgrund gefertigt sind“<sup>390</sup>. Daß diese Ornamente eher dem 14. Jahrhundert zuzuweisen sind, beweist wohl die farbig gefaßte Holzfigur eines hl. Nikolaus im Kölner Diözesanmuseum, die um 1350 entstanden ist<sup>391</sup>. Hier erscheint auf dem Pal-

<sup>382</sup> Riemann (1970) 19—21.

<sup>383</sup> Riemann (1970) Abb. 6—8.— Fründt (1966) Abb. 1—3.

<sup>384</sup> Nach Riemann (1970) 18 f.

<sup>385</sup> Ch. Beutler, Die Madonna von St. Maria im Kapitol in Köln, in: *Kunstchronik* 11 (1958) 62 f.

<sup>386</sup> Bericht Karl Friedrich Rupprechts an König Ludwig I. vom 1. 7. 1829, zit. nach Boeck (1960) 193 Anm. 133.

<sup>387</sup> Rupprecht nach Boeck (1960) 197 Anm. 241.

<sup>388</sup> Nach Boeck (1960) 196 Anm. 212.

<sup>389</sup> Boeck (1960) 139 Abb. 51—54.

<sup>390</sup> Bericht vom 7. 7. 1829 an König Ludwig I., zit. nach Boeck (1960) 195 Anm. 189.

<sup>391</sup> Hilger-Willemsen (1967) Nr. 12.

lium ein geradezu identisches Pflanzenmuster wie beim Schnitt des Buches der Papstfigur<sup>392</sup>. Ebenso dürften, wie Vöge schon schreibt, die (spärlichen) Farbreste am Tympanon der Bamberger Gnadenpforte mit ihren Ornamentmustern in Rosen und Sternen nicht die ursprüngliche Bemalung darstellen: Während nämlich der untere Teil der Tympanonrückwand aufgeraut ist, ist oben ein breiter Streifen glatt gelassen. Dies war ursprünglich sicher durch farbliche Absetzung betont, während die heute sichtbaren Reste eine Fassung zeigen, die sich gleichmäßig über den ganzen Grund ausbreitete (mitsamt den Ornamenten). Da dies den Absichten des Bildhauers widersprach, muß die Fassung später entstanden sein<sup>393</sup>.

Grundsätzlich müßte einmal untersucht werden, ob Stoffmuster und aufgemalte Ornamente im 13. Jahrhundert tatsächlich so weit verbreitet waren, wie allgemein angenommen wird, oder ob bei manchen uns erhaltenen Fassungen diese seit dem 14. Jahrhundert sehr beliebten Verzierungen nicht später aufgemalt worden sein können. Die Magdeburger Klugen und Törichten Jungfrauen zeigen Reste von Fassungen, bei denen auf allen Gewändern geometrische Ornamente in Gold und verschiedenen Farben aufgemalt sind, worauf besonders L. Behling hinwies<sup>394</sup>. Diese Bemalung darf nicht als die ursprüngliche bezeichnet werden, denn sie entstand erst nach der Anbringung der tiefen, gerundeten Kehlen auf der Rückseite der Figuren. Die Ränder der Kehlen überschneiden nämlich nirgends eines dieser aufgemalten Ornamente<sup>395</sup>. Bei der von Behling beschriebenen Fassung kann es sich also nur um eine Bemalung handeln, die nach der Versetzung der Figuren an das Querhausportal erfolgte, also frühestens im 14. Jahrhundert<sup>396</sup>. Auch die im Dom verstreut aufgestellten Figuren waren anscheinend ähnlich gefaßt (zumindest die Figuren der Verkündigung, die Sitzfiguren eines königlichen Paares, die hl. Katharina und der hl. Mauritius). Bei der Figur der hl. Katharina<sup>397</sup> erwähnt Bellmann<sup>398</sup> einen Dübhel, der unter dem linken Schulterblatt sitzt. An sich hält auch Bellmann diese eigenartige Befestigung für später; da aber die Fassung über die Füllung des Dübellochs verläuft, glaubt er an eine ursprüngliche Befestigung durch diesen Dübhel. Es stellt sich aber wieder die Frage, ob die Fassung tatsächlich schon aus dem 13. Jahrhundert stammt, wie allgemein behauptet wird. Stutzig macht auch die von Paatz angeführte „naturalistische“ Bemalung der Gesichter, „mit einer Genauigkeit, die noch die einzelnen Brauenhaare angibt“<sup>399</sup>. Das ist aber typisch für eine spätgotische Fassung<sup>400</sup>. Eine ganz ähnliche Bemalung wie die Magdeburger Figuren zeigt z. B. auch die niederrheinische Holzfigur einer „Hl. Anna mit der Jungfrau Maria“ aus dem Ende des 15. Jahrhunderts in der Pfarr-

<sup>392</sup> Boeck (1960) 139 Abb. 51. — Hilger-Willemsen (1967) Tfl. 12 a (vor allem bei der Rückseite der Figur zu erkennen).

<sup>393</sup> Vgl. W. Vöge, Über die Bamberger Domsculpturen, in: Vöge (1958) 176 Anm. 114.

<sup>394</sup> Behling (1954) 21—24; — s. a. Riemann (1970) 22.

<sup>395</sup> Auch nicht bei einem so verstreut aufgemalten Muster, wie es bei Behling (1954) Abb. 3 zu sehen ist.

<sup>396</sup> Vgl. Bellmann (1963) 100.

<sup>397</sup> Farbige Abbildung Riemann (1970) Abb. 13.

<sup>398</sup> Bellmann (1963) 97.

<sup>399</sup> Paatz (1925) 110 Anm. 1.

<sup>400</sup> Vgl. Th. Brachert, Drei romanische Marienbilder aus der Schweiz, in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahresbericht 1964 (Zürich 1965) 84.

kirche von Kellen/Kleve<sup>401</sup>, wo das grüne Untergewand und der rote Mantel mit ganz ähnlichen goldenen Ornamenten überstreut sind. Bezeichnend scheint auch, daß bei der bedeutenden Ollesheimer Muttergottes (jetzt Köln, Schnütgenmuseum) vom Ende des 13. Jahrhunderts der rote Mantel in der untersten, ursprünglichen Farbschicht keine Ornamente aufweist, während die verschiedenen späteren Schichten darüber alle mit Goldmustern verziert waren<sup>402</sup>.

Bei den Naumburger Figuren hatte sich nach Abnahme der Schutzzummauerung nach dem letzten Krieg die oberste Schicht der Bemalung, die aus dem 15. Jahrhundert stammte, teilweise abgelöst. Darunter kam eine ältere Fassung zum Vorschein, die dann ganz freigelegt wurde<sup>403</sup>. Die Beurteilung dieser Fassung läßt kaum Schlüsse zu<sup>404</sup>. Es wäre allerdings zu fragen, ob die großen Vierpaßornamente auf dem weißen Mantel der trauernden Maria des Lettners ursprünglich sind oder ob sie erst im 14. Jahrhundert aufgebracht worden sein könnten. An sich wirken die großen Muster dem Faltenverlauf entgegen, sie verunklären die Gewandführung, so daß an der Ursprünglichkeit dieser Musterung gezweifelt werden muß.

Am Portal der Kathedrale von Lausanne haben sich viele Farbreste erhalten, nach denen Teile der ursprünglichen Bemalung rekonstruiert werden konnten. Dabei zeigen die Gewänder der Figuren vielfältige Ornamente in kontrastierenden Farben, die goldenen Borten der Gewandsäume sind sehr breit und reich ornamentiert. Allerdings ist sich Eugène Bach, der die Farbangaben veröffentlichte, selbst nicht klar, ob diese Fassung aus dem 13. oder 14. Jahrhundert stammt, wenn er sich auch, jedoch aus subjektiven Gründen, für die frühere Entstehungszeit entscheidet<sup>405</sup>.

Es scheint außerdem, daß bei den farbig gefaßten Stein- und Holzfiguren die Farben in den einzelnen Kunstlandschaften sich verschiedener Beliebtheit erfreuten. In Sachsen beispielsweise findet man eine auffällige Vorliebe für Gold, das aber nicht ausschließlich vorherrscht wie bei der „idealen“ Fassung der Holzbildwerke, sondern als Farbe zusammen mit Blau und Rot auftritt. Dieser Dreiklang bestimmte ursprünglich das Aussehen der Freiburger Goldenen Pforte<sup>406</sup> wie der Triumphkreuzgruppe im Dom zu Halberstadt<sup>407</sup>. Bei den späteren Triumphkreuzgruppen in Wechselburg und Freiberg veränderte sich die Farbigekeit etwas: Zu gunsten von Rot und Blau wurde Gold sparsamer verwendet<sup>408</sup>. Auch in Frankreich erschien bei den Skulpturen der Kathedralen wie an deren ganzem Außenbau mit besonderer Vorliebe Gold<sup>409</sup>.

<sup>401</sup> Hilger-Willemsen (1967) Nr. 34.

<sup>402</sup> Hilger-Willemsen (1967) Nr. 6, s. bes. S. 71.

<sup>403</sup> Vgl. Notiz in: *Das Münster* 5 (1952) 229.

<sup>404</sup> Riemann (1970) Abb. 11 und 12.

<sup>405</sup> E. Bach, *La polychromie du Portail peint de la Cathédrale de Lausanne*, in: *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde NF XL* (Zürich 1938) p. 22 f.

<sup>406</sup> s. E. Hütter, *Untersuchungen zur Polychromie der Goldenen Pforte am Dom zu Freiberg*, in: *Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift Wolf Schubert* (Weimar 1967) 222—235.

<sup>407</sup> s. K. Riemann, *Die Triumphkreuzgruppe im Dom zu Halberstadt*, in: *Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift Wolf Schubert* (Weimar 1967) 236—246.

<sup>408</sup> Riemann, in: *Kunst des Mittelalters in Sachsen*, 245 Anm. 23.

<sup>409</sup> s. die Angaben von L. Courajod, *La polychromie dans la statuaire du Moyen Age et de la Renaissance*, in: *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*,

Zusammenfassend kann geschlossen werden, daß die Bemalung von Steinfiguren des 13. Jahrhunderts sich auf wenige Farben beschränkte, die im Auftrage die einzelnen Gewandteile wie die Außen- und Innenseiten der Stoffe voneinander schied. Einzelheiten, die in der plastischen Form nicht vorgegeben waren, konnten nicht einfach aufgemalt werden (auch nicht Agraffen, Gürtelverzierungen usw.); die Farbe hatte nur die Aufgabe, die vom Bildhauer eingesetzten Angaben farblich zu differenzieren. Aus diesem Grund dürften im 13. Jahrhundert auch keine auffälligen Ornamente auf die monochromen Gewandflächen aufgemalt worden sein. Die alles beherrschende Faltenführung wäre dadurch wieder verunklärt worden. Im 14. Jahrhundert allerdings, als die Faltenformen immer mehr reduziert wurden und die glatt gewölbte Fläche an Bedeutung gewann, traten regelmäßig Ornamentmuster auf, die in allen Variationen über die Stoffe verstreut wurden (vergleiche die Dreikönigsgruppe des frühen 14. Jahrhunderts im Würzburger Dom)<sup>410</sup>. Es scheint, daß man damals auch Bemalungen des 13. Jahrhunderts in diesem Sinne durch Muster ergänzte hat.

Ein so gezielter und mit den Möglichkeiten der Farbe rechnender Einsatz der Bemalung wie bei den Bildwerken des Erminoldmeisters scheint dabei in dieser Konsequenz nirgends sonst nachweisbar. In ungewöhnlichem Maße legte der Bildhauer bei den Regensburger Figuren Wert darauf, die kompositionelle Gliederung einer Figur und die Intention der Bildanlage durch die Farbe noch zu verdeutlichen.

#### *Gattungsbegriffe: Holzfigur. Steinfigur*

Deutlich trennen sich so Holz- und Steinbildwerke des 13. Jahrhunderts in zwei Gattungen. Steinfiguren gehörten zur Architektur; ihnen wurde ein fester Platz zugewiesen, auch im Innenraum<sup>411</sup>. Häufig waren Reliefs, die in architektonischem Zusammenhang eingebaut waren, wobei die Rückwand — der Reliefgrund — gleichzeitig als Mauerstein diente, z. B. bei Letznern, Chorschranken, Portalanlagen (Tympana). Die Farbe verdeckte nicht den Materialcharakter des Steins, die Oberfläche wurde nur matt eingefärbt. Die Gesamtfarbigkeit stimmte mit der übrigen farblichen Ausgestaltung der Wandflächen und Bauglieder überein. Skulpturen, deren Fassung nicht erhalten ist, haben zwar viel von ihrem Aussehen, nicht aber ihre grundlegende Wirkung eingebüßt, da heute auch die Architekturformen meist ihre Farbe verloren haben. Solchen Figuren fehlt ihre farbige Gliederung, wenig aber von ihrer eigentlichen Substanz.

Holzbildwerke dagegen waren ohne architektonische Bindung meist frei im Raum verstellbar; sie wurden wie Reliquiare feierlich aufgestellt und in Prozessionen herumgetragen<sup>412</sup>. Vorrangig erfüllten sie die Funktion eines Kultbildes. Der glänzende farbige oder goldene Überzug der Figuren brachte sie in eine Gattung mit Goldschmiedekunst und Bronzeguß, sowie in die Nähe

V<sup>e</sup> Série, Tome VII (Paris 1887) p. 193—274, hier p. 204 f.; — ausführlich dazu auch Sedlmayr (1950) 23—29.

<sup>410</sup> Farbige Abbildung Reitzenstein (1962) 5.

<sup>411</sup> s. S. 66—76.

<sup>412</sup> Schrade (1957) 63 f.

der Tafelmalerei. Bezeichnenderweise gibt es Reliquienbüsten aus Holz, nie aber aus Stein. Ebenso wenig gibt es im 13. Jahrhundert Reliefs in Holz, wie sie von der Steinplastik her bekannt sind. Erst die Fassung gab den Holzfiguren ihre Kostbarkeit, ihre jede Materie negierende Oberfläche und ihren Glanz. Holzbildwerke, die ihre Fassung verloren haben, müssen daher in ungleich stärkerem Maße als Steinfiguren als nahezu zerstört bezeichnet werden.

Wie mit dem Aufkommen des Andachtsbildes Kultbild und Steinfigur in ihrer Bedeutung allmählich miteinander verschmelzen<sup>413</sup>, verschwinden auch — vor allem in der Spätgotik — die Unterschiede zwischen den Fassungen. Zwar benötigen Holzfiguren nach wie vor den das Material verbergenden Kreidegrund. Die Bildwerke müssen aber nicht mehr grundsätzlich poliert sein; es gibt sogar Fassungen, bei denen verschiedene Oberflächenstrukturen (matt, glänzend, geriffelt usw.) bewußt in Kontrast nebeneinander gesetzt sind<sup>414</sup>. So wird auch in der spätgotischen Fassung der Zusammenschluß der Gattungen sichtbar.

<sup>413</sup> s. S. 80 f.

<sup>414</sup> Vgl. Hilger-Willemsen (1967) 36—39.

## V. Monographische Behandlung der Werke des Erminoldmeisters

### 1. Die Archivolten am Westportal des Basler Münsters (Abb. 1—13)

#### a) Befund

Roter Sandstein, stellenweise leicht zu Hellgrau verfärbt.

Die Bogenläufe bilden fünf Reihen mit figürlichen, bzw. pflanzlichen Darstellungen nebeneinander, die jeweils durch eine durchlaufende Rippe voneinander getrennt sind. Alle Reihen bestehen aus einzelnen Steinblöcken nebeneinander, die durchweg gleich groß sind (42—46 cm hoch). Nur an der Spitze des Portals sind zwangsläufig verschieden breite Verbindungsstücke eingesetzt.

Im folgenden werden die einzelnen Reihen der Einfachheit halber von innen nach außen mit A—E nummeriert, die einzelnen Blöcke, die bei den figürlichen Reihen auch jeweils mit einer Figur besetzt sind, von unten nach oben gezählt (mit Ausnahme der Spitze), also von 1—9 bei Reihe A bis 1—12 bei Reihe E.

Die Fugen der übereinander gesetzten Steinblöcke einer Reihe sind deutlich zu erkennen, die seitlich aneinander stoßenden Fugen aber sind sorgfältig verdeckt. Die Blöcke der Reihe E mit den Kriechblumen reichen über die innere Ecke noch bis hinter die Halbfiguren der Reihe D; hier ist die Naht durch einen aufgesetzten Rundstab verdeckt, der bereits zum nächsten Block gehört. Diese Blockreihe mit den Halbfiguren reicht noch über die innere Rippe weiter bis zur Grundfläche unter den Blumen der Reihe C. Hier sind die Fugen durch die Blumen verdeckt. Die Blöcke dieser Reihe C schließen ebenfalls die anschließende Rippe mit ein, ihre Naht liegt hinter den äußeren Flügeln der Engel der Reihe B. Eine Ausnahme bilden die beiden innersten Reihen A und B. An der rechten Seite bestehen die untersten drei Blöcke von A und B noch aus je zwei getrennten Teilen, die Fuge verläuft hinter der Rippe zwischen den zwei Reihen, vor dem flachen, zur Reihe A gehörenden Wulst (vgl. Abb. 4). Die übrigen nebeneinander liegenden Blöcke von A und B sind dagegen alle aus je einem Stück geschlagen.

Die Archivolten zeigen zahlreiche, meist kleinere Abstoßungen. Beim König links D 4 ist ein Teil des rechten Zeigefingers abgebrochen, und ebenso bei dem Propheten links D 8. Am Kopf des Abraham in der Reihe D/Spitze ist rechts ein Teil der Haare abgeschlagen, ebenso ein Stück der Nase. Von den „Seelen“, die Abraham in seinem Tuche trägt, ist bei dem Kopf in der Mitte oben die untere Gesichtshälfte beschädigt. Bei dem Engel rechts D 11 fehlt die Nase. Bei der Figur rechts D 10 ist eine Ecke der Konsole ausgebrochen. Die Pflanzenreihen A und C sind sehr gut erhalten, nur stellenweise fehlen kleinere Blätter oder ein Teil des Pflanzenstengels. Bei dem Engel an der Spitze der inneren Figurenreihe B sind die Attribute sehr beschädigt<sup>415</sup>. Die Engel dieser Reihe

<sup>415</sup> s. S. 149.

trugen ursprünglich sämtlich Spruchbänder in der Hand, die zu einem großen Teil heute fehlen. Oft sind nur noch Anfang und Ende eines Spruchbandes in den Händen des Engels erhalten. Bei den Engeln der linken Reihe B 7 und B 8 und denen der rechten Reihe B 5 und B 3 sind bei diesen Ansätzen der Spruchbänder Dübellöcher sichtbar, so daß man annehmen kann, das Mittelstück der Spruchbänder sei (vielleicht in anderem Material) angesetzt gewesen. Ähnliches darf man bei den zwei Engeln mit Weihrauchfässern links D 11 und rechts D 11 vermuten, bei denen die Ketten vom Handgriff zum Rauchfaß sicher auch eingesetzt waren, wohl aus Metall.

Außer zahlreichen kleineren Beschädigungen an Gewandsäumen, Faltenwülsten, Spruchbändern, den Kanten der Engelsflügel usw. sind an manchen Stellen auch dünne Schichten des Steins abgeblättert, z. B. bei dem Engel der linken Reihe B 3 oder dem Engel rechts D 11. Ob verschiedene Bruchstellen (z. B. am linken Unterarm des Engels links B 9, bei der linken Hand des Propheten links D 8, oder bei den Flügeln der Engel links D 11, rechts D 3 und D 5, links B 1 und B 2, rechts B 5 usw.) Ergänzungen darstellen oder ob nur die abgebrochenen Teile wieder angesetzt wurden, läßt sich nicht entscheiden.

Es scheint, daß bei der Restaurierung des Portals in den 1880er Jahren<sup>416</sup> die Archivolten dem Geschmack der Zeit entsprechend behandelt worden sind. Man hat den Eindruck, als seien viele Teile etwas nachgeschliffen und geglättet worden. Vielleicht wurden damals auch verschiedene Bruchstellen begradigt, z. B. bei den Resten der abgebrochenen Spruchbänder der Engel links B 2, B 5, B 9, die wohl nicht ursprünglich angestückt waren, da sie keine Dübellöcher zeigen.

Ursprünglich gehörte zu den Bogenläufen ein Tympanon, von dem sich aber nur der Türsturz mit den abgebrochenen Füßen, Gewandfalten usw. der Relieffiguren erhalten hat. Dieser Türsturz ist heute wahrscheinlich etwas zu hoch eingesetzt<sup>417</sup>. Das Gewände des Portals mit den Blumenkapitellen auf den Rundpfeilern und den vorkragenden wulstigen Auflagen stammt nicht von dem Bildhauer der Archivolten, es ist wohl später entstanden, ebenso wie die große Blumenkonsole am Mittelposten des Portals, auf der ursprünglich eine Muttergottesfigur stand<sup>418</sup>.

Daß die Portalskulpturen ursprünglich farbig gefaßt waren, zeigen Spuren von Vergoldung an den Türsturzfragmenten, und zwar bei den Gewandfalten der einwärts schreitenden (?) Figur ganz rechts, sowie in einem kleinen Rest ganz links außen. Vielleicht sind bei der vermuteten Oberflächenbehandlung der Archivoltenfiguren im vorigen Jahrhundert alle Reste von Fassung entfernt worden.

Breite des Portals von der Außenkante der Reihe E links bis zur entsprechenden Außenkante rechts 620 cm, Breite des Tympanons 410 cm, heutige Höhe des Tympanons 268 cm, Höhe der einzelnen Figurenblöcke der Archivolten 42—46 cm.

Um 1270

Basel, Münster, Westportal

<sup>416</sup> Stehlin (1895) 130.

<sup>417</sup> s. S. 156.

<sup>418</sup> s. S. 154.

## b) Beschreibung und Analyse

Als erstes fällt bei den Basler Archivolten die ungewöhnliche Anordnung von figürlichen und pflanzlichen Reihen auf, die einander abwechseln. Nach der äußersten Reihe E mit den Kriechblumen, die auf einem starken, in mehrere Grate zerlegten Schaft sich zu einer dicken Kugel aus Eichenblättern rollen, folgen in der Reihe D verhältnismäßig große Halbfiguren. Dargestellt sind links und rechts je fünf Propheten und Sibyllen, die im Wechsel mit Engeln übereinander erscheinen. Unten leiten die Reihe zwei Engel ein, die je einen Leuchter in den Händen halten, oben schließen ebenfalls zwei Engel die Folge ab. Sie halten Weihrauchfässer in den Händen, zur Verehrung Abrahams, der als Halbfigur oben in der Spitze erscheint. In einem sackartig gebauchten Tuch, dessen Enden er in seinen ausgestreckten Händen hält, sind nackte männliche und weibliche Gestalten geborgen, und zwar in symmetrischer Anordnung: links und rechts je eine Halbfigur mit gefalteten Händen, in der Mitte zwei Köpfe übereinander. Die Darstellung zeigt die Seelen in Abrahams Schoß, nach der Stelle im Gleichnis vom Armen Lazarus des Neuen Testaments (Lukas 16, 19—31). Die Propheten und Sibyllen sind kaum näher zu identifizieren; bei der Vierzahl der Propheten ist wohl an die vier „großen Propheten“ zu denken: Jesaias, Jeremias, Ezechiel, Daniel. In einer eigenartigen Symmetrie sind die Figuren aber über den Raum hinweg aufeinander bezogen: Zu unterst stehen sich links und rechts in D 2 zwei Propheten gegenüber, die durch ihre Kopfbedeckung deutlich als jüdische Seher gekennzeichnet sind. Darüber folgen in D 4 zwei Könige, die wohl als David und Salomo zu deuten sind. In den nächsten Darstellungen überkreuzt sich der gegenseitige Bezug: In D 6 sieht man links eine Sibylle, rechts einen Prophet, in D 8 umgekehrt links einen Prophet und rechts eine Sibylle. In D 10 begegnen sich zwei Figuren, die wegen ihrer kapuzenartigen Kopfbedeckung wohl als Sibyllen zu benennen sind (in der Physiognomie sind zwischen Männern und Frauen kaum Unterschiede faßbar).

Insgesamt erscheinen also zwei Könige, vier Propheten und vier Sibyllen, die als Vorläufer und Verkünder des Heilsgeschehens in repräsentativer Auswahl hier gezeigt werden. Alle Figuren dieser Reihe sind als Halbfiguren dargestellt, die aus architektonisch gegliederten Konsolen herauswachsen, deren Grundriß ein gleichseitiges Sechseck bildet. Diese Konsolen müssen im Vergleich zu denen französischer Archivoltenfiguren geradezu als riesig bezeichnet werden. Ihre rechteckigen Seitenfelder sind je von einem Spitzbogen durchbrochen, in den Nasen eingesetzt sind. Die Zwickel in den oberen Ecken jedes Rechteckfeldes sind durch eingetiefte Kreise oder einfache Maßwerkform ausgefüllt. Auf die Oberkante ist ein Gesims aufgesetzt, das rechteckige Zinnen trägt. Jede Konsole dient gleichzeitig als Baldachin für die Figur darunter; ihre Unterseite ist auch entsprechend baldachinartig ausgeformt und durch ein Gratgewölbe geschlossen, bis auf die Konsolen der untersten Engel D 1, deren Maßwerköffnungen folgerichtig verschlossen wurden. Damit aber auch die obersten Engel D 11 Baldachine erhalten, sind an die Abrahamsdarstellung der Spitze links und rechts zwei Baldachine angefügt, was die Gruppe bei isolierter Betrachtung merkwürdig erscheinen läßt.

In der nächstinneren Reihe C füllen große Blumenranken die Felder, gebildet aus Heckenrosen (Abb. 7) und einem großblütigen Hahnenfußgewächs,

das wohl als Pfingstrose zu identifizieren ist<sup>419</sup>. Dabei sind die Darstellungen auffällig überkreuzt: Die untersten vier Blöcke der linken Reihe (C 1—4) sind mit Heckenrosen überzogen, darüber folgen dann bis zur Spitze Pfingstrosen. Rechts ist es genau umgekehrt: In den untersten vier Blöcken (C 1—4) erscheinen Pfingstrosen, darüber dann Heckenrosen. In der Spitze treffen beide Blumenarten in einem Steinblock zusammen, sie sind hier ineinander verflochten.

Die nächste Reihe B zeigt auf jeder Seite neun ganzfigurige kniende Engel, die Spruchbänder in den Händen halten. In der Spitze ist als Halbfigur ein größerer Engel ohne Flügel eingesetzt, der sich weit nach vorn beugt (Abb. 3). In den Händen hält er die Leidenswerkzeuge Christi: links das Kreuz, das aber unter dem Querbalken abgebrochen ist (als Astkreuz gebildet), rechts die Dornenkrone und einen ebenfalls abgebrochenen Stab, der wohl zur Geißelung Christi gehört<sup>420</sup>. Die Darstellung bezieht sich sicher auf das Thema der verlorenen Tympanonreliefs.

Alle Engel dieser Reihe erheben sich aus flachen, nach oben gewölbten Konsolen, die mit Blattwerk überzogen sind. Die Blätter bedecken auch die Unterseiten der Konsolen und wuchern sogar hinter den Engeln nach oben weiter, so daß die Engel wie in einer Laube von allen Seiten mit Pflanzen umgeben sind. Wie bei den Figuren der Reihe D bilden auch hier die Konsolen gleichzeitig Baldachine für die Engel darunter. Entsprechend sind ganz oben bei der Figur des Engels mit den Leidenswerkzeugen seitlich Baldachine angesetzt. Mit großer Phantasie hat der Bildhauer die Konsolen mit den verschiedensten Pflanzen geschmückt, die in ihrer botanisch getreuen Wiedergabe bestimmbar sind. Von links unten angefangen findet man der Reihe nach:

B 1	Beifuß ( <i>Artemisia vulgaris</i> ) <sup>421</sup>
B 2	Efeu <sup>422</sup>
B 3	Feigenlaub <sup>423</sup>
B 4	Bärenklau ( <i>Heraclea spondylium</i> ); auch falscher Akanthus genannt <sup>424</sup>
B 5	Eichenlaub
B 6	Eichenlaub
B 7	Hahnenfuß ( <i>Ranunculus spec.</i> ) <sup>425</sup>
B 8	Beifuß
B 9	Efeu
Spitze links	Feldahorn
Spitze rechts	Feldahorn
B 9	Heckenrose (mit einer Blüte in der Mitte der Unterseite der Konsole)
B 8	Feldahorn

<sup>419</sup> In ähnlicher Form erscheint die Pfingstrose auf dem Tafelbild der Maria im Rosenhag von Martin Schongauer; s. Behling (1957) Tfl. XCIII.

<sup>420</sup> Vgl. Stehlin (1895) 131.

<sup>421</sup> Vgl. Behling (1964) Tfln. 109 und 110.

<sup>422</sup> Vgl. Behling (1964) Tfln. 90 und 95 b.

<sup>423</sup> Vgl. Behling (1964) Tfln. 83 b und 106 b.

<sup>424</sup> Für freundliche Auskunft danke ich Frau Prof. Dr. Lottlisa Behling.

<sup>425</sup> Vgl. Behling (1964) Tfln. 85 und 101.

B 7	Weinlaub
B 6	Hahnenfuß
B 5	Feigenlaub
B 4	Haselnuß
B 3	Hopfen ( <i>Humulus lupulus</i> L.) <sup>426</sup>
B 2	Efeu
B 1	Feldahorn

Die Engel selbst tragen von unten nach oben abwechselnd gegürtete und ungegürtete Gewänder, und zwar so, daß in einem rhythmischen Bezug der beiden Reihen aufeinander einem Engel mit Gürtel links in gleicher Höhe rechts stets ein Engel ohne Gürtel entspricht und umgekehrt.

Die innerste Reihe A schließlich ist wieder den Pflanzen vorbehalten; man findet links durchgehend Weinlaub, rechts dagegen Feldahorn (*Acer campestre* L.)<sup>427</sup>. An der Spitze sind die beiden Pflanzen ornamental zusammengeknüpft. Die virtuose Steinbehandlung ist hier zu den letzten Möglichkeiten getrieben. Da die Pflanzen mit den beiden die Reihe begrenzenden Rippen im Verband stehen, konnten sie nicht, wie bei der Reihe C, auch von hinten her bearbeitet werden. Die tiefe Aushöhlung des Steins unter den Blättern und Zweigen mußte deshalb von vorn und von den Seiten her erfolgen.

Betrachtet man die Basler Archivolten als Ganzes, so stellt man fest, daß sie sich in ihrer Gesamtanlage grundsätzlich von allen Archivoltenreihen der „klassischen“ Portalanlagen unterscheiden. Abgesehen von dem ungewöhnlichen Verhältnis zum Reliefgrund und dem auffälligen Wechsel von figürlichen und pflanzlichen Reihen, worauf noch näher einzugehen sein wird, zeigt sich, daß die Archivolten nicht nur vom Programm, sondern auch vom Bildaufbau her als Gesamtkomposition durchgebildet sind. In Frankreich wie in Deutschland sind Archivoltenfiguren meist als Einzelfiguren oder in sich geschlossene Darstellungen nebeneinander angeordnet, die höchstens bei einzelnen zusammengehörigen Szenen miteinander korrespondieren. In Basel dagegen nehmen alle Gestalten bewußt und sichtbar Bezug aufeinander und nach außen. Diese raumdurchstoßende Wirkung hat für Basel erstmals Wolfgang Kleiminger erkannt<sup>428</sup>. Seine Interpretation der Archivolten als symmetrische Anlage, bei der jede Figur einen Dialog mit der entsprechenden Figur auf der anderen Seite aufnimmt, wird aber dem Bildaufbau nicht gerecht. Folgt man nämlich den Blicken und Gesten der Archivoltenfiguren, ergibt sich eine verwirrende Fülle von sich überkreuzenden und nach allen Seiten in den Raum führenden Bewegungsrichtungen. Jede Gestalt scheint wie verzerrt von einer kaum gebändigten Expansionskraft, die sich nicht nur in der Intensität der „sprechenden“ Gesichter äußert, sondern mehr noch in der auffälligen Aktion der Arme und Hände, die für jede Figur neu erfunden wurde. Bezeichnend für diesen impulsiven „Druck“ nach außen sind z. B. bei den Halbfiguren der Reihe D die oft stark verkürzten Oberarme, die die Ellbogen sehr hoch und nahe an die Köpfe rücken lassen, so daß die heftig bewegten Arme und Hände jeweils mit dem Kopf darüber zu einer auf engsten Raum konzentrierten, geballten Bewegungs-

<sup>426</sup> Vgl. Behling (1964) Tfl. 152.

<sup>427</sup> Vgl. Behling (1964) Tfl. 125 b.

<sup>428</sup> Kleiminger (1948) 50 f.

einheit zusammenwachsen. Die glatt und massig angesetzten Flügel bei den Engeln dieser Reihe verstärken noch den Eindruck von einer kompakten Einheit jeder Halbfigur, die aber desto deutlicher den Gestus in den Raum hinaus wirken läßt. Bei den Engeln der inneren Reihe B überträgt sich die Heftigkeit der Bewegung auf die ganzen Figuren, so daß das Knien oft mehr einer extremen Laufstellung zu gleichen scheint (z. B. bei den Skulpturen links B 3, B 4, B 5, rechts B 5, B 2 usw.). Das Vorweisen der Spruchbänder, das als einzige Aufgabe den Engeln dieser Reihe gegeben ist, ist jedesmal neu und anders gestaltet, wobei Spruchband und Figur zu einer oft komplizierten, aber unlösbaren Einheit verklammert werden. Systematisch sind hier Engelsflügel und Blattwerk für Hintergrund und Rahmen jeder Gruppe eingesetzt.

Grundsätzlich sind aber alle diese Aktionen der Skulpturen nicht auf ein bestimmtes Gegenüber in den Archivolten hin berechnet, sondern auf den Betrachter. Von unten scheint es, als würden alle Figuren in wohlberechneten Posen und in pantomimischer Übertreibung auf etwas aufmerksam machen, das sich wohl ehemals im Tympanon abspielte. Besonders auffällig sind z. B. die beiden Propheten links und rechts D 2, die sich anschicken, ihre Bücher zu öffnen, oder die Engel links und rechts D 1, die mit ihren Leuchtern das ganze Schauspiel gleichsam erhellen. Mit größter Sorgfalt ist sogar darauf geachtet, daß bei allem Übermaß an Gestik nie ein Kopf und kaum eine Hand verdeckt werden, was den Eindruck des „Theatralischen“ noch verstärkt. In einer folgerichtigen Gesamtkonzeption dienten die Archivoltenfiguren so als Vermittler zwischen dem Betrachter und den Darstellungen im Tympanon.

Von diesen Tendenzen her ist auch die ungewöhnliche Gestaltung der Archivoltenreihen zu erklären. Sonst erscheinen Archivoltenfiguren stets als Reliefs, die auf einer geraden oder nur leicht gewölbten Grundplatte aufsitzen. In Basel dagegen sind die Figuren fast vollplastisch; sie sind auch hinten möglichst unterhöhlt (was durch die eigenartige Technik der Blockeinteilung möglich war), so daß sich die Figuren von dem Grund zu lösen scheinen und nur noch durch die Rippen zwischen den Archivolten festgehalten werden. Damit zeigen sich auch hier jene Tendenzen, die für die deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts typisch sind: Von der Folie des Grundes weg agieren die Figuren in den Raum hinein, wobei sie Bezug auf den Betrachter nehmen. Kennzeichnend für den Erminoldmeister ist dabei die Verschärfung der Gegensätze: Wie die Grabfigur des Erminold durch die tiefe Unterhöhlung fast von der Grundplatte abgesprengt scheint, tritt auch in Basel der Grund stark zurück; er ist entweder ganz verdeckt (durch Figuren, Flügel, Pflanzen) oder tief verschattet. Ähnliche Tendenzen dieses Ablösens vom Grund ließen sich schon bei den Rufacher Konsolen nachweisen<sup>429</sup>, was den stilistischen Zusammenhang noch verdeutlichen kann.

Damit diese vielfältigen Bezüge zwischen Figur und Grund, zwischen den Figuren untereinander, zum Betrachter und zum Tympanon aber die Archivolten nicht verwirrend und unübersichtlich erscheinen ließen, ist die Anlage in das beschriebene symmetrische Kompositionsgerüst verspannt, das sich als peinlich doktrinär erweist. Vom Wechsel zwischen gegürteten und ungegürteten Engeln über- und nebeneinander in der Reihe B bis zu den in sorgfältiger Entsprechung gegenübergestellten Halbfiguren der Reihe D, wobei auch noch mit

<sup>429</sup> s. S. 119.

den Propheten, Königen und Sibyllen regelmäßig sich Engel abwechseln, ist das ikonographisch nicht sehr ergiebige Programm straff und rhythmisch durchgegliedert. Auch der harte Bruch, mit dem in der Pflanzenreihe C Pfingst- und Heckenrosen jeweils aneinanderstoßen, ist nur durch eine bewußte kreuzweise Verspannung des Bildaufbaus zu erklären. Die Spannung, die alle Archivoltenreihen so spürbar erfüllt, begründet sich vor allem in diesem Gegensatz zwischen streng geordneter Bildfolge und möglichst individuell und „sprechend“ gestalteter Einzelfigur.

Am meisten erstaunt bei der Anlage der Bogenreihen, wie der Bildhauer die Ansichten, nach denen eine gotische Figur ausgerichtet ist, für einen bestimmten Abschnitt ins Kontinuum zu erweitern suchte. Zur Erklärung dieses komplizierten Prinzips ist zunächst auf die Archivoltengestaltung der Querhausportale von Notre-Dame in Paris zu verweisen, die Dieter Kimpel ausführlich analysierte<sup>430</sup>. Zunächst sind Archivoltenfiguren immer Relieffiguren, d. h. sie befinden sich auf einer Grundplatte, die im Verband mit dem Mauerwerk steht. Da aber das Gewände jedes Portals sich mehr oder weniger stumpfwinklig an die Portalebene anschließt, ist die Hauptansicht der Archivoltenfigur, die senkrecht zur Reliefplatte zu denken ist, von der Schräge des Gewändes abhängig. Es entsteht also eine Diskrepanz zwischen der Darstellung im Tympanon, die der Betrachter in der Mitte und frontal vor dem Portal zu betrachten hat, und den Archivoltenfiguren, deren Hauptansicht versetzt ist, der Frontalaufsicht auf das Gewände entsprechend. Bei den genannten Pariser Portalen ist diese Schwierigkeit nun geschickt aufgelöst: die Archivoltenfiguren sind zweiansichtig gestaltet. Zu der auf den schräg gestellten Reliefgrund bezogenen Ansicht erhielten die Figuren eine zweite Hauptansicht, die senkrecht zur Portalebene ausgerichtet ist, so daß Tympanon und Archivolten sich zu einer Gesamtanlage verbinden, bei der die Archivoltenfiguren rahmend auf das Tympanon Bezug nehmen.

Der Erminoldmeister, der vom Pariser Südportal stilistisch beeinflusst wurde<sup>431</sup>, übernahm auch diese Prinzipien der Gestaltung. Zunächst ist die Gesamtkomposition der Bogenreihen auf einen festen Betrachtungsabstand ausgerichtet. Schon äußerlich zeigte sich das in dem Bemühen, Kopf und Hände aller Figuren unverdeckt vorzuführen. Diese Anordnung stimmt aber nur bei einem Abstand von einigen Metern (am besten 5—6 m), wobei der Betrachter in der Mitte stehen muß. Bei dieser Entfernung sind auch die Figuren der Spitze auf den Betrachter ausgerichtet. Von hier aus ist das Portal als Gesamtanlage zu erfassen, wobei die Archivoltenfiguren direkt Beziehung zum Tympanon aufnehmen und in ihrer Gestik nur in Zusammenhang mit der Darstellung im Tympanon verständlich werden. Da das ganze Portal ursprünglich weiter nach hinten versetzt im Innern der Vorhalle sich befand<sup>432</sup>, erfährt diese Ausrichtung auf einen Betrachterstandpunkt eine zusätzliche Begründung. Einmal waren die seitlichen Öffnungen der dreiteiligen Arkadenanlage am Eingang so schmal, daß die Vorhalle sicher immer durch den Mittelbogen betreten wurde, zum anderen aber hatte die querrechteckige Vorhalle so geringe Dimensionen (ungefähr 5,50—6 m tief)<sup>433</sup>, daß ein größerer Abstand des Betrachters gar

<sup>430</sup> Kimpel (1971) 155—157, 172—174.

<sup>431</sup> s. S. 109—111.

<sup>432</sup> s. S. 153 f.

<sup>433</sup> Vgl. Grundriß in Gantner Bd. I (1936) 191 Abb. 135 Nr. 5 a, nach Reinhardt.

nicht möglich war. Das Portal war so angelegt, daß der Betrachter sofort nach dem Betreten der Vorhalle die ganze Komposition erfaßte.

Über das Pariser Vorbild hinaus beschränkte sich der Bildhauer aber nicht auf eine weitere Hauptansicht, die sich auf den unmittelbaren architektonischen Träger — das schräg gestellte Gewände — ausrichtete. Die Drehbewegung, mit der alle Figuren nach innen — auf das Tympanon — Bezug nehmen, nutzte er vielmehr konsequent aus zu einer richtungsweisenden Funktion, so daß der Betrachter beim Durchschreiten der Vorhalle einem geradezu suggestiv nach innen führenden Bewegungsablauf folgte und mit der kontinuierlich sich ablösenden Vielfalt der Ansichten bis vors Portal gelangte. Der Bildhauer vermied es, die Figuren auf eine zweite Hauptansicht festzulegen; er verdeckte völlig den Reliefgrund zwischen den einzelnen Rippen, so daß eine Fixierung von vorneherein ausgeschlossen war. Die Rippen selbst sind so angeordnet, daß ihre an die Archivoltenfiguren anschließenden Flächen bei der Innenseite parallel zum Portal verlaufen, bei der Außenseite dagegen senkrecht zum Portal gesetzt sind. Die Figuren befinden sich also nicht vor einer Grundplatte, sondern scheinen eine Stufe auszufüllen, was durch die rechtwinklig gegeneinander gesetzten Engelsflügel besonders betont ist. Innerhalb des Viertelkreises, den diese im rechten Winkel zueinander stehenden Flächen des Grundes begrenzen, breiten sich die Figuren aus und sind von jedem beliebigen Standpunkt aus ablesbar. Auch die Drehung der Köpfe richtet sich nach diesem Prinzip: Sie erfolgt scheinbar beliebig, ist aber so berechnet, daß innerhalb dieses Viertelkreises immer einige Gesichter frontal auf den Betrachter blicken. Das spiraling Geschraubte, das bei den Archivoltenfiguren auffiel, erklärt sich aus dem Bemühen des Bildhauers, die Ansichten der Gestalten innerhalb ihrer Begrenzung kontinuierlich verlaufen zu lassen.

Es scheint auch, daß der Bildhauer auf die besonderen Lichtverhältnisse im Innern der Vorhalle geachtet hat. Zwar dürfte der Raum durch die offenen Bogenstellungen der Westseite verhältnismäßig hell gewesen sein, für den von außen eintretenden Besucher der Kirche erschien er aber auf jeden Fall vom einfallenden Tageslicht abgeschlossenen und von gleichmäßig dämmerigem Licht erfüllt. Diesen Mangel an Beleuchtung suchte der Bildhauer nun durch die Heftigkeit der Bewegung und betontes Mienenspiel auszugleichen. Die starken Unterhöhlungen bei den Pflanzen und die Schattenzonen über und hinter den Figuren ermöglichten außerdem verhältnismäßig deutliche Hell-Dunkel-Kontraste. In der heutigen Aufstellung des Portals wirkt die Gestik der Skulpturen vielfach überzogen, vor allem wenn Sonnenlicht auf das Gewände fällt, dessen Gesamtkomposition durch die zusätzliche unkontrollierte Licht-Schatten-Bildung auseinanderzufallen droht. Tatsächlich erscheint die Anlage, zumindest von den einzig erhaltenen Archivoltenfiguren her, bei diffusem Tageslicht am geschlossensten.

### c) *Geschichte*

Wie erwähnt, befand sich das Basler Westportal ursprünglich an der Ostwand einer querrechteckigen Vorhalle, die zwischen den beiden Türmen des Münsters eingebaut war. Von dieser Vorhalle sind heute noch die Seitenwände und die Westwand erhalten. Wie die Bauuntersuchungen Karl Stehlins ergaben, waren der Portalbogen und die beiden seitlichen Blendarkaden der Westwand ursprünglich geöffnet, so daß die Vorhalle ungehindert betreten werden konnte.

Das Gewölbe der Halle war den Arkadenbögen entsprechend in ein breitrechteckiges und zwei schmale, längsrechteckige Gewölbefelder unterteilt<sup>434</sup>. Die Ostwand der Vorhalle war identisch mit der alten romanischen Westwand des Münsters. Diese Westwand war wie die Querschiffwände innen durch eine Vorlage von drei spitzbogigen Blendarkaden gegliedert, deren mittlerer Bogen sehr viel breiter war. Die Anlage dieser Bögen wurde maßgeblich für die Proportion der ganzen Vorhalle, da das Portal der Kirche genau in den mittleren Blendbogen eingepaßt wurde. Die offenen Arkaden an der Eingangswand der Vorhalle übernahmen die durch das Portal vorgegebene Einteilung in einen breiten Mittelbogen und zwei sehr schmale seitliche Arkadenöffnungen.

Über der Vorhalle wurde die Westwand in der vorderen Flucht der Türme hochgezogen. Gleichzeitig wurde die alte romanische Westwand des Münsters von oben her bis zu dem Laufgang über den drei Blendarkaden abgetragen, so daß über der Vorhalle eine nach innen geöffnete Emporeanlage entstand, die in gleicher Höhe mit dem Mittelschiff eingewölbt wurde. Auf dieser Empore stellte man einen Michaelsaltar auf. Nach urkundlichen Nachrichten, die Hans Reinhardt zusammengestellt hat, wird dieser Michaelsaltar schon im Jahre 1285, mit Sicherheit als bestehend im Jahre 1289 erwähnt<sup>435</sup>. Die Vorhalle unter der Empore war also damals schon vollendet.

Bei dem großen Erdbeben in Basel im Jahre 1356, bei dem ein großer Teil des Münsters zerstört wurde, stürzte auch die Vorhalle ein. Die Stützpfiler der Eingangswand waren mehrfach geborsten. Zu ihrer Festigung dürfte es am einfachsten gewesen sein, die Arkadenöffnungen auszufüllen. Die beiden seitlichen Bögen wurden bis auf je ein Fenster ganz vermauert, in der Mitte wurde das Portal eingesetzt, das vorher an der Ostwand der Vorhalle sich befand. Damals wurden wohl alle Blöcke der Archivolten mit Versatzmarken versehen (je zwei gleiche Marken zu beiden Seiten einer horizontalen Fuge), die heute noch sichtbar sind<sup>436</sup>.

Ursprünglich war die Vorhalle, ähnlich wie in Freiburg, mit einem monumental Skulpturenzyklus geschmückt. Erhalten haben sich nur vier Figuren, nämlich Heinrich und Kunigunde, sowie der „Fürst der Welt“ und eine Törichte Jungfrau, die nach dem Erdbeben auf den Strebepfeilern an der Außenwand der Vorhalle aufgestellt wurden (Abb. 1). Zwei Köpfe von weiteren Jungfrauen, die, als Mauersteine verwendet, zufällig aufgefunden wurden, werden im Stadt- und Münstermuseum, sowie im Historischen Museum Basel aufbewahrt<sup>437</sup>. In der Vorhalle waren also mindestens zwei Reihen von je fünf Klugen und Törichten Jungfrauen aufgestellt, dazu der „Fürst der Welt“ und ihm entsprechend Christus als „himmlischer Bräutigam“, sowie Heinrich und Kunigunde. Ob am Gewände des Portals ursprünglich Statuen aufgestellt waren, muß offen bleiben. Die heutige Gestaltung durch profilierte Eckvorsprünge, zwischen die Rundpfiler mit Pflanzenkapitellen gesetzt sind, stammt sicher nicht von dem Bildhauer der Archivolten und ist erst später entstanden, wie die kristallinisch erstarrten und nebeneinander aufgereihten Blumen- und Blattformen der Kapitelle erweisen. Die Quadern des Gewändes zeigen keine Versatz-

<sup>434</sup> Nach Stehlin (1895) 112 f.

