



Strategien der Devotion

Die Rhetorik mittelalterlicher Bildwerke des 14. Jahrhunderts
im Kontext der zeitgenössischen Frömmigkeit
am Beispiel der sogenannten Schönen Madonnen

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
im Fachbereich Kunstgeschichte
der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

vorgelegt von

Nathalie Höcke-Groenewegen
Niedernhausen/Ts.

1. Gutachter: Prof. Dr. M. Büchsel
2. Gutachter: Prof. Dr. A. Nova

Vorgelegt am: 27. Juni 2005

Danksagung

Hiermit möchte ich all jenen danken, die mich während meiner Dissertation begleitet haben.

Mein erster Dank gilt dem Graduiertenkolleg der Johann Wolfgang Goethe-Universität zum Thema „Psychische Energien Bildender Kunst“, durch welches ich nicht nur von 1999 bis 2002 finanziell unterstützt wurde, sondern in dem ich vor allem inhaltliche Anregungen erfahren habe.

Zudem möchte ich meinem Doktorvater, Prof. Martin Büchsel, danken, der es nicht nur verstand, mich für das Mittelalter zu begeistern, sondern durch anregende Gespräche mein Dissertationsprojekt mitgeprägt hat.

Ein weiterer Dank gilt all jenen, die mich während meiner Forschungsarbeit durch großes Entgegenkommen unterstützten, ob nun in Bibliotheken, in Museen und Sammlungen in Tschechien, Polen, Österreich und Deutschland. Allen Kuratorinnen und Kuratoren, Pfarrern und vielen anderen Menschen, denen ich auf meinen Forschungsreisen begegnet bin und die mir offen und freundlich entgegentraten, sei an dieser Stelle gedankt.

Zudem möchte ich meinen Freundinnen und Freunden danken, die wahrscheinlich niemals daran dachten, sich jemals freiwillig so intensiv mit dem Thema Mittelalter zu beschäftigen und dennoch immer freundlich und interessiert meinen neuen Forschungsergebnissen lauschten. Hierbei möchte ich vor allem Alexandra Bauer hervorheben, die mit mir auf einer meiner wichtigsten Studienfahrten durch Polen reiste und mich und meine Dissertation bis zum Tage meiner Disputation im Juni 2005 mit anregenden Gesprächen begleitete.

Allen voran gilt natürlich mein größter Dank meiner Familie, insbesondere meiner Eltern, Hannelore und Arie Paul Groenewegen, die mein Studium im Allgemeinen und meine Promotion im Speziellen überhaupt ermöglicht haben.

An dieser Stelle sei mein Vater besonders hervorgehoben, der geduldig und vor allem ohne den Humor zu verlieren entschieden dazu beigetragen hat, den Bildband, so wie er heute ist, zu gestalten. Auch meinem Schwager, Volker Höcke, sei Dank ausgesprochen denn sein technisches Vermögen hat diese Publikation (online) überhaupt ermöglicht.

Auch meine Großeltern, Edith und Maximilian Forstner, möchte ich in dem Zusammenhang der Danksagung nennen, denn sie haben mich interessiert auf meinen ersten Exkursionen durch sämtliche Kirchen in Bayern und Österreich begleitet.

Nicht zuletzt möchte ich meinem lieben Mann, Albert Joachim Höcke danken, der mich in meiner wissenschaftlichen Arbeit geduldig begleitet hat und mir, wo immer es nötig war, den Rücken freigehalten hat.

Nathalie Edith Höcke-Groenewegen, Niedernhausen, 16. Juni 2008

Widmung

Diese Arbeit widme ich meinem Großvater, Maximilian (Max) Forstner (1928-2000)

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

Die Schwierigkeit einer Einordnung der Schönen Madonnen. Die Überwindung der Meisterfrage		3
I.	Entwicklung und Variation eines Bildtypus	17
I.1	Die Entstehung tradierter Formelemente durch die Inszenierung des Corpus Christi	17
I.1.1	Die Schöne Madonna aus der St. Bartholomäuskirche in Pilsen	20
I.1.2	Die Schöne Madonna aus Altenmarkt im Pongau	24
I.2	Die Neuorganisation des tradierten Schemas	27
I.2.1	Die Schöne Madonna aus der St. Johanniskirche in Thorn	27
I.2.2	Die Schöne Madonna aus dem Rheinischen Landesmuseum in Bonn	31
I.3	Die kompositorische Verbindung beider Gruppen als Bestätigung der Bedeutung einzelner im Bild entwickelter Motive	33
I.3.1	Die Schöne Madonna aus der Burg in Mährisch Sternberg	33
I.3.2	Die Schöne Madonna aus Krumau	37
I.3.3	Die Schöne Madonna aus Breslau	40
I.4	Transformation und Überwindung des traditionellen gotischen Bildvokabulars. Die Irrationalisierung des Verhältnisses von Gewand und Körper	42
II.	„O quam tristis et afflicta“ Die Trauer Mariae im Bild	48
II.1	Das neue Vesperbild und seine Korrespondenz zur Schönen Madonna	53
II.1.1	Entwicklung eines Bildtypus – Die „schöne“ Pietà	53
II.1.2	Gegenüberstellung von Schöner Madonna und „schöner“ Pietà	59
II.2	Elegische Freude – Verklärtes Leid. Imago pietatis Christi et Mariae im Bild des 14. Jahrhunderts	62
II.2.1	Die Passionsdiptychen oder ähnliche Bildkonzeptionen aus der Malerei	63
II.2.2	Die Rolle des Körpers in den Darstellungen der Geburt und der Beweinung	67
II.2.3	Der Weg von der Malerei zur Plastik. Die Transformation der in der Malerei formulierten Motive in die Plastik	71
II.3	Aspekte der Korrespondenz beider Marienbildtypen am Ende des 14. Jahrhunderts	75
III.	Austausch und Synthese bei der Entwicklung der Gestaltungsprinzipien der Schönen Madonnen	79
III.1	Überwindung der Tradition	79
III.1.1	Die Entwicklung der Plastik in Böhmen und Mähren	79
III.1.2	Innovation in der Böhmisches Plastik – Die Parler und ihre Zeitgenossen	85
III.2	Entwicklung eines Bildtypus – Adaption tradierter Strukturen im Böhmisches Gnadenbild und dessen Einfluß auf die Konzeption der Schönen Madonnen	95
III.2.1	Das Böhmisches Gnadenbild – eine Ikonenparaphrase? Entwicklung eines Bildtypus	98
III.2.2	Das Böhmisches Gnadenbild und seine Beziehung zur Tradition der Ikone	102
III.2.3	Das Böhmisches Gnadenbild und seine Beziehung zu den Schönen Madonnen	111
III.3	Die Schöne Madonna als Bildtypus des sogenannten „Internationalen Stils“	113
IV.	Et verbum carno factum est Die Thematisierung der Humanitas Christi im Bildwerk des 14. Jahrhunderts	117
IV.1	Der wahre Körper Christi in den Konzeptionen der Schönen Madonnen	119
IV.1.1	Der Körper Christi	119
IV.1.2	Der „Körper“ Mariae	122
IV.2	Entwicklungsgeschichtliche Voraussetzungen für die außergewöhnlich interpretierte Humanitas Christi bei den Schönen Madonnen	126
IV.2.1	Die Entwicklung der Humanitas Christi im Bild. Die Inszenierung der Humanitas Christi in der szenischen Darstellung	127
IV.2.2	Die Humanitas Christi im autonomen Marienbild	130
IV.2.3	Die Humanitas Christi im plastischen Marienbild	132
IV.3	Die Schönheit des Gesichts Mariae als Beispiel des mittelalterlichen Schönheitsideals	142

V.	Die Thematisierung der Inkarnation Gottes	151
V.1	Die mittelalterliche Diskussion über die Inkarnation Gottes. Die Bekleidung des Logos	154
V.1.1	Ave pulcherrima regina – Das mariologische Vokabular im Marienbild des 14. Jahrhunderts	158
V.1.2	Die mittelalterliche Mariendichtung und ihr Einfluß auf das Marienbild am Ende des 14. Jahrhunderts	169
V.2	Et nudus nudum Christum sequi. Der leidende nackte Körper als Indiz der wahren Humanitas Christi	174
V.2.1	Die Spiritualität des 13. Jahrhunderts und ihre Funktion für das Bildwerk des 14. Jahrhundert	179
V.3	Die Strategien der Frömmigkeit des 14. Jahrhunderts. Das Erbe der Mystik und seine Auswirkung auf die Devotio moderna	186
IV.3.1	Die böhmische Devotio moderna und ihre Beziehung zum zeitgenössischen Bildwerk	188
VI.	Compassio Christi – Imitatio Mariae. Bild und Text als Bedeutungsträger der Frömmigkeit des 14. Jahrhunderts	193
VI.1	Imitatio Vitae Christi et Mariae	193
VI.1.1	Imitatio Vitae Christi	196
VI.1.2	Die Imitatio Mariae als Dienst am Gottessohn in den Meditationstexten und Visionen des 14. Jahrhunderts	200
VI.1.3	Die Schönen Madonnen und ihre Beziehung zur Devotio moderna	207
VI.2	Imitatio Imaginis Passionis. Passio und Compassio in den zeitgenössischen Texten	215
VI.2.1	Der verletzte Leib Christi	215
VI.2.2	Compassio Mariae – Die Trauer der Muttergottes um Christus	220
VI.3	Die Isolation des Leidens Mariae. Das Bild der Imago pietatis Beatae Mariae Virginis	225
VI.4	Imago pietatis Christi. Der "schöne" Christusleib der Vesperbilder "um 1400" und sein Verhältnis zum tradierten Christusbildtypus	228
VII.	Strategien der Devotion. Zur Rezeption des Marienbildes am Ende des 14. Jahrhunderts	234
VII.1	Das materielle Bild der immateriellen Schau	236
VII.1.1	Custide oculos tuos" – Äußerer Blick und himmlische Schau	239
VII.1.2	Wahrnehmungsstrategien der Bildwerke des 14. Jahrhunderts an Beispielen der Böhmisches Tafelmalerei	245
VII.1.3	Die Rolle des Stifters im Bild bei der Rezeption der Bildwerke im 14. Jahrhundert am Beispiel der Böhmisches Malerei	247
VII.2	Die bildrhetorischen Strategien der Schönen Madonnen	254
VII.3	„Ymaginis Christi et sanctuarum non dant causam nec occasionem ydolatrie“ Die zeitgenössische Diskussion um die Verwendung von Bildwerken	259
VII.3.1	Der Prozeß in der Prager Synode 1389 als Spiegel der kontroversen Diskussionen um den Gebrauch von Bildwerken im sakralen Rahmen	265
VIII.	Zusammenfassung und Ausblick	273

Bildband und Bibliographie

Strategien der Devotion
Die Rhetorik mittelalterlicher Bildwerke des 14. Jahrhunderts im Kontext der
zeitgenössischen Frömmigkeit am Beispiel der sogenannten
„Schönen Madonnen“

Einleitung

Die Schwierigkeit einer Einordnung der Schönen Madonnen - oder Die Überwindung der Meister-Frage.

Kaum ein Thema der mittelalterlichen Kunst wurde so kontrovers diskutiert wie eine Gruppe plastischer Marienbilder am Ende des 14. Jahrhunderts. Diese Madonnenfiguren, die als „Schöne Madonnen“ in die Kunstgeschichte eingegangen sind, hatten nur eine relativ kurze Blütezeit (1380–1420/30). Dennoch beherrschte dieser Bildtypus das plastische Marienbild der Zeit „um 1400“. Die Provenienz der Schönen Madonnen liegt vorwiegend im osteuropäischen Raum (Böhmen, Deutschordensländer) und in Österreich (Salzburg, Wien) - im Reich Kaiser Karl IV. Gleiches gilt für ihr „trauriges Pendant“, dem zeitgenössischen Vesperbild.¹ Trotz der recht kurzen Periode haben diese Bildtypen mit ihren neuen Formmerkmalen und Gestaltungsprinzipien die Entwicklung der Plastik des Spätmittelalters maßgeblich beeinflusst. Die aufgrund ihrer „Manieriertheit“ und sicher auch durch die teilweise verzerrende Wirkung nachmittelalterlicher Fassungen² zunächst von der Forschung wenig beachteten Bildwerke wurden vor allem durch W. Pinders Aufsatz zum „Problem der Schönen Madonnen“³ in den kunstgeschichtlichen Diskurs aufgenommen. Seit dieser Zeit, in der auch die noch heute gültige Bezeichnung „Schöne Madonna“ begründet liegt, hat diese Figurengruppe die kunstgeschichtliche Forschung zu

¹ Auch in Deutschland gibt es sehr qualitätsvolle Exemplare der „schönen“ Pietà, wie beispielsweise in Marienstadt und Marburg. Man geht allerdings heute davon aus, dass es sich hierbei um Exportstücke aus Prag handelt.

² Fast alle Figuren dieses Bildtypus hatten vor der Restaurierung eine nachmittelalterliche Fassung. Seit der Renaissance wurden mittelalterliche Figuren häufig mit einer „modischen“ Farbgebung versehen, die meist willkürlich, d.h. ohne die Modellierung der Figuren zu beachten auf die originale Fassung aufgetragen wurde. Diese farblichen Veränderungen haben den Ausdruck der Figuren zum Teil erheblich beeinträchtigt. Gerade bei den Schönen Madonnen wurde, vor allem bei Goldfassungen, das plastisch raffiniert gestaltete System der Gewandformulierung hinsichtlich seiner Dynamik und Wirkung eingeschränkt. Ebenso wurde die Gestaltung des Mariengesichts zuweilen verzerrt, wie beispielsweise frühe Fotografien der Schönen Madonna aus Trebon bezeugen, deren Übermalung inzwischen glücklicherweise abgetragen worden ist. Dasselbe Phänomen der nachmittelalterlichen Fassung liegt auch bei der Pietà vor. Die farbliche Modernisierung hat hier ebenfalls ästhetische Schäden angerichtet und herausragende Bildwerke teilweise kitschig wirken lassen. Ein schönes Beispiel für eine misslungene Überarbeitung nachmittelalterlicher Restaurierungsmaßnahmen ist die Iglauer Pietà, deren unglückliche Farbgebung die Qualität lange Zeit minderte.

³ Pinder, Wilhelm: Zum Problem der Schönen Madonnen um 1400“, in: Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907–1935, hrsg. von Leo Bruhne, Leipzig 1938, S. 91ff.

Auseinandersetzungen angeregt, und Anlass zu verschiedenen Ausstellungen⁴ gegeben. Die wohl ausführlichste und informativste Ausstellung „Die Parler und der Schöne Stil“ (1978)⁵ in Köln, die sich mit der grenzüberschreitenden europäischen Kunst der Zeit von 1350 - 1420 befasste, konnte durch eine Auswahl überwiegend qualitativvoller Exponate den Einfluss der Parler-Werkstatt auf die internationale Kunstentwicklung⁶ darlegen. Gleichzeitig wurde in dieser Ausstellung demonstriert, dass die Schönen Madonnen als besonderes Phänomen innerhalb der europäischen Kunstentwicklung „um 1400“ zu betrachten sind. Gilt gegenwärtig die Provenienz der Figuren in Österreich, Böhmen, Mähren und den Deutschordensländern als belegt, gehen bis heute die Meinungen hinsichtlich Entstehung, Entwicklung und Ausdruck der in diesem Marienbild entwickelten Formenmotive auseinander. Die Problematik bei der Beurteilung der Bildhauerkunst Mittel- und Osteuropas im 14. Jahrhundert liegt vor allem in der Schwierigkeit bei der präzisen Unterscheidung der einzelnen europäischen zeitgenössischen Strömungen, eine Tatsache, die schon W. Paatz⁷ zu Recht kritisiert hat. Es ist daher notwendig, die westlichen Einflüsse auf die gesamteuropäische Kunstentwicklung differenzierter zu betrachten und die Eigenart der osteuropäischen Kunst herauszustellen. Die Unsicherheit bei der Beurteilung der europäischen Kunst zeigt sich insbesondere in der Benennung der einzelnen Entwicklungsstufen durch den Stilbegriff. Dieser ist als Hilfskonstruktion zur Unterteilung einzelner Strömungen mit Sicherheit hilfreich, hindert aber zugleich bei der Präzisierung der Phänomenologie der Kunstwerke. Die Bildhauerkunst Frankreichs wird zwar bis heute ebenfalls zu wenig differenziert behandelt, wie U. Heinrichs-

⁴ Hier sind beispielsweise folgende Ausstellungen zu nennen: „Schöne Madonnen 1350 – 1450“, Salzburg 1965; „Stabat Mater“, Salzburg 1972; „Kunst am Mittelrhein – Ein Teil der Wirklichkeit“, Frankfurt/M. 1976.

⁵ „Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400, Köln 1978.

⁶ Das vom 17. bis zum 19. Juli 2001 abgehaltene „Parler-Symposium“ in Schwäbisch-Gmünd hat die Rolle der Parler erneut thematisiert. Durch die Beiträge u.a. von Jakub Vítovský, Robert Suckale, Jiri Fajt und Ivo Hlobil, die sich zum Teil (J. Vítovský) der Herkunft Heinrich von Parlers, bzw. Heinrich von Gmünd anhand von Archivalien näherten, konnte das Bild der Parler-Werkstatt teilweise relativiert werden. Insbesondere Jiri Fajt betonte, dass beispielsweise die Prager Skulptur der 60er und 70er Jahre des 14. Jahrhunderts sich von den Parlern zugeschriebenen Skulpturen deutlich unterscheidet und einer anderen, böhmisch-mährischen Tradition zu folgen scheint. Leider blieb dieser Vortrag auf die Prager Plastik beschränkt. Die böhmische, vor allem aber mährische Plastik, die bereits von Hilde Bachmann angesprochen worden ist, verdient meines Erachtens im Zusammenhang mit den Schönen Madonnen und dem zeitgenössischen Vesperbild eine intensivere Betrachtung. Viele innovative Momente sind seit den 60er Jahren des 14. Jahrhunderts in der Kunstmetropole Prag entwickelt worden, und mit Sicherheit spielt die Werkstatt der Parler dabei eine nicht unerhebliche, aber eben keine alleinige Rolle. Gerade im Hinblick auf die Entwicklung der Schönen Madonnen muss man andere Strömungen, wie die Böhmisches Malerei um 1350 und die böhmisch-mährische Plastik, die bisher von der Forschung nur am Rande thematisiert worden sind, intensiver diskutieren.

⁷ Paatz, Walter: Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur des 15. Jahrhunderts, Heidelberg 1956, S. 13.

Schreiber⁸ feststellt, ist aber durch die Benennbarkeit einzelner namhafter Künstler, wie André Beauneveu, Jean de Liège oder Claus Sluter zumindest partiell einzuordnen. Im Gegenzug dazu bleibt die mittel- und osteuropäische Kunst bis auf wenige Beispiele, wie den Magister Theodericus⁹ sowie die berühmte Parler-Werkstatt, namenlos. Diese stark reduzierte Personen- bzw. Meisterbindung zwang die wissenschaftlichen Diskussionen meist zu einer Fokussierung der Werkanalyse, die zu Fehleinschätzungen bei der Beurteilung der Stücke führen musste. Die spektakuläre Herangehensweise K.H. Clasens, der in seinem Werk „Der Meister der Schönen Madonnen“¹⁰ jene ihrer Gestaltung nach homogen anmutenden Bildwerke einem einzigen, genialen Meister zuschreibt, bleibt in vielem konstruiert, vermag aber dennoch die formale, d.h. kompositorische Nähe zur Plastik Frankreichs präzise darzulegen. Im Gegensatz zu K.H. Clasens einseitiger „franko-flämischer“¹¹ These, haben D. Großmann¹² und zuletzt auch L. Schultes¹³ zu Recht auf die ebenso bedeutende Rolle Österreichs (vor allem Salzburgs und Wiens) für die Entwicklung der Formelemente hingewiesen.

Die Feststellung der stilistischen Emanzipation von der westlichen Kunst und die deutliche Hinwendung zum Reich Kaiser Karls IV.¹⁴ als Ausgangspunkt für die Schönen Madonnen, wofür sich insbesondere A. Kutal¹⁵, W. Paatz¹⁶ und J. Homolka¹⁷ einsetzten, scheint den Weg zur Annäherung an diese Bildwerke zu ebnet.

⁸ Heinrichs-Schreiber, Ulrike: Vincennes und die Höfische Skulptur – Die Bildhauerkunst in Paris 1360–1420“, Berlin 1997.

⁹ Zu der Künstlerpersönlichkeit Magister Theodericus, dem Hofmaler Karls IV. siehe u.a.: Schmidt, Gerhard: Malerei bis 1450. Tafelmalerei – Wandmalerei – Buchmalerei, in: Gotik in Böhmen, hrsg. von Karl M. Swoboda, München 1969, S. 167-322.; Fajt, Jiri: Magister Theodericus. Court painter to emperor Charles IV. The pictorial decoration of the shrines of Karlstejn castle, Prag 1998.

¹⁰ Clasen, Karl Heinz: Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung, Umkreis, Berlin, New York 1974.

¹¹ Ulrike Heinrichs-Schreiber macht, auf Robert Didier verweisend, deutlich, dass der Begriff des „franko-flämischen“ ungenau sei und man deutlicher zwischen der französischen und der niederländischen Kunstentwicklung unterscheiden müsse. Heinrichs-Schreiber, Ulrike: wie Anm. 8, S. 12f.

¹² Großmann, Dieter: Salzburgs Anteil an den Schönen Madonnen, in: Ausstellungskatalog zu „Schöne Madonnen 1350 – 1450“, Salzburg 1965, S. 24ff.

¹³ Schultes, Lothar: Der Anteil Österreichs an der Entwicklung der Plastik des Schönen Stils, Wien 1982.

¹⁴ Die Hauptperiode der Schönen Madonnen und der zeitgenössischen Vesperbilder war von 1380 bis 1420. Zu dieser Zeit war nicht mehr Karl IV. Kaiser, sondern bereits sein Sohn Wenzel IV., der ihm 1378 als König auf den Thron folgte. Die Kunstproduktion begann allerdings mit Karl IV. und hatte am Ende des 14. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreicht. In Verbindung mit der Kunstentwicklung Böhmens war die Rolle und Funktion des kaiserlichen Hofes beachtlich. In bezug auf die Konzeption und Aussage der Schönen Madonnen ist aber mehr noch die Rolle der spätmittelalterlichen Religiosität zu untersuchen. Hierbei war der kaiserliche Hof ebenfalls involviert. Vor allem aber sei erwähnt, dass unter Karl IV. und seinen Beratern viele neue Strömungen nach Prag gebracht, eine neue Frömmigkeitsform propagiert und Reformbewegungen gefördert wurden.

¹⁵ Kutal, Albert: Ceske gotické socharsti 1350–1450, Prag 1962, ders.: Gotische Kunst in Böhmen, Prag 1971.

¹⁶ Paatz, W.: wie Anm. 7.

Der Bildtypus „Schöne Madonna“ bleibt zunächst wie die zeitgenössische Pietà und andere an diesen Formideen partizipierenden Heiligenfiguren mit den gotischen Gestaltungsprinzipien, vor allem mit der französischen höfischen Plastik des 13. Jahrhunderts verbunden. Diese hat sich nicht nur über Frankreich direkt¹⁸, sondern auch über den Einfluss Frankreichs auf die Kunst Österreichs und Böhmens des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts übertragen. Das relativ plötzliche und prägnante Auftreten der Schönen Madonnen lässt viele spekulative Thesen zu. Während W. Paatz¹⁹ sich für seine Erklärung der Entstehung dieser Figuren über eine Hilfskonstruktion, nämlich über ein verloren gegangenes Urbild, einem sogenannten Prototypen, zu nähern versucht, bietet A. Kutal²⁰ eine Analyse der möglichen stilistischen und kompositorischen Ursachen unter anderem auch der vorangegangenen Kunst Böhmens und Mährens an. Er nimmt die alte Einteilung W. Pinders²¹ in einen „böhmischen“ und einen „schlesischen“ Typus auf, um so die deutlichen Divergenzen der Figuren in Krumau und Thorn zu erläutern.

Insbesondere die Untersuchungen H. Bachmanns²² und A. Kutals²³, haben den Einfluss auf die Komposition der Schönen Madonnen auch in der Kunst Böhmens und Mährens seit der Mitte des 14. Jahrhunderts beweisen können. D. Großmann²⁴ konnte die wichtige Rolle der Kunst Österreichs um die Mitte des 14. Jahrhunderts aufzeigen. M.V. Schwarz²⁵ vertritt zudem eine geographisch weiterführende These, indem er am Beispiel der Madonnenfigur des Apostelzyklus in der zeitgenössischen Plastik Ungarns mögliche kompositorische Vorausstufen für die Schönen Madonnen sieht.

Der Luxemburgische Kaiser Karl IV. (1343 – 1378) war, wie später auch sein Sohn Wenzel IV. (1378- 1412) ein großzügiger Förderer der Kunst. Mit beiden Herrschern

¹⁷ Homolka, Jaromir: Skulptur in Prag und Böhmen, in: Handbuch der Ausstellung „Die Parler und der Schöne Stil 1350 – 1400“, hrsg. von Anton Legner, Köln 1978, S. 643ff.

¹⁸ Die französische Kunst wurde zumeist in Form von Reliquien, wie z.B. des Heiligen Kreuzes, die der französische Dauphin Karl IV. überreichte, wie eine Wandmalerei auf der Burg Karlstein (Marienkapelle) oder als Geschenke nach Böhmen importiert. Eine, ebenfalls auf der Burg befindliche Alabastermadonna hat Karl IV. wahrscheinlich selber von einem seiner Aufenthalte am französischen Hof mitgenommen.

¹⁹ Paatz, W.: wie Anm. 7.

²⁰ Kutal, A.: wie Anm. 15.

²¹ Pinder, W.: wie Anm. 3, S. 91ff.

²² Bachmann, Hilde: Gotische Plastik in Böhmen und Mähren vor Peter Parler, Brünn, München, Wien 1943.

²³ Kutal, A.: wie Anm. 15.

²⁴ Großmann, D.: wie Anm. 12, S. 24ff.

²⁵ Schwarz, Michael Viktor: Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungsphasen im Vorfeld des Weichen Stils, 2 Bde., Worms 1986.

hat sich vor allem in Böhmen ein aufstrebendes Mäzenatentum²⁶ entwickelt, das sich vor allem auf die Metropole Prag ausgewirkt hat und dort zu einem Aufschwung der Kunst und des kulturellen Lebens führte. Karl IV. selbst förderte die Kunst nicht nur aus Liebhaberei oder als Ausdruck seiner Religiosität, sondern wusste sie durchaus auch machtpolitisch zu nutzen. Dies zeigen beispielsweise diverse monumentale Bauten,²⁷ welche vor allem zum Repräsentationszweck dienten. Sein Sohn Wenzel IV. hingegen förderte die Buchmalerei. Doch in wieweit kann das Mäzenatentum der Herrscher auf die Entwicklung eines Bildtypus eingewirkt haben? In bezug auf die Schönen Madonnen würde es am Ziel vorbeiführen, wenn man versuchte, die Kunstförderung Karls bzw. seines Sohnes als einzige Grundlage für die Entstehung eines Bildtypus zu verwenden. Doch scheint es offensichtlich, dass sich im Zuge dieser kulturellen Entwicklung unter dem Luxemburgischen Kaiser ein größeres Selbstbewusstsein von Seiten der böhmischen Künstler entwickelte, das zu einer deutlichen Eigenständigkeit der Kunst Böhmens führen konnte. Wenngleich die Verwandtschaft zu den großen Vorbildern Frankreich und Italien häufig ersichtlich ist, entwickelt die böhmische Kunst ab der Mitte des 14. Jahrhunderts einen eigenständigen Stil. Zweifellos erkennen wir im Hohenfurther Altar, entstanden um die Mitte des 14. Jahrhunderts, insbesondere aber im Wittingauer Altar, entstanden am Ende des 14. Jahrhunderts, die italienischen Vorbilder sowohl hinsichtlich der bildrhetorischen als auch der inhaltlichen Komposition. Die stilistische und kompositorische Struktur, wie sie gerade diese beiden Bildwerke aus der Tafelmalerei repräsentieren, zeigt aber dennoch neuartige

²⁶ Der Vater Karls IV., Johann von Luxemburg, entsprach seinem Habitus nach noch ganz dem traditionellen, ritterlichen Herrscherideal. Die Förderung der Kunst stand im Hintergrund. Karl IV. selbst fühlte sich, wahrscheinlich beeinflusst durch seine Erziehung am königlichen Hof in Frankreich, eher zu dem Bild des „weisen Königs“ (zitiert aus: Seibt, Ferdinand: Karl IV. Ein Kaiser in Europa 1346–1378, München 1994, S. 46) hingezogen, das er in besonderer Weise zu kultivieren verstand. Durch die Zusammenarbeit Karls IV. mit einigen gelehrten Beratern, wie dem Erzbischof Ernst von Partubitz (später dann Jan Ocko von Vlasim und Johann von Jenstein) und seinem engsten Berater, Johann von Neumarkt, konnte die Entwicklung der Frömmigkeit durch die Förderung der Ordensgründungen (Kartäuser/Augustiner), der allgemeinen Gelehrsamkeit (Sprachförderung / Gründung der Universität in Prag im Jahr 1348) und der bildenden Kunst verwirklicht werden. Sein Interesse galt nicht nur allein der politischen Staatsführung, sondern auch in besonderem Maße der Bildung und der Religion. Dies lässt sich beispielsweise aus seiner von seinem Hofchronisten Benesch von Weitmühl, verfassten Autobiographie erkennen. Zu Karls Autobiographie: „Vita Caroli Quarti“ – Die Autobiographie Karls IV., hrsg. von Eugen Hillenbrand, 1979; Rädle, Fidel: Karl IV. als lateinischer Autor, in: Kaiser Karl IV. 1316–1378, hrsg. von Ferdinand Seibt, München 1978, S. 253–260; Seibt, Ferdinand: Karl IV. – Ein Kaiser in Europa 1346–1378, München 1994.

²⁷ Allein in der Stadt Prag, die durch seine Förderung zu einer Kunst- und Bildungsmetropole Europas wurde, sind u.a. der Veitsdom, das Altstädter Rathaus, die Karlsbrücke, das Altstädter Brückentor und die Neustadt entstanden. Die Herrschaftszeit Karl IV. zeichnet sich in sämtlichen Bauwerken und Neugründungen ab (Prag wurde im Jahr 1348 zum Erzbistum). Nicht von ungefähr wurde der Kaiser daher als „Pater Bohemiae“ und nicht mehr allein der Tradition nach als „Erweiterer und Vermehrer“ (amplificator et augustus) (MGCC VIII, Monumenta Germ. Hist. Constitutiones et acta publica imperatorum et regum, Bd. VIII, S. 224) genannt. Diese Bezeichnung, die sich für die Beurteilung der Kaiser im gesamten Mittelalter durchsetzt, geht aus der antiken Kaisersprache hervor und wurde bereits seit dem 7. Jahrhundert für die Tugenden der Kaiser übernommen. Siehe hierzu u.a. auch: Seibt, F.: wie Anm. 16.

Lösungen. Der Meister des Wittingauer Altars ist einer der führenden Meister seiner Zeit. Deutlich erkennbar sind die Parallelen vor allem zur Kunstentwicklung Italiens.

Dass diese Nähe nicht allein eine künstlerische Ursache zu haben scheint, liegt auf der Hand. Vielmehr verlangt es nach einer Betrachtung der religiösen Strömungen des 14. Jahrhunderts. In diesem Zusammenhang ist insbesondere auf eine um die Mitte des 14. Jahrhunderts nördlich der Alpen entwickelte neue Frömmigkeitsform, die *Devotio moderna*²⁸ zu verweisen, deren Einfluss auf die Kunstproduktion, die allgemeine kirchenpolitische Situation „um 1400“, durchaus wichtige Anhaltspunkte bietet. Bei dem zu besprechenden Bildtypus spielt natürlich das weitreichende Werk und die Entwicklung außergewöhnlich innovativer Formideen der sogenannten Parler ebenfalls eine nicht unerhebliche Rolle, wie v.a. die Kölner Ausstellung aufzeigen konnte. Eine direkte Beziehung der Parler-Werkstatt zu den Schönen Madonnen ist aber bis heute nicht nachzuweisen. Der Versuch der Ausstellung und die daran anschließende These G. Schmidts²⁹, den in Schwäbisch-Gmünd sowie in Mähren nachgewiesenen Heinrich Parler, bzw. Heinrich von Gmünd als Meister der Thorner, vor allem aber der Sternberger Schönen Madonnen zu sehen, ist ebenfalls nicht zu belegen³⁰. In Verbindung mit der viel diskutierten „Meister-Frage“ ist vor allem die Arbeit G. Schmidts³¹ ausschlaggebend, da die alte „Zwei-Meister-

²⁸ In Verbindung mit den Reformbestrebungen der Kirche im 14. Jahrhundert hat sich in den Niederlanden und im Reich Karls IV. im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts aus den Orden und dem Weltklerus eine Spiritualität entwickelt, die dann als *Devotio moderna* bekannt wurde. Diese Bezeichnung wurde der neuen apostolisch orientierten Frömmigkeit durch Thomas von Kempen „*De imitatione Christi*“, entstanden zu Beginn des 15. Jahrhunderts, gegeben. Siehe hierzu u.a.: Schwarz, M. V.: wie Anm. 25, ders.: Die Schöne Madonna als komplexe Bildform, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, (1994), Bd.2, S. 663-678. M.V. Schwarz hat in seinen Untersuchungen die Verbindung der Bildwerke zur zeitgenössischen Frömmigkeit angesprochen, bleibt aber weitgehend ungenau. Ebenso haben Herbert Beck und Horst Bredekamp in dem Text, der den Ausstellungskatalog zur Ausstellung „Kunst am Mittelrhein – Ein Teil der Wirklichkeit“ (Frankfurt 1976) einleitet, auf diese Beziehung aufmerksam gemacht. Sie gehen auf die Zusammenhänge zwischen religiösen Inhalten und Bildwerk ein. Über die Entwicklung der *Devotio moderna* in Böhmen sowie deren Inhalte siehe u.a. Winter, Eduard: Frühhumanismus – Seine Entwicklung in Böhmen und seine europäische Bedeutung für die Reformbestrebungen im 14. Jahrhundert, Berlin 1964; Girke-Schreiber, Johanna: Die böhmische *Devotio moderna*, in: *Bohemia sacra. Das Christentum in Böhmen 973–1973*, hrsg. von Ferdinand Seibt, Düsseldorf 1974, S. 81ff; Baier, Walter: Untersuchungen zu den Passionsbetrachtungen in der *Vita Christi* des Ludolf von Sachsen. Ein quellenkritischer Beitrag zum Leben und Werk Ludolfs und zur Geschichte der Passionstheologie, 3 Bde. Salzburg 1977, Schuppisser, Fritz Oskar: Schauen mit den Augen des Herzens, in: *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, hrsg. von Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1993.

²⁹ Schmidt, Gerhard: Zu einem Buch über den Meister der Schönen Madonnen, in: *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, hrsg. von G. Schmidt, Köln 1992, S. 129ff.

³⁰ Auch in dem Parler Symposium von 2001 in Schwäbisch-Gmünd zeigte in bezug auf die Zuschreibungsfrage Unsicherheiten. Die Diskussionen, die bereits in der Kölner Ausstellung „Die Parler und der Schöne Stil“ aus dem Jahr 1978 besprochenen Fragen wurden in Schwäbisch-Gmünd weitestgehend weitergeführt.

³¹ Schmidt, G.: wie Anm. 29, S. 129ff.

These“ W. Pinders³² und A. Kutals³³ anhand von stichhaltigen Beweisen konkretisiert werden konnte. G. Schmidt³⁴ geht demnach von zwei Grundtypen aus und zieht damit einen Schlussstrich unter K.H. Clasens³⁵ Theorie.

Eine genaue Betrachtung zeigt zudem, dass bei den Schönen Madonnen tatsächlich von zwei Grundtypen auszugehen ist. Diese haben aber im Verlauf der Typenentstehung, die von ca. 1380 bis ca. 1410/20 stattgefunden haben muss, kompositorische Synthesen gebildet. Ob diese Einteilung ausreichend ist, um eine „Zwei-Meister“, bzw. „Zwei-Werkstätten“ - Theorie zu beweisen, bleibt fraglich.

In der folgenden Untersuchung, in der ich mich weitgehend auf G. Schmidts Ansatz beziehen möchte, sehe ich generell von einer Einteilung in Meistergruppen ab. Vielmehr versuche ich, eine Analyse der Phänomene der einzelnen Schönen Madonnen vorzunehmen, um somit das Verhältnis der Figuren zueinander untersuchen zu können. Eine einschränkende Werkstattentheorie würde der kleinen Gruppe „echter Repräsentantinnen“³⁶ der Schönen Madonnen nicht gerecht werden. Anknüpfend an die Untersuchungen G. Schmidts erlaube ich mir, dessen Einteilung der Stücke in „Werkgruppen“ stellenweise zu präzisieren und zu modifizieren. Die offensichtliche Partizipation an älteren Marienbildern, vor allem aus der sogenannten französischen Höfischen Skulptur, wird anhand von repräsentativen Beispielen auf die Vergleichbarkeit einzelner Gestaltungsprinzipien zu untersuchen und hinsichtlich der Umstrukturierung im späteren Marienbild, dem Bildtypus Schöne Madonna, zu befragen sein. Die Eigenart in der Gesamterscheinung der Schönen Madonnen im Vergleich zu anderen Marienbildern, die sich erstens in der außergewöhnlich plastischen Präsenz der Figuren und andererseits hinsichtlich neuer Formideen ausdrückt, macht eine Befragung anderer Kunstströmungen des 13. und 14. Jahrhunderts notwendig.

Bei der Beschreibung und Beurteilung der Figuren wird deutlich, dass die Entwicklung der Formelemente dieser Figuren nicht unabhängig, sondern im Dialog mit den Gestaltungsprinzipien anderer Muttergottesfiguren, insbesondere mit dem Marienbild des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts in Frankreich stattgefunden hat. Diese

³² Pinder, W.: wie Anm. 3, S. 91ff.

³³ Kutal, A.: wie Anm. 15.

³⁴ Schmidt, G.: wie Anm. 29, S. 129ff.

³⁵ Clasen, K.H.: wie Anm. 10.

³⁶ Hierzu gehören vor allem die Figuren aus Pilsen, Altenmarkt im Pongau, Krumau und Thorn, Bonn, Sternberg und Breslau. Zu beachten ist, dass sich die Beurteilung der Konzeption der Thorner Figur, die seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen ist, leider nur auf Fotomaterial sowie auf ihre zeitgenössische Replik in Bonn stützen kann. Das Fotomaterial ist allerdings recht gut.