<sup>435</sup> Reinhardt, Urkunden (1928) 130.

<sup>436</sup> Fakten nach Reinhardt, Münster (1928) 26 f.

<sup>437</sup> Reinhardt (1936) 22 Nr. 91 und 92.

marken wie die der Archivolten, so daß man vielleicht sogar an eine Entstehung bei der Restaurierung nach 1356 denken könnte. Zwischen den wulstigen Auflagen über den Gewändekapiteln und den Archivoltenreihen besteht auch eine deutliche Zäsur: Die Abschrägung des Gewändes ist flacher als die der Archivolten, so daß die Archivoltenreihe A weit hinter die Auflage zurückgesetzt ist, während die Halbfiguren der Reihe D mit ihren Konsolen über die Auflagen hinwegreichen (siehe Abb. 4).

Wie dagegen Pflanzenkapitelle aus der Werkstatt des Erminoldmeisters aussehen, zeigen zwei Beispiele im Basler Münster, die bisher unbeachtet blieben, aber wohl zum alten Bestand der Vorhalle gehörten. Diese beiden etwa 45 cm breiten Sandstein-Kapitelle (Abb. 54—55) befinden sich im Vorhallenjoch des Münsters, im Langhaus über der Orgelepore, und zwar einander gegenüber an den beiden östlichen Diensten des Jochs. An dieser Stelle bestehen die Dienstkapitelle aus je drei Teilen: aus einem glatten Würfelkapitell, das zum romanischen Langhaus gehört, einem mit Blattwerk und Figuren geschmückten Mittelstück aus dem 14. Jahrhundert und diesen beiden westlichen Kapitellen, die an der Südseite mit Beifuß und Feldahorn, bzw. auf der Nordseite mit Eichenlaub besetzt sind. Wie der Bestand zeigt, sind diese zwei Kapitelle nicht für den heutigen Platz geschaffen worden. An der Oberseite sind sie nämlich mehrfach gestuft, sollten also ursprünglich nicht nur einen, sondern mehrere Dienste bzw. Schildbogen aufnehmen. Während die Kapitelle dann mit dem anschließenden Quaderstein der Wand im Verband stehen, sind sie an dem Mittelteil der Kapitellfolge nur angesetzt. Beim südlichen Kapitell findet sich dabei auch an dieser Seite ein im Verband stehendes Quaderstück, das zum Anschluß an das folgende Kapitell in Stufenform ziemlich grob abgearbeitet wurde. Zumindest dieses Kapitell muß also ursprünglich in einem Eck mit glatt verlaufenden Wänden eingesetzt gewesen sein. Außerdem zeigen die Kapitelle zahlreiche Beschädigungen; vor allem die Oberkanten sind stark bestoßen, während die anschließenden Kapitelle unbeschädigt sind. Stilistisch stehen die Blattformen in engstem Zusammenhang mit den Pflanzen der Archivolten vom Westportal. Die einzelnen Blätter sind genauso frei bewegt, tief unterhöhlt, mit scharf gezeichnetem Umriss und kurvig modellierter Oberfläche. Man kann daher annehmen, daß diese beiden Kapitelle ursprünglich für die Vorhalle des Westportals geschaffen wurden. Nach der Zerstörung der Vorhalle durch das Erdbeben von 1356 wurde die ganze Anlage aufgelöst und — wie beschrieben — erneuert. Die beiden Kapitelle, deren Beschädigungen wohl auf dieses Erdbeben zurückzuführen sind, fanden dabei keine Verwendung mehr. Bei der Erneuerung der eingestürzten Gewölbe aber, die sich bis ins 15. Jahrhundert hinzog<sup>438</sup>, scheint man die Kapitelle aus Ersparnisgründen an wenig sichtbarer Stelle wieder verwendet zu haben<sup>439</sup>.

Bei dem Bildersturm des Jahres 1529 wurde das Tympanon des Portals zer schlagen, ebenso wie die Marienstatue am Türpfosten, deren Blattkapitell noch vorhanden ist<sup>440</sup>. Vom Tympanon blieb nur der Türsturz erhalten, auf dem die abgeschlagenen Füße der Relieffiguren noch zu erkennen sind. Bei einer

<sup>438</sup> Reinhardt, Münster (1928) 12.

<sup>439</sup> Die westlichen Kapitelle des Vorhallenjoches sind durch eine eingezogene Wand hinter dem Orgelprospekt völlig verdeckt; es wäre zu untersuchen, ob hier ebenfalls Kapitelle aus der ehemaligen Vorhalle eingesetzt wurden.

<sup>440</sup> Reinhardt (1936) 21.

barocken Umgestaltung der Türen wurde der Türsturz mit einem vorgeblendeten steinernen Balken verdeckt, der durch einen auf die Konsole des Trumeaus aufgesetzten Rundpfeiler gestützt wurde<sup>441</sup>. Eine alte Fotografie um 1880 zeigt noch diese Vorlage<sup>442</sup>, die bei der Restaurierung in den 1880er Jahren entfernt wurde. In der heutigen Anordnung ist der Türsturz erst ein Stück über dem Ansatz der Archivolten eingesetzt. Man kann annehmen, daß bei jener barocken Umgestaltung auch der alte Türsturz etwas höher gesetzt wurde, wohl um für größere Türflügel Platz zu machen, die auf der genannten alten Fotografie noch vorhanden sind. Aus den Fragmenten ist außerdem zu ersehen, daß in den beiden unteren Ecken des Tympanons zwei stehende, einwärts schreitende Figuren sich befanden. Auch das deutet auf eine Versetzung des Türsturzes, da die Figuren bei der Krümmung des Bogenfeldes sonst nicht hätten aufrecht stehen können.

#### d) Rekonstruktion und Ikonographie

Grundsätzlich stellt sich für die Ikonographie der Gesamtanlage die Frage, was im Tympanon ursprünglich dargestellt war. Dabei kann nur von den Resten ausgegangen werden, die sich auf dem Türbalken erhalten haben. Hier findet man noch die Füße der Tympanonfiguren; sie sind etwa 11—12 cm lang<sup>443</sup>. Geht man von diesem Maß aus, läßt sich für die Gestalten eine ursprüngliche Größe von 60—70 cm errechnen. Setzt man den Türsturz etwas tiefer bis zum Ansatz der Archivolten, ergibt sich für das Tympanon eine Höhe von knapp 3 m bis zum Scheitel. Aus diesen Maßen kann man wohl schließen, daß das Tympanon ursprünglich in mindestens drei Streifen aufgeteilt war, die durch die übliche Baldachinkette voneinander getrennt waren.

Von den Darstellungen in den Archivolten stehen die Figuren der Spitze in direktem Zusammenhang mit dem Tympanon. Der Engel mit den Leidenswerkzeugen weist dabei auf die Passion Christi, die Halbfigur des Abraham mit den Seelen auf ein Jüngstes Gericht. Nach der Marienfigur am Trumeau hätte man aber auch an Marienszenen im Tympanon denken können. Außerdem zeigen die Pflanzen in den Bogenläufen eine deutliche Mariensymbolik: Rose, Pfingstrose und Feldahorn sind Marienpflanzen<sup>444</sup>, während die Weinrebe auf Maria wie auf Christus Bezug nimmt<sup>445</sup>. Am sinnvollsten erschiene es daher, wenn man sich das Basler Tympanon wie das Freiburger denkt, wo die drei Bogenfelder der Straßburger Westportale zu einem Tympanon verschmolzen sind. Tatsächlich kann man von den Fragmenten auf dem Basler Türbalken auf eine ähnliche Anordnung schließen. Bei der linken Hälfte des Türsturzes könnte ein kantig aufwachsender Block rechts die Basis einer Geißelsäule darstellen (wie in Straßburg), wobei der eine nackte Fuß daneben zur Figur Christi gehörte, die beschuhten Füße auf die Henkersknechte wiesen. Die links an die Szene anschließenden Kettenschuhe von Soldaten könnte man analog zu Freiburg zu einer Darstellung der Gefangennahme ergänzen, wobei die langgewandete Figur mit den nackten Füßen auf Christus deutete. Ob sich nach links noch eine Szene anschloß, läßt sich nicht mehr entscheiden. Bei der einwärts schreitenden

<sup>441</sup> Stehlin (1895) 130.

<sup>442</sup> Abbildung bei Reinhardt, Münster (1928) 85.

<sup>443</sup> Stehlin (1895) 130 f.

<sup>444</sup> Behling (1964) 112—115, 119. — Behling (1957) 113.

<sup>445</sup> Behling (1964) 115 f.

Gestalt mit dem langen Gewand und den nackten Füßen ganz links kann man wohl wie in Freiburg an einen Posaunenengel denken, da auch im Basler Tympanon ganz rechts eine entsprechende Figur erscheint. Im rechten Teil des Türsturzes schließt an die „Geißelung“ eine eigenartige Reihe gleichmäßig aneinander gefügter Stoffalten an, die am Boden aufliegen. Dies erlaubt wohl, wie in Freiburg das Bett Mariens bei der Szene der Geburt Christi zu rekonstruieren. Die rechts daran anschließenden Reste sind zu zerstört, so daß keine Schlüsse mehr möglich sind.

Zusammenfassend ergibt sich also, daß im Basler Tympanon zwar weniger Figuren dargestellt waren als in Freiburg, daß aber sonst das Programm dem Freiburger entsprach. Dem unteren Streifen mit Szenen aus der Passion Christi und dem Marienleben muß sich auch in Basel die Darstellung Christi am Kreuz angeschlossen haben. Da in den Archivolten Abraham mit den Seelen im Schoß erscheint, muß außerdem ein Jüngstes Gericht angenommen werden, bei dem wie in Straßburg (rechtes Westportal) und Freiburg im Scheitel des Tympanons der thronende Christus mit den Leidensmerkmalen dargestellt war. Nur wurden in Basel die Leidenswerkzeuge nicht von mehreren Engeln getragen, sondern von dem einen Engel, der über Christus in den Archivolten erscheint.

Wie erwähnt, läßt sich nicht mehr entscheiden, ob am Gewände des Basler Portals Figuren standen. Da aber solche Gewändefiguren kaum kleiner gewesen sein können als die übrigen Vorhallenfiguren, kann man bei dem schmalen Gewände — wenn überhaupt — nur wenige Bildwerke annehmen. Gesichert sind dagegen der Zyklus der Klugen und Törichten Jungfrauen mit Christus und dem „Fürst der Welt“, sowie Heinrich und Kunigunde. Diese Figuren müssen an den Wänden der Vorhalle einander gegenübergestanden sein. Allerdings war hier weniger Platz als in Freiburg, da die Basler Vorhalle querrrechteckig, die Freiburger dagegen längsrechteckig ist<sup>446</sup>. Die Basler Figuren sind außerdem sehr viel größer als die Freiburger<sup>447</sup>, so daß in Basel der Jungfrauenzyklus kaum durch mehr Figuren ergänzt worden sein kann.

Sonst aber ähnelte die Basler Anlage sehr der Freiburger: Auch in Basel war der Betrachter eingespannt zwischen die lehrhaften Figurenreihen der Klugen und Törichten Jungfrauen, die er durchschreiten mußte. Ebenso war am Türpfosten eine Muttergottesfigur aufgestellt, und im Tympanon erschienen in eindrucksvoller Synthese Marienleben, Passion und Weltgericht, auf die die Figuren der Archivoltenreihen den Betrachter ständig verwiesen.

Zur Ikonographie der Archivoltenfiguren selbst läßt sich wenig sagen. Engel erscheinen in fast allen Archivoltenanlagen der französischen Portale. Die Aufreihung von Propheten, Sibyllen und Königen folgt einem geläufigen Schema. Einen ähnlichen Zyklus von vier Propheten und vier Sibyllen in Halbfigur findet man als Wandgemälde im Dom zu Limburg, im östlichen Doppeljoch des Langhauses, hoch oben in den Zwickeln seitlich der Arkaden des Triforiums; er ist um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden<sup>448</sup>. Hinzuweisen ist nur auf die

<sup>446</sup> Die Freiburger Vorhalle ist etwa 8,50 m lang (ohne Gewände), die ursprüngliche Basler dagegen war nur ungefähr 5,50—6 m lang (ohne Gewände).

<sup>447</sup> Die Basler Figuren messen zwischen 195 cm (Törichte Jungfrau) und 220 cm (Kaiser Heinrich) — nach Reinhardt (1939) 157 —, die Freiburger Figuren dagegen nur 130—135 cm.

<sup>448</sup> Vgl. W. Weyres, *Der Georgsdom zu Limburg (Limburg/Lahn 1935)* 58 Abb. 40—42. W. Vöge, Jörg Syrlin der Ältere und seine Bildwerke, Bd. II, Stoffkreis und Gestaltung (Berlin 1950) 21.

Symbolik der Zahlen: die Vierzahl bei den Propheten und Sibyllen deutet auf die repräsentative Bedeutung der Vier, die stellvertretend für den Begriff einer Ganzheit erscheinen kann<sup>449</sup>, so daß mit den vier Personen jeweils alle Propheten und alle Sibyllen vertreten sein sollen. Durch die zwei Könige wurde die Zahl der alttestamentlichen Figuren auf zehn erhöht, — und die Zehn, die Zahl der „christlichen Vollkommenheit“<sup>450</sup>, erscheint wiederum als Begriff für einen umfassenden Kosmos, wie er von den Zehn Geboten her geläufig war. Die Figuren der äußeren Archivoltenreihe dürften so das ganze Alte Testament versinnbildeln; sie erscheinen repräsentativ für den Alten Bund Gottes, der durch das Heilsgeschehen, das im Tympanon vorgeführt wird, seine Umwandlung erfährt.

#### e) *Zuschreibung und Datierung*

Wie aus der Stilanalyse der Archivoltenfiguren deutlich wurde<sup>451</sup>, ist in den Basler Bogenläufen ein Frühwerk des Erminoldmeisters zu sehen. Über die allgemeine Identität des Stils hinaus läßt sich dies durch zahlreiche Einzelvergleiche belegen. Das Profil des Basler Archivoltenengels links B 4 (Abb. 6) entspricht beispielsweise genau dem Profil des Regensburger Verkündigungsengels (Abb. 18). Beide Male findet man den gleichen, rund schwingenden Gesichtsumriß, bei dem die Nase in einem Bogen mit der Stirn verläuft und an der Spitze etwas verdickt ist, so daß sie wie eine Stupsnase wirkt. Von der Nase zum Mund erscheint der Umriß bezeichnend gewölbt; der Mund zeigt jeweils volle Lippen, die im Mundspalt weich nach innen gezogen sind. Ebenso ist das Kinn bei beiden Köpfen unter der Unterlippe eingebuchtet, um dann desto stärker nach vorn auszuschwingen. Der Übergang zum säulenhaften Hals ist jeweils weich verschliffen. Direkt vergleichbar ist außerdem die Form der dicken, schneckenförmig eingerollten Lockenringel, die das Gesicht rahmen. Dem Haupt des Erminold (Abb. 22) gleicht dann deutlich der Kopf des Basler Propheten links D 8 (Abb. 10). Bei den Augen ist jedesmal das hochgezogene Oberlid über das gerade Unterlid geschwungen, wobei die Lider wie aus Draht geformt und aufgesetzt erscheinen. Die Nase schließt sich mit den rund gewölbten Nasenflügeln, die fast gebläht wirken, zu einer Dreipaßform zusammen. Der Bart umspielt in kantigen Strähnen den Mund. An den Enden rollt er sich volutenförmig ein, wobei besonders die symmetrische Form jener großen Schnecken zu betonen ist, die von unten her sich über das Kinn rollen. Die Brauen sind bei dem Basler Propheten anders geschwungen; die gleiche Form wie beim Erminold zeigt dagegen der Prophet rechts D 2 (Abb. 12): Hier biegt die in flachem Bogen aufgesetzte Brauenlinie über der Nasenwurzel schräg nach oben um. Die Nase dieses Propheten ist außerdem wie die des Erminold leicht gebogen und an der Spitze verdickt. Dem Gesicht des Petrus (Abb. 23) entspricht schließlich in den Grundzügen das des Propheten rechts D 6 (Abb. 13). Ähnlich sind vor allem der vorgespitzte, kantig umrissene Mund, der Bart, der wie eine geschlossene Schale aufzuliegen scheint, die kurze, dicke Nase, die rund geschwungenen Brauen, die glatte Stirn.

<sup>449</sup> z. B. die Elemente, die Erdteile, die Evangelisten, die Temperamente, die Kardinaltugenden, die Paradiesesflüsse usw. — vgl. Sauer (1902) 62—66.

<sup>450</sup> Sauer (1902) 80.

<sup>451</sup> s. S. 82—87, 150—153.

An vergleichbaren Einzelheiten kann man dann außer den Köpfen anführen das Gewand des Engels mit den Leidenswerkzeugen in der Spitze der Basler Archivolten (Abb. 3), das dem des Regensburger Verkündigungsengels (Abb. 14) verwandt ist. Über das glatt anliegende Untergewand mit den langen, engen Ärmeln und dem runden Halsausschnitt ist jedesmal als Obergewand ein Stoffstreifen geschlungen, der beim Basler Engel vorn über die rechte Schulter herabfällt, hinten aber über den Rücken gezogen ist, unter der linken Achsel vorkommt und nochmals um den ganzen Leib geschlungen ist, bis das andere Ende an der linken Seite wieder sichtbar wird. Beim Regensburger Engel sind nur Vorder- und Rückseite vertauscht und der Gewandstreifen zur Dreiecksform verbreitert; sonst aber ist das Obergewand nach dem gleichen System um den Körper gewunden. Hinzuweisen ist dann noch auf das Gewand des Basler Engels links B 1: Es liegt wie bei den Regensburger Figuren weit am Boden auf und ordnet sich zu einem ornamental umschlagenden Wellensaum, der vor der Figur liegt und eher zum Sockel zu gehören scheint.

Nicht nur von der Gesamtanlage, sondern auch von den stilistischen Details her erweisen sich die Basler Figuren so als Werk des Erminoldmeisters. Allerdings ist damit nicht gesagt, daß alle Figuren und Pflanzen gleichmäßig von einem Bildhauer geschaffen wurden, was bei einem mittelalterlichen Hüttenverband von vorneherein undenkbar ist. Vielmehr kann der Erminoldmeister nur als der leitende Bildhauer angesehen werden, der die Entwürfe lieferte, die Arbeit der Hilfskräfte überwachte und vielleicht die roh behauenen Blöcke in den Feinheiten ausarbeitete. Vom Betrieb einer Hüttenwerkstatt wissen wir aber viel zu wenig, als daß man die Arbeitsweise genauer rekonstruieren könnte. Überdies kann man auch bei den einzelnen Archivoltenfiguren Qualitätsunterschiede feststellen, die nicht nur durch den angegebenen Wandel der Figurenauffassung zu erklären sind. Beispielsweise scheinen in der äußeren Figurenreihe D manche Engel schematischer und gröber gearbeitet als die anderen Bildwerke, — vor allem die Figuren links D 1, D 3, D 5, rechts D 1, D 3, D 5. Bei diesen Engeln ist außerdem die Halbfigur nicht beschränkt auf die kompakte Form der Büste, sondern die Gestalten sind in der Körpermitte abgeschnitten; bei den Engeln links D 3 und rechts D 5 ist sogar noch der Gürtel wiedergegeben. Das Prinzip der agierenden Büste dürfte hier nicht ganz erfaßt worden sein. Die Figur des Abraham in der Spitze scheint ebenfalls von geringerer Qualität. Trotzdem schließen sich alle Bildwerke zu einer so unverkennbaren Einheit zusammen, daß die bestimmende Leitung eines Bildhauers vorausgesetzt werden kann.

Es bleibt noch die Frage nach der zeitlichen Einordnung der Basler Vorhallenskulptur. Für die Archivolten erlaubt die Verwandtschaft mit der älteren Vorhallenplastik in Freiburg und mit dem Konstanzer Heiligen Grab gleichfalls eine Datierung um 1270. Dies wird zusätzlich bestätigt durch einen Vergleich mit den drei erhaltenen Kapitellen vom — 1876 abgebrochenen — Lettner der Basler Predigerkirche, der 1269 vollendet war<sup>452</sup>. Besonders das Kapitell mit dem wuchernden Beifuß<sup>453</sup> erinnert deutlich an die Pfingstrosen der Reihe C

<sup>452</sup> Heute Historisches Museum Basel; vgl. Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel — Stadt Basel Bd. V, Die Kirchen, Klöster und Kapellen, 3. Teil, hg. v. F. Maurer (Basel 1966) 241—243 Abb. 303 und 304.

<sup>453</sup> Maurer, Kunstdenkmäler Basel V, Teil 3, Abb. 303.

in den Münsterarchivolten oder an die Beifußblätter um die Konsole des Engels links B 1.

Für die Datierung der jüngeren Vorhallenplastik, also der Monumentalfiguren, ist auf Willibald Sauerländers Vorschlag zu verweisen<sup>454</sup>, der eine Entstehung in direktem Anschluß an die Straßburger Westportalfiguren annimmt. Mit dem Jahr 1289, in dem die Vorhalle als vollendet bezeugt ist, kann durchaus auch die figürliche Ausstattung abgeschlossen gewesen sein. Dafür sprechen einmal die unmittelbare Abhängigkeit des „Fürsten der Welt“ und der Törichten Jungfrau von den Figuren des rechten Straßburger Westportals, die die Basler Figuren geradezu als Kopien erscheinen läßt, zum anderen das monumentale Format der Basler Figuren, das den Straßburger Propheten entspricht, während bei Anlagen, die kaum später entstanden sind — wie Freiburg — kleinere Formate auffällig bevorzugt werden.

#### *Literatur:*

Stehlin 1895, S. 111—132. — Moriz-Eichborn 1899, S. 289 f., 295 f. — Schinnerer 1918, S. 47—49. — Schmitt 1922, S. 138 f. — Zimmermann 1924, S. 28. — Panofsky 1924, S. 177. — Weigert 1927, S. 31. — Heidenhain 1927, S. 206—208. — Deusch Werner Richard, Das Münster zu Basel, Schweizer Kunstführer Bd. 3, Augsburg 1928, S. 22 f. — Reinhardt Münster 1928, S. 25—27, Abb. S. 85—91. — Reinhardt Urkunden 1928, S. 130 f. — Futterer 1930, S. 106 f., 136, Anm. 66. — Reinhardt 1939, S. 26 f., Tfln. 96—107, 109. — Kleiminger 1939, S. 9—14. — Deonna Waldemar, La Sculpture Suisse des origines à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, Bâle 1946, p. 42 f. — Gantner Bd. II 1947, S. 250. — Kleiminger 1948, S. 50 f. — Riggenbach Rudolf, Basel — Stadt- und Münstermuseum im Kleinen Klingental, in: Musées Suisses — Schweizer Museen I, 1949, S. 114. — Müller 1950, S. 9, 29. — Thieme-Becker Bd. XXXVII 1950, „Meister des Erminold“, S. 94. — Feulner-Müller 1953, S. 185. — Schädler 1956, S. 289. — Schädler 1957, S. 20. — Schmidt 1957, S. 146. — Reinhardt 1962, p. 195—197. — Behling 1964, S. 116 f. — Sauerländer 1968, S. 72—76. — Schädler 1969.

## *2. Die Figuren der Verkündigung (Abb. 14—18)*

### *a) Befund der Figuren*

#### *1) Der Engel der Verkündigung*

Grauer, feinkörniger Sandstein

An der Figur sind große Teile alter Bemalungen erhalten. Es lassen sich zwei Fassungen übereinander feststellen, eine dünne Tempera-Fassung, die wohl die ursprüngliche Bemalung ist, und darüber ein dickerer, flüchtig aufgetragener ölhaltiger Anstrich:

<sup>454</sup> Sauerländer (1968) 74 Anm. 38.

	Erste Fassung	Zweite Fassung
Untergewand	warmes Grün; Säume mit goldener Borte eingefäßt; kaum sichtbar	kostbare Brokatfassung: schmale dunkelgrüne Streifen (waagrecht parallel) auf goldbraunem Grund, darauf Blumen mit Stengeln und Blättern in Dunkelgrün, manchmal auch Veroneser Grün, und großen Blüten in Orangerot; Säume mit goldener Borte eingefäßt, am Halsansatz zusätzlich zwei rote Streifen gut erhalten
Obergewand	weiß; Säume mit goldener Borte eingefäßt; Innenseite rot; nur in kleinen Resten erhalten	dunkles Olivbraun mit schmalen Streifen (waagrecht parallel) in Veroneser Grün, das die rechte Hand bedeckende Gewandende zu roten Glanzlichtern changierend; Säume mit goldener Borte eingefäßt; Innenseite ebenso bemalt; insgesamt nur an wenigen Stellen erhalten
Spruchband		Schwarze Buchstaben auf goldenem Grund
Inkarnat	weiß bis rosa	weißlich-grau
Haare	dunkelbraun	gold
Standplatte	rot	gold

Die erste Fassung beschränkte sich also auf wenige Farben: Grün und Weiß in großen Flächen, dazu noch kleine Akzente in Rot. Die zweite Fassung, wohl anlässlich der Barockisierung des Domes im 17. Jahrhundert entstanden, wurde sehr viel prächtiger. Ober- und Untergewand erschienen ganz ähnlich, als kostbare Brokatstoffe in dunklem Grün mit eingewebten Mustern in Gold, Hellgrün und Rot.

Insgesamt ist die erste Fassung kaum mehr erhalten, die zweite recht unterschiedlich, am besten beim Inkarnat und am Untergewand, wo die Farbe allerdings etwas nachgedunkelt scheint.

Die linke große Zehe der Figur ist abgebrochen. Der Daumen, sowie der Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand sind ergänzt. Ausgebessert wurden ebenfalls verschiedene abgeschlagene Faltenstege, z. B. über dem rechten Ellbogen, oder ausgebrochene Gewandsäume, z. B. ein größeres Stück am Obergewand links unten. Zwei große, viereckige Dübellöcher seitlich am linken und rechten Oberarm, die genau wie bei der Maria leicht nach hinten gerichtet waren, wurden später ausgefüllt. Von einer Abarbeitung über der linken Hand des Engels wird noch ausführlich die Rede sein<sup>455</sup>.

Auf dem Spruchband in Majuskeln die aufgemalte Inschrift: AVE MARIA GRATIA P

<sup>455</sup> s. S. 165—171.

Die Figur besteht einschließlich Standplatte aus einem Stück.  
 Höhe (einschließlich Standplatte) 185 cm, Standplatte 7 cm hoch, Breite der  
 Standplatte 46 cm, Tiefe der Standplatte 46 cm

Um 1280

Regensburg, Dom, Innenseite des südwestlichen Vierungspfeilers

2) Die Maria der Verkündigung

Grauer, feinkörniger Sandstein

An dem Bildwerk sind große Teile zweier Fassungen erkennbar, die denen  
 des Engels entsprechen:

	Erste Fassung	Zweite Fassung
Gewand	blau Säume mit goldener Borte eingefäßt wenig sichtbar	helles, weißliches Lachsrot, mit auf- gemalten Blumen in Gold mit dun- kelroter Binnenzeichnung; Säume mit goldener Borte eingefäßt gut erhalten
Mantel	weiß Säume mit goldener Borte eingefäßt Innenseite rot; nur in Resten erhalten	helles Veroneser Grün mit aufgemal- ten Rosetten in Gold mit schwarzer Binnenzeichnung; Säume mit golde- ner Borte eingefäßt; Innenseite eben- so bemalt; schlecht erhalten
Kopftuch	weiß Säume mit goldener Borte eingefäßt Innenseite rot	grünliches Braun Innenseite dunkelbraun
Buch	hellrot Schnitt helles Grün	rot; äußerer Buchdeckel mit golde- nen Viereckfeldern mit schwarzer Binnenzeichnung Schnitt gold Schnallen weiß
Gürtel	gold	gold
Agraffe	gold	gold
Inkarnat	weiß bis kräftig rosa kaum sichtbar	weißlich grau gut erhalten
Haare	helles Braun	gold
Krone	gold	gold
Standplatte	hellrot	gold
Schuhe	rot	weißlich-grau

Die alte Fassung entsprach also deutlich der des Engels, nur war das Unter-  
 gewand hier blau. Die zweite Fassung stellte zwei seltene, gebrochene Farben,  
 Lachsrot und Veroneser Grün, in Kontrast zueinander und belebte sie durch  
 viel Gold im Muster und an den Attributen. Bei allem Dekor ist die Barock-  
 fassung aber sehr summarisch aufgetragen, sie verdeckt Differenzierungen,  
 die die alte Fassung viel deutlicher zeigte. Der Mantel Mariens z. B., der sich

von beiden Seiten um die Figur legt und von der linken Hand zusammengehalten wird, schlägt an der Trennstelle (unter der Hand) mit beiden Säumen ein Stück um. Die rote Innenseite des Mantels ergab hier einen starken Kontrast zu der weißen Außenseite, was die Gerichtetheit aller Faltenstege zum Buch hin noch betont<sup>456</sup>. Die Barockfassung dagegen machte keinen Unterschied zwischen Außen- und Innenseite des Mantels.

Insgesamt sind die Bemalungen besser erhalten als beim Engel, nur am Mantel der Maria fehlen größere Teile beider Fassungen. Die Barockfassung bestimmt heute das Aussehen des Bildwerks.

An der Rückseite der Figur sind die über den Rand der Standplatte hinausragenden Gewandsäume abgeschlagen. Eine Ecke des Buches ist abgebrochen. Auch sonst zeigen sich zahlreiche Abstoßungen an den Kanten und den Gewandsäumen, vor allem über der Standplatte. Am unteren Ende des Kopftuches rechts ist ein ziemlich großes Stück ergänzt. Die Fingerspitzen der rechten Hand sind ebenfalls ergänzt, wahrscheinlich ein wenig zu kurz. Am rechten und linken Oberarm sind zum Rücken hin zwei große, viereckige Löcher eingeschlagen, die ziemlich tief reichen. Genau entsprechende Löcher, wenn auch zugegipst, waren beim Engel zu beobachten.

Der aufgesetzte Heiligenschein aus Blech, dessen Unterseite vergoldet ist, ist eine spätere Zutat. Die Öse zur Befestigung des Nimbus auf dem Haupt wurde nachträglich eingegipst.

Die Figur besteht einschließlich Standplatte aus einem Stück.

Höhe (einschließlich Standplatte) 179 cm, Standplatte 6,5 cm hoch, Breite der Standplatte 46 cm, Tiefe der Standplatte 45 cm

Um 1280

Regensburg, Dom, Innenseite des nordwestlichen Vierungspfeilers

## *b) Der Engel*

### 1) Beschreibung

Der Engel steht mit vorgestreckten Händen der Maria gegenüber. In der Rechten hält er ein Spruchband mit den ersten Worten des Verkündigungstextes, die Linke ist von dem überhängenden Gewand verhüllt. Die Form des Gewandes läßt sich nur schwer vorstellen. Es besteht aus zwei Teilen: Das lange, am Boden aufliegende Untergewand spannt sich glatt über den Oberkörper und läßt in einem geraden Ausschnitt den Hals frei. Über das Untergewand ist eine lange, dreieckige Stoffbahn geschlungen, deren einer Zipfel über die rechte Schulter geschlagen ist und im Rücken frei herabfällt. Vorne läuft dieses Umschlagtuch schräg über den Körper, wickelt sich in breiter Entfaltung um die ganze Figur und wird von der linken Hand emporgehalten, so daß es die Stoffbahn vorne kreuzt. Von der linken Hand und dem Unterarm fällt dann das Ende des Obergewandes frei herab<sup>457</sup>.

<sup>456</sup> s. S. 131.

<sup>457</sup> Dieses ungewöhnliche dreieckige Übergewand läßt sich in dieser Form sonst nirgends nachweisen. Am ehesten scheint es der römischen Toga verwandt, die aber breiter war und anders um den Körper gelegt wurde; vgl. W. Bruhn und M. Tilke, *Das Kostümwerk* (Berlin 1941) 99, Tfl. III.

Der Kopf des Engels (Abb. 16 und 18) sitzt leicht nach unten geneigt auf dem hohen und breiten Hals. Die Rundungen des Gesichtes sind auffallend betont. Die hohe Stirn ist glatt und unter dem Haaransatz gleichmäßig vorgewölbt. Die Augenbrauen sind als flach geschwungene Grate plastisch aufgesetzt. Besonders typisch für den Erminoldmeister sind die verhältnismäßig kleinen Augen mit den dicken, maniert geschwungenen Lidern, die seitlich in spitzem Winkel auslaufen. Bei der barocken Fassung wurde die Iris allerdings vergrößert und über das Unterlid hinweggemalt, so daß die Augen heute viel größer erscheinen. Das Oberlid bildet einen gleichmäßig breiten Wulst, der an der Außenseite vom Unterlid überdeckt wird. Die Augen selbst sind etwas aus dem Gesicht herausgetrieben, so daß die Tränensäcke vortreten. Die Nase des Engels ähnelt der des Erminold, nur schwingt sie bis zur Spitze stärker aus. Mit hochgezogenen Mundwinkeln sind die vollen Lippen zu einem breiten, strahlenden Lächeln geöffnet. Im Mundspalt werden die Zähne sichtbar. Ungewöhnlich erscheinen Mund und Kinn im Profil: Die Unterlippe ist weit zurückgezogen und dafür die Kinnschuppe wieder stark nach vorn gebogen, so daß im Umriss eine sehr bewegte Form entsteht. Das Profil schwingt ständig vor und zurück, und dieses Schwingen ist kennzeichnend für das ganze Gesicht. Über den Backenknochen wölben sich fest und prall die Wangen, von den Nasenflügeln aus umfassen zwei tiefe Falten den Mund, das Kinn ist wie ein weicher, kugelig Knauf vorgestreckt. Die starke Modellierung steigert das kindliche Lachen des Engels zu unverhüllt gezeigter Freude, die in ihrer frischen Naivität den Betrachter unmittelbar anspricht.

Der eigenwilligen Gestaltung des Gesichtes entspricht die Stilisierung der Haare. Mehrere Haarsträhnen sind jeweils kraftvoll zu dicken Kringeln zusammengedreht, die in Reihen nebeneinander gesetzt sind. Besonders betont ist der Haarkranz über der Stirn, der durch einen schmalen Reif von der dichten Haarkappe darüber getrennt ist. Zusammen mit den riesigen Locken, die seitlich des Gesichtes bis tief in den Hals herab aneinander gefügt sind, wird so das kleine Gesicht entschieden in seiner Wirkung gesteigert. Damit diese Folge der Locken ungestört blieb, sind wie beim Petrus die Ohren weggelassen. Dafür erscheint etwas weiter oben, seitlich der Augen, ein zusätzlicher kleiner Haarkringel. Die symmetrische, auffällige Anordnung der Locken erweist sich als typisch für den Erminoldmeister. Sie ist ebenso beim Erminold und beim Petrus zu beobachten. Jedesmal läßt die gleichmäßige Reihung desselben Motivs die Haare zu einem Rahmen für das Gesicht werden. Die jeweils verschiedene Ausformung der Locken ist darüber hinaus ein wichtiges Mittel zur Differenzierung des Gesichtsausdrucks.

Die Gestalt des Engels im Ganzen wird von wenigen energischen Bewegungsrichtungen bestimmt. Das Untergewand ist zu großen Faltenstegen zusammengerafft, die sich über den Füßen sackartig stauen und umknicken, als wäre das Gewand hier eingeschnürt. Dabei bilden die auf dem Boden aufliegenden Falten eine Art Kranz aus kurzen, nach allen Seiten sich richtenden Wülsten und stetig fortlaufenden, wellenförmig sich einschlagenden Gewandsäumen. Diese seitliche Ausladung des Gewandes wirkt wie eine Verstärkung des Sockels, damit die großen Faltenröhren umso entschiedener aufsteigen können. Am Oberkörper erscheint das Untergewand eng anliegend, es spannt sich glatt über die Schulter und die Arme. Dafür ist der Überwurf umso reicher gestaltet. Die übereinander liegenden und sich kreuzenden Schichten des Stoffes sind

in freier Formerfindung einem komplizierten Bildaufbau untergeordnet. Dem nach unten ausschwingenden Spruchband in der Hand des Engels entspricht als Gegenbewegung der breite Saum des Überwurfes, der rechts hinter dem Körper vorkommt und dann unter dem Stoff des Überwurfs verschwindet. Es entsteht so eine gegenläufige, nach oben führende Schraubenbewegung, die die Faltenröhren des Untergewandes zusammenfaßt und oben auf einen Punkt hin konzentriert. Eine zweite Schraubenbewegung führt mit dem Obergewand, das an dieser Stelle die reichsten und kleinteiligsten Falten der ganzen Figur ausbildet, von der rechten Schulter herab schräg über den Oberkörper. Diese beiden herauf und herab sich schraubenden Bewegungsrichtungen treffen sich in einem Punkt, bei der linken Hand, wo sie durch das über der Hand hängende Gewand gleichsam verknüpft und in ihrem Verlauf zum Stillstand gebracht werden. Alle Bewegungsrichtungen, auch die des rechten Unterarmes und der rechten Hand, sind auf die Linke hin ausgerichtet. Wie sehr von allen Seiten der Blick zu diesem einen Punkt geführt wird, zeigen auch die langen Faltenstege des Untergewandes, die nicht senkrecht aufsteigen, sondern oben leicht nach rechts verschoben sind, so daß ihre Richtung direkt auf die linke Hand zielt.

Diese allseitige Betonung der Linken kann nicht der Hand allein gelten. Die herabhängenden Falten des die Hand verhüllenden Gewandstücks sind außerdem schräg nach außen gestellt und bilden eine Art Sockel, der den Unterarm noch mit einbezieht. Schon von der Komposition her zeigt sich, daß der Engel auf der Linken ein Attribut getragen haben muß. Wie noch ausführlich aufzuzeigen ist, kann das nur ein Jesukind gewesen sein<sup>458</sup>. Dies allein erklärt die außerordentliche Betonung der linken Hand. Der Kopf des Engels, der etwas isoliert und der Figur fast nachträglich aufgesetzt scheint, was der Kompositionsweise des Erminoldmeisters widersprechen würde, war sicher im ursprünglichen Bestand mit dem Jesukind aufs engste gespannt. Die linke Schulter des Engels ist außerdem breiter als die rechte, so daß der Kopf etwas nach links verschoben wirkt. Der Bildhauer hat geradezu Platz geschaffen, um das Attribut im Bildaufbau zu verankern.

Das zielbewußte, straffe Ausrichten der Faltenbahnen zu einzelnen Bildpunkten hin ist typisch für den Erminoldmeister, der das Gewand stets zu richtungsweisenden Faltenmotiven ordnet, die von allen Seiten her die Hände betonen. Während außerdem der Oberkörper unter dem Gewand genau durchzuspüren ist, wandelt sich der Unterkörper zu einem gewaltigen „Gewandsokkel“<sup>459</sup>. Die Beine des Engels sind vom Gewand nicht etwa verdeckt, sie sind gar nicht vorhanden, da sie für die Bildaussage unnötig erschienen. Auch im Detail läßt sich dies nachweisen: Die nackten Füße des Engels sind nicht nur ohne jede Verbindung zu möglichen Beinen angesetzt, sondern sie erscheinen darüber hinaus symmetrisch über zwei Seiten der achteckigen Grundplatte und so schräg nach dem geometrischen Mittelpunkt dieses Achtecks hin ausgerichtet, daß die Fußstellung an die Grenze des Absurden gerät.

Genauer untersucht werden muß die linke Hand des Engels. Sie hat nicht die Aufgabe, den Mantel als kompositionellen Ausgleich zum Spruchband vom Körper wegzuziehen, wie Gerhard Schmidt im Vergleich mit analogen Figuren

<sup>458</sup> s. S. 167—171.

<sup>459</sup> s. S. 87 f.

anführt<sup>460</sup>, z. B. bei der Verkündigung am westlichen Portal der Nordseite der Hl. Kreuz-Kirche in Schwäbisch-Gmünd<sup>461</sup>. Vielmehr ist bei dem Regensburger Engel ein Ende des Obergewandes sorgfältig über die Hand gebreitet, die mit der Handfläche nach oben waagrecht vorgestreckt ist. Der Daumen liegt dabei glatt an, die Finger sind gleichmäßig nach oben gebogen. Die auffällige Haltung läßt sich nur dadurch erklären, daß der Engel in dieser Hand ursprünglich etwas getragen hat, was schon vom Bildaufbau her nachzuweisen war. Tatsächlich zeigt eine nähere Untersuchung große Bruchstellen über dieser Hand (Abb. 58). Daumen und Zeigefinger sind noch durch ein Verbindungsstück miteinander verbunden, das sich als Rest eines größeren, hier weggeschlagenen Gegenstandes erweist. Hinter diesem Bruchstück ist eine große, nach rechts hin offene Vertiefung senkrecht in den Stein gebohrt, die ziemlich tief reicht. Der Stoff des Obergewandes, der rechts eng an der Hand anliegt und den Daumen und die ersten Finger sich durchzeichnen läßt, ist links weit über die Hand hochgezogen. Es scheint, daß das Gewand teilweise auch noch einen anderen Gegenstand bedeckte, den der Engel in der Hand trug und von dem aus die Stoffalten über die Innenseite der Hand senkrecht bis zum Saum herabließen.

Am Körper des Engels ist schräg links über dem Handgelenk knapp unter dem Saum des Obergewandes ein Dübelloch eingebohrt. Eine über diesem Loch in den Stein gearbeitete Vertiefung, die oben halbrund abschließt, ist heute zugespitzt. Ebenso vergipst wurde rechts über dieser Vertiefung eine größere Aussparung in einem waagrechteten Faltensteg. Am Oberkörper des Engels findet man, ein Stück über dem genannten Dübelloch, an einem Faltenwulst Spuren einer Abarbeitung. Nur noch die einige Quadratzentimeter große Bruchstelle auf diesem Wulst zeigt, daß hier ein Gegenstand entfernt wurde, der ursprünglich im Verband mit dem Stein stand.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der Engel auf der linken Hand ursprünglich einen ziemlich großen Gegenstand getragen haben muß, der mit der ganzen Figur aus einem Block gehauen war und nach den Bruchstücken vor allem mit der Hand, aber auch mit einer kleineren Stelle am Oberkörper Verbindung hatte und durch einen zusätzlichen Dübel am Körper befestigt war. Wahrscheinlich deutet auch ein ausgebessertes Faltenwulst rechts über dem Dübelloch auf eine Abarbeitung hin.

Es stellt sich nun die Frage, was hier zu ergänzen ist. Als mögliche Attribute des Engels erscheinen bei Verkündigungsdarstellungen: Wanderstab, Kreuz, Szepter, Zweig, Lilie, Palme, Spruchband, Brief, Buch, Weltkugel mit Kreuz<sup>462</sup>. Keiner dieser Gegenstände läßt sich aber mit den Bruchstellen an der Hand und am Gewand verbinden. Ganz ungewöhnlich erscheint auch, daß die Linke so sorgfältig vom Gewand verhüllt ist. Die Verhüllung einer Hand deutet auf das Tragen eines verehrungswürdigen, sakralen Gegenstandes, vgl. z. B. am linken Gewände des mittleren Westportals der Kathedrale von Reims den Simeon, der das Jesukind zu tragen sich anschickt<sup>463</sup>. Auch bei den Engeln, die

<sup>460</sup> G. Schmidt (1957) 157.

<sup>461</sup> Heute im Innern der Kirche seitlich desselben Portals aufgestellt.

<sup>462</sup> Vgl. W. Braunfels, Die Verkündigung, Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie Bd. I, Düsseldorf 1949 — Réau 1955/59, Tome II, f. II, p. 183 f. — Schiller Bd. I (1966) 44—63 Abb. 66—124.

<sup>463</sup> Vgl. Sauerländer (1970) Tfln. 192 und 195.

die Seelen Verstorbener als kleine nackte Figuren auf den Händen tragen, sind die Hände durch ein sog. Devotionstuch verhüllt<sup>464</sup>.

Als einzige Lösung kommt deshalb eine äußerst seltene Darstellung in Frage, die in der Plastik bisher nur in einem einzigen, sehr viel späteren Beispiel bekannt ist. Das silbergetriebene Antependium des Domes zu Teramo, das Nicola da Guardiagrele zwischen 1433 und 1447 geschaffen hat<sup>465</sup>, zeigt in der linken oberen Ecke die Reliefdarstellung einer Verkündigung, bei der der Engel auf der gleichfalls verhüllten Hand das Jesukind trägt und es gleichsam mit der Botschaft Maria überreicht. Das Kind sitzt mit gekreuzten Beinen nackt auf der Hand des Engels und streckt seine Arme Maria entgegen (Abb. 59 und 60)<sup>466</sup>.

Es scheint, daß ein solches Jesukind als einzig mögliches Attribut auf der Hand des Regensburger Engels zu rekonstruieren ist. Das Kind muß auf der Handfläche gesessen oder gestanden sein, wobei das Übergewand des Engels vielleicht beim Kind noch einen Teil des Körpers verhüllte. Dies könnte die hochgezogenen Stoffbahnen an der Innenseite der Hand des Engels erklären. Das Kind stützte sich möglicherweise mit der Hand am Oberkörper des Engels auf, an der Stelle, die heute Spuren einer Abarbeitung zeigt. Dieses Motiv wäre somit von den geläufigen Darstellungen der Muttergottes mit Kind in dieser Zeit übernommen.

Es bleibt zu untersuchen, ob die Annahme eines solchen ursprünglichen Attributes möglich und begründbar ist. Dies wird im folgenden Exkurs versucht. Gleichzeitig soll geklärt werden, warum das Jesukind auf der Hand des Engels später abgeschlagen wurde.

## 2) Ikonographischer Exkurs: Die theologische Vorstellung von der Inkarnation Christi und ihre Darstellung in der bildenden Kunst

Untersucht man die Frage nach den ikonographischen Hintergründen dieser Darstellung, stellt sich heraus, daß das Erscheinen des Jesukindes schon bei der Verkündigung gar nicht so ungewöhnlich ist, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Es ist hier nur versucht, eine Vorstellung zu verbildlichen, die der Theologie dieser Zeit durchaus geläufig war, nämlich die Annahme, daß Christus von Anfang an vollkommen mit Leib und Seele im Schoß der Jungfrau ausgebildet war, also eine sehr weitgehende Interpretation der Inkarnation Christi. Thomas von Aquin formulierte diese These folgendermaßen: „Bei der Zeugung anderer Menschen findet das, was Aristoteles sagt, seine Bestätigung, und zwar deswegen, weil der Leib nach und nach gebildet und für die Seele vorbereitet wird. Daher empfängt er zuerst, weil er nur unvollkommen vorbereitet ist, eine unvollkommene, und nachher, wenn er vollkommen vorbereitet ist, eine vollkommene Seele. Der Leib Christi aber war wegen der unendlichen Kraft des Wirkenden im ersten Augenblick vollkommen vorbereitet. Daher empfing er gleich im ersten Augenblick seine vollkommene Form, nämlich eine vernunftbegabte Seele“<sup>467</sup>.

<sup>464</sup> Vgl. Schiller Bd. I (1966) 54 Anm. 42.

<sup>465</sup> Lipinsky, 1958. — Für freundliche Hinweise danke ich Herrn Dr. Gregor Martin Lechner OSB.

<sup>466</sup> Lipinsky (1958) Abb. S. 238 und 252. — Guldán (1968) Tfln. 19 a und b.

<sup>467</sup> Zit. nach Lechner (1970) 300.

Die Gründe für eine bildliche Darstellung dieses Verkündigungsheimnisses sind sicher in der seit Mitte des 13. Jahrhunderts aufkommenden Bewegung der Mystik zu suchen, die durch zahlreiche Schriften ihr Gedankengut verbreitete. Eine Hauptquelle waren z. B. die „Meditationes vitae Christi“ eines italienischen Franziskaners aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, vielleicht des Johannes de Caulibus, in denen die Ereignisse der Heiligen Schrift ausführlich und sehr bezeichnend ausgemalt werden<sup>468</sup>. Zur Verkündigung liest man: „Siehe ich bin eine Magd des Herrn; mir geschehe nach deinem Worte! Da begab sich der Gottessohn alsogleich in den Schoß der Jungfrau und nahm aus ihr Fleisch an, und blieb doch ganz im Schoße des Vaters. Du kannst dir vorstellen, wie der Sohn, gehorsam seine schmerzreiche Sendung annehmend, sich vor dem Vater verneigte und sich ihm empfahl. In diesem Augenblick wurde die Seele geschaffen und eingepflanzt in den geheiligten Schoß und wurde ein menschliches Wesen, vollständig in allen Teilen seines Körpers, wenn auch sehr klein und wie ein Kind. Er sollte naturgemäß wachsen in dem Schoß wie andere Kinder, aber die Eingießung der Seele und die Trennung der Glieder waren nicht verzögert wie bei den anderen. So war er ein vollkommener Gott und ein vollkommener Mensch und so weise und stark wie jetzt“<sup>469</sup>. Später heißt es: „Der Herr Jesu aber blieb eingeschlossen im Schoße der Mutter neun Monate lang wie ein gewöhnliches Menschenkind. Er weilte darin voll Güte und stiller Geduld und wartete auf die bestimmte Zeit . . .“<sup>470</sup>.

Auch die hl. Birgitta von Schweden behandelt in ihren Visionen die Inkarnation Christi. Auf ihre Frage: „Warum ferner hast Du so lange Zeit im Leibe der Jungfrau liegen mögen, und bist Du nicht alsbald, nachdem Du empfangen worden, hervorgegangen?“ antwortet ihr Christus: „Ich bin der Schöpfer der ganzen Natur und habe jeglicher Natur die ihr gebührende Weise und die Ordnung und Zeit des Hervorkommens angewiesen. Wenn nun ich, der Schöpfer, sogleich, nachdem ich empfangen worden, den Mutterleib verlassen hätte, würde ich gegen die natürliche Anordnung gehandelt haben, und würde alsdann die Annahme meiner Menschheit wie für zum Scheine geschehen und für unwahr gehalten worden sein . . .“<sup>471</sup>.

Bei der Suche nach Motiven, die auf Verkündigungsdarstellungen die Inkarnation Christi verbildlichen könnten, stellt sich heraus, daß die Verkündigung in Teramo keineswegs ein Unikum der Kunstgeschichte ist, wie Lipinsky<sup>472</sup> anführt. Ernst Guldan hat zahlreiche Variationen solcher „heterodoxer Darstellungen“<sup>473</sup> zusammengestellt<sup>474</sup>, die neuerdings noch durch Martin Lechner ergänzt wurden<sup>475</sup>. Die Anfänge dieser Darstellungen sind dabei wahrscheinlich im „orthodoxen Bereich ostkirchlicher Kunst“<sup>476</sup> zu suchen. Ursprung dürfte

<sup>468</sup> Ragusa-Green, 1961. — Guldan (1968) 151. — LThK 7 (21962) Sp. 234: „Meditationes vitae Christi“.

<sup>469</sup> Nach Ragusa-Green (1961) p. 19 f. — vgl. Lipinsky (1958) 251 f. und Lechner (1970) 60.

<sup>470</sup> Zit. nach Lechner (1970) 60. — vgl. Ragusa-Green (1961) p. 30.

<sup>471</sup> Zit. nach Lechner (1970) 312.

<sup>472</sup> Lipinsky (1958) 251.

<sup>473</sup> Lipinsky (1958) 250.

<sup>474</sup> Guldan, 1968.

<sup>475</sup> Lechner, 1970.

<sup>476</sup> Guldan (1968) 146.

wohl der byzantinische Typus der sog. „Maria Platytera“ sein, eine Darstellung Mariens, bei der das Kind schwebend vor der Brust der Mutter erscheint<sup>477</sup>. Seit dem 12. Jahrhundert ist das Kind in dieser Weise auch auf Verkündigungen dargestellt, z. B. auf einer berühmten Ikone aus Nowgorod, der sog. „Verkündigung von Ustjug“ (12. Jahrhundert, jetzt Moskau, Tretjakow-Galerie, Abb. 61)<sup>478</sup>. Ähnliche Verkündigungsdarstellungen, bei denen das Kind im Schoß der Mutter schwebend erscheint, lassen sich auch in der europäischen Kunst nachweisen, z. B. auf der Verkündigung des Hornbeckfensters in der Benediktuskapelle am Freisinger Dom, 1412 entstanden (Abb. 62)<sup>479</sup>, bei dem erhaltenen Fragment des Astalerfensters der Münchener Frauenkirche, 1392 entstanden<sup>480</sup>, und auf der Stickerei eines Kaselkreuzes aus dem Augustinerchorherrenstift St. Maria ad Nivem in Rokycany, um 1380<sup>481</sup>. Welch ungewöhnliche Varianten bei Verkündigungsdarstellungen noch auftreten, zeigt eine Verkündigungsgruppe vom südlichen Seitenportal der Nürnberger Frauenkirche (Sandstein, um 1360, jetzt Germanisches Nationalmuseum, Abb. 63), bei der Maria ebenfalls schwanger dargestellt ist. Bis 1881 befand sich auf dem hohen Leib die Taube des Hl. Geistes, die dann auf Verlangen der Geistlichkeit abgemeißelt wurde<sup>482</sup>.

Diese genannten Typen bezeichnet Leonie v. Wilckens als „selbständige böhmisch-südostdeutsche Ausbildung“ einer Darstellungsform der Verkündigung, bei der Maria als „Madonna gravida“ erscheint und die ungefähr seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nachweisbar sei<sup>483</sup>. Diese Darstellungsform läßt sich jedoch schon sehr viel früher belegen. In einem Legendarium, das aus dem Regensburger Kloster Hl. Kreuz stammt und bald nach 1271 entstanden ist, findet sich eine Initiale mit der Darstellung einer Verkündigung, bei der das Kind gleichfalls im Schoß der Mutter eingezeichnet ist (Abb. 64)<sup>484</sup>. Es war also schon im 13. Jahrhundert durchaus geläufig, bei einer Verkündigung die

<sup>477</sup> Vgl. Guldan (1968) Abb. 21 a.

<sup>478</sup> Guldan (1968) Abb. 21 b. — Lechner (1970) Katalog Nr. 1.

<sup>479</sup> Das Kind im Schoß der Mutter wurde später mit Schwarzlot übermalt, ist aber noch deutlich sichtbar; s. P. Frankl, Der Meister des Astalerfensters von 1392 in der Münchener Frauenkirche (Berlin 1936) 15 f., Tfl. D. — Wilckens (1965) 34, Abb. 4. — Lechner (1970) Katalog Nr. 171.

<sup>480</sup> Die in München nicht erhaltene Scheibe mit dem Rumpf Mariens wurde 1957 nach dem Freisinger Hornbeckfenster ergänzt. Das Kind in einer kleinen Strahlenglorie aus der ursprünglichen (verlorenen) Münchener Scheibe ist jedoch zufällig erhalten, aber falsch eingesetzt, nämlich in der rechten obersten Ecke der linken Medaillonscheibe unten, so daß das Kind jetzt ganz unmotiviert vor dem Leib des Engels schwebt; s. Frankl, Der Meister des Astalerfensters, 10, Tfl. B. — Lechner (1970) Katalog Nr. 5.

<sup>481</sup> s. Wilckens, 1965.

<sup>482</sup> Vgl. Martin (1927) 73, 105, 126 f. Anm. 19, 140 Nr. 54 und 55, Tfl. 81 Abb. 220 und 221. — Stafski (1965) Nr. 37 und 38. — Lechner (1970) Katalog Nr. 3.

<sup>483</sup> Wilckens (1965) 34. — Es sei auch darauf hingewiesen, daß in Spanien die Darstellung der schwangeren Maria bei der Verkündigung sehr häufig vorkommt, vor allem seit dem 14. Jahrhundert; vgl. Mahn (1935) Abb. 208—219, Text bes. S. 62.

<sup>484</sup> Hs. in Oxford, Keble College, fol. 63 r, Initiale V(idi), 7,5 : 7,5 cm; siehe H. Swarzensky, Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau (Berlin 1936) 111 f., Nr. 27, Abb. 354. — Lechner (1970) Katalog Nr. 2.

Inkarnation des Jesukindes bildhaft auszudrücken, was sich sogar an einem Regensburger Beispiel nachweisen läßt.

Eine andere Variante dieser Veranschaulichung der Menschwerdung Christi erscheint in mehreren gleichen Darstellungen in der berühmten „Bible moralisée“ König Ludwigs des Heiligen, die in Paris zwischen 1230 und 1250 entstanden ist (Abb. 65)<sup>485</sup>. Dabei übergibt Gabriel das Kind direkt an Maria, die es mit beiden Händen vom Engel annimmt. Über der Darstellung erscheinen Vorläuferthemen aus dem Alten Testament, einmal Pharao, der Joseph einkleiden läßt und so Gottvater bedeutet, „der Jesum Christum im jungfräulichen Schoß in das hinfällige Fleisch kleidete“<sup>486</sup>, — zum anderen die Juden, die zum Backen das ungesäuerte Brot in den Ofen schieben und wiederum auf Gottvater weisen, „der seinen Sohn in den jungfräulichen Schoß sandte“<sup>487</sup>.

Eine weitere Darstellung findet sich schließlich in dem Marienpsalter des Hermann Nitzschewitz für Kaiser Maximilian I. aus dem Jahre 1493, bei der Gabriel ein „dreifältiges“ Kind in der Hand hält und Maria überbringt (Abb. 66). Die dreifache Darstellung des Kindes weist dabei darauf hin, daß die Komponenten Körper und Seele jedes Menschen bei Christus durch die Komponente des Göttlichen erweitert wurden (Christus als „deus“, „corpus“ et „anima“)<sup>488</sup>. Wie neuerdings bekannt wurde, überreichte auch bei dem berühmten „Englischen Gruß“ des Veit Stoß vom Jahre 1518 (in der Nürnberger Lorenzkirche) der Engel ursprünglich das Kind an Maria. Eine Miniatur von Michael Herr aus dem 17. Jahrhundert zeigt, daß das — heute verlorene — Kind dabei auf dem Szepter des Engels stand<sup>489</sup>.

Die weitaus häufigste Ausformung dieses Verkündigungsgedankens trifft man jedoch auf Bildern und Reliefs vom 14.—16. Jahrhundert, bei denen das nackte Jesukind, oft dabei das Kreuz oder alle Leidenswerkzeuge tragend, auf einer Strahlenbahn von Gottvater zu Maria schwebt<sup>490</sup>. Da hier jedoch der Engel als Überbringer des Kindes ausgeschaltet ist und Maria in direkter Beziehung zu Gottvater den Sohn empfängt, kann der Typus in diesem Zusammenhang außer Acht bleiben.

Die Darstellung des Jesukindes auf Verkündigungsdarstellungen erweckte allerdings bald den Widerspruch der Theologen. Der Erzbischof Antoninus Pierrozzi von Florenz schrieb im 15. Jahrhundert in seiner „Summa sacrae theologiae“, die Darstellung „könne den Eindruck erwecken, als habe Christus das Fleisch nicht wahrhaft aus dem Leib der Jungfrau angenommen“<sup>491</sup>. In ähnlichem Sinne hatte Johannes Gerson, der Kanzler der Pariser Universität, schon gegen Ende des 14. Jahrhunderts argumentiert<sup>492</sup>. Tatsächlich scheint die bildhafte Ausgestaltung der Inkarnation Christi der offiziellen Lehrmeinung allmählich so suspekt geworden zu sein, daß seit Beginn des 16. Jahrhunderts das Jesukind nicht mehr auf Verkündigungsdarstellungen erscheint.

<sup>485</sup> Guldan (1968) Abb. 25 a und b.

<sup>486</sup> Guldan (1968) 150.

<sup>487</sup> Guldan (1968) 151.

<sup>488</sup> Guldan (1968) 165.

<sup>489</sup> Vgl. St. Lorenz im Dürerjahr. Verein zur Wiederherstellung der St. Lorenzkirche in Nürnberg, Mitteilungsblatt NF Nr. 13 (1971) farbige Beilage.

<sup>490</sup> Vgl. Schiller Bd. I (1966) 55—57. — Guldan (1968) 157—163.

<sup>491</sup> Zit. nach Guldan (1968) 156.

<sup>492</sup> Guldan (1968) 164.

Es ist anzunehmen, daß die genannten Typen der Verkündigung, bei denen das Jesukind vom Engel der Maria gleichsam überreicht oder im Schoß der Jungfrau schwebend abgebildet wurde, im 13.—15. Jahrhundert gar nicht so selten waren. Erst mit dem allmählichen Verbot dieser Darstellungen um die Wende zum 16. Jahrhundert dürften solche Bildwerke entfernt oder umgearbeitet worden sein, oder sie wurden übermalt, wie die Freisinger Glasfenster zeigen. Man darf daraus schließen, daß auch bei der Regensburger Verkündigung das Kind, das der Engel auf seiner verhüllten Hand trug, zu Beginn des 16. Jahrhunderts aus theologischen Bedenken heraus abgeschlagen wurde<sup>493</sup>.

### c) Die Maria. Beschreibung

Maria wehrt mit der erhobenen rechten Hand die ungestüme Ankunft des Engels ab. In der Linken hält sie ein zugeklapptes Buch; der Zeigefinger ist einmerkend zwischen zwei Buchseiten gelegt, — ein Motiv, das auch beim „Erminold“ Verwendung fand. Das Gewand Mariens ist weniger vielschichtig als beim Engel, dafür aber reicher gefaltet. Sie trägt ein Untergewand von gleichem Schnitt wie der Engel, nur aus dünnerem Stoff, wie es scheint, und mit einem anderen, in der Mitte geöffneten Halsausschnitt, der von einer großen Agraffe zusammengehalten wird. Maria trägt einen mit kleinen Rosetten verzierten Gürtel, dessen langes Ende vorn fast bis zu den Füßen herabhängt. Über den Schultern liegt frei ein bodenlanger Mantel, der vorne weit hochgerafft und mit beiden Seiten von der linken Hand festgehalten wird, so daß der Mantel sich fast ohne Naht über dem Leib schließt. Auf dem Haupt trägt Maria einen schmalen Kronreif, dem kleine Rosetten aufgesetzt sind. Darüber liegt ein Kopftuch aus schwerem Stoff, das hinten ein Stück über die Schultern herabfällt, vorn durch einen runden Zuschnitt in wellenförmigen Faltenschwüngen das Haupt rahmt, wobei der Saum durch eine Riffelung besonders betont ist.

Das Haupt Mariens (Abb. 17) ruht auf einem ungewöhnlich breiten Hals, der ähnlich auch beim Engel zu beobachten war und wie ein Kegelstumpf auf dem Oberkörper sitzt. Der Kopf ist nach unten geneigt; durch das vorgezogene Kopftuch erscheint er bei dem von oben einfallenden Tageslicht tief verschattet. Das Gesicht umschreibt in glattem Umriß eine reine Eiform. Augen, Nase und Mund wirken gleichwertig auf der nach vorn sich wölbenden Fläche des Gesichtes. Das Kinn ist wie beim Engel in weicher Rundung vorgestreckt und begrenzt unten die Falte eines leichten Doppelkinns. Die kleinen Augen ähneln denen des Engels, nur ist ihr Umriß durch die Barockfassung nicht verändert worden. Wie stets beim Erminoldmeister liegen sie eng nebeneinander. Die Lider sind breit eingetragen, der Augapfel selbst bleibt aber in der Fläche des Gesichtes und ist nicht vorgewölbt. Die dünnen Augenbrauen bilden einen flach aufgesetzten Bogen über den Augen. Die Nase scheint typisch für den Erminoldmeister: Ohne Einziehung an der Wurzel verläuft der Nasenrücken

<sup>493</sup> Es scheint, daß die Bruchstücke an der Hand des Engels bewußt stehen gelassen wurden, um einem neuen Attribut Halt zu geben. Die senkrechte Vertiefung in der Mitte der Hand scheint später eingebohrt worden zu sein, auch noch in die Handfläche hinein. Wahrscheinlich ist hier eine inzwischen verlorene Lilie oder ein Szepter, die geläufigen Attribute des Engels, eingesetzt worden, als das Jesukind entfernt wurde.

in gleichmäßig breiter Wölbung. An der Spitze ist die Nase leicht verdickt; sie schwingt in den Nasenflügeln zu einer ornamentalen Form aus, die an einen gotischen Mehrpaß erinnert. Der geschlossene Mund ist im Vergleich zum Erminold wie zum Petrus ziemlich breit; der äußere Umriß der Lippen ist in feinen Schwüngen nachgezogen und durch eine leichte Kante von der Gesichtsfäche abgesetzt. Die volle Unterlippe und der gering eingetiefte Mundspalt lassen den Mund aber trotzdem weich wirken.

Insgesamt zeigen die Einzelformen keine physiognomischen Besonderheiten, was etwa für den Engel oder den Erminold bezeichnend war. Dafür ist besonderer Wert auf leichte Asymmetrien gelegt, die das Gesicht erstaunlich beleben. Die Bögen der Augenbrauen schwingen nicht gleichmäßig aus, das Oberlid des linken Auges steigt an der Innenseite in einer höheren Kurve an, der rechte Nasenflügel ist größer. Vor allem ist der rechte Mundwinkel etwas höher angesetzt, was dem herben Mund die Spur eines leisen Lächelns verleiht. Die großzügige Betonung freier Flächen läßt das Gesicht größer wirken als das des Engels. Die gesamte, behutsam aufeinander abgestimmte Anlage des Gesichtes gibt der Maria einen schwer zu beschreibenden Ausdruck fraulicher Würde und überlegener Distanz.

Die langen Haare Mariens, die in der Mitte gescheitelt und unter dem Kronreif aus der Stirn gestrichen sind, fallen in regelmäßigen Schwüngen zu Seiten des Gesichtes herab, um dann hinter den Schultern zu verschwinden, bis auf zwei gedrehte Strähnen, die den Mantelsaum entlang noch die Oberarme bedecken. Die Haarlocken, die das Gesicht rahmen, bilden nach unten zu immer größere Schwünge aus, so daß der Zwischenraum zwischen dem Haupt und dem gerade abstehenden Kopftuch von den Haaren ausgefüllt wird. Die einzelnen Haarsträhnen erreichen dabei nicht so selbständige Ausformungen wie beim Erminold oder bei dem Engel. Sie sind parallel nebeneinander zu großen Wellen gelegt und schwingen in verschiedenen Stärken gleichmäßig vor und zurück.

Das Gewand Mariens ist tief zerklüftet und zu machtvollen Faltegebilden geformt, die trotz ihrer Fülle streng gerichtet sind. War beim Engel das Untergewand zu wenigen großen Faltenröhren zusammengefaßt, ist bei Maria der Stoff kleinteiliger gefaltet und mehr von der Brechung der am Boden aufliegenden Falten abhängig. Die für den Erminoldmeister typische Stauchung der Gewänder über den Füßen ist bei der Maria besonders reich durchgestaltet: Mehrere senkrechte Faltenstege werden nach unten zusammengefaßt und enden in wellenartig geschwungenen, unendlich fortlaufenden Säumen, die ganz gleich beim Engel begegnen. Das Gewand ist über den Füßen jedoch nicht so stark eingeschnürt wie beim Engel, so daß das ganze Untergewand weniger sackartig, sondern eher über einer mächtigen Säule sich zu bauschen scheint. Am Oberkörper Mariens liegt das Gewand glatt an; nur ganz kleine Falten laufen sternförmig von der Brosche weg. Über dem Gürtel bilden sich durch die Raffung des Stoffs senkrechte Falten, die in paralleler Reihung nach oben spitz auslaufen. Am Mantel konzentriert sich die Faltenbildung. Links, unter der abwehrenden Hand der Maria, ist der Stoff zu riesigen Faltschüsseln geformt, die von unten aufsteigend die ganze Schmalseite der Figur umfassen und in ständiger Schichtung des gleichen Motivs übereinander den Blick nach oben führen. Bei frontaler Ansicht ist der Umriß des Bildwerks an dieser Stelle wie zu scharfen Kanten ausgebrochen, die nach oben zu immer größere Stufen bilden und in stärkstem Kontrast zu dem sonst so geschlossenen Umriß der

Figur stehen. Die Seitenansicht ist gleichsam in die Frontalansicht geklappt. Man kann hier nach Jürgen Rohmeders Definition von einem gestalteten Umriss im Sinne eines „Profils“ sprechen<sup>494</sup>. Sonst führen auf der Vorderseite alle Faltenbahnen des Mantels nach oben und treffen sich strahlenförmig in einem Punkt, bei der linken Hand der Maria mit dem Buch.

Wiederum sind also die Hände durch die Faltenführung betont. Dabei ist durch Form und Anordnung der Falten die jeweilige Bedeutung der Hand charakterisiert: die schroffe Faltschichtung unter der Rechten verdeutlicht die spontane Abwehrbewegung, die Maria gegen den Engel führt, während bei der linken Hand alle Falten radial sich treffen, so daß das Buch besonderes Gewicht bekommt. Es ist sicher als Heilige Schrift zu interpretieren, deren Erfüllung mit der Annahme dieser Botschaft ihren Anfang nehmen wird, wobei die eingemerkte Stelle wohl auf Jesaias 7, 14 zu beziehen ist: „Ecce Virgo concipiet et pariet filium . . .“<sup>495</sup>.

In der Vorderansicht steigt das Gewand von den Händen über den Saum des Mantels und das Kopftuch fast nahtlos in zwei Geraden hoch, die von dem glatt über den Kronreif gelegten Kopftuch waagrecht begrenzt werden. Mit dem linken Unterarm und dem parallel zum Gürtel verlaufenden Saum des Mantels sind so Kopf und Hände in eine trapezförmige Grundform gebettet, die fast höhlenartig den Oberkörper Mariens in sich birgt. Wie deutlich die Seitenansichten des Bildwerks zeigen, lösen sich aus dieser in das Gewand zurückgezogenen Gestalt nur das Buch und mehr noch die rechte Hand, die nach vorn senkrecht in den Raum stößt und so die Isolierung des Körpers zur Außenwelt durchbricht.

Deutlicher noch als beim Engel zeigt sich bei der Maria das bewußte Changieren des Bildhauers zwischen einem ausgewogenen Körper-Gewand-Verhältnis im Sinne der Plastik bis zur Jahrhundertmitte und den Möglichkeiten der „Gewandfigur“. Wie beim Engel sind auch hier keine Beine unter dem Gewand vorhanden. Die untere Hälfte der Figur ist zu einem „Gewandsockel“ verfestigt für den Oberkörper, der von Mantel und Kopftuch gleichmäßig gerahmt wird. Innerhalb dieses trapezförmigen Rahmens, der die Arme noch umspannt, sind Körper und Gewand fast ins Gleichgewicht gebracht. Die Gestaltung läßt sich mit der berühmten „Synagoge“ in Bamberg vergleichen. Bei beiden Figuren wird der Halsausschnitt des dünnen Gewandes von einer Brosche zusammengehalten, von der aus feine Faltenstrahlen nach allen Richtungen über den Stoff verlaufen. Jedesmal zeichnen sich die kleinen Brüste zart auf dem Gewand ab. Auch bei der Synagoge begrenzt der runde Halsausschnitt einen über den geraden Schultern breit aufsteigenden Hals. Nur sind die elastischen Schwünge, das bewußte Ineinanderfließen aller Körperformen und die scheinbare Verschiebbarkeit des Gewandes über dem Körper, die die Bamberger Figur kennzeichnen, bei der Regensburger Maria verbunden mit einem Gefüge kubisch selbständiger Formteile, die Oberkörper, Hals und Kopf wie übereinandergürtelt erscheinen lassen.

<sup>494</sup> Vgl. J. Rohmeder, Der Meister des Hochaltars in Rabenden. Münchner Kunsthistorische Abhandlungen Bd. III (München-Zürich 1971) 18.

<sup>495</sup> Vgl. Réau 1955/59, Tome II, f. II, p. 180.

#### *d) Die ursprüngliche Aufstellung der Gruppe*

Die Figuren befinden sich heute in etwa 3 m Höhe, vom Fußboden bis zur Unterseite der Standplatte gerechnet<sup>496</sup>, an den beiden westlichen Vierungspfeilern des Domes. Durch das Mittelschiff getrennt, stehen sie in etwa 11 m Entfernung einander genau gegenüber. Die achteckigen Standplatten der Figuren ruhen auf Konsolen, über den Bildwerken sind Baldachine eingesetzt. Konsolen wie Baldachine befinden sich dabei nicht im Verband mit den Steinblöcken der Vierungspfeiler, sie wurden nachträglich hier eingemauert<sup>497</sup>. Es ist deshalb zu untersuchen, ob die Verkündigung ursprünglich für diese Aufstellung geplant war, oder ob die Figuren erst später hierher versetzt worden sind. Zur Zeit ihrer Entstehung, um 1280, war die Vierung des Domes sicher noch nicht in Angriff genommen. Es scheint daher fraglich, ob die Verkündigungsgruppe in langer Vorplanung für die heutige Aufstellung geschaffen und dann etwa 40 Jahre aufbewahrt worden ist, bis die Vierung — wohl um 1325<sup>498</sup> — fertiggestellt war. Gerhard Schmidt hat in diesem Zusammenhang auf zwei Stiche des Dominern verwiesen<sup>499</sup>, die beide zur Regensburger Generalsynode 1650 erschienen. Die zwei Ansichten, die eine von Wolfgang Kilian und die andere von Melchior Küsell (Abb. 56), zeigen im Chor über den Verbindungstüren zu den Seitenapsiden einander gegenüber zwei Bildwerke, die bei dem Stich von Küsell eindeutig als die Figuren einer Verkündigung zu identifizieren sind. Prüft man diese Stelle im Dom nach, findet man noch heute in den Wänden zwei große Mauerhaken, auf die ebenfalls schon Gerhard Schmidt hingewiesen hat. Näher untersucht wurde das Wandstück aber bisher noch nicht.

Bei beiden Chorwänden verläuft über der Tür ein breites Gesims, über dem die Wand etwas zurückspringt (Abb. 57). Der Abstand zwischen diesem Gesims und den Mauerhaken darüber beträgt an der nördlichen Wand 136 cm, an der südlichen Wand 120 cm, jeweils bis zur Unterkante des Hakens gemessen. Die beiden Haken weisen also in der Höhe eine Differenz von ca. 16 cm auf. Nun befindet sich an der Rückseite der beiden Figuren der Verkündigung je eine Öse für einen Haken, der das Bildwerk am Pfeiler befestigt. Die nach oben gerichtete Form dieser Haken entspricht genau denen im Chor. Der Abstand von der Unterkante der Standplatte bis zur Unterseite der Öse mißt beim Engel 128 cm, bei der Maria 112 cm. Die Ösen differieren also in der Höhe um 16 cm, was genau den beiden Haken der Chorwand entspricht.

Weiter finden sich an diesen Chorwänden über den Türen deutliche Spuren alter Bemalung, und zwar jeweils ein gleiches, hochrechteckiges Wandfeld, das über dem Gesims ansetzt, ca. 245 : 120 cm groß (Abb. 57). Die Reste zeigen, daß ehemals ein durchgehend gegittertes Innenfeld von einem breiten dunklen Rahmen eingefasst war. Die Mauerhaken befinden sich dabei, etwas nach Westen verschoben, knapp neben der senkrechten Mittelachse dieser Wandfelder. Es scheint sicher, daß die bemalten Flächen einst als Hintergrund für irgendwelche Bildwerke dienten, die mit den Haken an der Wand befestigt waren. Die Wand selbst zeigt keine Spuren irgendwelcher Konsolen, die im Verband mit den Steinquadern standen und die man später abgearbeitet hätte.

<sup>496</sup> Genau: der Engel befindet sich 3,03 m, Maria 2,99 m über dem Boden.

<sup>497</sup> Für freundliche Mitteilung danke ich Herrn Dombaumeister Richard Triebe.

<sup>498</sup> KD Oberpfalz, H. XXII, Stadt Regensburg, Bd. I, 44 f.

<sup>499</sup> G. Schmidt (1957) 149 Anm. 13.

Bringt man die Figuren der Verkündigung mit diesen Wandflächen im Chor in Verbindung, ergibt sich folgendes:

1. Nach den unterschiedlichen Höhen von Haken und Ösen müßten der Engel an der nördlichen, Maria an der südlichen Wand gestanden sein, also genau entgegengesetzt zur heutigen Aufstellung in der Vierung. Dies wirkt insofern überzeugend, als Gerhard Schmidt bereits darauf aufmerksam gemacht hat, daß die Figuren heute „im Sinne der üblichen Ikonographie verkehrt stehen“<sup>500</sup>, da normalerweise der Engel immer von links her zu Maria tritt. Demnach wären die Figuren also ursprünglich „richtig“ aufgestellt gewesen<sup>501</sup>.
2. Da der Abstand von der Unterkante des Hakens bis zur Unterseite der Öse ungefähr 6—8 cm betragen hat (gemessen an der heutigen Befestigung), bleibt bei einem Vergleich der Maße auf beiden Seiten von der Unterseite der Figuren zu der Auflagefläche des Gesimses ein Zwischenraum von etwa 14—16 cm Höhe. Er dürfte durch ein — nicht erhaltenes — Zwischenstück ausgefüllt worden sein, das vor allem die Aufgabe hatte, von der großen, 46 cm tiefen Standplatte der Figuren zu der nur 18 cm tiefen Auflagefläche des Gesimses durch Rücksprünge zu vermitteln.
3. Bei den erwähnten Stichen von Küssel (Abb. 56) und Kilian erscheinen die Figuren der Verkündigung in architektonischen Rahmen, die allerdings sehr ungenau und auf den beiden gleichzeitigen Blättern ganz verschieden dargestellt sind. Deutlich ist aber jeweils eine Art Baldachin zu erkennen. Vielleicht waren die Baldachine, die heute über den Bildwerken an den Vierungspfeilern befestigt sind, auch ursprünglich im Chor über den Figuren angebracht. An der nördlichen Wand scheinen noch Spuren einer solchen Befestigung sichtbar. Stilistisch könnten die Baldachine gut aus dem späten 13. Jahrhundert stammen. Ihre Form ähnelt den Fialen über den Eckpfeilern der beiden gotischen Baldachinaltäre im Langhaus des Domes, die in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden sind. Das gedrungener, massigere Volumen der Baldachine über der Verkündigung und die kräftigere Ausformung der Krabben läßt eine etwas frühere Entstehung wahrscheinlich werden. Außerdem zeigen die Baldachine über den Wandfiguren der Freiburger Münstervorhalle eine ganz ähnliche Form.
4. Nicht geklärt werden kann, was die großen Dübellöcher an den Oberarmen von Maria und dem Engel bedeuten. Die Vertiefungen sind leicht nach hinten verschoben und schräg von oben in die Figuren eingeschlagen. Vielleicht waren hier die Enden eines Strahlenkranzes oder eines irgendwie verzierten Nimbusreifens befestigt, die die Köpfe der Figuren besonders betonten. Es scheint allerdings fraglich, ob eine solche Zutat schon ursprünglich vorgesehen war.

Zusammenfassend kann mit größter Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß die Figuren der Verkündigung früher im Chor aufgestellt waren, an

<sup>500</sup> G. Schmidt (1957) 149 Anm. 14.

<sup>501</sup> Auf dem Stich von Küssel sind allerdings Maria links und der Engel rechts dargestellt (Abb. 56). Bei der ungenauen Angabe der Architekturteile und Ausstattung des Domes auf dem Blatt könnte dies aber leicht durch ein Versehen Küssels zu erklären sein, noch dazu bei einem Kupferstich, der schon von der Technik her zu seitenverkehrten Angaben verleitet.

der Wand über den beiden seitlichen Verbindungstüren. In einer Entfernung von knapp 14 m<sup>502</sup> standen die Bildwerke einander genau gegenüber, in einer Höhe von etwa 4,30—4,40 m, vom Fußboden bis zur Unterseite der Standplatte gemessen. Sie waren also höher angebracht als heute und hatten eine größere Entfernung zu überbrücken. Ein gemaltes Rahmenfeld, dessen Innenfläche mit einem Gitternetz gemustert war, gab den Figuren Halt. Der Engel stand dabei an der nördlichen Wand, Maria an der südlichen, so daß diese Aufstellung der ikonographisch üblichen entsprach, nach der der Engel sich von links her Maria nähert.

Wie Gerhard Schmidt ausführlich gezeigt hat, läßt sich die räumliche Trennung der beiden Figuren einer Verkündigung bereits seit etwa der Mitte des 13. Jahrhunderts nachweisen. Der Typus tritt allerdings kaum in Frankreich auf, wo die Gruppe meist nebeneinander am Portalgewände ihren Platz findet<sup>503</sup>. Dagegen sind in Spanien, England und Deutschland genügend Beispiele erhalten<sup>504</sup>, die auch die allmähliche Verschiebung des Handlungsablaufes vom Nebeneinander zum Gegenüber erkennbar werden lassen. Die Figuren stehen meist zu beiden Seiten eines Portals, z. B. an der Westfassade der Stiftskirche von Castrogeriz bei Burgos (an der Wand links und rechts des Portalscheitels, um 1255)<sup>505</sup>, und wohl auch bei der bekannten Gruppe im Kapitelhaus der Westminster Abbey (Mitte 13. Jahrhundert)<sup>506</sup>, oder direkt frontal gegenüber, wie wahrscheinlich die Verkündigungsgruppe des Magdeburger Domes, deren ursprünglicher Standort nicht mehr genau zu rekonstruieren ist (ca. 1260)<sup>507</sup>.

<sup>502</sup> Wandabstand 13,85 m; nach KD Oberpfalz, H. XXII, Stadt Regensburg, Bd. I, Grundriß S. 50 Abb. 12.

<sup>503</sup> In der Kirche Sainte-Trinité von Vendôme (Loire-et-Cher) befinden sich oben in der Vierung am Fuß der Gurtbögen vier Figuren, von denen die beiden nördlichen, die sich einander gegenüberstehen, eine Verkündigung darstellen. Die recht schwachen Figuren stammen vom Beginn des 13. Jahrhunderts; s. L. Schreiner, Die frühgotische Plastik Südwestfrankreichs. Studien zum Style Plantagenet zwischen 1170 und 1240 mit besonderer Berücksichtigung der Schlußsteinzyklen (Köln-Graz 1963) 19—21, Abb. 9 und 11. — Französische Darstellungen solcher Verkündigungsgruppen, die über größere Abstände Bezug zueinander nehmen, dürften allerdings sehr selten sein.

<sup>504</sup> G. Schmidt (1957) 150—154.

<sup>505</sup> Mahn (1935) 30 f., Abb. 85—91. — G. Schmidt (1957) 151.

<sup>506</sup> A. Gardner, English Medieval Sculpture (Cambridge 1951) p. 143 f., Abb. 270 und 271. — G. Schmidt (1957) 151.

<sup>507</sup> Paatz (1925) 114—116, Abb. 12—13. — G. Schmidt (1957) 154. — Die verlockende These Fritz Bellmanns (Bellmann, 1963 — vgl. die Zustimmung von Götz 1966, 109 Anm. 51) von einer großen Lettneranlage in Magdeburg, der alle Figuren im Umkreis der Klugen und Törichten Jungfrauen zuzuordnen wären, widerspricht einer solchen Aufstellung der Verkündigungsgruppe nicht grundsätzlich. Die sechs von Bellmann genannten Figuren — Verkündigungsgruppe, Ecclesia und Synagoge, Katharina und Mauritius — könnten sich auch in drei Zweiergruppen gegenübergestanden sein, beispielsweise an den Innenflächen der Pfeiler der Lettnerarkaden, die ja ziemlich breit gewesen sein können, wenn der Lettner wirklich über 5 m tief war (Bellmann, 91). Jedenfalls ist für Magdeburg mit einem Hallenlettner zu rechnen, der einzelne Kapellen mit Rippengewölben barg, so daß die großen Figuren ohne weiteres in diesen Kapellen oder an deren Eingangsbögen aufgestellt gewesen sein können. Damit könnte sich die nicht sehr überzeugende Hilfskonstruktion Bellmanns erübrigen, der eine Anlage von fünf Arkadenbögen annimmt, um die Figuren in der Zone über den Pfeilern zwischen den Arkaden unterzubringen (Bellmann, 102 f.). Die auch in den Maßen verwandte Hamburger Anlage (Bellmann

Über dem Westportal der Trierer Liebfrauenkirche befinden sich links und rechts des großen Fensters ebenfalls die Figuren einer Verkündigung, die in leichter Schrägstellung mit sparsamen Gesten aufeinander Bezug nehmen (um 1240)<sup>508</sup>. Außer der zu überbrückenden Distanz über den Raum hinweg zeigen alle diese Bildwerke aber keine Zusammenhänge, erst recht nicht stilistischer Art<sup>509</sup>.

Der Platz im Chor schließlich ist für eine Verkündigungsgruppe durchaus angemessen. In der Innendekoration byzantinischer Kirchenbauten hat die Verkündigung stets am Choreingang ihren Platz, entweder in der Hauptkuppel, an den beiden östlichen Kuppel Pfeilern oder an den beiden Zwickeln über dem Bogen der Choröffnung, wie es noch Giotto in der Arenakapelle in Padua übernommen hat<sup>510</sup>. Auch in plastischen Darstellungen läßt sich die Verkündigung im Chor nachweisen. Als frühestes Beispiel ist vielleicht der um 1220/30 anzusetzende Verkündigungengel im Schnütgenmuseum in Köln zu nennen, der wohl aus dem Chor der Marienkirche in Lonning/Münstermaifeld stammt und dem, wie ein Verkündigungssiegel (der gleichen Zeit) aus Lonning vermuten läßt, die Maria (am Triumphbogenpfeiler?) gegenüberstand<sup>511</sup>. Während bei den von Schmidt angeführten Beispielen in Überlingen<sup>512</sup> und Wetzlar<sup>513</sup> die frühere Anordnung im Chor ebenfalls nur vermutet werden kann, lassen sich hier ergänzend spätere Gruppen am ursprünglichen Aufstellungsort anführen: die wohl gegen Ende des 14. Jahrhunderts entstandene Verkündigungsgruppe an den beiden mittleren Chorpfeilern der Pfarrkirche Maria Himmelfahrt in Bozen<sup>514</sup>, sowie die 1439 datierte hervorragende Verkündigung in St. Kunibert in Köln<sup>515</sup>. Die wohl — entgegen Overmann und Fründt — ver-

Abb. 4) mit ihren drei Lettnerarkaden wirkt für eine Rekonstruktion doch glaubhafter. Eine Aufstellung der großen Figuren nebeneinander, wie sie Bellmann vermutet, muß schon deshalb in Frage gestellt werden, da die Bildwerke dann durch nichts miteinander verbunden gewesen wären, was man sich bei Figuren dieser Zeit nicht vorstellen kann. Gerade Bellmanns Hinweis auf die frühere Bamberger Heimsuchungsgruppe (siehe Bellmann, 98 f.) zeigt die Unterschiede in der Figurenanlage: die Elisabeth wendet sich sehr deutlich zu Maria hin (s. S. 68). Schließlich nehmen auch die Klugen und Törichten Jungfrauen in Magdeburg mehr oder weniger deutlich Bezug aufeinander.

<sup>508</sup> Vgl. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz Bd. III, Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Trier, bearb. von H. Bunjes, H. Lückger u. a. (Düsseldorf 1938) 161 f., 167—172, Abb. 126 und 130. Die Figuren stehen heute im Diözesanmuseum Trier.

<sup>509</sup> Gute Vergleichsbeispiele dieser Verkündigungsdarstellungen über den Raum hinweg finden sich dann sehr häufig im 14. Jahrhundert, z. B. die Verkündigungsgruppe an der Puerta Preciosa im Kreuzgang der Kathedrale von Pamplona (ca. 1340, vgl. Mahn 1935, 53, Abb. 157, 164 und 165), am Westportal der Kirche von Niederhaslach (um 1310/20, vgl. Kleiminger, Elsaß 1939, 29—31, Abb. 30 und 31), oder am westlichen Portal der Nordseite der Hl. Geist-Kirche in Schwäbisch-Gmünd (um 1340/50, vgl. Baum 1921, 12—15, 137, Tfl. 2. — G. Schmidt, 1957, 156).

<sup>510</sup> Vgl. G. Schmidt (1957) 155 f.

<sup>511</sup> Schnitzler (1961) 37 Nr. 51 a.

<sup>512</sup> G. Schmidt (1957) 149 Anm. 14.

<sup>513</sup> G. Schmidt (1957) 156 Anm. 33.

<sup>514</sup> A. Maurer, Die Propsteipfarrkirche „Maria Himmelfahrt“ in Bozen, Kleine Kunsthändler Nr. 730, München-Zürich 1960. — Müller (1935) 51, Abb. 98.

<sup>515</sup> Die beiden Figuren stehen sich gegenüber an den beiden westlichen Vierungspfeilern des östlichen Querbaues, der bei der kurzen, halbrunden Apsis aufs engste zum Chor-

hältnismäßig früh im 14. Jahrhundert anzusetzende Verkündigung am Hauptdurchgang des Lettners der Erfurter Predigerkirche scheint zwar bald die heutige Aufstellung gefunden zu haben, befindet sich aber nicht am ursprünglichen Platz, denn der Lettner wurde erst 1410 gebaut. Die Gruppe dürfte allerdings früher ähnlich angeordnet gewesen sein, zumindest in ihrer gegenseitigen Beziehung<sup>516</sup>.

Den Darstellungen einer Verkündigung — am Portal, am Choreingang oder im Chor — kommt also seit der Mitte des 13. Jahrhunderts auch in der Plastik besondere Bedeutung zu. Die Gruppe erhielt wohl — gleichzeitig mit dem wachsenden Interesse der Mystik an diesem Thema — eine immer größere Bedeutung innerhalb der Figurenprogramme des 13. Jahrhunderts, da das Geheimnis der Menschwerdung Christi und der damit verbundene Beginn seines Erlösungswerkes in dieser Darstellung bildhaft verkörpert und seiner Bedeutung entsprechend vorgeführt werden konnten.

Es bleibt noch zu überlegen, ob die ehemalige Aufstellung der Regensburger Verkündigung im Chor auch ursprünglich ist, ob also die Figuren für diesen Ort geschaffen wurden. Gerhard Schmidt nennt insgesamt drei mögliche Aufstellungsorte: in der Vierung, im Chor und außen am Dom, an den Innenseiten der beiden das südliche Querhausportal flankierenden Strebepfeiler<sup>517</sup>. Der Platz am Außenbau ist jedoch auszuschließen, da auf den in Frage kommenden Pfeilerflächen Gesimse verlaufen, noch dazu links und rechts in verschiedenen Höhen, die ein Gegenüberstehen der Figuren in passender Höhe unmöglich machen<sup>518</sup>. Außerdem lassen die relativ gut erhaltene alte Fassung der Bildwerke und das Fehlen jeglicher Verwitterungsspuren an der Sandsteinoberfläche eine Aufstellung im Freien ausschließen. Für die Vierung sind die Figuren, wie erwähnt, kaum gearbeitet worden, da dieser Teil des Domes erst nach dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts fertiggestellt war. Man kann daher annehmen, daß die Verkündigung von Anfang an für den Chor gedacht war. Wenn man mit Günter Gall den Baubeginn des Domes um 1254 annimmt und den überzeugenden Beobachtungen Galls folgt, waren bis zum Brand des alten romanischen Domes im Jahre 1273 die an die Vierung anschließenden Joche des Chores (mit Ausnahme der Hauptapside) soweit fertiggestellt, daß die Figuren der Verkündigung sehr bald nach ihrer Fertigstellung dort angebracht werden konnten<sup>519</sup>.

raum gehört; s. H. Kisky, St. Kunibert, Köln. Rheinische Kunststätten (Köln 1956). — Pinder (1937) 275, Tflbd. Abb. 402 und 403.

<sup>516</sup> Vgl. A. Overmann, Die älteren Kunstdenkmäler der Plastik, der Malerei und des Kunstgewerbes der Stadt Erfurt (Erfurt 1911) 53—55, Nr. 51, Abb. 58. — Fründt (1966) 211, Abb. 85. — Die Konsolen gehören dabei (nach der Beschriftung auf der Konsole der Maria) nicht ursprünglich zu den Figuren, sondern wurden erst für die spätere Aufstellung geschaffen.

<sup>517</sup> G. Schmidt (1957) 156 f.

<sup>518</sup> In etwa 10 m Höhe (von der Mauerterrasse aus gerechnet, auf die der Dom gestellt ist) befinden sich zwar an den äußeren Ecken dieser Pfeilerflächen zwei Konsolen einander gegenüber. Sie können aber außer acht bleiben, da sie nicht nur zu hoch angebracht sind, sondern auch, wie die rechteckigen Aussparungen auf den halbrunden Deckplatten der Konsolen zeigen, nicht für Bildwerke, sondern zur Aufnahme von Diensten oder Balken gedacht waren. Vielleicht war hier ursprünglich eine Bedachung über dem Portal geplant.

<sup>519</sup> Gall (1954) 62, Abb. 5 und 9.

Verschiedene Anhaltspunkte ergeben sich schließlich zur Frage, wann die Bildwerke an ihre heutige Stelle im Dom versetzt wurden. Gerhard Schmidt<sup>520</sup> verwies auf ein Gemälde des Dominnern (zur Zeit im Museum der Stadt Regensburg), das um 1700 entstanden ist und an den Vierungspfeilern zwei Figuren unter Baldachinen zeigt, die wohl mit unserer Verkündigung identisch sein könnten. Demnach wäre die Gruppe bei der endgültigen und umfassenden barocken Umgestaltung des Domes in den Jahren 1684—1729<sup>521</sup> in die Vierung gekommen, als große Tribünen, die auf dem Gemälde nur undeutlich zu erkennen sind, den Platz im Chor beanspruchten<sup>522</sup>. Untersucht man daraufhin die Konsolen der Figuren, die bei einer Versetzung neu geschaffen worden sein müßten, da im Chor keine Konsolen nötig waren, gewinnt der Zeitpunkt um 1700 an Wahrscheinlichkeit. Es zeigt sich nämlich, daß die Konsole der Maria aus dem abgeschlagenen Kapitell eines Rundpfeilers oder eines Wanddienstes gewonnen wurde, das an der Unterseite mit Gips zu einer Konsole ergänzt und durch aufstuckierten Blattdekor äußerlich angeglichen wurde. Da diese Konsole außerdem für die Standplatte der Maria zu klein war, wurde aus Ziegelbruchsteinen und Stuck ziemlich grob ein Zwischenstück aufgemauert, das zwischen Kapitell und Standplatte vermittelt. Dieses Ergebnis erlaubt zwei Feststellungen:

1. Die heutige Aufstellung der Verkündigungsgruppe in der Vierung muß zur Barockzeit erfolgt sein, wofür neben zeitgenössischen Abbildungen Material und Technik der Konsole unter der Maria sprechen.
2. Die fest an den Pfeiler gemauerten Stuckteile der improvisierten Konsole der Maria schließen eine spätere Versetzung aus. Bei der einschneidenden Purifikation des Domes in den Jahren 1834—39<sup>523</sup> blieben die Figuren also unberührt<sup>524</sup>.

#### e) Analyse der Gruppe

Ein zusammenfassender Abschnitt soll die Verkündigungsgruppe als Ganzes behandeln, in der Frage nach motivischen Gemeinsamkeiten mit anderen Verkündigungsdarstellungen, in der Beziehung der beiden Figuren zueinander,

<sup>520</sup> G. Schmidt (1957) 149 Anm. 13. — KD Oberpfalz, H. XXII Stadt Regensburg, Bd. I, S. 45, Abb. 10.

<sup>521</sup> Zahn (1929) 37.

<sup>522</sup> Im frühen 19. Jahrhundert waren diese Tribünen noch vorhanden; sie wurden beschrieben von Christian Gottlieb Gumpelzhaimer: „Dieses geräumige, 120 Fuß hohe Chor, worin die Chorstühle und darüber 2 Tribunen, die eine für die Musikanten, die andere für die Orgel angebracht sind, liegt nach Morgen . . .“ (Gumpelzhaimer 1830, 207; s. a. Bösner, 1833, 16).