These ist nicht neu und wurde zuletzt durch M.V. Schwarz' Studie über die Höfische Skulptur Frankreichs und deren Beziehung zu dem sogenannten Weichen Stil³⁷ konkretisiert³⁸. Die Beziehungen zwischen den europäischen Kunstströmungen sind allerdings weitaus diffiziler als bisher angenommen. Lange hat man sich bei den Untersuchungen der Schönen Madonnen vor allem darauf konzentriert, die Gemeinsamkeiten dieses böhmischen Bildtypus zu der europäischen Kunstentwicklung zu suchen. In Anbetracht der Tatsache, dass es, trotz deutlicher Parallelen, mindestens ebenso deutliche Unterschiede zwischen der französischen und der böhmischen Skulptur gibt, ist es eher angebracht, eben diese Differenzen herauszustellen und die Kunstströmungen sowohl unter Berücksichtigung der Gesamtentwicklung, als auch separat, als Einzelphänomen, zu untersuchen.³⁹ Eine Einordnung in eine „Stilrichtung“, den sogenannten Internationalen Stil, ist ebenfalls einengend. Die außergewöhnliche Interpretation mariologischer Aussagen der Schönen Madonnen, die prägnante Komposition, die den Figuren eine beispiellose raumeingreifende Dynamik gibt, erlaubt die Frage, ob sie nicht als ein eigener, in sich geschlossener Marienbildtypus zu sehen sind. Ihre nachhaltige Wirkung auf die spätmittelalterliche Plastik würde für diese These sprechen. Hierzu ist eine genaue Analyse der ihr nahestehenden Marienbildtypen aus Plastik und Malerei anderer Kunsteinflussgebiete dennoch unbedingt erforderlich.

Der enge Kontakt der Luxemburgischen Kaiser, vor allem Karls IV. zu dem Französischen Hof, gilt als historisch belegt und ist anhand von Schenkungen von Reliquien und Kunstgegenständen nachweisbar und dokumentiert.⁴⁰ Der allgemeine Verweis auf Frankreich, dessen Kunstentwicklung die Kunstproduktion in dem Reich Karls IV. und damit auch die Arbeit der sogenannten Parler-Werkstatt kunstästhetisch bereichert zu haben scheint, ist daher unerlässlich. Der Schwerpunkt dieser

³⁷ Die Bezeichnungen „Internationaler Stil, Weicher Stil oder Schöner Stil“ sind zu ungenau. Da sich diese Benennungen für die Kunstströmung des 14. Jahrhunderts als Termini Technici durchgesetzt haben, werden sie auch in dieser Untersuchung vor dem Hintergrund des allgemeinen Verständnisses verwendet. Siehe hierzu u.a.: Pochat, Götz: Internationale Gotik – Realität oder Phantasiegebilde?, in: Internationale Gotik in Mitteleuropa, hrsg. von Götz Pochat und Brigitte Wagner, Graz 1991, S. 9-20; Biedermann, Gottfried: International, regional, lokal, in: Internationale Gotik in Mitteleuropa, hrsg. von Götz Pochat und Brigitte Wagner, Graz 1991, S. 20-34.

³⁸ Schwarz, M. V.: wie Anm. 25. Seine These, der Bildtypus Schöne Madonna oder der sogenannte „Weiche Stil“ hat seinen kompositorischen Ursprung in Paris und sei dann um 1380 nach Prag und Ungarn gelangt, bleibt ungenau und verwirrend, zumal er einige historische Konstruktionen vornimmt, die noch einer Klärung bedürft hätten.

³⁹ Siehe hierzu v.a.: Biedermann, G.: wie Anm. 37.

⁴⁰ Auf der Burg Karlstein befindet sich in der Marienkapelle ein Freskenzyklus (datiert um 1357), die den Kaiser zeigen wie er vom französischen Dauphin Karl zwei Dornen aus der Dornenkrone Christi sowie einen Holzspan aus dem Kreuz Christi entgegennimmt. Sie stellen damit ein Zeitdokument dar und charakterisieren Karl IV. als Reliquiensammler und somit zugleich als frommen Herrscher. Zu den Fresken siehe u.a.: Fajt, J.: wie Anm. 9.

Gegenüberstellung sollte aber nicht auf dem bloßen Erfassen kompositorischer und stilistischer Berührungen beschränkt bleiben. Hierzu ist eine Untersuchung einzelner Beispiele der französischen Kunst des 13. Jahrhunderts sowie deren Einfluss auf die Kunst des späten 13. und des 14. Jahrhunderts in Böhmen und Mähren⁴¹ notwendig. Die Problematik besteht insbesondere darin, dass die Konzeption der Schönen Madonna ein deutlich tradiertes Bildvokabular, das in Böhmen spätestens seit der Mitte des 13. Jahrhunderts präsent war⁴², aufnimmt, dieses aber in ein neues System übersetzt. Dieses Durchbrechen tradierter Strukturen und konventionalisierter Prinzipien ruft nicht allein eine zuweilen eigentümliche Wirkung hervor, sondern nötigt dazu, Fragen in bezug auf die Interpretation zu stellen. Die Schöne Madonna erscheint durch das dominante Volumen des Mantels sehr plastisch. Sie verhält sich im Gegenzug dazu in bezug auf die Demonstration des Leibes eher zurückhaltend und bleibt damit der Methode der Madonnen des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts verbunden. Demonstriert wird ihr Körper nur an wenigen Partien direkt, wie an Gesicht, Hals, Händen. Sonst wird er indirekt über Arme, Taille und Knie formuliert. Warum aber erscheint die Wirkung der körperlichen Merkmale der Schönen Madonnen im Vergleich zu den früheren plastischen Madonnen unmittelbarer? Das Volumen der Schönen Madonna drängt förmlich aus dem Figurenmittelpunkt heraus. Die Organisation des Mantels emanzipiert sich geradezu von der Körperhaltung. Die generelle Auflösung dieses Figurenblocks durch weitausholende Bewegungen und die tiefe Durchschluchtung der Faltendraperie ruft eine artifiziell inszenierte Körperlichkeit oder mehr noch einer Verleugnung des Körpers hervor. Auch die indirekte Formulierung beispielsweise der Arme ist in dieser Plastizität in den früheren Marienbildern noch nicht zu entdecken⁴³. Die Entwicklung einer plastisch inszenierten, artifiziellen Körperlichkeit der Schönen Madonnen wird im folgenden Kapitel im Vergleich zu ausgewählten französischen plastischen Marienbildern vorgestellt und erläutert.

Neben der Schönen Madonna wird auch der Bildtypus der zeitgenössischen Pietà hinsichtlich der Veränderung einzelner Topoi formanalytisch untersucht, zumal

⁴¹ In diesem Zusammenhang gehören auch die den Parlern zugeschriebenen Skulpturen, wie die Grabmäler Ottokars II. und Svatopluka II., sowie das Grabmal der Hl. Ludmila. Auch die Figuren des Hl. Wenzels in der Wenzelkapelle im St. Veitsdom und die Skulpturen des Altstädter Brückentores, bzw. des Altstädter Rathauses bieten sich als Vergleichsbeispiele an.

⁴² Siehe hierzu u.a.: Pesina, Jaroslav: Retrospektive Strömungen in der Tafelmalerei des Schönen Stils in Böhmen, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 1976, S. 29ff; Stejskal, Karel: Die byzantinischen Einflüsse auf die gotische Tafelmalerei Böhmens, in: Ikone und frühes Tafelbild, hrsg. von Heinrich L. Nickel: Wissenschaftliche Beiträge Martin-Luther-Universität, Halle – Wittenberg, 1988, S. 157-163.

⁴³ Die Formulierung des Armes unter dem Mantelärmel liegt beispielsweise bei der Elfenbeinmadonna aus der Ste. Chappelle (aus dem Schatz von St. Denis / heute im Musée du Louvre in Paris) vor, bleibt aber in bezug auf die Plastizität verhalten.

durchaus eine Art Wechselbeziehung der Bildinhalte einerseits sowie der Gestaltungsprinzipien andererseits vorzuliegen scheint. Auch bei dem Vesperbild ist an die vorangegangene Frage der Inszenierung des Körperlichen im mittelalterlichen Bildwerk anzuknüpfen, um die Bedeutsamkeit einzelner Bildelemente zu erkennen. Wie unterscheidet sich die Trauer der „schönen“ Pietà von der jener Vesperbilder zu Beginn des 14. Jahrhunderts? Kann eine bildkompositorische Veränderung Auskunft über die Intention der Frömmigkeit geben?

In beiden Bildtypen erstaunt vor allem der ungewohnt körperlich inszenierte Leib Christi. Das Christuskind ist völlig unbekleidet⁴⁴. Das Motiv des nackten Kindes, das zwar bereits in Böhmen, Süddeutschland und Österreich zu Beginn des 14. Jahrhunderts teilweise auftritt, wird durch die direkte, fleischliche Nacktheit und Kindlichkeit Christi erst mittels der Schönen Madonnen explizit formuliert. Diese Darstellung des kleinkindlichen Körpers Christi in seiner Nacktheit und Schutzlosigkeit findet in Frankreich keine Entsprechung. Vielmehr führt dieses Motiv in das zweite, für die böhmische Kunstentwicklung maßgebliche Einflussgebiet, nämlich nach Italien. In der frühen Trecento-Malerei Italiens zeichnet sich, vor allem in Siena und Florenz, das Interesse an der Inszenierung der Humanitas Christi im Marienbild ab. Zunächst szenisch eingebunden, dann aber immer häufiger auch im autonomen Marienbild zeigt sich das Christuskind wenig bekleidet und lässt damit den Blick auf den Körper zu. Die Nähe der italienischen Malerei des frühen Trecento zum böhmischen Gnadenbild aus der Mitte des 14. Jahrhunderts ist bereits von A. Kotal⁴⁵, G. Schmidt⁴⁶, K. Stejskal⁴⁷, und schließlich M.V. Schwarz⁴⁸ bemerkt worden.

Die Arbeit L. Steinbergs zu der Darstellung der „Sexuality of Christ“⁴⁹ hat darlegen können, dass die Humanitas Christi in seiner expliziten Körperlichkeit ausgedrückt

⁴⁴ Die Nacktheit des Gekreuzigten hat eine lange Tradition. Der Leib Christi wurde in seiner Humanitas und damit in seiner Leiblichkeit gezeigt, um die Transsubstantiation zu demonstrieren und zugleich auf die Erlösung der Menschheit durch den leiblichen Tod Christi zu verweisen. Das Christuskind hingegen wird erst wesentlich später halb oder ganz unbekleidet gezeigt. Bei den Schönen Madonnen wird die Humanitas in der Nacktheit des Christuskindes ausgedrückt und dem unbekleideten, schutzlosen gedemütigten Leib des gestorbenen Gottessohnes in dem Bild der Pietà bzw. des Kruzifixus gleichwertig gegenübergestellt. In der folgenden Untersuchung soll die Humanitas Christi im Bild der Schönen Madonnen bzw. der zeitgenössischen Pietà präzise untersucht und hinsichtlich ihrer Aussagestruktur diskutiert werden.

⁴⁵ Kotal, A.: wie Anm. 15.

⁴⁶ Schmidt, G.: wie Anm. 29.

⁴⁷ Stejskal, K.: wie Anm. 42.

⁴⁸ Schwarz, M. V.: wie Anm. 28.

⁴⁹ Steinberg, Leo: *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago, London 1996². Auch in der Ausstellung „The Body of Christ in the Art of Europe and New Spain“ (Houston 1997) dominiert, wie der Katalog zeigt, die Renaissance. Wenngleich auch die Textgrundlagen teilweise die Studien Steinbergs ergänzen, bleiben die Inhalte wenig spektakulär. Es ist erstaunlich, wie wenig Beachtung die böhmischen Gnadenbilder aus der Mitte des 14. Jahrhunderts oder insbesondere die

wurde. Hierzu zählt auch die Demonstration seines Geschlechts. L. Steinbergs Studie thematisiert vorwiegend die italienische Kunst der Renaissance und bezieht sich vor allem auf die Darstellung Christi am Kreuz. Hinsichtlich der außergewöhnlichen Inszenierung des nackten Körpers Christi bei den Schönen Madonnen sollte seine Studie erweitert werden, zumal gerade die Malerei des Trecento den Körper Christi, insbesondere in den Kindheitsdarstellungen, häufig thematisiert.

Ein weiteres, daran anknüpfendes und wahrscheinlich ebenfalls aus Italien kommendes Phänomen sind die autonomen plastischen Christuskinddarstellungen. Wenngleich diese zwar szenisch in die zu Weihnachten aufgestellte Krippenszene eingebunden waren, so können sie, da sie teilweise aus dieser Krippenkonstruktion herauszunehmen waren, durchaus als Tendenz in die Untersuchung der Kinder der Schönen Madonnen integriert werden, zumal es nachweislich in Wien eine Produktionsstätte von Krippendarstellungen gegeben hat, wie eine Textstelle aus Margaretha Ebners⁵⁰ Lebensbeschreibungen bezeugt.

Die kompositorischen Parallelen Italiens zu Böhmen sind vornehmlich mit dem Wirken italienischer Künstler am Böhmischem Hof direkt oder über Fernauftrag zu erklären. Hierbei erscheint zudem das Aufkommen der in Italien gegründeten und nach Böhmen, Mähren und Österreich importierten Augustinerorden interessant, die in der Entwicklung der Böhmischem Malerei eine große Rolle gespielt zu haben scheinen. Die künstlerische Tätigkeit der Augustiner bestand zwar überwiegend in der Buchmalerei, scheint aber stilistisch Einfluss auf die Entwicklung der Böhmischem Tafelmalerei genommen zu haben, welche ihrerseits wiederum nachhaltigen Einfluss auf die Entwicklung der Böhmischem Skulptur gehabt hatte.

Die sinnliche Präsentation des nackten Christuskindes thematisiert die Humanitas Christi und stellt sich als eines der eklatantesten Merkmale dieses Bildtypus heraus. Ein weiteres bildtypisches Moment in den Konzeptionen dieses Marienbildes ist die Tatsache, dass durchgehend idealisierte auf realistisch inszenierte Komponenten

Schönen Madonnen im Zusammenhang mit der Körperlichkeit Christi in dem aktuellen kunstgeschichtlichen Diskurs finden.

⁵⁰ Die Krippe spielt seit dem 13. Jahrhundert in der Weihnachtszeit eine große Rolle und inspirierte zum Rollenspiel. Das Christuskind wurde hineingelegt und verehrt. Ob und in wieweit die Herkunft der Krippe aus Italien stammt, ist letztendlich nicht zu belegen. Fest steht, dass im 14. Jahrhundert das Aufstellen der Krippe zum memorialen Zweck auch nördlich der Alpen gängig war. Wichtig aber erscheint in Verbindung mit der, hier zu diskutierenden Humanitas Christi im Bild vor allem die Tatsache, dass man das Kind aus der Krippe herausnehmen und mit ihm „spielen“ konnte, was in Nonnenkonventen häufig stattfand, wie beispielsweise bei Margaretha Ebner. Margaretha Ebner: Offenbarungen, hrsg. von Philipp Strauch, Freiburg i. Br. / Tübingen 1882, S. 90. Siehe hierzu Kapitel V.2.

aufeinandertreffen, bzw. miteinander verschmelzen. Das ambivalente Verhältnis von Idealisierung und Realismen, das Wechselspiel von Abstraktion und Konkretisierung im Bild bedingt ein Spannungsfeld, das von einer meditativen Betrachtung bis hin zu einer ebenso sinnlichen wie sogar erotischen Wahrnehmung reicht. Diese Ambivalenz hat nicht nur bei den Zeitgenossen, sondern auch heute noch zu kontroversen Aussagen geführt. Bereits der Reformers Jan Hus⁵¹ hat auf die Gefahren bei dem Anblick der „schönen Jungfrauen“ verwiesen. Doch auch die moderne Kunstwissenschaft ist sich nicht sicher, ob die Schöne Madonna als „radikales Gegenbild zum Nominalismus“⁵² rein idealisierte Schönheit vermittelt oder ob die Begründung für die sinnliche Ausstrahlung in ihrer „Individualität“ liegt⁵³. Liegt die besondere Schönheit der Schönen Madonna vielleicht gerade in dieser Ambivalenz begründet?

Die teilweise gegensätzlichen Aussagen haben sich mit der Frage der Herkunft ebenso wie vor allem im modernen kunstwissenschaftlichen Diskurs⁵⁴ auch mit den möglichen religiösen Hintergründen und Inhalten dieser Figuren beschäftigt. Gerade diese neue Problemstellung hat den Diskussionsrahmen um das zeitgenössische Marienbild „um

⁵¹ Jan Hus (um 1370 – 1415) war wie Johannes Wiclifs ein Kirchenreformer und predigte gegen den Missbrauch von Bildwerken im sakralen Rahmen. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts entwickelte sich im Zuge der Frömmigkeitsbewegung ein enormer Bilderkult. Jan Hus war kein direkter Bilderstürmer, richtete seine Kritik aber vehement gegen die immer sinnlicher werdende Darstellung der Heiligen, die der eigentlichen Intention nicht entsprechen, sondern bei der Rezeption gefährlich sei. „Non erget debet homo ymagines adorare, sed bene debet ante ymagines (genu) flectere“. An anderer Stelle warnt er davor, dass „manche Männer, die hübschen Bilder der Jungfrauen sehend, die schöne gemalt sind, als sie körperlich beschaffen sind [...]“ in Versuchung fallen können. Es ist nicht direkt davon auszugehen, dass Jan Hus Bilder als solche verpönte. Weder durch die Schriften Johannes Wiclifs, noch durch andere Quellen wäre eine solche Ablehnung der Bilderverehrung initiiert. Diese Ausschnitte belegen vielmehr, dass seine Kritik nicht gegen das Bild selber, sondern gegen die Machart, die künstlerische Beschaffenheit gerichtet war, die aufgrund sinnlicher, erotischer Eindrücke eine affektive Verehrung hervorrufen könnte. Die „radikal antimaterialistisch“ inspirierte Bilderstürmerei erst hat sich, wie M.V. Schwarz richtig bemerkt, wahrscheinlich erst in den späteren Phasen der Reformen, vor allem während der Hussitenkriege entwickelt. Schwarz, M. V.: wie Anm. 25, S. 585 (Anm. 1023). Auf diese Diskussion wird hier in Kapitel VII der Untersuchung eingegangen.

⁵² Beck, H., Bredekamp, H.: wie Anm. 28, S. 15.

⁵³ Schwarz, M. V.: wie Anm. 25, S. 498. Schwarz bezieht sich auf ein Zitat aus einer Predigt des Reformers Jan Hus, der vor den Kunstwerke der Zeit warnte. Allerdings urteilt Schwarz hier meines Erachtens zu voreilig, dass Jan Hus „die Bilder des Weichen Stils als Abbilder verführerischer Individuen“ empfunden habe. Weiter zieht er einen Vergleich zu einer früher entstandenen Madonna der Höfischen Skulptur Frankreichs (Madonna aus Mainneville), und stellt fest, dass die „jüngere“ Figur (Schöne Madonna) der älteren (Mainneville) einiges an Individualität voraus habe. Richtig ist seine Aussage, dass die Schönen Madonnen einen „mehr sinnlichen Aspekt“ (S. 498) aufweisen. Sie bleiben aber dennoch in vielerlei Hinsicht abstrahiert. Bei der Verwendung der Begriffe „Individualität“ oder „Individualisierung“ zur Definition mittelalterlicher Bildwerke müssen die Zusammenhänge, in denen sie angewendet werden, präzise dargelegt werden. Andernfalls kommt es sonst zu ungenauen Aussagen. In meiner Studie ist angestrebt, diesen Schritt bei der Beurteilung der Bildwerke einzubeziehen.

⁵⁴ Insbesondere Suckale, Robert: Die Glatzer Madonnen Tafel des Prager Erzbischofs als gemalter Marienhymnus. Zur Frühzeit der böhmischen Tafelmalerei mit einem Beitrag zur Einordnung der Kaufmannschen Kreuzigung, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 1994, Bd. 2, S. 737-756; Schwarz, M. V.: wie Anm. 28, haben den Rahmen der Diskussionen sich erweitert.

1400“ erweitert. Dennoch scheinen die Inhalte der „schönen“ Marienbilder (hier verstehe ich die Muttergottesfigur und die Pietà⁵⁵ als Einheit) noch keineswegs geklärt. Viele, meines Erachtens konstitutive Fragen, wie die Frage nach der Interpretation der Körperlichkeit oder der Nähe zu den Texten der spätmittelalterlichen religiösen Erneuerungsbewegung, der sogenannten *Devotio moderna*⁵⁶, sind noch nicht ausreichend erörtert worden. Die Inhalte dieser, bereits in dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts entwickelten, modernen und vor allem didaktisch organisierten Devotionsstrategie sind durch Textbeispiele zu eruieren und auf mögliche Hinweise zum Marienbild zu untersuchen. Im Gegensatz zu den vorangegangenen spirituellen Entwicklungen ist der *status perfectus* der wahren Liebe Gottes nicht mehr allein den Klerikern vorbehalten, sondern für jeden Gläubigen erreichbar. Daher beschränkt sich die Lehre der *Devotio moderna* auch nicht nur auf die Bibelexegese allein, sondern gibt auch Hilfestellungen für eine ideale Lebensführung, die der wahren Liebe Gottes entgegenkommt. Die Texte der *Devotio moderna* geben erbauliche Meditationsanleitungen für Gläubige, die ihnen die Möglichkeiten aufzeigen, wie sie das gesamte Leben als einen Gottesdienst – einen Dienst an Gott – gestalten können. Es ist bemerkenswert, wie eng die Meditationspraxis, der angestrebte innere Dialog zwischen Betendem und Heiligem, an die Rezeption bildhafter Darstellungen gebunden ist. Das Bild (*imago*) der Heiligen wird im Text bewusst als visuelle Stütze eingesetzt, um die christliche Lehre zu verdeutlichen. Die *Devotio moderna* schafft selbst keine neuen Inhalte. Sie verändert durch ihre Meditationsmethodik nur in ihrer Art der Aneignung.

Ebenso erstaunlich wie außergewöhnlich ist schließlich bei diesem Bildtypus das Auftreten von zeitgenössischen Repliken einzelner Madonnenfiguren, wie Thorn/Bonn oder Krumau/Hallgarten. Vorher hat das Mittelalter diese explizite Form der Nachahmung nicht gekannt. Sowohl in der Plastik als auch in der Malerei des 13. Jahrhunderts wiederholen sich bestimmte Formelemente, setzen sich durch und werden weitläufig verbreitet. Die offensichtliche Kopie liegt aber bis in das 14. Jahrhundert hinein allein bei den Ikonen vor. Bei den Schönen Madonnen aber, mehr noch bei dem Vesperbild, mutet es an, als ob diese Wiederholungen bewusst

⁵⁵ Der Schwerpunkt dieser Untersuchung wird auf der Entwicklung der Schönen Madonna liegen, da die Gestaltungsprinzipien und die Variationen innerhalb der Gruppierungen bei diesen Figuren genauere Hinweise geben, als bei dem zeitgenössischen Vesperbild. Dennoch ist eine Untersuchung der zeitgenössischen Pietà in bezug auf die zeitgenössische Bildrezeption vor dem Hintergrund der Frömmigkeit unbedingt notwendig. Der Schwerpunkt der Frömmigkeit liegt eindeutig auf der Passionsmeditation. Die Pietà bietet sich neben dem Kruzifixus als Bild zur Erklärung der Inhalte und der Form der in den Texten geschriebenen Passionsdarstellungen an. Des weiteren gibt es einzelne Bildstrategien in den Schönen Madonnen, die sich über einen Vergleich mit dem zeitgenössischen Vesperbild erklären lassen.

⁵⁶ Vergl. auch: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 3, Freiburg 1960.

bestimmten Intentionen folgten. Auch diese Frage führt zu den Inhalten und Aussagen der zeitgenössischen Frömmigkeit. Nicht nur die vor allem im Kaiserreich verbreitete Verehrung der Ikone, deren kompositorische Wiederholung inhaltlich begründet ist, zeigt eine allgemeine Tendenz zur Wiederholung von Inhalten. Durchaus vergleichbar ist man gelegentlich auch in der zeitgenössischen Literatur vorgegangen. Die Wiederholung von Inhalten und Intentionen in Form der Kompilation von Aussagen großer Theologen, wie beispielsweise Hieronymus, Augustinus, Bernhard und Bonaventura ist in bezug auf die Form durchaus vergleichbar. Die zitierten Textstellen werden aber keineswegs kommentarlos übernommen, sondern in die eigene Textstruktur bzw. –aussage übersetzt – hier im Unterschied zur Bildreplik.

Die Neuinterpretation tradierter Aussagen zur Passion Christi drückt sich in einer stärkeren Emotionalisierung und Konkretisierung der Inhalte aus. Mit welchen Mitteln werden die Emotionen Mariae und Christi, wie beispielsweise Schmerz und Trauer, im Bild inszeniert? Diese Frage führt zu den zeitgenössischen, das Leben und Leiden Christi und Mariae beschreibenden und interpretierenden Texten, wie sie beispielsweise durch die „Meditationes Vitae Christi“⁵⁷ des Johannes de Caulibus und der „Vita Christi“⁵⁸ Ludolfs von Sachsen repräsentiert werden. In wieweit die Spiritualität der Ordensgruppen (Zisterzienser, Augustiner, Franziskaner) auf die Darstellung der Humanitas Christi als unbekleidetes Kind Einfluss hatte, welche Intentionen (Meditation, Vision) damit verbunden waren und wie diese schließlich in den Bildtypus Schöne Madonna eingegangen sein könnten, wird anhand von ausgesuchten Textauszügen und der Gegenüberstellung von Bild und Text untersucht.

Das Interesse gilt hierbei vor allem der bildrhetorischen Inszenierung. Kann sich der Leser bzw. Zuhörer eines erbaulichen Textes, wie beispielsweise dem 1330, wahrscheinlich in Königsaal verfassten „Malogranatum“⁵⁹ mit der Figur des „filius“, des Schülers, identifizieren, so besetzt auch der häufig im Tafelbild dargestellte Stifter, wie Ernst von Partubitz oder Johann von Jenstein, ebenfalls die Rolle eines vorbildlichen Gläubigen. Vor diesem Hintergrund sind Text und Bildwerk erneut gegenüberzustellen.

⁵⁷In dieser Arbeit verwendet: Iohannis de Cavlibus: Meditationes vite Christi, hrsg. und bearb. von M. Stallings-Taney, Corpus Christianorum, Continuatio medievalis 153, Brepols 1997.

⁵⁸ In dieser Arbeit verwendet: Ludolf von Sachsen: Vita Jesu Christi, hrsg. L.M. Rigollot, Paris, Brüssel 1865. Zu Ludolfs „Vita Christi“ siehe auch: Baier, W.: wie Anm. 28.

⁵⁹ Die geistige Schrift „Dialogus dictus Malogranatum“ ist Anfang des 14. Jahrhunderts, wahrscheinlich in Königsaal entstanden. Als möglicher Autor vermutet Manfred Gerwing den Königsaal Abt Peter von Zittau. Gerwing, Manfred: Malogranatum oder der dreifache Weg zur Vollkommenheit, München 1986, Lentner, Leopold: Prolog und Prooemium zum Zisterziensertraktat Malogranatum, Heiligenkreuz 1984. In dieser Arbeit verwendet: Malogranatum, HS Prag, Inkunabel Titel: Gallus Abbas Zisterciensis, Straßburg, um 1473.

Eignet sich die Schöne Madonna in ihrer Komplexität⁶⁰ dafür, um Aussagen zur zeitgenössischen Frömmigkeit treffen zu können bzw. kann dieses Marienbild gar als Projektionsfläche zeitgenössischer kirchenpolitischer Auseinandersetzungen in der vorreformatorischen Zeit gesehen werden?

⁶⁰ Schwarz, M. V.: wie Anm. 28.

I. Entwicklung und Variation eines Typus

Bei der außergewöhnlichen Konzeption der Schönen Madonnen fällt insbesondere die Interpretation der aus dem französischen Marienbild des 13. Jahrhunderts übernommenen Formelemente ins Auge. Die Kunstgeschichte hat, fast begriffsuchend, die Schönen Madonnen als „lyrisch-malerisch“⁶¹ oder „eklektisch“⁶² beschrieben. Sie präsentiert einen Marienbildtypus, der offensichtlich an anderen, früheren Marienbildern partizipiert, zugleich deren Gestaltungsvokabular umformuliert und nach anderen Ausdrucksformen sucht. Dieser außergewöhnliche Komposition, die neuen Akzente hinsichtlich der Aussage und der Rezeption setzt, würde man mit einer blossen Einordnung in die allgemeine Tendenz der Plastik am Ende des 14. Jahrhunderts nicht gerecht werden können. Viel zu stark differenziert sich die Schöne Madonna von anderen „schönen“ Marienbildern. Eine allgemeine Unterteilung in Stilkategorien ist bei den Schönen Madonnen ebenso wie bei den zeitgenössischen Vesperbildern wenig sinnvoll, da damit die Einmaligkeit, die Besonderheit dieses Marienbildes eingeengt und keinesfalls geklärt würde. Aus diesem Grund ist eine präzise Analyse jedes einzelnen kompositorischen Aspekts der Schönen Madonnen hinsichtlich Gemeinsamkeiten und Unterschieden vorzuziehen und schließlich in bezug auf die jeweilige Aussagestruktur zu diskutieren. Im Hinblick auf den Bildtypus bleibe ich jedoch bei der tradierten Bezeichnung „Schöne Madonna“.

I.1 Die Entstehung tradierter Formenelemente durch die Inszenierung des Corpus Christi

Im Folgenden werden die einzelnen Figurenbeispiele nach ihren kompositorischen, stilistischen sowie motivischen Kriterien untersucht. Unabhängig von der, hinsichtlich der Entwicklung der Formideen eher hinderlichen „Meister/Werkstatt-Frage“ sollen die gegenseitigen Abhängigkeiten überprüft und die jeweiligen Differenzen herausgestellt werden. Es wird angestrebt, die Möglichkeiten einer Reihenfolge vorzustellen. Eine Beurteilung und Einordnung der Figuren ist meines Erachtens nicht allein durch regionale Eingrenzung, sondern vor allem über eine kompositorische Analyse zu erreichen. Das bedeutet nicht, dass ich mich von dieser Theorie völlig distanzieren, zumal die offensichtlich auf zwei Grundtypen zu beschränkten Figurenbeispiele vielleicht sogar wirklich zwei Werkstätten zu verantworten haben oder innerhalb einer Werkstatt zwei Bildtypen entwickelt worden sind. Diese Frage spielt aber zur Klärung der Phänomene keine wirklich entscheidende Rolle. Zurückgehend auf

⁶¹ Hawel, Peter: Schöne Madonna, Würzburg 1984, S. 57.

⁶² Schmidt, G.: wie Anm. 29, S. 251.

W. Pinder⁶³, A. Kutal⁶⁴ und G. Schmidt⁶⁵ gehe ich bei meiner Untersuchung also ebenfalls von zwei Grundtypen aus. Gleichzeitig aber stelle ich eine dritte Gruppe, eine „Variationengruppe“, heraus. Die Untersuchung beschränkt sich weitgehend auf die sieben „echten Repräsentantinnen“⁶⁶, wobei die Figuren aus Thorn und Bonn durch die augenscheinlichen Übereinstimmungen zusammengenommen werden können. Diese Figurenbeispiele werden eingehend auf ihre jeweiligen Gestaltungsprinzipien, Formmerkmale und Motive untersucht. Ein gelegentlicher Verweis auf die direkten, nachfolgenden Repliken ist dennoch notwendig, da durch sie spezifische Merkmale bewiesen und bestätigt werden können.⁶⁷ Bei einer stil- und kompositionsanalytischen Betrachtung der Figuren erkennt man, dass bestimmte Charakteristika in der einen oder in der anderen, aber auch in beiden Figurengruppen bzw. in der hier als „Variationsgruppe“ kategorisierten dritten Gruppe vorkommen können. Warum einige Merkmale sich mehr durchsetzen konnten als andere, scheint mit der bildimmanenten Aussage und Intention verbunden. Unabhängig von der gar nicht oder nur bedingt nachweisbaren Absicht und dem Wunsch des Auftraggebers scheinen offensichtlich einige Formelemente und Motive die Intentionen der zeitgenössischen Frömmigkeit stärker zu artikulieren als andere.

Die ausführliche Beschreibung jeder einzelnen Schönen Madonna ist notwendig und dient sowohl zur Analyse der Gestaltungsprinzipien, als auch zur Klärung der interdisziplinären Fragen, die im Rahmen dieser Untersuchung angesprochen werden. Zunächst ist es notwendig, die Spezifika der Schönen Madonnen zu verdeutlichen, im Bild zu beschreiben und ihrer Aussage nach zu definieren. Es gilt der Frage nachzugehen, ab welchem Zeitpunkt sich bestimmte Merkmale und Motive im „schönen“ Madonnenbild durchgesetzt haben.

Eine Einordnung der einzelnen Figurenbeispiele ist durch den Verlust vieler Stücke sehr kompliziert und kann daher keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Die Problematik besteht vor allem darin, die alten, längst ersetzten christologischen und mariologischen Motive den Methoden der Bildgestaltung der Zeit „um 1400“ gegenüberzustellen. Bei diesem neuen Versuch einer Einordnung wird angestrebt, Fehlbeurteilungen und voreilige Schlüsse durch eine chronologisch konstruierte und präzise Beschreibung der Figuren zu vermeiden. Nur durch ungenaue

⁶³ Pinder, W.: wie Anm. 3, S. 91ff.

⁶⁴ Kutal, A.: wie Anm. 15.

⁶⁵ Schmidt, G.: wie Anm. 29, S. 251.

⁶⁶ Schmidt, G.: wie Anm. 29, S. 251.

⁶⁷ Die Befragung von Kopien und Repliken ist besonders dann hilfreich und notwendig, wenn bestimmte Elemente an der zu besprechenden Figur zerstört sind, wie z.B. bei der Krumauer Madonna.

Bilddokumentation konnte W. Pinder zwar die Unterschiede zwischen Thorn und Krumau erkennen, jedoch auf der anderen Seite die direkte Verwandtschaft von Pilsen zu Krumau übersehen. Auch G. Schmidt konnte nur durch das Nicht-Beachten prägnanter kompositorischer Feinheiten die These aufstellen, dass die Sternberger Madonna früher als die Gruppe Thorn/Bonn entstanden sein muss, da letztere „eklektische Züge“ aufweise und somit als „relativ späte Prägung“⁶⁸ zu beurteilen sei.

⁶⁸ Schmidt, G.: wie Anm. 29, S. 251.

1.1.1. Die Schöne Madonna aus der St. Bartholomäuskirche in Pilsen

Der Muttergottes aus der St. Bartholomäuskirche in Pilsen (Abb.I.1) wird in der neueren kunstgeschichtlichen Forschung⁶⁹ eine bedeutsame Stellung innerhalb der Gruppe der Schönen Madonnen zugeschrieben. Im Gegensatz zu den bisherigen Einordnungen wird sie heute als ein Frühwerk des „Schönen Stils“ gesehen. Sie wird als eine ältere Arbeit des Meisters der Krumauer Madonna beschrieben. Kompositorisch wie stilistisch steht sie in enger Verbindung mit der Schönen Madonna aus Altenmarkt sowie mit der Figur des Hl. Petrus aus Slivice und wird an den Beginn des sogenannten Schönen Stils gestellt. Lange wurde sie, unter anderem durch K.H. Clasens Untersuchung, später als 1405, d.h. an den Schluss der böhmischen Plastik „um 1400“ gestellt.

Zur kompositorischen Verwandtschaft zwischen ihr und der Altenmarkter Figur hat man bisher gerne auf eine zeitgenössische Quelle verwiesen, um die Frühdatierung zu bestätigen. Ein Erlass aus dem Jahre 1384⁷⁰ stammt von dem Erzbischof Johann von Jenstein und beinhaltet die Festlegung der Gebete bei den morgendlichen Messen. Abgesehen davon, dass damit die Marienverehrung Johanns von Jensteins unterstrichen wird, die sich im Übrigen auch in zahlreichen Gedichten sowie in dem möglichen Auftrag eines Gnadenbildes äußert,⁷¹ ist diese Archivalie inhaltlich als Indiz für eine Frühdatierung weniger hilfreich. Weder ist von einer bestimmten „Imago Mariae“, sondern nur über sie als zu verehrende Figur die Rede, noch wird bei der Nennung der Gebete überhaupt ein Bezug zu Bildwerken hergestellt. Viel eher kommt man zu der Frühdatierung durch eine Stil- und Kompositionsanalyse.

⁶⁹ Der erste, der die Pilsener Figur in Verbindung mit jenem Ablassbrief gebracht hat, war J. Cadik. Auch Jiri Fajt und Milena Bartlová gehen von dieser Annahme aus. Siehe zu dieser Fragestellung: *Svetice s Knihou – Nove zakoupené mistrovské dílo gotického umění*, Ausstellungskatalog der Nationalgalerie in Prag 1996.

⁷⁰ In diesem Brief steht folgender Text geschrieben: „[...] Johannes, dei gracia sancte Pragensis ecclesie archiepiscopus, apostolice sedis legatus. Universis Christi fidelibus salutem in eo, qui precioso sanguine suo a peccati vinculo nos redemit. Cum, ut accepimus, fidelium relacione in ecclesia parochiali in Novapilzna singulis diebus ad laudem et gloriam gloriose et intemerate Marie Virginis in diluculo et aurora diei una missa per clerum et secunda missa omni feria quinta de corpore Christi per sacerdotes et eorum coadiutores sub nota consuerint decantari, omnibus igitur Christi fidelibus, qui causa devocionis supradictas missas visitaverint, confessis tamen et contritis, auctoritate beatorum Petri et Pauli apostolorum, eius meritis et intercessionem confisi, quadraginta dies indulgenciarum de qualibet predictarum missa de iniunctis eis penitenciis misericorditer in domino relaxamus. Harum quibus sigilla nostra appensa sunt testimonio literarum. Datum Prage anno domini millesimo trecentesimo octuagesimo quarto, die secunda mensis Decembris.[...]“ Zitiert aus: Strnad, Josef: *Listár král. Mestea Plzne a druhyh poddanych ossad I. 1350 – 1450*, Pilsen 1891.

⁷¹ Dieses Bild befindet sich heute in der Národní Galerie in Prag (Agnes-Kloster). Der auf dem Rahmen angebrachte Stifter dieser sogenannten St.- Veits-Madonna wird heute nicht mehr eindeutig als Johann von Jenstein gesehen. Im letzten Kapitel dieser Untersuchung werde ich mich mit dem Erzbischof und dessen Marienverehrung ausführlich beschäftigen.

Die Pilsener Muttergottes steht heute im Zentrum des neugotischen Altars der St. Bartholomäuskirche. Ihr ursprünglicher Standort ist unbekannt. Da angenommen werden kann, dass die Schöne Madonna eher dem privaten, kontemplativ-meditativen Gebet diene, ist ihre Positionierung im Kirchenraum eher in einem Altar einer Seitenkapelle oder auf einer Konsole⁷² zu vermuten, als im Zentrum des Hochaltars.

Die Pilsener Figur ist 125 cm hoch und präsentiert dem Betrachter fast frontal zugewandt das vor ihrem Bauch liegende Christuskind. Wenngleich alle Seiten der Figur ausgearbeitet sind, so dass sie vollplastisch zu bezeichnen ist, bietet sie dem Betrachter eine Hauptansicht. Maria bestimmt durch das raffiniert drapierte Gewand sowie durch die Positionierung des diagonal in den Armen liegenden Kindes den sie umgebenden Raum. Sie ist bekleidet mit einem voluminösen, den weitgehend unsichtbaren Körperkern umgebenden Mantel (Abb. I.2). Dieser ruft durch das facettenreiche, in abwechselnd konkaven und konvexen Formen unterteilte Drapierungssystem eine ungewöhnliche Plastizität der Figur hervor. Der als grazil zu bezeichnende Körperkern wird nur an wenigen Partien, vornehmlich an bildrhetorisch wichtigen Körperteilen wie Händen, Hals und Gesicht Mariae direkt, am Knie dagegen nur indirekt dem Blick des Betrachters preisgegeben. Die künstlerisch durchdachte Freilegung des rechten Fußes durch eine Gewandstauung, die direkt daneben wiederholt wird, ist ebenso raffiniert wie die indirekte Präsentation ihrer Hüften, die sich durch die ponderierende Haltung sowie durch die tiefen Mulden, die sich aus den breiten Schüsselfalten vor dem Bauch und die plastisch formulierten Ärmelkaskaden des Mantels ergibt. Diese Kaskaden haben ihr kompositorisches Äquivalent in den kleineren Kaskaden des Schleiers, die das Gesicht nicht nur rahmen, sondern zudem dazu beitragen, ihrem Gesicht eine plastische Wirkung zu geben. Ihr Standmotiv wird traditionell durch Stand- und Spielbein formuliert. Im Gegensatz aber zu den Figuren des 13. Jahrhunderts, denen die Pilsener Figur noch verbunden ist, erhält das Gewand durch die Steigerung der Plastizität der voluminösen Drapierung zusehends mehr Eigengewicht. Der Körper, sonst als Standmotiv meist eindeutig an der Drapierungsform kenntlich gemacht, tritt dagegen zurück. Der sogenannte gotische S-Schwung wird in eine tänzerisch anmutende Bewegtheit verwandelt. Diese Bewegtheit wird durch das sich kraftvoll aus den Armen Mariae drehende, vor dem Körper gehaltene Christuskind (Abb. I.3) gesteigert. Dessen Gewicht liegt konventionell über

⁷² Sowohl die Photographien der seit dem Zweiten Weltkrieg verschollenen Schönen Madonna der St. Johanniskirche in Thorn als auch die heute noch in Iglau stehende, etwa zeitgenössische Darstellung der Hl. Katharina bezeugen durch ihre Positionierung auf einer Konsole an einem Pfeiler die Anbringung dieser Bildwerke. Doch nicht nur diese Bestätigungen, sondern vor allem die Tatsache, dass sich die Figuren des Schönen Stils nur aus einer bestimmten, bildrhetorisch festgelegten Betrachterposition, meist aus Unteransicht, wirklich entfalten können, stellen eine Position dieser Figuren auf einem Hochaltar in Frage.

dem Standbein. Maria hält es allerdings mit beiden Händen (Abb. I.5/Abb. I.6). Dieses Motiv ist im älteren plastischen Marienbild nicht anzutreffen.

Kontrastierend zu der recht verhaltenen Körperlichkeit Mariae ist das Christuskind ganz in seiner Natürlichkeit als wirklich nackter Säugling wiedergegeben. Babyspeck an Armen und Beinen, volle pausbäckige Wangen, Nabel und nicht zuletzt auch das Geschlecht weisen Christus als wahren Menschen⁷³ aus. Im gesamten Mittelalter finden sich keine vergleichbaren Kinderdarstellungen. Nackte Christuskinde treten zwar vereinzelt in der Böhmisches Plastik, wie beispielsweise in Glatz⁷⁴ bereits Anfang des 14. Jahrhunderts auf, bleiben aber ihrem Habitus nach noch ganz unkindlich. Während bei jenen das Christuskind als Ausdruck seiner wahren Gottheit noch in hieratischer Haltung präsentiert wird, zeigen sich die Kinder der Schönen Madonnen, wie am Pilsener Beispiel zu sehen ist, „realistisch“ und kindlich verspielt. Diese Form der Darstellung Christi bezeugt die Entwicklung eines neuen Gottesbildes als den menschgewordenen Logos. Die Nacktheit als Ausdruck der Humanitas Christi, wie sie L. Steinberg⁷⁵ für die italienische Tafelmalerei der Renaissance herausgestellt hat, ist bereits mit den Schönen Madonnen im Mittelalter angeklungen.

Bereits die um 1380 datierte Madonnenfigur aus Zebrač⁷⁶ (Abb. III.21) zeigt die Infantia Christi, bleibt aber bei der konkreten Ausführung und Formulierung noch sehr verhalten. Im Kontext der uns heute verbliebenen Bildbeispiele scheint es zuerst die Pilsener Madonna zu sein, die als frühes plastisches Beispiel schließlich die konventionelle Form durchbricht. Die Zusammengehörigkeit zwischen Mutter und Kind wird bei diesem Bild nun nicht mehr allein über Attribute oder wie in Zebrač durch das bloße Berühren des Füßchens präsentiert, sondern durch die Demonstration des sanften Eindrucks beider mütterlicher Hände in das kindlich weiche Fleisch – ein

⁷³ Seit dem Konzil von Chalkedon im Jahre 451, als die Zwei-Naturenlehre Gottes zum Dogma erhoben wurde, gilt Christus als ganz Gott und ganz Mensch. Siehe hierzu auch u.a. Lexikon der Theologie, hrsg. von Josef Hofer, Karl Rahner, Freiburg 1959, Ladner, Gerhard B.: Handbuch der frühchristlichen Symbolik. Gott – Kosmos – Mensch, Stuttgart, Zürich 1992.

⁷⁴ Zu diesem Thema werden innerhalb der Untersuchung noch andere Marienbilder vorgestellt. Zum Marienbild aus der Pfarrkirche in Glatz siehe u.a.: Schultes, Lothar: Die Marienfigur von Schinckau und der Admont-Freiburger Madonnentypus, in: Gotika v zápachních cechách (1230-1530), Prag 1998, S. 33-41.

⁷⁵ Steinberg, L.: wie Anm. 49.

⁷⁶ Diese außergewöhnlich interessante Figur wurde bisher von der Forschung in Verbindung mit den Schönen Madonnen nur von wenigen beachtet. Sie findet Beachtung u.a. bei: Bachmann, Hilde: Plastik bis zu den Hussitenkriegen, in: Gotik in Böhmen, hrsg. von Karl M. Swoboda, München 1969; Homolka, J.: wie Anm. 17, S. 677, Clasen, K. H.: wie Anm. 10. Die späte Datierung der Madonna aus Zebrač und der in Pilsen von K.H. Clasen ist nicht nachvollziehbar. Vielmehr erscheint es, als sei die Madonna aus Zebrač vielleicht sogar vor 1380 entstanden. Die unsichere Verwendung des Motivs der Nacktheit Christi könnte dafür sprechen, dass diese Figur als ein frühes Beispiel die neu entwickelten Formideen auszudrücken sucht.

Motiv, das detailgetreu und der Natur entsprechend inszeniert wird. Noch nie wurde das lebendige Fleisch, in das Gott durch Maria eingegangen ist, im Bild so detailreich und liebevoll zelebriert, wie durch die Demonstration dieses Moments.

Korrespondierend dazu wird auch ihr Gesicht (Abb. I.4) nicht mehr nur durch das Inkarnat gestaltet, sondern ist genau und detailliert modelliert, wie die sanfte Rundung der Wangen und des Kinns, die fein geformte Nase und die präzise Zeichnung der Augen und Lippen bestätigen. Auch ihr langer, schmaler Hals wird durch die Kaskadenfalten plastisch hervorgehoben und gewinnt an Plastizität. Die plastische Präsenz der Figur entwickelt eine raumgreifende Dynamik. Die gesteigerte Konkretisierung der Figuren, vor allem durch das haptische Moment einer starken Innigkeit zwischen Mutter und Sohn ausgedrückt, laden zu einem Dialog zwischen Bild und Betrachter ein. Das Zentrum des Bildes ist die Intimität von Mutter und Kind. Während die Mutter, ihr Haupt zur Seite neigend, den Blick des Betrachters durch ihre Augen zärtlich auf das Kind lenkt, sucht dieses, sich aus der mütterlichen Obhut drehend, den Blick des Betrachters. Maria ist in ihrer Rolle als Intercessor vermittelnd. Christus selbst vollzieht den Kontakt nach „außen“, d.h. zum Betrachter.

Die Schöne Madonna aus Pilsen bestätigt die Ausgangsfrage hinsichtlich des Wechselspiels von tradierten und progressiven Gestaltungsprinzipien. Bleibt sie in ihrer Haltung und dem Figurenaufbau noch traditionell, so werden deutlich neue Formelemente integriert. Die Steigerung der körperlichen Präsenz einiger ihrer Partien, das liebevoll modellierte Gesicht und die Inszenierung des Fleisches Christi, lassen sie in die Gruppe der Schönen Madonnen einordnen, auch wenn sie noch konventioneller als die späteren Werke konzipiert ist. Dennoch ist der Unterschied zu der vorangegangenen Plastik der 80er Jahre des 14. Jahrhunderts erheblich⁷⁷. Für eine Frühdatierung um das Jahr 1384 spricht auch, dass die Merkmale der Altenmarkter Madonna, insbesondere in die Krumauer Figur, wie bereits H. Bachmann⁷⁸ betont hat, als Weiterentwicklung erscheinen.

⁷⁷ Eine solche Entwicklung ist sicherlich in kleineren Schritten zu denken. Die Madonna des Altstädter Rathauses sowie die Madonna aus Zebak (siehe Abb. III.21) scheinen in Verbindung mit der Malerei Vorstufen zur Schönen Madonna zu sein.

⁷⁸ Bachmann, H.: wie Anm. 76; S.110ff.

1.1.2 Die Schöne Madonna aus Altenmarkt im Pongau

Die wohl etwas später entstandene Schöne Madonna aus Altenmarkt im Pongau (Abb. 1.7) scheint in ihrer Komposition der Pilsener Figur nahe verwandt. Ein Ablassbrief aus dem Jahre 1393, der besagt, dass all denjenigen, die „zur Ehre und Hochachtung der glorreichen Jungfrau Maria und deren Bild in der Pfarrkirche in Altenmarkt, [...], mit gebeugten Knien demütig sieben Avemaria beten, 40 Tage Ablass[...]“⁷⁹ gewährt werde, wurde seither als Bestätigung für die Datierung vor 1393 genommen.

Mit Sicherheit kann aber nicht gesagt werden, ob es sich bei dem erwähnten Bild um die Schöne Altenmarkter Madonna gehandelt hat, zumal es meistens mehrere Bilder der Muttergottes in einer Kirche gab. Dennoch scheint diese Datierung auch im direkten Vergleich zu der Pilsener und der Krumauer Figur als auch der Figur des Hl. Petrus von Slivice sowohl in kompositorischer, stilistischer als auch motivischer Hinsicht plausibel zu sein.

Die Nähe zu der Schönen Madonna aus Pilsen ist offensichtlich. Allerdings greift die Altenmarkter Figur in ihrer Gewandkomposition wieder auf das tradierte System⁸⁰ zurück, formuliert dieses aber plastischer aus. Weder W. Pinder⁸¹, noch D. Großmann⁸² wollten die kompositorische Nähe der Pilsener zu der Altenmarkter Figur erkennen. A. Kutal⁸³ und G. Schmidt⁸⁴ stellen die Altenmarkter Madonna an den Anfang, da diese noch an der traditionellen Komposition des Mantels festhalten würde. Ich hingegen vertrete die These, dass damit auf ein altes Motiv zurückgegriffen wird und stelle sie daher mit Pilsen an den Anfang. Denn in anderer Hinsicht scheint sie die neue Formulierung aus Pilsen zu erweitern (Abb. 1.8/Abb. 1.9). Indem bei der Altenmarkter Figur auf der linken Seite die Kaskaden des Mantelsaums wegfallen, werden dafür die Schüsselfalten in ihrer Formulierung plastisch gesteigert und die Figur erhält dadurch eine größere Dynamik. Als Korrespondenz zum Christuskind entwickelt sich eine breite, plastisch modellierte Schüsselfalte, die zwar noch nicht an die vor allem die zweite Gruppe dominierende „Haarnadelfalte“ erinnert, aber durch ihren Verlauf von der Rückseite zur Vorderseite in ähnlicher Weise zur raumeingreifenden Wirkung der Figur beiträgt. Die plastische Ausführung des

⁷⁹ Ablassbrief aufgeführt in Kapitel VII. 2.

⁸⁰ Das tradierte System hat sich an der französischen Plastik und ihrem Verhältnis von Standmotiv und Gewandformulierung entwickelt. Die belebten Falten (Schüsselfalten) betonen das Spielbein, während das Standbein durch die Längsfalten unterstützt wird.

⁸¹ Pinder, W.: wie Anm. 3, S. 91ff.

⁸² Großmann, D.: wie Anm. 12.

⁸³ Kutal, A.: wie Anm. 15.

⁸⁴ Schmidt, G.: wie Anm. 29.

konventionellen, gotischen Gewandsystems bedingt, dass Maria neben dem Christuskind mehr in das Zentrum der Bildaussage gerückt wird. Ihr gesamtes Gewand wird in große Einzelflächen unterteilt, die den Figurenkern teigig umgeben. Auch bei ihr wird, wie in Pilsen, der Körper partiell demonstriert. Dies geschieht mittels ähnlicher Methoden, wie die sich unter dem Mantel scheinbar abdrückenden Arme zeigen, die unter anderem stellvertretend den „Körper“ repräsentieren. Durch die Massigkeit des Mantelstoffs und die ausladende Bewegung der Arme lösen sich die einzelnen „körperlichen“ Momente von dem Kern und verleihen der Figur plastische Präsenz und Raumwirkung, was beispielsweise auch durch das Umklappen des Mantelsaums an den Handgelenken betont wird. Die unter dem kleinen, nackten Christuskind herabfallenden Kaskaden sind wie in Pilsen plastisch modelliert und scheinen in ihrer „Monumentalität“ das Standbein in seiner Funktion zu unterstützen. Das Knie des Spielbeins drückt sich unter der breiten Stoffbahn ab.

Die Nacktheit Christi wird im Vergleich zur Pilsener Madonna noch stärker betont. Dies entsteht vor allem durch die mehr aufgerichtete Positionierung des Kindes. Zum anderen wird die deutliche Präsentation der Haut, bzw. des kindlichen, „flaumig - daunigen“⁸⁵ Fleisches und die sich darin abdrückenden Hände Mariae deutlicher demonstriert (Abb. I.10/Abb. I.12). Das Christuskind wirkt in seiner Nacktheit und seinem spielerischen Benehmen sehr „naturnah“. Bewegt und in kindlicher Aufregung greift es nach dem Mantel der Mutter. Das Motiv des Nach-dem-Schleier-Greifens entstammt dem späten 13. Jahrhundert, wird aber durch die plastische Steigerung und die dynamische Bewegtheit neuartig formuliert. Als direkte Vorlage dürfte aber nicht Frankreich allein, sondern viel mehr die Böhmisches Tafelmalerei um die Mitte des 14. Jahrhunderts, vor allem das sogenannten Böhmisches Gnadenbild, gedient haben, auf dem dieses Motiv in verschiedenen Variationen präsent ist.

Zur Natürlichkeit des Kinderkörpers haben sich auch andere Formelemente im Vergleich zu Pilsen weiterentwickelt. Dies zeigt sich z.B. in der Übertreibung des Hautmotivs durch das Eindrücken der Hände Mariae. Fast plakativ wird auf dieses Motiv aufmerksam gemacht. Der Körper Mariae tritt zwar im Vergleich zu Pilsen ebenso selten direkt, dafür aber um so bemerkenswerter indirekt in Erscheinung. Bleibt in Pilsen das Gewand noch ganz traditionell „geschichtet“ und stellt eine gestalterische Beziehung zwischen den Seiten kaum her, so stehen bei der Altenmarkter Madonna Vorder- und Rückseite durch die von hinten nach vorn verlaufenden Falten in einem Dialog. Das Gewand wird ähnlich der Skulptur der Hl. Katharina (Iglau) in drei

⁸⁵ Pinder, W.: wie Anm. 3, S. 94.

„Flächen“ aufgeteilt und verläuft an den Außenseiten nach vorn zu den Armen. So kann sich bei der Altenmarkter Figur das Motiv des Unter-den-Arm-Raffens des Mantels, d.h. die indirekte Präsentation des „Körpers“, schon stärker entwickeln als in Pilsen. Während ihr Körper weitgehend undefiniert ist bzw. weiterhin nur partiell präsentiert wird, verdient ihr Gesicht aber dafür besondere Beachtung. Die Modellierung ihres Gesichtes (Abb. I.11) steht der Pilsener Madonna an Sensibilität und technischer Ausführung in nichts nach. Die neue Form der Sinnlichkeit bei der Madonnendarstellung klingt bereits bei der Pilsener Figur an, wird aber in Altenmarkt durch die Perfektion der Modellierung gesteigert. Gleichzeitig wird aber auch das idealisierende Moment, beispielsweise durch die Reduzierung der mimischen Regung verstärkt. Die dadurch hervorgerufene Ambivalenz ist bei der Pilsener Figur noch nicht so eklatant. Die von K.H. Clasen⁸⁶ aufgestellte These, die Madonna aus Altenmarkt sowie auch die Madonna aus Zebak stünden am „Ende und nicht am Anfang der Entwicklung der Schönen Madonnen“⁸⁷, ist daher unbegründet. Nicht allein die Archivalie, sondern auch die Komposition selber stellt eine spätere Datierung in Frage. Während bisher die meisten Studien, die Schöne Madonna betreffend, die Altenmarkter Figur als „Vorstufe“⁸⁸ oder „Voraussetzung“⁸⁹ des Bildtypus sehen konnten, blieb die Nähe zu Pilsen bisher meist unbeachtet.

⁸⁶ Clasen, K. H.: wie Anm. 10.

⁸⁷ Clasen, K. H.: wie Anm. 10, S. 185, Anm. 630.

⁸⁸ Schmidt, G.: wie Anm. 29, S. 238.

⁸⁹ Großmann, D.: wie Anm. 12, S. 60.

I.2. Die Neuorganisation des tradierten Schemas

I.2.1. Die Schöne Madonna aus der St. Johanniskirche in Thorn

Die Skulptur der Schönen Madonna aus Thorn (Abb. I.13) ist seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen. Aus diesem Grund ist es unvermeidbar, sich bei der Beschreibung auf wenige, wenngleich auch aufschlußreiche Fotos zu stützen. Die Bedeutung dieser Figur für die Entwicklung des Vokabulars der Schönen Madonnen ist von der kunstgeschichtlichen Forschung bereits eingehend beschrieben worden. Bei der bloßen Betrachtung der Thorner Madonna sind die Unterschiede zu der oben behandelten Gruppe sehr offensichtlich⁹⁰. Trotz der voluminösen Gewandformulierung bei den Figuren in Pilsen oder Altenmarkt scheint dazu im Vergleich bei der Thorner Figur die Plastizität wesentlich eklatanter. Bei der Gruppe um die Schöne Madonna aus Thorn ist die Formulierung der Gewandplissierung breiter angelegt. Die Drapierung scheint sich beinahe völlig von der Tradition zu lösen. Sie reagiert kaum noch auf die Körperhaltung.

Maria steht auf einer polygonalen Plinthe in ponderierender Haltung und hält ihr Kind auf dem linken Arm. In diesem Zusammenhang ist insbesondere der Wechsel des Standmotivs auffallend. Das Kind wird nicht mehr tradiert über dem Standbein, sondern über dem Spielbein getragen. Dadurch entsteht eine starke Torsion, die eigentlich instabil wirken müsste. Die vermeintliche Labilität der Haltung wird aber durch die dominante Gewandtektonik des voluminösen Mantels (Abb. I.14), vor allem durch die breite, plastisch formulierte Schüsselfalte abgefangen, die sich zungenartig um das Spielbein legt und dieses somit unterstützt. Im Westen hat diese Umkehr des traditionellen Standmotivs nur in der Holzmadonna aus Abbéville⁹¹ eine Entsprechung.

⁹⁰ In bezug auf die Gewandformulierung ist eine solche Möglichkeit der „Ein-Meister-These“ oder der „Eine-Werkstatt-These“ nicht auszuschließen, aber die sehr divergierenden Physiognomien der beiden Gruppen machen die Annahme eines einzigen Meisters schwer. Nicht nur in stilistischer Hinsicht unterscheiden sich die Gesichter stark, ebenso in der Formulierung des Gewandes wie auch in der Interpretation mariologischer und christologischer Aussagen sind deutlich divergierende Konzeptionen formuliert. Der Ausdruck der Thorner Figur und ihrer Gruppe intendiert eine andere Aussage als die Gruppe Pilsen, Altenmarkt und Krumau.

⁹¹ Diese erstaunliche Holzfigur steht heute im Musée du Louvre/Paris. Sie ist außergewöhnlich, weil sie als einzige und heute bekannte Figur bereits im 13. Jahrhundert das Verhältnis von Gewand und Körper umkehrt. Abgesehen von einer weiteren Figur, der kleinen Holzstatuette einer Madonna aus Brünn, kennt das mittelalterliche plastische Marienbild diese Umkehr vor dem Schönen Stil nicht. Während bei der Brünnener Statuette die Umkehr des gotischen Standmotivs in ihrer Positionierung, in Korrespondenz zu einer Apostelfigur begründet liegt, erscheint die Haltung der Madonna aus Abbeville als unmotiviert. Vielleicht würde eine Untersuchung hinsichtlich einer späteren Datierung (vielleicht ins 19. Jahrhundert) ihre Haltung erklären, zumal bis heute kein Pendant gefunden worden ist. Vielleicht ist sie aber auch ein Solitär. Literatur: Vloberg, Maurice: *La vierge et l'enfant dans l'art française*, Bd. I-II, Grenoble 1933, Heinrich, Johanna: *Die Entwicklung der Madonnenstatue in der Skulptur Nordfrankreichs von 1250-1350*, Frankfurt, Borna-Leipzig 1933, Suckale, Robert: *Studien zu Stilbildung und Stilwandel der Madonnenstatue der Ile-de-France zwischen 1230 und 1300*, München 1971. Zur Entwicklung der

Die Thorner Maria reicht dem unbekleideten, recht lebhaften Christuskind ganz traditionell mit ihrer rechten Hand einen Apfel. Dieses greift danach zugleich spielerisch und konzentriert mit beiden Händen. Seine Bewegung drückt sich auch in dem Hochziehen des linken Knies aus. Maria nimmt den Fuß dieses Beins zärtlich mit einer schützenden Geste in ihre Hand. Dieses Moment kennen wir bereits von der Madonna aus Zebra. Unterhalb des Kindes formen sich zwei breite Schüsselfalten, aus welchen die sogenannte „Haarnadelfalte“ entsteht. Diese entwickelt sich von der Rückseite und legt sich zungenartig quer über die Figur, um schließlich auf der gegenüberliegenden Seite des Kindes in ausgeprägt plastisch formulierten Kaskaden zu enden. Das Volumen der Thorner Madonna ist insbesondere auf diese außergewöhnlich plastische Gestaltung des Mantels und den partiell demonstrierten Körper Mariae zurückzuführen. Dieser zeigt sich z.B. in der plastisch formulierten Mantelraffung beider Arme, in der Modellierung des Halses durch dünne Schleierkaskaden (Abb. I.15) oder schließlich in der raumgreifenden Gestik. Die Umkehrung des tradierten Gewandsystems der gotischen Plastik, welches durch die Drapierungsform (bewegte Falten/Schüsselfalten; ruhige Falten/Längsfalten) auf das Standmotiv schließen lässt, wird hier abgelöst. Die Logik des in Frankreich entwickelten Systems wird in eine neue Ordnung umgewandelt. Nicht mehr der Körperkern, sondern das Gewand selber bestimmt Haltung und Stand der Figurengruppe. Das Standmotiv der Thorner Madonna lässt den Körper Mariae nicht länger als Figurenkern erscheinen. Die Funktion des Standmotivs, den Körper als Kern deutlich zu machen, geht mehr oder weniger an den voluminös ausgerichteten Mantel über. Während die erste Gruppe an dem alten System weitgehend festhält, wird hier nun Plastizität weitestgehend durch die Monumentalität des Mantels erzeugt.

Die Modellierung des Gesichts Mariae hingegen ist um einiges konkreter als in Pilsen und Altenmarkt. Bleibt die physiognomische Gestaltung jener noch teilweise vom Inkarnat bestimmt, so erscheint das Gesicht der Schönen Madonnen aus Thorn in einer außergewöhnlich plastisch formulierten Präzision. Nicht nur die Formulierung der rundlichen Wangen und des ebenso abgerundeten Kinns, sondern vor allem die Form der kleinen Nase, der Lippen, die Modellierung von dem Übergang des Nasenrückens in die Augenbrauen oder die Gestaltung des Orbitalwulstes sowie nicht zuletzt der Augen selber, lassen das Gesicht aus sich selbst heraus wirken (Abb. I.17). Vor allem die Augen, die nicht bloß aufgesetzt, sondern eingekerbt, fast wie geschnitzt wirken,

französischen Plastik der Gotik allgemein: Jantzen, Hans: Kunst der Gotik. Klassische Kathedralen Frankreichs, Chartres, Reims, Amiens, Hamburg 1957, Kimpel, Dieter, Suckale, Robert: Die Skulpturenwerkstatt der Vierge dorée am Honorationsportal der Kathedrale von Amiens, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 36, Jg. 1973, Heft 5, S. 217ff., Katalog zur Ausstellung „L' Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils“, Paris 1998.

entwickeln eine ungeahnte Tiefe und Eindringlichkeit. Bei einem Vergleich dieser Figur mit den Figuren aus Pilsen und Altenmarkt fällt auf, dass das Gesicht Mariae in Thorn durch die Betonung des Rundlichen nicht mehr jungmädchenhaft, sondern fast kindlich erscheint. Diese Wirkung wird durch das fehlende Inkarnat verstärkt. Der runde, sich zum Kinn hin verjüngende Umriss des Gesichts trägt wie auch die prägnante Formulierung der Augen zu der kindlichen Wirkung bei.

Bemerkenswert traditionell aber ist die Thorner Figur allerdings bei der Präsentation des Kindes, das zwar nackt und verspielt, aber weitaus weniger fleischlich dargestellt ist. In aufrechter Haltung sitzt es auf dem linken Arm und greift bewegt nach dem Apfel. Weder sein Gesicht (Abb. I.16) noch die eher antikisierende Haarbehandlung (Schneckenlöckchen) lassen es nur annähernd so kindlich erscheinen wie in Pilsen oder in Altenmarkt. Auch fehlt in Thorn das Motiv der sich in das Fleisch Christi eindrückenden Hände Mariae völlig. Hier scheint sich die Figur wieder einem älteren Bildtypus zuzuwenden, in dem das Tragen des Kindes und das Motiv der Apfelübergabe (Abb. I.18) wieder traditionell, allerdings mit großer plastischer Intensität gezeigt wird. Das Kind dringt weiter in den Raum ein – die Apfelübergabe entfaltet sich von dem Block gelöst. Der Wechsel von Stand- und Spielbein bedingt die Aufhebung des Verhältnisses von Gewandgestaltung und Körperfunktion. Das in Pilsen und Altenmarkt durch den langen, schmalen Hals dramatisierte starke Neigen des Hauptes zu dem Kind hin wird in Thorn eher durch ein Zuwenden und ein leichtes Senken der Augenlider dargestellt. Diese mütterliche Zuwendung durch eine plastische Modellierung der Augen wird in besonderer Weise in Szene gesetzt und bestimmt dadurch die Blickrichtung Mariae. Der Blick des Betrachters wird über ihre Augen, nicht mehr über die Kopfhaltung zu dem Kind geführt. Die Bestimmung der Inkarnation Christi wird hier nicht haptisch zum Ausdruck gebracht, sondern durch das zentrale Motiv des Apfels demonstriert. Die intime Sinnlichkeit der Beziehung, die sich bei der ersten Gruppe über die dramatisierte Berührung ausdrückt, findet hier keine Entsprechung. Allein die Inszenierung des Spiels um den Apfel dokumentiert eine intime Zusammengehörigkeit von Mutter und Kind.

Die Schöne Madonna aus Thorn dürfte, parallel zu Pilsen und Altenmarkt, ebenfalls am Ende des 14. Jahrhunderts entstanden sein. Viele der Gestaltungsprinzipien erinnern noch an die Plastik des letzten Drittels des 14. Jahrhunderts, auch an die sogenannte Parler-Plastik. Die französischen Vorbilder lassen sich durch die Motivwahl wie dem Reichen des Apfels oder die spielerische, aber reserviertere Darstellung der Beziehung von Mutter und Kind erkennen. Die neue Interpretation des

Verhältnisses von Gewandhülle und Figurenkern aber, d.h. die Verselbständigung des Mantels und damit die Lösung von dem Figurenblock machen die Neuorientierung der Plastik um 1400 deutlich.

1.2.2. Die Schöne Madonna aus dem Rheinischen Landesmuseum in Bonn

Die Schöne Madonna aus dem Rheinischen Landesmuseum in Bonn⁹² (Abb. I.19) steht der oben beschriebenen Thorner Madonna so nahe, dass man durchaus von einer Kopie sprechen kann. Ihre Herkunft ist nicht rheinisch, wie K.H. Clasen⁹³ angenommen hat, sondern ebenfalls in den Deutschordensländern zu vermuten. Sie steht in der direkten Nachfolge der Thorner Figur und ist daher etwas später zu datieren. G. Schmidt⁹⁴ stellt zu Recht beide Figuren auf eine Stufe. Doch muss man D. Großmann⁹⁵ zustimmen, wenn er die Thorner Figur als Vorbild, als Prototyp, der Bonner beschreibt. Die Grundkonzeption jener, die sich vor allem durch das Verhältnis von Gewandgestaltung zum Standmotiv des Figurenkerns ausdrückt, ist auf die Bonner Madonna übertragen worden. Die in breiten Bahnen gestaffelten Schüsselfalten sowie die plastisch formulierten Kaskadenfalten dominieren auch hier die Konzeption. Ebenso wie in Thorn hält auch sie ihr Kind auf dem linken Arm über dem Spielbein (Abb. I.20) und reicht ihm mit dem rechten, fragmentierten Arm einen Gegenstand.⁹⁶ Leider ist das kleine nackte Kind stark beschädigt, dennoch gibt es Anhaltspunkte wie etwa an der Beinstellung, die darauf hindeuten, dass es in vergleichbarer Haltung nach dem Gegenstand gegriffen hat.

Trotz dieser unübersehbaren Parallelen zu Thorn zeigt die Schöne Madonna in ihrer Ausführung einige Unterschiede, die sie als weniger exzellente Arbeit ausweisen. Das Volumen, das in Thorn den räumlichen Rahmen zu sprengen scheint, ist in Bonn deutlich zurückgenommen. Beispielsweise ihr rechter, den Gegenstand (Apfel) reichender Arm scheint sich im Vergleich zu Thorn weniger plastisch von dem Figurenblock zu befreien. Auch die Präsentation des Kindes erreicht nicht die räumliche Tiefe von Thorn. Die unter dem Kind gestaffelten Schüsselfalten, die es mandorlaartig umspielen, bleiben ebenfalls wieder mehr mit dem Block verbunden (Abb. I.21). Zwar steht die Schöne Madonna aus Bonn an Monumentalität der Thorner Figur nicht wesentlich nach, bleibt aber stärker in sich geschlossen und ist wieder eher blockhaft konzipiert. Die Blockhaftigkeit zeigt sich besonders in der Formulierung der Faltenkaskaden am Schleier wie am Mantelsaum, die nicht vergleichbar plastisch modelliert sind wie in Thorn. Die in Thorn gefundene Ausgewogenheit wird bei dem Bonner Beispiel in vereinfachte Stilisierung umgewandelt. Auch im Gesicht der

⁹² Aus der Sammlung des Kölner Bürgermeisters Karl Thewald, der sie vermutlich in Schlesien erworben hat.

⁹³ Clasen, K. H.: wie Anm. 10, S. 27ff.

⁹⁴ Schmidt, G.: wie Anm. 29.

⁹⁵ Großmann, D.: wie Anm. 12, S. 33.

⁹⁶ Wie in Thorn wird es sich auch in Bonn um einen Apfel gehandelt haben.

Madonna zeigen sich einige Unterschiede. Das Gesicht Mariae (Abb. I.22), wenngleich etwas weniger präzise modelliert, bleibt oberflächlicher gestaltet und damit an Qualität und Sensibilität der Modellierung hinter der Thorner Figur zurück. Das flacher modellierte Gesicht und die weniger sensible Gestaltung der Augenpartie, vor allem der Orbitalwülste, zeigen, dass sie der Figur in Thorn folgt, aber nicht mehr dieselbe Ausdruckskraft erreicht. Insbesondere die Augen, welche in Thorn von bemerkenswerter Tiefe sind, werden in Bonn vereinfacht wiederholt. Der gesenkte Blick der Thorner Madonna ersetzt die Neigung des Hauptes, wie sie noch in Pilsen oder Altenmarkt zu sehen ist. Dahingegen schaut die Bonner Madonna ins Ungewisse.

Doch ist diese Figur in unserem Zusammenhang in zweifacher Weise wichtig. Dient sie zum einen durch den traurigen Verlust der Thorner Figur seit dem Zweiten Weltkrieg als Unterstützung bei der Bearbeitung dieses Stückes, ist sie zum anderen ein seltenes Beispiel einer ziemlich genauen zeitgenössischen Kopie. Da auch die Schöne Madonna aus Krumau einige direkte Nachfolgewerke (Hallstadt; Bad Aussee) hat, die ihr Konzept beinahe identisch wiederholen, liegt die Vermutung nahe, dass hier eine für das Mittelalter ungewöhnliche Kopierpraxis entwickelt worden ist.

I.3. Die kompositorische Verbindung beider Gruppen als Bestätigung der Bedeutung einzelner im Bild entwickelten Motive

Aus beiden Gruppen sind im Verlauf der Zeit von 1380 bis 1410 verschiedene Synthesen hervorgegangen. Die Betrachtung der Schönen Madonnen in Pilsen, Altenmarkt, bzw. in Thorn und Bonn hat die Spezifika beider Grundformen gezeigt und die Divergenzen herausgestellt. Werden in den Darstellungen in Pilsen und Altenmarkt bestimmte Motive neu entwickelt, wie beispielsweise die betonte Demonstration des fleischgewordenen Gottes, so kommen diese in Thorn und Bonn gar nicht zum Ausdruck. Das Kind ist zwar auch hier nackt, aber nicht so explizit fleischlich dargestellt. Andererseits findet in der zweiten Gruppe ein radikalerer Umbruch hinsichtlich des Verhältnisses von Gewandgestaltung und Körperhaltung statt. Während die Pilsener und die Altenmarkter Madonna das tradierte System zwar plastisch dramatisieren, ohne es grundlegend zu verändern, wird es in Thorn und Bonn durch eine neue Formulierung ersetzt.

Die folgende Untersuchung der Madonnen in Sternberg, Krumau und Bresla, legt dar, welches Gestaltungsvokabular sich in dem Bildtypus „Schöne Madonna“ durchsetzen konnte und auf welche Weise es auf die jeweils andere Gruppe übertragen wurde. Durch die wenigen, uns heute verbliebenen „repräsentativen“ Schönen Madonnen ist jede Darlegung einer möglichen Reihenfolge nur ein Versuch. Dennoch scheint es meines Erachtens bei einer präzisen Beobachtung möglich, eine Tendenz der gegenseitigen Abhängigkeiten zu erkennen.

I.3.1 Die Schönen Madonnen aus der Burg in Mährisch Sternberg

Im Gegensatz zu G. Schmidt⁹⁷, der in die Figur der Schönen Madonna aus Sternberg (Mähren) (Abb. I.23) eine „Vorstufe“ des bald kanonisch gewordenen Typs Thorn gesehen hat, möchte ich sie eher als eine Variante dieser zweiten Gruppe kategorisieren. G. Schmidts These, diese Figur als „relativ summarisch, weniger ziseliert und „hüttenmäßig“⁹⁸ zu beschreiben, ist unbedingt zu widerlegen. Die Sternberger Figur ist im Hinblick auf ihre Ausführung und die Interpretation der Motive durchaus eine der interessantesten Schönen Madonnen der dritten Gruppe. Sie wurde erst wieder in den 50er Jahren in Babice bei Sternberg entdeckt und gehört heute zum Inventar der Kapelle der Sternberger Burg. Nach einer aufwendigen Restaurierung erkannte man schließlich, vor allem durch die Kölner Ausstellung beeinflusst, ihren eigentlichen Wert. Die Diskussion um ihre Herkunft ist kontrovers. Wahrscheinlich

⁹⁷ Schmidt, G.: wie Anm. 29, S. 246.

⁹⁸ Schmidt, G.: wie Anm. 29, S. 246.

wurde sie für das ehemalige Augustinerkloster in Mährisch Sternberg in Auftrag gegeben. Eine Zuschreibung an Heinrich Parler bzw. Heinrich von Gmünd ist aufgrund der Initialen an der Rückseite (HG)⁹⁹ in Erwägung gezogen worden, aber nicht gesichert. Zwar sind die Schönen Madonnen mit Sicherheit in Beziehung zu der Parler-Werkstatt entstanden, doch spielen zu viele andere Faktoren¹⁰⁰ eine Rolle, als dass es möglich wäre, sie gesichert einzelnen Mitgliedern der Parler-Werkstatt zuzuschreiben.¹⁰¹

Bleibt die Schöne Madonna aus Sternberg an Raffinement und Auffälligkeit hinter den späteren Figuren dieses Variationstypus, nämlich Krumau und Breslau, zurück, so ist sie in ihrer subtilen Gestaltung keineswegs „hüttenmäßig“. In ihrer Grundkomposition, vor allem des Gewandes sowie im Standmotiv, scheint sie die Formulierung der zweiten Gruppe fast unverändert zu wiederholen. Auch ihr Gesicht (Abb. I.24) übernimmt das physiognomische Vokabular aus Thorn und Bonn. Die rundliche Gesichtsform, die sinnliche Mundpartie, die feine Modellierung der Augenbrauen und die präzise modellierte Form der Augen selbst lassen das Vorbild in der zweiten Gruppe erkennen. Dennoch gibt es einige markante Differenzen, die sich vor allem durch die veränderte Körperhaltung ergeben, die kein direktes Vorbild hat, sondern nur aus dem Verständnis beider Gruppen entwickelt werden konnte.

Maria steht, dem Betrachter weitgehend frontal zugewandt, in ponderierender Haltung auf einer flachen Plinthe. Auf ihrem linken Arm hält sie das unbekleidete, agile Christuskind, während sie es mit ihrer rechten Hand beschützend festhält (Abb. I.25). Dieser „Schutzgestus“, wie ihn R. Suckale¹⁰² bezeichnet, führt zu einer außergewöhnlichen Torsion, die eine eklatante Abweichung vom System der zweiten Gruppe hervorruft. Durch den schräg über die Brust Mariae gelegten rechten Arm wirkt die Figur in sich geschlossener. Während sich die anderen, bereits beschriebenen Figuren durch ausladende Bewegungen aus ihrer Blockhaftigkeit lösen und dem Blick des Betrachters den Körper Mariae partiell offenbaren, ist die Sternberger Madonna sehr wenig bewegt. Sie erhält aber gerade durch die „introvertierte Dynamik“ eine unvergleichliche Spannung. Das, ähnlich der Altenmarkter Madonna, recht hoch gehaltene Kind, der Verlauf des rechten Armes Mariae und der, die Diagonalebewegung

⁹⁹ Siehe hierzu Suckale, Robert: Die Sternberger Madonna, in: Resultatband zur Ausstellung „Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400“, Köln 1978, S. 117ff.