<sup>523</sup> Zahn (1929) 37 f.

<sup>524</sup> Im Gegensatz zur Konsole der Maria besteht die steinerne Konsole des Engels aus einem Stück, sie paßt genau unter die Standplatte. Die Maßwerkformen und der untere Abschluß entsprechen dem Baldachin über dem Bildwerk. Während aber die Baldachine beider Figuren große Teile alter Bemalungen zeigen, sind unter dem steinfarbenen Anstrich dieser Konsole keinerlei Fassungsreste zu finden. Dies und die recht starren, kantig eingeschnittenen Einzelformen lassen vermuten, daß die Konsole im 19. Jahrhundert entstanden ist. Wahrscheinlich befand sich hier früher eine ähnlich improvisierte Konsole wie bei der Maria, die ersetzt werden mußte, weil die Stuckteile sich als nicht haltbar erwiesen.

zum Betrachter und zum Raum, wobei besonders Wirkung und Bedeutung der ursprünglichen Anordnung im Chor berücksichtigt werden sollen.

Bei den Verkündigungsgruppen, die Gerhard Schmidt im Zusammenhang mit den Regensburger Bildwerken anführt, sieht er außer der allen Gruppen gemeinsamen Beziehung zwischen den Figuren über den Raum hinweg auch zahlreiche Übereinstimmungen in Gewand- und Haltungsmotiven. Diese angeblichen Gemeinsamkeiten können allerdings nicht recht überzeugen. Die Gestaltung des Regensburger Engels, die Schmidt ähnlich wie bei der Gruppe im Kapitelsaal von Westminster Abbey in London sieht<sup>525</sup>, erklärt sich aus einer ganz anderen Funktion. Während der Engel der englischen Gruppe den Text seiner Botschaft von dem Spruchband in seinen Händen abzulesen scheint, wobei die verhüllte Linke das Obergewand vom Körper wegzieht, ist bei der Regensburger Figur ein Ende des Übergewandes über die geöffnete Handfläche gebreitet, auf der ursprünglich ein Attribut, wahrscheinlich ein Jesukind, sich befand. Auch die angeführte verwandte Haltung beider Skulpturen trifft nicht zu, denn keineswegs biegt der Regensburger Engel seinen Oberkörper zurück wie die Londoner Figur. Ebenso wenig gleicht das Gewand des Verkündigungsengels in der Wetzlarer Stiftskirche dem der Regensburger Figur, wie Schmidt angibt<sup>526</sup>. Das Gewand des Wetzlarer Engels entspricht einem geläufigen Schema der französischen Plastik; es ist ähnlich z. B. auch bei der innersten Figur des linken Gewändes am rechten Westportal der Kathedrale in Reims zu beobachten<sup>527</sup>. Das kreuzweise um den Leib geschlungene Gewand des Regensburger Engels dagegen scheint eine originelle Erfindung des Bildhauers zu sein.

Wenn motivische Zusammenhänge zur Regensburger Figur anzuführen sind, lassen sie sich am ehesten in den Archivolten französischer Portalanlagen finden, und zwar bei jenen Engeln, die in den Darstellungen des Paradieses die Seelen der Seligen auf ihren verhüllten Händen zu Abraham bringen. Genannt seien hier die Engel auf dem untersten Tympanonstreifen des Gerichtsportals am Nordquerhaus der Kathedrale von Reims (Abb. 67)<sup>528</sup>, viel eher aber die Engel der zweitinnersten Archivoltenreihe des mittleren Westportals der Kathedrale von Amiens, die meist auf der vorgestreckten linken Hand, die vom Obergewand verhüllt ist, ein Kind tragen, während sie mit der Rechten das Kind stützen oder anderweitig gestikulieren (Abb. 68)<sup>529</sup>.

Die Marien der von Schmidt<sup>530</sup> angeführten Verkündigungsgruppen scheinen sich motivisch eher zu gleichen. Der Typus der Verkündigungsmaria mit dem über den Kopf gezogenen Schleier und der abwehrend vorgestreckten Hand gehört aber zu den häufigsten und überall verbreiteten Darstellungsformen, die noch auf keine Zusammenhänge zwischen den genannten Marien schließen lassen. Sonst trennen sich auch alle Figuren deutlich voneinander. Die Verkündigungsmarien von Konstanz (Abb. 49) und Straßburg<sup>531</sup> tragen einen über den Kopf gezogenen schweren Umhang, der vom linken Unterarm festgehalten

<sup>525</sup> G. Schmidt (1957) 151.

<sup>526</sup> G. Schmidt (1957) 154.

<sup>527</sup> Vgl. Sauerländer (1970) Tfl. 218. — Hamann-Kästner Bd. I (1929) Abb. 69.

<sup>528</sup> Sauerländer (1970) Tfl. 238.

<sup>529</sup> Sauerländer (1970) Tfln. 164 und 165.

<sup>530</sup> G. Schmidt (1957) 154.

<sup>531</sup> Schmitt, Straßburg (1924) Tfl. 34.

wird und dessen anderes Ende (zumindest bei der Konstanzer Maria) von der linken Hand knapp über den Körper gezogen wird. Die Magdeburger Muttergottes<sup>532</sup> dagegen ist mit einem Cape-artigen Mantel bekleidet, dessen Halsöffnung mit einer Kapuze versehen ist. Dieser Mantel ist von unten her über beide Arme gerafft, so daß das vorn aufgedeckte Untergewand auf beiden Seiten von gleichmäßig aufsteigenden Faltenbahnen gerahmt wird. Bei der Regensburger Maria jedoch sind Kopftuch und Mantel getrennt. Der über die Schultern gelegte Umhang umfängt beide Ellbogen, wird dann hochgerafft und so mit beiden Enden vom linken Unterarm festgehalten, daß er sich vorn ohne Öffnung über dem Körper schließt. Auch hier sind motivisch nicht unbedingt Verkündigungsdarstellungen zu vergleichen. Eine ganz ähnliche Gewandanlage zeigt z. B. die Trumeau-Madonna vom mittleren Westportal der Kathedrale in Reims, wo ebenfalls der Mantel knapp über den Schultern liegt, die Ellbogen umspannt und über den Leib gezogen ist, wobei der Stoff unter dem rechten Arm große Schüsselfalten ausbildet, während vorn alle Falten radial zur linken Hand hin ausgerichtet sind und auf das Kind weisen<sup>533</sup>. Auffällig erscheint noch, daß die Regensburger Maria unter dem Kopftuch eine Krone trägt. An sich sind Verkündigungsmarien fast nie gekrönt<sup>534</sup>; der Kronreif unter dem Kopftuch jedoch scheint ohne Beispiel. Vielleicht sollte die Krone hier absichtlich verhüllt sein: Sie wird Maria erst voll zu teil, wenn das Erlösungswerk vollendet ist und muß daher noch unter dem Schleier verborgen bleiben.

Insgesamt wird wie in Basel auch bei der Verkündigungsgruppe die Methode des Bildhauers deutlich, der mit Vorliebe Motive aus ganz anderen Darstellungsbereichen übernahm und neue, eigenwillige Interpretationen bekannter Bildthemen gestaltete.

Ausgangspunkt für die weitere Untersuchung der gegenseitigen Beziehungen bei der Regensburger Verkündigungsgruppe ist die Frage, ob und wie weit die Figuren aufeinander ausgerichtet sind. Die frontale Gegenüberstellung der Bildwerke in einiger Höhe und über einen großen Abstand hinweg verlangte aber bestimmt eindeutige und sehr gezielte Zusammenhänge, damit die Formation der Figuren zur Gruppe erkennbar blieb. Tatsächlich hat der Bildhauer auf ein Wirken über den Raum hinweg größtes Gewicht gelegt. Die Hände des Engels, mit denen er Botschaft und Kind Maria gleichsam überreicht, sind weit vorgestreckt und reichen frei in den Raum. Zusammen mit der ausgeprägten Mimik, die wie bei einem Schauspieler übertrieben und damit auf größere Entfernung hin berechnet ist, ergibt sich eine betonte, fast „lautstarke“ Aktion vom Engel zu Maria hin. Dies ist auch immer erkannt worden. Heidenhain spricht von einem „intensiven Hinüberschnellen, Hinüberpressen der Botschaft an die Jungfrau“<sup>535</sup>. Maria dagegen hat sich unter das schützende Dach ihres Gewandes zurückgezogen und scheint die Botschaft zu erwarten, die sich in dieser Höhlung gleichsam fangen muß. Der Raum wird bei dieser gegenseitigen Verbindung zum „zwischenfigürlichen Beziehungsträger“<sup>536</sup>. Dies ver-

<sup>532</sup> Paatz (1925) Abb. 13.

<sup>533</sup> Sauerländer (1970) Tfl. 189.

<sup>534</sup> Als einzige Ausnahme ist das Bamberger Verkündigungsrelief bekannt; s. Schiller Bd. I (1966) 50.

<sup>535</sup> Heidenhain (1927) 183.

<sup>536</sup> Kleiminger (1948) 54.

wundert zunächst nicht, denn solche Zusammenhänge lassen sich in der gotischen Plastik stets nachweisen, wie Panofsky allgemein formulierte: „. . . Pose, Geste, Mimik und Blick sind imstande, die räumlich getrennten Figuren zueinander und selbst zum Beschauer in eine diese materielle Trennung in ideeller Weise wieder aufhebende Beziehung zu setzen“<sup>537</sup>. Dazu kommt bei den Regensburger Figuren noch eine konsequente Ausrichtung nach der Ansicht von vorn. Während die Figur des Erminold in zwei verschiedenen Seitenansichten sich darbietet<sup>538</sup> und die des Petrus nach drei Seiten hin gleichwertig ausgerichtet ist<sup>539</sup>, entwickelt die Verkündigungsgruppe nur bei der Frontalansicht ihre Aussagekraft. Das zeigt sich bei der Maria schon rein äußerlich: Ihr Gesicht verschwindet seitlich unter dem Kopftuch. Dadurch wird der Betrachter geradezu aufgefordert, sich vor die Figur zu begeben, damit er sie überhaupt identifizieren kann. Das scharf gezackte Profil des Umrisses unter der rechten Hand Mariens läßt die Faltenformation des Gewandes auf dieser Seite voll erschließen: Die Seitenansicht ist gleichsam in die Frontalansicht mit einbezogen. Beim Engel drängen die Bewegungsrichtungen der Falten von unten her in großen Schwüngen zu den Händen hin. Auch deren Aktion wird erst in der Frontalansicht deutlich, was allein das Spruchband zeigt, dessen Text nur von vorn gelesen werden kann. Eine ähnliche Gestaltung hat Jantzen in Bamberg festgestellt, wenn er von der Maria der Heimsuchung spricht, sie entwickle „ihre plastische Existenz vollkommen in der Frontalansicht“<sup>540</sup>. Im gleichen Zusammenhang mit Bamberg schreibt Kleiminger: „Die Figur kann nur dann zur raumdurchstoßenden Wirkung gebracht werden, wenn sich ihr Gehalt auf eine eindeutige Ausrichtung zusammenzieht, nicht aber, wenn . . . alle plastischen Ansichten etwa gleichwertig sind“<sup>541</sup>.

Während aber in Bamberg diese „raumdurchstoßende“ Kraft von Figur zu Figur bzw. von der Figur zum Betrachter geht<sup>542</sup>, ist in Regensburg der Betrachter noch konsequenter in diese Verbindung mit einbezogen. Die Gegenüberstellung der Figuren bedingt, daß man hier nicht vor, sondern zwischen einer Verkündigung steht. Man muß sich bei der Betrachtung von einer Figur zur anderen umwenden. Der Engel und Maria sehen sich nicht an; beide blicken geradeaus nach unten, den Kopf geneigt, eben zum Betrachter hin. Dieser scheint geradezu in die Komposition verspannt, ja für sie vorausgesetzt. Während in der Kreuzigungsgruppe des Naumburger Lettners die beiden Assistenzfiguren als Mittler zwischen dem Beschauer und dem Gekreuzigten handeln<sup>543</sup>, dient in Regensburg der Betrachter sozusagen als Mittler zwischen zwei zueinander gehörenden Figuren, — eine außerordentliche Kühnheit der Gestaltung, die eigentlich erst wieder in der Barockplastik geläufig ist.

Zusätzliche Bedeutung gewinnt dieses Einbeziehen des Betrachters in den Bildaufbau durch die leichte vertikale Torsion, die bei beiden Figuren auffällt. Orientiert man sich an den Standplatten und an der frontalen Ausrich-

<sup>537</sup> Panofsky (1924) 47.

<sup>538</sup> s. S. 192.

<sup>539</sup> s. S. 201—203.

<sup>540</sup> Jantzen (1925) 127.

<sup>541</sup> Kleiminger (1948) 35.

<sup>542</sup> s. S. 68 f.

<sup>543</sup> Diese Beziehung hat Jantzen längst erkannt: Jantzen (1925) 260.

tung der unteren Hälfte der Bildwerke, dann erscheint der Oberkörper des Engels mit dem Kopf etwas nach rechts gedreht, während Maria sich ganz leicht nach links wendet. Mit dieser Drehung nahmen die Figuren ursprünglich Bezug nach Osten, zum Hochaltar. Für den Betrachter ergab sich deshalb ein doppeltes Spannungsverhältnis: Einmal war er als Mittler zwischen der Gruppe eingesetzt, gleichzeitig aber wurde er durch die gemeinsame Drehung der Figuren nach einer Richtung hin weitergeleitet zum Hochaltar, auf dem in der liturgischen Handlung das Verkündigungsgeheimnis seine Erfüllung fand<sup>544</sup>.

Voll bestätigen sich auch hier die Prinzipien, die für die „Wandfigur“ in der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts erkannt wurden<sup>545</sup>. Die Verkündigungsgruppe erscheint zwar ohne feste architektonische Bindung an einem scheinbar beliebigen Ort im Kirchenraum; sie darf aber keineswegs als frei versetzbar angesehen werden. Durch den konsequenten Bezug der Figuren untereinander, zum Betrachter und zum Hochaltar waren sie so fest in den Chorraum eingebunden, daß jede andere Aufstellung, auch die heutige, das komplizierte Richtungssystem unverständlich werden läßt.

#### *Literatur:*

Riehl 1890, S. 58. — Riehl 1893, S. 52 f. — Seyler 1905, S. 64—67. — Dehio 1908, S. 430. — Hildebrandt 1910, S. 114 f. — Riehl 1912, S. 117 f. — Schinnerer 1918, S. 43—45. — Halm 1921, S. 7. — Kieslinger 1922, S. 131. — Zimmermann 1924, S. 26, 29. — Panofsky 1924, S. 175 f. — Pinder 1924, S. 48, 53, 59, 164. — Weigert 1927, S. 30 f. — Heidenhain 1927, S. 179—186, 204, 206. — Zahn 1929, S. 61. — Thoma 1929, S. 58. — Baum 1930, S. 357. — Lefrançois-Pillion 1933, p. 355. — KD Opf., Heft XXII, Stadt Regensburg Bd. I 1933, S. 113 f. — Pinder 1937, S. 32, 71, 275. — Kleiminger 1939, S. 13. — Lautenbacher 1946, S. 71 f. — Kleiminger 1948, S. 54 f. — Müller 1950, S. 8 f., 10, 29. — Thieme-Becker Bd. XXXVII 1950, „Meister des Erminold“, S. 93 f. — Feulner-Müller 1953, S. 184 f. — Schädler 1956, S. 289. — Schmidt 1957, S. 148—160, 172. — Schädler 1957, S. 19 f. — Sauerländer 1968, S. 76. — Boll 1969, S. 29, 52 f. — Schädler 1969.

### *3. Das Hochgrab des seligen Erminold (Abb. 19—22)*

#### *a) Befund*

Grauer, sehr harter, aber feinkörniger Sandstein. Krümme des Abtsstabes in Blei gegossen und mit zwei Eisenträgern befestigt.

Das Bildwerk zeigt erhebliche Reste alter Bemalungen. Es lassen sich zwei Fassungen feststellen, eine ältere, matte Tempera-Fassung, die auf einer sehr dünnen weißen Grundierung aufgetragen ist, und ein späterer, dick und glänzend aufgetragener Ölfarbenanstrich:

<sup>544</sup> Diese richtungsweisende Torsion war bei der ursprünglichen Anordnung anscheinend besonders berücksichtigt. Wie die Mauerhaken an den Chorwänden zeigen, waren die Bildwerke nämlich nicht genau in der Mitte der gerahmten Wandfelder angebracht, sondern jeweils etwas nach Westen verschoben (s. S. 174). Diese Asymmetrie verstärkte nur die gemeinsame Gerichtetheit der Figuren nach Osten hin.

<sup>545</sup> s. S. 67, 69 f., 75 f., 80.

	Erste Fassung	Zweite Fassung
Grundplatte	ziegelrot, die vertieften Buchstaben dunkelrot ausgefüllt	rot, Oberseite mit verschiedenen Farben grob marmoriert kaum mehr erkennbar
Kasel	blau Saum mit goldener Borte eingefasst; darüber ein später aufgemaltes Pallium in Gold mit Ornamenten in Blau und rot Innenseite rot	rot mit dicken, rautenförmigen Medallions in Ocker und Dunkelbraun, die verstreut aufgetragen sind Innenseite hellgelb
Dalmatika	blaßgrün mit einer sehr breiten goldenen Borte kaum sichtbar	grasgrün mit schmalerer Borte in Ocker
Albe und Schultertuch	weiß	weiß
Handschuhe	weiß mit einem auf den Handrücken gemaltes Medaillon in dunklem Ocker	weiß mit Medaillon in Gold und Schwarz am rechten Mittelfinger ein Ring aufgemalt
Buch	ziegelrot	zinnober mit Verzierungen in Gold und Schwarz
Stola Manipel	Gold mit dunkleren Ornamenten kaum erhalten	rot mit weißgelben Ornamenten Quasten grün
Inkarnat	weiß, an den Wangen rötlich	rosa und etwas weiß
Haare	grünliche Umbra	hell- bis dunkelbraun kaum erhalten
Kissen	ziegelrot mit Goldornamenten kaum sichtbar	grasgrün mit hellgelbem Blumenmuster
Krummstab	gold	rot mit weißen Verzierungen kaum sichtbar
Schuhe	weiß	schwarz mit hellem Ocker verziert
Fußscheibe	gold kaum sichtbar	rot mit weißen Verzierungen kaum sichtbar
Blütenkonsole	rot, blaßgrün, ocker	rosa, grasgrün, hellgelb

Die beiden Fassungen weichen also deutlich voneinander ab. Die ältere, wohl ursprüngliche Bemalung beschränkte sich auf wenige Farben. In großen Flächen waren Blau, Rot und Weiß über die Figur verteilt. Die spätere, wahrscheinlich barocke Fassung wirkte viel kräftiger. Die Hauptfarbe war Rot, das von Grün, Gelb, Ocker, Gold und Weiß ergänzt wurde. Zusätzlich waren Muster aufgetragen, z. B. gemalte Blumen auf dem Kissen oder in dünnem Relief aufgesetzte Medaillons auf der Kasel. Man kann sich vorstellen, daß diese Farben und die zahlreichen, in farbigem Kontrast aufgesetzten Verzierungen dem Grabmal des Erminold eine der Zeit entsprechende, prachtvolle und lebendigere Gesamtwirkung verliehen.

Heute hat sich bei der Kasel die erste, blaue Bemalung besser erhalten. Die rot gefaßte Grundplatte verleitete lange zu der Annahme, das Bildwerk sei aus Rotmarmor geschaffen<sup>546</sup>. Wenn nicht anders angegeben, bestimmen die Reste beider Fassungen ungefähr gleichwertig das Aussehen des entsprechenden Bildteils.

Ungewöhnlich erscheint die in Blei angesetzte Krümme des Abtsstabes. Die Verbindung verschiedener Materialien kommt in der Gotik zwar vor<sup>547</sup>, ist aber geläufig nur bei flachen Grabplatten, wo Teile in Metall oder anderem Stein eingelegt werden können<sup>548</sup>. Andererseits entspricht der Stab des Erminold genau der Form, die im 13. Jahrhundert üblich war: Die Krümme steigt senkrecht über dem Schaft an und rollt sich dann in zwei Windungen schneckenförmig ein. Typisch für das 13. Jahrhundert ist die als Neuerung eingeführte krabbenartige Verzierung der Krümme. Nach dem 13. Jahrhundert kommen Krümmen mit mehr als einer Windung nicht mehr vor, da von da ab immer figürliche Darstellungen den Raum innerhalb der Volute füllen<sup>549</sup>. Die Krümme stimmt also so genau mit der Entstehungszeit des Grabmals überein, daß sie als ursprünglich bezeichnet werden darf. Da es technisch nur schwer möglich gewesen wäre, die Krümme mit der ganzen Figur aus einem Block zu schlagen, setzte der Bildhauer hier Blei als Material ein. Auch bei den Basler Archivolten konnte man Ergänzungen in Metall annehmen<sup>550</sup>.

Der obere Wulst des vom linken Ärmel herabfallenden Maßgewandes ist einmal ausgebrochen und wurde wieder angefügt; ein etwa 10 cm langes Stück mußte dabei in Gips ergänzt werden. Ebenso ist am linken Dalmatika-Ärmel ein Stück herausgebrochen, aber wieder angesetzt. Sonst zeigen sich noch kleinere Abstoßungen, vor allem an den dünnen Säumen, z. B. unten an der Albe, oder am Manipel. An den Rändern der Platte unter der Schrift und an der eingekehlten Unterseite findet man viele Ergänzungen und Flickstellen in rötlichem Mörtel, außerdem eine Eisenklammer.

Auf dem abgeschrägten Rand der Grundplatte ist eine durchlaufende Umschrift in gotischen Majuskeln eingraviert: A · DNI · MCXXI · IN · FESTO ·

<sup>546</sup> KD Oberpfalz, H. XX, Bez.-Amt Stadtamhof, 223.

<sup>547</sup> z. B. die aus Metall getriebenen rosettenartigen Knöpfe an den Archivolten der Bamberger Gnadenpforte, oder die in Metall angesetzten Engelsflügel bei dem Giebelrelief mit der Marienkrönung über der Vorhalle des Freiburger Münsters.

<sup>548</sup> Vor allem die sog. „brasses“ seit dem 13. Jahrhundert in England; als Beispiel in Deutschland sei angeführt die Grabplatte Bischof Ottos II. im Bamberger Dom.

<sup>549</sup> s. dazu J. Braun, Artikel „Bischofsstab“, in: RDK Bd. II, Sp. 198—200.

<sup>550</sup> s. S. 147.

EPIPHAN · DNI · OB · B · ERMINOLDVS · I · ABBAS · HVIVS · MONASTER · ANTEA · HIC · SEPVLTVS · VIR · SACRIS · VIRTVT · IN · VITA · ET · MORTE · PRAECLAR · IVSTOR · MEMORIA · DIGN · ORET · PRO · GREGE · OVIVM · (Anno Domini 1121 in festo epiphaniae Domini obiit beatus Erminoldus, primus abbas huius monasterii, antea hic sepultus, vir sacris virtutibus in vita et morte praeclarus, iustorum memoria dignus, oret pro grege ovium).

Die heutige Aufstellung des Hochgrabs (seit 1886) entspricht angeblich dem ursprünglichen Standort vor dem ehemaligen Kreuzaltar am Eingang der Vierung<sup>551</sup>. Seit der letzten Restaurierung der Kirche im Jahre 1951 ruht die Grabplatte auf einem einfachen, gemauerten Sockel, der einen Unterbau des 19. Jahrhunderts ersetzt. Dieser bestand aus vier runden Eckstützen und einem würfelförmigen Kasten in der Mitte.

Länge 198 cm, Breite 73 cm, Gesamthöhe bis zu 110 cm, größte Höhe der Figur 46 cm, Platte 18 cm hoch, Höhe des Unterbaus 46 cm.

Um 1283

Regensburg-Prüfening, ehem. Benediktiner-Klosterkirche St. Georg

### b) Beschreibung und Analyse

Der selige Erminold, der erste Abt des Klosters Prüfening, erscheint im vollen Ornat seines Amtes. Er liegt auf der flachen Grabplatte; sein Kopf ruht auf einem Kissen. Die Füße stehen auf einer halbkreisförmigen Platte, deren Unterseite mit Blüten und Blattwerk geschmückt ist. Über einer langen, am Boden aufliegenden Albe trägt der Abt eine etwas kürzere, seitlich geschlitzte Dalmatika, unter der die gequasteten Enden der überlangen Stola hervorkommen. Darüber liegt das weite, nach unten fast spitz zulaufende Meßgewand (Kasel), das von beiden Armen emporgerafft wird. Über dem V-förmigen Halsausschnitt ist das Schultertuch herausgeschlagen, das sich als üppiger Kragen um den Saum der Kasel legt. Der linke Arm hält den Krummstab. Beide Hände fassen über der Brust ein zugeklapptes Buch, in das einmerkend der rechte Daumen gelegt ist. Der Abt trägt dünne Handschuhe; über den linken Mittelfinger ist ein Ring gestreift. Vom linken Handgelenk fällt der Manipel herab, der unter der Armöffnung durch zwei verknötete Bänder zusammengehalten ist. Da die Prüfeningener Äbte erst unter Abt Wernher (1349—56) die Pontificalien erhielten<sup>552</sup>, ist Erminold ohne Mitra dargestellt.

Schmal und streng setzt sich das Haupt des Erminold (Abb. 22) gegen die Fülle des Gewandes ab. Die Einzelheiten von Gesicht und Haaren sind sehr scharf geschnitten. Die Augen zeigen eine auffällige Form: Über ein gerades Unterlid legt sich ein rund geschwungenes Oberlid, das von den inneren Augenwinkeln zunächst spitz ansteigt und dann in flachem Bogen das Unterlid noch überdeckt. Die Brauen verlaufen als scharfer, leicht gebogener Grat fast waagrecht über den Augen. Eigenartigerweise biegen diese Brauenlinien an der Nasenwurzel spitzwinklig nach oben um und zeichnen auf der Stirn zwei symmetrische, hakenförmig gebogene Falten ein. Die eigenwilligen, ganz abstrakten Zeichen verleihen dem Gesicht den Ausdruck höchster geistiger Spannung. Die Nase ist schmal und lang, die Nasenspitze etwas verdickt und leicht

<sup>551</sup> KD Oberpfalz, H. XX, Bez.-Amt Stadtamhof, 222 f.

<sup>552</sup> s. LThK VIII (1936, 21963) Sp. 534 bzw. 847 f., Artikel „Prüfening“.

nach außen gebogen. Der etwas vorgespitzte Mund ist im Umriss kantig eingezeichnet; der verschwimmende Mundspalt und die rund modellierten Lippen lassen den Mund weich und voll erscheinen. Die Stirn ist ungewöhnlich breit. Dadurch bekommt das Gesicht eine nach unten spitz zulaufende Form, die vom Kinnbart wirkungsvoll überspielt wird. In einer eigenwilligen ornamentalen Stilisierung sind die zu einzelnen Locken gedrehten Haare nebeneinander gesetzt. Die Tonsur reduziert das Haupthaar zu einem Kranz, der durch die nebeneinander gereihten Locken das Aussehen eines Kronreifs oder eines Nimbus erhält. Der schraubenförmig verdrehte Schnurrbart verschmilzt in einem stark betonten Bogen mit dem Kinnbart, der ziemlich tief ansetzt und in leichten Wellen herabfällt, bis auf zwei große, schneckenförmig verdrehte Locken, die von unten her aufsteigend sich über das Kinn rollen und so das Motiv des in zwei Bögen um den Hals geschlagenen Schultertuches noch einmal aufgreifen. Wie bei der Gestaltung von Stirn und Haarkranz verwendet der Bildhauer auch hier ornamenthaft stilisierte Einzelformen, um mit solchen „Leitmotiven“ auf das Gesicht des Abtes hinzuweisen.

Mit Recht ist die eigenwillige Behandlung der Falten bei den Bildwerken des Erminoldmeisters stets betont worden. In der Figur des Erminold hat der Bildhauer nur wenige große, dafür aber entscheidende Faltenformen benutzt. Am auffälligsten sind hier die beiden großen, mehrfach umgebogenen Faltengebilde, die die sonst glatte Kasel unterteilen. Ungewöhnlich ist dabei nicht nur die Dicke und Tiefe, sondern auch die eigenwillige Form der Falten. Nach außen hin sind sie nämlich in harten, geraden Kanten gebrochen, während sie nach innen zu mit dem Stoff in weichen Rundungen verfließen, deren Bögen wie Wellen aneinanderstoßen. Dadurch ergibt sich eine bezeichnende Reihung von Gegensätzen. Die harten Außenkanten und die weichen Innenseiten der Falten sind in rhythmischem Wechsel hintereinander gesetzt. Die Entstehung dieser Falten ist vom Gewandfluß her nicht ohne weiteres zu verstehen, sie scheinen vielmehr zur Betonung des Bildaufbaus bewußt und wie nachträglich aufgesetzt. In einem großen Bogen führen nämlich die zwei Faltengebilde den Blick immer zu den Händen und halten sie wie mit Klammern zusammen. Auch in der Komposition sind diese Falten direkt den Händen zugeordnet: Wie die Hände nach rechts oben gerückt sind, führt die Hauptrichtung dieser Falten nach links unten, so daß in diagonaler Verschiebung das Gleichgewicht gewahrt blieb. Ohne diese Falten würde das Bildwerk unten gleichsam auseinanderfließen. Die runden Faltenbögen, in denen sich das Meßgewand um die Arme legt, bilden zwar einen wichtigen Rahmen für die Hände, würden aber den Blick nach außen ableiten lassen, wenn hier nicht die Klammerwirkung der großen Faltenformen einsetzen würde.

Starke Gegensätze konzentrierte der Bildhauer in diesen Faltenbögen um die Unterarme des Abtes. Wieder sind Formteile widersprüchlich nebeneinander gesetzt: rund umgeschlagene Stoffbahnen und wulstige Faltenstege stehen neben scharfen, fast papierdünnen Gewandsäumen. Zusätzlich sind die Gewandärmel nach innen tief ausgehöhlt, so daß die weiß behandschuhten Hände kontrastreich gegen das Dunkel sich abheben. Vor dem Grund des Meßgewandes, das hier ganz glatt ist, und zwischen den verschatteten Faltenfiguren der Ärmel erscheinen die Hände stark betont. Sie sind auch sehr sorgfältig durchgearbeitet. Unter den fast transparent scheinenden Handschuhen zeichnen sich genau die Finger ab. Es fällt auf, wie der Bildhauer den kleinsten Fältelungen

nachspürte und wie er die Handschuhe wirklich als abstreifbare Hülle kennzeichnet. Die Hände, die so kraftvoll nach dem Buch greifen, sind jedenfalls bei der Figur ungewöhnlich betont. Dies wird auch dadurch bestätigt, daß die rahmenden Faltenantiefen und die klammerartigen Schüsselfalten den Blick stets zu den Händen lenken.

Es wurde schon erwähnt, daß das Schultertuch in seinem Umriß den Kinnbart wiederholt. Diese Faltenformen werden nun auf der Brust vom Meßgewand übernommen. Flache, ineinander verschränkte Zickzackbögen steigen zum Halsausschnitt empor und verschmelzen oben mit den kleinen Falten des Schultertuchs. Lang geschwungene, dünne Faltenstege, die von der rechten Schulter herabziehen, verstärken diese wie Spiralen den Halsausschnitt umkreisende Bewegung. Auch der Abtsstab ist bei der Zusammenordnung aller Teile berücksichtigt. Das Haupt des Erminold liegt nämlich nicht auf der Mitte des Kissens, sondern es ist nach links verschoben, damit die Krümme des Stabes nicht zu stark über die Folie des Grundes nach außen stößt.

Damit die Schwerpunkte des Bildaufbaus nicht einseitig auf die obere Hälfte des Grabmals beschränkt blieben, gestaltete der Bildhauer die Albe zu Füßen des Abtes besonders reich. Er ließ das Gewand am Boden aufliegen, so daß die vielen abknickenden Faltenröhren zusammen mit den schneckenförmig sich einrollenden Gewandsäumen vielfach betont waren. Zu der Gliederung des Meßgewandes steht die kleinteilige Faltengebung der Albe in Gegensatz. Die Dalmatika faßt die Faltenformen der Albe zu wenigen Röhren zusammen. Die Kasel dagegen schmiegt sich nicht diesen senkrechten Faltenbahnen an, sie bildet ganz selbständige Faltengebilde aus, so daß zwischen Dalmatika und Meßgewand ein auffälliger Gegensatz besteht. Die mit Pflanzenmustern geschmückte Unterseite der Fußplatte verbindet sich mit den reichen Falten der Albe zu einem ornamenthaft verzierten Sockel, der als „Gegengewicht“ zum Haupt das Bildwerk in Ausgleich hält.

Betrachtet man das Grabmal des Erminold im Ganzen, fällt vor allem das erstaunliche Verhältnis der Figur zu ihrer Grundplatte auf. Wie jedes andere Hochgrab steht auch das Prüfeninger Denkmal in der mittelalterlichen Grabmaltradition, d. h. die Figur ruht mehr oder weniger reliefhaft auf der Platte. Der Vergleich mit einem anderen, ungefähr gleichzeitigen Regensburger Hochgrab, dem der Königin Hemma in St. Emmeram<sup>553</sup>, veranschaulicht die eigenwillige Lösung des Erminoldmeisters. Die Figur der Hemma ist wie die des Erminold dargestellt, d. h. ihr Kopf ruht auf einem Kissen und sie steht auf einer Konsole. Während aber bei der Grabplatte des Erminold die Ränder nach unten abgeschrägt sind, steigt bei dem Grab der Hemma der Rand zu einem kastenförmigen Rahmen an. Die Gestalt der Hemma fügt sich bereitwillig in diese Begrenzung, sie sinkt gleichsam in die Platte ein. An keiner Stelle läßt sich die Figur von ihrem Grund trennen. Die Gestalt des Erminold dagegen löst sich so weit wie möglich von der Platte, sie stellt sich in Gegensatz zu dem Grund, der auch eindeutig zurücktritt und nur als Hintergrundsfläche, als glatte Folie erscheint. Die Figur des Abtes ist fast vollrund dargestellt und zwischen Körper und Platte auch noch tief unterhöhlt, so daß es widersinnig anmutet, von einer Relieffigur zu sprechen.

<sup>553</sup> KD Oberpfalz, H. XXII, Stadt Regensburg, Bd. I, 250.

Diese Beobachtung entspricht aber nur der Gesamthaltung der Figur, die in Bildaufbau und Geste sich an den Betrachter wendet und bei dieser nach außen gerichteten Aussage folgerichtig von einer Bindung an den Grund weg zu größtmöglicher Lösung strebt. Keinesfalls darf aber diese Wendung in den Raum mit einer „Öffnung“ in den Raum gleichgesetzt werden, wie Wolfgang Kleiminger zu interpretieren suchte<sup>554</sup>. Nach Kleiminger erreicht der Bildhauer diese „Öffnung“ indem er den Figurenblock aufreißt und Raum „eindringen“ läßt. Die Gestalt des Erminold soll so bewußt in den Raum hineinwirken und wird ihrerseits von Raum „zersetzt“<sup>555</sup>. Diese Formulierungen Kleimingers werden dem Sachverhalt nicht gerecht, denn nirgends wird die Figur des Erminold in ihrer Substanz angegriffen. Solche Feststellungen lassen sich erst bei Skulpturen des 14. Jahrhunderts treffen; sie täuschen eine „Fortschrittlichkeit“ vor, die bei dem unangetasteten Volumen aller Figuren des Bildhauers paradox scheint. Bei dem Prüfeninger Grabmal bleibt die Gestalt an sich mit der tonenhaft gewölbten Masse des Gewandes unangetastet. Die Wirkung des Bildwerks beruht auf der impulsiven Geste des Erminold, der sich von der Grundplatte weg in den Raum wendet, und nicht auf diesem passiven Verhältnis der Figur, das den Raum zum eigentlichen Träger der Handlung macht. Das ganze Grabmal zeigt nicht eine gegenseitige, sondern eine einseitige Beziehung zum Raum, nämlich von der Grundplatte weg. Fast scheint es, als würde die starke Unterhöhlung der Figur den Erminold von seiner Platte sprengen.

Wenn man sich aber länger mit dem Grabmal beschäftigt, fallen „Unstimmigkeiten“ auf, die eine genauere Untersuchung dieser allgemeinen Wendung in den Raum verlangen. Der Krummstab z. B., der oben auf der linken Schulter aufliegt, erscheint unter dem linken Arm an ganz anderer, verschobener Stelle wieder. Der Stab ist nicht als Ganzes gesehen, sondern gleichsam in zwei Teile zerlegt: den oberen mit der Krümme und den unteren, der sich eng mit den langen Röhrenfalten von Albe und Dalmatika verbindet und in energischer Zäsur das Maßgewand hier umschlagen läßt. Es ist außerdem nicht möglich, sich zu den Fußspitzen unter der Albe die Beine vorzustellen. An dieser Stelle ist unter dem Gewand kein Körper vorhanden. Andererseits spürt man beim Oberkörper deutlich Schultern und Arme unter dem Ornat. Betrachtet man Albe und Dalmatika als Ganzes, scheint es, als kämen sie nicht unter der Kasel hervor, sondern als seien sie mitsamt den Fußspitzen von unten her unter die abstehende Hülle des Maßgewandes geschoben worden, wo sie noch verschiebbar sein müßten, wenn nicht die Konsole dieses Gewandstück festhielte.

Es wird klar, daß man bei dem Bildwerk nicht einfach von einer Trennung zwischen Körper und Gewand sprechen kann, wie Georg Lill<sup>556</sup> und im Anschluß daran Gerhard Schmidt<sup>557</sup> zu sehen glaubten. Keineswegs „scheidet dieser Künstler, auch hier den Spuren einer älteren, vorhergehenden Generation folgend, zwischen Körper und Gewand“. Es gibt keine „mächtige Körpergestalt unter dem Gewand“ und keinen „festen Stand“<sup>558</sup>. Nur Schultern und

<sup>554</sup> Kleiminger (1948) 108.

<sup>555</sup> Kleiminger (1948) 54.

<sup>556</sup> Lill (1925) 58.

<sup>557</sup> G. Schmidt (1957) 161 f.

<sup>558</sup> Lill (1925) 58.

Arme sind unter dem Gewand spürbar, der Unterkörper dagegen ist umgewandelt zu einem mächtigen „Gewandsockel“<sup>559</sup>. Die beschriebenen Falten auf der Kasel unterstützen diesen, den Kopf und die agierenden Hände betonenden Bildaufbau. Auch die „Unstimmigkeiten“, die beim Abtsstab auffielen, lassen sich damit erklären: Oben erscheint er als Attribut, mit dem Haupt zu kompositionellem Gleichgewicht verspannt; unten dagegen ist die Sockelfunktion des Gewandes so stark, daß auch der Stab sich der Richtung der Röhrenfalten angleichen muß, er verschmilzt geradezu mit dem Gewand.

Georg Lill spricht in seiner Interpretation des Erminold-Grabes von der Diskrepanz zwischen Liegen und Stehen, die man in dieser Zeit häufig finde, worauf auch Panofsky hingewiesen hatte<sup>560</sup>. Die Figur des Erminold liegt zwar auf der Platte, den Kopf auf ein Kissen gebettet, sonst ist der Abt aber stehend dargestellt. Darauf weisen die Konsole und die Gewänder, die zwischen den Beinen nicht einsinken oder, wie der Manipel, starr herabhängen. Es entspricht einer Neigung des Erminoldmeisters zur größtmöglichen Steigerung aller Gegensätze, wenn er den „nur faktischen Konflikt zwischen tatsächlichem Liegen und ideellem Stehen zu dem ästhetischen Konflikt zwischen liegemäßigen und standmäßigen Darstellungsmotiven verschärft“<sup>561</sup>. Die eigentlichen Schwierigkeiten, die dem Bildhauer beim Auftrag des Hochgrabes entstanden, liegen aber tiefer. Für den Erminoldmeister, der bei seinen Figuren stets den Betrachter in die Gestaltung mit einbezog, war es sicher schwer vorstellbar, ein Bildwerk zu schaffen, dessen Hauptansicht, nämlich der frontale Blick von oben, nie gesehen werden konnte. Für ein Hochgrab gibt es nur zwei Möglichkeiten der Betrachtung, von den beiden Längsseiten der Grabplatte her. Damit die auf die Geste sich konzentrierende Bildaussage nicht ohne Gegenüber und damit wirkungslos blieb, entschloß sich der Bildhauer zu einer einzigartigen Lösung, die nur vom Entstehungsprozeß des Bildwerks her erklärt werden kann.

Wir haben zwar nur wenig Kenntnisse von den Arbeitsmethoden einer mittelalterlichen Hüttenwerkstatt. Es scheint jedoch zur Vorbereitung eines Bildwerks keine Modelle gegeben zu haben. Erst in der Spätgotik wurden vereinzelt hölzerne Vorlagen verwendet<sup>562</sup>. Vorher genügte dem Bildhauer eine ungefähre, gar nicht verbindliche Vorzeichnung<sup>563</sup>. Erst auf den rohen Steinblock wurden mit Kohle oder Kreide originalgroß die genauen Einzelheiten aufgetragen<sup>564</sup>. Der Block lag dabei auf Holzböcken, die an der Kopfseite erhöht

<sup>559</sup> s. S. 89.

<sup>560</sup> Lill (1925) 60 f. — Panofsky (1924) 109 f.

<sup>561</sup> Zit. nach Panofsky (1924) 110; dort in anderem Zusammenhang.

<sup>562</sup> Erstmals 1406 bei Fassadenfiguren am Bremer Rathaus nachweisbar; s. Th. Müller, Artikel „Bildhauer, Bildschnitzer“, in: RDK Bd. II, Sp. 600 f.

<sup>563</sup> Im Dresdener Kupferstichkabinett werden zwei niederländische Entwurfszeichnungen zu Grabmälern aufbewahrt, die — wenn auch erst um 1460 entstanden — eine allgemeine Vorstellung geben können. Eine Zeichnung ist abgebildet bei Müller, in: RDK Bd. II, Sp. 597 f. Abb. 9. Sie zeigt die Grabmalfigur in frontalem Blick von oben, dazu noch die seitliche Einfassung des Hochgrabes.

<sup>564</sup> s. H. Keller, Artikel „Bildhauerzeichnung“, in: RDK Bd. II, Sp. 630 f. — H. Keller, Literaturbericht zu Gradmann Erwin, Die Bildhauerzeichnung (Basel 1943), in: Zeitschrift für Kunstgeschichte X (1941/42) 329—331.

sein konnten, wie zeitgenössische Darstellungen zeigen<sup>565</sup>. Der Bildhauer arbeitete dann, an den Seiten des Steinblocks stehend, schräg von oben her die Darstellung heraus. Bei dieser Arbeitsweise erscheint es fast konsequent, wenn der Bildhauer die Grabmalfigur des Erminold nicht nur von der Hauptansicht, sondern auch von den beiden seitlichen Ansichten her gestaltete. Dazu muß weiter ausgeholt werden<sup>566</sup>.

Sucht man nach Vergleichsbeispielen zu der Figur des Erminold, stellt sich heraus, daß es bei freistehenden Hochgräbern Grabmalfiguren von ähnlicher Aktion nicht gibt. Im 13. Jahrhundert dient die Darstellung auf einem Hochgrab vorrangig der Repräsentation, die impulsive Gesten nicht zuläßt. Nur eine Gruppe von Grabmalern läßt sich heranziehen, nämlich die sog. Wandnischengräber, bei denen die Grabplatte mit einer Längsseite vor der Wand steht. Von solchen Grabmalern, die also nur eine Schauseite aufweisen, finden sich im späteren 13. Jahrhundert Beispiele, bei denen die Figur von der Wand weg sich in den Kirchenraum hineinwendet oder den Betrachter sogar direkt anspricht. Bekannt ist vor allem die Grabfigur des Dagobert von seinem 1263/1264 entstandenen Kenotaph in der Abteikirche St. Denis, wo sich der König — ganz auf die Seite gedreht — zum Hochaltar hinwendet<sup>567</sup>. Hingewiesen sei auch auf das Grabmal des Grafen Eberhard in der Klosterkirche von Murbach, um 1270 entstanden<sup>568</sup>, das in Zusammenhang mit der oberrheinischen Tradition des Erminoldmeisters schon genannt wurde<sup>569</sup>. Bei diesem Grab, das ursprünglich in einer flachen Nische zur Linken des Hochaltars aufgestellt war, dreht sich die Figur deutlich von der Wand weg; sie nimmt Bezug zum Hochaltar, wie Sauerländer betonte, sicher aber auch zum Betrachter, für den sich die Gestalt durch diese Wendung übersichtlich „darbietet“. Besonders zu nennen ist dann das Grabmal der Ste. Ozanne in der Krypta St. Paul der Benediktiner-Abteikirche Notre-Dame in Jouarre, das geographisch auf halbem Weg zwischen Reims und Paris liegt (Abb. 69)<sup>570</sup>. Die Figur der Heiligen steht stilistisch in Zusammenhang mit den 1263/64 entstandenen Königsgräbern in St. Denis, vor allem mit dem Grabmal der Konstanze von Arles<sup>571</sup>. Marcel Aubert datiert das Grab in Jouarre um 1260/65<sup>572</sup>, es dürfte allerdings etwas spä-

<sup>565</sup> z. B. zwei Glasfenster in der Kathedrale von Chartres (Chorkapelle nördlich der Scheitelkapelle, Fenster links neben dem Mittelfenster, unterste Reihe, die rechten beiden Felder; um 1230), abgebildet bei Müller, in: RDK Bd. II, Sp. 585 Abb. 3 und Sauerländer (1970) 22; oder eine Miniatur um 1430/50 im Bayerischen Nationalmuseum München, abgebildet bei Huth (1967) Tfl. 2.

<sup>566</sup> Zur Frage der Anständigkeit gotischer Figuren siehe vor allem die Bemerkungen Dieter Kimpels zur Madonna des Pariser Nordquerhausportals von Notre-Dame: Kimpel (1971) 129—136.

<sup>567</sup> Vgl. Sauerländer (1970) 171 f., Abb. 100.

<sup>568</sup> Sauerländer (1968) 76. — Abzulehnen ist die Vermutung Kurt Bauchs, der das Grabmal um 1250 ansetzt und annimmt, das Grab dürfte ursprünglich kein Nischengrab gewesen sein; s. K. Bauch, Bildnisse vom Naumburger Meister, in: Kunsthistorische Forschungen, Festschrift Otto Pächt (Salzburg 1972) 226, Anm. 9.

<sup>569</sup> Sauerländer (1968) 76.

<sup>570</sup> s. S. 121.

<sup>571</sup> s. Y. Christ, *Les cryptes mérovingiennes de l'Abbaye de Jouarre* (Paris 1966) p. 15 f.

<sup>572</sup> G. R. Sommers, *Royal Tombs at St. Denis in the Reign of Saint Louis* (Ann Arbor/Michigan 1967) p. 107. — Sauerländer (1970) Tfl. 273.

<sup>572</sup> Aubert (1946) p. 297.

ter entstanden sein. Hier ist die Wendung nach außen noch viel stärker betont als bei dem Grabmal in Murbach. Die Figur dreht sich so weit nach rechts, daß die linke Schulter vom Kissen abgehoben ist und frei emporragt<sup>573</sup>. Die Heilige hält außerdem ein aufgeschlagenes Buch in der Hand und deutet mit dem rechten Zeigefinger auf den hier eingravierten Text. Die Figur wendet sich auffällig an den Betrachter, sie dreht sich ihm nicht nur entgegen, sondern sie fordert ihn auch auf, die aufgeschlagenen Buchseiten zu lesen. In der Anlage wird mit der spontanen Geste eine belehrende Haltung spürbar, wie sie ähnlich auch die Figur des Erminold zeigt, der sich gerade anschickt, sein Buch zu öffnen.