¹⁰⁰ Weitere Faktoren sind z.B. die traditionelle Malerei und Plastik Böhmens und Mährens des 14. Jahrhunderts.

¹⁰¹ Eine Bindung an bestimmte Namen, die nur zum Teil gesichert sind ist in diesem Zusammenhang nicht von Relevanz. Vielmehr scheint es wichtig, die Figuren in ihren gegenseitigen Divergenzen und Abhängigkeiten zu untersuchen.

¹⁰² Suckale, R.: wie Anm. 99, S. 117ff.

wiederholende Verlauf der breiten Schüsselfalten lenken, wie R. Suckale¹⁰³ richtig bemerkt, alle Aufmerksamkeit auf das Kind. Obgleich es in ähnlicher Körperhaltung wie in Thorn bzw. Bonn mit leicht überkreuzten Beinchen auf dem linken Arm Mariae sitzt und von ihrer zarten Hand in gleicher Weise umfasst wird, erscheint in seiner Gestik eine unerwartete Veränderung. Während es in seiner Linken den Apfel an den Körper presst und mit stark gesenktem Haupt den Betrachter zu fixieren sucht, ergreift es mit seiner Rechten den Kopfschleier Mariae. Dieses Motiv ist bisher nur ansatzweise bei der Altenmarkter Muttergottes zu finden. Dort erfasst Christus den Schleier nicht, sondern greift nur nach ihm. Hier aber hält er ihn fest.

Abgesehen von der Darstellung des Kindes ergeben sich bei näherer Betrachtung auch noch andere Motive aus der ersten Gruppe. Insbesondere das hier recht eigentümlich interpretierte Motiv des Eindrückens der Hände Mariae in den nackten Leib des Christuskindes fällt ins Auge (Abb. I.26). Das gestische, vielleicht auch als spielerisch zu bezeichnende Moment der Apfelübergabe in Thorn bzw. Bonn wird hier nun in ein haptisches Motiv eingetauscht. Doch ist es hier nicht die das Kind tragende Hand, die sich sanft in den weichen Kinderkörper bohrt. Dieses plastische Moment hingegen wird in Sternberg durch die schützende Geste der anderen Hand hervorgerufen. Die ausdrückliche Betonung des kindlichen Fleisches durch die Hände Mariae, die in Pilsen und Altenmarkt als Ausdruck seiner Humanitas eingesetzt worden ist, erhält in der Sternberger Figur eine weitere Bedeutung. Der schützenden Armbewegung folgend wendet Maria ihren Kopf dem Betrachter zu. Hiermit wird der Blick des Betrachters durch Mutter und Kind konfrontiert.

Auch hinsichtlich der farblichen Fassung ist die Sternberger Madonna außergewöhnlich. Als Farbgebung hat sich weitgehend der weiße Mantel mit goldenem Saum und entweder rotem oder blauem Innenfutter bei den schönen Madonnen durchgesetzt. Die Sternberger Figur greift mit ihrer Fassung, die inzwischen als authentisch gilt¹⁰⁴, mit dem roten Mantel mit Goldsaum und blauem Innenfutter auf eine ältere Tradition zurück, die eventuell auch über die Tafelmalerei, wie z.B. dem Gnadenbild aus Glatz aus dem Jahre 1343, übertragen worden sein könnte. Auch ihr weißer Schleier folgt nur teilweise der Schleiergestaltung der Schönen Madonnen¹⁰⁵.

¹⁰³ Suckale, R.: wie Anm. 99, S. 117ff.

¹⁰⁴ Wie sich aus den im Resultatband abgedruckten Diskussionen ergeben hat, scheint die Farbfassung original zu sein. Auch Robert Suckale: (wie Anm. 99, S. 117ff), betont die Ursprünglichkeit der Fassung. In Verbindung mit der inhaltlichen Aussage ergibt die Farbgebung Sinn.

¹⁰⁵ Robert Suckale weist auf die Nähe des Kopfschleiers der Sternberger Figur zu der Rathausmadonna (Prag) hin, in: wie Anm. 99. Jaromir Homolka betont die Nähe dieses Tuches zu der Marienbüste des St. Veitsdoms in Prag, in: Homolka, Jaromir: wie Anm. 17. Ein genaue Zuordnung erscheint mir an dieser Stelle überflüssig. Interessant ist, dass mit dem Kopftuch wieder auf die frühere Tradition

Mit der Wahl des roten Mantels wird die Bedeutung und Wirkung dieses Schutzgestus verstärkt, indem auch farblich auf die Passion Christi verwiesen wird¹⁰⁶. Ihr Gesichtsausdruck, der nicht nur verträumt, sondern sogar melancholisch scheint, passt sich dieser inszenierten Situation an. Bleibt der Passionsgedanke in Pilsen und Altenmarkt durch die andeutungsweise überkreuzten Beinchen sehr verhalten, wird er dagegen bei der Sternberger Madonna durch den Schutzgestus dramatisiert.

Die Figur beweist, wie das Vokabular beider Gruppen kompositorisch verschmolzen werden konnte. Interessant ist vor allem die außergewöhnliche Interpretation der übernommenen Motive, wie die beschützende Geste Mariae zeigt, die das haptische Moment inhaltlich umdeutet. Im Bild verbinden sich durch die deutlichen Verweise auf die Passion Christi die Freuden der Mutterschaft und Leiden über das bevorstehende Schicksal Christi in eindringlicher Weise. Es scheint, als würde durch die Verschmelzung der Motive beider Gruppen¹⁰⁷ die Präsentation des für das Opfer bestimmten Kindes noch gesteigert werden. Diese Komprimierung der Stationen Vitae Christi findet sich in diesem Beispiel wie in keinem anderen Beispiel der Schönen Madonnen ausgedrückt.

Vieles deutet darauf, dass diese Figur für den privaten Gebrauch, d.h. für einen kleinen Rahmen, „für ein Oratorium oder eine Privatkapelle“¹⁰⁸ entwickelt worden sein muss. Ihre geringe Größe von nur 84 cm scheint diese Annahme zu bestätigen.

zurückgegriffen worden ist. Der Verweis R. Suckales auf die Madonna am Altstädter Rathaus ist zu relativieren, da diese meines Erachtens kompositorisch insgesamt einen wesentlich konventionelleren Marienbildtypus vertritt. Der Schleier scheint vielmehr vor dem Hintergrund der Kreuzigungsszene in dieser Weise formuliert worden zu sein. Eine regressive Tendenz würde auch die Farbgebung erklären, die sowohl aus der Plastik als auch der Malerei (Dem Glatzer Gnadenbild von Ernst von Partubitz¹) zu erkennen ist.

¹⁰⁶ Suckale, R.: wie Anm. 99.

¹⁰⁷ Suckale, R.: wie Anm. 99, Er verwendet hier passend den Begriff der „Motivcollage“, S. 118.

¹⁰⁸ Suckale, R.: wie Anm. 99, S. 118.

1.3.2 Die Schöne Madonna aus Krumau

Die 112 cm große Marienstatue aus Krumau¹⁰⁹ (Abb. I.27) gilt neben der Thorner Figur, der sie sich als „lineares Gegenstück“¹¹⁰ gegenüberstellt, als die Verkörperung des Inbegriffs des Bildtypus „Schöne Madonna“. Sie gelangte 1913 aus Privatbesitz aus der Stadt Krumau in die Staatsgalerie Wien. Lange Zeit wurde sie mit einem Ablassbrief aus dem Jahre 1400 in Verbindung gebracht, der, ähnlich der Quelle in Altenmarkt¹¹¹, eine „imago“ in Zusammenhang mit einer „pulchro opere imago virginis Mariae gloriosae [...]“¹¹² erwähnt. Eine voreilige Beziehung zwischen dieser zeitgenössischen Quelle und der Marienplastik wurde bereits von K.H. Clasen¹¹³ relativiert, der darauf hinweist, dass „imago“ allgemein nur „Bild“ bedeutet und sich ebenso auf ein Gemälde beziehen könnte. Eine Ablasserklärung, die deutlich Bezug auf ein „schönes Werk der glorreichen Jungfrau Maria“ nimmt, muss dennoch beachtet werden. In einer Zeit, in der sich das Marienbild derart geändert hat, wie am Ende des 14. Jahrhunderts, indem eine neue Devotionsform visuell zum Ausdruck gebracht wird, kann durchaus ein „modernes“, d.h. zeitgenössisches Bild gemeint worden sein. Die ausdrückliche Betonung des „schönen Werks“, was ebenso „schön gemacht“ wie „schön von Aussehen“ bedeuten kann, spricht eigentlich dafür. Ein älteres Werk würde wahrscheinlich nicht als „schönes Werk“ bezeichnet werden.¹¹⁴

Zudem scheint die Krumauer Figur, wie diverse Repliken in Malerei (St.Veitsmadonna) oder Skulptur (Hallstadt, Bad Aussee) beweisen, schon unter Zeitgenossen als ein hochgeschätztes Werk der Bildhauerkunst gegolten zu haben. Die Möglichkeit einer Verbindung zwischen Ablassbrief und Bildwerk sollte man daher zumindest in Erwägung ziehen.

Auch die Schöne Madonna aus Krumau verbindet in ihrer Konzeption die Formideen beider Gruppen. Daher verwundert es, dass D. Großmann¹¹⁵ diese Figur als Voraussetzung für die zwar bemerkenswerte, aber wesentlich weniger kapriziöse Altenmarkter Figur gesehen hat. Die Krumauer Madonna steigert das Motiv der

¹⁰⁹ Diese Schöne Madonna steht heute in der Mittelaltersammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien.

¹¹⁰ Homolka, J.: wie Anm. 17.

¹¹¹ Ablassbrief dargestellt in Kapitel VII.2.

¹¹² „1400, 18. März, Prag Ceteram accepimus, quod in capella castri prescripti Crumpnaw sit de pulchro opere imago virginis Marie gloriose, ad quam fideles zelum devocionis habere noscuntur.“ Zitiert aus Clasen, K. H.: wie Anm. 10, S. 170 (Anm. 243).

¹¹³ Clasen, K. H.: wie Anm. 10.

¹¹⁴ Abt Suger, der ausführlich die überkommenen „ornamenta“ der Abtei beschreibt, spricht dennoch fast nur von zeitgenössischen Werken als von „bewundernswerten Werken“, wobei sich bei ihm, der Zeit entsprechend, die Bewunderung vor allem auf die Materialien bezieht. Vergleiche hierzu v.a.: Büchsel, Martin: Die Geburt der Gotik, Freiburg im Breisgau 1997, S. 85f.

¹¹⁵ Großmann, D.: wie Anm. 12, S. 36.

Ostentatio erneut. Ohne die Kenntnis der Formmerkmale der anderen Gruppen ist diese Steigerung aber keinesfalls möglich. Unverkennbar wendet sich die Schöne Madonna aus Krumau in der Formulierung ihres Gewandes und in dem Standmotiv zurück nach Pilsen. Dies zeigt sich insbesondere bei einem Vergleich der jeweils linken Seitenansicht. Beidseitig gleiten die Faltengehänge in plastisch modellierten Kaskaden von den das Kind haltenden Armen. Das Kind wird, wie in der ersten Gruppe, über dem Standbein getragen, das allerdings von den breiten der zweiten Gruppe entnommenen Schüsselfalten, vor allem durch die Haarnadelfalte verdeckt wird. Das Knie des Spielbeins zeichnet sich hingegen unter den ruhigeren Falten deutlich ab. Das Verhältnis von Gewandformulierung und Standmotiv (Abb. I.28) wird in dem Krumauer Beispiel durch die enorme plastische Steigerung der in Pilsener Madonna bereits bestehenden Faltenkaskaden fast völlig verdeckt. Die radikale Neuerung in Thorn wird dadurch aber keinesfalls zurückgenommen, sondern in ihrer dynamischen Wirkung gesteigert. Die Verschmelzung beider Möglichkeiten der Gewanddrapierung bewirkt eine außergewöhnliche Bewegtheit, die in der Seitenansicht labil anmutet. Die Figur steht durch die „konkaven Volumina“¹¹⁶, die den Mantel beleben, in einem ständigen Dialog von Labilität und Stabilität, von Bewegung und Stillstand.

Physiognomisch bleibt die Krumauer Maria (Abb. I.29) allerdings wiederum dem System der ersten Gruppe verbunden, wie das schlanke Oval des Gesichts, das spitze Kinn und schließlich die kleinen, artifiziell zum Schmolmund geformten Lippen bezeugen. Die Darstellung der sich in das kindliche Fleisch eindrückenden Hände hat ebenfalls dort seinen Ursprung. Allerdings erfährt gerade dieses Motiv, das die Humanitas Christi einerseits sowie die Beziehung zwischen Mutter und Sohn andererseits ausdrückt durch die außergewöhnliche Gewanddrapierung eine Steigerung. Das Christuskind erinnert aber wieder seiner Positionierung und seinem Habitus nach an die Sternberger Konzeption.

Vor diesem Hintergrund macht G. Schmidt zu Recht auf die Beziehung der Krumauer zu der Sternberger Figur aufmerksam.¹¹⁷ Ebenso wie dort behält es die Beinhaltung der Figuren in Thorn und Bonn bei; ebenso wie dort bewegt es die Arme und greift wie in Altenmarkt nach dem Gewand Mariae. Allerdings vertauscht es die Arme und hält den Apfel¹¹⁸ in der rechten Hand, während es mit der linken den Mantelsaum hochzieht

¹¹⁶ Homolka, J.: wie Anm. 17, S. 686.

¹¹⁷ Schmidt, G.: wie Anm. 29, S. 234.

¹¹⁸ Der Arm Christi ist in Krumau leider nicht mehr vorhanden, die Bewegung aber scheint diesen Ablauf zu bestätigen. Auch die Kopie aus Hallstadt weist dieses Motiv des Mantelsaumziehens auf.

und damit das Volumen der Stoffbahnen vergrößert. Das Christuskind (Abb. I.30) drängt durch diese Haltung noch weiter in den Raum ein. Die breiten Stoffbahnen der Schüsselfalten und die diese rahmenden Kaskaden dienen ihm als Unterlage, gewissermaßen als „Tablett“. Im Gegensatz zu Sternberg wird Christus demnach hier nicht vor dem Betrachter beschützt, sondern diesem regelrecht vorgeführt, präsentiert. Diese eigentümliche Form der *Ostentatio Christi*, die in der mittelalterlichen Madonnendarstellung des 13. und 14. Jahrhunderts keine Entsprechung hat, scheint einen anderen ikonographischen Hintergrund zu haben. Die bei dem Krumauer Bildwerk demonstrierte Vorführung des Kindes (Abb. I.31) erinnert auch an die Darbringung Christi im Tempel. Die Nacktheit des Kindes erhält durch die ikonographische Verbindung mit der Beschneidungsszene einen weiteren Demonstrationszweck. Auch die Szene der Beschneidung zeigt die Opferung des Leibes an.

Wie für die anderen Beispiele herrscht auch für die Krumauer Madonna herrscht Unkenntnis über die Werkstatt. Die Nähe zu der Nachfolge der Parler wird auch für sie gesucht¹¹⁹. Ein direkter Hinweis dafür findet sich jedoch nicht. Die eindrucksvolle Konzeption der Krumauer Madonna und ihre artifizielle Dynamik, die W. Pinder¹²⁰ einem „Manieristen der feinsten Art“ zuspricht, drängt sie in den Mittelpunkt der Schönen Madonnen. Ihre Bewegtheit und die Verschmelzung verschiedener Aussagen zu Christus lassen sie im Kontext der zeitgenössischen Frömmigkeit besonders hervorstechen.

¹¹⁹ Homolka, J.: wie Anm. 17.

¹²⁰ Pinder, W.: wie Anm. 3, S. 101.

1.3.3 Die Schöne Madonna aus Breslau

Die neben der Krumauer Figur wohl außergewöhnlichste Schöne Madonna aus Breslau¹²¹ (Abb. I.32) weicht in ihrer Gesamtkomposition von beiden Systemen und deren Varianten merklich ab. Zwar hat sie die Grundprinzipien der zweiten Gruppe, insbesondere die Gewandformulierung und die physiognomische Gestaltung übernommen, aber durch markante Veränderungen neu organisiert. Der Gesichtsausdruck wird, wie in Thorn, über die Betonung der Augen definiert, der Blick bleibt hier aber weitgehend unbestimmt. Eine ähnlich undefinierte Blickrichtung kommt bereits in Sternberg vor. Die Positionierung des Kindes erinnert jedoch wiederum an Krumau. Die Beinhaltung Christi, das Halten des Apfels in der rechten, das Hochziehen des Mantels mit der linken Hand, hat seinen Ursprung in beiden Gruppen, wird hier aber neu organisiert. Maria hält das Kind nicht, wie in Krumau, mit beiden Händen, sondern greift auf das Motiv der Apfelübergabe der Gruppe Thorn/Bonn zurück (Abb. I.34/Abb. I.35/Abb. I.36). In höchst artifizieller und manierter Weise erhält das agile Christuskind den Apfel aus der Hand seiner Mutter. Im Gegensatz zu den Figuren aus Sternberg oder Krumau, wo andere Aussagen im Vordergrund stehen, wird hier der Apfel als Motiv des Sündenfalls und der Erlösung wieder in den Mittelpunkt der Aussage gerückt.

Die auffälligsten Divergenzen zu all den anderen Beispielen beziehen sich auf die Gestaltung des Gewandes. Die Verschiebung der Schüsselfalten des Madonnengewandes auf der Körperseite unterhalb des Kindes ist nur in Altenmarkt formuliert. Bleibt diese Gewandformulierung bei der älteren Figur noch recht verhalten, dominiert sie bei der Breslauer Madonna eine große Fläche des Gewandes, bzw. die Hauptansicht der Figur. Wenngleich das System der breiten Schüsselfalten der zweiten Gruppe entnommen ist, so ist die Formulierung dennoch neu. Die Dominanz der sogenannten Haarnadelfalte, die das Gewand der Figuren Thorn, Bonn, Sternberg und Krumau beherrscht, wird durch weitere, ähnlich breit und teigig modellierte Schüsselfalten relativiert. Die Gewandfläche (Abb. I.33) ist somit stärker unterteilt. Hatte das Gewand in Krumau durch die Verschmelzung beider Gewandsysteme eine große Dynamik erreicht, so wird diese in Breslau durch die ausgeglichene Wiederholung der Falten wieder zurückgenommen.

W. Pinder¹²² beschreibt die Konzeption der Breslauer Madonna im Gegensatz zu der „koketten Gesamtbewegung“ der Krumauer Figur als „weicher, runder, im Relief

¹²¹ Die Schöne Madonna aus Breslau steht heute im Museum in Warschau.

¹²² Pinder, W.: wie Anm. 3, S. 92.

geschlossener“. Diese Charakterisierung erscheint ungenau.¹²³ Die Plastizität Mariae, das Hauptmerkmal der Schönen Madonnen, weicht im Breslauer Beispiel einer voluminösen Gewandfülle. Wenn auch der Mantel durch die weite Öffnung vor dem Bauch Mariae einen Blick auf ihren Körper gewährt, den Körperkern durch das weite Umschlagen des Saums „demaskiert“, so ist dennoch nicht das Gewand auf die Körperhaltung bezogen. Ob diese Mantelfülle nun als Symbol der Gnadenfülle zu interpretieren ist, was P. Hawel¹²⁴ in Erwägung zieht, oder einfach das technische Können des Bildhauers demonstrieren will, sei dahingestellt. Dennoch scheint die Breslauer Figur als Bildtypus „Schöne Madonna“ ein anderes, späteres System zu formulieren. Sie kennt die Kompositionsprinzipien, die Formulierungsmöglichkeiten des Gewandes beider Typen genau und kommt so zu einer neuen Synthese. Diese sich daraus entwickelnde Konzeption hebt sie von den anderen Schönen Madonnen ab.

Gleichzeitig hat sie die nachfolgende Plastik stark beeinflusst, wie zahlreiche Figuren, z.B. in Trebon und Feichten¹²⁵, bezeugen. Ihre Wirkung auf die Zeitgenossen drückt sich in diesen Adaptionen und Repliken ebenso aus wie in der Madonnendarstellung eines, für den Herzog Heinrich Aurhaim entstandenen illuminierten Buches (um 1415–1420 / Abb. VII. 14)). Die Komposition des Gewandes und die kunstvolle, manierierte Übergabe des Apfels der Madonna dieser Illumination, bezeugt unbestreitbar die Breslauer Madonna als Vorlage und bestätigt zusätzlich ihre damals hoch geschätzte Ausstrahlung.

¹²³ Eine Hinwendung vom Artifizialen zum Stilisierten, Manierierten ist in der Kunstgeschichte an vielen Beispielen nachzuvollziehen. Auch in der französischen Kleinplastik des 13. Jahrhunderts, insbesondere durch die Madonnendarstellung repräsentiert, zeigt sich eine ähnliche Entwicklung. Betrachtet man die außerordentlich raffinierten Elfenbeine, wie beispielsweise von der Madonna St. Denis verkörpert, und vergleicht diese mit der Maniertheit der vergoldeten Silbermadonna der Jeanne d’Evreux, so werden die Parallelen in der Entwicklung offensichtlich. Das System der Ponderation, das sich in der Mitte des 13. Jahrhunderts von der sogenannten *Vierge dorée* aus Amiens ausgehend entwickelt hat, um der Figur Plastizität zu verleihen und scheinbar von dem architektonischen Rahmen abzulösen, weicht am Ende des 13. Jahrhunderts, vor allem aber am Beginn des 14. Jahrhunderts in der höfischen Skulptur Frankreichs einer stilisierten Bewegtheit. Siehe hierzu Kap. I.4.

¹²⁴ Hawel, P.: wie Anm. 61, S. 65.

¹²⁵ Auch die Muttergottesfiguren aus Horb und Lipbach (Schwaben) zeigen einen ähnlichen Aufbau wie in Breslau.

I.4 Transformation und Überwindung des traditionellen gotischen Bildvokabulars. - Die „Irrationalisierung“ des Verhältnisses von Gewand und Körper

Die gotische Plastik¹²⁶ transformiert etwa ab dem zwölften Jahrhundert den antiken Kontrapost. Gewand und Körper stehen in einer Art Dialog der gegenseitigen Abhängigkeit. Das Gewand macht durch seine Struktur auf die Haltung des Figurenkerns aufmerksam, indem es mittels der Faltenplastik auf das Stand-, bzw. Spielbein (Längs- bzw. Schüsselfalten) der Figur verweist. Im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts wird das Körperliche immer mehr durch eine Bewegtheit aus Gestik und Standmotiv zusammengesetzt, wodurch das Gewand ebenfalls innovative Möglichkeiten erfährt – Veränderungen, die in der mittelalterlichen Plastik des 14. Jahrhunderts, und bis ins 15. Jahrhundert, anklingen. Wenn auch die Muttergottes für lange Zeit das Kind über ihrem Standbein trägt und dieses Standmotiv im vertikalen Fall des Gewandes angezeigt wird, die Plissierung aber über dem Spielbein Bewegung signalisiert, dann deutet sich darin eine natürliche Darstellung der Körperhaltung an.

Diese Darstellung wird in den Madonnen des 14. Jahrhunderts mehr auf eine Strukturierung der Oberfläche reduziert. Dennoch bleibt das Grundschema erhalten. Die um 1250 datierte Amienser Trumeaumadonna dagegen, die sogenannte „Vierge dorée“ des Südportals, formuliert in einer für das Mittelalter ungewöhnlichen Weise einen Kontrapost. Bei ihr wird das oben beschriebene gotische System, welches das plastische Marienbild bis in die 50er Jahre des 14. Jahrhunderts beherrscht hat, zum ersten Mal ausgeführt. Seit dieser Trumeaufigur werden zum ersten Mal deutlich Stand- und Spielbein voneinander unterschieden und als Ausdruck der Ponderation verstanden. Die Figur beginnt sich, zwar selbst noch blockhaft konzipiert, scheinbar von der Architektur zu lösen und erreicht so eine größere Eigenständigkeit. Mit der sich aus diesem Standmotiv ergebenden Torsion des Oberkörpers erreicht sie zudem eine größere plastische Präsenz. Gleichzeitig verbindet sich damit ein neues Motiv, indem die Beziehung zwischen Mutter und Kind stärker demonstriert werden kann.

Diese Konzeption wird auch bei jenen, von der Architektur weitgehend unabhängigen Madonnenfiguren, vor allem in der Kleinplastik, beibehalten und künstlerisch immer artifizieller umgesetzt. Die Ponderation, welche entwickelt wurde, um die Figuren bewegt erscheinen zu lassen, wird nunmehr spielerisch eingesetzt. Nicht mehr die Loslösung von der Architektur steht im Vordergrund, sondern die Beziehung zwischen

¹²⁶ Gemeint ist die Gewandplastik, die den Großteil der mittelalterlichen Figuren einnimmt. Als Akt sind allein die Figur Christi am Kreuz (später, ab dem 14. Jahrhundert auch das Christuskind und der Hl. Sebastian) dargestellt.

Mutter und Sohn gilt es nun mit dieser Komposition kunstvoll hervorzuheben. Dies zeigt sich beispielsweise in den Elfenbeinmadonnen aus dem letzten Drittels des 13. Jahrhunderts, wie die Muttergottes aus der Ste. Chapelle¹²⁷ (Abb. I.37) und die aus St. Denis¹²⁸ (Abb. I.38). Die Formen werden weniger schematisiert, sondern als sogenannter gotischer S-Schwung, zu einem typischen Moment der höfischen Madonnenskulptur ausgebaut. Der spielerische Umgang mit der Bewegung, wie es die Madonna aus St. Denis repräsentiert, wird allerdings im Verlauf der Zeit zusehends stilisiert. Die Torsion geht in den S-Schwung über.

Das Verhältnis von Gewandformulierung und Standmotiv wird als ornamentale Struktur, auf die Oberfläche beschränkt, ausgeführt und so zum konventionellen Stilmittel der Höfischen Skulptur. Diese gewachsene Hinwendung zum Artifizialen demonstrieren z.B. die Madonnen um 1300, wie in St. Omer (Abb. I.39), in Pr cy-sur-Oise, in Antwerpen (Abb. I.40) und schließlich in Mainneville (Eure) (Abb. I.41). Die ornamentale Betonung der Vorderansicht abstrahiert vom Körper der Madonna, wie die vergoldete Silbermadonna der Jeanne d' Evreux (Abb.I.42) aus dem Jahre 1340 besonders deutlich zeigt. Dennoch sollte „die Madonna¹²⁹ nie wieder ganz frontal, nie wieder ganz unbewegt“ gezeigt werden¹³⁰. Die sehr feinsinnig ausgeführte Modellierung des Gesichts¹³¹, sowie die gesteigert artifiziale Konzeption der entgegengesetzt geführten zarten Hände sowie die Weichheit der Bewegung lässt die Auseinandersetzung mit dem im 13. Jahrhundert entwickelten System erkennen. Die artifiziale Umsetzung von plastischer Präsenz einer aus Frontalsicht konzipierten Figur, wie sie die Madonna aus St. Omer repräsentiert, wird von einer, im ersten Drittel entstandenen Alabastermadonna aus Antwerpen aufgenommen und kunstvoll erweitert. Bei ihr verbinden sich sämtliche Motive der Kleinbildwerke der französischen höfischen Plastik zu einem neuen Ganzen. Während der Oberkörper beinahe strukturlos bleibt, ist der Unterkörper durch das Gewand belebt. Besonders eine Schussel­falte grenzt sich halbmondförmig in ihrer Monumentalität von dem Rest ab. Die Hände werden durch diese Falte kunstvoll verbunden. Gleichermaßen plastisch

¹²⁷ Heute im Musée du Louvre in Paris

¹²⁸ Heute im The Taft Museum in Cincinnati/U.S.A.

¹²⁹ Hiermit meint Robert Suckale die plastische Madonnendarstellung des hohen und späten Mittelalters im Allgemeinen, in: Suckale, R.: wie Anm. 91. Siehe hierzu u.a.: Literatur: wie Anm. 92.

¹³⁰ Suckale, R.: wie Anm. 91, S. 160.

¹³¹ Insbesondere erstaunt die Gestaltung der Augenpartie durch die feine und präzise Formulierung des Orbitalwulstes, die Formulierung der Aufenpartie als solche und das sanft in die Wangen eingebettete Lächeln. Die Gesichtselemente werden generell sensibler aus dem Gesichtsblock heraus entwickelt und unterscheiden sich damit maßgeblich von den früheren Darstellungen. Aus diesem Grund greift die Madonna aus St. Omer, ebenso wie die Madonna aus Mainneville der späteren, in das erste Drittel des 14. Jahrhunderts datierten Plastik vor. Auch die Formulierung des Gewandes in seiner Eleganz grenzt beide Marienbilder von dem bisherigen Kanon ab.

lösen sich die unter dem Kind herabfallenden Kaskaden vom Figurenblock. Das bereits im 13. Jahrhundert längst tradierte Motiv der zärtlichen Berührung der Wange Mariae durch Christus wird hier sowie bei der Madonna der Jeanne d' Evreux durch ein liebevolles Neigen des Hauptes zu dem Kind hin zum Ausdruck gebracht. Diese kunstvolle Übersetzung der Entwicklungsstufen gotischer Gestaltungsprinzipien, wie die weiche, harmonische, doch kontrastreiche Faltenführung und schließlich die artifizielle Gestik, repräsentiert durch die Handhaltung, bleibt als Formmerkmal bis in das letzte Drittel des 14. Jahrhunderts bestehen.

Es ist also keineswegs falsch, von einer tendenziell weitgreifend verbreiteten Orientierung an dieser Entwicklung der gotischen Plastik auszugehen. Der Ansatz, den W. Pinder bereits anstrebte, K.H. Clasen wahrscheinlich zu simplifiziert anging und schließlich M.V. Schwarz im Ansatz zu differenzieren vermochte, bedarf jedoch noch weiterer Überlegungen. Es sollte betont werden, wie es u.a. A. Kutal¹³², J. Homolka¹³³ und G. Schmidt¹³⁴ bereits begonnen haben, dass die Eigenart und Sonderrolle der Schönen Madonnen inmitten der allgemeinen zeitgenössischen Kunstentwicklung dazu veranlasst, diesen Bildtypus als mittel- und osteuropäisches Phänomen herauszustellen. In bestimmten Bildelementen bleibt sie den gotischen Konventionen verbunden, gravierender jedoch erscheinen die Veränderungen. Es wäre zu vereinfacht, anhand von einigen Motiven einzelner Bildbeispiele eine Entwicklungsgeschichte herzuleiten. Die Madonna aus Taverny, die M.V. Schwarz¹³⁵ als direkte Verbindung zu Frankreich und dessen Vorreiterrolle vorstellt, hat außer der Gewandformulierung mit den breiten Schüsselfalten, die schließlich in einer sogenannten „Haarnadelfalte“ münden, kaum Ähnlichkeiten mit einer Schönen Madonna. Ihr Standmotiv sowie das Christuskind bleiben traditionell – die Gestik ist verhalten und der gesamte Eindruck wesentlich zurückhaltender. Sie steht dem Bildtypus „Schöne Madonna“ kompositorisch vielleicht näher als andere Beispiele aus Frankreich – typologisch gehört sie aber einer ganz anderen Tradition an. Was außerdem spricht dagegen, dass sich bestimmte Formideen nicht ebenfalls vice versa von Böhmen nach Frankreich übertragen haben könnten, zumal Prag seit der Mitte des 14. Jahrhunderts zu einer der wichtigsten europäischen Metropolen werden konnte? Die Datierungsfrage wäre daher zu hinterfragen.

¹³² Kutal, A.: wie Anm. 15.

¹³³ Homolka, J.: wie Anm. 17.

¹³⁴ Schmidt, G.: wie Anm. 29.

¹³⁵ Schwarz, M. V.: wie Anm. 25, S. 477.

Die Schönen Madonnen knüpfen an einer Monumentalisierung der Drapierung, insbesondere der Schüsselfalten, wie sie etwa in der Straßburger Plastik des Westportals (Abb. I.43) des Münsters ausgeführt sind. Die Nähe einiger Formmotive bedeutet aber noch keine kompositorische Übereinstimmung. Bleiben die Faltenformationen der Madonnen des späten 13. Jahrhunderts weitgehend noch eng mit dem Figurenkern verbunden¹³⁶, sprengt das Gewand der Schönen Madonnen durch seine enorme Plastizität den Raum. Die Schüsselfalten legen sich in breiten teigigen Bahnen um die Figur und lassen konvexe und konkave Volumina entstehen. Gleichermäßen plastisch modelliert zeigen sich die Längsfalten sowie die entweder ein- oder beidseitig herabfallenden Kaskadenfalten. Diese auffällige Betonung der Plastizität erlaubt dem Gewand Mariae sich von dem Standmotiv zu emanzipieren. Die eher traditionell organisierten Figuren, die Madonnen aus Pilsen und Altenmarkt, bleiben dem vorgegebenen System der Gotik mehr verbunden, indem sie die bisherige Funktion des Figurenkerns als Verweis auf das Standmotiv und die Voraussetzung für die Haltung des Kindes beachten. In Thorn, Bonn, Sternberg, und Krumau tritt der Körper zwar selbst wieder zurück. Die voluminöse Monumentalität des Mantels rückt zunehmend an seine Stelle. Die Plastizität der Figur basiert nun vielmehr auf der monumentalen Gestaltung des Mantels. Erst wieder die wohl jüngste Schöne Madonna aus Breslau thematisiert den Körper Mariae, indem dieser, durch das weite Aufklaffen des breiten Mantels betont, einer stark stilisierten Gewandhülle gegenübergestellt wird.

Lange Zeit trägt die Muttergottes beim plastischen Marienbild das Kind über dem Standbein. Dieses Standmotiv wird im vertikalen Fallen des Gewandes angezeigt. Die Plissierung über dem Spielbein hingegen signalisiert Bewegung. Mit diesem Prinzip gibt die Figur eine vermeintlich natürliche Körperhaltung vor. Diese Darstellungweise wird bei den Madonnen des 14. Jahrhunderts durch eine artifizielle Stilisierung der Oberfläche in ihrer plastischen Wirkung reduziert. Das Grundschema selber aber bleibt bestehen¹³⁷. Nicht so bei der Thorner Madonna. Die Thorner Madonna demonstriert, wie die Emanzipation der Plissierung vom Körper die vorangegangene Stilisierung und Abstraktion sprengt. Dass Maria das Kind über dem Spielbein hält, demonstriert, dass die Präsentation des Kindes sich von der Körperhaltung emanzipiert. Sie abstrahiert von dem Standmotiv nicht, sondern irrationalisiert es damit geradezu. Die

¹³⁶ Die Darstellung der Elfenbeinmadonna aus St. Denis, heute in Cincinnati, neigt ihren Oberkörper ein wenig bei der Demonstration der Blume und entwickelt damit eine größere Plastizität. Der durch das Aufklaffen des Mantels freigegebene Körper erhält somit eine stärker räumliche Präsenz. Diese Figur bildet allerdings in der Bewegtheit ihres Figurenkerns eine Ausnahme. Die etwas später entstandene, sich an jener orientierende Madonna aus Courtrai nimmt die Plastizität wieder zurück.

¹³⁷ Es gab bereits Ende des 13. Jahrhunderts Ausnahmen. Darauf wird in Kapitel III. ausführlicher eingegangen werden.

Schüsselfalte, die unten in die „Haarnadelfalte“¹³⁸ ausläuft, unterstreicht aber zugleich das mit dem nackten Kind ungewöhnlich körperlich formulierte Ostentatio-Motiv. In Untersicht führen die Schüsselfalten das Auge zur Ostentatio des nackten, zum Opfer bestimmten Kindes. Die Faltenplastik emanzipiert sich von dem Körper Mariae, die Gewandplastizität aber ersetzt diejenige des Körpers.

Eine weitere Eigenart der Schönen Madonnen ist der Eindruck der scheinbaren All-Ansichtigkeit. Die plastisch modellierten Schüsselfalten, die weit in den Raum ragen, bedingen durch die tiefen Durchschluchtungen der Oberfläche ein Wechselspiel von Licht und Schatten. Diese Oberflächentektonik bleibt allerdings, im Gegensatz zu den Beispielen aus der französischen Skulptur, nicht nur auf die Hauptansicht beschränkt, sondern zieht sich über die gesamte Figurenkonzeption. Bleiben die Madonnendarstellungen noch bis in das 14. Jahrhundert hinein auf Vorderansicht konzipiert, korrespondieren bei den Schönen Madonnen alle Seiten miteinander. Obwohl auch sie eine festgelegte Hauptansicht hat, werden Faltenverläufe kontinuierlich von vorn nach hinten entwickelt. Die Rückseite ist weder bildrhetorisch noch inhaltlich von Relevanz, wird aber dennoch ausgeführt. Das wirkt sich auf die Plastizität der Figuren im Allgemeinen aus. Da die Körperhaltung ihre strukturierende Funktion verloren hat, werden die Schüsselfalten zum Gerüst der Figur. Die Aufgabe der Falten als Teil des „Bewegungsapparates“ der Figur scheidet hier aus. Vielmehr entwickeln sie sich aus der Umschließung des Tragens des Kindes. Auch die lange Schüsselfalte, die sogenannte „Haarnadelfalte“, betont das Tragen des Kindes. In der für diesen Bildtypus intendierten Untersicht, wird das Auge mit Hilfe der dominanten „Haarnadelfalte“ auf die Präsentation des Kindes hin geführt. Die Bewegung, der Rhythmus der Falten, liegt nicht im Standmotiv, sondern ebenfalls in der Präsentation des Kindes begründet und wird vom Betrachter als ein freies Schwingen erlebt. Um so wichtiger wird die Präsentation des Kindes, die Zuwendung Mariae durch Gestik, Bewegung und Überreichung des Apfels. Nimmt man die Drapierung als Irrationalisierung des Körpers wahr, sieht man darin ein Faltengerüst, das den Körper verhüllt, auch wenn körperliche Momente aufscheinen. Der Eindruck der körperlichen Gegenwart des Christuskindes wird damit um so stärker. Es wird das zärtliche Miteinander von Mutter und Sohn ausgedrückt. Durch die inszenierte Präsentation des Christuskindes bedingt, haben sich innerhalb der beiden Grundtypen der Schönen Madonnen zwei Möglichkeiten entwickelt. Bleibt die eine Variante dem tradierten System des Motivs des Reichens eines Gegenstandes verpflichtet, so zeigt sich bei der anderen Gruppe eine neue Interpretation der Praesentatio Christi. In bezug auf die

¹³⁸ Pinder, W.: wie Anm. 3.

Haltung des Kindes und dem tradierten Motiv des Nach-dem-Apfel-Greifens bleiben Thorn/Bonn und Breslau stärker an die Tradition gebunden als Pilsen, Altenmarkt, Krumau und Sternberg. Den entscheidenden Schritt hinsichtlich der inhaltlichen Komponente vollziehen die Madonnen aus Pilsen und Altenmarkt, die völlig auf das Motiv der spielerischen Interaktion verzichten und die mütterliche Liebe bzw. die Zusammengehörigkeit zwischen Mutter und Sohn stark von der Tradition abweichend zum Ausdruck bringen. Wurde bisher das Christuskind durchgängig auf einem Arm Mariae getragen, während die andere Hand entweder ein (Lilien)Zepter als Insignum ihrer Königlichkeit bzw. Reinheit hält, oder mit dieser dem Kind einen Gegenstand (Apfel, Blume) reicht, wird bei den meisten Beispielen der Schönen Madonnen zum ersten Mal die Möglichkeit wahrgenommen, das Kind mit beiden Händen zu halten. Dem Betrachter wird das göttliche Kind entweder ostentativ präsentiert (Pilsen/Altenmarkt, Krumau) oder es wird vor diesem geschützt (Sternberg). Die Bemerkung M.V. Schwarz', die Schönen Madonnen haben immer beidhändig mit dem Kind zu tun¹³⁹, ist damit zu korrigieren. Die Kindheitsdarstellung aller Schönen Madonnen frappt generell durch die Präzision der Behandlung der kindlichen Körperoberfläche, die auch dem göttlichen Knaben menschliche Hautbeschaffenheit, wie Babyspeck und Pausbäckchen zuspricht. Der Körper bzw. der Körperkern der Muttergottes bleibt aber auch bei den Schönen Madonnen anatomisch nicht vorhanden, sondern wird durch die voluminöse Drapierung des Mantels repräsentiert und nur scheinbar an wenigen, rhetorisch wichtigen Momenten in kunstvoller Inszenierung angedeutet.

¹³⁹ Schwarz, M. V.: wie Anm. 28, S. 665.

II. „O quam tristis et afflicta“ – Die Trauer Mariae im Bild

Bereits die beiden aufeinanderfolgenden Ausstellungen des Salzburger Domkapitels, „Schöne Madonnen“ und „Stabat Mater“ aus den Jahren 1965 bzw. 1970, haben deutlich gemacht, wie sehr beide, die Plastik am Ende des 14. Jahrhunderts dominierenden Marienbilder sowohl kompositorisch als auch inhaltlich als eine Einheit verstanden werden können. Beide Darstellungen übertragen die auf eine visuelle Praxis bezogene Meditation auf das Bildwerk. Der Schwerpunkt der *Meditatio Vitae Christi* Texte des 14. Jahrhunderts liegt deutlich auf der Passionsmeditation¹⁴⁰, was die Untersuchung des Vesperbildes als Ergänzung zu den Schönen Madonnen notwendig macht, zumal sich die Bilder der Muttergottes mit Kind und die leidende Maria mit dem toten Christusleib zu keinem früheren Zeitpunkt kompositorisch und stilistisch so nahe standen wie in der Zeit „um 1400“. Wie bei den Schönen Madonnen lassen sich auch bei den zeitgenössischen Vesperbildern interessante Innovationen in bezug auf Komposition, Stil und Inhalt erkennen. Die Nähe beider Bildtypen basiert vor allem auf der Gewandtektonik, der Physiognomie Mariae und der Präsentation Christi.

Die „plastische Marienklage“ gehört, wie auch die nördlich der Alpen vor allem in Deutschland verbreiteten Christus-Johannesgruppe¹⁴¹, zu jenen Bildwerken, die in Zusammenhang mit einer neuen, erlebbaren Spiritualität am Ende des

¹⁴⁰ Kapitel VI.2 bis VI.4

¹⁴¹ Während die etwa gleichzeitig mit dem Bildtypus *Pietà* entwickelte Christus-Johannes Gruppe friedvoll das Ideal der Gottesnähe bzw. Gottesliebe hervorhebt und diese durch die deutliche Uniformität der Figuren demonstriert, vermittelt das Vesperbild komplexere Inhalte. Die Christus-Johannes-Gruppe ist das wohl eindeutigste Bild der *Imitatio Christi*, indem es die *Unio Mystica* ausdrückt. Es symbolisiert die *vita contemplativa* und ist damit Vorbild der Mönche und Nonnen. Bei der Betrachtung dieses Bildes wird die Erwartungshaltung des in einem meditativen Gebet befindlichen Betrachters erfüllt. Dieses Andachtsbild stellt die *imitatio pietatis* in Aussicht. Zugleich aber wirkt es aber wie eine Vision, die den Betrachter mit den dargestellten Figuren ‚mystisch verbinden‘. Bei der *Pietà* wird die Thematik der *Imitatio pietatis* anders inszeniert. Das Bild der um ihren, in ihren Armen liegenden verstorbenen Sohn weinenden Muttergottes vermittelt die verschiedenen Stufen der Passion Christi und der Trauer Mariae. Maria fühlt das Leiden ihres Sohnes körperlich nach und leidet zudem als verzweifelte Mutter. Die Leidensmimik Christi wird in ihrem Gesicht reflektiert. Sie imitiert ihren Sohn in seinem Schmerz. Gleichzeitig präsentiert sie diesen den Menschen in der Rolle als Mutter. Damit ruft sie den Betrachter, der an dem Tod eine Teilschuld trägt, zum Mitleiden auf. Wie auch für die Christus-Johannes-Gruppe gibt es keine direkten Vorlagen für dieses Bildmotiv aus der Heiligen Schrift. Während sich die Christus-Johannes-Gruppe als Bildtypus aus der Abendmahlsszene entwickelt hat, werden in der *Pietà* verschiedene Informationen vereint. Diese stehen in Zusammenhang mit der gesamten *Vita*, vor allem aber der Passion Christi. Durch das Anklingen anderer Marien- bzw. Christusbilder wie beispielsweise der Thronenden Madonna, der Kreuzigung, der Beweinung und der Grablegung, gilt sie als das Passionsbild *par excellence*. Siehe hierzu u.a.: Kaiser, Veronika: „Bild, da sant johans ruwet uff unser herren herczen“ – Zur Funktion der Christus-Johannes-Gruppe, in: *Sinnbild und Abbild. Zur Funktion des Bildes*, hrsg. von Paul Naredi-Rainer, Innsbruck 1994, S. 55ff. Zur Christus-Johannes-Gruppe siehe auch u.a.: Pinder, Wilhelm: *Die dicherischen Wurzeln der Pietà*, in: *Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907-1035*; hrsg. von Leo Bruhne, Leipzig 1938, S. 29-49; Wenzel, Hans: *Die Christus-Johannes-Gruppe des XIV. Jahrhunderts*, Stuttgart 1960, zur *Imitatio pietatis*-Thematik siehe auch: Panofsky, Erwin: *Imago pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des ‚Schmerzensmanns‘ und der ‚Maria Mediatrix‘*, in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1929, S. 261-308.

13. Jahrhunderts entwickelt wurden. Der Grundgedanke ist jedoch weitaus früher, im Bildwerk der Kreuzabnahme bzw. der Beweinung, entstanden. Die Trauer Mariae um den Sohn konnte aber in einem, auf die wichtigsten Figuren reduzierten Bildtypus intensiver zum Ausdruck gebracht werden als in den narrativen Darstellungen, aus denen die Pietà inhaltlich hervorgegangen ist. Die Isolation beider Hauptprotagonisten und die damit verbundene Fokussierung auf deren Leid, lässt eine intensivere Betrachtung des Rezipienten zu und intensiviert zudem die Bildaussage. Der Schmerz Christi und die Trauer Mariae werden im Bild zum Motiv der Meditation.

Während im älteren Vesperbild die Mimik der Trauer an der Pathognomie des Alters¹⁴² partizipiert und damit die leidende Muttergottes stark von der Muttergottes mit Kind divergiert, werden derartige Unterschiede bei den beiden Marienbildtypen am Ende des 14. Jahrhunderts nicht vollzogen. Die Trauermimik der „schönen“ Pietà ist weitgehend auf kleine pathognomische Momente beschränkt.

Die älteren Vesperbilder¹⁴³, wie sie beispielsweise die Pietà Röttgen (Abb. II.1/Abb.II.2/Abb. II.3), die Coburger (Abb. II.5) sowie die Erfurter Pietà (Abb. II.4) repräsentieren, überraschen durch ihre Drastik. Die in ihrem Leid verharrende Muttergottes hält ihren, in Totenstarre demonstrierten Sohn auf den Knien. Die Position seines Körpers ist eigentümlich gekrümmt und verläuft stufenförmig. Während der Kopf stark nach hinten abknickt und somit der gesamte Brustkorb extrem nach oben gewölbt wird, stehen die Beine fast akkurat im rechten Winkel am Boden. Seine rechte Hand hängt meist herab. Nicht schlaff, sondern mit deutlichen Anzeichen der Leichenstarre bildet er eine beinahe gerade Linie parallel zu seinen rechtwinklig angeordneten Beinen. Der linke Arm liegt ebenfalls verkrampft auf dem Oberkörper und entwickelt zu diesem eine parallele Linie.¹⁴⁴ Diese Haltung wiederholt sich in fast allen älteren Beispielen. Die direkte Beziehung dieses Vesperbildtypus zu den zeitgenössischen Kruzifixusdarstellungen (Abb. II.6/Abb. II.7/Abb. II.8), wie dem

¹⁴² Martin Büchsel beschreibt, dass in der spätgotischen Plastik zur Darstellung der Gemütsregung, der Nachdenklichkeit wie des Leidens, Gesichtszüge des Alters eingesetzt worden sind. Büchsel, Martin: Die wachsame Müdigkeit des Alters. Realismus als rhetorisches Mittel im Spätmittelalter, in: *Artibus et historiae. An art anthology*, 46, (2002), S. 21-34.

¹⁴³ Zum Vesperbild siehe u.a.: Passarge, Walter: *Das deutsche Vesperbild im Mittelalter*, Köln 1924, Gravenkamp, Kurt: *Marienklage. Das deutsche Vesperbild im 14. und frühen 15. Jahrhundert*, Aschaffenburg 1943, Minkenberg, Georg: *Die plastische Marienklage. Ein Beitrag zu ihrer Entstehung und ihren geistesgeschichtlichen Grundlagen*, Aachen 1986. Zum älteren Vesperbildtypus siehe u.a.: Schneider, Frieda Carla: *Die mittelalterlichen deutschen Typen und Vorformen des Vesperbildes*, Phil. Diss. Kiel 1931, von Aleman-Schwarz, Monika: *Cruzifixus dolorosus. Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe*, Phil. Diss. Bonn 1976.

¹⁴⁴ A. Kutal gliedert die Konzeption der späten Vesperbilder in geometrische Formen auf, um die Schwerpunkte und kompositorischen Neuerungen zu erklären. Siehe: Kutal, Albert: *Vom Ursprung und Sinn der horizontalen Pietà*, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* 3, 1967, 283-285.

Kruzifixus aus der Kirche St. Maria im Kapitol, aus dem Benediktinerkloster in Salzburg-Nonnberg, aus Andernach oder jenem Premyslidenkruzifixus aus Iglau,¹⁴⁵ ist offensichtlicher als die Verbindung zum Bild der Madonna. Die Affinitäten zum Kruzifixus zeigen sich in der starken Hervorwölbung des Brustkorbs, den aneinandergereihten Rippen, den verkrampften Gliedmaßen und dem ausgemergelten Gesicht. Weniger als hierzu bezieht sich die Komposition aber auch zum Teil auf die Madonnendarstellungen. So wirkt der Gottessohn im Vergleich zur Muttergottes auf ihrem Schoß manchmal seltsam klein.¹⁴⁶ In beiden Bildtypen wird das Leid Christi und die Trauer Mariae z.T. in einer Art Wechselwirkung dramatisiert.

Der stufenförmige Aufbau drückt die schmerzvolle Verkrampfung seines Körpers nach dem Einsetzen der Totenstarre aus. Das Abknicken des Kopfes, der hervorgewölbte Brustkorb und die, die Finger abspreizenden Hände erhöhen diese Dramatik. Die ausgemergelten Glieder Christi sind von Blutspuren übersät, welche, die Stationen des Leidens erzählend, von Wunde zu Wunde verlaufen. Die Wundmale selbst werden durch blumen-, oder sonnenförmig angeordnete dicke, plastisch durch Gipsmasse inszenierte Blutstropfen zu Anhaltspunkten der Passionsmeditation hochstilisiert. Einen direkten Vergleich gibt es hierzu aus der mittelalterlichen lateinischen Lyrik. In einem vor 1250 entstandenen Gedicht des Zisterziensers Arnulf von Leuven wird die Seitenwunde als „rosam rubicunda“ bezeichnet¹⁴⁷. Die Gesichter Christi und Mariae argumentieren im älteren Vesperbild, wie beispielsweise der Pietà Röttgen, deutlich mit der Pathognomie des Leidens. Bei Christus drückt sich diese beispielsweise in den extrem tiefliegenden Augenhöhlen und der schrägen Führung der Augenbrauen aus. Die eingefallenen Wangen, die das Jochbein stark hervorheben, machen sein Gesicht alt und lassen die Erinnerung an einen Totenschädel aufkommen. Das Leidensvokabular, das sich im Text durch die Beschreibung der Verletzungen ausdrückt, wird hier akzentuiert eingesetzt. Fast anklagend präsentiert die Muttergottes dem Betrachter den Leichnam ihres Sohnes. Ihr Blick ist leer, der Mund zum Klagen geöffnet, die Wangen vom Weinen gerötet. Der Kontrollverlust der Physiognomie

¹⁴⁵ Heute in der Národní Galerie, Prag, St. Agneskloster. Kyzourová, Ivana, Kalina, Pavel: Premyslovský Krucifix A Jeho Doba, Katalog výstavy jednoho d'la konané v prostorách Královské kanonie premonstrátu na Strahove, Prag 1998.

¹⁴⁶ Auf der Rückseite einer Christopherustafel der Národní Galerie in Prag ist eine interessante Darstellung der um ihren Sohn weinenden Muttergottes zu sehen. Diese Tafel ist zwar später als die beschriebenen Vesperbilder, um 1380, datiert, nimmt aber den Gedanken der Zusammengehörigkeit von Geburt und Tod wieder auf. Sie, als Brustbild abgebildet, beugt sich in Trauer, die Hände zum Beten aneinandergelegt, über den vom Kreuz abgenommenen Sohn Gottes. Dieser wirkt eigentümlich klein und liegt auf dem Rücken wie ein kleines Kind, wie das Christuskind. Die Arme sind, ganz der Imago pietatis Darstellung vor dem Bauch überkreuzt, der Körper ist ausgemergelt. Die Szenen der Passion klingen deutlich an. Die Bildkomposition aber deutet auf die Szenen nach der Geburt. Die explizite Jugendlichkeit Mariae lässt diesen Vergleich zu.

¹⁴⁷ Siehe Kapitel VI, VI.1.2

durch die Emotionen bewirkt eine bewusste Verzerrung der Mimik. Die in ihrem Gesicht ausgedrückten pathognomischen Formeln reflektieren, leicht abgeschwächt, den Schmerz Christi. Sein Gesicht ist mit vielen Falten versehen. Die tiefe Durchfurchung der Epidermis vor allem bei den Nasolabialfalten, den Augenfalten sowie der Drapierung der Stirnpartie dramatisiert den Ausdruck des Leidens.

Durch den Einsatz von Realismen wird die Interaktion beider Figuren, d.h. der mimische Reflex Mariae auf das Leiden des Sohnes, sowie auch die emotionale Reaktion als Aufruf an den Betrachter zur Imitatio verstärkt. Die Physiognomie Mariae demonstriert eine abgeschwächte Form seiner Leidensmimik. Unter der partiell faltigen Haut erkennt man auch bei ihr deutlich das Knochengestüt. Die Anteilnahme an dem Leid ihres Sohnes drückt sich in einer teilweisen Spiegelung seiner Pathognomie aus. Ihre Augenbrauen verlaufen ebenfalls schräg. Sein Bart, der auch den Mund rahmt, wird in ihrem Gesicht durch die starken Nasolabialfalten wiederholt. Ihr Mund ist auch leicht geöffnet.

Das fast formelhaft eingesetzte drastische Leidensvokabular findet sich auch in anderen Beispielen des älteren Vesperbildtypus bestätigt. Insbesondere in der Mariendarstellung der Coburger Pietà wird der Bart Christi von äußerst plastisch formulierten Nasolabialfalten und einem ebenso modellierten Philtrum reflektiert. Die meisten älteren Vesperbilder wirken kompositorisch abstrahiert. Die Darstellung des verkrampften Körpers bei der Pietà Röttgen weicht allerdings später einer immer stärkeren Schematisierung. Maria zeigt sich meist eher regungslos. Die physiognomische Trauer wirkt ebenso uniform wie ihre Körperhaltung. Die geraden, fast schroffen Falten des Gewandes Mariae bei der Coburger Pietà (Abb. II.5), welche mit den parallel angeordneten Rippen des Brustkorbs Christi harmonisieren, beweisen diese Standardisierung.

Im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts findet im Vesperbild in bezug auf die Bildkomposition und die inhaltliche Aussage ein deutlicher Umbruch statt. Dieser lässt sich vor dem Hintergrund der Entstehung einer immer stärker auf visuelle Meditationspraxis hin orientierten Spiritualität erklären. Wie die Darstellung der Madonna hat sich auch das Vesperbild zu Gunsten einer stärkeren „Verklärung“ bzw. Ästhetisierung des Themas gewandelt. Die Zäsur hinsichtlich des Stils und des Kompositionsschemas erfolgt bei der Pietà ebenso wie bei der Schönen Madonna über Zwischenstadien, die heute nur noch lückenhaft erschlossen werden können. A. Kotal¹⁴⁸ hat deutlich gemacht, dass es bestimmte „Vorformen“ der sogenannten „schönen“ Pietà gibt. Es mag zu vereinfacht sein, eine chronologische Tendenz in der

¹⁴⁸ Kotal, A.: wie Anm. 144.

Entwicklung eines Bildtypus herausstellen zu wollen. In diesem Zusammenhang scheint sie aber von dem stufenförmigen Vesperbild zu dem neuen Vesperbild, der „schönen“ Pietà, nur über eine Zwischenstufe plausibel zu sein. Die von A. Kutal¹⁴⁹ benannten frühen Vorformen des neuen Vesperbildtypus umfasst die Gruppe Luttein¹⁵⁰, Breslau¹⁵¹, Klosterneuburg¹⁵² und Brünn¹⁵³. (Abb. II.9/Abb. II.10)

Die deutlichste und „richtungsweisende“ Neuerung ergibt sich aus der nunmehr in die Länge gezogenen Positionierung des Gottessohnes. Der Körper bleibt zwar in seiner Formulierung noch recht summarisch, wirkt aber durch die Bildung einer horizontalen Linie des Oberkörpers nicht mehr verkrampft, sondern nahezu entspannt¹⁵⁴. Gleichzeitig entsteht dadurch eine stärkere Parallelität von Maria und Christus. Maria hat nunmehr die Möglichkeit gestisch zu agieren, um ihrer mimischen Trauer zu unterstreichen. Dies tut sie, indem sie entweder mit einer Hand auf die Wunde verweist (Klosterneuburg) oder beide Hände zum Beten gefaltet vor ihre Brust hält (Luttein/Brünn). Zudem beginnt sich auch ihre Trauermimik, korrespondierend zu dem nunmehr entspannteren Gesichtsausdruck Christi, zu besänftigen.

Zwar weisen die Vesperbilder aus Luttein, Klosterneuburg bzw. Brünn in die Richtung der späteren „schönen“ Pietà-Darstellungen, bleiben jedoch noch weit von deren elegischen Verklärung des Leidens entfernt. Der endgültige Schritt erfolgt erst am Ende des 14. Jahrhunderts, parallel zu den Schönen Madonnen. Der Weg dahin scheint nicht über die Plastik allein, sondern zusätzlich über die Tafelmalerei erklärt werden zu können, da die Thematik der Imago pietatis darin eine ältere Tradition hat.

¹⁴⁹ Kutal, A.: wie Anm. 144.

¹⁵⁰ Schloss Sternberg, Tschechien (Mähren)

¹⁵¹ Ursprünglich aus der St. Magdalenenkirche in Breslau. Heute im Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer.

¹⁵² Aus dem Klosterneuburger Hof in Wien. Heute im Stiftsmuseum von Klosterneuburg.

¹⁵³ St. Thomaskirche Brünn.

¹⁵⁴ Der Körper verläuft nicht mehr stufenförmig, sondern horizontal. Die Hände sind mit der Ausnahme von Brünn seitlich gegen den Körper gepresst. Sein Kopf dem Betrachter zugewandt; sein vergangenes Leid für diesen somit sichtbar.

II.1 Das neue Vesperbild und seine Korrespondenz zur Schönen Madonna

Anhand zweier herausragender Repräsentanten des neuen Vesperbildtypus, einer Pietà aus Breslau und einer Pietà aus Iglau¹⁵⁵, lassen sich die innovativen Kompositionsideen vorstellen und erläutern. Korrespondierend zu den Schönen Madonnen kann man auch hier wiederum zwei Grundtypen erkennen, die innerhalb und untereinander Variationen bzw. Symbiosen aufweisen. Die Unterschiede zeigen sich insbesondere in der Physiognomie Mariae, der Beziehung zwischen Maria und Christus und in der Interpretation des Leidensvokabulars.

II.1.1 Entwicklung eines Bildtypus – Die „schöne“ Pietà

Die im 2. Weltkrieg zerstörte Pietà aus der Elisabethenkirche in Breslau (Abb. II.11) lässt sich nur noch anhand von Photographien erschließen. Maria hält den auf ihrem Schoß diagonal ausgestreckten Leichnam Christi zärtlich in den Armen. Mit ihrer rechten Hand stützt sie ihren Sohn unterhalb des Hauptes. Mit ihrem rechten Knie wird das Gewicht des Körpers Christi zusätzlich getragen. Ihre linke Hand führt sie mit eleganter Fingerhaltung zur Brust (Abb. II.13). Sie nimmt ihren Oberkörper leicht zur Seite. Dabei senkt sie ihr, im Dreiviertelprofil dargestelltes Gesicht (Abb. II.12) ein wenig herab und blickt den Leichnam ihres Sohnes zärtlich an. Die Formulierung des Mantels Mariae ist durch verschiedene plastisch modellierte Faltenantypen belebt. Seine Faltenstruktur erinnert stellenweise durchaus an die des Mantels der Schönen Madonnen.

Obgleich die Monumentalität des Christuskörpers bei der Breslauer Pietà eigentlich keine bildrhetorische Blickführung durch die Faltenplastik des Mantels benötigt, werden hier dennoch mit der Thorner Schönen Madonna vergleichbare kompositorische Mittel eingesetzt, um die plastische Wirkung der Figur, um damit die Dramatik der Inszenierung zu erhöhen. Wie in Thorn werden auch im Breslauer Vesperbild drei, leicht versetzt übereinanderliegende Schüsselfalten als Unterlage für den Körper Christi verwendet. Die Diagonale wird durch den leicht zurückgenommenen Oberkörper Mariae weitergeführt. Die oberste Schüsselfalte wiederholt die Stellung des rechten Armes Christi. Die Kaskaden fallen vom linken Knie Mariae herab, auf dem das Gesäß Christi ruht. Sie werden durch die breite, untere Schüsselfalte zur linken, bzw. durch eine auslaufende Stoffbahn zur rechten Betrachterseite hin kunstvoll gerahmt und entwickeln ein Dreieck. Auf der Achse, die

¹⁵⁵ Aus der St. Ignatiuskirche in Iglau.

vom Knie zum Mariengesicht verläuft, sind fast spiegelbildlich zueinander die jeweils linken Hände Mariae und Christi positioniert.

Physiognomisch findet man hier den Bildtypus der Schönen Madonna, wie er in Thorn/Bonn (Abb. I.17), in Sternberg und schließlich in Breslau vorliegt. Ihr rundliches, sich zum Kinn hin verjüngendes Gesicht zeichnet sich durch eine sensible Modellierung aus. Der traurige Ausdruck der leicht zusammengekniffenen Augen wird durch die schräggestellten Augenbrauen oberhalb, sowie die nur leicht erkennbaren Tränensäcke unterhalb der Augen betont. Die plastisch hervorgehobenen Augenbrauen spitzen sich nach oben zu und werden durch die, durch drei Fältchen angedeutete Kontraktion der Stirnpartie oberhalb der Nasenwurzel gesteigert. Das Leidensvokabular der oberen Gesichtshälfte findet in dem weinerlichen „Schmollen“ der Lippen, bei dem die Unterlippe leicht nach vorne genommen wird, sowie den, den Mund umgebenden, schwach formulierten Nasolabialfalten eine Entsprechung. Die perfekte plastische Modellierung der einzelnen Elemente benötigt auch hier kein Inkarnat zur Strukturierung – dieses unterstreicht nur die emotionale Regung der Figur. Hierin besteht wiederum die Nähe zum Bildtypus Thorn. In ihrem Gesicht wird der verklärt formulierte Reflex der ebenfalls ästhetisierten Leidenspathognomie Christi erkennbar. Die Sprache ihrer Gestik, das Anheben der linken Hand zu ihrer Brust, unterstreicht ihre Leidensmimik.

Christi schmaler, anatomisch wohlgeformter Körper liegt langgestreckt auf ihrem Schoß. Sein Kopf ist zurückgefallen und wird von der Hand der Mutter gehalten. Seine Augen scheinen geschlossen. Die Seitenwunde, woraus das Blut in schmalen Linien herausläuft, klafft weit auf. Das Knochengestüt ist unter der Haut sowohl am Körper als auch im Gesicht zu erkennen. Dennoch wird der Eindruck des Todes keinesfalls mehr so drastisch formuliert, wie noch bei den älteren Vesperbildern. Auch bei ihm wird das mimische Vokabular der Schmerzen im Gesicht nur angedeutet. Die plastisch modellierten Augenbrauen und die mehr angedeutete, als ausgeführte Kontraktion der Stirn zeugen von seiner erlittenen Qual. Die betonte Schematisierung der Haupt- und Barthaare „verklärt“ die Erinnerung an das Leiden zusätzlich.

Die gleichen Motive klingen auch bei den anderen Variationen dieses Vesperbildtypus an. Die Stücke aus Marienstatt (Klosterkirche) (Abb. II.16), Marburg (Abb. II.14) sowie München¹⁵⁶ (Abb. II.15) stehen alle in der Figurentradition des Breslauer Beispiels. In allen drei Beispielen liegt der Christuskörper ebenfalls langgestreckt auf dem Schoß

¹⁵⁶ Schon A. Kutal hat die kompositorische Nähe der Marienstätter zu der Marburger hervorgekehrt. Kutal, A.: wie Anm. 144.

Mariae. In München wird er leicht aufgerichtet; in Marienstadt durch Maria dem Betrachter ein wenig entgegengedreht. Der Mantel Mariae dient in allen Beispielen Christus als Unterlage. In Marienstadt und Marburg verläuft er in wenigen, präzise strukturierten Falten zum Boden. Die sich deutlich abzeichnenden Knie bilden mit der vom linken Knie nach rechts verlaufenden Längsfalte ein Dreieck, das auf der gegenüberliegenden Seite durch den unter den Füßen Christi auslaufenden Mantelsaum wiederholt wird. In Breslau werden die breiten Schüsseln nach links und rechts geteilt, um so dem breiten Kaskadenfächer unterhalb des linken Knies Mariae Raum zu geben. Die Marburger Pietà bleibt hinsichtlich der Körperhaltung und Gestik Mariae in sich geschlossener. München und vor allem Marienstadt entwickeln eigenständige Varianten zu Breslau. In München legt Maria nicht wie in Breslau ihre freie Hand auf die überkreuzten Hände Christi, sondern führt sie an die Brust. In bezug auf die Positionierung des Oberkörpers aber bleibt die Münchner Muttergottes dem Prinzip aus Breslau verbunden und nimmt diesen ebenfalls leicht zurück. Hierdurch wird die Kopfneigung zu Christus hin verstärkt. Die scharfe Ausrichtung der Münchner Pietà nach links durch den weit zurückgestreckten Leib Christi erhält damit einen Ausgleich. Die Muttergottes aus Marienstadt hingegen senkt ihren Oberkörper aus Kummer etwas stärker, was durch die Aufeinanderfolge vieler kleiner Schüsselfalten des Kopfschleiers als Motiv gesteigert wird. Sie wendet sich ihrem, dem Betrachter ein wenig zugewandten Sohn zu. Der Ausdruck ihrer Trauer, den die Physiognomie nur reduziert vermittelt, wird durch die Neigung ihres Körpers dramatisiert und wirkt dadurch empathischer. Das gezielte Umfassen der linken Hand Christi mit ihrer Rechten intensiviert den Eindruck des schönen, des verklärten Leidens.

Physiognomisch stehen sich alle vier Figuren nahe. Ausgeprägte Zeichen der Leidenspathognomie lassen sich nur durch den Verlauf der Augenbrauen, der kleinen horizontalen Fältchen oberhalb der Nasenwurzel¹⁵⁷, den plastisch modellierten, leicht angeschwollenen Unterlidern und der sanften plastischen Hervorhebung der Nasolabialfalten erkennen. Die Variationen sind nicht chronologisch zu verstehen. Es ist auch nicht mit Sicherheit auszumachen, ob sie tatsächlich von der Breslauer Pietà ausgehend entwickelt worden sind. Die Nähe der Komposition gibt dennoch entscheidende Hinweise auf eine Tradierung des Kompositionsschemas.

Eine ähnliche Abfolge von Vesperbildern lässt sich aus der Pietà der Iglauer Ignatiuskirche (Abb. II.17) entwickeln. Die Unterschiede zu Breslau bestehen vor allem in der Physiognomie Mariae. Aber auch in bezug auf die Konzeption des Gewandes

¹⁵⁷ Dies ist bei dem Vesperbild des Bayrischen Museum in München nicht der Fall.

zeigen sich Abweichungen. Das Gesicht Mariae der Iglauer Pietà ist im Gegensatz zum Breslauer Typus eher schmal. Ihre Augen sind etwas weiter geöffnet, was die pathognomische Belebung des Augenbrauenverlaufs unterstreicht. Sie erscheinen nicht mehr rahmend, sondern stehen als Motiv isoliert. Das Inkarnat trägt zur Traurigkeit des Bildes bei. Die von schmerzvoller Erregung geröteten Wangen drücken mit dem ebenfalls geröteten Kinn erschöpfte Verzweiflung aus. Aus den stellenweise rotumrandeten Augen lassen sich Tränen erkennen (Abb. II.18). Der Mund ist im Gegensatz zu Breslau nicht weinerlich dargestellt, sondern bleibt stärker stilistisch als Form isoliert.

Das Gewand Mariae verläuft nach einem vergleichbaren System wie in Breslau, sprengt allerdings weniger den Rahmen des Bildzentrums. Dadurch fallen die Schüsselfalten, die sich unterhalb des rechten Knies entwickeln, nicht mehr so stark ins Gewicht. Ähnlich der vorausgegangenen Beispiele nimmt auch die Muttergottes aus Iglau ihren Oberkörper zurück. Allerdings richtet sie dabei gleichzeitig den Oberkörper Christi ein wenig auf, um sein Gesicht besser betrachten zu können. Zart hält sie seine nebeneinanderliegenden Hände in ihrer linken Handfläche. Während die Breslauer Maria eine Hand verwendet, um ihre Trauer gestisch zu betonen, führt die Iglauer Muttergottes beide Hände zum Christusleib und präsentiert ihn sich selbst und schließlich dem Betrachter. (Abb. II.19)

Eine andere Gruppe Vesperbilder zeigt auf, wie die Grundstruktur der Iglauer Pietà adaptiert worden sein könnte. Der folgende Vergleich bezieht sich auf die Vesperbilder aus Baden (Wien) (Abb. II.20) sowie aus der Leningrader Eremitage (Abb. II. 21). Auch wenn diese beiden Darstellungen in einigen Punkten sowohl kompositorisch als auch physiognomisch von Iglau abweichen, bieten sie sich zu einem Vergleich an. Die Christusfigur erscheint in allen drei Beispielen außergewöhnlich schmal und lang. Während das Größenverhältnis zwischen Mutter und Sohn in Iglau und Leningrad ausgeglichener wirkt, erscheint der Körper der Badener Muttergottes in Relation zu dem Christusleib sehr schmal. Dies zeigt sich vor allem bei den Beinen, die kaum das Gesäß Christi stützen können. Ihr Körperbau erscheint insgesamt noch ein wenig schmaler als im Iglauer Vesperbild. Die Schultern sind stark herabfallend, der Kopfschleier betont die schmale Form des Oberkörpers durch seinen, das ovale Gesicht rahmenden Verlauf. Die Gewanddraperie ist kleinteiliger als bei den anderen Beispielen, allerdings nicht minder qualitativ in der plastischen Modellierung einzelner Faltenmotive. Bei der Leningrader Pietà breitet sich der Mantel durch eine vielseitige und breitere Faltenplastik in dem Raum aus. Fächerförmig strahlen bei ihr

unter beiden Knien breite Kaskadenfalten und entwickeln eine ungeheure Tiefe. Die Manteldrapierung, die in Iglau feinsinnig und harmonisch strukturiert, in Baden vereinfacht wiederholt wird, erreicht in Leningrad eine artifizielle Note. In allen drei Beispielen wird der Oberkörper zurückgenommen. Bei der Iglauer Pietà fällt dieses Moment stark ins Gewicht, insbesondere durch das gleichzeitige Aufrichten des Oberkörpers Christi. Die Ostentatio Christi wird hier außergewöhnlich prägnant demonstriert. In Baden und Leningrad steht das Zurücknehmen des Oberkörpers Mariae nicht vergleichbar im Mittelpunkt.

In bezug auf das gestische Agieren Mariae finden sich in der zweiten Gruppe Parallelen zur ersten. In Baden hält Maria nur die rechte Hand Christi. In Leningrad nimmt sie hingegen vergleichbar mit Breslau und München ihre linke Hand vor ihre Brust. Dieses Moment der Trauer ausdrückend, ergreift sie dabei den Saum des Schleiers, um ihre Tränen zu trocknen (Abb. II.23). Die Gesichter der Gruppe Iglau, Baden und Leningrad sind im Vergleich zur ersten Gruppe schmaler. Vor allem die Iglauer und die Badener Pietà unterscheiden sich physiognomisch in bezug auf die Form von den anderen „schönen“ Vesperbildern. Die Gesichter Mariae sind nicht mehr rundlich, sondern eher oval. Die Trauer bleibt allerdings auch hier vergleichbar reduziert. Die diagonale Führung der Augenbrauen, die Nasolabialfalten und die „schmollenden Lippen“ rufen in der Trauermimik in Iglau und Baden eine ähnliche Wirkung hervor wie in Breslau. (Abb. II. 20a/Abb. II.22)

Die enge Verbindung zwischen dem Leiden Christi und dem Schmerz Mariae wird in dem Vesperbildtypus am Ende des 14. Jahrhunderts neuartig zum Ausdruck gebracht. In allen genannten Beispielen drängt sich die Darstellung des Christuskörpers in den Vordergrund. Unabhängig von etwaigen kompositorischen wie stilistischen Eigenarten, die sich auf die Figur der Muttergottes beziehen, wiederholt sich bei Christus das Bildvokabular fast in allen Beispielen fast eindeutig. Abgesehen von kleinen, auf das gestische Agieren Mariae zurückzuführenden Variationen bleibt sein Körper weitgehend, sein Gesicht aber fast durchgängig gleich. Im Gegensatz zu den älteren Vesperbildern meint man in den nun fast entspannt wirkenden Gesichtszügen Christi bereits das Stadium der Erlösung erkennen zu können. Sein eher schwebender, als auf dem Schoß Mariae ruhender Körper trägt zu dieser Annahme entschieden bei. Unabhängig von seinem Leiden wirkt sein Gesicht auffallend beruhigt. Sein schmaler und durch den spitz zusammenlaufenden Bart längliches Gesicht betont diese Ausgelichenheit. Dieser Ausdruck ist in allen Vesperbildern, sowohl im Typus Breslau als auch im Typus Iglau zu sehen (Abb. II.24/Abb. II.25/Abb. II.26/Abb. II.27/Abb.

II.28). Nur sehr verhalten wird so auf sein erlittenes Leid verwiesen. Seine Leidenspathognomie ist, wie bei Maria, auf kleine, aber prägnante mimische Codes reduziert. Angedeutet wird sie durch die schräg von außen zur Nasenwurzel hin nach oben verlaufenden Augenbrauen, die recht tief liegenden, fast geschlossenen Augen und dem leicht geöffneten Mund,¹⁵⁸ der eine verhaltene Erinnerung an den Todesschrei erahnen lässt. Sein Schädel ist deutlich sichtbar. Schön zeichnet sich auch das Knochengestüt des nackten Körpers unter der Haut ab. Deutlich treten Brustkorb, Rippen, Schlüsselbein und Schulterknochen hervor. Stellenweise sind feine Aderverläufe an Armen und Beinen zu erkennen. Seine Arme liegen über Kreuz auf seinem Lententuch, wobei auf der rechten Hand durch plastische Inszenierung das Nagelloch deutlich demonstriert wird. Nicht nur im Gesicht, sondern auch am Körper strebt die Darstellung an, die natürliche Anatomie auf artifizielle Weise zu idealisieren. Die rechte Hand Mariae liegt auf dem rechten Handgelenk Christi und bildet so ein Bildzentrum, in dem die Beziehung zwischen Mutter und Sohn demonstriert wird. Die Seitenwunde Christi wird zu einem anderen Bildfokus. Aus ihr, wie auch aus den Wunden an den Händen, quillen nicht mehr strahlenförmig dicke Blutstropfen, sondern, wie als Verlängerung der sichtbaren Adern, fließt das Blut in dünnen Bahnen heraus.

Im neuen Vesperbild erscheinen alle Zeichen der mimischen Verzerrung, die beim Weinen auftreten, enorm reduziert und in ihrem Ausdruck idealisiert. Diese Idealisierung der Trauermimik ist der prägnanteste Unterschied zu den früheren Vesperbildern. Neben dem entspannt ruhenden Christusleib differiert das neue Vesperbild vor allem durch das gestische Agieren Mariae vom älteren Typus. In den meisten „schönen“ Pietàdarstellungen hält die Muttergottes den Christusleib nicht nur, auch ihre Gestik bezieht sich auf ihn. Während sie in allen Beispielen mit ihrer rechten Hand das Haupt Christi stützt, ist ihre linke Hand mit den Händen Christi beschäftigt. Dieses taktile Moment erscheint in verschiedenen Variationen. In Iglau hält sie beide Hände Christi in ihrer und scheint sie anheben zu wollen. In Krakau berührt sie zärtlich die über Kreuz liegenden Hände Christi. Dieses zärtliche Motiv der Zuneigung wird in Krakau (St. Barbara), Düsseldorf (Lambertuskirche) und Kirchheim (Ries) wiederholt (Abb. II.29/Abb. II.30/Abb. II.31/Abb. II.32). Die Vesperbilder in Admont und in Baden (Wien) verändern diese Berührung leicht, indem sie Maria die rechte Hand Christi mit der nach oben gedrehten linken umfassen lassen. Die wohl schönste Variante der

¹⁵⁸ M. Barash erörtert diese Codes der Leidenspathognomie anhand der Darstellung der törichtigen Jungfrauen, wie beispielsweise am Straßburger Münster “as seen around the mouth, the deep incisions beneath the lip, and the sharp lines around the eyes. Carving of this kind was permissible within a certain mode, and it was appropriate to the representation of crying.” Barash, Moshe: *Imago hominis. Studies in the language of Art*, Wien 1991, S. 90ff (Kapitel: *The Crying Face*) Siehe hierzu auch: Büchsel, M.: *Wie Anm.* 142.