Diese motivischen Zusammenhänge werden aber nur deutlich, wenn man von rechts her an das Prüfeningener Grabmal herantritt (Abb. 20). Hier ist alles Wesentliche für den Betrachter gleichsam „ausgebreitet“. Das Haupt, die Aktion der Hände mit dem Buch, der Krummstab, der Manipel sind attributhaft vorgeführt zur Charakterisierung der Persönlichkeit und der Aufgaben des Abtes. Der Bildaufbau, der von oben fast flach erscheint (siehe Abb. 19), zeigt von der Seite her eine betonte Staffelung in Höhen und Tiefen. Die zwei großen Faltenformen, die das Meßgewand auf dem Körper bildet, leiten den Blick stufenförmig zu den Händen nach oben. Verständlich wird nun das dicke Kissen, auf dem der Abt ruht. Es treibt das Haupt weit in die Höhe, damit es zusammen mit den Händen die größten Erhebungen des Grabmals bildet. Während die Schultern auf dem Kissen aufliegen, ist der Kopf noch weiter angehoben. Zwischen ihn und das Kissen schiebt sich eine dicke Schicht eingewollter Haarlocken, die wie ein zusätzliches Polster wirken. Der den Manipel rahmende hufeisenförmige Faltenbogen um den linken Unterarm läßt mit seinen muschelähnlichen, glatt und weich gestalteten Rändern den Blick gleichsam nach innen gleiten und weist zusätzlich auf die linke Hand.

Insgesamt ist der selige Erminold von dieser Seite her vollkommen gekennzeichnet, nicht nur als Abt, sondern auch als Persönlichkeit, die sich beredt und offen direkt an den Betrachter wendet. Man kann sich das Grabmal von hier aus gut als Wandnischengrab vorstellen; es scheint unnötig, auch noch die andere Seitenansicht zu betrachten.

Von dieser linken Längsseite her bietet sich aber ein ganz neues Bild (Abb. 21). Man sieht zunächst nur eine einzige, gewaltig ansteigende Masse an Gewand. Der emporgehobene und angewinkelte rechte Arm zieht das lange Meßgewand hoch wie einen großen Schild. Darüber ruht wie hinter einer Schranke das Haupt. Hier „öffnet“ sich die Figur in keiner Weise zum Betrachter, im Gegenteil, sie schließt sich fast gewaltsam ab. Das Gewand ist glatt und kaum gegliedert. Die großen Schüsselfalten der Kasel erscheinen auf dieser Seite nur im Profil, sie steigen im Hintergrund wie Stufen an und nehmen Bezug zu dem aufgerichteten Gewandschild. Dazwischen aber liegt das Meßgewand flach auf der Figur. Neben dieser Reihung waagrechter Faltenbahnen wirkt das steil emporgezogene Gewandstück umso stärker wie ein vorgehaltener Schild. Die Hände und die Insignien des Abtes sind kaum sichtbar. Von dem Motiv des mächtig aufragenden Oberarms her betonte der Bildhauer diese abwehrend erscheinende Geste noch durch die Gewandanlage. Die Figur schließt sich gegen den Betrachter ab, der Abt erscheint hier wehrhaft und unbezwinglich, sozusagen als „Streiter Gottes“.

<sup>573</sup> Gut zu sehen bei dem Gipsabguß der Figur im Trocadéro-Museum in Paris.

Folgt man der umlaufenden Grabinschrift, die links oben beginnt, hat man zunächst diese linke Seitenansicht vor sich. Erst wenn man dann den Text lesend das Grabmal umwandert, bietet es sich in seiner rechten Schauseite dar. Damit ergibt sich ein wirkungsvoller Ablauf, der ein theatrales Spannungsmoment einberechnet. Die Aufteilung der Grabinschrift erfolgte nach den vier Seiten in Sinnabschnitten, so daß die Betonung der Seitenansichten auch hier sichtbar wird<sup>574</sup>. Zusammenfassend kann man also sagen: Der Zwiespalt zwischen Liegen und Stehen und das Verhältnis des Gewandes zum Körper erklären noch nicht die Eigenart des Prüfeningener Grabmals. Ausschlaggebend ist vielmehr das bezeichnende Verfahren des Bildhauers, der die Anlage eines Wandnischengrabes für ein freistehendes Hochgrab übernahm. Die Methode erklärt sich aus dem Bemühen, durch die Gestik den Betrachter anzusprechen. Da eine solche Wendung nach außen nur nach einer Seite möglich war, verschärfte der Bildhauer die notwendige Abwendung der Figur auf der anderen Seite bewußt zum Gegensatz und schuf so eine zusätzliche Bildaussage. Die umlaufende Inschrift läßt eine bestimmte Abfolge dieser beiden Ansichten vermuten. Zuerst wird Erminold mit starkem Arm als Kämpfer gezeigt (Abb. 21). Hier ist er der streitbare Gottesmann, der — erfüllt von missionarischem Eifer — die Reformbestrebungen der cluniazensischen Benediktiner in einem neu gegründeten Kloster zu verwirklichen suchte. Daß der Abt von aufsässigen Mönchen seines eigenen Klosters ermordet wurde, verdeutlicht die schweren Auseinandersetzungen, die er damals zu bestehen hatte und die der Bildhauer vielleicht in dieser Darstellung auszudrücken versuchte. Auf der anderen Seite, von rechts her (Abb. 20), erscheint Erminold dann repräsentativ als Abt des Klosters und als strenge, impulsive Persönlichkeit. Das zeigen einmal die Attribute, zum anderen die energisch das Buch umgreifenden Hände und das Haupt, dessen Züge in höchster geistiger Erregung gespannt sind.

### c) Geschichte und Datierung

Über das Leben des seligen Erminold ist recht wenig bekannt. Er wurde im August 1114 von dem Bamberger Bischof Otto I., der im Jahre 1109 das Benediktinerkloster Prüfening gegründet hatte, als erster Abt an dieses Kloster berufen. Vorher hatte Erminold, der aus einem schwäbischen Rittergeschlecht stammte und in das Reformkloster Hirsau eingetreten war, schon für kurze Zeit (1106—1107) das Kloster Lorsch geleitet<sup>575</sup>. Am 20. Mai 1117 wurde er von dem Passauer Bischof Ulrich zum Abt geweiht<sup>576</sup>. Er starb am 6. Januar 1121, nach dem Mordanschlag eines aufsässigen Mönches:

<sup>574</sup> Sogar die Schmalseiten können in diesem Sinn gewissermaßen als Ansichtseiten des Grabmals gesehen werden: Nähert man sich dem Grabmal vom Eingang der Kirche her, liest man: „*antea hic sepultus*“, hat also den deutlichen Hinweis auf die Funktion der Anlage als Grab und auf den Dargestellten als Toten, der von Anfang an hier begraben war. Auf der anderen Seite erscheint: „*oret pro grege ovium*“. Man steht dabei hinter dem Grab und blickt in das Kirchenschiff, also auf den Ort, wo sich diese „*grege ovium*“ versammelt. Für den Betrachter ergibt sich dadurch die Möglichkeit, sich mit der Grabfigur zu identifizieren und gleichfalls die Gläubigen als *grex* zu sehen, — was natürlich besonders auf den Priester zu beziehen ist, der am Altar hinter dem Grab die Messe las und beim Blick zu den Gläubigen das Grabmal von dieser Schmalseite her vor sich hatte.

<sup>575</sup> s. Vita in A SS, Jan. Tom. I, p. 336. — MG SS XII, p. 482.

<sup>576</sup> s. Gemeiner Bd. I (1800) 210—213. — A. Zimmermann (1933) 49 f. — KD Oberpfalz, H. XX, Bez.-Amt Stadtamhof, 116.

„Als B. Erminoldus, Abbt zu Prunfenning, seinen Closter nutzlich vorstunde, vor allen aber neben eyfferigen Gottes-Dienst eine gute Disciplin unter denen Seinigen hielte, hat einer, Aaron mit Nahmen, den Rigorem Monasticum nicht erdulden mögen, und da der heilige Vatter im Closter seinen Geschäften nachgieng, ihme mit einen starcken Prügl vorgewartet, zu Boden geschlagen, und also zugericht, daß er bald hierauf am Heil. Drey König-Fest sein Geist aufgeben Anno 1121. Hartwicus Bischoff allhie, hat ihne mitten in der Kirchen begraben. Er thäte viel Wunder-Zeichen im Leben, und nach dem Tod“<sup>577</sup>.

Die nach dem Tode des Abtes einsetzende Verehrung seiner Grabstätte scheint dann durch Abt Ulrich von Prüfening (1281—1306) besonders gefördert worden zu sein. Sofort nach seinem Amtsantritt beauftragte er einen Prüfeningener Mönch mit der Erstellung einer Vita des Erminold (1281 entstanden)<sup>578</sup> und erreichte auch, daß die Gebeine des Erminold durch den Regensburger Bischof feierlich erhoben wurden, was seine offizielle Seligsprechung bedeutete:

„Unterdessen entfaltete sich Erminolds Wunderkraft von Tag zu Tag merklicher, und dieß vermochte den Bischof Heinrich, Grafen von Rotenek, dessen Gebein 18. May 1283 zu erheben, und in einen steinernen Sarg zu übertragen. 19. May, an welchem Tage vor alters das Andenken aller Seligen dieses Ortes gefeyert wurde, stellte er es seiner Ruhestätte wieder ehrerbietig und zierlichst heim. Das Grabmal ward sodann ein Stein mit dem in erhobener Arbeit eingehauenen, mit Farben erhelltem Bildnisse Erminold's auf drey Schuh hohen Säulen ruhend, und mit 8 Schuh hohen künstlich von Eisen gearbeiteten Gittern umgeben“<sup>579</sup>.

Das Datum 1283 ist durch die Inschrift auf einer Bleitafel überliefert, die man bei der zweiten Erhebung der Gebeine des Erminold 1707 im Grab gefunden hatte<sup>580</sup>:

„+ Anno Domini millesimo · ducesimo · octogesimo · tertio · quintodecimo · Kal · Junii · Dominus · Heinricus Venerabilis Ratisponensis Episcopus · dictus de Rotenecke · Rogatu Domini Vlrici Abbatis Ecclesie · S. Georii in Pruveninge

<sup>577</sup> Ratisbona Monastica des Abtes Johann Baptist von St. Emmeram (Regensburg 41752) 273; — s. a. Vita, in: A SS, Jan. Tom. I, p. 341. — MG SS XII, p. 490. — M. P. Rassler, Heiliges Bayer-Land Bd. II (Augsburg 1714) 138—143. — Walberer, Materialien (1824) 160 ff. — A. Zimmermann (1933) 49 f. — Die Dissertation von H.-G. Schmitz, Das Kloster Prüfening im 12. Jahrhundert (Göttingen 1969) ist leider noch nicht gedruckt (sie erscheint demnächst als Heft 49 der Miscellanea Bavarica Monacensia, hrsg. v. K. Bosl und M. Schattenhofer, München 1974); vielleicht läßt sich hieraus manches zur Geschichte ergänzen.

<sup>578</sup> Vgl. M. Weixer, Fontilegium sacrum sive fundatio insignis Monasterii S. Georgii O. S. Benedicti vulgo Prifling dicti prope Ratisponam (Ingolstadt 1627) p. 139 f. — Editiones: Vita Erminoldi Abbatis Pruveningensis, edidit Philipp Jaffé, in: MG SS XII, p. 480—500 und A SS, Jan. Tom. I, p. 335—347.

<sup>579</sup> Walberer, Gotteshaus, 33; vgl. auch Walberer, Materialien, 225 ff. — Ob diese geschilderte Grabanlage mit dem Eisengitter ursprünglich war oder erst später so umgestaltet wurde, muß offen bleiben. Auch das Aussehen dieses Gitters bleibt unklar. Stützig machen die ungewöhnlichen Maße: Nach der Beschreibung war die Platte des Hochgrabes in knapp 1 m Höhe aufgestellt, das umgebende Gitter jedoch 2,40 m hoch, was kaum vorstellbar ist.

<sup>580</sup> Hinweis in: KD Oberpfalz H. XX, Bez.-Amt Stadthof, 222. — Abschrift nach Walberer, Materialien (1824) 226.

*Sextidecimi · et omnium fratrum · clarescentibus iam miraculis et virtutibus quam plurimis beati Erminoldi · primi patris dicte Ecclesie · Corpus ejus Reverendum quesitum invenit · et in loculo suo honorifice cum maiori decentia · die altero sicut patet personaliter collocavit*“.

(Im Jahr des Herrn 1283, am 18. Mai, fand Herr Heinrich, der verehrungswürdige Bischof von Regensburg, genannt von Rotteneck, auf Bitten des Herrn Ulrich, des 16. Abtes des Klosters St. Georg in Prüfening, und aller Brüder, nachdem schon sehr viele Wunder und Gnadenzeichen des heiligen Erminold, des ersten Abtes des genannten Klosters, bekannt geworden waren, den verehrungswürdigen Leib dieses Heiligen, nach dem er forschte. Am nächsten Tag bestattete der Bischof persönlich den Heiligen zur größeren Ehre und in sehr würdiger Weise in seiner Grabstätte, so wie sich nun zeigt.)

Walberer zitiert eine Beschreibung der Bleitafel nach einer Untersuchung vom 31. Dezember 1778, deren Ergebnis er in einem Fragment gefunden habe:

„. . . pervetus lamina plumbea inventa in eadem beatissimi sanctissimique Martyris Erminoldi tumba, ist in der Dicke etwas dicker, als ein Kopfstück, oder Vierundzwanziger; in der Querslänge (die Schrift steht nach der Querslänge) 8 1/2 Zoll rheinisch Schuhes, in der Höhe aber 4 1/2 Zoll rheinisch Schuhes. — Auf der Revers Seite steht nichts, als ganz schwach und wie spielend eingegraben mit currenterschrift selber Zeit das einzige Wörtchen:

„chvnrat“

der nach aller Wahrscheinlichkeit der Schreiber obiger Inschrift gewesen. — Diese lamina ist auch wieder in Tumbam S. Erminoldi gelegt worden“<sup>581</sup>.

Solche Bleitafeln lassen sich, meist als sog. Grabtafeln mit einer Grabinschrift, seit dem späten 10. Jahrhundert bis ins frühe 16. Jahrhundert nachweisen<sup>582</sup>. Es handelt sich um „Bleitafeln, die einen meist kurzen Text nekrologischen Inhalts tragen und im Grabinnern, d. h. auf der Brust des Leichnams, unter dem Kopf oder daneben niedergelegt wurden“<sup>583</sup>. Die Prüfeningener Bleitafel gehört dabei zu dem Typus der sog. Translationstafeln, die zur Übertragung oder Erhebung der Gebeine dem Toten beigegeben waren. Solche Translationstafeln sind nach Hartmut Ehrentraut seit dem Beginn des 11. Jahrhunderts nachweisbar. Ehrentraut führt sechs Beispiele von Translationstafeln an, darunter auch die Prüfeningener Tafel<sup>584</sup>. „Die Texte der Translationstafeln enthalten mindestens die Angabe, daß der Leichnam einer genannten Person transferiert oder erhoben wurde, die Nennung derer, die den Akt durchführten oder anwesend waren, und eine Zeitangabe . . . Der Text der meisten dieser Inschrifttafeln beginnt wie bei den Grabtafeln mit der Zeitangabe“<sup>585</sup>. Von allen diesen Bleitafeln in mittelalterlichen Gräbern läßt sich sagen, „daß sie . . . beigegeben wurden, um im Falle späterer Graböffnung auch nach Zerstörung oder Entfernung äußerer Inschriften die sichere Identifizierung des Toten und die Bewahrung seines Andenkens zu ermöglichen“<sup>586</sup>.

<sup>581</sup> Walberer, *Materialien* (1824) 226.

<sup>582</sup> Ehrentraut (1952) 214.

<sup>583</sup> Ehrentraut (1952) 190.

<sup>584</sup> Ehrentraut (1951) Katalog, 102—106, die Prüfeningener Bleitafel, 106; dort die Inschrift der Tafel ungenau abgeschrieben.

<sup>585</sup> Ehrentraut (1952) 217 f. — s. a. Ehrentraut (1951) 14.

<sup>586</sup> Ehrentraut (1952) 224. — s. a. Ehrentraut (1951) 24.

Die äußere Form der Bleitafeln ist dabei keineswegs einheitlich, jedoch kommen Rechtecke und Kreuze am häufigsten vor. Die rechteckigen Tafeln sind meist im Querformat beschriftet. Das Verhältnis von Höhe zu Breite beträgt dabei im allgemeinen etwa 1 : 2. Die Platten sind außerdem alle sehr dünn, nie stärker als 0,6 cm<sup>587</sup>. Die durch Walberer überlieferte Beschreibung der Prüfeninger Translationstafel entspricht also durchaus der üblichen Form der mittelalterlichen Bleitafeln. Die Maßangaben „in rheinisch Schuh“ ergeben für die Prüfeninger Tafel umgerechnet 11,8 : 22,2 cm<sup>588</sup>. Der überlieferte Text der Tafel entspricht im Schema und im Sprachgebrauch völlig der mittelalterlichen Tradition. Die Zählung „sextidecimi“ bei Abt Ulrich wirkt zwar ungewöhnlich, ist aber hin und wieder auch schon im Mittelalter nachweisbar. Besonders glaubwürdig wird die Überlieferung des Textes durch die Nennung des Namens „chvnrat“, dessen zeitgenössische Form mit Sicherheit auf eine originale mittelalterliche Quelle schließen läßt<sup>589</sup>. Die Jahreszahl 1283 darf also für die Erhebung der Gebeine des Erminold als verbindlich gelten; sie bezeichnet sicher auch die Entstehungszeit des Hochgrabes.

Am 11. August 1707 wurden die Gebeine des Erminold ein zweites Mal erhoben und in einem Holzschrein unter dem Hochaltar beigesetzt<sup>590</sup>. Bei der Weihe des neuen Hochaltars am 4. September 1707 wurden unter anderen sogar Reliquien des Erminold eingelegt<sup>591</sup>. Im Jahre 1833 erfolgte eine dritte Erhebung der Gebeine durch Bischof Georg Michael Wittmann. Die „lipsanoteca ceu arca vetustate paene collapsa“ wurde dabei erneuert und mit einem doppelten Schloß versehen. Am 22. Januar 1833 wurden die Reliquien durch den Bischof überprüft, einzeln in Linnen gehüllt und wieder zurückgelegt<sup>592</sup>.

Insgesamt dürfte die durch Abt Ulrich befürwortete Verehrung des Erminold nicht nur auf dessen vorbildliche Persönlichkeit, sondern vor allem auf besondere Macht- und Bedeutungsansprüche des Klosters Prüfening zurückzuführen sein. In der Einleitung zur Vita des Erminold klingt dies recht deutlich an. Zuerst wird hier von der Zahl heiliger Männer in Deutschland gesprochen<sup>593</sup>:

*„Ex quibus Augusta quidem rutilat Udalrico, Churrado Constantia sufflorescit, alio Udalrico Brischaugia venustatur, gloriatur Heinrico et Chunegunda sua Babenberg et Ottone . . . Inter quos Deus omnipotens similem illum fecit in gloria sanctorum, de quo scripturi sumus, beatissimum scilicet Erminoldum, Pruveningensem primum abbatem, speculum sui temporis et exemplar et posterorum lumen et iubar illustre. Et tu ergo ecclesia Pruveningensis nequaquam minima es in principibus monasteriis Alemanie; ex te enim exiit, non quidem carnis exortu set spiritus transitu ex hoc mundo ad patrem, venerabilis ille dux . . .“*

<sup>587</sup> Ehrentraut (1951) 8 f. — Ehrentraut (1952) 215.

<sup>588</sup> Nach H. J. v. Alberti, Maß und Gewicht (Berlin 1957) 231; 1 rheinisch Schuh = 0,31385 m.

<sup>589</sup> Für freundliche Auskünfte danke ich Herrn Prof. Dr. Bernhard Bischoff und Herrn Dr. Rudolf M. Kloos.

<sup>590</sup> Walberer, Gotteshaus, 295 f.

<sup>591</sup> Vgl. Monumenta Boica XIII (München 1777) p. 25 n. 34.

<sup>592</sup> Walberer, Gotteshaus, 296. — Für die wichtigen Abschriften aus den beiden Manuskripten von P. Edmund Walberer danke ich dem Bibliothekar der Benediktiner-Abtei Metten, H. P. Benedikt Busch.

<sup>593</sup> MG SS XII, p. 482.

(Von diesen glänzt Augsburg ja durch Ulrich, Konstanz blüht durch Konrad, der Breisgau wird durch den anderen Ulrich geschmückt, Bamberg rühmt sich mit Heinrich und Kunigunde und mit Otto . . . Diesen ähnlich hat der allmächtige Gott jenen zu einer Zierde der Heiligen gemacht, von dem wir schreiben wollen, den heiligen Erminold, den ersten Abt von Prüfening, der Beispiel und Vorbild war für seine Zeit, Licht und strahlende Leuchte für spätere Zeiten. Und du, Kloster von Prüfening, bist keineswegs das geringste unter den hervorragenden Klöstern in Alemannien; denn aus dir ist hervorgegangen, zwar nicht durch seine Geburt, vielmehr durch den Tod, im Übergang seiner Seele von dieser Welt zum Vater, jener verehrungswürdige Führer . . .)

Da ein Heiliger in der Geschichte des eigenen Klosters der Abtei wohl besonderes Ansehen verlieh, scheint durch Abt Ulrich die Verehrung des Erminold sehr gezielt gefördert worden zu sein. Neben der Vita sollte vor allem das Grabmal die überragende Würde und Bedeutung des neu eingeführten Heiligen bekräftigen, was in dem ausgeführten Bildwerk auch deutlich zum Ausdruck kam.

#### *Literatur:*

Riehl 1890, S. 57, 58. — Riehl 1893, S. 51. — Seyler 1905, S. 68—70. — Dehio 1908, S. 418 f., 430. — Hildebrandt 1910, S. 115 f. — Riehl 1912, S. 116 f. — KD Opf., Heft XX, Bez.-Amt Stadtamhof 1914, S. 222—223. — Schinnerer 1918, S. 45 f. — Halm 1921, S. 7. — Schmitt 1922, S. 138 f. — Kieslinger 1922, S. 131. — Zimmermann 1924, S. 26—28. — Lill 1924, S. 319 f. — Panofsky 1924, S. 177 f. — Pinder 1924, S. 48, 53, 60, 107. — Lill 1925, S. 57—61, 239. — Weigert 1927, S. 29 f. — Heidenhain 1927, S. 202—206. — Thoma 1929, S. 57, 58. — Röttger Bernhard Hermann, Kloster Prüfening, Deutsche Kunstführer Bd. 27, Augsburg 1929, S. 8, 18 f. — Baum 1930, S. 357. — Pinder 1937, S. 32 f., 70. — Kleiminger 1939, S. 12. — Borgwardt 1939, S. 15 f., 27 f. — Kleiminger 1948, S. 53, 108 f. — Thieme-Becker Bd. XXXVII 1950, „Meister des Erminold“, S. 93 f. — Feulner-Müller 1953, S. 184 f. — Schädler 1956, S. 289. — Schmidt 1957, S. 148, 163 f., 170, 172. — Schädler 1957, S. 19. — Panofsky 1964, S. 59. — Hiltl Franz, Prüfening, Kirchen und Kapellen, Regensburg 1968, S. 26 f. — Sauerländer 1968, S. 73. — Boll 1969, S. 29, 58. — Schädler 1969.

#### *4. Die Figur des heiligen Petrus (Abb. 23—26)*

##### *a) Befund*

Hellgrauer Sandstein, sehr weich und feinkörnig.

Ursprüngliche Fassung entfernt, bis auf den Kopf, der abgebrochen war und anscheinend erst später wieder angefügt wurde. Mit Ausnahme der Albe unten waren die Gewänder an den Säumen und Ärmeln mit Borten eingefasst, was an der Färbung des Steins noch deutlich zu sehen ist. An den Tüchern über dem Thron setzt sich diese Bortenfassung fort. Nach Hildebrandt<sup>594</sup> war der Mantel (?) des Petrus ursprünglich blau mit goldgelbem Rand, das Futter rot und das Untergewand „anscheinend heller“. In den Faltenantiefen der Gewän-

<sup>594</sup> Hildebrandt (1910) 116.

der finden sich aber Farbspuren, die einen etwas anderen Bestand ergeben. Danach war die Figur mindestens zweimal gefaßt, und zwar jedesmal mit einem matten Tempera-Anstrich. Es lassen sich vielleicht zwei Fassungen rekonstruieren, von denen aber die spätere Bemalung kaum mehr zu identifizieren ist:

	Erste Fassung	Zweite Fassung
Kasel	weiß rot gefüttert Saum mit goldener Borte eingefaßt	weiß (?) Futter weißlich-rosa
Tunicella (über der Albe)	rot Saum mit goldener Borte eingefaßt	helles Blaugrau
Dalmatika (über der Tunicella)	grün Saum mit goldener Borte eingefaßt	weißlich-rosa
Albe	weiß	hellblau (?)
Tücher über dem Thron:		
unteres	rot wie Tunicella	wie Tunicella
oberes	grün wie Dalmatika	wie Dalmatika
Pallium	gold	—
Buch	— Schnitt gold	Deckel weißlich-rosa Schnitt gold
Schlüssel	gold	—

Die erste Fassung entspricht dabei in der Farbigkeit ganz der älteren Fassung des Verkündigungse Engels im Regensburger Dom, bei der Weiß und Grün vorherrschten, mit kleinen roten Akzenten<sup>595</sup>. Man kann annehmen, daß diese Fassung bei beiden Figuren die ursprüngliche war. Die zweite Fassung beschränkte sich auf eine unentschlossene, bläßlich-helle Farbigkeit. Eine Ecke des Buches, die abgebrochen war und später in grünlichem Sandstein ergänzt wurde, zeigt nur die gut erhaltene zweite Fassung; man beließ sie wohl an dieser Stelle, damit das andere Material nicht sichtbar wurde. Der — abgebrochene — Kopf scheint zeitweise gesondert behandelt worden zu sein. Er erhielt wohl im späten 19. Jahrhundert einen dicken Ölfarbanstrich in Ocker und Dunkelbraun. Die alte Fassung darunter ist erhalten (Inkarnat helles Rosa bis Rot), allerdings kaum sichtbar.

Die rechte Hand ist abgebrochen, sie wurde in Holz ergänzt. Die abgeschlagene Nasenspitze wurde zu kurz erneuert, so daß der Nasenrücken heute nach unten gebogen erscheint. Außer den bereits erwähnten Bruchstellen am Hals und beim Buch zeigt der weiche Stein zahlreiche, aber kleinere Abstoßungen, vor allem bei den Gewandfalten und den Stoffrändern. Der Bart des linken Schlüssels fehlt. Die vordere rechte Ecke des Buches ist bestoßen, ebenso

<sup>595</sup> s. S. 161 und 162 f.

der Mittelfinger der linken Hand. Eine Haarlocke über der Stirn fehlt. Vom Kragen der Kasel ist rechts ein Teil abgeschlagen. Verschiedene abgebrochene Stücke wurden wieder angesetzt: die linke Fußspitze, Teile der Albe unten über den beiden Schmalseiten des Sockels und ein Stück des linken Dalmatika-Armels. Am Meßgewand sind in Höhe des linken und des rechten Ellbogens zwei Löcher ausgeflickt. Ähnliche Löcher erscheinen auch bei den Figuren der Verkündigung<sup>596</sup>. Vielleicht war hier eine Art Strahlenkranz befestigt, der auch später angebracht worden sein könnte.

Bei dem Buch waren an den Seitenkanten ursprünglich feine Rillen eingetragen, die die einzelnen Blätter kennzeichnen sollten. Heute sind die Rillen nur noch schwach an der rechten Längsseite des Buches zu sehen. Anscheinend wurde beim Entfernen der alten Fassung die ganze Oberfläche des Steins abgeschliffen. Das wird auch noch an anderen Stellen deutlich, z. B. bei dem Handrücken der linken Hand, der nicht nur zu glatt, sondern auch ganz kantig geworden ist. Nur der Kopf ist unberührt.

Die Figur besteht aus einem Block, einschließlich der 5 cm starken Standplatte, deren beide vordere Ecken abgeschrägt sind. Bis auf die ungliederte Rückseite des Thrones ist das Bildwerk vollrund gearbeitet.

Höhe 136 cm, Breite 70 cm, größte Tiefe 71 cm.

Um 1284

Regensburg, Städtisches Museum.

#### *b) Beschreibung und Analyse*

Der heilige Petrus sitzt, mit allen pontificalen Gewändern bekleidet, auf einem bischöflichen Faltstuhl, über den zwei Tücher gebreitet sind. Lehrend ist die rechte Hand erhoben, die Linke blättert in einem Buch, das aufgeschlagen auf dem linken Knie liegt. Durch einen Riemen verbunden, hängen die Schlüssel, das Attribut des Heiligen, vom rechten Knie herab. Über Schultertuch, Albe und Stola trägt Petrus zwei dem Bischof vorbehaltene Untergewänder, Tunicella und Dalmatika, die kürzer als die Albe sind und beide weite, halblange Ärmel haben. Erst darüber folgt das eigentliche Meßgewand, die Kasel. Das über den Halsauschnitt der Kasel herausgeschlagene Schultertuch bildet einen weiten, kreisförmigen Kragen, der nach hinten zu einer Art Kapuze geformt ist und über den Nacken herabfällt. Über die Schultern ist noch das Pallium gelegt, ein nur vom Papst und den Erzbischöfen getragenes, Y-förmiges Stoffband, das in der gleichen Länge wie die Stola vorne herabhängt<sup>597</sup>. Es fällt auf, daß die Tiara fehlt, mit der Petrus als erster Papst meist dargestellt ist.

So nahe verwandt die Figuren des Erminold und des Petrus vom Thema her sind, so verschieden hat der Bildhauer die beiden Bildwerke durchgestaltet. Am deutlichsten wird dies zunächst in den Köpfen: Während beim Haupt des Erminold die Einzelteile streng gegeneinander stehen und die Einzelheiten von Gesicht und Haaren scharf eingezeichnet sind (Abb. 22), erscheint der Kopf des Petrus (Abb. 23) viel massiger und geschlossener. Die Einzelformen sind nur wenig berücksichtigt. Die Stirn ist ganz glatt. Die Augen sind zu einer einfachen, jeweils zweiseitig symmetrischen Figur stilisiert: Sie bestehen fast nur

<sup>596</sup> s. S. 161, 163, 175.

<sup>597</sup> Gewänder nach Braun, Paramente, 1924.

aus dem gratig eingezeichneten Oberlid, das einen Halbkreis über dem kurzen, geraden Unterlid bildet und in großem Schwung nach beiden Seiten über das Unterlid hinwegläuft. Der Augapfel selbst ist auffallend klein. Die dünnen Brauen wiederholen den halbkreisförmigen Bogen des Oberlides. Während beim Kopf des Erminold die Augenzone in willkürlich bewegte Grate zerlegt war, verläuft sie beim Petrus in gleichmäßigen Bögen. Sie ordnet sich der Gesichtsfläche unter, die weich vor- und zurückschwingt. Bart und Haare sind nicht wie beim Erminold aus ornamenthaften Spiralförmigkeiten zusammengesetzt, sondern sie liegen wie Schalen dem Kopf auf. Ihre Gliederung beschränkt sich auf dicke Strähnen, die in regelmäßigem Schwung nebeneinander laufen. Der Schnurrbart besteht aus einer seitlichen Reihung kurzer, S-förmiger Wellen, deren untere Spitzen jeweils an den Kinnbart stoßen und mit diesem zu einer Schicht verschmelzen. Beim Kinnbart ordnen sich die einzelnen Strähnen zu weich fließenden Wellen, die vom Mund weg immer größere Bögen bilden.

Die Haare legen sich auf dem Haupt von einem Mittelpunkt aus strahlenförmig nach allen Seiten. Die Enden der zu großen Locken zusammengefaßten Strähnen sind eingerollt und schließen sich wie beim Erminold zu einem nimbusartigen Kranz zusammen. Während aber beim Kopf des Erminold Bart und Haare sorgfältig voneinander getrennt sind, verbinden sie sich beim Petrus zu einer einzigen Schicht. Der Bildhauer verzichtete sogar auf die Darstellung der Ohren, damit diese geschlossene Form ohne Unterbrechung blieb.

Trotz dieser Unterschiede zum Erminold sind aber beim Kopf des Petrus die typischen Eigenheiten des Bildhauers unverkennbar. Jedesmal ist das Gesicht gleichsam von „Leitmotiven“ gerahmt: beim Erminold durch die spiralig nebeneinander gesetzten Locken der Haare und des Bartes, beim Petrus durch die weichen, strahlenförmig aus einem Punkt entwickelten Wellen, die beim Bart vom Mund, bei den Haaren vom Hinterkopf ausgehen. Außer der für den Erminoldmeister kennzeichnenden Form der Augen ist auch der Mund ähnlich gestaltet: Er erscheint jeweils etwas vorgespitzt, mit weicher Innenform und scharfem Umriss, wie eine Insel vom Bart umschlossen. Wie beim Erminold übernimmt das Schultertuch die Form des Kinnbartes und vermittelt zur Figur weiter. Es bildet bei Petrus einen runden Kragen, dessen weiche, unregelmäßige Falten der zwanglosen Anordnung der Barthaare entsprechen.

Bei einer Betrachtung des ganzen Bildwerks ist zu untersuchen, wie hoch die Figur ursprünglich aufgestellt war. Eng hängt damit zusammen die Frage nach der Ausrichtung auf eine oder mehrere Ansichten, die der Bildhauer stets folgerichtig ausgearbeitet hat. Ausschlaggebend ist zunächst der frontale Blick von vorn, der mit Sicherheit immer als Hauptansicht zu betrachten war. Da der Oberkörper des Petrus zurückgebogen ist, kann die Figur nicht allzu hoch aufgestellt gewesen sein. Am deutlichsten zeigt sich die richtige Höhe am Buch. Stören würde hier eine starke Untersicht, die die ungeklärte Lage des Buches zwischen den Knien und das eigenartige Gewandpolster auf dem linken Oberschenkel aufdecken würde. Nach dem geneigten Haupt war das Bildwerk jedoch bestimmt nicht sehr tief aufgestellt, was schon die Würde des dargestellten Heiligen nicht gestattet hätte. Die „ideale“ Höhe hängt auch vom Abstand des Betrachters ab. Am geschlossensten scheint die Komposition ab einer gewissen Entfernung, wenn sich die Augen des Betrachters etwa in Höhe der Knie oder darunter befinden. Schließlich ist noch anzumerken, daß die Figur auf Abbildungen monumentaler wirkt als im Original.

Der komplizierte Bildaufbau der frontalen Hauptansicht wurde in den Grundzügen bereits dargelegt<sup>598</sup>. Die Figur wird beherrscht von zwei Richtungsachsen, die von unten nach oben aufsteigen, einmal senkrecht über den rechten Unterschenkel und die Schlüssel zur erhobenen Rechten, zum anderen schräg über den linken Unterschenkel und das Buch zur linken Hand. Verlängert man diese beiden Richtlinien nach oben, zeigt sich, daß der Kopf genau in der Mitte zwischen ihnen erscheint. Diese Betonung des Hauptes und der Hände läßt sich auch in Einzelheiten aufzeigen, die das Auge des Betrachters zwanglos zu den wesentlichen Bildteilen lenken. Das Pallium ist an seiner Gabelung über der Brust mit einer kleinen Rosette verziert, die die Gestalt des herausgeschlagenen Schultertuches vorwegnimmt. Das lang herabhängende Ende des Palliums betont diese Formentsprechung besonders; sie deutet auf das Haupt des Bildwerks. Der Oberkörper ist nach rechts gebogen. Es scheint fast, als würde Petrus vor seiner eigenen, lehrend erhobenen Hand zurückweichen. Das rechte Knie ist dafür nach links gestellt; es bildet den kompositionellen Ausgleich zu dem zur Seite verschobenen Oberkörper und kann gleichzeitig mit den herabhängenden Schlüsseln die notwendige Betonung der rechten Hand übernehmen. Der umgeschlagene Saum des Meßgewandes, der vom rechten Arm herabfällt, unterstützt noch die Bedeutung der Hand. Er steigt von beiden Seiten her zum Unterarm auf und schließt sich über dem Handgelenk zu einem hufeisenförmigen Bogen, der auffällig die Hand rahmt. Die Ärmel von Tunicella und Dalmatika nehmen umgekehrt diesen Bogen auf und leiten wie Stufen von unten her den Blick ebenfalls zur Hand. Auf der anderen Seite deuten die schräg zum linken Knie ansteigenden Falten auf das Buch. Petrus greift mit der linken Hand in das Buch und wühlt die Seiten auf. Die Hand nimmt so engsten Bezug zum Buch und „öffnet“ es gleichsam noch weiter. Dabei entsteht eine Vielzahl von Formen, die der ähnlich betonten rechten Hand gegenübergestellt sind. Es scheint, als würde Petrus die Lehre der Schrift geradezu aus dem Buch ziehen und dann über die lehrende Rechte nach außen hin weiterleiten. Dieser Ablauf der Bewegung zwischen den Händen erlaubt eine Interpretation: Petrus verkörpert als erster Papst die Grundlagen kirchlicher Autorität, die die Tradition der Heiligen Schrift in der Verbindlichkeit der Lehre festlegt.

Dieser konsequent und sehr gezielt eingesetzte Bildaufbau wird in seiner Strenge gemildert durch den einheitlichen, die ganze Figur überziehenden Faltenfluß. Es gibt keine hart abknickenden oder parallel ausgerichteten Röhrenfalten, sondern nur in weichen Zickzackschwüngen von unten her aufsteigende Falten mit breiten, wulstigen Stegen, die ohne tiefe Verschattungen auf verhältnismäßig glatten Grundflächen aufsitzen. Das unterscheidet den Petrus grundsätzlich vom Erminold wie von der Verkündigung. Während bei diesen Figuren die Faltenzüge eine streng richtungsweisende Aufgabe zu erfüllen hatten, indem sie Kopf und Hände betonten oder den Bildaufbau zusammenklammerten, sind bei der Gestalt des Petrus die Richtungsachsen schon in der Gesamtanlage festgelegt. Zugunsten dieser strengen Gerichtetheit wurde auf organische Zusammenhänge verzichtet, vor allem bei den Beinen, sowie das Haupt durch das Pallium deutlich betont. Das aufgeschlagene Buch bildet eine gewisse Zäsur über den Beinen, so daß der Oberkörper betont von der unteren Figu-

<sup>598</sup> s. S. 89 f.

renhälfte abgesetzt scheint. Das Gewand ist nun dazu eingesetzt, diese gegeneinander gestellten Bildteile und Richtungsachsen wieder in einen geschlossenen Zusammenhang einzubetten und die Gegensätze zu verschleifen. Bezeichnend sind dafür die am Boden umgeschlagenen Gewandsäume. Beim Erminold und noch mehr bei den Figuren im Dom ordnen sich die Falten nach dem Umknicken zu einem radial nach allen Seiten gerichteten Kranz aus unendlich fortlaufenden, volutenförmig sich einschlagenden Gewandsäumen. Beim Petrus ist diese wie eine Verstärkung des Sockels wirkende Gestaltung aufgelöst zu sich überlappenden, ohne straffe Ausrichtung zäh verfließenden Falten.

Insgesamt sind die Falten nie zu gerichteten Massen verselbständigt; sie sind vielmehr vom Gewandfluß abhängig und stets von den sich zusammenschiebenden Stoffmassen her erklärbar. Das Prinzip des Bildhauers, die Komposition in mächtige, straff aneinander gereihte Faltenzüge zu gliedern, ist hier nicht angewendet. Eine solche Betonung des Gewandes, das großenteils den Körper ersetzt, hätte die Figur sonst leicht wie eine disproportionierte Standfigur erscheinen lassen. Bei den knienden Engeln der rechten Archivoltenreihe in Basel hatte die Vernachlässigung des Körpers noch solche Mißverhältnisse zur Folge. Deutlich faßbar wie nie griff der Erminoldmeister daher auf Vorbilder zurück: die Figur des Petrus läßt sich direkt neben Archivoltenfiguren des Südquerhausportales von Notre-Dame in Paris stellen<sup>599</sup>. So genau scheint das Bildwerk nach einer solchen Skulptur des Paris-Reimser Stiles der sechziger Jahre kopiert, daß es in der Frontalansicht immer noch wie eine vergrößerte Archivoltenfigur wirkt. Der nach rechts verschobene Oberkörper, die Drehung und Neigung des Kopfes sowie die ganze Neigung der Figur nach hinten, die das Bildwerk trotz der freiplastischen Gestaltung wie an eine Wand gelehnt erscheinen läßt, können von diesem Zusammenhang her eine Erklärung finden. Unter dem Zwang, eine Sitzfigur konzipieren zu müssen, hielt sich der Bildhauer — aus einer gewissen Unsicherheit heraus — eng an französische Vorbilder, die ihm wohl durch Zeichnungen gegenwärtig waren.

Mit diesem von der Frontalansicht her erarbeiteten Ergebnis ist aber keineswegs die Figur in ihrer Gesamtheit erfaßt. Es stellt sich nämlich heraus, daß das Bildwerk auch nach den beiden Seiten hin ausgerichtet ist. Die mögliche Differenzierung einer Skulptur nach verschiedenen Ansichten hin, die bei den Basler Archivolten wie beim Erminold zu erkennen war, ist für den Petrus folgerichtig übernommen worden. Beide Seiten sind zu selbständigen Ansichten umgearbeitet worden, die die Erscheinung der Figur von vorn ergänzen. Dabei unterscheidet sich die linke Seitenansicht deutlich von der rechten.

Auf der linken Seite (Abb. 26) führen alle Falten, von der Albe und den Tüchern über dem Thron ausgehend, senkrecht nach oben. Dieser vertikalen Bewegungsrichtung widersetzen sich nur die gekreuzten Diagonalen, die um den gehobenen Arm entstehen: Zum angewinkelten Oberarm bildet der aufragende Unterarm ungefähr einen rechten Winkel. Das in schweren Falten nachziehende Maßgewand unterstreicht die Schräge. Die zur Thronvorderseite ansteigenden Säume der beiden über die Sitzfläche geschlagenen Tücher nehmen die diagonale Richtung auf. Der Blick des Betrachters konzentriert sich auf den Kopf und die lehrende Hand, die als Spitzen der verschiedenen Bewegungsachsen betont sind. Die Falten der Gewänder sind Leitbahnen für den Blick. Im

<sup>599</sup> s. S. 111.

Vergleich zur Vorderansicht erscheinen sie flacher; hier sind sie auch ohne Rücksicht auf den Verlauf der Stoffe zu geometrischen Figuren abstrahiert. Deutlich wird dies bei den vom Thron herabhängenden Tüchern. Ihre Falten reihen sich trotz der schrägen Säume zu breiten vertikalen Stegen, zwischen denen jeweils die gleichen, zierlichen V-Falten vermitteln. Die ganze untere Hälfte des Bildwerks verbindet sich überdies zu einem mächtigen Sockel, der dem dargestellten Material nach kaum zu definieren ist. Die Säume von Dalmatika und Tunicella z. B. werden fast ohne Naht weitergeführt in den Enden der beiden Tücher über dem Thron. Die Albe verschmilzt unten vollständig mit den Stuhlwangen. Ganz frei wird dieser „Sockel“ nun durch Faltenbahnen gegliedert, die den Blick zum Haupt lenken, das etwas nach dieser Seite gedreht ist. Kreuzende Diagonale steigen darüber hinaus die erhobene Hand des Petrus zu monumentaler Geste.

Von der rechten Seite her (Abb. 25) scheint das Bildwerk wiederum ganz verändert. Hier steigt die Bewegung nicht vertikal von unten auf, sondern sie konzentriert sich um den beherrschenden Faltschwung, den der Saum der Kasel vom linken Unterarm herab bildet. Dieser große Bogen, den der Ärmel der Dalmatika verkleinert wiederholt, lenkt als zentrales Motiv den Blick zur linken Hand mit dem Buch. Die Ansicht ist ganz auf den Bogen ausgerichtet, der auf dieser Seite tief ausgehöhlt ist und im Hell-Dunkel-Kontrast besonders auffällt. Alle anderen Einzelheiten ordnen sich diesem Motiv unter. Bezeichnend dafür ist der Thron, der viel schmaler ist als auf der linken Seite der Figur. Die zwei Tücher über dem Thron nehmen die Rundung auf. Ihre Säume führen von der Vorderseite in einem entsprechenden Bogen nach unten. Die Binnenfläche ist zu kleinen Schüsselfalten gegliedert, die die Form des Faltenbogens nach unten weiterführen. Auch die Falten der Kasel schwingen von der Schulter herab in flachen Bahnen bis zum Unterarm. Der verkürzte Thron läßt das eigenartige, vielfach gefaltete Gewandpolster unter dem Buch besonders sichtbar werden. Das weit vorragende Buch wird so von allen Seiten her Mittelpunkt des Bildaufbaus. Eng verspannt ist damit die übergroße Hand, die fast gewaltsam Kraft und Fähigkeit zur Lehre aus der Schrift zu ziehen scheint.

Bei dieser konsequenten Ausrichtung der Figur nach drei Seiten hin verzichtete der Bildhauer völlig auf Schrägansichten. Das Bildwerk zerfällt bei einem solchen Blick in nicht zusammenpassende Einzelteile, die in wirr erscheinendem Gewandfluß keinerlei Bildaufbau erkennen lassen<sup>600</sup>. Gerade an Einzelheiten wird dies deutlich. Die Schlüssel z. B., die als Attribut am rechten Knie des Petrus hängen, scheinen bei einer schrägen Ansicht unglücklich befestigt, sie müßten eigentlich vom Bein herabgleiten. In Wirklichkeit richten sich die Schlüssel aber nach den verschiedenen Ansichten des Bildwerks. Von vorn wie von der linken Seite sieht man jeweils einen Schlüssel ganz, während der andere fast verschwindet. Wie die Figur ist auch das Attribut nach zwei Ansichten hin ausgerichtet worden. Es entspricht dieser Absicht, daß selbst die zwei Schlüssel verschieden geformt sind.

Während die Hauptansicht des Bildwerks etwas unsicher durchgestaltet wurde und sich so eng an die französische Plastik in Paris und Reims anlehnt, daß das Vorbild einer Archivoltenfigur erkennbar blieb, sind die beiden Seitenansichten freier ausgeformt. Dies erklärt sich wieder aus dem Arbeitsvorgang.

<sup>600</sup> Vgl. die Abbildung bei Heidenhain (1927) 196 Abb. 18.

Nachdem der Bildhauer auf der Vorderseite des Steinblocks die — von einer Vorlage übernommene — Zeichnung aufgetragen hatte, war die Figur in ihren Grundzügen festgelegt. Bei den seitlichen Ansichten konnte der Bildhauer selbständiger vorgehen. Er ließ die Falten wieder den Hauptrichtungen der Komposition folgen und betonte durch sie das Haupt und die Hände, so daß die Figur des Petrus von den Seiten her typischer für den Bildhauer erscheint als von vorn.

Insgesamt aber zeigt die Figur eine andere Grundhaltung als die übrigen Skulpturen des Erminoldmeisters. Der Gesichtsausdruck ist weicher, wie besinnlich, das ganze Bildwerk wirkt nachgiebiger. Dies war schon im Faltenfluß erkennbar, äußert sich aber auch in den leichten Neigungen und Drehungen der Figur, in den schmalen Schultern, die den Kopf im Verhältnis zum Oberkörper besonders groß erscheinen lassen, und in der geringeren Intensität der Geste. Petrus will mit seiner Lehre nicht impulsiv den Raum erfüllen, er scheint sie behutsamer vorzutragen. Diese Tendenzen begründen sich vielleicht in der Schwierigkeit der Aufgabe, die den Bildhauer stärker von Vorbildern abhängig machte, deuten aber auch einen allgemeinen Wandel in der Figurenauffassung an. Das Bildwerk weist in seiner Gesamthaltung auf jene Verinnerlichung, die zur Jahrhundertwende hin in der deutschen Plastik allgemein erkennbar ist. Es ist längst beschrieben, wie sich zu dieser Zeit das Widerspiel von Körper und Gewand zum „Block der Gewandstatue“<sup>601</sup> wandelt. Am besten hat es Pinder formuliert: „Alle plastischen Einzelcharaktere im Schauspiel der sich aufbauenden Gewandfigur werden einander angeglichen“<sup>602</sup>. So ist das Spannungslose in der Figur des Petrus nicht als Mangel an Qualität, sondern als Folge dieser neuen, das Gefühl entdeckenden Bildauffassung zu werten. Wenn das Bildwerk auch nur kurz nach dem Grabmal des Erminold entstanden ist, wahrscheinlich um 1284<sup>603</sup>, so läßt es doch in seinem Ausdrucksgehalt das Kommen des deutschen Andachtsbildes ahnen.

*c) Die ursprüngliche Aufstellung der Figur — Geschichte, historische und theologische Zusammenhänge — Datierung*

Die erste Nachricht von der Skulptur stammt aus dem Jahre 1675. Damals ließ der Domherr und spätere Weihbischof Albert Ernst Graf von Wartenberg (1635—1715) die Hauskapelle seines Domherrnhofes, die heutige Maria-Läng-Kapelle, neu erbauen<sup>604</sup>. Dabei entdeckte man unterirdische Gänge und Gewölbe aus römischer Zeit, die der Bauherr für Katakomben hielt und zu Andachtsräumen umgestaltete. Da nach Ansicht Wartenbergs sich sogar der heilige Petrus hier aufgehhalten hatte<sup>605</sup>, besorgte sich der Domherr diese Petrusfigur. Sie stammte sicher aus dem St. Peter geweihten Dom und wurde wohl als überflüssiges Ausstattungsstück abgegeben, nachdem die Kathedrale teilweise schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine barocke Einrichtung erhalten hatte und

<sup>601</sup> Pinder (1924) 33.

<sup>602</sup> Pinder (1924) 32.

<sup>603</sup> s. S. 218.

<sup>604</sup> Die Kapelle steht am Domplatz, gegen die Pfauengasse hin, heute Domplatz Nr. 4.

<sup>605</sup> In den alten Räumen fanden sich Gefäße mit Darstellungen des Apostelfürsten (heute im Bayerischen Nationalmuseum München), die den Domherrn zu diesem Schluß verleiteten; — s. Ramisch (1967) 4 f.

dann von 1684—1729 ganz umgestaltet wurde<sup>606</sup>. Das Bildwerk stand in einer Nische in einer dieser unterirdischen Kapellen<sup>607</sup>. Im Jahre 1880 schenkte der damalige Besitzer der Gebäude, Deplaz, bei einem Umbau die Figur dem Historischen Verein von Oberpfalz und Regensburg<sup>608</sup>. Die Skulptur war dann im damaligen Museum in der Ulrichskirche aufgestellt<sup>609</sup>, bis sie in das Museum der Stadt Regensburg übertragen wurde<sup>610</sup>.

Über die ursprüngliche Aufstellung des Bildwerks ist nichts überliefert. Wie bei den Figuren der Verkündigung kann man aber diesen Aufstellungsort wohl in den gegen Ende des 13. Jahrhunderts fertiggestellten Teilen des Domes suchen. Da die beiden Seitenapsiden des Domes anderen Heiligen geweiht waren<sup>611</sup>, muß die Petrusfigur im Hauptchor gestanden sein, was bei der Bedeutung des Heiligen als Patron des Domes von vornherein anzunehmen ist. Daß der Hauptchor des Domes auf Petrus Bezug nimmt, zeigt außerdem der große Schlußstein der Gewölberippen des Chorschlusses, auf dem nicht, wie bisher angegeben, die Apostelfürsten Petrus und Paulus dargestellt sind<sup>612</sup>, sondern die Übergabe der Schlüssel durch Christus an Petrus (frühes 14. Jahrhundert).

Auf dem Hochaltar kann das Bildwerk aber nicht aufgestellt gewesen sein. Das verbieten einmal die Größe, zum anderen das Material. Als freiplastische Figur auf einem Altar ist im 13. Jahrhundert nur ein Kultbild als Holz möglich<sup>613</sup>. Außerdem zeigt die ganze Anlage der Figur mit dem besinnlich geneigten und zur Seite gedrehten Kopf, daß der hl. Petrus nicht als repräsentative Altarfigur geschaffen wurde. Überhaupt ist das isolierte Auftreten einer Steinfigur im 13. Jahrhundert ungewöhnlich. Schließlich erscheinen in der Zeit Skulpturen immer in größeren Zusammenhängen<sup>614</sup>. Wegen ihrer großen Tiefe kann die Figur auch nicht in der herkömmlichen Anordnung vor der Wand auf einer Konsole oder einem Wandvorsprung aufgestellt gewesen sein. Das Bildwerk muß vielmehr einen eigenen Unterbau gehabt haben, der notwendigerweise von einem Baldachin überhöht war. Solche Baldachinanlagen sind aber nur bei Altären und Grabmälern bekannt.

Einen Hinweis auf die ursprüngliche Aufstellung der Figur gibt vielleicht eine Nachricht in dem 1373 abgeschlossenen „Tractatus de limitibus parochialibus in Ratispona“ des Konrad von Megenberg, wo es zu dem Regensburger Bischof Heinrich von Rotteneck heißt<sup>615</sup>:

„*Heinricus secundus archydiaconus ratisponensis, natione comes de Rotenek,*

<sup>606</sup> Zahn (1929) 37.

<sup>607</sup> Ramisch (1967) 2 f. — Walderdorff (1896) 275.

<sup>608</sup> Ramisch (1967) 5, 7.

<sup>609</sup> Dahlem (1882) 8. — Endres (1920) 20 Nr. 150.

<sup>610</sup> Diepolder (1953) 9.

<sup>611</sup> Der südliche Altar St. Andreas (Schuegraf Bd. II, 1848, 1 f. Nr. 1), der nördliche St. Stephan (Schuegraf Bd. II, 1848, 33 Nr. 26).

<sup>612</sup> KD Oberpfalz, H. XXII, Stadt Regensburg, Bd. I, 48.

<sup>613</sup> s. S. 80, 144 f.

<sup>614</sup> s. S. 74, 75 f.

<sup>615</sup> Zit. nach Schneider (1906) 100 f. — Thomas Ried sah anscheinend noch im Regensburger Domkreuzgang Fragmente des Grabmals des Heinrich von Rotteneck: „... von dessen Grabstein nichts mehr übrig ist, als die viereckichte Einfassung im Kreuzgange, worauf zu lesen: ... (es folgt die Angabe der Inschrift) ...“, s. Th. Ried, *Collectio Epitaphiorum Episcoporum et non Episcoporum Ratisbonensium. Codex diplomaticus, Ms. (etwa 1803), Staatl. Bibliothek Regensburg (Sign.: MS. Episc. Rat. et Cler. 131), fol. 2.*

*cepit presidere anno Domini MCCLXXVII temporibus Innocencii Pape quinti, regnante Rudolfo rege romanorum. Sedit annis XVI. Hic sepultus retro summum altare in ecclesia Cathedrali ratispone. Cuius epytaphium continet hos versus:*

*Hanc Kathedram rexit Heinricus, quem petra texit  
De Rotenek ortus. Coeli pateat sibi portus.  
Iste multa bona fecit ecclesie ratisponensi et capitulo ipsius“.*

(Heinrich II., Archidiakon von Regensburg, von Geburt ein Graf von Rotteneck, begann seine Regierungszeit im Jahre 1277, zur Zeit Papst Innozenz V., als Rudolf römischer König war. Er residierte 16 Jahre. Begraben wurde er hinter dem Hochaltar der Kathedrale von Regensburg. Seine Grabinschrift umfaßt folgende Verse:

Diesen Bischofsstuhl hat Heinrich regiert, den der Stein bedeckt. Er stammt aus dem Geschlecht derer von Rotteneck. Das Tor des Himmels möge ihm offen stehen.

Er tat der Kirche und dem Kapitel von Regensburg viel Gutes.)

Das Grabmal des Bischofs war also hinter dem Hochaltar aufgestellt. Auffällig erscheint bei der Inschrift die Bezeichnung „petra“. Dieses ursprünglich griechische Wort, das oft zusammen mit dem Namen des Apostels Petrus auftritt und aus dem Wortspiel Petrus-Petra eine ethymologische Verbindung schafft (vgl. Matthäus 16, 16—19), könnte vielleicht auch hier auf einen ähnlichen Zusammenhang hinweisen. Direkt über der überlieferten Grabstätte des Bischofs wird in einem Glasgemälde diese Verwandtschaft ausgesprochen: In dem mittleren Chorfenster der unteren Reihe, das Bischof Nikolaus von Ybbs (1313—1340) gestiftet hat, erscheint auf einer Scheibe der Stifter selbst und dazu die Inschrift: „O PETRE PETRA DEI TV MIS(ER)ERE MEI NICOLAUS E(PS)“<sup>616</sup>.

Mit größter Vorsicht sei daher als Hypothese formuliert: Das Grabmal Bischof Heinrichs von Rotteneck war in einer Anlage hinter dem Hochaltar aufgestellt, deren Mittelpunkt die Figur des heiligen Petrus auf der Kathedra bildete. Diese vorläufig kaum begründete Annahme bedarf einer ausführlichen Untersuchung, die einmal nach Geschichtsquellen zu Heinrich von Rotteneck zu fragen hat, andererseits sich mit der Entwicklung der „Kathedra Petri“ und ihren möglichen liturgiegeschichtlichen Zusammenhängen mit der Grabmalstradition beschäftigen muß.

Die früheste Quelle zum Tod und zum Grabmal Heinrichs von Rotteneck findet sich in der sog. „Continuatio Ratisponensis“, die wohl ein Regensburger Kanonikus verfaßte und deren hier angeführter Teil zwischen 1297/98, also kurz nach dem Tod des Bischofs, entstanden ist<sup>617</sup>. Hier heißt es<sup>618</sup>:

<sup>616</sup> s. Schuegraf Bd. I (1847) 106. — A. Elsen, Der Dom zu Regensburg Bd. I, Die Bildfenster (Berlin 1940) 14, Tfln. 14/15 F. I, 1 d. — Wichtige Berichtigungen zu Elsen bringt L. Morenz, Magister Nikolaus von Ybbs, in: VHVO 98 (1957) 241—247. — Bei M. Popp, Nikolaus von Ybbs als Bischof von Regensburg, in: VHVO 109 (1969) 49 ist die Inschrift irrig wiedergegeben. — Das Wort „petra“ wird allerdings im Mittelalter auch ohne diese Sinnzusammenhänge gebraucht, so daß sein Vorkommen allein nur wenig Beweiskraft hat (für freundliche Hinweise danke ich Herrn Prof. Dr. Bernhard Bischoff).

<sup>617</sup> Ph. Jaffé, Annales et Historiae Altahenses, in: MG SS XVII, p. 359.

<sup>618</sup> MG SS XVII, p. 417 f.

„Anno Domini 1296, 7. Kalend. Augusti Henricus Ratisponensis episcopus dictus de Rotenecke moritur. Postquam enim in die beati Iacobi apostoli, quem speciali consuevit venerari honore, cum multa devocione missarum sollempnia personaliter celebrasset et cum clero et populo se in mensa refecisset, hora vesperearum incepit subito viribus corporis destitui; et sic in die altera expiravit. Qui mire providencie et sagacitatis extitit, in tantum eciam, quod anniversarium suum vivus et sanus plus quam ad quatuordecim annos ante mortem suam instituit, et eiusdem celebracioni cum candelarum accensione et pulsacione, que consuevit fieri in funere episcopi, vigiliis et missis annis singulis interfuit. Sepulchrum similiter sibi longe ante ad 12 annos fabricavit et previdit iuxta altare beate Virginis in maiori, veteri tamen, ecclesia Ratisponensi. Trucam eciam, in qua sepeliri debuit, cum vestibus funeralibus ibidem inpositis in memoriam continuam mortis sue per eosdem annos habuit locatam a latere lecti sui . . . Ecclesiam Ratisponensem eciam multis preciosis dechoravit ornamentis, crucibus, calicibus aureis et argenteis, gemmis preciosis insertis, cappis, casulis, dalmaticis, vexillis, cortinis, libris et aliis, quibus fuit ante sua tempora quodammodo omnimodis destituta“.

(Im Jahre des Herrn 1296, am 16. Juli, starb Heinrich, Bischof von Regensburg, genannt von Rotteneck. Nachdem er nämlich am Fest des heiligen Apostels Jakobus, den er besonders verehrte, mit großer Andacht persönlich die feierlichen Messen zelebriert und mit Klerus und Volk sich bei Tisch erholt hatte, verließen ihn gegen Abend plötzlich die Körperkräfte; und am nächsten Tag verschied er. Er zeichnete sich durch eine erstaunliche Umsicht und Vorsorge aus, die sogar soweit ging, daß er seinen eigenen Jahrtag lebend und gesund mehr als 14 Jahre vor seinem Tod einsetzte und jedes Jahr bei Vigil und Messe dessen feierlichem Begehen beiwohnte, das mit brennenden Kerzen und Glockengeläut abgehalten wurde, wie es beim Begräbnis eines Bischofs üblich ist. In ähnlicher Weise ließ er sich sein Grabmal schon 12 Jahre vorher errichten; er hatte es neben dem Altar der Jungfrau Maria in der Kathedrale von Regensburg, aber in dem alten Bau, vorgesehen. Auch den Sarg, in dem er begraben werden sollte, hatte er mit seinen Totengewändern darin zur ständigen Mahnung an den Tod all diese Jahre hindurch neben seinem Bett aufgestellt . . . Die Kathedrale von Regensburg schmückte er mit vielen hervorragenden Kostbarkeiten, mit Kreuzen, Kelchen aus Gold und Silber und mit prachtvollen Edelsteinen besetzt, mit Rauchmänteln, Meßgewändern, Dalmatiken, Fahnen, Vorhängen, Büchern und anderen Gegenständen, die vor seiner Zeit fast ganz verlorengegangen waren.)

Diesem zeitgenössischen Bericht ist zu entnehmen, daß Heinrich von Rotteneck sich mit ungewöhnlichem Ernst auf seinen Tod vorbereitet hatte. Ausdrücklich erwähnt ist das Grabmal, das der Bischof schon 12 Jahre vor seinem Tod, also im Jahre 1284, errichtet hatte<sup>619</sup>. Nachdem der anscheinend sehr auf Repräsentation bedachte Bischof seine Kathedrale mit größten Kostbarkeiten ausgestattet hatte, dürfte wohl auch das Grab recht aufwendig gewesen sein. Der Bischof unterließ außerdem nichts, was dem Gedenken an ihn nach sei-

<sup>619</sup> Die Ortsangabe für das Grab (neben dem Marienaltar im alten Dom), die in Widerspruch zu der Überlieferung Konrad von Megenbergs steht, wird ausführlich behandelt S. 215—218.

nem Tod dienen konnte. So stiftete er nicht nur im Dom, sondern in fast allen Klöstern und Kirchen seiner Diözese einen Jahrtag, der zu seinem Gedächtnis begangen werden sollte<sup>620</sup>. Nach einer besonderen Abmachung mit dem Domkapitel in Freising sollte auch dort der Jahrtag seines Todes mit größter Feierlichkeit begangen werden<sup>621</sup>. Der Bischof belehnte die acht Regensburger Bruderschaften zum hl. Wolfgang mit Höfen und Grundbesitz, damit sie aus deren Einnahmen sein Begräbnis im Dom und auf ewige Zeiten den Jahrtag seines Todes mit größter Feierlichkeit vollziehen könnten<sup>622</sup>.

Mit diesem Hang zur Repräsentation verband sich bei Heinrich von Rotten-  
eck anscheinend eine besondere Verehrung der Apostelfürsten Petrus und Paulus, deren Fest er nach Kräften förderte. Er stiftete z. B. der Alten Kapelle in Regensburg einen Hof, nur damit das Apostelfest in dieser Kirche mit größerer Feierlichkeit begangen werden konnte<sup>623</sup>:

*„Cum in Ecclesia sancte Marie veteris Capelle Ratispon. festum beatorum apostolorum Petri et Pauli nostre Ecclesie principalium patronorum nec in summis, nec cum terroris pulsatione consueverit hactenus celebrari, Nos solite benignitatis affectu, quo cultum divinum potius proficere, quam deficere desideramus, speculari cepimus, qualiter ipsa Veritas, que per cunctum orbem recte regit et dirigit universa, suam universalem Ecclesiam in auctoritate dictorum apostolorum, immo principum celestium et terrestrium, voluit tanquam in duabus columnis firmissimis solidari, aream quandam . . . eidem Ecclesie veteris Capelle . . . donavimus et tradidimus . . .“*

(In der Kirche der heiligen Maria zur Alten Kapelle in Regensburg wird das Fest der heiligen Apostel Petrus und Paulus, der ersten Patrone unserer Kirche, bis heute weder mit größter Feierlichkeit noch mit Glockengeläut begangen. Deshalb haben wir in einem Gefühl der Freigebigkeit, durch das wir den Gottesdienst mehr zu fördern als zu hindern hoffen, überlegt, wie jene höchste Wahrheit, die auf dem Erdkreis wahrhaft alle regiert und leitet, durch die Bedeutung der genannten Apostel, jenen über allen stehenden Fürsten im Himmel und auf Erden, die allumfassende Kirche gleichsam wie mit zwei unverrückbaren Säulen festigen wollte. Daher haben wir einen Hof . . . dieser Kirche zur Alten Kapelle . . . geschenkt und übergeben . . .)

Der Bischof stiftete dem Dom auch zwei große Glocken, deren eine den zwölf Aposteln, die andere dem hl. Petrus geweiht wurden<sup>624</sup>.

Es scheint nach diesen Quellenüberlieferungen nicht unwahrscheinlich, daß der Bischof sein lange geplantes Grabmal mit einer Figur des heiligen Petrus verbinden wollte, der noch dazu der Patron der Kathedrale war. Ob aber die Verbindung einer solchen „Kathedra Petri“ mit einem Grabmal überhaupt möglich war, und welche Voraussetzungen hier berücksichtigt wurden, soll weiter ausgeführt werden.

<sup>620</sup> Mayer 1791/94, Tom. II, p. 54 f. — Gemeiner Bd. 1 (1800) 445.

<sup>621</sup> Urkunde vom 2. 12. 1286, Ried (1816) p. 622.

<sup>622</sup> Urkunde vom 28. 6. 1280 oder 1284, Ried (1816) p. 567—569, zitiert S. 216.

<sup>623</sup> Urkunde vom 2. 7. 1280, Ried (1816) p. 569.

<sup>624</sup> Annalen des Eberhard, in: MG SS XVII, p. 594. — Christoph Hofmann, in: Oefele Tom. I (1763) p. 559. — Schuegraf Bd. I (1847) 90.

Den ersten Hinweis auf einen Zusammenhang von Kathedra und Grabmal bietet die Entstehungsgeschichte des kirchlichen Festes der „Kathedra Petri“, das am 22. Februar gefeiert wird. Es entwickelte sich nämlich aus einer römisch-heidnischen Totenmahlfeier, der sog. Cara cognatio. Dieses Fest bestand aus zwei Teilen: einer häuslichen Mahlfeier aller Verwandten zur Ehrung der toten Familienmitglieder, und daran anschließend dem Kultakt der Totenspende, bei der den Toten Speise und Trank ans Grab gebracht wurden<sup>625</sup>. Dieses Fest wurde dann in christlichem Sinne umgedeutet, wie J. Beletus im 12. Jahrhundert in seinem „Rationale divini officii“ schreibt<sup>626</sup>:

*„Fuit enim consuetudo veterum ethnicorum ut singulis annis, mense Februarii, certo quopiam die, epulas ad parentum suorum tumulos apponerent . . . haec autem consuetudo atque hujusmodi falsae opinionis error a christianis vix extirpari potuit; quod quidem cum viri sancti animadvertissent, ac penitus illam consuetudinem extinguere voluissent, instituerunt festum de Cathedra Sancti Petri . . . Unde etiam ad illis epulis festum hoc appellatum est Beati Petri epularum.“*

(Es gab nämlich bei den alten Völkern die Gewohnheit, einmal im Jahr, an einem bestimmten Tag des Monats Februar, Speisen bei den Gräbern der Eltern niederzulegen . . . Diese Gewohnheit und der Irrtum dieses falschen Glaubens konnten von den Christen kaum ausgerottet werden. Als aber die heiligen Kirchenväter dessen gewahr wurden, setzten sie, da sie diesen Brauch unbedingt abschaffen wollten, das Fest der Kathedra des heiligen Petrus ein . . . Von diesem Zusammenhang mit Speisen her wird deshalb dieses Fest das Speisenfest des heiligen Petrus genannt.)

Ebenso heißt es in den angeblichen „sermone“ des Aurelius Augustinus, die zwar nicht von diesem Bischof stammen, aber sicher alte Homilien (wahrscheinlich aus dem 5. Jahrhundert) sind<sup>627</sup>:

*„Cum solemnitatem hanc Ecclesiis merito religiosa observatio introduxerit, miror, cur apud quosdam infideles hodie tam perniciosus error increverit, ut super tumulos defunctorum cibos et vina conferant; quasi egressae de corporibus animae carnales cibos requirant . . . Cessate ergo, fratres, ab hoc gentili infidelitatis errore . . . Animae ergo fratrum parentumque nostrorum minime cibis carnalibus delectantur: offendi his magis quam delectari possunt, si cum illae in sacris sedibus maneant, vos eas in terra esse credatis.“*

(Nachdem das christliche Lehramt aus gutem Grund dieses Fest in den Kirchen eingeführt hatte, verwundert es mich, warum bei manchen noch heute ein so verhängnisvoller Irrglaube herrscht, daß sie Speisen und Wein auf den Grabmälern der Verstorbenen niederlegen, als ob die Seelen, die den Körper verlassen haben, menschliche Speisen bräuchten . . . Laßt deshalb ab, Brüder, von diesem Fehler eines heidnischen Unglaubens! . . . Die Seelen unserer Eltern und Brüder finden an menschlichen Speisen ganz bestimmt keinen Gefallen: Sie können im Gegenteil durch sie mehr gekränkt als erfreut werden,

<sup>625</sup> Klauser (1927) 173. — Balboni (1967) p. 64—67.

<sup>626</sup> PL Tom. 202, p. 87 (zit. nach Balboni 1967, p. 67), ebenso PL Tom. 39, p. 2101, n. (a) und Klauser (1927) 174 Anm. 93.

<sup>627</sup> Vgl. Klauser (1927) 168 Anm. 71; der Text zitiert nach PL Tom. 39, Sermo 190, p. 2101.

wenn ihr glaubt, die Seelen seien auf der Erde, während sie doch ständig auf himmlischen Thronen sitzen.)

Im folgenden sermo wird der neue Sinn des Festes weiter ausgeführt<sup>628</sup>:

*„Bene enim Natalem Cathedrae inter ipsa jejuniorum initia nobis Deus praestitit: ut dies quae prius erat intemperantiae, nunc sit sobrietatis; quae erat gulae, sit abstinentiae; quae erat peccati, sit sanctitatis. Et quia increduli homines videntur ad superstitionem hanc specie esse pietatis attracti, ostendam eis qua ratione animas defunctorum suorum juvare utilius possint . . . Illud unusquisque vestrum agat quod superius diximus, ut per orationes, per eleemosynas, per sacrificia, per oblationes et defunctis suis prosit, et ipse sibi . . .“*

(Gut hat Gott den Tag des Festes der Kathedra Petri an den Beginn der Fastenzeit gesetzt, damit jener Tag, der früher der Unmäßigkeit gewidmet war, jetzt der Enthaltensamkeit diene, was für den Gaumen war, jetzt durch Fasten ersetzt würde, was der Sünde galt, jetzt die Frömmigkeit fördere. Und weil anscheinend manche nicht gläubige Menschen durch ihren Pietätsbegriff zu diesem Aberglauben verleitet werden, möchte ich ihnen zeigen, auf welche Weise sie den Seelen ihrer Verstorbenen besser helfen können . . . Jeder von euch möge so handeln, wie ich es eben ausgeführt habe, nämlich daß er durch Gebet, Almosen, Opfer und Opfergaben nicht nur seinen Verstorbenen nützt, sondern auch sich selbst . . .)

Nach Theodor Klauser entstand diese Umdeutung des Festes aber weniger aus einer überlegten Reaktion gegen die heidnische Feier, sondern eher aus einem allmählichen Wandel des Festgedankens. Eine wichtige Rolle spielte dabei die Kathedra, deren Verbindung mit einem Grabmal eine sehr alte Tradition zu haben scheint. Wie nämlich bei dem Fest der „Cara cognatio“ Speise und Trank den Verstorbenen dargebracht wurden, so war auch in den Grabkammern oft ein Stuhl aufgestellt, damit der Verstorbene gleichsam Platz nehmen konnte und so symbolisch Vergegenwärtigung fand. Im Gegensatz zu dem sonst üblichen Liegen dürfte das Sitzen bei Tisch dabei wohl als Zeichen der Trauer zu verstehen sein<sup>629</sup>. Bei Klauser sind zahlreiche Beispiele solcher Kathedrae nachgewiesen<sup>630</sup>, und zwar nicht nur in heidnischen, sondern auch in frühchristlichen Anlagen<sup>631</sup>, so daß deutlich wird, „wie eng christliche Totenpflege und heidnischer Totenkult in ihren Bräuchen sich berühren“. Der Sessel war also, wenigstens zum Teil, „als Sitz der zum Totenmahl zu rufenden Verstorbenen gedacht“<sup>632</sup>. Das Fest der „Cathedra Petri“ wäre demnach ebenfalls eine Totenmahlfeyer zu Ehren des Apostelfürsten gewesen, bei der eine Kathedra Verwendung fand. Da aber in der Antike Sitzen auch als besondere Würdeform galt<sup>633</sup>, so daß der Stuhl identisch mit dem Lehr- und Amtssitz wurde, bekam das Wort Kathedra eine doppelte Bedeutung, nicht nur als symbolischer Sitz für den Heiligen, sondern auch als sichtbare Darstellung der apo-

<sup>628</sup> PL Tom. 39, Sermo 191, p. 2101 f.

<sup>629</sup> Klauser (1927) 13—23.

<sup>630</sup> Klauser (1927) 83—93.

<sup>631</sup> Klauser (1927) 98—123.

<sup>632</sup> Klauser (1927) 145.

<sup>633</sup> Klauser (1927) 179—183.

stolisch-bischöflichen Amtsgewalt: „ . . . aus der Totenmahlfeyer wurde — vielleicht schon gegen Ende des 3. Jahrhunderts — ein Gedächtnistag der Besteigung des bischöflichen Stuhles zu Rom durch Petrus“<sup>634</sup>.

Die Verbindung von Kathedra und Grabmal war in der Antike also durchaus üblich. Diese Vorstellung scheint auch im Frühchristentum sehr lange wach geblieben zu sein, vor allem in Zusammenhang mit Heiligenreliquien. In der „Peregrinatio ad loca sancta“ der Aetheria aus Aquitanien heißt es bei der Beschreibung der Taufzeremonie<sup>635</sup>:

„Cum autem annotaverit omnium nomina presbyter, postmodum alia die de quadragesimis, idest qua inchoantur octo ebdomadae, ponitur episcopo cathedra media ecclesia maiore, id est ad martyrium, sedent hic et inde presbyteri in cathedris et stant clerici omnes . . .“

(Nachdem der Priester aber die Namen aller aufgezeichnet hat, wird später an einem Tag der Fastenzeit, d. h. an dem Tag, an dem die achte Woche beginnt, die Kathedra für den Bischof in der Mitte der Kathedrale aufgestellt, und zwar beim Martyrergrab. Auch die Priester sitzen hier und von dieser Stelle weg auf Stühlen, die übrigen Kleriker dagegen stehen alle . . .)

Die Kathedra des Bischofs wurde hier also bei dem Martyrergrab aufgestellt. In der Schilderung des Lucianus um die Wunder bei den Reliquien des hl. Stephanus nach deren Auffindung im Jahre 415 findet man<sup>636</sup>:

„Cum igitur eiusdem diei vespere in loco absidae super cathedram velatam essent reliquiae constitutae, mulier quaedam nomine Hilaria oculis capta . . . ad locum ubi erant reliquiae . . . pervenerat.“

(Nachdem so am Abend desselben Tages die Reliquien in der Apsis auf der verhüllten Kathedra niedergelegt worden waren, kam eine gewisse Frau namens Hilaria, die blind war, . . . zu dem Ort, wo die Reliquien waren . . .)

Der Zusammenhang von Bischofsstuhl und Martyrergrab war hier so eng gesehen, daß die Reliquien, wohl zur Verehrung, direkt auf die Kathedra gelegt wurden.

Es stellt sich nun die Frage, ob es neben der Regensburger Figur des Petrus Beispiele anderer Petrusstatuen auf der Kathedra gibt, die in gleichem oder ähnlichem Zusammenhang mit einer Grabanlage verbunden waren. Auf altchristlichen Sarkophagen ist der heilige Petrus sitzend und lehrend relativ häufig dargestellt. Georg Stuhlfauth weist insgesamt 11 Darstellungen auf Sarkophagen nach, bei denen Petrus als alter Mann unter Bäumen sitzend aus einer Rolle zwei Soldaten bzw. mehreren Personen vorliest<sup>637</sup>. Grundlage für diese Petrusdarstellung ist aber nach Stuhlfauth<sup>638</sup> ein verschollener apokrypher Text,

<sup>634</sup> Klauser (1927) 184.

<sup>635</sup> Corp. script. ecc. lat. Tom. 39, p. 88; zit. nach Balboni (1967) p. 56.

<sup>636</sup> PL Tom. 41, p. 835; zit. nach Balboni (1967) p. 58.

<sup>637</sup> G. Stuhlfauth, Die apokryphen Petrusgeschichten in der altchristlichen Kunst (Berlin-Leipzig 1925) 35—50; vgl. auch E. Dinkler, Die ersten Petrusdarstellungen. Ein archäologischer Beitrag zur Geschichte des Petrusprimates, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft XI/XII (1938/39) 64 f., 77 f. — M. Sotomayor, S. Petro en la Iconografia paleocristiana (Granada 1962) p. 67—70.

<sup>638</sup> Stuhlfauth, Die apokryphen Petrusgeschichten, 47.

so daß die Figur des Petrus nicht in einer direkten Beziehung zum Grab, sondern eher im Zusammenhang mit anderen Reliefs erzählenden Inhalts zu sehen ist. Die Kathedrafunktion des Stuhles wird auch nicht deutlich.

Die Darstellung des sitzenden und lehrenden Petrus als monumentale Einzelfigur scheint im Frühchristentum unbekannt gewesen zu sein. Auch im Mittelalter läßt sich dieser Typus nur selten nachweisen. In der St. Peter geweihten Stiftskirche von Fritzlär befindet sich die überlebensgroße Figur eines hl. Petrus (Sandstein, ursprünglich farbig gefaßt), die heute in einem Raum der Krypta aufgestellt ist<sup>639</sup>. Vorher war die Figur im Keller des Südflügels des Kreuzgangs, der sog. Kelter, in die Wand eingemauert, — sicher nicht die ursprüngliche Aufstellung<sup>640</sup>. Christian Rauch vermutete, die Figur sei für den Hochaltar geschaffen worden<sup>641</sup>. Eine Retabelfigur dieser Größe und aus diesem Material ist aber für eine Altaranlage des 13. Jahrhunderts nicht vorstellbar. Es lassen sich auch keine Beispiele einer ähnlichen Zusammenstellung nennen. Die ursprüngliche Aufstellung der Skulptur bleibt ungeklärt.

In Verona, in der in der Nähe des Domes gelegenen Kirche S. Pietro in Archivolto, befindet sich eine monumentale Statue des hl. Petrus, die nach Simeoni bei der Erneuerung der Kirche im Jahre 1352 geschaffen wurde<sup>642</sup>. Das Bildwerk steht allerdings in einer Nische über dem Eingangsportal, kommt in diesem Zusammenhang also nicht in Betracht.

Genauer einzugehen ist aber auf die beiden Sitzfiguren des hl. Petrus in St. Peter in Rom. Die eine aus Marmor, die heute in den Grotten des Vatikan steht, ist nach neueren Untersuchungen zusammengesetzt aus der antiken Skulptur eines Philosophen und dem späteren Haupt des Apostelfürsten, das von der Hand Arnolfo di Cambios stammt<sup>643</sup>. Die Figur befand sich ursprünglich — wie die in Verona — außen am Eingang von Alt-St. Peter, und zwar über der Mitteltür der Basilika, unter einem Baldachin aus Erz, der von zwei Porphyrsäulen getragen wurde<sup>644</sup>.

Viel wichtiger in diesem Zusammenhang ist aber das andere Bildwerk, die berühmte Bronzefigur des hl. Petrus, die heute im Mittelschiff der Petersbasilika am südwestlichen Vierungspfeiler aufgestellt ist. Nach langen Auseinandersetzungen um die Datierung der Statue dürfte sie jetzt endgültig als Werk Arnolfo di Cambios gesichert sein und wäre dann in die Jahre zwischen 1285 und 1300 zu datieren<sup>645</sup>. Die ursprüngliche Aufstellung der Figur ist uns durch die um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstandene Beschreibung der alten Peterskirche von Mafeo Vegio bekannt, wo es heißt<sup>646</sup>:

<sup>639</sup> Für den Hinweis auf die Figur danke ich Herrn Prof. Dr. Willibald Sauerländer.

<sup>640</sup> C. A. v. Drach, Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel, Bd. II, Kreis Fritzlär (Marburg 1909) 64, Tfl. 98.

<sup>641</sup> Ch. Rauch, Fritzlär. Ein kunstgeschichtlicher Führer (Marburg o. J.) 66.

<sup>642</sup> L. Simeoni, Verona. Guida storico-artistica della città e provincia (Verona 1948) p. 89.

<sup>643</sup> Salmi (1960) p. 23. — Romanini (1969) p. 189 n. 260.

<sup>644</sup> Cecchelli (1937) p. 54, 69 n. 74.

<sup>645</sup> F. Wickhoff, Die bronzene Apostelstatue in der Peterskirche, in: Zeitschrift für bildende Kunst NF I (1890) 109—114. — Salmi (1960) p. 22—29. — Romanini (1969) p. 181.

<sup>646</sup> Mafei Vegii Laudensis de rebus antiquis memorabilibus Basilicae S. Petri Romae, in: A SS, Junii Tom. VII, Appendix (Petro et Paulo) p. 73, cap. 118/119.

*„Sed dicendamus hinc, et ad sinistram partem ingressus Basilicae veniamus, inueniemusque primo ibi locum, quo nullus propinquior altari majori, ubi situm erat tertium monasterium S. Martini . . .; in quo habitabat tertia alia congregatio seruientium Basilicae, cujus etiam oratorium cum aliquibus adjunctis domunculis paulo ante haec tempora vidimus, nunc omnia . . . funditus disjecta sunt. Erat sane oratorium ipsum summae apud omnes devotionis, quam maximeque posita in eo imago aenea S. Petri, transportata postmodum ad aliud oratorium sanctorum Processi et Martiani. Neque in tota Basilica post altare majus, ullus locus erat, ad quem major prae devotione fieret concursus populorum, majoraque oblatae etiam stipis commoda susciperentur . . .“*

(Aber gehen wir von hier weiter, bis wir zum Eingang an der linken Seite der Basilika kommen (Anm.: Gemeint ist der Eingang links neben der Chorapsis). Dort finden wir zuerst den Ort, wo sich die dritte Kapelle des hl. Martin befand, die dem Hochaltar der Basilika am allernächsten war . . . In diesem Oratorium wohnte die dritte weitere Kongregation der Diener der Basilika, deren Oratorium mit verschiedenen damit verbundenen kleineren Gebäuden wir vor kurzem noch gesehen haben, die aber jetzt alle . . . bis zum Grund abgetragen sind . . . Es war fürwahr bei allen eine Kapelle höchster Verehrung würdig, denn vor allem war hier aufgestellt das bronzene Bildwerk des hl. Petrus, das nachher in das andere Oratorium der Heiligen Processus und Martianus gebracht wurde. Außer dem Hochaltar gab es in der ganzen Basilika keinen Ort, zu dem mehr Menschen zur Verehrung hinströmten und wo größerer Vorteil aus den dargebrachten Spenden empfangen wurde . . .)

Dieses Oratorium S. Martini, in dem das Bildwerk ursprünglich sich befand, stand außerhalb der Basilika, und zwar bei der Chorapsis, nördlich des direkt an die Apsis anstoßenden Tempels des Probus<sup>647</sup>. Der Text des Mafeo Vegio ist in doppelter Hinsicht aufschlußreich: Einmal bezeichnet er das Oratorium als den dem Hochaltar allernächsten Ort, zum anderen stellt sich heraus, daß die Bronzefigur außer dem Hochaltar mit der Confessio des hl. Petrus im ganzen Bereich der Basilika die meiste Verehrung durch die Gläubigen fand und daß hier die meisten Almosen gespendet wurden<sup>648</sup>. Wenn das Oratorium auch außerhalb der Basilika lag, so scheint die unmittelbare Nähe zum Hochaltar mit dem traditionell überlieferten Grab des Apostels doch allgemein bewußt gewesen zu sein. Mafeo Vegio selbst spricht an anderer Stelle noch einmal von dem „monasterium S. Martini juxta altare majus S. Petri“<sup>649</sup>. Die große Verehrung des Bildwerks und der auffällige Hinweis auf die dargebrachten Gaben lassen vielleicht den Schluß zu, daß die Tradition des Festes der „Cathedra

<sup>647</sup> Vgl. Grundriß in: P. Letarouilly, *The Vatican and the Basilica of St. Peter, Romae*. Collated and completed by Simil Alphonse (Paris 1882, Neudruck London 1963) pl. 8/9.

<sup>648</sup> Den deutschen Pilgern scheint allerdings die Bedeutung der Figur des hl. Petrus nicht ganz klar geworden zu sein. In den einzelnen Ausgaben der „*Mirabilia Romae*“ heißt es lediglich: „Item in der capel die man nennt sant Martins capel. da ist ein groÿ erens pild sant Peters der sitzt da vnd er rekt da sinen fues zu kossen vnd wer den selben fues kust der hat alle die gnad alß er dem pabst sinen fues gekust“ — nach Stephan Planck, *Mirabilia Romae* (Rom 1489) Faksimile hrsg. v. Ch. Hülsen, Berlin 1925; ebenso ein fast identischer Text in: *Mirabilia Romae*, Blockbuch um 1470, Faksimile hrsg. v. R. Ehwald, Berlin o. J.

<sup>649</sup> A SS, Junii Tom. VII, Appendix (Petro et Paulo) p. 73.

Petri“ hier eine Fortsetzung fand. Die oben zitierte Umdeutung der heidnischen Mahlfeier in ein christliches Fest, z. B. durch die „sermone“ des Pseudo-Augustinus<sup>650</sup>, nach denen die Gläubigen den Toten mehr nützen könnten, wenn sie statt Speise und Trank Gebet und Opfer am Fest der „Cathedra Petri“ darbrächten, hat sich möglicherweise in dem Kult um diese Statue des auf der Kathedra sitzenden Petrus erhalten. Der thronende und lehrende Petrus als monumentale Einzelfigur, deren ikonographische Bedeutung bisher noch keine Untersuchung fand, könnte so in der Tradition des Festes der „Cathedra Petri“ seine Sinnggebung finden.

Nicht geklärt werden kann, ob die Petrusfigur Arnolfo di Cambios vielleicht ein anderes Bildwerk ersetzte, das vorher hier zur Verehrung aufgestellt war. Die antikisierende Haltung des Apostels, die vor allem im Vergleich mit der erwähnten Marmorfigur auffällt, könnte vielleicht an eine solche Neufassung denken lassen. Eine in Nordwestindien, in Charsadda, aufgefundene frühchristlich-römische Statuette des hl. Petrus (4.—6. Jahrhundert, heute in Pakistan aufbewahrt), zeigt ebenfalls diesen von antiken Philosophendarstellungen übernommenen Typus, der von Arnolfo di Cambio bewußt wiederaufgegriffen scheint<sup>651</sup>.

Unklar ist auch das Verhältnis des Bildwerks zu der eigentlichen Kathedra des Petrus, jenem als Reliquie verehrten Stuhl, der heute in die Kathedrananlage des Bernini eingeschlossen ist. Da aber diese Kathedra noch im 12. Jahrhundert realiter als Bischofsstuhl benutzt wurde<sup>652</sup>, scheint ihre isolierte Verehrung erst relativ spät eingesetzt zu haben. Der Thron hatte auch lange keinen festen Standort, er war auf verschiedenen Altären aufgestellt, blieb im 13. Jahrhundert sogar in der Sakristei aufbewahrt<sup>653</sup> und wurde nur bei dem eigentlichen Fest der „Cathedra Petri“ feierlich im Chor aufgestellt<sup>654</sup>. Auch in der zitierten Beschreibung der alten Basilika durch Mafeo Vegio wird der Thron nicht besonders hervorgehoben<sup>655</sup>:

*„Porro in ipso altari S. Adriani factus est nunc alius locus, egregie ornatus, ubi collocata est cathedra, super quam sedere B. Petrus, dum solennia ageret, consueverat.“*

(Weiter ist auf dem Altar des hl. Hadrian jetzt zusätzlich ein besonderer, geschmückter Platz geschaffen worden, wo die Kathedra aufgestellt ist, auf der der hl. Petrus bei feierlichen Anlässen gewöhnlich saß.)

Erst die großartige Anlage des Bernini gab der Kathedra ihre beherrschende und repräsentative Stellung im Kirchenraum. Vor dem 15. Jahrhundert jedenfalls dürfte die Bronzefigur des hl. Petrus eine ungleich höhere Verehrung durch die Gläubigen gefunden haben.

<sup>650</sup> s. S. 209 f.

<sup>651</sup> s. M. Bussagli, An important Document on the Relations between Rome and India. The Statuette of St. Peter discovered at Charsadda, in: East and West IV, (1953) N. 4, p. 3—10. — M. Salmi, Arnolfo di Cambio, in: Enciclopedia Universale dell'Arte I (Roma-Venezia 1958) c. 746.

<sup>652</sup> Vgl. A SS, Junii Tom. VII, p. 418, cap. 140. — Balboni p. 88.

<sup>653</sup> A SS, Junii Tom. VII, p. 419, cap. 143. — Balboni (1967) p. 88—93.

<sup>654</sup> A SS, Junii Tom. VII, p. 419, cap. 142. — Balboni (1967) p. 88—93.

<sup>655</sup> A SS, Junii Tom. VII, Appendix (Petro et Paulo) p. 74, cap. 124.

Für die Regensburger Figur des hl. Petrus bedarf es noch der Klärung verschiedener Fragen. Hingewiesen wurde bereits darauf, daß die Quellen zum Standort des Grabmals des Heinrich von Rotteneck sich widersprechen: Nach der „Continuatio Ratisponensis“ war er in der alten Kathedrale neben dem Marienaltar begraben<sup>656</sup>, nach Konrad von Megenberg aber hinter dem Hochaltar des neuen Domes<sup>657</sup>. J. A. Endres suchte nun diese Überlieferungen in Einklang zu bringen, indem er annahm, der Marienaltar des alten Domes sei im Westchor gestanden. Da nach dem bestehenden Bauplan dieser alte Westchor von den Ostteilen des gotischen Domes überdeckt wurde, hätte der Bischof sich in jenem alten Westchor sein Grab bestellt, weil er wußte, „daß es auch vom neuen Dome werde umschlossen werden“<sup>658</sup>. Abgesehen von dem großen Unterschied im Bodenniveau, der zwischen dem alten Westchor und dem Neubau an dieser Stelle 1,90 m betrug<sup>659</sup>, scheidet diese Theorie völlig aus, da nach den Untersuchungen Günter Galls der romanische Westchor schon vor dem Jahre 1273 abgebrochen worden war<sup>660</sup>.

Auf der Suche nach weiteren Quellen stellt man fest, daß die Angaben der „Continuatio Ratisponensis“ übernommen wurden in den Annalen des Archidiacons Eberhard, die um 1305 entstanden<sup>661</sup>, und in der „Continuatio Weichardi de Polhaim“, die 1307 abgeschlossen war<sup>662</sup>. Seit Konrad von Megenbergs Traktat, der 1373 entstand, ist aber in sämtlichen Quellen das Grabmal Heinrich von Rottenecks hinter dem Hochaltar des (neuen) Domes angegeben<sup>663</sup>.

Die überlieferten Nachrichten widersprechen sich, scheinen aber beide glaubwürdig. Wenn in der zeitgenössischen „Continuatio Ratisponensis“ sogar genauere Angaben zu dem Grabmal gemacht werden, das 12 Jahre vor dem Tod des Bischofs schon entstanden sei, und wenn der Regensburger Kanoniker Konrad von Megenberg, der doch das Grab sicher kannte, bereits 1373 schreibt,

<sup>656</sup> s. S. 206 f.

<sup>657</sup> s. S. 205 f.

<sup>658</sup> Endres (1924) 61; im Anschluß daran auch A. Schmetzer, Die Gründungszeit des gotischen Domes und die Ulrichskirche zu Regensburg, in: VHVO 80 (1930) 97.

<sup>659</sup> Vgl. Gall (1951) Zeichnung 13.

<sup>660</sup> Gall (1951) 20.

<sup>661</sup> Eberhardi Archidiaconi Ratisponensis Annales, edidit Ph. Jaffé, in: MG SS XVII, p. 596.

<sup>662</sup> Continuatio Weichardi de Polhaim, edidit W. Wattenbach (Annales Austriae), in: MG SS IX, p. 813.

<sup>663</sup> Andreas von Regensburg, Chronica pontificum et imperatorum Romanorum (Hs. von 1422), in: G. Leidinger (Hrsg.), Andreas von Regensburg. Sämtliche Werke. Quellen und Erörterungen zur Bayerischen und Deutschen Geschichte NF Bd. I (München 1903) 69. — Christoph Hofmann, Episcoporum Ratisponensium nec non Abbatum Monasterii D. Emmerami Historia (Hs. 1. Hälfte 16. Jahrhundert), in: Oefele Tom. I (1763) p. 559. — Wiguleus Hund, Metropolis Salisburgensis, continens primordia christianae Religionis per Boiariam et loca quaedam vicina . . . (Ingolstadt 1582) p. 73. — Eine Ausnahme macht nur Laurentius Hochwarth in seinem „Catalogus Episcoporum Ratisbonensium“ (Hs. von 1539, erweitert 1542), der die Quellen anscheinend durcheinander bringt und angibt, der Bischof sei hinter dem Hochaltar des alten Domes begraben worden; s. Oefele Tom. I (1763) p. 209. — Die Angabe Janners, nach Hochwarth sei Heinrich von Rotteneck „sepultus in ambitu ecclesiae cathedralis“ (Januar 3, 1886, 95 Anm. 2) beruht auf einem Lesefehler.

der Bischof sei hinter dem Hochaltar begraben, kann eigentlich bei keiner Angabe gezweifelt werden. Als einzige Lösung bietet sich hier an, das Grabmal sei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts vom alten in den neuen Dom übertragen worden. Nachdem aber der Vorgänger Heinrichs, Bischof Leo der Thundorfer, schon 1277 im neuen Dom begraben worden war (beim Altar im südlichen Nebenchor)<sup>664</sup>, wirkt die Wahl eines Begräbnisplatzes im alten Dom sehr befremdlich. Der nach dem Brand von 1273 sehr mitgenommene alte Bau, der noch dazu nur mehr zur Hälfte bestand, da die westlichen Teile in zwei Etappen bereits abgebrochen waren<sup>665</sup>, war auf absehbare Zeit ganz zum Abbruch bestimmt. Daß ausgerechnet Heinrich von Rotteneck, der doch den größten Aufwand um seine Grabstätte getrieben hatte, in dieser Kirche begraben wurde, läßt sicher auf bestimmte Absicht schließen.