Berührung der einen Hand Christi liegt uns in der Marienstätter Figur vor, die mit der elegant nach oben gedrehten Handfläche nicht die ganze Hand, sondern nur einige Finger umfasst (Abb. II.33/Abb. II.34/Abb. II.35). In ihrer artifiziellen Eleganz erinnert dieses Motiv an die Apfelübergabe der Schönen Madonnen aus Thorn/Bonn und Breslau. Die vor die Brust gehaltene oder die den Kopfschleier umfassende Hand Mariae, die Figuren in München und Breslau, bzw. in Leningrad zeigen, steigert den Ausdruck der Trauer. Die Geste der vor die Brust gelegten Hand erinnert an die Szene der Verkündigung, bei der Mariae sich demütig dem gottgewollten Schicksal hingibt. Dies klingt hier ebenfalls an. Das Hochnehmen des Schleiers, das in Leningrad mit einer außergewöhnlichen Schönheit und Präzision ausgeführt ist, betont den Leidensgestus, zumal die Tränen damit getrocknet werden sollen. Gleichzeitig aber erinnert es an das, seit dem späten 13. Jahrhundert bis hin zu den Schönen Madonnen im Madonnenbild dargestellte Spiel des Christuskindes mit dem Mantelschleier, wie es beispielsweise bei den Schönen Madonnen in Altenmarkt und Sternberg dargestellt ist. Allgemein lässt sich generell von einer stärkeren Intimität in der Interaktion von Muttergottes und Sohngottes sprechen.

II.1.2 Gegenüberstellung von Schöner Madonna und „schöner Pietà“

Die Eleganz der Darstellung, die Verklärung von Trauer und Schmerz, wie sie das Vesperbild „um 1400“ vertritt, führt zu der Frage nach der Korrespondenz dieses Bildtypus mit dem der Schönen Madonnen. Stilistische Parallelen in bezug auf die Interpretation von Emotionen liegen deutlich vor. In wieweit und aus welchem Grund besteht diese stilistische und kompositorische Korrespondenz? Zunächst einmal gibt es deutlich erkennbare kompositorische Affinitäten in sämtlichen Bereichen der Darstellung (Drapierungsvokabular/Physiognomie Mariae) zwischen der Schönen Madonna und dem zeitgenössischen Vesperbild. Während die Gruppe um die Breslauer Pietà (Marienstatt/Marburg/München) physiognomisch der Gruppe um die Schöne Madonna aus Thorn (Bonn/Sternberg/Breslau) nahe stehen, ist der Vergleich zwischen der Iglauer Pietà und ihrer Variationen (Baden (Wien)/Leningrad) und der Gruppe um die Schöne Madonna aus Pilsen (Altenmarkt/Krumau) ebenfalls möglich. Die Idealisierung der menschlichen Physiognomie einerseits und die Verklärung des menschlichen Leidens andererseits lassen beide Bildtypen vor demselben Hintergrund stehen.

Hinsichtlich des Gewandes erkennen wir in beiden Bildtypen dasselbe Gestaltungsvokabular. Die Divergenz der Wirkung liegt in der unterschiedlichen Verwendung begründet. Während das Gewand bei den Schönen Madonnen

stellvertretend für den Körper der Figur Plastizität und raumgreifende Dynamik gibt und die Präsentation des Christuskindes zusätzlich hervorhebt, dient der Mantel bei der Pietà durchgängig als textile Grundlage für den Christusleib. Das Volumen der Figurengruppe ergibt sich aus der raumgreifenden Positionierung des Christusleibes.

Interessant in bezug auf die Vereinbarkeit beider Bildtypen scheint vor allem aber die jeweilige Form der Praesentatio Christi. Sowohl im Madonnenbild als auch in der Pietà dominiert der nackte Körper des Gottessohnes. In beiden Bildtypen wird explizit auf die Natürlichkeit, die anatomische Genauigkeit und nicht zuletzt, auf die ideale Schönheit des Körpers als auch der Leidensmimik Christi verwiesen.

Der nackte Leib des Gottessohnes, ob nun als Kind oder als Erwachsener, ist deutlicher als je zuvor zum Bildmittelpunkt geworden. Daher liegen auch alle Bewegungen Mariae in dem Präsentationswillen Christi begründet. Die gestische und mimische Aktion Mariae ist zwar durch die ebenfalls auffällige Darstellung in ihrer Wirkung auf den Betrachter bedeutender geworden, bleibt aber deutlich in ihrer kompositorischen wie inhaltlichen Funktion weitgehend auf die Figur Christi bezogen. Bei beiden Bildtypen gibt es unterschiedliche Variationen der Interaktion zwischen Muttergottes und Christus. Dies lässt sich durch das Motiv der Berührung beschreiben. Sowohl bei den Schönen Madonnen, als auch bei der Pietà gibt es für Maria die Möglichkeit, Christus mit einer oder mit beiden Händen zu berühren. Während bei den Schönen Madonnen aber die Berührung mit beiden Händen, verbunden mit dem haptischen Moment, vermittelt durch die weiche Haut des Kindes, die Beziehung zwischen Mutter und Kind verstärkt und zudem gleichermaßen die Symbolik der Inkarnation unterstreicht, spielt diese Unterscheidung bei der Pietà keine vergleichbar entscheidende Rolle. Dennoch verdient diese Unterscheidung Beachtung. Sofern die Muttergottes in der Pietà Christus mit beiden Händen hält, steht die Praesentatio Christi im Vordergrund. Bei der Darstellung der Präsentation durch nur eine Hand wird hingegen dem gestischen Agieren Mariae Aufmerksamkeit geschenkt. In beiden Marienbildtypen dominiert eine artifizielle Gestik, die maßgeblich zur Intensivierung der Wirkung auf den Rezipienten beiträgt.

Eine wesentliche Divergenz ergibt sich in bezug auf die „Rollenverteilung“. Bei einer direkten Gegenüberstellung der Figurengruppen ist eine Form der Inversion des „Verhaltens“ der Figuren zu erkennen. Während bei den Schönen Madonnen das Christuskind im Vergleich zu seiner Mutter merklich dominant ist und den Kontakt zum Betrachter direkt aufnimmt, übernimmt bei der Pietà, bedingt durch den Tod Christi, die

Muttergottes den agierenden Part. Sie wird zur aktiven Figur, die mit ihrer Trauer den Betrachter zur Compassio aufruft. Christus hingegen lässt sein ertragenes Leid über die Wundmale erklären und ist durch sein göttliches Leben im Tode nicht mehr an irdische Emotionen gebunden. Maria hingegen „fühlt“ das menschliche Leiden noch, da sie die bevorstehende Auferstehung Christi noch nicht realisiert hat.

Das letzte Argument der Gegenüberstellung beider Marienbildtypen bezieht sich auf die inhaltliche Komponente, die vor allem auf die Texte der zeitgenössischen Frömmigkeitsbewegung, zurückzuführen sind. Die Texte zur Meditation beziehen sich auf die gesamte Vita Christi von der Geburt, über die Passion bis hin zum Tod bzw. der Erlösung. In den Texten wird überaus deutlich zum Ausdruck gebracht, wie sehr Geburt und Erlösertod, insbesondere vor dem Hintergrund der Symbolik der Transsubstantiation, voneinander abhängig sind.

Diese inhaltliche Zusammengehörigkeit scheint nun mit den Marienbildtypen am Ende des 14. Jahrhunderts deutlich ausgedrückt. Sie gehören inhaltlich zusammen, was durch stilistische und kompositorische Affinitäten unübersehbar zum Ausdruck gebracht wird. Beide Typen verweisen über die Komposition auf die Inhalte des jeweils anderen, bleiben jedoch voneinander unabhängige Bildtypen.

II.2 Elegische Freude – verklärtes Leid. Imago pietatis Christi et Mariae im Bild des 14. Jahrhundert

Die Darstellung des Vesperbildes partizipiert deutlich an dem Bild der Kreuzabnahme bzw. der Beweinung Christi. Zunächst noch szenisch eingebunden, werden Maria und Christus durch Johannes Evangelista und zuweilen noch andere Figuren ergänzt. Erst allmählich isoliert sich das Motiv der Beweinung, reduziert auf die beiden Hauptprotagonisten Maria und Christus.¹⁵⁹ Vorbereitet dürfte diese Darstellung in Oberitalien worden sein, wie A. Kotal¹⁶⁰ und D. Großmann¹⁶¹ betonen, da das Bild der Kreuzabnahme bzw. der Beweinung in Italien eine längere Tradition aufweist. Bereits E. Panofsky¹⁶² und H. Swarzenski¹⁶³ haben aber darauf hingewiesen, dass die Erklärung für die Entwicklung des Vesperbildes nicht ausschließlich in der Beziehung zur Kreuzabnahme, zur Beweinung oder zur Grablegung zu finden sei. Vielmehr scheint sich gerade die Pietà im Zuge einer neuen Frömmigkeitstheologie als kompositorisches und inhaltliches Pendant zum Madonnenbild entwickelt zu haben. Die Kongruenz im Figurenaufbau bekräftigt diese These. Beide Bildtypen können inhaltlich sowohl als singulärer Bildtypus, als auch in Korrespondenz zueinander stehen. Einen Beweis für diese These sieht D. Großmann¹⁶⁴ in der teilweisen Darstellung eines kleinen Christusleichnams, wie z.B. in Erfurt, bei der Pietà aus Unna¹⁶⁵ sowie der sogenannten Bopparder Pietà¹⁶⁶ (Abb. II.36/Abb. II.37). Diese bewusste Größendivergenz stellt die Pietà zusätzlich in Beziehung insbesondere zum Bildtypus der Thronenden Madonna.

Womit ist die kompositorische und die inhaltliche Korrespondenz der beiden Marienbildtypen „um 1400“ zu begründen? Die direkte Konfrontation von Geburt und Tod Christi ist in der Tafelmalerei bereits bis spätestens in das 12. Jahrhundert zurückreichend überliefert. Seit dieser Zeit liegt uns eine vergleichbare, wenn auch nicht direkt übereinstimmende Bildkonstellation in den Imago pietatis-Diptychen vor.

¹⁵⁹ Diese „Reduktion“ hat nördlich der Alpen in der im frühen Jahrhundert aufkommenden „Christus-Johannes-Gruppe“ ihre Parallele.

¹⁶⁰ Kotal, A.: K problému horizontálních piety. (Zum Problem der horizontalen Vesperbilder) in: Umění 11, (1963), 321-359, ders.: wie Anm. 144.

¹⁶¹ Großmann, Dieter: Imago pietatis, in: Stabat mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400, Ausstellungskatalog 1970, S. 24ff.

¹⁶² Panofsky, E.: wie Anm. 141.

¹⁶³ Swarzenski Hans: Miscellen. Quellen zum deutschen Andachtsbild, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 4, Leipzig 1935, S. 141-144, ders.: Italienische Quellen der deutschen Pietà, in: Festschrift für Heinrich Wölfflin, München 1924, S. 24ff.

¹⁶⁴ Großmann, D.: wie Anm. 161.

¹⁶⁵ Heute im Landesmuseum Münster.

¹⁶⁶ Heute im Liebieghaus. Museum alter Plastik, Frankfurt am Main.

Der Begriff des „Passionsbildnis“, den H. Belting¹⁶⁷ hierfür geprägt hat, scheint dem Inhalt nahe zu kommen, zumal hier der direkte Bezug zwischen Geburt und Tod, demnach zwischen Inkarnation und leiblichem Tod vorliegt.

II.2.1 Die Passionsdiptychen oder ähnliche Bildkonzeptionen aus der Malerei

Auch wenn am Ende des 14. Jahrhunderts die direkte Darstellungsform des, die Madonna einerseits und die Imago pietatis andererseits, darstellenden Diptychons in der Malerei in den Hintergrund rückt, bleibt das Motiv bestehen. Beide Marienbildtypen, die das plastische Andachtsbild im 14. Jahrhundert dominieren, drücken die Inhalte jener italo-byzantinisch beeinflussten Tafelbildkonzeption¹⁶⁸ ebenfalls aus. Vielleicht wird über das Medium der Plastik die Verbundenheit sogar noch deutlicher. Geburt und Tod Christi sind wichtige und voneinander abhängige Aspekte. In der Gegenüberstellung von Schöner Madonna und Pietà wird diese Polarität in der Darstellung des Christusleibes betont.

Die Beschäftigung mit der Passion Christi von der Geburt bis zum Tod durch das Medium Bild und Text scheint seit der Mitte des 14. Jahrhunderts besonders in der Italienischen, aber auch in der Böhmisches Kunst ein wichtiges Thema zu sein. So zeigt sich beispielsweise auf der Burg Karlstein die Gegenüberstellung von Geburt und Tod Christi beinahe in jeder wichtigen Kapelle. Der Altar der Katharinenkapelle zeigt inhaltlich diese Thematik „von oben nach unten“. Das Altarbild (Abb. II.38a/38b) selbst stellt die Madonna mit dem Christuskind dar, die, angebetet von den Stifterfiguren Karl IV. und seiner zweiten Frau Anna von Schweidnitz, auf einem Thron sitzt. Das Bild der Altarmensa zeigt als Pendant eine Kreuzigungsdarstellung. In der Heiligenkreuzkapelle hingegen wird die Thematik umgekehrt und durch ein ergänzendes Bild inhaltlich erweitert. Direkt über der Altarmensa, oberhalb der Nische für die kaiserlichen Reliquien der Passion Christi (Dorne aus der Dornenkrone, Splitter und Nagel von Kreuz Christi und die Lanze des Longinus) schmückt ein Triptychon des Malers Tommaso da Modena (1355-59) die Altarwand (Abb. II.39). Auf der mittleren Tafel erscheint das Brustbild einer wunderschönen, im reichen Gewand gekleideten Madonna, die sich, im Dreiviertelprofil gezeigt, dem kleinen Gottessohn zuwendet. Sie

¹⁶⁷ Belting, Hans: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 2000³, S. 142ff.

¹⁶⁸ Beide halbfigurig abgebildeten Bildtypen, die Mutter-Kind-Gruppe sowie die Darstellung des Schmerzensmanns, haben ihren Ursprung in der byzantinischen Malerei. Auch die Gegenüberstellung von Madonnenbild und der Imago pietatis Christi liegen inhaltlich in der byzantinischen Ikonographie begründet. Die Verbindung beider Typen hat in bezug auf die böhmische Variante aber als Vorbild die Dugento-Malerei bzw. vor allem dem Trecento Italiens. Siehe hierzu u.a.: Belting, H.: wie Anm. 167, S. 53ff.

wird umrahmt von Halbkörperfiguren des Heiligen Wenzel sowie des Heiligen Palmatius. Direkt darüber befindet sich die Abbildung der Imago pietatis Christi (Abb. II.40). Das Brustbild des Schmerzensmannes ist einige Jahre später als das Triptychon datiert und wird dem kaiserlichen Hofmaler Magister Theodericus zugeschrieben. Die Hände hält der, sich aus einer Grabtumba erhebende Gottessohn nicht, wie üblich, vor dem Bauch, sondern vor die Brust. Dadurch werden die Nagelwunden stärker in den Mittelpunkt gerückt. Das Blut tropft aus ihnen heraus und fließt die Unterarme herab. Zusammen mit der Seitenwunde beschreiben diese Wunden seine Passion. Diese wird, oberhalb des Bildes, auf einer, ebenfalls Magister Theodericus zugeschriebenen Bildtafel dargestellt. Mit der neuartigen Inszenierung der Nagelwunden wird damit symbolisch auf die, in der Altarnische aufbewahrten Reliquien, der Lanze des Longinus sowie dem Nagel des Kreuzes, verwiesen. Gleichzeitig aber macht man damit vor allem auf den, seit dem Frühmittelalter tradierten Moment der Transsubstantiation während der Eucharistie aufmerksam. Eine interessante Neuinterpretation der Darstellung des Schmerzensmannes sind die geöffneten Augen. Dies liegt in Italien in dieser Zeit nicht vor. Die Überwindung des Todes und der Erlösung scheinen hierfür die inhaltliche Begründung dafür zu sein. Christus wird explizit nicht als Toter, sondern als Auferstandener beschrieben.¹⁶⁹

Die Zusammengehörigkeit von Geburt und Tod wird sowohl im Christus- wie auch im Marienbild zur Kernaussage des Bildinhalts. Wenngleich auch unterschiedlich interpretiert, so bleibt dieser Dualismus bestehen. Interessante „Vorbilder“ für die spätere böhmische Auseinandersetzung mit diesem Thema gibt es in der Italienischen Malerei. Eines der frühesten Beispiele für eine Verschmelzung von Passionsmotiven ist die Passionsikone aus Kastoria aus dem 12. Jahrhundert (Abb. II.41). Hier ist das Bild der Muttergottes der Imago pietatis Christi nicht gegenübergestellt, sondern ist auf der Rückseite der Christustafel angebracht. Beide Bilder ergeben somit eine Einheit. Während Christus, auch hier als Brustbild dargestellt, den Kopf auf die Schultern gesenkt hat und durch seine fast geschlossenen Augen friedlich und entspannt, ja fast erlöst erscheint, zeichnet sich in der Mimik Mariae auf der Rückseite bereits eine ausgeprägte Leidenspathognomie ab. Die Augen, angstvoll geöffnet, werden durch die dunklen Schatten unterhalb der schräggestellten Brauen umrahmt. Zwei ausgeprägte Falten krönen die Nasenwurzel. Der Blick gleitet nach links aus dem Bild heraus. Ohne die Darstellung des Schmerzensmannes auf der anderen Tafelseite wäre der leidende Gesichtsausdruck Mariae kaum nachvollziehbar. Hält sie auf ihrem Arm den Erlöser der Menschheit, denkt sie zugleich an die unvermeidbare Situation seiner späteren

¹⁶⁹ Zur Heiligenkreuzkapelle und ihrer Ausstattung siehe v.a. Fajt, J.: wie Anm. 9

Passion. Trotz ihrer Freude über den göttlichen Sohn scheint die Angst über dessen bevorstehenden Erlösertod im Vordergrund zu stehen. Er selber hingegen scheint, wie sein entspannter Gesichtsausdruck zeigt, das Leiden bereits überwunden zu haben. Den Ansatz, diese Darstellung auf frühe Homilien und Hymnen aus der Passionsliturgie zurückzuführen, wie es u.a. von H. Belting¹⁷⁰ untersucht worden ist, scheint der richtige Weg. Die Marienklage, wie sie bis weit in das 14. Jahrhundert bestehen bleibt, liegt spätestens im 11. Jahrhundert in der Passionsliturgie begründet.

In der Italienischen Tafelmalerei ist die Kombination der Halbfiguren der Madonna mit Kind einerseits und dem Schmerzensmann andererseits im 14. Jahrhundert nicht selten¹⁷¹. Ein Florentiner Diptychon aus dem Umkreis Barnas da Siena zeigt ein solches Passionsbild (Abb. II.42). Auf der linken Tafel haben wir das Brustbild der Muttergottes mit dem kleinen Christuskind. Maria trägt, ganz der italo-byzantinischen Tradition folgend, einen dunkelblauen Kapuzenmantel (Kapuzenpaenula). Das Christuskind ist mit einem ganz dünnen, den Verlauf des Kinderkörpers nachzeichnenden Unterkleid sowie einem, um den Unterkörper gelegten Schleier bekleidet. Seine Beinchen sind überkreuzt. Zärtlich schmiegt er seine rechte Wange an die Linke der Mutter. Dieses zärtliche, intime Moment wird durch das liebevolle Berühren ihres Kinns durch seine linke Hand¹⁷² unterstrichen. Ihr Blick aber ist ambivalent. Zeigt sie sich zwar zärtlich und liebevoll dem Kind zugetan, so verrät die Blickrichtung aus dem Bild hinaus zur gegenüberliegenden Tafel, dass sie bereits die leidensvolle Zukunft ihres Sohnes erahnt, welche ihr von Simeon vorausgesagt worden ist. Nahezu als Auflösung der Frage nach dieser Trauermimik haben wir erläuternd auf der rechten Tafel die Imago pietatis Christi. Ähnlich der Darstellung in Kastoria liegt sein Haupt erschöpft auf seinen Schultern. Sanft legen sich die Haare rahmend um sein Gesicht. Seine Gesichtszüge sind entspannt. Das Leiden wird dem Betrachter über die Wunden vermittelt. Die überkreuzten Arme machen auf die bereits vollzogene Kreuzigung aufmerksam und stehen inhaltlich in Zusammenhang mit der Szene der Grablegung.

Ein etwas später, um 1360 datiertes, wohl Böhmisches Diptychon aus der Karlsruher Sammlung (Abb. II.43) folgt diesem Typus. Maria wird im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt dargestellt. Ihre weiche, mädchenhafte und sinnliche Physiognomie weist sie,

¹⁷⁰ Belting, H.: wie Anm. 167, S. 142ff.

¹⁷¹ Belting, H.: wie Anm. 167, S. 57.

¹⁷² Steinberg, L.: wie Anm. 49. Die Berührung des Kinns Mariae durch Christus kann symbolische Bedeutung haben und als Zeichen der Zuneigung Christi zu seiner Braut und Mutter Maria sowie auch als Hinweis auf seine Liebe zu allen Menschen. (Steinberg, L.: S. 110ff.)

wie auch das quirlige Christuskind, als ein, dem böhmischen Gnadenbildtypus verwandtes Bild aus. Sie hält den kleinen, agilen Christusknaben vor ihrer Brust und blickt mit sorgenvollem Blick aus dem Bildrahmen heraus. Obgleich der kleine Knabe in einer hochkomplizierten, anatomisch unplausiblen, gleichsam akrobatischen Verrenkung liebevoll die Wange Mariae berührt, bleibt sie hingegen ohne mimische Regung. Auch hier macht der Schmerzensmann auf der anderen Tafel nahezu plakativ auf sein ertragenes Leid aufmerksam, indem er mit seinem Zeigefinger die Seitenwunde demonstriert¹⁷³. Mehr noch als in den vorherigen Beispielen scheint er hier weder lebendig noch tot. Seine rechte Hand verweist auf den Schriftzug im Rahmen, wo geschrieben steht: „misericordia domini“. Das Wunder der Inkarnation Gottes durch Maria einerseits und der die Menschheit erlösende wirkliche Tod andererseits werden bildrhetorisch deutlich gemacht. Die trostspendende Wirkung dieses Bildwerks erklärt sich aus der Figur der Maria, die ihr bevorstehendes Leid zu ertragen weiß und somit als Vorbild für alle Gläubigen gilt, sowie aus Christi Überwindung des Todes.

¹⁷³ Pesina, Jaroslav: *Gotische Malerei in Böhmen*, 1977, hierzu auch: Belting, H.: wie Anm. 167, S.53ff.

II.2.2 Die Rolle des Körpers in den Darstellungen der Geburt und der Beweinung

Die Frage nach einer inhaltlichen Homogenität beider plastischer Marienbilder am Ende des 14. Jahrhunderts ergibt sich aus der generellen Betonung des haptischen Motivs. Das Motiv des zärtlichen Berührens der Wangen lässt sich in der Darstellung der Muttergottes mit dem Kind, als auch in dessen „traurigem Pendant“ erkennen. Hierfür liegen die Wurzeln in der byzantinischen Malerei und lässt sich an dem Bild einer Madonna Eleousa¹⁷⁴ von Wladimir (um 1100) (Abb. II.45) und an einer etwas später entstandenen Beweinungsszene aus Nerezi (1164) (Abb. II.44) erklären¹⁷⁵. In beiden Beispielen fällt die Berührung der Wangen Mariae und Christi ins Auge. Sowohl die westliche, als auch die böhmische Kunst hat im 14. Jahrhundert dieses Motiv übernommen, wie beispielsweise der Hohenfurther Altar (Abb. II.46) zeigt. Schon J. Pesina und K. Stejskal¹⁷⁶ haben auf die retrospektiven Tendenzen der Böhmisches Tafelmalerei hingewiesen. Im Hohenfurther Altar haben wir bei Maria in der Geburtsszene eine Übernahme des Motivs des Bildtypus der Maria Eleousa. Maria, im Wochenbett liegend, hält den unbedeckten Sohn fest umschlossen in ihren Armen und berührt diesen zärtlich mit der Wange. Die enge inhaltliche Verbundenheit wird in einem Vergleich zu der Beweinungsszene dieses Altars deutlich (Abb. 47). Hier hält Maria den Gottessohn ebenfalls liebevoll auf ihren Knien und berührt, nun als Ausdruck ihrer Trauer, mit ihrem Gesicht zärtlich und vorsichtig das Gesicht Christi¹⁷⁷.

Die demonstrative Opferbereitschaft des Christuskindes im Marienbild der Böhmisches Malerei steht seit der Mitte des 14. Jahrhunderts in enger Verbindung zur Diskussion um die Erlösung, bzw. die Transsubstantiation. Neben dem unbedeckten Christus im Bild der Pietà wird das unbedeckte Christuskind zu dem die Bildaussage bestimmenden Motiv. Zu dieser Körperlichkeit ist das Kind in vielen Fällen auffallend bewegt. Aufgrund der Tatsache, dass sich keine direkten Parallelen für derart körperlich bewegte Christuskinde in der Italienischen Tafelmalerei finden lassen, bleibt nur der Blick auf die byzantinische Bildtradition selbst.

¹⁷⁴ Eine direkte Übertragung der Bezeichnungen für das byzantinische Marienbild auf die westlichen Bildtypen ist nicht möglich. Dennoch kann man in bezug auf die Böhmisches Tafelmalerei und deren bewusster „Byzantinismus“ den Verweis auf diese byzantinische Marienbilder bringen, um die Tendenz der böhmischen Kunst versus dem Urbild Mariae, wie man es in dem byzantinischen Marienbild gesehen hat, zu verdeutlichen.

¹⁷⁵ Belting, H.: wie Anm. 167.

¹⁷⁶ Pesina, J.: wie Anm. 42; Stejskal, K.: wie Anm. 42.

¹⁷⁷ Zum Hohenfurther Altar siehe u.a.: Schmidt, Gerhard: wie Anm. 9; Matejcek, Antonin, Pesina, Jaroslav: Gotische Malerei in Böhmen. Tafelmalerei 1350-1450, Prag 1955.

Das Kind der sogenannten „Gottesmutter aus Kykkos“ (Sinaikloster)¹⁷⁸ (Abb. II.48) aus dem 11. Jahrhundert ist in seiner außergewöhnlich agilen Bewegung mit dem Kind des Karlsruher Diptychons durchaus vergleichbar. Bei dem byzantinischen Beispiel greift es mit der linken Hand kraftvoll in den Schleier Mariae und umfasst mit seiner rechten Hand die Schriftrolle, die ihm von seiner Mutter gereicht wird. Sein unter dem dünnen Hemdchen sichtbar werdender zur Seite strampelnder Kinderkörper ist, ebenso wie sein Gesicht, dem Betrachter zugewandt.

Insbesondere vor dem Hintergrund der erstaunlichen Bewegtheit des Christusknaben scheint sich sowohl das ältere wie auch das neuere Beispiel auf bestimmte Inhalte zu beziehen, die so in dieser Form im byzantinischen bzw. italo-byzantinischen Kontext vorliegen, sich aber nicht für die Kunst kanonisiert haben. H. Belting versucht den inhaltlichen Hintergrund für diese Darstellung in den Texten, die bereits im Frühchristentum zum Thema der Darbringung im Tempel verfasst worden sind. „Das Kind, so lesen wir da, reißt sich von der Mutter los, um in die Arme Simeons zu springen. Getrieben von der Dynamik seiner Bestimmung, verhält es sich gegen die Gesetze der Natur und will, statt bei seiner Mutter zu bleiben, den Opfergang in den Armen Simeons, der es als Opfer darbringt, beginnen.“¹⁷⁹

Die körperliche Bewegtheit Christi drückt demnach seine voluntaristisch motivierten Opferbereitschaft aus. Warum auch immer scheint sich dieses Motiv in der westlichen Biltradition nicht durchzusetzen. Hier dominiert für lange Zeit das Bild des hieratisch sitzenden Christuskindtypus. Erst im 14. Jahrhundert gewinnt dieses Motiv in der böhmischen Malerei, vielleicht nicht ganz unabhängig von der zeitgenössischen Thematisierung der Symbolik der Transsubstantiation wieder an Bedeutung. Vielleicht gerade aufgrund der geringen Vorlagen aus dem Fundus der eigenen Kunstentwicklung war der generelle retrospektive Blick der böhmischen Kunst auch für alte, in den „Vorbildregionen“, wie Frankreich oder Italien längst überholten bzw. nie übernommenen Interpretationsansätze nicht verbaut. Den hier deutlichen retrospektiven Blick auf das Motiv der körperlichen Bewegtheit Christi in der böhmischen Kunst bezeugen zunächst einige Beispiele der sogenannten böhmischen Gnadenbilder.¹⁸⁰

Insbesondere das Christuskind der Glatzer, mehr aber noch das der Strahover Madonnen tafel bzw. dasjenige im Karlsruher Diptychon, scheinen in den Bewegungen

¹⁷⁸ Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990, S. 324. Siehe hierzu auch Kirchoff, K. und Schollmeyer, C. Hymnen der Ostkirche. Münster 1960², S. 189f.

¹⁷⁹ Belting, H.: wie Anm. 178, S. 324.

¹⁸⁰ Siehe hierzu Kapitel III.

fast das wesentlich ältere Beispiel zu wiederholen¹⁸¹. In allen Fällen bewegt es sich schwungvoll aus der behüteten Umgebung der mütterlichen Arme heraus. Die starke Bewegtheit und die beinahe horizontale Lagerung in den Armen Mariae, wie sie bei der „Gottesmutter aus Kykkos“ vorliegt, wird bei dem Christuskind der Glatzer Marientafel (Abb. II.49) zurückgenommen. Das Strahover (Abb. II.50) sowie das Karlsruher Christuskind hingegen zeigen nahezu die gleiche Agilität wie der ältere Typus.

Eine direkte Beziehung zwischen der byzantinischen Bildtradition und dem etwa 300 Jahre späteren entwickelten böhmischen Gnadenbildtypus mag zweifelhaft sein. Bisher ist diese Verwandtschaft von der Forschung noch nicht hinterfragt worden. Die Übertragung eines alten Motivs auf eine neue Bildinszenierung ist, wie G. Schmidt¹⁸², J. Pesina¹⁸³, K. Stejskal¹⁸⁴ und schließlich M.V. Schwarz¹⁸⁵ aufzeigten und wie ich in dieser Arbeit im nächsten Kapitel anhand ausgewählter Bildwerke analysieren möchte, im 14. Jahrhundert in Böhmen nicht außergewöhnlich. Die Orientierung der Böhmischen Gnadenbilder an der Tradition der Marienikone ist zu dieser Zeit in Böhmen durch die Konzentration auf die italienische Tradition durchaus üblich. Das strampelnde Kind aber kommt in der Italienischen Malerei des Duecento sowie des Trecento gar nicht vor. Erst mit dem Böhmischen Gnadenbild wird es zu dem Christusbildtypus. Mit der Darstellung der Glatzer Madonna beginnend, wird die Bewegtheit des Kindes schließlich bis zu den Schönen Madonnen sogar zu einer entscheidenden Bildaussage. Bleiben die Christuskinder im Gnadenbild noch durch einen dünnen Schleier „bedeckt“, wird das Motiv der körperlichen Bewegtheit im plastischen Marienbild, den Schönen Madonnen, durch die Nacktheit maßgeblich

¹⁸¹ Zur Glatzer Madonna siehe v.a.: Suckale, R.: wie Anm. 54.

¹⁸² Schmidt, Gerhard: wie Anm. 9.

¹⁸³ Pesina, J.: wie Anm. 42.

¹⁸⁴ Stejskal, K.: wie Anm. 42.

¹⁸⁵ Schwarz, M. V.: wie Anm. 28.

gesteigert.¹⁸⁶ Die Entwicklung des Motivs der körperlichen Bewegung sollte man in diesem Zusammenhang diskutieren.¹⁸⁷

Die Bereitschaft zur Passion, zur Erlösertat durch den Tod am Kreuz wird im 14. Jahrhundert zu einem der wichtigsten Topoi der Passionsfrömmigkeit. Vor diesem Hintergrund wird auch die Kinderdarstellung der böhmischen Gnadenbilder bzw. die der Schönen Madonnen zu verstehen sein. Die explizite Körperlichkeit Christi, meistens ebenfalls durch eine auffallende Bewegtheit ergänzt, kann somit als Vorzeichen der bevorstehenden Passion gedeutet werden. Das teilweise zaghafte Agieren Mariae lässt sich dann ebenfalls darauf zurückführen. Die Opferbereitschaft des Gottessohnes, wie sie in der Heiligen Schrift in der Szene der Beschneidung ausgeführt ist, wird bei den Marienbildern der böhmischen Kunst, zunächst in der Malerei, später mit der Schönen Madonna auch in der Skulptur, durch die Darstellung eines scheinbar wirklich inkarnierten Logos zum inhaltlichen Schwerpunkt des Bildes. Genau darin besteht der inhaltliche Bezug zum Vesperbild. Das bewegte Kind drängt sich in den Vordergrund der Darstellung und weist sich in seiner Nacktheit als menschengewordenes Wort Gottes aus. Gleichzeitig wird auf die Präsentation im Tempel und damit der Moment der Beschneidung verwiesen, bei der Christus zum ersten Mal Blut für die Menschen vergießt. Im Hinblick auf die bevorstehende Passion ist gerade dieser Aspekt von Interesse. Das Vesperbild nimmt den Gedanken des Blutvergießens auf und steigert ihn gleichzeitig. Dennoch sind beide Bilder nicht als ausdrückliche Bilder des Leidens zu sehen, sondern interpretieren vielmehr die Opferbereitschaft des Gottessohnes für die Menschen.

¹⁸⁶ Eine direkte Beziehung zwischen byzantinischen Bildtypen und den Bildtypen der westlichen Kunstentwicklung herzustellen ist wahrscheinlich unmöglich. Dennoch ist es nicht ganz unvorstellbar. Haben wir einmal eine deutliche Tendenz zur Verehrung heiliger Ikonen, die sich, wie im folgenden Kapitel (Kap. III) dargelegt wird, durch eine bewusste Orientierung an bestimmten verehrungswürdigen Ikonen in der eigenen Kunstgestaltung zeigt, so gibt es sogar byzantinische Bildtypen, die in Böhmen vertreten waren. Eine wichtige Funktion bei der Transformation byzantinischer Bildtypen in die böhmische Kunstentwicklung spielten die aus Italien kommenden Augustinerorden. Die Illumination von Büchern, deren Benutzung und Verbreitung durch die Prager Universität gefördert wurde hat mit Sicherheit eine nicht unerhebliche Rolle bei der böhmischen „Byzantinisierung“ gespielt. Die Buchkunst, deren Einfluss aus byzantinischer Tradition durch die italienische Kunst gegeben war, kann ein wichtiger Faktor in dieser Entwicklung gewesen sein. In wieweit nun bestimmte Bildaussagen, wie beispielsweise das stark bewegte Christuskind aus Kykkos in die Böhmische Malerei eingehen konnten, zumal mir dafür in Italien bisher kein eine solche Übertragung vermittelndes Bildwerk vorliegt, bleibt in diesem Zusammenhang noch offen und verlangt nach weiterer Nachforschung.

¹⁸⁷ Eine mögliche Antwort wäre in der Entwicklung der Buchillumination der Augustinerorden zu finden, deren retrospektiver Ansatz im Glauben bzw. die explizite Orientierung an den „urchristlichen“, bzw. den damals dafür geltenden Idealen sich mit Sicherheit auch in der Malerei wiederspiegelt. Der in den Texten häufige Verweis auf die exegetischen Aussagen der Kirchenväter sowie die betonte Verehrung tradierter Bildtypen scheint diese These unterstützen zu können.

II.2.3 Der Weg von der Malerei zur Plastik. Die Transformation der in der Malerei formulierter Motive in die Plastik

Am Ende des 14. Jahrhunderts erkennt man im Bild der Pietà das zeitgenössische Madonnenbild wieder. Sind die Mariendarstellungen ihrer jeweiligen Situationen entsprechend dargestellt, indem sie sich in bezug auf Alter, Schönheit und Königlichkeit unterscheiden, zeigen die Bildtypen Schöne Madonna und „schöne“ Pietà Maria gleichwertig. Während Christus deutlich älter wird, bleibt sie hingegen genauso jung wie bei seiner Geburt. Woher aber lässt sich diese Verklärung der Trauer bei der Pietà „um 1400“ ableiten? Die Schöne Madonna grenzt sich zwar in bezug auf die Komposition vom früheren Madonnenbild ab, bleibt aber hinsichtlich der mariologischen Topoi damit verbunden. Die zeitgenössische Pietà bedient sich hingegen eines anderen mariologischen Vokabulars als es die älteren Vesperbilder vorgeben. Die kompositorische Veränderung basiert im Wesentlichen auf der veränderten Lagerung des Christusleibes in eine diagonale, fließende Linie, die nun auch die Trauer Mariae stärker in den Bildmittelgrund hebt. Sie braucht nun nicht mehr vor Schmerz zu erstarren, sondern kann ihr Leid gestisch betonen. Die mimische Regung kann somit zurückgenommen werden. Die Konzentration auf den Gottessohn entwickelt eine intensivere Beziehung zwischen Maria und Christus. Die „reduzierte“ Beweinungsszene erhält zudem durch das Fließen der „Bewegungen“ einen narrativen Charakter.

Dieser Aspekt führt zu dem Ausgangspunkt der Frage nach den künstlerischen Quellen dieses Bildtypus und verlangt nach einer Betrachtung der szenischen Darstellung, der Kreuzabnahme bzw. der Beweinung zum Vergleich. Der Ursprung für die neue Inszenierung der Trauer um den Gottessohn in der „schönen“ Pietà ist in Italien zu finden, wie A. Kutal¹⁸⁸ demonstriert. Auch in diesem Zusammenhang ist erneut die frühe Trecento-Malerei als Vorbild zu sehen. Die langgestreckte Lagerung des Körpers Christi sowie die zärtliche Berührung des vom Kreuz Genommenen durch die Mutter, bzw. durch andere Figuren zeigt beispielsweise die Szene der Beweinung in dem Fresko Giotto's in der Arenakapelle in Padua (1303/1305)¹⁸⁹ (Abb. II.51). Der Leib Christi liegt ausgestreckt. Sein Gewicht ist verteilt auf drei Frauen (Maria, die Mutter des Jakobus (?), Maria, die Mutter Christi, und Maria aus Magdala). Maria hält den Kopf ihres Sohnes und umarmt ihn, still erfüllt von Traurigkeit, Abschied nehmend. Die Füße Christi werden von Maria Magdalena gehalten, die, scheinbar in eine Meditation versunken, die Nagelwunden betrachtet. Die Frau in der Mitte der Reihe

¹⁸⁸ Kutal, A.: wie Anm. 144 und 160.