Vergleicht man nun die Baudaten des Regensburger Domes mit der Angabe Konrad von Megenbergs, stellt sich heraus, daß der Bischof gar nicht hinter dem Hochaltar des Neubaus begraben werden konnte, da das Altarhaus gerade erst begonnen war. Die vermutete Überführung des Grabmals bekommt dadurch ihren Sinn, daß der Bischof unbedingt an einem Ort begraben werden wollte, der erst einige Zeit nach seinem Tod fertiggestellt war. Diese Vermutung erhält eine gewisse Bestätigung durch die bereits erwähnte Urkunde Heinrich von Rottenecks vom 28. Juni 1280 oder 1284<sup>666</sup>, in der der Bischof den acht Regensburger Bruderschaften zum hl. Wolfgang umfangreiche Stiftungen macht<sup>667</sup>,

*qui „... Magistris sive Rectoribus octo fraternitatum ... assignavimus, tradidimus et donavimus jure proprietario pro eisdem fraternitatum usibus perpetuo possidenda, et dicti Magistri sive Rectores de communi voluntate et consensu ad hoc se unanimiter astrinxerunt, ut cum vocati fuerimus ex hac vita, in nostris Exequiis, quamdiu duraverint, nos debeant per oblagia, vigiliis et alia, que sunt de fraternitatum consuetudine, expedire, et deinde perpetuo in singulis nostris anniversariis per eosdem vel tunc fraternitatum rectores, quando vigilie pulsari incipiunt, juxta tumulum nostrum, si in nostra Ecclesia sepulti fuerimus, vel in medio nostri Monasterii, si alibi elegerimus sepulturam, de qualibet fraternitate 4 cerei accendantur . . .“*

(die . . . wir den Magistern bzw. Vorstehern der acht Bruderschaften . . . zuteilt, übergeben und geschenkt haben und die nach dem Eigentumsrecht auf ewige Zeiten Besitz zum Nutzen der Bruderschaften bleiben. Die genannten Magister bzw. Vorsteher haben sich freiwillig und übereinstimmend dazu verpflichtet, bei unserer Totenfeier, wenn wir aus diesem Leben abberufen werden, bestimmt die Begräbniskosten, Nachwachen und was sonst von den Bruderschaften gewöhnlich erledigt wird, zu übernehmen, so lange die Feiern dauern. Außerdem müssen von da an auf ewige Zeiten die jetzigen und dann die jeweiligen Vorsteher der Bruderschaften alljährlich an unserem Jahrtag, sobald

<sup>664</sup> Vgl. Schuegraf Bd. I (1847) 84.

<sup>665</sup> Gall (1951) 20.

<sup>666</sup> Die Urkunde ist nach Ried 1284 datiert, wurde von ihm aber unter die Urkunden des Jahres 1280 eingeordnet.

<sup>667</sup> Ried (1816) p. 567—569. — Zu den acht Bruderschaften zum hl. Wolfgang vgl. P. Mai, Die acht Regensburger Bruderschaften zum hl. Wolfgang, in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 6 (Regensburg 1972) 105—117.

die Vigil eingeläutet wird, für jede Bruderschaft vier Kerzen anzünden, und zwar neben unserem Grabmal, wenn wir in unserer Kirche begraben sein werden, oder in der Mitte unserer Grabkapelle, wenn wir anderswo eine Grabstätte gewählt haben sollten . . .)

Der Bischof schreibt also, daß er in der Kathedrale sein Grab sich wünsche; wenn er aber (aus unvorhergesehenen Umständen) irgendwo anders begraben werden sollte, dann müßten in seiner Grabkapelle die Kerzen angezündet werden<sup>668</sup>. Heinrich von Rotteneck scheint also für sein Grab den Bau einer eigenen Kapelle in der Kathedrale geplant zu haben. Die Aufstellung seines Grabdenkmals im Jahre 1284 im alten Dom kann auch aus diesem Grund nur provisorisch gewesen sein. Wo diese Grabkapelle geplant war, kann nur vermutet werden. Vielleicht war ursprünglich eine der Kapellen östlich der Nebenchöre, also an der Nord- bzw. Südseite des Hauptchores, dafür vorgesehen. Nach ihrem Patrozinium St. Nikolaus bzw. St. Anna<sup>669</sup> dürften sie jedoch nie zu einer solchen Bestimmung gekommen sein. Festzuhalten bliebe jedoch, daß die Figur des hl. Petrus in diesem Fall für eine ganz ähnliche Aufstellung vorgesehen war wie die große Bronzefigur im Petersdom zu Rom, nämlich in einer Kapelle in nächster Nähe zum Hochaltar.

Mit größerer Wahrscheinlichkeit kann man vermuten, daß mit diesem „monasterium“ keine abgeschlossene Kapelle, sondern eine offene Anlage innerhalb des Kirchenraums gemeint war. Beispielsweise wurde auch der Heinrich- und Kunigunde-Altar im Dom, ein Baldachinaltar des frühen 14. Jahrhunderts, als „Kapelle“ bezeichnet<sup>670</sup>. Als Aufstellungsort müßte der Bischof dabei wiederum den Hauptchor vorgesehen haben, denn die Nebenchöre waren bereits fertiggestellt, so daß die provisorische Aufstellung des Grabdenkmals im alten Dom sinnlos gewesen wäre. Die Errichtung einer Grabanlage hinter dem Hochaltar hat eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich, da ein solcher Ort in der Nähe des Hochaltars anscheinend als Ehrenplatz galt<sup>671</sup>.

<sup>668</sup> Das Wort „monasterium“ ist an sich sehr vieldeutig; es kann neben der allgemeinen Bezeichnung Kloster auch für Kathedrale, Pfarrkirche oder Kapelle stehen. In Frage kommt hier aber nur eine speziellere Bedeutung, nämlich die einer „Grabkapelle, die in einer Kirche errichtet ist“, — nach *Novum Glossarium Mediae Latinitatis*, Tom. Miles-Mozytia (Hafniae 1963) p. 763—767. — Für freundliche Auskunft danke ich Herrn Prof. Dr. Bernhard Bischoff.

<sup>669</sup> s. Schuegraf Bd. II (1848) 3 und 15.

<sup>670</sup> Vgl. Schuegraf Bd. II (1848) 13 f.

<sup>671</sup> z. B. scheinen auch in Basel die Bischöfe größten Wert auf den Ort ihres Begräbnisplatzes gelegt zu haben. So liegen in der hinteren Krypta unter dem Hochaltar des Basler Münsters zwei wichtige Bischöfe begraben: Adalbero, unter dem 1019 das alte Münster eingeweiht worden war und dessen Gebeine wohl aus dem alten Dom in die eigens angelegte Grabkammer übertragen wurden, sowie dahinter Lütold von Aarburg, der den vermutlich von seinem Vorgänger begonnenen Neubau des Münsters entscheidend weiterführte. Auch der nächste Bischof, Heinrich von Thun, ließ sich 1238 in der Mittelachse des Münsters hinter den beiden anderen Gräbern bestatten. Sein Grab lag allerdings schon unter dem Umgang. Die nächsten Basler Bischöfe mußten weniger bedeutende Grabplätze wählen. Sie wurden 1249 bzw. 1262 in den Nebenachsen des Münsters bestattet, vor den beiden Querschiffaltären. Vgl. Reinhardt, *Urkunden* (1928) 125 f. — Auch in Amiens ließ sich Bischof Arnould de la Pierre, der im Jahre 1247 gestorben war, in dem eben erst fertiggestellten Chor der Kathedrale bestatten, und zwar ebenfalls in der Mitte hinter

Mit Sicherheit steht jedenfalls fest: das Grabmal Heinrich von Rottenecks war seit seiner Entstehung im Jahre 1284 provisorisch im alten Dom aufgestellt; der Bischof wurde nach seinem Tod im Jahre 1296 hier auch bestattet. Nach der Vollendung des Hauptchores des gotischen Domes, ungefähr um 1325<sup>672</sup>, wurde die ganze Anlage in den Neubau übertragen und hinter dem Hochaltar aufgestellt. Nicht entschieden werden kann, ob dieser Platz ursprünglich vom Bischof als Grabstätte vorgesehen war oder ob er aus Gründen besonderer Pietät diesen Ehrenplatz erhielt. Da der Kopf des Petrus auffällig und ohne erkennbaren Grund nach rechts gedreht ist, könnte man annehmen, ursprünglich sei die Anlage eher seitlich geplant gewesen — an der Südseite des Hauptchores —, so daß die Finger durch ihre Drehung zum Hochaltar Bezug genommen hätte. Vielleicht hat gerade die mit der Grabanlage verbundene Figur des Petrus die Aufstellung hinter dem Hochaltar nahegelegt.

Zusammenfassend kann mit einiger Wahrscheinlichkeit geschlossen werden, daß die Figur des hl. Petrus ursprünglich im Hauptchor des Domes aufgestellt war, und zwar in einer größeren Anlage, die mit dem Grabmal des Bischofs Heinrich von Rotteneck verbunden war. Seine Begründung erfährt dieser Grabmalsgedanke in der Entstehungsgeschichte des Festes der „Cathedra Petri“, das aus einer römischen Totenfeier entstanden ist, und durch die frühchristliche Tradition, die Kathedra und Grabmal in engstem Zusammenhang sah. Möglicherweise war die Petrusfigur des Arnolfo di Cambio im Petersdom zu Rom ursprünglich in einem ähnlichen Sinnzusammenhang aufgestellt. Die genauen Angaben zum Grabmal Heinrich von Rottenecks erlauben schließlich eine Datierung des Regensburger Petrus auf das Jahr 1284. Das Bildwerk entstand also ungefähr ein Jahr nach dem Hochgrab des Erminold. Da man sich die Figur des Petrus von vorneherein kaum anders als im Chorschluß vorstellen konnte, erklären die Zusammenhänge mit dem Grabmal und dessen spätere Translation auch die frühe Entstehungszeit des Bildwerks lange vor der Fertigstellung des Altarhauses.

Es bleibt noch die Frage, wie diese Kathedraanlage im Regensburger Dom ausgesehen hat. Heute ist der Platz hinter dem Hochaltar völlig durch die Orgel verdeckt, die im Jahre 1839 hier eingebaut wurde, wobei man auch noch den Fußboden teilweise tiefer legte<sup>673</sup>, so daß am ursprünglichen Standort nichts mehr zu erkennen ist. Der eigentliche Bischofsstuhl war aber immer in der steinernen Anlage seitlich des Hochaltars an der nördlichen Chorwand aufgestellt, wie Andreas Mayer 1794 in seinem „Thesaurus novus“ schreibt<sup>674</sup>:

*„Ara maior officium admittendi luminis non impedit, nec mollem sed pretium et nitorem ostentat. Non procul ab ea ex cornu Euangelii sanctissimi sacramenti cella . . . in parvam turrim exurgit . . . Huic contiguum est faldistorium ex lapide quadrato et columnis in ipso muro constructum. Sedes Episcopi tribus gradibus altior quam sedes ministrorum ad altare. Hoc faldistorium fi-*

dem Hochaltar, zwischen den beiden innersten Chorpfeilern. Vgl. G. Durand, Monographie de l'Eglise Notre-Dame, Cathédrale d'Amiens, Tome II (Amiens-Paris 1903) p. 78 f. — W. Vöge, Die Kathedrale von Amiens, in: Vöge (1958) 118.

<sup>672</sup> s. Gall (1951) 12.

<sup>673</sup> H. Leher, Der Dom zu Regensburg, in: Bayerland 3 (1892) 293. — Schuegraf Bd. II (1848) 4.

<sup>674</sup> Mayer 1791/94, Bd. IV, Praefamen Editoris p. VI.

*xum, quum Abbatis mobilia tantum conceduntur, antiquitatem prodit, et visu dignum existit.*“

(Der Hochaltar behindert, wie es notwendig ist, nicht die Beleuchtung, er wirkt auch nicht stumpf, sondern zeigt Kostbarkeit und Glanz. Nicht weit von ihm erhebt sich auf der Evangelienseite das Sakramentshäuschen . . . zu einem kleinen Turm . . . Diesem benachbart ist der Bischofssitz, wohlgefügt aus Stein, mit in die Wand eingesetzten Säulen. Der Thron des Bischofs ist drei Stufen höher als die Stühle der Altardiener. Dieser Bischofssitz, der fest ist, während Äbten nur bewegliche Sessel zugestanden werden, fällt durch sein Alter auf und ist sehr würdig anzusehen.)

Berücksichtigt man noch einmal die Drehung des Hauptes bei der Figur des hl. Petrus, nach der eine seitliche Aufstellung als geplant erwogen werden muß, würde sich ein Platz gegenüber diesem Bischofsstuhl vor der Südwand des Chores anbieten. Der Bischof wäre dann auf seinem Thron der Petrusfigur auf der Kathedra gegenübergesessen, — eine spannungsreiche Konfrontation. Da aber die Grabanlage anscheinend direkt hinter dem Hochaltar aufgestellt wurde, dürfte diese vermutete antithetische Anordnung im 14. Jahrhundert aufgegeben worden sein — was wieder für die veränderte Einstellung dieser Zeit zum Bildwerk bezeichnend wäre.

Die Aufstellung des Bischofsstuhles an der Evangelienseite entsprach durchaus der damaligen Tradition, während im Frühchristentum bis zum frühen Mittelalter der Bischofsstuhl im Scheitel der Apsis aufgestellt war<sup>675</sup>. In Italien findet man solche Anlagen häufig noch heute, z. B. in Parenzo<sup>676</sup>. Nördlich der Alpen ist diese Anordnung sehr selten erhalten, z. B. in Norwich<sup>677</sup> oder in Vaison-la-Romaine<sup>678</sup>, die aber beide aus einer vorkarolingischen Anlage sich erhalten haben. In der frühchristlichen Basilika war die Anordnung der Kathedra von der spätantiken Synagoge übernommen worden, die ihre Thoranische mit Stufen, Baldachin und Vorhängen zu einer sakralen Thronische umgestaltet hatte. „Ganz in der gleichen Art stattete die christliche Basilika ihre Apsis durch Stufen, Baldachin und Vela als Thronische aus, stellte aber nicht etwa den Evangelienschrank hinein, sondern die Kathedra . . . In dieser Parallele zwischen Synagoge und Basilika kommt die grundsätzlich verschiedene Auffassung von der authentischen Niederlegung und der gültigen Vermittlung der göttlichen Offenbarung zu anschaulicher Darstellung: Die höchste Autorität in der Synagoge ist der Buchstabe der Heiligen Schrift, die als Buch auch äußerlich sichtbar in den Mittelpunkt des Kultus gerückt wird; die letzte Instanz in der christlichen Kirche ist das lebendige Amt der Kathedra, das mit göttlicher Autorität spricht“<sup>679</sup>.

In der Regensburger Figur des hl. Petrus sind diese beiden Grundlagen, nämlich Heilige Schrift und Lehramt, gleichsam in einem Bild vereinigt, was im

<sup>675</sup> s. J. Braun, Artikel „Bischofsstuhl“, in: RDK Bd. II, Sp. 808 f.

<sup>676</sup> s. O. Mothers, Die Baukunst des Mittelalters in Italien (Jena 1883) 226.

<sup>677</sup> s. E. C. LeGrice, Norwich Cathedral, its Interest and Beauty, Vol. I (Norwich o. J.) p. 5. — N. Pevsner, The Buildings of England, BE 23, North-East Norfolk and Norwich (Harmondsworth 1962) p. 224.

<sup>678</sup> J. Sautel, Les monuments de Vaison-la-Romaine (Vaison-la-Romaine 1927) p. 43, 45.

<sup>679</sup> Stommel (1952) 30 f.

Bildaufbau deutlich gezeigt wird<sup>680</sup>. Vielleicht kann man daraus auch äußerlich auf ähnliche Würdemotive schließen, so daß das Bildwerk wohl erhöht und unter einem Baldachin aufgestellt war. Nachdem die Figur des Petrus konsequent nach drei Seiten hin ausgerichtet ist, liegt es nahe, daß die Schrägsichten, bei denen die Komposition auseinanderfällt, ursprünglich verdeckt waren. Denkt man sich die Form des Baldachins ähnlich wie bei den fünf erhaltenen gotischen Ziborienaltären im Dom, deren Baldachine von je vier Pfeilern getragen werden, so könnte kaum ein besserer Rahmen für das Bildwerk gefunden werden.

Wie aber in der Gesamtanlage Petrusfigur und Grabmal verbunden waren, kann nur vermutet werden. Die Figur war vielleicht in der endgültigen Anordnung wie bei einer frühmittelalterlichen Kathedraanlage im Chorschluß hinter dem Hochaltar aufgestellt und zum Kirchenraum hin ausgerichtet. Das Grab des Bischofs könnte vor oder unter dieser „Cathedra Petri“ sich befunden haben, vielleicht in den Boden eingelassen und von einer Grabplatte bedeckt. Der Bischof könnte auch sichtbar auf einer Tumba liegend dargestellt worden sein; darüber wäre dann die Figur des Petrus erschienen. Für die ganze Anlage, die von einem Baldachin überfangen worden sein muß, sind dabei verschiedene Möglichkeiten der Aufstellung zu bedenken: Entweder direkt vor der Rückwand des Chorpolygons, oder freistehend im Raum, oder freistehend mit einer eigenen Rückwand im Baldachingehäuse. Insgesamt ähnelte das Grabmal wohl den sog. „Tombeaux de grand cérémonie“, jenen aufwendigen Grabanlagen, deren Form wohl gegen Ende des 12. Jahrhunderts in Frankreich ausgebildet worden war<sup>681</sup>. Hier lassen sich zwei Typen unterscheiden: das freistehende Baldachingrabmal, wie es uns durch Gaignières Zeichnung der Grabanlage des Prinzen Ludwig von Frankreich († 1259) in Royaumont überliefert ist<sup>682</sup>, oder das in Frankreich sehr viel beliebtere Wandbogengrabmal, das sog. „enfeu“. Dessen frühestes Beispiel scheint in den zu einem Portal umgewandelten Teilstücken der um 1180 entstandenen „Porte Romane“ am nördlichen Querhaus der Kathedrale von Reims erhalten (Abb. 70). Über der — nicht erhaltenen — Tumba erhob sich hier eine thronende Maria mit Kind unter einem Baldachin, dessen Bogen und Zwickel mit dienenden Engelsingestalten geschmückt sind<sup>683</sup>. Die Form dieses in eine Nische der Wand eingelassenen Wandbogengrabes ist vollständig in zwei Zeichnungen des Roger de Gaignières nach nicht mehr erhaltenen Grabmalern überliefert: einmal in dem um 1220/25 entstandenen Grab des Abtes Arnoult (?) in Chartres, St. Père (Abb. 71)<sup>684</sup>, sowie in dem Grabmal des 1296 verstorbenen Bischofs Simon de Bucy in Paris, Notre-Dame<sup>685</sup>. Bei dem Pariser Grab erscheinen außer der Madonna über der Grabplatte auch die Figuren von zwei heiligen Bischöfen, die als Fürbitter auftre-

<sup>680</sup> s. S. 201.

<sup>681</sup> Panofsky (1964) 67.

<sup>682</sup> s. O. Schmitt, Artikel „Baldachingrabmal“, in: RDK Bd. I, Sp. 1403/04 Abb. 2.

<sup>683</sup> Hamann-Kästner Bd. 2 (1929) 128 f. — Sauerländer (1956) 3—9. — Panofsky (1964) 68. — Sauerländer (1970) 98 f. Tfln. 56 und 57.

<sup>684</sup> Guibert Série I (1927) No. 466. — Hamann-Kästner Bd. 2 (1929) 129, Abb. 174. — W. Sauerländer, Zu einem unbekanntem Fragment im Museum in Chartres, in: *Kunstchronik* 12 (1959) 298—304. — Panofsky (1964) 67, Abb. 244.

<sup>685</sup> Guibert Série I (1927) No. 1145. — Hamann-Kästner Bd. 2 (1929) 130, Abb. 175. — Panofsky (1964) 67.

ten. In dem ebenfalls durch Gaignières überlieferten Grabmal des Gilles du Chastelet (13. Jahrhundert) in der Klosterkirche von Evron (Mayenne) (Abb. 72) sind über der Tumba Mönche angeordnet, die den kirchlichen Totendienst verrichten, darüber erscheint aber auf einer Konsole als Einzelfigur der hl. Agidius, der Namenspatron des Dargestellten<sup>686</sup>. Statt der meist dargestellten Maria mit Kind konnte also auch ein besonders geschätzter Heiliger als Fürbitter gewählt werden. Hingewiesen sei auch auf das Grab des unbekanntem Kirchenstifters im nördlichen Seitenschiffe der Kirche Notre-Dame in St. Père-sous-Vezelay. In diesem „enfeu“ des späten 13. Jahrhunderts findet sich an der Rückseite der Nische über der Grabfigur ein Relief, das den segnenden Christus darstellt, der zwischen Maria und dem hl. Petrus thront. Seitlich befinden sich noch zwei weihrauchschwingende Engel<sup>687</sup>.

In Italien waren aufwendige Grabanlagen ebenfalls sehr häufig, wie die zahlreichen Beispiele im Tafelwerk von Longhurst beweisen. Hier aber blieb die Form des „enfeu“ selten; statt dessen findet man in allen Variationen Baldachingrabmäler, die meist an die Wand angelehnt sind. Unter den oft sehr bekannten Monumenten seien als Beispiele herausgegriffen das Grabmal des 1279 gestorbenen Bischofs von Orvieto, Fra Ildebrandini Cavalcanti di Firenze, in Sta. Maria Novella, Florenz (Abb. 73)<sup>688</sup>, das Grab des 1283 verstorbenen Königs von Jerusalem, Johanne de Brienne, in San Francesco in Assisi<sup>689</sup>, das Grabmal des 1304 gestorbenen Papstes Benedikt XI. in San Domenico in Perugia<sup>690</sup>, oder das Grab des 1343 gestorbenen Königs Robert des Weisen in Sta. Chiara in Neapel<sup>691</sup>. Besonders erwähnt sei das prächtige Grabmonument des Kardinals de Bray in San Domenico in Orvieto, das nach 1282 von Arnolfo di Cambio angefertigt wurde. Hier erscheint wie bei dem Grab Benedikts XI. zwischen Nebenfiguren eine thronende Madonna mit Kind über der Tumba<sup>692</sup>. Auch freistehende Baldachingrabmäler sind in Italien bekannt, z. B. die

<sup>686</sup> Guibert Série I (1927) No. 662.

<sup>687</sup> s. Abb. in: Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'Architecture française, Tome IX (Paris 1868) p. 39 fig. 11. — In diesem Zusammenhang sei die Frage gestellt, ob nicht auch die thronende Figur eines Bischofs in der Kathedrale von Sens ursprünglich zu einer solchen Grabanlage gehörte. Das Bildwerk, das 1,20 m hoch ist und Spuren alter Fassung zeigt, dürfte gegen Ende des 12. Jahrhunderts entstanden sein; es befindet sich heute im nördlichen Chorumgang der Kathedrale in die Wand eingelassen. Entdeckt wurde die Skulptur im Jahre 1897, in eine Hauswand eingemauert. Die geläufige Identifizierung dieses Bischofs mit dem hl. Thomas Becket scheint nicht sehr glaubwürdig; sie ist im Fundort begründet, da die Figur in dem Haus entdeckt wurde, in dem nach der Überlieferung der Heilige während seines Aufenthalts in Sens (1166—1170) gewohnt haben soll (vgl. M. Aubert, La Bourgogne. La Sculpture, Tome I, Paris 1930, p. 7, pl. 15). Die Anlage des Bildwerks ähnelt sehr der Madonna der „Porte Romane“ in Reims (Abb. 70). Der Bischof thront unter einem Architekturbaldachin, der wie in Reims ursprünglich von zwei dünnen — heute abgebrochenen — Rundpfeilern gestützt wurde. Die Vermutung einer Grabmallsfigur bleibt Hypothese; man kann sich jedoch schwerlich vorstellen, in welchem Zusammenhang die Skulptur sonst aufgestellt gewesen sein könnte.

<sup>688</sup> Longhurst (1965) Nr. G. 4.

<sup>689</sup> Longhurst (1965) Nr. C. 28.

<sup>690</sup> Longhurst (1965) Nr. H. 9.

<sup>691</sup> Longhurst (1965) Nr. E. 17.

<sup>692</sup> Panofsky (1964) 84, Abb. 333. — Longhurst (1965) Nr. C. 37. — Rekonstruktion siehe Romanini (1969) p. 37.

Arca di S. Pietro Martire in S. Eustorgio, Mailand, die 1339 fertiggestellt war<sup>693</sup>. Auffällig erscheint noch das Grab des 1343 verstorbenen Bischofs Ranieri Uberrini in S. Francesco in Cortona (Abb. 74), wo über der auf der Tumba liegenden Darstellung des Verstorbenen oben noch einmal der Bischof erscheint, in lehrender Haltung auf der Kathedra sitzend. Der äußeren Form nach könnte man sich die Regensburger Anlage gut wie dieses Monument vorstellen<sup>694</sup>. Von der Darstellung her verwandt scheint dann das Monument des 1464 verstorbenen deutschen Kardinals Nikolaus von Kues, der in seiner Titelkirche S. Pietro in Vincoli zu Rom begraben wurde (Abb. 75). Hier kniet der Kardinal vor der Figur des auf der Kathedra thronenden hl. Petrus, der in einer Hand Buch und Schlüssel, in der anderen Hand die auf das Gotteshaus anspielenden Ketten hält<sup>695</sup>.

In Deutschland dürfte die Form des Wandbogengrabes nicht sehr verbreitet gewesen sein. Das „enfeu“ läßt sich nach Borgwardt im 12. Jahrhundert nur in der Trierer Gegend nachweisen, dort eindeutig von Frankreich her beeinflusst, seit dem 13. Jahrhundert jedoch vereinzelt auch im übrigen Deutschland<sup>696</sup>. Hier dominiert seit alters das freistehende Tumba- oder Tischgrab oder die Bodenplatte. Häufiger scheint jedoch auch in Deutschland das Baldachingrabmal gewesen zu sein. Als älteste Anlage ist hier das Grabmal Papst Clemens II. im Bamberger Dom zu nennen (um 1237). Hier erhob sich über der Tumba wahrscheinlich ein freistehender Baldachin auf vier Säulen, die mit Engeln besetzt waren<sup>697</sup>. Anzuführen wären dann das sechseckige Baldachingehäuse über der Tumba des Pfalzgrafen Heinrich in Maria Laach (nach 1255)<sup>698</sup>, sowie das sog. Mausoleum der hl. Elisabeth in Marburg<sup>699</sup>. Hingewiesen sei auch auf das — allerdings erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstandene — Grabmal des Bischofs Rotho im Dom zu Paderborn an der Südwand des Chores. Bei diesem Nischengrab ist über der Tumbenfigur des Bischofs die stehende Figur einer Muttergottes mit Kind eingelassen, zu deren Seiten die Stifter knien (heute nur noch die Frau erhalten); die Gruppe wird von zwei weihrauchschwingenden Engeln flankiert<sup>700</sup>. In Regensburg selbst findet sich schließlich in der Niedermünsterkirche eine etwa 1330 entstandene monumentale Baldachinanlage im linken Seitenschiff an der Nordwand der Kirche. Sie wurde als gemeinsames Grabmal für den hl. Erhard, sowie für die Seligen Kunigunde von Uttenhofen und Albert errichtet und gliedert sich in drei Arkadenöffnungen nebeneinander, deren jede ein Grab birgt. Die Gräber dienen gleichzeitig als Altäre, wobei die Grabplatten mit den Liegefiguren der Heiligen jeweils in einem nach vorn geöffneten Kastenraum unter der Mensa eingesetzt sind<sup>701</sup>. Bei der geringen Tiefe der Ziborien vermutete allerdings schon Joseph

<sup>693</sup> Longhurst (1965) Nr. K. 6.

<sup>694</sup> Longhurst (1965) Nr. H. 26.

<sup>695</sup> Longhurst (1965) Nr. X. 21.

<sup>696</sup> Vgl. Borgwardt (1939) 19 f.

<sup>697</sup> s. A. von Reitzenstein, Das Clemensgrab im Dom zu Bamberg, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst NF Bd. VI (München 1929) 216—275.

<sup>698</sup> s. O. Schmitt, Artikel „Baldachingrabmal“, in: RDK Bd. I, Sp. 1403/04, Abb. 1.

<sup>699</sup> s. O. Schmitt, in: RDK Bd. I, Sp. 1403/04, Abb. 3.

<sup>700</sup> s. B. Meier, Das Grabmal des Bischofs Rotho im Dom zu Paderborn, in: Zeitschrift für christliche Kunst 26 (1913) Sp. 97—102.

<sup>701</sup> KD Oberpfalz, H. XXII, Stadt Regensburg, Bd. II, 222—224, Abb. 172—174.

Braun<sup>702</sup>, die Altäre seien erst später hier eingebaut worden, und der Bau hätte ursprünglich nur als Grabmonument gedient. Vielleicht ist die eigenwillige Anlage in Niedermünster in ihrer Form von dem Grabmal Heinrich von Rottenecks her beeinflußt, wobei den drei Gräbern entsprechend drei Ziborien nebeneinander gerückt wurden.

*Literatur:*

Dahlem 1882, S. 8 — Riehl 1890, S. 58. — Riehl 1893, S. 54 f. — Walderdorff 1896, S. 191, 275. — Seyler 1905, S. 67 f. — Dehio 1908, S. 430. — Hildebrandt 1910, S. 115 f. — Riehl 1912, S. 117. — Schinnerer 1918, S. 46. — Endres 1920, S. 20, Nr. 150. — Kieslinger 1922, S. 131. — Pinder 1924, S. 53. — Weigert 1927, S. 30. — Heidenhain 1927, S. 191—194, 204. — Thoma 1929, S. 58. — Pinder 1937, S. 32. — Kleiminger 1939, S. 12. — Kleiminger 1948, S. 53 f. — Thieme-Becker Bd. XXXVII 1950, „Meister des Erminold“, S. 93 f. — Feulner-Müller 1953, S. 184 f. — Diepolder 1953, S. 9. — Schädler 1956, S. 289. — Schmidt 1957, S. 148, 172. — Ramisch 1967, S. 3 f. — Sauerländer 1968, S. 76.

<sup>702</sup> Braun, Altar, Bd. 2 (1924) 248.

## VI. Schulwerke und Verwandtes

In diesem Abschnitt sollen die Skulpturen behandelt werden, bei denen eine direkte Abhängigkeit ihres Bildhauers vom Erminoldmeister nachgewiesen werden kann. Dabei ist zu unterscheiden zwischen Werken, die Vorbilder des Erminoldmeisters nachahmen, und solchen, bei denen der Stil des Erminoldmeisters übernommen und selbständig weiterverarbeitet worden ist. Die zeitliche Stellung des Bildhauers am Ende der Monumentalplastik des 13. Jahrhunderts und sein eigenwilliger, der Tradition verhafteter Stil bringen mit sich, daß großenteils nur schwache Nachfolgewerke genannt werden können. Die oft zitierten Vergleiche mit bedeutenden Bildwerken der Zeit halten nämlich einer Überprüfung nicht stand.

Nicht überzeugen können beispielsweise die engen Zusammenhänge, die stets zwischen der hervorragenden stehenden Muttergottesfigur von der Gruppe der Anbetung der Könige an den Langhauspfeilern von St. Lorenz in Nürnberg und dem Erminoldmeister gesehen wurden<sup>703</sup>. Für die Zuweisung scheint nur die Massigkeit der Faltengebilde berücksichtigt worden zu sein. In Wirklichkeit aber ist die Nürnberger Maria aus einem Zug entwickelt, zur Seite und nach hinten betont ausgebogen und in ihrer Komposition ganz auf die in starker Spannung auseinanderstrebenden Richtungsachsen zwischen Mutter und Kind bezogen. Während beispielsweise bei der Regensburger Verkündigungsmaria der Oberkörper auf dem mächtigen „Sockel“ des Untergewandes aufsitzt und Hals und Kopf ihrerseits wie Kuben auf den Oberkörper gebaut sind, lassen sich bei der Nürnberger Muttergottes solche Unterscheidungen nicht machen; ein Teil verfließt in rundem Schwung ins andere. Das rechte Bein zeichnet sich in seiner ganzen Länge unter dem Gewand ab, während das linke Bein durch die Gewandmassen ersetzt wird, — ein geläufiges Schema für Muttergottesfiguren dieser Zeit. Mit den Bildwerken des Erminoldmeisters besteht jedoch kein Zusammenhang.

Abzulehnen sind auch die engen Beziehungen, die James J. Rorimer zwischen einer Holzfigur des Metropolitan-Museums New York und dem Werk des Erminoldmeisters sieht<sup>704</sup>. Wenn dieses Holzbildwerk eines stehenden Christus überhaupt deutsch ist<sup>705</sup>, könnte es zwar oberrheinisch sein — es erschiene dann als Vorläufer des Andachtsbildes und wäre wohl gegen Ende des 13. Jahrhunderts anzusetzen — von den genannten Prinzipien des Erminoldmeisters ist aber in diesem Stil nichts zu finden.

<sup>703</sup> Erstmals bei Beenken (1924) 65 f. — vgl. auch Martin (1927) 46—48, 142 f. Nr. 88. — E. Lutze, Die Nürnberger Pfarrkirchen St. Sebald und St. Lorenz (Berlin o. J., ca. 1940) 53. — E. Eichhorn, Die Plastik, in: Die Lorenzkirche in Nürnberg, hrsg. v. J. Viebig (Königstein/Taunus 1971) 21 und 29.

<sup>704</sup> Rorimer (1928/29) p. 172—174.

<sup>705</sup> Alfred Schädler hält die Figur für französisch (mündliche Mitteilung).

Zu fragen ist dann, ob die Verwandtschaft zwischen den Figuren des Erminoldmeisters und österreichischen Bildwerken, vor allem der thronenden Maria in Klosterneuburg oder den Figuren aus dem ehemaligen Minoritenkloster in Wiener Neustadt<sup>706</sup>, tatsächlich so eng ist, wie von Alfred Schädler und Gerhard Schmidt angenommen wird<sup>707</sup>. Untereinander gehören die österreichischen Skulpturen zwar eng zusammen, wie vor allem ein Vergleich der Klosterneuburger Muttergottes mit der Sitzfigur aus Wiener Neustadt zeigt; an den Erminoldmeister erinnert aber nur eine gewisse Vorliebe für dicke Gewandstoffe und massige Falten, die jedoch in wulstigen Stegen weich verfließen. Stilistisch gehören diese österreichischen Werke viel allgemeiner zu jenem großen Kreis süddeutscher Figuren, die direkt von französischen Vorbildern abhängen und deren frühestes Beispiel wohl in der bedeutenden stehenden Muttergottes aus der Ortenburgkapelle des Passauer Domes (um 1290, heute Germanisches Nationalmuseum Nürnberg)<sup>708</sup> zu sehen ist. Hinzuweisen ist auch auf die Marienfigur aus Rain bei Straubing (heute im Fürstlichen Schloß Thurn und Taxis, Regensburg)<sup>709</sup>, die wohl ebenfalls noch ins ausgehende 13. Jahrhundert gehört und in ihrer weichen Faltengebung mit den österreichischen Bildwerken vergleichbar scheint, sowie auf die Muttergottesfigur aus Erlach bei Pitten (heute im Dom- und Diözesanmuseum in Wien), deren Verwandtschaft mit der stehenden Maria aus Wiener Neustadt Hilde Bachmann betonte<sup>710</sup>. Lediglich bei dieser stehenden Muttergottesfigur aus Wiener Neustadt (heute im Museum für österreichische Kunst des Mittelalters im Unteren Belvedere in Wien) findet man eine ungewöhnliche Betonung des Volumens, eine Aufgliederung des Gewandes in mächtige, übereinander gestaffelte Schüsselfalten — was besonders bei der Seitenansicht von links auffällt — und eine Umformung des Unterkörpers zu einem sich nach allen Seiten verbreitenden „Gewandsockel“, so daß hier — bei allen Unterschieden in den Einzelheiten — ein gewisser Einfluß des Stils des Erminoldmeisters spürbar scheint, ohne daß dieser Eindruck präzisiert werden könnte.

Von den direkten Zuschreibungen an den Erminoldmeister ist außer dem längst widerlegten Hinweis Franz Kieslingers auf eine „Johannesschüssel“ im Bayerischen Nationalmuseum München<sup>711</sup> auch dem Versuch Hans Thomas zu widersprechen, das Tympanonfragment eines segnenden Christus im Dominikanerinnenkloster Hl. Kreuz in Regensburg dem Erminoldmeister zuzuschreiben<sup>712</sup>. Dieses jetzt in eine Wand des Kreuzganges eingelassene Relief<sup>713</sup> gehört in einen ganz anderen

<sup>706</sup> R. Ernst, Die Klosterneuburger Madonna, in: *Belvedere* Bd. 5 (1924) 97—118. — K. Garzarolli von Thurnlakh, *Mittelalterliche Plastik in Steiermark* (Graz 1941) 24 f., Abb. 12—14.

<sup>707</sup> Schädler (1956) 289f. — G. Schmidt (1957) 173.

<sup>708</sup> Die 139 cm hohe Figur besteht aus Grünsandstein aus der Regensburger Gegend; Stafski (1965) Nr. 153.

<sup>709</sup> KD Niederbayern, H. XII, Bez.-Amt Straubing, 149 f., Tfln. 9 und 10. — Martin (1927) 27, 153 Nr. 217, Abb. 7 und 13.

<sup>710</sup> Bachmann (1943) 23 f. — A. Saliger, *Katalog des Erzbischöflichen Dom- und Diözesanmuseums Wien* (Wien 1973) 88 f. Nr. 57, Abb. 8.

<sup>711</sup> Kieslinger, 1922. — Lill, 1924.

<sup>712</sup> Thoma (1929) 56—58. — KD Oberpfalz, H. XXII, Stadt Regensburg Bd. II, 113. drei ausgestreckte Finger der rechten Hand abgestoßen, Nase ergänzt.

<sup>713</sup> Die Skulptur wurde im Jahre 1926 bei Ausbesserungsarbeiten gefunden, und zwar über einem Portal des Südtraktes des Kreuzganges. Heute ist sie im östlichen Flügel des

Stilkreis; es kann auch nicht als unbeholfene Nachahmung des Stils des Erminoldmeisters bezeichnet werden, wie Gerhard Schmidt vermutete<sup>714</sup>. Vielmehr ist in der Skulptur ein Werk jenes Bildhauers zu sehen, der das Tympanon der abgebrochenen Augustinerkirche in Regensburg schuf (heute im Städtischen Museum)<sup>715</sup>. Das zeigt ein Vergleich des Christuskopfes mit dem Gesicht der Maria vom Augustinertympanon: Auf dem glatt gewölbten, eigentümlich flachen Gesicht scheinen die Einzelheiten unsicher, fast verschwimmend eingetragen, die großen, mandelförmigen Augen sind vorgewölbt und wirken mit dem glatten Umriß der Lider wie aus der Gesichtsfäche ausgeschnitten. Die Nase ist ohne Akzentuierung wulstig angesetzt; ebenso zeichnen sich die weichen Lippen im Umriß nicht exakt ab. Typisch für den Bildhauer erscheint die Form der Haare, die bei beiden Christusköpfen gleich ist: Das Haar ist zu dicken Strängen zusammengefaßt, auf denen die einzelnen Haarsträhnen als parallele Linien eingezeichnet sind. Die einzelnen Stränge fallen in flachen Wellenlinien herab und rollen sich an den Enden ein. Diese sehr summarische Gestaltung erinnert mehr an Stuck- als an Steinfiguren. Überhaupt eignet diesem Bildhauer etwas Weiches, ein Verschleifen des Umrisses und eine Vorliebe für teigig verfließende Gewänder, so daß wohl tatsächlich an Vorbilder aus der Stuckplastik zu denken ist. Zum Erminoldmeister zeigt dieser Stil aber keine Verbindung.

Bei den folgenden Skulpturen ist dagegen ein deutlicher Einfluß des Erminoldmeisters nachweisbar. Sie werden der Reihe nach vorgeführt.

### 1. Der Kopf eines Engels (?) in Straßburg (Abb. 76)

Grauer, leicht ins Rötliche gehender Sandstein

Im Haar Reste von Fassung (gold)

Beschädigungen: Nase und Mund abgeschlagen, zahlreiche Abstoßungen im Gesicht, Bruchstelle am Hals beim Ansatz des Gewandes.

Höhe 31 cm, Breite 23 cm

Um 1270

Straßburg, Frauenhaus-Museum (Inv.-Nr. 57)

Dieser Kopf, der vermutlich von der Kathedrale stammt<sup>716</sup>, wurde zuerst von Hans Weigert dem Erminoldmeister zugeschrieben<sup>717</sup>, während Lotte Heidenhain in ihm ein Schulwerk des Bildhauers sah<sup>718</sup>. Ilse Futterer setzte den

Kreuzgangs innen in die Ostwand eingemauert, im zweiten Joch von Süden, in gut 2 m Höhe. Maße: 82 cm breit, 62 cm hoch, Relieftiefe bis zu 18 cm, Dicke der Grundplatte (nach Thoma) 17 cm. Sandstein; ursprüngliche Fassungsreste (Obergewand dunkelzinnob, Untergewand olivgrün, Haare und Gesichtspartien helles Rostbraun, Kreuz des Nimbus rot mit schmalen grünen Rändern, — nach Thoma) gänzlich entfernt, heute gelblich-grauer Ölfarbenanstrich. Beschädigungen: oberer Teil des Nimbus fehlt (heute ergänzt), drei ausgestreckte Finger der rechten Hand abgestoßen, Nase ergänzt.

<sup>714</sup> G. Schmidt (1957) 173 Anm. 58.

<sup>715</sup> KD Oberpfalz, H. XXII, Stadt Regensburg, Bd. III, 58, Abb. 44. — Diepolder (1953) 9.

<sup>716</sup> Schmitt, Straßburg (1924) X, Tfln. 54 b, 193 a und b. — V. Beyer, La sculpture médiévale du Musée de l'Oeuvre Notre-Dame. Catalogue (Strasbourg 1963) p. 29 n. 129.

<sup>717</sup> Weigert (1927) 30 f.

<sup>718</sup> Heidenhain (1927) 204.

Kopf in Verbindung mit den Mainzer Aposteln<sup>719</sup>. Wolfgang Kleiminger hielt ihn für ein Frühwerk des Erminoldmeisters<sup>720</sup>; Gerhard Schmidt schloß sich dieser Vermutung an<sup>721</sup>.

Tatsächlich steht der Kopf in engem Zusammenhang mit den Basler Archivoltenfiguren. Typisch erscheinen der runde Kopf mit dem ausgeprägten Hinterhaupt, der auf einem breiten Hals wie auf einer Säule sitzt, die gewölbte Gesichtsfäche, die Form der Augen, die geradezu als Kennzeichen für den Erminoldmeister bezeichnet werden muß, die hochgezogenen Brauen, der lachende Mund mit den seitlichen Grübchen. Trotzdem kann der Kopf nicht ohne weiteres als eigenhändig bezeichnet werden. Zu unterscheiden ist zunächst die Form der Haare. Die Basler Sibylle rechts D 8 (vgl. Abb. 5) zeigt zwar das gleiche Prinzip der kurvig ausschwingenden Locken, deren Strähnen kantig eingraviert sind; wo aber bei der Sibylle die Locken vor- und zurückschwingen, sich nach vorn rollen und in der Tiefe Schatten verfangen lassen, sind beim Straßburger Kopf nicht nur die Strähnen feiner eingezeichnet, sondern auch die Locken glatter geordnet und ohne starke Kontraste aneinander gereiht. Außerdem scheint ein gewisser Qualitätsunterschied zu bestehen: Der Straßburger Kopf wirkt auf den Abbildungen, bei denen er leicht von oben fotografiert ist (Abb. 76)<sup>722</sup>, besser als im Original oder bei Aufnahmen leicht von unten<sup>723</sup>, die der ursprünglichen Ansicht aber eher entsprechen. Die Unterschiede liegen in der Proportion: Die Stirn ist verhältnismäßig niedrig, das Untergesicht dagegen springt weit vor und ist stark betont, was den Kopf ein wenig derb wirken läßt. Wahrscheinlich lassen die Beschädigungen auch das Gesicht interessanter wirken als es ursprünglich war. Insgesamt ist der Kopf aber so zerstört, daß das Verhältnis zum Erminoldmeister nicht mehr geklärt werden kann.

Zur Ikonographie verwies Wolfgang Kleiminger auf den Kolmarer Verkündigungengel (Abb. 46)<sup>724</sup>. Dieser Engel wäre eine Replik nach der Straßburger Figur, von der nur der Kopf erhalten ist. Die ganze Gestalt ließe sich nach der Kolmarer Skulptur ergänzen. Ob die Zusammenhänge tatsächlich so eng sind, wie Kleiminger annimmt, läßt sich nicht beweisen. Zumindest scheint aber die Deutung des Straßburger Fragmentes auf einen Engelskopf am überzeugendsten zu sein.

## 2. Die thronende Muttergottes in Nürnberg (Abb. 79)

Hellgrauer, weicher, feinkörniger Sandstein  
Reste von zwei Fassungen übereinander, jeweils ziemlich dick aufgestrichen: Mantel der Maria früher rot (mit Goldornamenten ?), später blau (zu taubengrau verwittert); Untergewand früher grün mit Goldmustern, später rot; Kleid des Kindes früher hellrot, später blau (wie Mantel der Maria). Nach dem dicken Auftrag dürfte auch die ältere Fassung nicht die ursprüngliche sein.  
Beschädigungen: Rechte Hand des Kindes fehlt; linker Daumen der Maria abgebrochen, am Mittelfinger der gleichen Hand Abstoßung. Am Kopftuch vor

<sup>719</sup> Futterer (1928) 48.

<sup>720</sup> Kleiminger, Elsaß (1939) 6, 12—14.

<sup>721</sup> G. Schmidt (1957) 142 f., 147.

<sup>722</sup> Schmitt, Straßburg (1924) Tfl. 54 b.

<sup>723</sup> Schmitt, Straßburg (1924) Tfl. 193 b.

<sup>724</sup> s. S. 120. — Kleiminger, Elsaß (1939) 12.

der Brust größere Fehlstelle ergänzt. Der Kopf des Kindes war einmal abgebrochen, wurde aber wieder aufgesetzt. Die Thronwangen wurden später abgearbeitet. Am Sockel zahlreiche Ausbrüche.

Höhe 140 cm, Breite 64,5 cm, Tiefe 54 cm

Um 1290

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Inv.-Nr. Pl 2300)

Die Figur stammt aus Straubing, wo sie zuletzt in einer Nische der Durchfahrt des Deschauer-Hauses (Nr. 333) am Ludwigsplatz stand<sup>725</sup>. Im Jahre 1922 gelangte sie aus dem Münchner Kunsthandel ins Germanische Nationalmuseum Nürnberg. E. Heinrich Zimmermann, der die Figur 1924 als erster veröffentlichte, hielt sie für ein eigenhändiges Werk des Erminoldmeisters. Dieser Zuschreibung widersprachen schon 1927 Lotte Heidenhain<sup>726</sup> und Kurt Martin<sup>727</sup>, sowie 1929 Hans Thoma<sup>728</sup>. Spätere Autoren hielten das Bildwerk für die Arbeit eines Bildhauers, der den Stil des Erminoldmeisters nachzuahmen suchte<sup>729</sup> oder für ein Werk der eigenständigen Regensburger Lokaltradition<sup>730</sup>.