¹⁸⁹ Verl. auch: Basile, Giuseppe: Giotto – The frescoes of the Scrovegni Chapel in Padua, Mailand 2002.

(Mutter des Jakobus?) hockt mit dem Rücken zum Betrachter und hält, gemeinsam mit einer ihr gegenüber positionierten Frau beide Arme Christi hoch, entweder um ihn aufzurichten oder, ähnlich Maria Magdalena, um die Wunden zu betrachten. Ein ähnliches Szenario zeigt sich in Lorenzettis Szene der Kreuzabnahme aus der Unterkirche San Francesco in Assisi aus dem Jahre 1320/30 (Abb. II.52). Der Leib Christi wird von mehreren Personen getragen. Hierdurch beschreibt sein Körper einen sanften Bogen. Den Rumpf trägt Joseph aus Arimathia, rechte Hand und rechter Fuß werden durch eine Frau (Maria, Mutter des Jakobus?) sowie durch Maria Magdalena, die Beine hingegen von Johannes Evangelista gehalten. Der Kopf wird von seiner Mutter durch eine Berührung der Wange liebkost. Sowohl die Gliedmaßen als auch das Gesicht Christi wirken keinesfalls verkrampft, sondern eher entspannt. Unverkennbares Indiz seines Todes ist allein die gräuliche Blässe des Inkarnats.

Die im 2. Viertel des 14. Jahrhunderts entstandene Pietà Fogg (Abb. II.53) ist, nach H. Belting, „nunmehr dem Buchstaben nach eine Szene der Beweinung, dem Geist aber eine Gruppe der Pietà im szenischen Kontext.“¹⁹⁰ Die außergewöhnliche und „unnatürliche“ Präsentation des Christusleibes ist nicht auf das Unvermögen hinsichtlich der Anatomie von Seiten des Künstlers zurückzuführen, sondern ist durchaus Zweck des Bildes. Er liegt auf dem Gewand der über ihm knienden Mutter. Sein Körper ist dem Betrachter zugewandt. Fast scheint er zu schweben. Sein linker Arm wird von dem angewinkelten linken Arm Mariae gehalten. Sein linker Fuß wird von Maria Magdalena zärtlich mit dem Mund berührt. Die Positionierung der unter dem Kreuz vor Schmerz zusammenbrechenden Muttergottes und die horizontale Lagerung des Christusleibes spiegeln die Form des als T erscheinenden Kreuzes und setzen sich somit von dem gesamten Geschehen ab. Die Trauer Mariae und der Erlösertod Christi wird aus der Szene isoliert. Die anderen Figuren fungieren in der Erzählung als Statisten.

Die Beziehung der Kunst Italiens zum nordalpinen Raum um die Mitte des 14. Jahrhunderts wird im folgenden Kapitel in bezug auf das Böhmisches Gnadenbild¹⁹¹ detailliert untersucht. Doch scheinen sich bestimmte Formmerkmale schon früher übertragen zu haben. Ein früherer Verweis auf den Einfluss Italiens auf den Norden zeigt beispielsweise die Darstellung einer Beweinungsszene auf einer, um 1330 entstandenen Tafel des sogenannten Verduner Altars aus der Klosterneuburger

¹⁹⁰ Belting, H.: wie Anm. 167, S. 88ff.

¹⁹¹ Siehe hierzu Kapitel III.

Leopolds-Kapelle¹⁹². Die Darstellung der Klosterneuburger Beweinungsszene des Verduner Altars (Abb. II.54) gilt als frühestes Beispiel dieses „italienisch beeinflussten“ Horizontaltypus des Vesperbildes¹⁹³, was sich insbesondere auf die kompositorische Konzeption vor allem der Lagerung des Christuskörpers bezieht. Unter einem, den dunklen Hintergrund durchbrechenden T-förmigen Kreuz werden vier Figuren, die drei Marien und Johannes Evangelista, aufgereiht, die den hier ebenfalls auf alle Figuren verteilten, langgestreckten Leib Christi halten. Maria (Mutter des Jakobus?) hält den Kopf Christi, seine Mutter Maria selbst umfasst zärtlich seine Arme, Maria Magdalena nimmt, auf dem Boden kauern, liebevoll seine Füße auf ihrem Schoß. Mit ihrer rechten Hand führt sie das eine Ende ihres Kopfschleiers als Trauergestus an ihre Augen. Zwischen ihr und der Gottesmutter steht Johannes Evangelista, im Zustand der Trauer erstarrt.

Hier bietet sich ein direkter Vergleich zur Plastik an, da in derselben Kirche ein plastisches Vesperbild des frühen Horizontaltypus¹⁹⁴ steht, welches die zweidimensionale Darstellung der Beweinungstafel zu adaptieren und in das plastische System zu übertragen scheint. Wird die Demonstration von Trauer, Leid und Schmerz auf der Beweinungstafel (Abb. II.55) narrativ auf mehrere Figuren aufgeteilt, erreicht das plastische Vesperbild dieselbe Intensität in der, auf zwei Figuren reduzierten Szene.

Die Verbindung der Entwicklung in der Plastik zu der Malerei ist offensichtlich. Auch im Vesperbild „um 1400“ scheint der Körper Christi auf dem Schoß Mariae eher zu schweben als zu ruhen. Daraus erklärt sich auch die elegante Gestik Mariae, die mit keinem Moment auf die Mühe, einen Leichnam zu tragen, hindeutet. Die kompositorische wie inhaltliche Parallelität der plastischen Bildtypen, der Schönen Madonna und der „schöner“ Pietà scheint in der Malerei vorgeprägt, wie die Passionsdiptychen gezeigt haben.

Der Dualismus von Madonnen- und Vesperbild wurde im Rahmen der didaktischen Programmatik der Passionsmeditation wiederbelebt und neu formuliert. Der wahre Mensch am Kreuz setzt den wahren Menschen bei der Geburt voraus. Das konnte im

¹⁹² Die Bezeichnung des Verduner Altars bezieht sich auf den Goldschmiedemeister Nikolaus Verdun, der 1181 den Heilszyklus für die Stiftskirche (Augustiner-Chorherrenstift) geschaffen hatte. Nach einem Brand im Jahre 1330 wurde der Auftrag der Restaurierung Wiener Goldschmiedemeistern übergeben. Hierbei wurden sechs Tafeln in der Schreinmitte hinzugefügt und unter Erweiterung um vier Tafelbilder zu einem Altar umgestaltet, der 1331 in Gebrauch genommen wurde. Literatur u.a.: Röhrig, Florius: Der Verduner Altar, Wien 1955.

¹⁹³ Kutal, A.: wie Anm. 144.

¹⁹⁴ Siehe hierzu Teil II.1. Weiter siehe Kutal, A.: wie Anm. 144; Großmann, D.: wie Anm. 161, S. 24ff.

Bild durch eine direkte Gegenüberstellung deutlich gemacht werden. Innerhalb der beiden Marienbilder, der Schönen Madonna sowie der „schönen“ Pietà, steht die Praesentatio Christi im Vordergrund. In beiden Fällen wird der Christuskörper in seiner Nacktheit und Schutzlosigkeit gezeigt. Der wahre, „lebendige“ und daher verletzbare Körper Christi wird zum Hauptmotiv beider Marienbilder am Ende des 14. Jahrhunderts und zu Beginn des 15. Jahrhunderts.

Leider ist es heute nicht mehr nachzuvollziehen, ob beide Bildtypen gemeinsam im Kirchenraum oder in anderen Räumlichkeiten zur Andacht miteinander korrespondierend aufgestellt waren.¹⁹⁵ Bisher gibt es keine Studien, die sich mit dieser These auseinandersetzen. Bei den meisten Bildwerken kann davon ausgegangen werden, dass sie heute nicht an ihrem ursprünglichen Ort stehen, geschweige denn eruiert werden kann, wo sie ursprünglich gestanden haben könnten. Eine parallele Aufstellung ist nachvollziehbar, wenngleich auch nicht zwingend¹⁹⁶. Die Vermutung R. Hamanns¹⁹⁷, das Pestkruzifixus¹⁹⁸ der Kirche St. Maria im Kapitol aus dem Jahr 1304 stehe in direkter Beziehung zu der heute als ältestes Beispiel der Pietà geltenden Figurengruppe der Sammlung Röttgen¹⁹⁹, würde eine solche Annahme allerdings bekräftigen. Beide Bildtypen stellen Szenen aus der Passion in komprimierter Weise dar. Sie stehen miteinander inhaltlich in Verbindung. Dies wird dann in der Kunst „um 1400“ durch die stilistische und kompositorische Nähe in ihrer Konsequenz unterstrichen.

Beide Bildtypen, die Schöne Madonna und die „schöne“ Pietà, bleiben allerdings zugleich als isolierte Bildtypen in sich geschlossen. Ein Madonnenbild, wie es die Schöne Madonna verkörpert, benötigt keine Pietà als Ergänzung. Gleiches gilt auch vice versa. Beide Marienbilder werden nicht erst aus der Korrespondenz zueinander verständlich. Dennoch ist die deutliche inhaltliche Bezogenheit bewusst über kompositorische und stilistische Übereinstimmungen betont. Obgleich beide dieselben theologischen Inhalte erzählen, verschieben sich deutlich die Schwerpunkte. Bei der Schönen Madonna lassen sich die Anspielungen auf die Inkarnation, die Geburt, die Anbetung, die Präsentation im Tempel und schließlich die Beschneidung finden, bei

¹⁹⁵ Man könnte sich durchaus auch vorstellen, dass sie vielleicht durch einen Kruzifixus „verbunden“ aufgestellt waren. Somit hätte man mit diesen drei Bildtypen die gesamte „Vita Christi“ erzählt und würde gleichzeitig verschiedene Stationen der Imitatio Christi und Mariae ermöglichen.

¹⁹⁶ In wieweit die beiden Marienbilder, der Schönen Madonna und der „schönen“ Pietà aus Sternberg, tatsächlich vor demselben Hintergrund entstanden sind, bleibt fraglich, zumal im Hinblick auf die Schöne Madonna bereits andere ursprüngliche Aufstellungsorte vorgeschlagen worden sind.

¹⁹⁷ Hamann, Richard: Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge, Bd. 2, Marburg 1929.

¹⁹⁸ Zum Thema Pestkruzifixus siehe u.a.: von Alemann-Schwarz, M.: wie Anm. 143.

¹⁹⁹ Rheinisches Landesmuseum Bonn.

der „schönen“ Pietà werden die Szenen von der Geißelung, über die Kreuzigung und Grablegung bis hin zur Erlösung evoziert.

II.3 Aspekte der Korrespondenz beider Marienbildtypen am Ende des 14. Jahrhunderts

Die offensichtliche Korrespondenz der beiden Bildtypen machen eine direkte kompositionsgebundene Gegenüberstellung der Schönen Madonna und der „schönen“ Pietà notwendig. In diesem Zusammenhang bieten sich für einen Vergleich die Schöne Madonna aus Thorn (Abb. I.14-Abb.18) und die Pietà aus Breslau (Elisabethenkirche) einerseits (Abb.II.56/Abb.II.57) sowie die Schöne Madonna aus Krumau (Abb. I.27-I.31) und die Pietà aus Iglau andererseits an. (Abb. II.58/Abb. II.59)

Die voluminöse Faltenplastik der Thorner Madonna setzt sich einmal aus drei, leicht versetzt übereinandergestaffelten breiten, teigigen Schüsselfalten im vorderen Bereich der Figur sowie aus sehr aufwendig formulierten Faltenkaskaden auf der rechten Seite zusammen. Die oberste Schüsselfalte umfängt den auf dem linken Arm Mariae sitzenden Christusknaben. Die rechte Hand Mariae reicht Christi den Apfel und entwickelt durch die Formulierung des Mantelärmels eine plastische Präsenz. Der Verlauf der Falten bestimmt den Blickverlauf hin zu dem Bildfokus, dem Christuskind. Ähnlich motiviert ist die Faltendrapierung bei der Breslauer Pietà. Weitere Berührungspunkte ergeben sich aus der Physiognomie Mariae sowie aus dem Verhältnis von Maria und Christus. So berührt z.B. die Breslauer Pietà wie auch die Thorner Madonna den Christuskörper nur mit einer Hand. Während bei der Pietà die andere Hand dazu dient, die Trauer der Muttergottes gestisch zu betonen, erfolgt durch die gestikulierende Hand der Thorner Madonna über den Apfel eine spielerische Intimität zwischen Mutter und Kind.

Ähnliche Gestaltungsverhältnisse liegen bei der Gegenüberstellung der Krumauer Schönen Madonna und der Iglauer Pietà vor. Die breiten Schüsselfalten werden beim Krumauer Bild nunmehr durch beidseitig herabfallende Kaskaden eingerahmt. Dadurch wird das ostentative Präsentieren des nackten Christuskindes umspielt. Die Wiederholung dieses Gewandmotivs auf beiden Seiten verstärkt diese Ostentatio Christi, indem der Eindruck eines Tabletters erweckt wird. Maria nimmt ihren Oberkörper stärker zurück, was wiederum unterstützend zur Präsentation Christi beiträgt. In der Konzeption der Iglauer Pietà wird Unterkörper Mariae ebenfalls durch eine vielseitige Faltenformation belebt. Unterhalb beider Knie entwickeln sich kleine Faltenkaskaden, die den Verlauf der Schüsseln nicht rahmen, sondern diesen eher unterbrechen. Die langgezogene Falte unterhalb der parallel gestellten Füße Christi hat auf der gegenüberliegenden Seite kein Pendant. Damit entwickelt diese Pietà eine Hauptdiagonale, welche durch den Verlauf des überlängten Christuskörpers bestimmt

wird. Es entsteht zudem der Eindruck, als würde auch hier die Muttergottes ihren Oberkörper zurücknehmen. Aus diesem Grund wirken beide Figurenkörper unnatürlich langgestreckt. Die Komposition erscheint labil. Aus der Hauptbetrachterposition löst sich diese Disharmonie allerdings auf und hebt die Ostentatio des Leibes Christi in den Mittelpunkt.²⁰⁰

Auch in bezug auf die physiognomische Beschaffenheit der Marienbilder beider Typengruppen (Thorn/Breslau und Krumau/Iglau) lassen sich deutliche Parallelen erkennen. Wie bereits zu Beginn dieses Kapitels dargelegt werden konnte, ist die Trauermimik der Pietà-Darstellungen „um 1400“ auf einzelne wenige pathognomische Codes beschränkt. Die anmutige Schönheit der immer noch sehr jungen Maria unterliegt nicht mehr stark der Trauer, wie noch im älteren Vesperbild. Bei der Iglauer Pietà-Maria (Abb. II.60) bleibt der Krumauer Bildtypus fast bestehen. Nur wenige Elemente lassen mimisch Codes der Trauer erkennen. Diese sind durch das Inkarnat betont. Die schmale Gesichtsform, die sanften, liebevoll blickenden Augen, die leichte Rundung der Wangen, das weich modellierte Kinn sowie die sinnlichen Lippen, wie sie bei der Krumauer Schönen Madonna vorliegen, bleiben im Iglauer Gegenbild weitestgehend erhalten. Veränderungen lassen sich allein über eine Intensivierung der Gesichtsgestaltung bemerken. So haben wir als augenscheinlichste Differenz die plastischen schräggestellten Augenbrauen, welche das physiognomische Hauptmerkmal der Trauer ist. Die leicht geschwollenen Tränensäcke verleihen der stillen Trauer die notwendige Dramatik. Betrachten wir die Augen der Krumauer Madonna, so können wir bereits hier eine leichte Anhebung des Unterlids erkennen. Während es hier eine natürliche Modellierung des Augenbereichs bedingt, gehört es in Iglau deutlich zu dem Leidensvokabular der „schönen“ Trauer Mariae. Das leicht schmollende Lächeln der jungen Mutter, bleibt im traurigen Pendant fast unverändert bestehen. Neben dem Augenausdruck ist es insbesondere das Inkarnat, das maßgeblich zur Trauermimik beiträgt. Die meisten Momente des Leidens werden äußerlich über das Inkarnat aufgetragen, wie die Tränen, die emotional erregte, leicht gerötete Wangen- und Kinnpartien sowie der Schleier, der durch seine zum Gesicht hin orientierte Fältelung das verzweifelte Leiden der Muttergottes verstärkt.

Während die Iglauer Pietà dennoch dem Krumauer Madonnenbild im Wesentlichen gleicht weist im Gegenzug dazu die Breslauer Pietà-Maria (Abb. II.61) ein

²⁰⁰ Eine genaue Angabe ist nur in unmittelbarer Gegenwart der Bildwerke möglich. Zumal jedes Marienbild, als in sich geschlossene Einheit, individuelle Schwerpunkte hat. Die Betrachtung aus Untersicht, wie beispielsweise von einem Betstuhl aus, kann aber dennoch als weitgehend gängige Wahrnehmungsposition bezeichnet werden.

pathognomisch stärker ausgedrücktes Leid auf. Der Unterschied zur Thorner Maria ist deutlicher, wenngleich auch hier nur einzelne Elemente eine Trauermimik repräsentieren. Die schräg gestellten Augenbrauen haben, zur Verdeutlichung des mimischen Leides, eine symmetrisch angeordnete kleine Faltenkombination auf der Stirn, die die Anstrengung der psychischen Schmerzen Mariae mimischen Ausdruck verleihen. Ihre Augen sind durch die scheinbare Schwellung der Ober- und Unterlider verschmälert. Tränen wären hier kaum nötig. Die Augen drücken die erschöpfte Verzweiflung der Muttergottes aus. Die neben den Nasenflügeln tief modellierten Nasolabialfalten führen die schmollihen Lippen als Trauermotiv ein. Auch hier wird die Trauermimik durch dieselben Mittel wie bei der Iglauer Pietà zusätzlich betont. Wenngleich auch diese Pietà-Maria selbst in ihrer Trauer eine junge und schöne Frau bleibt, ist der pathognomische Unterschied zur Muttergottes in Thorn deutlicher als im vorangegangenen Figurentypenvergleich.

Wie der Exkurs zu den Passionsdiptychen demonstrierte, hat die direkte Gegenüberstellung von Geburt und Tod Christi im Bild eine, bis in das 12. Jahrhundert hineinreichende Tradition. Seit dem Böhmisches Gnadenbild aus der Mitte des 14. Jahrhunderts aber durchdringt diese Thematik das Marienbild. Auch die Schönen Madonnen kündigen die bevorstehende Passion Christi an. Diese drückt sich vor allem in der expliziten Nacktheit des Christuskindes aus, das seine Humanitas und seine Bereitschaft des Blutvergießens für die Menschen zugleich symbolisiert. Bewegt und selbstbewusst wendet es seinen Körper dem Betrachter zu. Auch in die Gesichter der Schönen Madonnen, wie z.B. den Figuren aus Krumau und Sternberg (Abb. II.62/Abb. II.63), die weitgehend ohne größere mimische Regung bleiben, werden subtil Momente der Trauermimik integriert. In Sternberg wird diese Annahme durch den Schutzgestus unterstützt. Die Krumauer Muttergottes präsentiert das Kind auf einem, durch den Mantel entwickelten „Stofftablett“. Indes das Kind freudig und selbstsicher dem Betrachter entgegenstrampelt, zeigt sich in ihrer, leicht zurückgenommenen Körperhaltung eine Unsicherheit. Die Sternberger Schöne Madonna steigert dieses Moment. Das Umklammern des sich ebenfalls aus ihren Armen drehenden Kindes, machen die mütterliche Besorgnis deutlich. Auch in ihrem Gesichtsausdruck dominieren Zweifel. Wenngleich auch bei ihr die mimische Regung stark reduziert ist, lassen sich bestimmte Momente herausstellen, die auf eine vorsichtige Reaktion auf die Bewegung des Kindes hindeuten. Ihr Blick ist nicht auf das Kind, sondern auf den Betrachter gerichtet. Ihre Augenpartie erinnert teilweise, in abgeschwächter Form, an die Trauermimik, wie sie im zeitgenössischen Vesperbild vorliegt. Die bewusste

Zurücknahme des Körperlichen, das Festhalten des Kindes sowie die Wahl der Farbe des Mantels bestärken diesen Eindruck.²⁰¹

Der inhaltliche Schwerpunkt beider Bildtypen liegt in der Präsentationsform des Gottessohnes. Das Ostentatio-Motiv steht sowohl bei der Schönen Madonna als auch bei der Pietà im Mittelpunkt der Bildaussage. Die Ostentatio Christi bei der Schönen Madonna steht zweifelsohne in einem ähnlichen Verhältnis zu der Ostentatio Christi Passionis. Die Dominanz des Christuskörpers, ob nun extrem weit nach vorne gehalten, wie bei der Krumauer Madonna, oder verhältnismäßig groß, wie bei der Pietà Iglau, bestimmt die Figurenpräsenz. In bezug auf die physiognomischen Affinitäten erscheint auch der Vergleich dieser beiden Bildwerke aufschlussreich. In beiden begründet sich das Agieren der Muttergottes auf die Demonstration des Christuskindes, ohne allerdings dass sie selbst in den Hintergrund tritt. Ist es bei der Schönen Madonna das „Hautmotiv“, das sanfte Eindrücken ihrer Finger in das weiche Fleisch des Kindes, was die Ostentatio Christi hervorhebt, so wird sein Tod im Bild der Pietà durch ihre Gestik beschrieben.

²⁰¹ R. Suckale hat darauf hingewiesen, dass die Farbe Rot z.B. bei den zeitgenössischen Vesperbildern sowie bei kleineren Andachtsbildern zur Hervorhebung des Blutes Christi und seiner Wunden verwendet wurden. Suckale, R.: wie Anm. 99. Die Ursprünglichkeit der Farbfassung dieser Skulptur ist noch nicht belegt. Da sie aus dem Kanon der Schönen Madonnen herausfällt, stellt sich die Frage der Echtheit. In ihrer gesamten Bildsprache fällt diese Figur aus dem Rahmen. Die Farbwahl, das kräftige Kaminrot scheint daher durchaus mit dem Gesichtsausdruck Mariae kompatibel. Die Farbwahl liegt außerdem bei der Madonnen Tafel aus Glatz bereits vor.

III. Austausch und Synthese bei der Entwicklung der Gestaltungsprinzipien der Schönen Madonnen

In den vorangegangenen Kapiteln hat sich gezeigt, dass sich in den zwei unterschiedlichen Gruppen jeweils ein zum Teil eigenständiges Gestaltungsvokabular entwickelt hat. Bei den Schönen Madonnen konnte deutlich werden, dass in einer dritten Gruppe durch die Synthese aus den beiden „Hauptgruppen“ das jeweilige Vokabular durch Aspekte der anderen Gruppe ergänzt wird. Obgleich sich der Bildtypus Schöne Madonna vom bisherigen plastischen Marienbildertypus, wie er beispielsweise in derselben Zeit in Frankreich vorherrscht, abgrenzt, bleiben doch deutlich einige von dessen gestalterischen Konventionen bestehen. Direkte Vorbilder sind weder in Frankreich, noch in Italien zu finden. Im folgenden Kapitel soll die Entwicklung des Vokabulars der Schönen Madonnen vorgestellt und dessen Positionierung im Kontext des Marienbildes im 14. Jahrhundert erörtert werden. Wenn auch viele Studien zu den Schönen Madonnen historiographisch orientierte Kompositionsanalysen bieten und, meist über einen Vergleich mit der Plastik Frankreichs, die Eigenart der Schönen Madonna zu erklären versuchen, scheint bisher doch nicht jede Frage hinsichtlich dieses Bildtypus beantwortet zu sein.

Die größte Differenzierung hat bisher M.V. Schwarz²⁰² gewagt. Die Betrachtung dieser Marienbilder ermöglicht in seiner Komplexität eine neue Diskussion. Insbesondere die Differenzierung einzelner, außergewöhnlich erscheinender Bildelemente, wie beispielsweise die Gewandformulierung, die Physiognomie und die Gestik Mariae, verlangt nach einer spezifischen Untersuchung zur Klärung einer möglichen Entwicklung dieser neuen Aspekte im Marienbild. Grundlegendes Ziel des folgenden Abschnitts gilt dem Beweis, den Bildtypus Schöne Madonna nicht nur allein als „komplexes“²⁰³, sondern vor allem als autonomes plastisches Bildwerk zu verstehen.

III.1 Überwindung der Tradition

III.1.1 Die Entwicklung der Plastik in Böhmen und Mähren

Woraus haben sich die Form- und Gestaltungsprinzipien des Bildtypus „Schöne Madonna“ entwickelt? Eine direkte Verbindung der Schönen Madonnen zur Höfischen Skulptur Frankreichs des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts, wie die Untersuchung K.H. Clasens²⁰⁴ versucht, ist bisher nur unpräzise ausgeführt. In

²⁰² Schwarz, M.V.: wie Anm. 28.

²⁰³ Schwarz, M.V.: wie Anm. 28.

²⁰⁴ Clasen, K.H.: wie Anm. 10.

Frankreich lässt sich zur selben Zeit, d.h. am Ende des 14. Jahrhunderts im plastischen Marienbild eine andere, „traditionsbewusstere“ Tendenz erkennen. Dies repräsentiert beispielsweise die Plastik Claus Sluters und Jean de Liège.

Im Wesentlichen an den Thesen von H. Bachmann²⁰⁵, A. Kutal²⁰⁶ und J. Homolka²⁰⁷ orientiert, ist nun im folgenden Kapitel die Entwicklung der Böhmisches Kunst vor den Schönen Madonnen anhand von ausgesuchten Beispielen aus der Malerei und der Plastik näher zu beleuchten. Hierzu ist es notwendig, den Einfluss der Französischen, ebenso wie der Italienischen Kunst²⁰⁸, auf die regionale böhmische Kunstentwicklung differenzierter darzulegen. Die auffallenden kompositorischen Veränderungen bei den Schönen Madonnen im Vergleich zu den vorangegangenen plastischen Bildwerken führen zur Frage nach der Skulpturentradition außerhalb Frankreichs. Sofern wir der Überlieferung der heute verbliebenen böhmischen Kunstwerke des Mittelalters²⁰⁹ vertrauen können, scheint die Produktion an plastischen Bildwerken in Böhmen zunächst relativ gering gewesen zu sein. Insbesondere im 12. und 13. Jahrhundert finden sich im Vergleich zur Entwicklung in Frankreich recht wenig qualitätsvolle Arbeiten. H. Bachmann begründet dies mit der Bilderfeindlichkeit der dort in diesem Zeitraum dominierenden Zisterzienserorden²¹⁰. Viele Klosterkirchen waren von einem generellen Argwohn gegenüber Bildwerken im sakralen Raum betroffen und wurden daher nahezu ohne künstlerische Ausstattung erbaut. Erst seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts, „in dem sich eine Loslösung der figuralen Kunst vom Gesamtbauwerk“²¹¹ und damit eine allgemeine Wendung hin zum Kleinbildwerk vollzieht, entwickelt sich allmählich auch in dem mittel- und osteuropäischen Kunstschaffen ein größeres Bewusstsein gegenüber der sakralen Skulptur. In Verbindung mit dem Streben nach subjektiven Ausdrucksformen in der bildenden Kunst, das sich im Zuge der mystischen und nachmystischen mittelalterlichen Frömmigkeitsbewegungen bereits am Ende des 13. Jahrhunderts entwickelt hat, erwachte auch in Böhmen und Mähren im 14. Jahrhundert ein wachsendes Interesse

²⁰⁵ Bachmann, H.: wie Anm. 22.

²⁰⁶ Kutal, A.: wie Anm. 15

²⁰⁷ Homolka, J.: wie Anm. 17.

²⁰⁸ In bezug auf den Einfluss Italiens und Frankreichs auf die böhmische Kunstentwicklung siehe u.a.: Oettinger, Karl: Der Meister von Wittingau und die Böhmisches Malerei des späten 14. Jahrhunderts, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 2, 1953, S. 293ff, Schmidt, G.: wie Anm. 9, Kutal, A.: wie Anm. 144, Schwarz, M.V.: wie Anm. 28, Stejskal, K.: wie Anm. 42.

²⁰⁹ Viele Kunstwerke wurden durch die bilderfeindlichen Aktionen der Hussitenkriege im 15. Jahrhundert zerstört. Insbesondere die Stadt Prag war von diesen Bilderstürmen betroffen. Zudem fielen viele Kunstwerke dieser Zeit einer starken Barockisierung zum Opfer. Die teilweise durch ein aktuelles Inkarnat bis zur Unkenntlichkeit umgestalteten Figuren konnten daher häufig in ihrer Qualität verkannt werden.

²¹⁰ Bachmann, H.: wie Anm. 22, S.10.

²¹¹ Bachmann, H.: wie Anm. 22, S. 10.

am sakralen Bildwerk. Nun kamen vermehrt auch im osteuropäischen Raum „Gebilde aus Holz, klein in den Ausmaßen und intim in der Auffassung, wie es das selbständige Andachtsbild im Kirchenraum verlangt“²¹² auf, wenngleich auch weitestgehend in ihrer Darstellung unsicher und uneigenständig. Dieses recht plötzliche Aufkommen einer Produktion plastischer Bildwerke in Böhmen und Mähren ist mit Sicherheit nicht ohne die historischen Zusammenhänge und ihrer daraus resultierenden Veränderungen zu erklären.

Mit Kaiser Karl IV. bildete sich am Prager Hof ein Bewusstsein für die Kunst heraus. Karl selbst hatte an dem kunstsinnigen französischen Hof seine Edukation erlangt und war dort sehr wahrscheinlich mit Kunstwerken und deren Gebrauch im alltäglich-profanan sowie im sakralen Rahmen in Berührung gekommen. Seine „kultisch-staatspolitisch“²¹³ eingesetzte Heiligen- und Reliquienverehrung brachte nicht nur Veränderungen in dem Religionsverständnis mit sich, sondern wirkte sich auch stark auf die Entwicklung der Stadt Prag, bzw. ganz Böhmens aus. Durch die Gründung der Prager Neustadt sowie der Prager Universität wurde diese Stadt neben Paris und Bologna schnell zu einem dritten Wissenschaftszentrum. Damit verbunden entwickelte sich eine rege Bautätigkeit, repräsentiert durch Sakralbauten, Sakralräumen, Stiftungen und Neugründungen. Prag wurde in der kurzen Zeitspanne von 20 Jahren zu einem kulturellen und politisch wichtigen Zentrum Europas. Die Beziehung zu Italien ließen kulturelle und religiöse Strömungen zu, die in traditionell konventionalisierten Strukturen, wie beispielsweise in Frankreich kaum eine vergleichbare Chance gehabt hätten, integriert zu werden. Karls großzügige Förderung innovativer Projekte und Ideen zeigt sich nicht nur in der Subvention des durch Johann von Milič ins Leben gerufenen „Neue Jerusalems“²¹⁴ oder in der Unterstützung der Berufung des oberösterreichischen Theologen Konrad von Waldhauser an die Prager Universität.²¹⁵ Auch in der Förderung neuer religiöser Strömungen sowie in einem professionell organisierten Kunstmäzenatentum kann man eine Neuorganisation des Landes durch Karl IV. erkennen. Zusätzlich zu den traditionell bereits vom Herrscherhaus der

²¹² Bachmann, H.: wie Anm. 22, S. 10.

²¹³ Machilek, Franz: Privatfrömmigkeit und Staatsfrömmigkeit, in: Kaiser Karl IV. 1316 – 1378, hrsg. von Ferdinand Seibt, München 1978, S. 87ff.

²¹⁴ Leider wurde diese soziale Idee, den Karl IV. und der damalige Erzbischof Ernst von Partubitz unterstützten, nie zur Realität. Die Bettelorden, denen Milič ein Dorn im Auge war, erwirkten gegen ihn eine päpstliche Bulle beim Papst Gregor XI. in Avignon. Milič konnte 1374 zwar die Anklage entkräften, starb aber noch vor dem Prozess. Die Bulle blieb bis zuletzt gültig und bewirkte damit die Aufgabe des „Jerusalem-Projektes“. Hierzu auch Girke-Schreiber, J.: wie Anm. 28, S. 81ff, Seibt, F.: wie Anm. 26.

²¹⁵ Winter, E.: wie Anm. 28; Bujnoch, Josef: Johann von Jenstein, in: Lebensbilder zur Geschichte der böhmischen Länder, hrsg. von Ferdinand Seibt, München 1978, Seibt, F.: wie Anm. 26, Kavka, Fratišek: Die Hofgelehrten, in: Kaiser Karls IV 1316-1378, hrsg. von Ferdinand Seibt, München 1978, S. 249ff; Gerwing, M.: wie Anm. 59.

Přemysliden und nun auch vom Hause der Luxemburger geförderten Zisterziensern, setzte sich Karl IV. für die vom Prager Bischof Johann von Draschitz unterstützte Verbreitung der Augustinerorden (Augustiner-Chorherren und Augustine-Eremiten) ein, die in Böhmen und Mähren²¹⁶ maßgeblich zu einer neuen Spiritualität beitrugen. Ihre große Produktion an illuminierten Büchern beeinflusste nicht nur die geistliche Entwicklung des Landes, sondern hat mit Sicherheit auch auf die künstlerische Entwicklung des Reiches Karls IV. eingewirkt. Vor allem die innige Beziehung zu Gott und den Heiligen, die Privatisierung des Glaubens durch die Einrichtung von Einzelzellen in den Klöstern, die Abgeschlossenheit von der Welt für das Alleinsein mit Gott sowie die intensive Verinnerlichung der Glaubensinhalte, beeinflussten das religiöse Leben der Zeit maßgeblich.²¹⁷ Es ist offensichtlich, dass die Augustinerorden die „Pfleger der humanistischen Geistlichkeit“²¹⁸ förderten. Die Gedanken jener humanistisch geprägten Spiritualität ging in die Inhalte einer neuen Religiosität über, die später im 15. Jahrhundert mit der Bezeichnung *Devotio moderna* eine wichtige Funktion in der vorreformatorischen Zeit einnehmen konnte. Die Augustinerorden spielten nicht nur auf dem Feld der Wissenschaften, die durch die Berufung des Augustinerchorherren Konrad von Waldhauser an die Prager Universität geprägt war, eine bedeutende Rolle, sondern waren auch mitverantwortlich für den Beginn einer nationalen Tendenz, die sich durch ein Verbot, deutsche Mönche in den Orden Raudnitz aufzunehmen,²¹⁹ ausdrückte. Schließlich waren aber diese Ordensgemeinschaften vor allem Ausgangspunkt einer stärker „praxisorientierten“ Frömmigkeit in Böhmen und Mähren.

Vor dem Hintergrund dieser neuen Spiritualität scheint das Bild nämlich als Vermittler und Träger von religiösen Inhalten zusehends an Bedeutung zu gewinnen. Die Betonung der subjektiven Empfindsamkeit und Empfänglichkeit hat sich aus den mystischen Strömungen des 13. und 14. Jahrhunderts auch auf jene Frömmigkeitsform, die *Devotio moderna*, übertragen. Das Bildwerk, als ein die sinnlichen Reize anregendes Medium, kommt dem proklamierten sinnlichen Erleben

²¹⁶ Die ersten Augustiner-Chorherren kamen 1333 von Pavia nach Raudnitz, wo Johann von Draschitz umfangreiche Besitzungen hatte, die der ersten böhmischen Klostergründung eine gute Grundlage boten. Nach diesem Raudnitzer Vorbild, den *Regulae Rudnicensis*, wurden die Klöster Glatz (1350), Jaromir (1351), Rokyzan (1361), Sadska (1362), Wittingau (1367 unter Patronat der Rosenberger) und Sternberg (1371) von Ernst von Partubitz geführt. Hierzu auch Hemmerle, Josef: *Karl IV. und die Orden*, in: *Kaiser Karls IV 1316-1378*, hrsg. von Ferdinand Seibt, München 1978, S. 301ff, Kavka, F.: wie Anm. 215, Gerwing, M.: wie Anm. 59.

²¹⁷ Winter, E.: wie Anm. 28; Schmutge, Ludwig: *Kurie und Kirche in der Politik Karls IV.*, in: *Kaiser Karls IV 1316-1378*, hrsg. von Ferdinand Seibt, München 1978, S. 73ff.

²¹⁸ Hemmerle, J.: wie Anm. 216, S. 301.

²¹⁹ Diese Bestimmung wurde im Jahr 1349 durch die ausdrückliche Anordnung des Kaisers sowie durch seinen engsten Berater, dem ersten Prager Erzbischof Ernst von Partubitz aufgehoben. Hierzu siehe u.a.: Hemmerle, J.: wie Anm. 216, S. 301ff; Kavka, F.: wie Anm. 216.

religiöser Inhalte maßgeblich entgegen. Insbesondere das dreidimensionale Bild, vor allem das Kleinbildwerk, scheint die initiierten Meditationsstrategien zu erfüllen. Trotz, oder vielleicht gerade wegen des Mangels an einer eigenen, spezifisch böhmischen Kunsttradition, hat die Kunst Böhmens mit dem Einfluss durch den Import namhafter Architekten und Künstler aus dem Ausland in nur wenigen Jahren eigene Formideen entwickeln können. Damit konnte sie innerhalb einer kurzen Zeit eine selbständige Position innerhalb der allgemeinen europäischen Kunstentwicklung einnehmen. Den Höhepunkt dieser Entwicklung stellen schließlich die Schönen Madonnen und das zeitgenössische Vesperbild dar.

Die Madonna aus Michle²²⁰ (Abb. III.1) zeigt, dass bei der Übernahme tradierter Formelemente bereits schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts feine Umgestaltungen des in Frankreich entwickelten, konventionellen Schemas möglich waren. Die Feinlinigkeit der Draperie, die in „metallisch scharfen Faltenansätzen“²²¹ und in einer mechanisch-pedantischen Aneinanderreihung den beinahe völlig negierten Figurenkern umschreibt, ist aber noch weit entfernt von dem Raffinement der Gewandformulierung bei den Schönen Madonnen. Ebenso die „trocken“ ausgeführten, stilisierten Korkenzieherlocken, die das rundliche Gesicht umrahmen, lassen noch nichts von den sensiblen Marienbildern „um 1400“ erkennen. Dennoch weist die sinnlich konzipierte, detailliert ausgeführte Physiognomie bereits in eine neue Richtung. Die „vollkommene Homogenisierung im Aufbau“²²² zeigt einen neuen Ansatz für die Darstellung der Muttergottes. Die Orientierung an der tendenziell in der Malerei²²³ demonstrierten Lieblichkeit und Jugendlichkeit Mariae findet im plastischen Bild nicht nur in der Darstellung des Gesichts, sondern auch in der Behandlung des Kopfschleiers ihre Wiederholung. Die hier metallisch ausgeführten Faltenkaskaden erscheinen sensibler als die damit korrespondierenden Mantelkaskaden. Eine etwas später, um 1345 datierte, ebenfalls dem Michle-Meister zugeschriebene kleine Holzmadonna aus Dýsina²²⁴ führt die in Michle entwickelten Innovationen sensibler aus und erreicht damit, vor allem in bezug auf das Gesicht Mariae einen, dem späteren Marienbild annähernden Ausdruck. Hinsichtlich des Standmotivs bleibt die böhmische Madonna bisher aber noch weitgehend konservativ.