Die frische Naivität und die Liebenswürdigkeit der Gruppe können nicht darüber hinwegtäuschen, daß in ihr nur ein Werk mäßiger Qualität gesehen werden kann. Das zeigen vor allem die Einzelheiten: die Starre der Gesichter, in denen Augen, Nase und Mund schematisch angegeben sind, die Hände, die keine Gelenke zu kennen scheinen, die Gewänder, deren dicke Stoffe sich schwerfällig um die Figuren legen und plumpe Faltenwülste ausbilden. Die Gesamtkomposition dagegen zeugt von einem besonderen Einfallsreichtum. Der Unterkörper der Maria ist als Block gegeben; die Knie zeichnen sich unter dem Gewand nicht sehr deutlich ab, der linke Unterschenkel ist ganz verzeichnet und läßt sich kaum mit dem linken Fuß in Verbindung bringen. Dafür aber ist auf die Anordnung des Gewandes höchster Wert gelegt. Der breite, über die Knie geschlagene Teil des Mantels zeichnet mit seinem unteren Saum auf der Vorderseite der Figur eine vom linken Fuß schräg ansteigende Linie ein. Über dieser Zäsur formt sich der Stoff zu parallel gereihten Schüsselfalten, die gleichfalls schräg ansteigen und den Blick des Betrachters direkt zum Kind lenken, das auf dem rechten Oberschenkel der Maria steht. Das Gewand des Kindes ist zu senkrechten Röhrenfalten geordnet, die nach oben — zum Haupt des Kindes — weisen. Der Kopf Mariens ist betont gerahmt durch den Schleier, dessen langes Ende vorn über den Oberkörper geschlungen ist und über die linke Schulter herabfällt. Damit das Haupt aber nicht zu isoliert erscheint, ist der linke Arm des Kindes zum Schleier hin erhoben. Außerdem folgt das Ende des Schleiers dem linken Arm der Maria und damit einer groß einschwingenden Bewegung, die über den linken Unterarm, die Hand der Mutter und den betont eingesetzten oberen Mantelteil direkt zum Kind führt. Der Unterkörper der Maria ist also als großer „Gewandsockel“ ausgebildet, der vor allem auf das Jesukind hin ausgerichtet ist. Das Kind wendet sich seinerseits zu Maria

<sup>725</sup> Zimmermann (1924) 24. — Stafski (1965) Nr. 9.

<sup>726</sup> Heidenhain (1927) 202.

<sup>727</sup> Martin (1927) 47.

<sup>728</sup> Thoma (1929) 58.

<sup>729</sup> Müller (1950) 30 Nr. 9.

<sup>730</sup> Stafski (1965) Nr. 9.

hin, und die enge Beziehung zwischen Mutter und Kind wird in den verbindenden Bögen der Komposition deutlich ausgedrückt. Das Haupt Mariens wird in seiner Bedeutung gesteigert durch den geschlossenen Rahmen des Schleiers.

Man kann kaum annehmen, daß die Erfindung dieses konsequent ausgerichteten Bildaufbaus vom Bildhauer der Skulptur selbst geleistet wurde. Dagegen finden wir hier — wenn auch vergrößert — die Prinzipien, nach denen der Erminoldmeister seine Figuren gestaltete. Vielleicht ist in dieser Figur weniger der Stil des Erminoldmeisters nachgeahmt, als vielmehr ein — verlorenes — Original des Erminoldmeisters in den Grundzügen kopiert.

### 3. Der Kopf eines Engels (?) in Regensburg (Abb. 77)

Kalkstein, grobporig, verwittert

Geringe Spuren von Fassung an Gesicht, Haaren und Gewand (Goldborste)

Beschädigungen: Nase fehlt, Lippen abgeschlagen; zahlreiche Abstoßungen, die teilweise bereits wieder verwittert sind. Hinterkopf in stumpfem Winkel vollkommen abgeflacht (schwarz durch Rußspuren). Bruchstelle am Hals, knapp unter dem Ansatz des Gewandes.

Höhe 42 cm, Breite 31 cm

Um 1280/90

Regensburg, Städtisches Museum (Inv.-Nr. HVE 202 a)

Der Kopf, der in Regensburg an einem Kamin des Hauses An der Hülling C 140 eingemauert war, wurde im Jahre 1903 von dem Besitzer, einem Schreinermeister Breitig, dem Historischen Verein von Regensburg für seine Sammlung geschenkt<sup>731</sup>. Erwähnt wurde er bisher lediglich von Irene Diepolder, die ihn dem Meister der Dominikaner-Muttergottes zuschreibt und um 1290 ansetzt<sup>732</sup>.

Am erstaunlichsten wirkt bei diesem Fragment der starke Gegensatz zwischen dem extrem schmalen und langen Gesicht und der Fülle der Haare, die den Kopf wieder rund erscheinen lassen. Überhaupt sind die Haare das auffallendste Merkmal; sie sind zu riesigen, spiralförmig eingedrehten Locken geformt, die ohne Rücksicht auf Symmetrie nebeneinander gesetzt wirken. Nicht aus einzelnen Strähnen scheint das Haar gebildet, sondern aus bewegten Massen, deren Fülle kaum zu bändigen war. Gegen diese Vielfalt der Formen wirkt das Gesicht mit den hochgezogenen Brauen und dem kleinen Mund besonders nichtssagend. Neben der Gestaltung der Haare zeigt die Form der Augen deutlich die Verwandtschaft mit dem Stil des Erminoldmeisters; ebenso scheinen die weichen Rundungen der Gesichtsfläche und der breit angesetzte Hals von Vorbildern des Erminoldmeisters übernommen. Der Bildhauer des Kopfes steht, wie Diepolder betonte, in engem Zusammenhang mit der Dominikaner-Muttergottes und der thronenden Muttergottes im Regensburger Museum (siehe unten). Vielleicht kann bei diesen drei Skulpturen der gleiche Werkstattzusammenhang angenommen werden. Die Gestaltung des Kopfes erinnert stark an das Haupt des Verkündigungse Engels im Kolmarer Unterlindenmuseum (Abb. 46)<sup>733</sup>, so daß die enge Beziehung des Erminoldmeisters zur oberrheinischen Plastik auch von diesen schwächeren Werken her bestätigt wird.

<sup>731</sup> Siehe VHVO 55 (1903) 334, III, Nr. 1.

<sup>732</sup> Diepolder (1953) 9.

<sup>733</sup> s. S. 120.

#### 4. Die Dominikaner-Muttergottes (Abb. 80)

Kalkstein, feinporig

Fassung unterschiedlich erhalten: Untergewand blau (nachgedunkelt); Obergewand rot (gut erhalten) mit kleinen aufgesetzten Goldornamenten; Kopftuch innen und Haare vergoldet; Kopftuch außen und Gewand des Kindes weiß (?); Inkarnat dunkel, anscheinend mit Ölfarbe überstrichen.

Beschädigungen: Die Figur ist so zerstört, daß sie nur noch als Fragment bezeichnet werden kann. Es fehlen der linke Arm der Maria, beide Arme, der Kopf und das rechte Bein des Kindes. Abgeschlagen sind alle Finger der rechten Hand Mariens, ebenso ihre Nase und ein Stück der Agraffe. Das Kopftuch ist stark bestoßen. Vom Gewand fehlen besonders in der unteren Hälfte der Figur so große Teile, daß hier nicht einmal der Verlauf des Gewandes mehr rekonstruiert werden kann. Viele ausgebrochene Faltenstege sind außerdem ergänzt.

Höhe 181 cm, Breite 52 cm

Um 1290

Regensburg, Städtisches Museum

Die Figur stammt aus dem Regensburger Dominikanerkloster, wo sie zuletzt im Hof des Kreuzgangs stand, bis sie in die Sammlungen des Historischen Vereins gelangte. Als erster beschäftigte sich 1918 Johannes Schinnerer mit dem Bildwerk; er setzte es um 1300 an<sup>734</sup>, was umso mehr erstaunt, als Schinnerer die Figuren des Erminoldmeisters selbst ins frühe 14. Jahrhundert datierte. J. A. Endres vermutete in seinem 1920 erschienenen Führer durch das Ulrichsmuseum eine Entstehungszeit zu Beginn des 14. Jahrhunderts<sup>735</sup>, während schließlich Irene Diepolder mit Rechte auf die Zeit um 1290 verwies<sup>736</sup>.

Für eine Entstehung im Umkreis des Erminoldmeisters sprechen die mächtigen Röhrenfalten, die auf das Kind hinweisen, die scharfkantig übereinander geordneten Schüsselfalten rechts und links hinten bei der Figur, die Haare, die dicke Schnecken ausbilden und an die Gestaltung bei dem Engelskopf des Regensburger Museum erinnern (vgl. Abb. 77). Auch das Gesicht der Maria gleicht dem des Engels: Es zeigt die gleiche schmale und langgestreckte Form, die hochgezogenen Augenbrauen, die von der Nasenwurzel aus aufsteigen, die typisch geschwungenen Augen, den auffallend kleinen Mund, der durch einen hohen Steg mit der Nase verbunden ist, den breiten Hals, der weich mit dem Kinn verfließt. Beide Bildwerke könnten aus derselben Werkstatt stammen. Die Figur der Muttergottes ist aber zu zerstört, als daß sich über Stil und Qualität nähere Angaben machen ließen. An Einzelheiten ist noch die eigenartige Form der Krone zu nennen. Sie besteht aus einer hohen, über dem Kopftuch stehen gelassenen Platte, auf deren senkrechtem Rand eine Blütenkrone ausgearbeitet ist.

#### 5. Die thronende Muttergottes in Regensburg (Abb. 81)

Kalkstein, feinporig; Rückseite ausgehöhlt

Fassung in Resten nachweisbar: Untergewand blau; Obergewand rot, grün gefüttert; Kopftuch weiß; Inkarnat leicht rötlich. Oberfläche des Steins teilweise glatt und glänzend; mit Wachs eingelassen (?), sicher nicht ursprünglich.

<sup>734</sup> Schinnerer (1918) 30.

<sup>735</sup> Endres (1920) 21 Nr. 161.

<sup>736</sup> Diepolder (1953) 9.

Beschädigungen: Es fehlen große Teile der Figur: der Oberkörper des Kindes, der rechte Unterarm Mariens, Teile von Unterkörper und Gewand des Kindes, viele Faltenstege und Gewandteile der unteren Hälfte des Bildwerks. Das Kopftuch Mariens ist besonders links stark bestoßen. Teile des Kronreifs und die Zacken der Krone sind abgeschlagen. Die Nase ist ergänzt. An der Innenseite des rechten Oberarms verkitteter Sprung.

Höhe 95 cm, Breite 46 cm

Um 1290

Regensburg, Städtisches Museum (Inv.-Nr. K 1961/47)

Die Figur gelangte aus dem Kunsthandel ins Museum der Stadt Regensburg. Zuerst erwähnte sie 1923 Franz Kieslinger<sup>737</sup>; im gleichen Jahr war sie auf der Ausstellung „Mittelalterliche Bildwerke 1200—1440“ in Wien zu sehen<sup>738</sup>. Als Provenienz war angegeben, das Bildwerk habe sich ehemals in der Sammlung Zatzka befunden, wo es als regensburgisch bezeichnet worden sei. Kieslinger dagegen hielt es für österreichisch und setzte es um 1260 an. 1961 wurde die Figur für das Regensburger Museum erworben.

Für eine Entstehung der Muttergottesfigur in Regensburg sprechen die Ähnlichkeiten mit den beiden oben genannten Bildwerken des Engelskopfes und der Dominikaner-Muttergottes. Wiederum ist auf die Gestaltung des länglichen Gesichtes hinzuweisen, das auf dem breiten Hals aufsitzt und auf dessen glatt gewölbter Fläche die geschwungene Form der Augenlider, die hochgezogenen Brauen und der kleine Mund typisch erscheinen. Auch die Gestaltung der Haare weist nach Regensburg: Sie sind zu einem dicken Strang geformt, der stellenweise wie eingeschnürt wirkt und auf dem die Haarsträhnen als parallele Linien eingezeichnet sind. Vergleichbar ist diese Gestaltung dem Werkstattkreis um den Bildhauer des Augustiner-Tympanons, zu dem auch das Tympanonfragment in Hl. Kreuz gehört<sup>739</sup>.

Kieslinger nennt die Figur im Zusammenhang mit drei anderen (allerdings hölzernen) Bildwerken in österreichischem Privatbesitz<sup>740</sup>. Dabei besteht nur mit einer thronenden Muttergottes — damals im Kunsthandel Innsbruck<sup>741</sup> — eine entfernte Ähnlichkeit, die sich allerdings auf den Gesichtstypus und das weit übergreifende Kopftuch zu beschränken scheint (soweit dies die unzureichende Abbildung bei Kieslinger erkennen läßt). Zu der bei Kieslinger Abb. 6 gezeigten Muttergottes aus Wiener Privatbesitz gehört, wie Hilde Bachmann betonte<sup>742</sup>, vor allem eine thronende Muttergottesfigur im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart<sup>743</sup>, die aus Niederdonau stammt. In den gleichen Zusammenhang einordnen läßt sich auch eine thronende Muttergottes der Sammlung Schwartz, Mönchengladbach<sup>744</sup>. Die von Beeh und Schnitzler stammende

<sup>737</sup> Kieslinger (1923) 11, Tfl. 6.

<sup>738</sup> Ausstellungskatalog von F. Kieslinger, in: *Belvedere IV* (1923) 96 f., Nr. 5.

<sup>739</sup> s. S. 225 f.

<sup>740</sup> Kieslinger (1923) 11.

<sup>741</sup> Kieslinger (1923) 10, Abb. 2 b.

<sup>742</sup> Bachmann (1943) 86.

<sup>743</sup> Bachmann (1943) Tfl. 50 a.

<sup>744</sup> W. Beeh und H. Schnitzler, *Bewahrte Schönheit. Mittelalterliche Kunst der Sammlung Hermann Schwartz*, in: *Aachener Kunstblätter* 21 (1961) 12 Nr. 12. — *Ausstellungskatalog „Marienbild in Rheinland und Westfalen“* (Essen 1968) 67 Nr. 26.

Zuweisung der Figur nach Regensburg und zum Stil des Erminoldmeisters läßt sich dabei nicht aufrecht erhalten. Der Gesichtstypus hat mit den Bildwerken des Erminoldmeisters nichts zu tun. Die „aufgefächerten Falten über den Füßen“<sup>745</sup> gleichen nicht den radial ausgerichteten Faltensockeln der Regensburger Figuren, wie auch eine „tiefe Faltengebung“ nicht unbedingt auf den Umkreis des Erminoldmeisters schließen läßt. Eine Lokalisierung der Mönchengladbacher Figur nach Regensburg erscheint deshalb zu hypothetisch. Man kann höchstens mit Bachmann<sup>746</sup> allgemein vom „Donaugebiet“ sprechen.

### 6. Nachfolgewerke im frühen 14. Jahrhundert

Abschließend sei auf eine Reihe von Bildwerken verwiesen, die zwar später entstanden sind, aber noch Zusammenhänge mit dem Erminoldmeister zeigen, — sei es in Weiterbildung seines Stils oder in der Übernahme stilistischer oder motivischer Einzelheiten.

An erster Stelle ist hier die Muttergottesfigur mit dem Rosenstrauch im Bayerischen Nationalmuseum München anzuführen (Abb. 82), die aus Straubing stammt, aber sicher in Regensburg gearbeitet wurde, worauf auch das Material (Grünsandstein aus Kapfelberg/Regensburg) weist<sup>747</sup>. Die Figur scheint immer noch zu spät datiert<sup>748</sup>; hier ist nachdrücklich Wilhelm Pinder zu nennen, der bereits 1924 das Bildwerk an den Anfang des 14. Jahrhunderts setzte<sup>749</sup>. Tatsächlich muß die Figur schon um 1300 entstanden sein<sup>750</sup>. Zwar zeigen sich typische Einzelheiten für den Stil des beginnenden 14. Jahrhunderts — die senkrecht verlaufenden wellenförmigen Mantelsäume zu beiden Seiten Mariens, die gedrungenen Proportionen, die „Verblockung“ der Figur, die tiefen Faltenhöhlungen des Untergewandes, die weit in das Volumen eingreifen, der flache Oberkörper der Maria, die großen Köpfe von Mutter und Kind —, die Gesamtanlage des Bildwerks entspricht aber ganz der Figurenauffassung des 13. Jahrhunderts. Die Gruppe ist nicht als Andachtsbild gegeben, dem der Betrachter gegenübersteht und das sich in einer Ansicht erschließt. Man muß vielmehr um die Figur schreiten, wenn man sie voll erfassen will. Von keiner Seite ist die Gruppe ungehindert zu sehen. Es gibt nicht einmal eine Hauptansicht: Steht man frontal vor der Maria, verdecken Rosenstrauch und Kind das Gesicht der Mutter. Die Annahme Theodor Müllers, ursprünglich sei die Figur mit dem Rücken des Kindes zur Wand gestanden<sup>751</sup>, kann nicht überzeugen, da das Bildwerk auch auf dieser Seite sorgfältig ausgearbeitet ist. Die Rückseite der Maria dagegen

<sup>745</sup> Beeh-Schnitzler, in: Aachener Kunstblätter 21 (1961) 12.

<sup>746</sup> Bachmann (1943) 86.

<sup>747</sup> Halm - Lill (1924) 26 Nr. 108, Tfln. 60—62. — Höhe der Figur 134 cm. Entgegen den Angaben der Literatur dürfte die heutige Fassung nicht die ursprüngliche sein. Dafür sprechen einmal die in mehreren Schichten dick und glänzend aufgetragene Ölfarben-Bemalung, zum anderen das Unverständnis des Faßmalers, der bei den umgeschlagenen Säumen des Mantels an der linken Seite der Maria die Außen- und Innenseiten des Stoffes verwechselte.

<sup>748</sup> Halm (1921) 8: um 1360/80. — Halm - Lill (1924) 26: um 1350/60. — Müller (1950) 30: um 1330.

<sup>749</sup> Pinder (1924) 105.

<sup>750</sup> Auch Alfred Schädler vermutet eine so frühe Entstehungszeit (mündliche Mitteilung).

<sup>751</sup> Müller (1950) 30 f.

ist nicht selbständig, sondern nur in Bezug auf die Seitenansichten gegliedert, so daß viel eher angenommen werden kann, die Skulptur sei ursprünglich mit dem Rücken der Muttergottes zur Wand gestanden<sup>752</sup>.

Vergleicht man aber die einzelnen Ansichten, die sich beim Umschreiten des Bildwerks ergeben, zeigen sich erstaunliche Unterschiede, die jeweils eine neue Interpretation der Gruppe zulassen. Von rechts her erscheinen das Gesicht Mariens im Profil, der Kopf des Kindes von hinten. Der Schwerpunkt der Komposition liegt in der Darstellung der Verbindung von Mutter und Kind: Maria legt schützend ihre linke Hand an den Rücken des Kindes, während das Kind den rechten Arm ausgestreckt hat und mit der Hand das Kinn der Mutter streichelt. Der Bildaufbau ist eingespannt zwischen die Senkrechten des Rosenstammes und der Rückseite der Skulptur. Durch den schräg aufsteigenden Mantelsaum ist die Rechte Mariens betont. Im Mittelpunkt stehen die zwei Arme — der linke Unterarm der Mutter und der rechte Arm des Kindes —, die spannungsreich gegeneinander gesetzt sind und die beiden Personen zusammenschließen.

Steht man frontal vor der Skulptur, ist Maria ganz verdeckt; man sieht nur den Rosenstrauch und darüber das Kind. Der Rosenstrauch versinnbildet die „Wurzel Jesse“, den Stammbaum des Geschlechtes David, dem Christus entsprossen ist. Schon Tertullian interpretierte den Text des Jesaias (Jes. 11, 1), indem er die Wurzel des Stammes mit Jesse, den Stamm mit Maria und die Blüte mit Christus gleichsetzte<sup>753</sup>. Der Stamm des Rosenstrauches steht also stellvertretend für Maria selbst; von daher bekommt es seinen Sinn, daß Maria in der Frontalansicht verschwindet. Das Kind dagegen, das zwischen den Rosen sitzt, wird deutlich vorgeführt als die höchste Blüte und Frucht der virga, die mit der virgo identisch ist<sup>754</sup>.

Geht man nach links weiter um das Bildwerk, öffnet sich die Gruppe zunächst dem Betrachter. Schräg von links — ausgerichtet nach der stark abgechrägten Ecke des Sockels — erscheinen alle Einzelheiten gleichzeitig (Abb. 82): die Gestalt Mariens, ihr Gesicht beinahe frontal, das Kind mit seinem Gesicht im Profil, der Rosenstrauch mit allen Blüten. Was von rechts und in der Frontalansicht zu sehen war, ist hier gleichsam zusammengefaßt. Steht man direkt vor der linken Seite<sup>755</sup>, verwandelt sich das Bild wieder. Man sieht das Gesicht Mariens im Profil; das Jesukind ist fast frontal auf den Betrachter ausgerichtet. Von hier erklärt sich aber nun das eigenartige Kissen, auf dem das Kind sitzt. Christus erscheint nämlich auf dieser Seite thronend. Er legt seine linke Hand auf die Rechte der Mutter, den Rosenstrauch und Maria gleichsam ver-

<sup>752</sup> Die Rosenstrauch-Muttergottes dürfte eine der wenigen gotischen Figuren sein, bei denen eine Hauptansichtsseite nach den von Robert Suckale aufgestellten Kriterien nicht zu ermitteln ist (Suckale, 1971, 111—113). Von dem längsrechteckigen Sockel ausgehend, müßte eine Längsseite des Rechtecks Hauptansicht sein, wobei aber beide Ansichten gemeint sein können. Außerdem kann die frontale Ansicht der Figur sicher nicht außer acht bleiben.

<sup>753</sup> Schiller Bd. I (1966) 26.

<sup>754</sup> s. Halm (1921) 9 f. — Die Annahme Halms, der Sockel der Figur könne nicht höher als 80 cm gewesen sein (Halm, 11), geht von der Voraussetzung aus, daß Maria nicht verdeckt werden durfte. Eine so niedrige Aufstellung ist aber für eine monumentale Steinfigur um 1300 nicht denkbar.

<sup>755</sup> Abb. bei Halm - Lill (1924) Tfl. 62 links.

schmelzend. Die rechte Hand des Kindes ist in ihrer Funktion grundsätzlich umgedeutet: Sie streichelt nicht mehr die Mutter, sondern sie ist zum Segensgestus geformt. Christus wird als Herrscher vorgeführt, der thront und segnet. Alle Faltenbahnen und Säume des Mariengewandes weisen auf das Kind hin.

In dieser höchst komplizierten Differenzierung der einzelnen Ansichten erweist sich die überlegene Komposition der Skulptur. Solche Tendenzen sind der Plastik des 14. Jahrhunderts fremd, erscheinen aber ähnlich bei den Regensburger Bildwerken des Erminoldmeisters, vor allem bei der Figur des Petrus<sup>756</sup>. Als einziges Bildwerk hoher Qualität führt die Rosenstrauch-Muttergottes die Prinzipien des Erminoldmeisters fort; ihr Bildhauer übernahm weniger die Gestaltung der Details als vielmehr den Bildaufbau, der die einzelnen Ansichten nach dem Betrachter hin orientiert. In der Konsequenz der Aufteilung, die nach allen Seiten verschiedene Interpretationen ermöglicht, ging der Bildhauer noch über die Vorbilder des Erminoldmeisters hinaus.

An der Außenseite der St. Martinskirche zu Amberg befinden sich links vom östlichen Nordpol (an der Außenwand der Wolfgangskapelle) die Steinfiguren einer Verkündigung<sup>757</sup>. In dieser grob gearbeiteten Gruppe ist trotz der bescheidenen Qualität noch ein Einfluß der Regensburger Verkündigungsgruppe spürbar. Zu datieren sind die Skulpturen wohl erst nach 1300.

Sehr viel höher einzuschätzen ist dagegen die Verkündigung vom Verkündigungsalter im südlichen Seitenschiff des Regensburger Domes<sup>758</sup>. Während der Engel keine Verbindung zur Verkündigung des Erminoldmeisters zeigt, ist die Maria eine getreue Nachbildung der älteren Figur bis in Einzelheiten: das über die Krone gelegte Kopftuch, dessen Saum geriffelt ist, das Buch, in das der Finger gelegt ist, die Agraffe auf der Brust, die abwehrende Haltung der Rechten, der schürzenartig über den Leib gezogene Mantel, der Gürtel, dessen langes Ende unter dem Mantel vorkommt. Hier kann aber nicht von einer Weiterbildung des Stils gesprochen werden, sondern von einer Übernahme der Motive, die an der älteren Verkündigungsmaria auffielen. Stilistisch gehört die Gruppe in den Kreis der Regensburger Domplastik zu Beginn des 14. Jahrhunderts, wie sie beispielsweise auch am gegenüberliegenden Heinrich- und Kunigunden-Altar<sup>759</sup>, in den Reiterfiguren des Georg und Martin der inneren Westwand<sup>760</sup>, der hl. Katharina im südlichen Querhaus<sup>761</sup> und dem Grabstein des 1326 verstorbenen Domdekans Ulrich von Au im Domkreuzgang<sup>762</sup> vertreten ist.

In diesem Zusammenhang ist der Kopf eines Mönchs (Abb. 78) im Städtischen Museum Regensburg zu nennen, der 1933 im Museumsgebäude gefunden wurde<sup>763</sup>. Stilistisch gehört das Fragment in den Kreis der genannten Dom-

<sup>756</sup> s. S. 201—203.

<sup>757</sup> Die Figuren sind etwa 150 cm hoch; s. KD Oberpfalz, H. XVI, Stadt Amberg, 72, Abb. 41.

<sup>758</sup> KD Oberpfalz, H. XXII, Stadt Regensburg, Bd. I, 101 f., Abb. 47. — Müller (1950) 32, Tfln. 20 und 21.

<sup>759</sup> KD Oberpfalz, H. XXII, Stadt Regensburg, Bd. I, 102—104, Abb. 46.

<sup>760</sup> KD Oberpfalz, H. XXII, Stadt Regensburg, Bd. I, 114, Abb. 51 und 52.

<sup>761</sup> KD Oberpfalz, H. XXII, Stadt Regensburg, Bd. I, 112, Abb. 55.

<sup>762</sup> KD Oberpfalz, H. XXII, Stadt Regensburg, Bd. I, 195 Nr. 1, Abb. 116.

<sup>763</sup> Der Kopf kam zu Tage bei Abbrucharbeiten im Haupttreppenhaus des Museums,

plastik um 1320/30, wie Irene Diepolder betonte, die eine Zuschreibung an den Bildhauer des Heinrich- und Kunigunden-Altars versuchte<sup>764</sup>. Es bleibt allerdings fraglich, ob der Kopf so genau festgelegt werden kann. Wichtig sind in diesem Zusammenhang die auffällige Gestaltung der Augen mit dem kurzen Unterlid und dem hoch geschwungenen Oberlid, das seitlich in großem Bogen über das Unterlid hinwegläuft, sowie die Form der Brauen, die über der Nasenwurzel nach oben umknicken. Auffällig ist auch der kleine, etwas vorgespitzte Mund. Solche Einzelheiten waren typisch für Bildwerke des Erminoldmeisters; sie beweisen ein Nachleben seiner eigenwilligen Ornamentformen bis ins 14. Jahrhundert hinein.

Motivische Übernahmen wie bei der Maria des Verkündigungs-Altars finden sich schließlich bei der Grabfigur des hl. Wolfgang in St. Emmeram zu Regensburg, die in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden ist<sup>765</sup>. Der Bildhauer scheint sich hier eng an das Prüfeninger Grabmal des Erminold gehalten zu haben. Die Maße sind fast identisch<sup>766</sup>; auffällig ist auch der Materialwechsel: Der aus Metall bestehende Bischofsstab des Wolfgang ist durch eine Öffnung der linken Hand eingeschoben<sup>767</sup>. Gemeinsam sind außerdem viele motivische Einzelheiten: das Buch, in das einmerkend ein Finger gelegt ist, die Stola, deren überlange Enden unter der Dalmatika vorkommen, die Dalmatika selbst, die seitlich geschlitzt ist, das Meßgewand mit den mächtigen Schlüssel-falten auf dem Körper, die abgeschrägten Ränder der Grundplatte, die Kissen mit den kleinen Quasten an den vier Ecken. Auch der Kopf ist ähnlich hochgetrieben wie der des Erminold; er ruht gleich auf zwei Kissen. Bezeichnenderweise ist aber die Gerichtetheit der Prüfeninger Figur nach den beiden Längsseiten hin hier aufgelöst zu frontaler Repräsentation.

beim früheren Eingangshöfchen, wo er im 2. Stockwerk in die Nordwand eingemauert war. Hellgrauer Sandstein, Oberfläche abgewittert; geringe Spuren von Fassung; vor allem Ocker, etwas Rotbraun an den Haaren. Verschiedene Abstoßungen, Nasenspitze fehlt, Kapuzenränder abgeschlagen, Bruchstelle am Halsansatz. Höhe 27 cm, Breite 24 cm. Inv.-Nr. K 1933/102.

<sup>764</sup> Diepolder (1953) 9 f.

<sup>765</sup> KD Oberpfalz, H. XXII, Stadt Regensburg, Bd. I, 248, Tfl. 30.

<sup>766</sup> Wolfgang 195 : 70 cm, Erminold 198 : 73 cm.

<sup>767</sup> Der heutige Bischofsstab ist eine spätere Ergänzung. Ursprünglich wurde die Krümme wie bei dem Prüfeninger Grab durch eine senkrechte Eisenstange gehalten; heute ist nur noch die Vertiefung auf der Grundplatte sichtbar.

## VII. Conclusio

In diesem zusammenfassenden Kapitel sollen der Arbeitsgang und die wichtigsten Ergebnisse kurz aufgezeigt werden. Vielleicht erleichtert dies die Übersicht über die Abfolge der einzelnen Fragen, die zu behandeln waren.

Vorangestellt wurde der Arbeit ein allgemeines Kapitel über die Stellung der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts innerhalb der Architektur. Es schien nötig, dieses Verhältnis der Skulptur zur Architektur, das die deutsche Plastik grundsätzlich von der gleichzeitigen französischen Plastik unterscheidet, herauszuarbeiten, damit in den folgenden Kapiteln nicht nationale Besonderheiten mit persönlichen Eigenarten des Bildhauers verwechselt werden konnten. In Frankreich erscheint Skulptur vorwiegend am Außenbau der Kathedrale; die Figuren stehen in einem wechselseitigen Verhältnis zur Architektur, sie können nicht entfernt werden, ohne daß der Bau in seiner Substanz angegriffen wird. Durch diese Einbindung wird den Skulpturen gleichzeitig ihr „Gewicht“ genommen: Sie scheinen am Bau zu „schweben“ und entrücken sich gleichsam ständig dem Betrachter. In Deutschland dagegen tritt Plastik mit Vorliebe im Innenraum oder in einer Vorhalle auf, aber nicht eingebunden in die Architektur, sondern frei vor der Wand stehend, auf mächtigen Sockeln, scheinbar frei versetzbar. Die Einteilung der gotischen Rundfigur in vier Gattungen, die Walter Paatz vorgenommen hat, muß deshalb für die deutsche Plastik durch eine weitere Gattung ergänzt werden, die sog. „Wandfigur“.

Weiter zeigte sich, daß in Deutschland die Figuren selbst aktiv in Beziehung zueinander treten: Sie schließen sich zu Gruppen zusammen, die durch Blick und Geste verbunden werden, sie wenden sich in beredten Gesten direkt an den Betrachter, ja sie können ihrerseits als Mittler auftreten und den Betrachter auf andere Figuren oder auf wichtige Orte im Raum aufmerksam machen. Selbst die Blickrichtung kann zum Verständnis der Darstellung entscheidend eingesetzt werden. Die Skulpturen stehen zwar frei vor der Wand, benutzen diese aber sozusagen als „Reflektor“. Der Grund für diese Gestaltungsprinzipien liegt in der Situation, vor die die Bauplastik in Deutschland gestellt war. Zunächst erscheinen die Figuren nämlich in Räumen, die nicht auf eine skulpturale Ausstattung angelegt waren und bei denen — im Sinne der vorgotischen Architektur — noch das Kontinuum der Wand vorherrschte. Die Skulpturen, die vor diesen Wänden aufgestellt wurden, waren gezwungen, sich ein Gegenüber zu schaffen und durch wechselseitige Beziehungen untereinander den Raum zu überspannen; sie mußten sich vor der Folie der Wand selbst ihren Platz am Gesamtbau zuweisen. Gleichzeitig wurde der Betrachter in diesen szenischen Zusammenhang mit aufgenommen und oft in die Komposition einberechnet. Ziel der Skulptur ist es, den altertümlichen Raum im Sinne der neuen gotischen Intentionen zu verwandeln. Von daher wird es verständlich, daß die Skulptur vorrangig im Innenraum der Kirche erscheint. Am Außenbau wäre dieses Bemühen um Verwandlung des Gesamtbaus kaum möglich

gewesen. Beim Aufkommen hochgotischer Architektur in Deutschland ist die Skulptur bereits so verselbständigt, daß es Schwierigkeiten macht, die Plastik wieder in den gotischen Bau einzuordnen: Die Skulptur tritt in Konkurrenz zur Architektur, wie es in Naumburg am deutlichsten wurde. Erst mit der Übernahme rein französischer Architekturanlagen (Köln, Straßburg Langhaus usw.) wurde gegen Ende des 13. Jahrhunderts der Plastik der Platz zugewiesen, der ihr vom französischen Vorbild her bestimmt war.

Während die Steinskulptur stets in szenischen Zusammenhängen erscheint, kommt der Holzfigur eine ganz andere, isolierte Bedeutung zu: Sie dient als Kultbild, das auf dem Altar aufgestellt oder bei Prozessionen mitgetragen wird; meist werden Reliquien in die Bildwerke eingelegt. Erst mit dem Aufkommen des Andachtsbildes um die Jahrhundertwende verschmelzen die beiden Gattungen der Stein- und Holzplastik miteinander.

Im zweiten Kapitel über den Stil des Erminoldmeisters wurde versucht, persönliche Eigenarten des Bildhauers aus seinem Werk heraus deutlich zu machen. Dabei war einmal nach übergeordneten Kriterien zu suchen, die alle Skulpturen als von einem Bildhauer geschaffen erweisen, andererseits nach dem Verhältnis der Bildwerke zueinander zu fragen, damit neben der chronologischen Reihenfolge der Entstehung der Figuren auch die stilistische Entwicklung des Bildhauers erkennbar würde. Bei der inneren Figurenreihe der Archivolten des Basler Westportals zeigen die einzelnen Engel Unterschiede, die sich für die Reihenfolge der Entstehung als typisch erweisen. Während die Engel des linken Bogenlaufs ein organisches Verhältnis zwischen Körper und Gewand erkennen lassen, werden bei den meisten Engeln der rechten Reihe die Unterkörper kürzer, das Gewand bildet nur noch wenige, mächtige Faltenzüge aus und verbreitert sich blockhaft nach unten. Die Oberkörper dagegen werden vergrößert, so daß das Gewand teilweise nur eine Art Sockel für den Oberkörper darüber darstellt. Als Konsequenz dieser Entwicklung erscheinen die Figuren der äußeren Archivoltenreihe nur noch als Büsten, die nahtlos aus mächtigen Architektursockeln aufwachsen. Erstmals scheint hier in der deutschen Plastik die „Halbfigur mit der bewegten Gestalt“ verwendet, die sonst erst seit Nikolaus Gerhaert von Leyden bekannt ist.

Von den Regensburger Figuren des Erminoldmeisters schließt sich die Gruppe der Verkündigung am engsten an diese in Basel erkennbaren Prinzipien an. Die Oberkörper sind jeweils genau durchgebildet, die Unterkörper dagegen sind völlig durch das Gewand ersetzt, das sich wie über einer Säule zu bauschen scheint. Die mächtigen Gewandfalten sind bewußt als „gerichtete Massen“ eingesetzt zur Betonung der bildwichtigen Teile. Die Aktion der Figuren beschränkt sich auf die Büste, die von dem „Gewandsockel“ des Unterkörpers gewaltig gesteigert wird. Diese Diskrepanz in der Darstellung der Ganzfigur wurde bei der Gestalt des Erminold deutlich gemildert. Der Typus der Halbfigur auf einem „Gewandsockel“ ist durch die selbständigen Faltenformationen der Kasel verschliffen. Der Körper wird nur noch stellenweise faßbar, an den Schultern und Armen, so daß das Gewand in Aussage und Bedeutung entscheidend überhand genommen hat. Die Figur des Petrus schließlich nähert sich der reinen „Gewandfigur“. Körper und Gewand erscheinen nirgends mehr in wechselseitiger Beziehung, sondern sind — mit dem Thron — zu einer Einheit verschmolzen. Dadurch war es möglich, die richtungweisenden Funktionen, die bei den anderen Skulpturen die Falten allein zu leisten hatten, ab-

wechselnd auf den Körper, die Gegenstände und die Falten zu übertragen. Alle diese Teile, auch der Körper, treten nur punktuell in Erscheinung; sie ergänzen einander zu einer plastischen Einheit, die organisch nirgends mehr auflösbar ist. Die Figur des Petrus erweist sich so als spätestes Werk des Bildhauers, das bereits als Vorläufer des deutschen Andachtsbildes zu nennen ist.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit den Voraussetzungen für das Werk des Erminoldmeisters, also mit der Herkunft seines Stils und verwandten Skulpturen, — dem Hauptinteresse der bisherigen Forschung. Nach einer Zusammenfassung der Forschungslage, die an dieser Stelle am besten angebracht schien, und einer kritischen Ausmusterung aller Skulpturen, bei denen die in der Literatur genannten Zusammenhänge abgelehnt werden müssen, wurden die Hinweise Hans Reinhardts und Willibald Sauerländers übernommen, die überzeugend auf die Zusammenhänge mit den Archivoltenfiguren der Westportale der Kathedrale von Reims bzw. mit den Skulpturen am südlichen Querhausportal von Notre-Dame in Paris verwiesen. Durch weitere Vergleiche konnten diese Annahmen noch bestärkt werden. Betont wurde außerdem der enge Zusammenhang der Basler Archivoltenfiguren mit gleichzeitigen oberrheinischen Skulpturen. Diese lokalen Traditionen scheinen zum ersten Mal faßbar in den um 1260 zu datierenden Konsolfiguren im Chor des Rufacher Münsters; sie lassen sich um und nach 1270 auch in einzelnen Werken in Straßburg, Freiburg, Kolmar, Wimpfen und Murbach, sowie in den früheren Skulpturen der Freiburger Vorhallenplastik und in dem Konstanzer Heiligen Grab nachweisen. Die Verbindung des spritzigen, höfisch-eleganten Paris-Reimser Stiles um 1260 mit dieser ungestüm derben und etwas provinziellen oberrheinischen Stilstufe begründet den eigenartigen Reiz der Basler Archivoltenfiguren, der auch noch in der Regensburger Verkündigung spürbar wird.

Im vierten Kapitel wurde versucht, die Farbigkeit der Skulpturen des Bildhauers in die Gesamtbetrachtung mit einzubeziehen. Nach einer Schilderung der ursprünglichen farbigen Wirkung der Regensburger Figuren, deren Bemalungen rekonstruiert werden konnten, mußte ein Exkurs eingefügt werden, der die farbige Fassung der gleichzeitigen Holzplastik behandelt, damit im Vergleich eine Differenzierung der Gattungen sich ergab. Es stellte sich heraus, daß farbige Holzbildwerke als „von wenigen Grundfarben gänzlich durchtränkte Glanzkörper“ zu bezeichnen sind. Das Holz als Material verschwindet völlig unter dem farbigen Überzug, der seinerseits wieder bemalt werden kann. Außerdem lassen sich im 13. Jahrhundert zwei Arten unterscheiden: kostbare, zum großen Teil mit Blattgold vergoldete Bildwerke, sowie in wenigen kräftigen Grundfarben gefaßte Holzfiguren. Diese Trennung der Arten, die im 14. Jahrhundert allmählich miteinander verschmelzen, erklärte sich aus der Entwicklungsgeschichte der mit Goldblech überzogenen wie der farbig gefaßten Holzplastik seit ottonischer Zeit.

Im Gegensatz zu Holzfiguren des 13. Jahrhunderts bedeutet bei gleichzeitigen Steinskulpturen der Farbauftrag keinen das Material auflösenden Überzug. Die Struktur des Steins bleibt durch die Bemalung hindurch erhalten, der Stein wird gleichsam nur eingefärbt. Damit nähert sich die Farbigkeit der Steinfiguren der der gleichzeitigen Wandmalerei, während Holzbildwerke — auch in ihrem Glanz — eher gotischen Tafelbildern vergleichbar sind. Die im ersten Kapitel vorgenommene Einteilung der Steinfigur und des Holzbildwerks in zwei verschiedene Gattungen erklärt sich also aus der Bedeutung der Fassung.

Durch ihren matten Farbauftrag bleibt die Steinplastik des 13. Jahrhunderts eng an die Architektur gebunden. Der das Material negierende Überzug und der Glanz der Fassung verband die Holzplastik dagegen mit den aus Edelmetall bestehenden Kultbildern und Kultgeräten.

Insgesamt wurden im 13. Jahrhundert Steinskulpturen nur mit wenigen Farben in großen Flächen bemalt, wobei die Anordnung der Gewänder die Verteilung der Farbflächen bestimmte. Zunächst scheint man dabei — anders als im 12. Jahrhundert — auf Binnenzeichnung und Stoffmuster weitgehend verzichtet zu haben, so daß der Charakter der gleichmäßigen „Einfärbung“ des Steins vorherrschte. Das Fehlen der ursprünglichen Bemalung fällt deshalb bei Steinfiguren nicht so stark ins Gewicht wie bei Holzbildwerken, die ohne Fassung als nahezu zerstört gelten müssen.

Als fünftes Kapitel schließt sich die ausführliche Behandlung der Werke des Erminoldmeisters an. Dabei wurde auf die Analyse der einzelnen Figur nach Qualität und Funktion der Aussage hin größter Wert gelegt. Nach einer Angabe aller technischen Details folgte deshalb jeweils eine interpretierende Beschreibung des Einzelwerks, die von der formalen Lösung des Bildvorwurfs ausgehend nach der Bedeutung der Darstellungsweise und ihrer künstlerischen Bewältigung zu fragen suchte. Damit in dieser Sicht die Bildwerke möglichst umfassend „in den Griff“ zu bekommen waren, mußten weitere Fragen geklärt werden, vor allem nach Ikonographie und Auftraggeber, nach der ursprünglichen Aufstellung der Figuren und ihrer Ikonologie, sowie nach der Datierung und den geschichtlichen Hintergründen.

Einzelne Ergebnisse seien angeführt:

Die Archivolten am Westportal des Basler Münsters gehören als einziges Werk außerhalb Regensburgs zu den eigenhändigen Arbeiten des Erminoldmeisters. Dies zeigen nicht nur ein Vergleich der Einzelheiten, sondern auch die gesamte Konzeption der Anlage. Die Figuren sind in einem erstaunlichen Kontinuum der Ansichten stets auf den Betrachter hin ausgerichtet; sie dienen als Vermittler zur Darstellung im Tympanon, auf die sie theatralisch mit Blicken und Gesten weisen. Die Heftigkeit aller Bewegungen verlangte ein strenges symmetrisches Kompositionsgerüst, in das alle Bogenläufe verspannt sind, so daß die ganze Anlage fast mühsam ins Gleichgewicht gebracht worden scheint. Im Tympanon befanden sich ursprünglich ein Jüngstes Gericht, sowie Szenen aus der Passion Christi und vermutlich aus dem Marienleben, so daß die Basler Anlage der Freiburger entsprochen haben dürfte. Zu datieren sind die Basler Archivolten um 1270.

Beim Engel der Verkündigung zeigte sich, daß die Komposition der ganzen Figur auf die linke Hand hin konzentriert ist. Das abgebrochene Attribut, das der Engel ursprünglich auf dieser verhüllten Hand trug, konnte als Jesukind rekonstruiert werden. Diese Darstellung entstand aus theologischen Vorstellungen der Zeit, die Thomas von Aquin präzisiert hatte und nach denen Christus nicht im Leibe Mariens wie ein normaler Mensch wuchs, sondern von Anfang an vollkommen ausgebildet im Mutterleib auf die Zeit seiner Geburt wartete. Der Engel überreichte also Maria gleichsam das Jesukind, das sich freiwillig in den Schoß der Gottesmutter begibt.

Die Maria der Verkündigung hat sich vor der impulsiven Gestik des Engels wie unter das schützende Dach ihres Gewandes zurückgezogen und scheint die Botschaft zu erwarten, die sich in dieser Höhlung gleichsam fangen muß. Insgesamt sind die beiden Figuren eindeutig auf Frontalansicht und als Gruppe konzipiert, die einander gegenüberstehen muß. Es gelang, den ursprünglichen Aufstellungsort genau zu lokalisieren: Die Gruppe stand früher im Chor des Domes, an der Wand über den beiden Verbindungstüren zu den Seitenapsiden, wobei der Engel vor der nördlichen, Maria vor der südlichen Wand angebracht war, also genau entgegengesetzt zur heutigen Aufstellung in der Vierung, die um 1700 erfolgt sein muß. Zwischen der Gruppe steht nun der Betrachter, auf den die Figuren sich ausrichten und der so zum Mittler zwischen dem Engel und Maria wird. Eine leise Drehung der beiden Skulpturen nach Osten hin wies den Betrachter ursprünglich weiter zum Hochaltar, so daß die frühere Aufstellung als Voraussetzung zum Verständnis der Gruppe sich erweist.

Beim Hochgrab des seligen Erminold war die Hauptansicht, nämlich der frontale Blick von oben auf die Grabplatte, für den Betrachter nicht zu sehen. Der Bildhauer, der bei seinen Figuren den Betrachter stets einzubeziehen suchte, entschloß sich daher zu einer einzigartigen Lösung: Er konzipierte die Figur nach einer Seite hin wie für ein Wandgrabmal, gestaltete aber die andere Seite vor allem im Gewand so selbständig um, daß von hier aus die Figur eine zusätzliche Interpretation erfuhr. Erst im Umgehen des Grabmals, wobei man gleichzeitig der Umschrift der Grabplatte folgt, erschließt sich die Figur ganz. Die Datierung des Grabmals auf das Jahr 1283 konnte endgültig festgelegt werden. Gleichzeitig wurden die Hintergründe für die Entstehung des Kultes um den seligen Erminold deutlich: Die Verehrung wurde seit 1281 durch den neu ernannten Abt Ulrich entschieden gefördert, da das Kloster zur Steigerung seines Ansehens eine eigene Wallfahrt einrichten wollte.

Die Figur des Petrus ist nach drei Seiten hin durchgestaltet, wobei Schrägansichten nicht möglich sind. In jeweils neuen Zusammenstellungen erscheinen von jeder Seite her das Haupt und die Hände als Angelpunkte der Komposition, so daß die Verbindung kirchlicher Lehre mit der Überlieferung der Heiligen Schrift, auf die sich die Autorität der Kirche stützt, in dem Bildwerk verkörpert scheint. In einer ausführlichen Beschäftigung mit dem erhaltenen Quellenmaterial und möglichen kirchengeschichtlichen Zusammenhängen wurde der Nachweis zu bringen versucht, daß die Figur ursprünglich im Hauptchor des Domes aufgestellt war, und zwar in einer Baldachinanlage, die mit dem Grabmal des Bischofs Heinrich von Rotteneck verbunden war. Die Skulptur muß dann um 1284 entstanden sein.

Der stark beschädigte Engelskopf im Straßburger Frauenhaus-Museum, dessen genauer Zusammenhang mit dem Werk des Erminoldmeisters nicht mehr geklärt werden kann, leitet zum sechsten Kapitel der Arbeit über, in dem Schulwerk des Bildhauers und verwandte Arbeiten behandelt werden. Neben einzelnen Skulpturen, die teilweise in provinzieller Abhängigkeit zum Werk des Erminoldmeisters stehen, konnte eine Gruppe von Bildwerken zu einem Werkstattkreis zusammengefaßt werden: die Dominikaner-Muttergottes, der Kopf eines Engels (?) und die Figur einer thronenden Muttergottes, alle im Museum der Stadt Regensburg. In Regensburg scheint das Werk des Erminoldmeisters auch im frühen 14. Jahrhundert noch von Einfluß gewesen zu sein. Vor allem ist hier die Rosenstrauch-Muttergottes des Bayerischen Nationalmuseums Mün-

chen zu nennen, deren komplizierte, nach verschiedenen Ansichten ausgerichtete Komposition die Prinzipien des Erminoldmeisters übernahm. Außerdem zeigen der Verkündigungs-Altar im Regensburger Dom, der Kopf eines Mönchs im Museum der Stadt Regensburg, sowie das Hochgrab des hl. Wolfgang in Regensburg St. Emmeram motivische Einzelheiten, die ohne das Vorbild des Erminoldmeisters nicht möglich gewesen wären.