²²⁰ In Zusammenhang mit Böhmischer und Mährischer Plastik siehe: H. Bachmann: Gotische Plastik in den Sudetenländern vor Peter Parler, in: Beiträge zur Geschichte der Kunst im Sudeten- und Karpatenraum, hrsg. von Karl M. Swoboda, Bd. 7, 1943, dies.: wie Anm. 76. H. Bachmann stellt heraus, dass diese Figur, wie archivalische Quellen belegen, geographisch nach Südmähren zu verlegen sei. Diese Figur steht heute in der Národní Galerie in Prag (St. Agnes-Kloster).

²²¹ Bachmann, H.: wie Anm. 220, S. 27.

²²² Bachmann, H.: wie Anm. 220, S. 27.

²²³ Insbesondere die Entwicklung des Böhmisches Gnadenbildes scheint in die Plastik seit der Mitte des 14. Jahrhunderts eingegangen. Siehe hierzu in dieser Untersuchung Kap. III.2.

²²⁴ Aus der St. Simon und Judaskirche

Nur wenige Beispiele für eine Variation innerhalb des Gewand- und des Standsystems lassen sich für diese Zeit feststellen. In Frankreich wird vor dem 14. Jahrhundert das konventionalisierte System durch die Madonnen aus Abbeville (1270) bzw. Vesley (um 1300) (Abb. III.2/Abb. III.3) durchbrochen. In der Böhmischemährischen Plastik gibt es im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts ebenfalls nur sehr wenige Ausnahmen. Eine kleine Statuette (gegen 1365/70) aus der St. Jakobskirche in Brünn (Abb. III.4) weicht von der üblichen Ponderation ab. Sie steht auf einer Konsole, ihrem Pendant, einem Apostel, (Abb. III.5), zugewandt. Ihr Gewand ist nach gotischer Tradition organisiert und betont in seiner starken plastischen Gestaltung die C-förmige Bewegung. Diese starke Krümmung wird weiter durch das nackte, recht statuarisch auf ihrem Arm thronende Christuskind verstärkt. Die Figur wirkt sehr bewegt, was sich aus der unausgeglichene C-förmigen Haltung erklären lässt. Besonders aber der Wechsel des Standmotivs bedingt die scheinbar instabile Position der Figur. Die befremdende Haltung erfordert förmlich das Tragen des Kindes über dem Spielbein. Der starre und streng frontal dargestellte Körper des Kindes bei der Brünner Statuette bildet zu der Instabilität der Mutter einen merkwürdigen Gegensatz. Die Madonna aus Abbeville und jene aus Vesley tragen das Kind ebenfalls über dem Spielbein. Abgesehen vom Beispiel aus Abbeville ist die Umstrukturierung des traditionellen Systems bei den beiden anderen Figuren (Brünn/Vesley) inhaltlich zu erklären. Während die Madonna aus Vesley durch das unkonventionelle Halten des Kindes über dem Spielbein auf das Motiv des Stillens aufmerksam macht, liegt in Brünn die instabile Haltung und das Tragen des Kindes in der szenischen Darstellung, dem dialogischen Aufbau mit dem Apostel begründet. Sie steht in direkter Korrespondenz zu dem, ihr gegenüber positionierten Apostel, der ebenso eine gekrümmte Haltung aufweist.

Die unausgeglichene und unsichere Konzeption dieser beschriebenen Figuren erlaubt allerdings keinen direkten Bezug zu der methodisch konsequenten Konzeption der meisten Schönen Madonnen. Weder die böhmisch-mährischen, noch die französischen Beispiele sind als direkte Vorstufen zu dem System der Schönen Madonnen zu verstehen. Sie demonstrieren lediglich die generelle Möglichkeit, sich von einer kompositorisch tradierten Struktur zu lösen.

Die Entwicklung der Plastik in Ost- und Mitteleuropa orientiert sich zwar noch an dem, durch die Höfische Skulptur Frankreichs vorgegebenen Gestaltungsvokabular, wendet sich aber eigenen, bereits im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts einsetzenden, neuen Interpretationsansätzen zu. Weder für Michle noch für Brünn sind direkte Vorläufer in

Frankreich zu finden. Die Suche nach möglichen entwicklungsgeschichtlichen Hintergründen und Ursachen für die Konzeption der Schönen Madonnen führt uns in die Plastik des letzten Drittels des 14. Jahrhunderts, die maßgeblich, wenngleich auch nicht ausschließlich, durch die Wirkung der Parler in Böhmen, vor allem in der Stadt Prag, zu erklären ist.

III.1.2 Innovationen in der böhmischen Plastik – Die Parler und ihre Zeitgenossen

Gerne hat man bisher die innovativen Strömungen der ost- und mitteleuropäischen Plastik alleine mit der Parler-Werkstatt und deren unmittelbaren Umkreis in Verbindung gebracht. Die Gegenüberstellung einiger ihnen zugeschriebener Werke und den Schönen Madonnen zeigt tatsächlich deutliche kompositorische wie stilistische Verwandtschaften. Bestimmte Muster werden von der Plastik „um 1400“, inklusive der Schönen Madonnen aufgegriffen, entweder wiederholt oder weiterentwickelt. Die weit gefasste Parler-Ausstellung aus dem Jahre 1978 in Köln hat die Analogien deutlich machen können. Weiter ist zu beachten, dass man im 14. Jahrhundert nicht von einer großen Anzahl renommierter Werkstätten innerhalb einer Region ausgehen kann, sondern nur von wenigen einflussreichen. Auch dies lässt die Nähe zu den Parlern²²⁵ wahrscheinlich werden. In Frankreich hat es zur selben Zeit schon mehrere namhafte Meister gegeben. An dieser Stelle wären vor allem die, aus den nördlichen Niederlanden kommenden Künstler André Beauneveu, Jean de Liège und schließlich Claus Sluter zu nennen. Es wäre jedoch vereinfacht, jegliche außergewöhnliche und innovative Veränderung nur mit einem Kreis in Verbindung zu bringen. In wieweit das Wirken der Parler im Reich Karls IV. bei der Entwicklung der Schönen Madonnen ausschlaggebend gewesen ist, wird nicht endgültig zu klären sein, zumal recht wenige Werke direkt mit der Parler-Werkstatt zugeschrieben werden können. Mitunter wird heute das Wirken Peter Parlers an der Bauplastik des St. Veitsdoms sogar bezweifelt. Es ist nicht eindeutig zu belegen, dass dieser Baumeister und seine Werkstatt tatsächlich neben der Architektur auch für den Grossteil des skulpturalen Schmucks beauftragt worden ist, zumal nur ein einziges Werk, das Grabmal des Přemyslidenkönigs Ottokars I. (Abb. III.6) als Parler-Werk belegt ist. Der Baumeister Peter Parler wurde für diese Grabmalsfigur bezahlt²²⁶. Ob er selbst als Bildhauer seiner Werkstatt dafür verantwortlich ist, bleibt dahingestellt. Man geht heute vielmehr

²²⁵ Siehe hierzu u.a.: Schwarz, M.V.: wie Anm. 25, Heinrichs-Schreiber, U.: wie Anm. 8.

²²⁶ Mit der Wochenrechnung des 30. August 1377, die in Zusammenhang mit dem „*sepulchrum domino Ottokaro primo regi Bohemie*“ den Namen Peter Parlers²²⁶ nennt, haben wir mit der Grabmalfigur Ottokars I. das einzig wirklich sicher Parler zugeschriebene bildhauerische Werk. 30. August 1377: „*Nota: de mandato domini Imperatoris feci sepulchrum domino Ottokaro primo regi Boemie et solvi magistro Petro XV sexag gr. [...]*“ zitiert aus: Homolka, J.: wie Anm. 17, S. 650.

davon aus, dass bei der plastischen Gestaltung auch andere Werkstätten, aus Frankreich und Deutschland mitgewirkt haben könnten. Die Nähe zu einigen Werken der Pariser Plastik ist in diesem Zusammenhang von großer Bedeutung und ist von W. Pinder²²⁷ und W. Paatz²²⁸ angesprochen, von K.H. Clasen²²⁹ betont worden. G. Schmidt²³⁰ hingegen hat diese Nähe wieder relativiert. Die jüngeren Arbeiten von M.V. Schwarz²³¹ und teilweise von U. Heinrichs-Schreiber²³² stellen sich ansatzweise dieser „transnationalen“ Problematik in ihren Untersuchungen. Zu Recht weist U. Heinrichs-Schreiber aber auf die kompositorische wie stilistische Eigenständigkeit des Oeuvres Peter Parlers hin. Dies beweist sie an der Bewegtheit und Kompliziertheit der Grabmalsfigur Ottokars I. In Verbindung mit dieser, bisher wenig in die Fragstellung einbezogenen Figur, ergibt sich „eine gewisse Diskrepanz zwischen der Vorrangstellung Peter Parlers in Prag und der These von der impulsgebenden Rolle des Pariser Kunstmilieus bei der Entstehung des Weichen Stils“.²³³ Zudem muß es weitestgehend ungeklärt bleiben, ob Peter Parler selber mit der Höfischen Plastik in Paris in Kontakt gekommen ist oder ob er seine Kenntnis darüber über andere Quellen, Bildhauer, Skizzenbücher oder über die Buchmalerei etc. erlangte.

Ungefähr zur selben Zeit lässt sich in Frankreich ein vergleichbares Streben nach bewegter Monumentalität in der plastischen Darstellung vermerken. Dieses weitgreifende europäische Phänomen führte schließlich in der Kunstgeschichte zu dem eher unglücklichen Begriff der „Internationalen Gotik“, eine, wie alle Stilbegriffe, einengende Bezeichnung. Wie bereits angesprochen, sind die deutlichen Divergenzen, die sich aus einem Vergleich der Figurenkonzeptionen beispielsweise von André Beauneveu bzw. von Jean de Liège mit den Schönen Madonnen zeigen, ausschlaggebend, um die Eigenständigkeit der Entwicklung bei dem böhmischen Bildtypus darlegen zu können. Mit Sicherheit gibt es Bezugspunkte. Diese lassen sich weitgehend auf die jeweilige Orientierung an der Pariser Plastik zurückführen. Aufgrund der verschiedenen Konzeptionen von Plastizität und einer zudem partiellen Umstrukturierung grundsätzlicher Gestaltungsprinzipien bei den Schönen Madonnen ist eine direkte Beziehung nicht plausibel. Die Lieblichkeit der physiognomischen Gestaltung Mariae, die in Frankreich in dieser Form keine Entsprechung hat, macht die stilistischen wie inhaltlichen Unterschiede deutlich. „Gerade charakteristische

²²⁷ Pinder, W.: wie Anm. 3, S. 91ff.

²²⁸ Paatz, W.: wie Anm. 7.

²²⁹ Clasen, K.H.: wie Anm. 10.

²³⁰ Schmidt, G.: wie Anm. 29, ders. Paralipomena zu einer Ausstellung: „Die Parler und der Schöne Stil, in: Gotische Bildwerke und ihre Meister, 1992, S. 267ff.

²³¹ Schwarz, M.V.: wie Anm. 25.

²³² Heinrichs-Schreiber, U.: wie Anm. 8.

²³³ Heinrichs-Schreiber, U.: wie Anm. 8, S. 224.

Eigenschaften, welche die Schönen Madonnen über die Grenzen der regionalen Gruppen hinweg miteinander verbinden, etwa „[...] der liebliche, runde Kopftypus und die gegenüber den eher ausgewogenen französischen Figuren überzogenen Kontraste in den Drapierungen, sind ohne Vorbild in der höfischen Kunst“.²³⁴ Auf der anderen Seite ist, unabhängig von den Schönen Madonnen, der Einfluss der Französischen auf die Böhmisches-Mährische Plastik deutlich, wie der Vergleich zwischen den Grabtumben, den Triforiumsbüsten des St. Veitsdoms und den Bildnissen Karls IV. und seines Sohnes am Altstädter Brückenturm mit Stücken aus Claus Sluters Werk bestätigen. Bei einer Gegenüberstellung der Grabfigur Ottokars I. mit den heute Claus Sluter zugeschriebenen Konsolfiguren in Vincennes wird diese partielle Affinität deutlich.²³⁵

Die Figuren, die im Umkreis der Parler entstanden sind, weisen eine große Monumentalität auf. Das Volumen der Figuren liegt in der beginnenden Eigenständigkeit der Gewandshale begründet. Insbesondere das Streben nach einer Differenzierung von Gewandhülle und Körperkern in einer plastischen Formulierung, zeigt sich bereits in einzelnen Beispielen wie den Grabtumben der Přemyslidenherrscher Ottokars I. und Spytnihnevs II. sowie in dem Grabmal der Hl. Ludmila (Abb. III.7/Abb. III.8/Abb. III.9/Abb. III.10), die Karl IV. in Auftrag gegeben hatte.²³⁶ Die Traditionen der Pariser Plastik werden auch am Prager Hof und dessen

²³⁴ Heinrichs-Schreiber, U.: wie Anm. 8, S. 228. Sie weist in ihrer Untersuchung zu Recht auf die Unterschiede zwischen der weitgehenden plastischen Zurückhaltung der französischen Madonnen und der dominanten Struktur der Manteldrapierung bei den Schönen Madonnen hin. Der von ihr angestellte Vergleich zwischen jenen und der, Jean de Cambrai zugeschriebenen Madonna aus Marcoussis erscheint aber stark konstruiert. Weder die bewegte Leichtigkeit der Haltung, noch die verspielte Konstruktion der Faltenvariationen der Schönen Madonnen haben in der französischen Muttergottes eine Entsprechung. Die breiten Längsfalten und die ondulierte Faltenformation unterhalb des Christuskindes erscheint zwar plastisch, drängt sich aber nicht aus dem Figurenradius heraus. Auch die Vertiefung links und rechts vom Haupt Mariae durch den leicht nach vorne gezogenen Kopfschleier wird durch die betonte frontale Ausrichtung der Figurenkonzeption zurückgenommen. Die agile Bewegtheit des Kindes scheint viel eher auf eine eventuelle Auseinandersetzung der Französischen Plastik mit der bereits in den 80er Jahren beginnenden Konzeptionalisierung der Schönen Madonnen hinzudeuten, die sich auch in der Maria lactans des Musée du Louvre in Paris und der thronenden Maria im Cleveland Museum of Art vermuten lässt.

²³⁵ Heinrichs-Schreiber, U.: wie Anm. 8. In der Untersuchung wird auf die veristische Differenzierung der Gesichtszüge aufmerksam gemacht. Die bei den Konsolfiguren deutliche Faltenbildung an der Stirn und die in Oberlid- und Unterlidwulst eingebeteten geöffneten Augen und die charakteristische Mundpartie beleben die Oberflächenstruktur des Gesichts maßgeblich und stehen in Beziehung zu der kontrastreichen Drapierung des Mantels. Das glatte Kissen intensiviert die Wirkung des an der Oberfläche durchbrochenen Gesichts. Die realistischen Züge und die anatomische Differenzierung des Gesichts lassen einen Vergleich zu den Köpfen Claus Sluters zu. Die ihm heute zugeschriebenen Konsolfiguren in Vincennes weisen ein ähnliches Bestreben nach Individualisierung auf. Ebenso kommt man bei einer Beschreibung der, einige Jahre später (um 1390) zu datierende Prophetenbüste aus Thorn um eine Gegenüberstellung mit den Figurenkonzeptionen Claus Sluters nicht herum.

²³⁶ Das große Traditionsbewusstsein Karls IV. und seiner starke Heiligenverehrung, vor allen der Landesheiligen, brachte ihm die Zustimmung des zunächst den Luxemburgern negativ gewogenen Volkes. Die deutlich offenbarte Verehrung der Böhmisches Herrscher, seines Namenspatron, dem

Umkreis weiterentwickelt und durch die teilweise veristisch differenzierten Formulierungen, vor allem bei der Ausführung der Gesichter, von der konventionellen „gotischen“ Stilisierung befreit. In Frankreich ist eine ähnliche Entwicklung zu vermerken. Allerdings wird das Prinzip der Veränderung auf andere Weise deutlich.

Das teilweise „überraschend realistische Motiv“²³⁷ bedingt die Neuartigkeit des Ausdrucks bei den Schönen Madonnen. So gewinnt das Gewand zunehmend an Stofflichkeit und entwickelt ein eigenes, an Drapierungsmöglichkeiten kontrastreiches System, das zum Teil sogar „aufbricht“ und den Blick auf ein tiefer liegendes „Inneres“ gewährt. Hier kann das Grabmahl Ottokars I. Auskunft über die Konzeption und die Entwicklung des Gestaltungsvokabulars bei der sogenannten Parler-Plastik geben. Die Statue Ottokars I. wird auch in sich „dreidimensional“, die einzelnen Bildelemente erreichen eine starke plastische Selbständigkeit.²³⁸ Die monumentale Wirkung dieser Liegefigur entwickelt sich aus dem Formenreichtum der Gestaltung. Die kontrastreiche Drapierung bewirkt die starke Auflösung des Blockhaften. Die Plastizität des Gisants entsteht vordergründig aus der auffallenden Vertiefung unterhalb des rechten Arms. Das Hochziehen des Umhangs auf die gegenüberliegende Seite betont das plastische Moment der Figur. Ebenso erscheint das unter dem Kopf gelegte Kissen recht monumental. Wenngleich auch die Figur hinten flach gearbeitet ist, vermittelt sie durch diese Komponenten und durch die kontrastreiche Drapierung eine auffallend raumeingreifende Plastizität. Durch die Bewegung und die Belebung der Oberfläche erhält die Figur ihre plastische Präsenz.²³⁹

Als ein sehr außergewöhnliches und vor allem in bezug auf die Entwicklung der Schönen Madonnen vor allem aufschlussreiches Stück kann die zwischen 1370 und 1380 datierte Liegefigur an dieser Stelle genannt werden. Die Grabfigur der bereits seit 972 als Heilige verehrten Ludmila wurde in Zusammenhang mit den Přemysliden-Grabmälern von Karl IV. in Auftrag gegeben und wird ebenfalls mit den Parlern in Verbindung gebracht. Sowohl in Zusammenhang mit der Inszenierung der

Hl. Wenzel, sowie dessen Mutter Ludmila sicherten ihm Zustimmung des tschechischen Volkes und auch die notwendige Legimitation seiner Macht, die damit unter dem Schutz der Heiligen und Gott stand. Zu Karls Heiligenverehrung durch Reliquien und Kunstwerken siehe auch: Machilek, Franz: wie Anm. 212.

²³⁷ Schmidt, G.: wie Anm. 29, S. 234.

²³⁸ Homolka, J.: wie Anm. 17, S. 650ff.

²³⁹ Im Vergleich zu der Gisantradition Frankreichs, die im 14. Jahrhundert vor allem durch André Beauneveu und Jean de Liège vertreten wird, erscheint die böhmische Variante bemerkenswert plastisch formuliert. Die Durchschluchtungen der Oberfläche wie sie bei Ottokar I. oder bei Ludmila vorliegen, hat in der französisch orientierten Plastik keine Tradition. Zu der Beziehung der Plastik Böhmens zu der Plastik Frankreichs siehe u.a. Homolka, J.: wie Anm. 17, Didier, Robert, Recht, Roland: Paris, Prague, Cologne et la sculpture de la seconde moitié du VIVE siècle, à propos de l'exposition des Parler, Cologne, in: Bull. Mon. CXXVIII, 1980, S. 227-234, Schwarz, M.V.: wie Anm. 25, Heinrichs-Schreiber, U.: wie Anm. 8. hier v.a. S. 222-236.

Körperlichkeit wie auch in bezug auf die physiognomische Gestaltung diese Figur in ihrer Darstellung außergewöhnlich. Umso mehr erstaunt es daher, dass sie bisher in bezug auf die Entwicklung des Bildtypus Schöne Madonna wenig Beachtung fand. Die Grabfigur dieser weiblichen Landesheiligen ist trotz ihrer Abflachung an der Rückseite ähnlich plastisch wie jene Liegefigur Ottokars I. Ihre Plastizität entwickelt sich einerseits aus der monumentalen Gewandplastik und andererseits aus der Belebung des Figurenkerns durch die Schreitstellung der Beine sowie durch die zum Beten gefalteten Hände²⁴⁰. Vergleichbar mit der Figur Ottokars I. erscheint die Figur der Hl. Ludmila bewegt und drängt sich aufgrund der Belebung der Oberfläche in den Raum. Das Gesicht jedoch entfernt sich stilistisch wie kompositorisch von das der Darstellung Ottokars. Im Gegensatz zu diesem erscheint sie weicher, in sich geschlossener und idealisierter. Sie hält die Augen geschlossen, was dem harmonischen Ausdruck zusätzliche Ruhe verleiht. Das rund-ovale Gesicht ist glatt, fast ohne pathognomische Belebungen. Die Augen sind sanft in das Orbit eingebettet, die Nasolabialfalten reflektiert das leichte Lächeln.

Diese eigentümliche Konzeption beruht auf einer Verschmelzung von Heiligenfigur und Grabfigur. Sie vertritt nicht den tradierten Bildtypus des Herrscherportraits, sondern verweist vielmehr auf ihre Rolle unisono als Landespatronin und als Heilige. Dies bezeugt vor allem die Wahl des klassischen Heiligengewandes, das mit keinem Element auf die zeitgenössische Tracht deutet. Die Formulierung des Kopfschleiers erinnert unweigerlich an das zeitgenössische Vesperbild, wie es beispielsweise in Brünn, Breslau und Luttein²⁴¹ vorliegt. Hier klingt jedoch deutlich ihre Legende an. Der Kopfschleier wird in den seltsam gebundenen langen Schleierenden dargestellt, was darauf hindeutet, dass der Schleier bei der Heiligen das Instrument ihrer Ermordung,²⁴² ausdrückt. Die Darstellung der Heiligen wird auf der einen Seite durch die Belebung der Gewandoberfläche und der Bewegtheit des Figurenkerns in ihrer plastischen Wirkung verstärkt, auf der anderen Seite aber bei der Gestaltung der Physiognomie aufgrund der Schematisierung realistischer Elemente idealisiert.

²⁴⁰ Die zum Gebet gefalteten Hände auf einigen Abbildungen gehen auf eine Ergänzung hervor, scheinen aber der originalen Geste zu entsprechen.

²⁴¹ Siehe hierzu in dieser Untersuchung Kapitel II.

²⁴² Ludmila ist die Gemahlin des ersten christlichen Herzogs von Böhmen Boriwojs. Nach dem Tod ihres Sohnes wird ihr die Erziehung und der Vormundschaft ihres Enkels, dem Hl. Wenzel von Böhmen, anvertraut. Wegen der aufkommenden Eifersucht und dem Hass ihrer Schwiegertochter Drahomira zieht sich Ludmila nach Tetin zurück und wird dort auf Drahomiras Veranlassung im Jahr 921 von zwei Mördern erdrosselt. Sie wird seit 972 als Heilige verehrt. Ihre Verehrung als Heilige stand in Zusammenhang mit der Gründung eines Frauenklosters, der St. Georgs - Kirche auf der Prager Burg, auf ihrer Grabstätte. Zur Geschichte der Luxemburger siehe u.a.: Baumann, Winfried: Die Literatur des Mittelalters in Böhmen. Deutsche, lateinische und tschechische Literatur vom 10. bis zum 15. Jahrhundert, München 1978; Lexikon des Mittelalters, Bd VI, München, Zürich, 1993.

Mehr noch als Grabmalfiguren bieten sich jene „Portraits“ zu einem Vergleich an, die zumeist allgemein als Triforiumsbüsten bezeichnet werden. Mit ihnen können die Innovationen der böhmischen Kunst am Ende des 14. Jahrhunderts deutlich gemacht werden. Die Büsten des Triforiums im Prager St. Veitsdom, werden heute nicht mehr alle mit Peter Parler in Verbindung gebracht werden. Sie sind insbesondere darum als Besonderheit in den kunstgeschichtlichen Diskurs eingegangen, da sie in ihrer physiognomischen Beschaffenheit außergewöhnlich sind. Vor allem in den weiblichen Büsten der Ehefrauen Karls IV., Blanche de Valois (Abb. III.11), Anna von der Pfalz (Abb. III.12), Anna von Schweidnitz (Abb. III.13) und Elisabeth von Pommern (Abb. III.14) bieten sich aufschlussreiche und ausschlaggebende Kriterien zur Klärung der Frage nach der Entwicklung der Physiognomien der Schönen Madonnen. Die in allen weiblichen Portraits vorkommende liebevolle Rundung des Gesichts, die Modellierung der Wangen und des spitz zulaufenden Kinns sowie die sinnliche Formulierung der Lippen weisen auf eine Wendung der Kunstgestaltung in Richtung einer Betonung veristischer Differenzierung der Physiognomie. Damit distanzieren sich diese weiblichen Köpfe von der physiognomischen Stilisierung der Pariser Plastik. Wenn auch die Büsten noch nichts von der sinnlichen und zugleich idealisierten Lieblichkeit der Schönen Madonnen haben, sondern im Vergleich zu jenen bewusst durch die Verismen vor allem der Kinn- und Mundpartie und den, ein wenig hervortretenden Augen eher eine natürliche, wirkliche, irdische Schönheit repräsentieren, vermag man hierin bereits eine frühe Form des Schönen Madonnengesichts in den Grundzügen erkennen zu können. Allein bei zwei, etwas später datierten profanen Frauendarstellungen, der sogenannten Parler-Büste aus Köln (um 1390) (Abb. III.15) sowie der weiblichen Konsolenfiguren des Altstädter Brückenturmes (1388/90) (Abb. III.16), erkennt man schon eine, mit den Schönen Madonnen durchaus vergleichbare weichere, sinnlichere und zugleich verklärte Schönheit.

Die Idealisierung, wie sie uns bei jenen letzten Beispielen ebenso wie bei den Schönen Madonnen begegnet, liegt auch in vergleichbarer Form in den plastischen Marienbildern des letzten Drittels des 14. Jahrhunderts vor. Die in die 70er Jahren des 14. Jahrhunderts datierte Madonna aus der St. Jacobskirche in Iglau²⁴³ (Abb. III.17/Abb. III.18) erscheint diesbezüglich aufschlussreiche Hinweise auf Vorformen des Gesichts der Schönen Madonna geben zu können. Sie steht physiognomisch der zeitgenössischen Böhmischen Malerei, insbesondere vertreten durch die sogenannten Böhmischen Gnadenbilder, nahe. Dies zeigt sich insbesondere in der Modellierung ihres Gesichts. Die Sinnlichkeit ihrer Physiognomie, die rundliche Gesichtsform und die

²⁴³ Siehe hierzu u.a.: Bachmann, H.: wie Anm. 220.

präzise Ausführung der einzelnen Elemente demonstrieren bereits ein Streben hin zur Idealisierung. Die Zartheit der Gestaltung, die sanfte Modellierung der Wangen, die rundliche Kinnpartie, die präzise Formulierung der Lippen und der Augen gehen über das System der Triforiumsbüsten deutlich hinaus. Mit den Madonnen scheint vielmehr das Konzept der gemalten Marienbilder auf die Plastik übertragen worden zu sein. Zwei weitere Madonnen aus Iglau²⁴⁴ bzw. aus Unterkalna²⁴⁵ bei Trautenau stehen dieser sehr qualitätsvollen und für das plastische Marienbild „um 1400“ ausschlaggebenden Figur sehr nahe. Mit die stilistischen Nähe wird die Suche nach neuen Gestaltungsmitteln und Ausdrucksformen offenbar.

Neben den subtilen, meist auf die Physiognomie bezogenen Veränderungen lässt sich gerade ab dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts ein deutliches Streben nach Eigenständigkeit der Böhmischemährischen Plastik erkennen. Die Innovationsbestrebungen beziehen sich vor allem auf die Inszenierung der Körperlichkeit Christi und Mariae, die Darstellung einer gestenreichen und stark „bewegten“ Plastik sowie schließlich die Gestaltung der Physiognomie. Dies beweisen die beiden, etwa zeitgleich entstandenen thronenden Madonnen aus Konopischt²⁴⁶ (Abb. III.19), bzw. aus Most (Abb. III.20). Diese Figuren bezeugen das Streben in der wiederum lieblichen Darstellung des Gesichts Mariae.

In Verbindung mit der gesamten Figurengestaltung lässt sich zusammenfassen, dass die Variationen innerhalb des gotischen traditionellen Systems nunmehr immer eigenständiger die Tradition in artifiziieller Weise erweitern. Der Verlauf des Mantels wird fließender, der Bewegung des Figurenkerns weicher, das Zusammenspiel von Gewand und Körperkern routinierter. Auch die Gesten scheinen selbstverständlicher. Die Hervorhebung einzelner Körperpartien wird durch eine Intensivierung der Bewegung gesteigert, um die Szene zu dramatisieren und die Schwerpunkte der Darstellung herauszustellen. Ein auffallendes Merkmal der Plastik des letzten Drittels des 14. Jahrhunderts ist die Inszenierung artifiziiell ausgedrückter „körperlicher“ Bewegung. Dies zeigt sich auch im Marienbild, das nun durch ausgeweitete Gesten die Präsentation des Christuskindes betont, damit zugleich aber auch eine größere Plastizität erreicht. Die genannten Beispiele präsentieren den Körper Mariae stärker, als später die Schönen Madonnen. Das partielle „Demaskieren“ des Körpers geschieht über eine weitreichende Bewegung. Die Figur löst sich nun mehr von der Blockhaftigkeit heraus und vermittelt zum ersten Mal den Anschein der durchgängigen

²⁴⁴ Iglau, Privatbesitz. Siehe hierzu u.a.: Bachmann, H.: wie Anm. 220, Homolka, J.: wie Anm. 17.

²⁴⁵ Siehe hierzu u.a.: Bachmann, H.: wie Anm. 76, S. 110ff.

²⁴⁶ Siehe hierzu u.a.: Bachmann, H.: wie Anm. 76; Homolka, J.: wie Anm. 17.

Dreidimensionalität. Jede Bewegung, die sich im vorderen Bereich, der Hauptansichtsseite, ausdrückt, erhält einen Verweis auf der Figurenrückseite. Die thronende Maria lactans aus Konopischt²⁴⁷ entwickelt aus einer körperlich gedachten Gestik und der spiralenförmig gedrehten Haltung eine körperliche Bewegung und damit eine neue Form der Interpretation von Plastizität. Das betonte Präsentieren des Kindes (Most) oder die Betonung der Interaktion mit dem Kind (Stillen) wie in Konopischt vermittelt den Eindruck eines agilen Marienkörpers. Die Bewegung der Muttergottes ist in beiden Fällen mit der Präsentation des Kindes verbunden. Durch die Kombination eines ausgeklügelten Systems der Binnenstruktur des Gewandes, einer, in der vorausgegangenen Plastik beispiellosen dramatisierten Gestik und nicht zuletzt einer natürlicheren Formulierung der Gesichter, entwickelt sich eine artifizielle Körperlichkeit Mariae. Obgleich die Gesichter jener Marienbilder bereits die Physiognomie der Schönen Madonnen vorprägen, verändert sich der Ausdruck etwa zehn Jahre später erneut. Die angekündigte Symbiose von Profan- und Heiligenbild in bezug auf die Physiognomie wird am Ende des 14. Jahrhunderts erneut im Raffinement gesteigert. Schließlich wird es zur Eigenart der Schönen Madonnen.

In den Konzeptionen der Schönen Madonnen scheinen all jene Vorstufen plastischer Entwicklung in Böhmen und Mähren eingegangen zu sein und diesen Bildtypus nachhaltig geprägt zu haben. Ist es zum einen das deutliche Interesse an der Inszenierung der Plastizität, die vor allem durch den Einsatz der Gestik sowie durch eine voluminöse Faltenplastik neue Dimensionen von Plastik erlangen kann, spielt andererseits die außergewöhnliche Gestaltung der Gesichter in ihrer Verschmelzung von sinnlichen Realismen und Idealisierungen eine übergeordnete Rolle. Die in den Triforiumsbüsten noch vorherrschende Bestrebung nach einer veristischen Differenzierung der Physiognomie, um eine „Echtheit“²⁴⁸ der Darstellung zu suggerieren, wird bei den Schönen Madonnen durch die Idealisierung ihrer Schönheit zurückgenommen, keinesfalls aber aufgehoben. Zu den thronenden Madonnen aus Konopischt wurden bereits entwicklungsgeschichtliche Analogien zu den Schönen Madonnen aufgezeigt. Auch die Madonna der Pfarrkirche in Zbrak²⁴⁹ (Abb. III.21), die zwar noch keine Schöne Madonna im eigentlichen Sinne darstellt, steht diesem

²⁴⁷ Siehe hierzu u.a. Bachmann, H.: wie Anm. 22 und 76, S. 110ff.

²⁴⁸ Legner, Anton: Skulptur in Prag und Böhmen, in: Handbuch der Ausstellung „Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400“, hrsg. von Anton Legner, Köln 1978, S. 222.

²⁴⁹ Holz, 135 cm. Zur Zeit als Leihgabe in der Národní Galerie in Prag / St. Agnes Kloster. Siehe hierzu u.a. Bachmann, Hilde: wie Anm. 78, Homolka, Jaromir: wie Anm. 17. Nach Restaurierungsarbeiten konnte festgestellt werden, dass die Haare Mariae und ihr Kopftuch sowie die Haare des Christuskindes nachträglich ergänzt worden sind.

Bildtypus sowohl kompositorisch wie auch ikonographisch nahe.²⁵⁰ Sie steht sanft geschwungen auf einer Plinthe und lässt kaum einen Körper vermuten. Interessant ist die Ausweitung einer, bei der Madonna des Altstädter Rathauses (Abb. III.22) ansatzweise formulierten, weit nach unten gezogenen Schüsselfalte, die bei der Zebraker Figur verhältnismäßig monumental ausgeführt ist.²⁵¹ Die breite Schüsselfalte der meisten Schönen Madonnen hat hiermit ihre nächststehende Vorform. Das Verhältnis von Gewand und Körper sowie von Be- und Entlastung bleibt dennoch ganz traditionell. Sie berührt zwar mit beiden Händen den Körper Christi, das intime Moment der sich in das kindliche Fleisch eindrückenden Finger wird aber noch nicht thematisiert. Auch die Bewegung des Christuskindes ist noch verhalten. Sein Blick ist unbestimmt. Sein Körper aber ist bereits nackt und ebenso fleischlich wie in Konopischt, Most und Saras. Ebenso wie das Gesicht der Mutter bereits an plastischer Modellierung und veristischer Differenzierung gewinnt, wird auch das Gesicht des Christuskindes durch die runden Pausbäckchen kindlich formuliert. Der zum Sprechen geöffnete Mund belebt das Gesicht zusätzlich. Durch das Fehlen bestimmter, für die Schönen Madonnen typischer Merkmale, wie dem Eindrücken des kindlichen Fleisches, die bewegte Haltung, die unmittelbare Beschäftigung Mariae mit dem Kind oder die Präzision und Perfektion in der Darstellung veristischer Elemente, wie der Haut, kann diese Figur nicht zu den Schönen Madonnen gerechnet werden. Als Vorform dieses Bildtypus allerdings erscheint sie außerordentlich wichtig.

Das neue Verhältnis von Gewand und Figurenblock der Schönen Madonnen hat seine Ursprünge in der Plastik des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts. Hier kann die Skulptur um die Mitte des 14. Jahrhunderts im Umkreis der Parler-Werkstatt als Vorbild genommen werden. Die Inszenierung einer artifiziellen Körperpräsenz durch das „Mantelschale/Körperkern-Prinzip“, welches im Rahmen der Repräsentations- bzw. und/oder Sepukralplastik entwickelt worden ist, hat im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts auch das Heiligenbild nachhaltig prägen können, wie die Darstellung

²⁵⁰ Diese Figur erscheint in ihrer Konzeption so außergewöhnlich, dass man die Vermutung, in ihr eine auf ältere Bildtraditionen zurückgreifende Wiederholung der Schönen Madonnen nicht unbeachtet lassen darf. Kompositorisch und inhaltlich steht ihr vor allem die, immer wieder mit der Parler-Werkstatt verbundene, etwa zeitgleich entstandene Rathaus Madonna (Sandstein, 154 cm) nahe. Stilistisch jedoch gibt es kein adäquates Beispiel. Allerdings lässt die Darstellung einer Johannesfigur, die demselben Meister zugeschrieben wird, eine frühe Datierung durchaus plausibel sein. Geht man davon aus, so ist sie ein wichtiges Bindeglied zwischen dem traditionellen Marienbild und dem Bild der Schönen Madonnen.

²⁵¹ Zur Madonna des Altstädter Rathauses siehe u.a.: Bachmann, Hilde: wie Anm. 76, Homolka, J.: wie Anm. 17. Ein Grund für die deutlichen Divergenzen, sowohl kompositorisch wie auch inhaltlich, könnte die Positionierung sein. Während die Zebraker Madonna ursprünglich wahrscheinlich für eine Prager Kirche gemacht worden ist, wie Jaromir Homolka vermutet, war die Madonna des Altstädter Rathauses eine „öffentliche“ Figur und bedurfte der Orientierung an einer anderen, konventionelleren Ausdrucksform.

des Hl. Wenzels und die, den Brüdern Klausenburg zugeschriebene Skulptur des Hl. Georgs bezeugen. Die Verbindung des verklärt inszenierten Gesichtsausdrucks und der bewegten Plastizität hat mit diesen Figuren einen Stand erreicht, der dem plastischen Marienbild „um 1400“ neue Darstellungsmöglichkeiten vorwegnimmt.

III.2. Entwicklung eines Bildtypus – Adaption tradierter Strukturen im Böhmisches Gnadenbild und dessen Einfluss auf die Konzeption der Schönen Madonnen

Mehr noch als die Plastik hat die Böhmisches Malerei der 40er bis in die 80er Jahre des 14. Jahrhunderts eine eigene Position im kunsthistorischen Kontext entwickelt. Unter Einfluss der französischen sowie der italienischen Maltradition hat sie einen neuen Stil entwickelt, der eine eigenständige Tradition begründet. Insbesondere in bezug auf die neuartige Inszenierung christologischer und mariologischer Motive, wie sie bei den Schönen Madonnen vorliegen, kann vor allem die böhmische Tafelmalerei Auskunft geben. M.V. Schwarz²⁵² hat zurecht auf die formale und kompositorische Affinität der Böhmisches zu der Italienischen, vor allem seneser Tafelmalerei hingewiesen und die Thesen W. Pinders,²⁵³ G. Schmidts,²⁵⁴ K. Stejskals²⁵⁵ und H. Belting²⁵⁶ aufgenommen und methodisch im Ansatz korrigiert. Ohne die italienische Maltradition des Trecento kann die böhmische Malerei nicht verstanden werden. Insbesondere der Ansatz J. Pesinas,²⁵⁷ K. Stejskals und zuletzt M.V. Schwarz', die sogenannten Gnadenbilder vor dem Hintergrund der byzantinischen und italo-byzantinischen Ikone zu sehen, erscheint für das Verständnis dieser Bildwerke von Bedeutung. Die außergewöhnliche Struktur und die neuartige Inszenierung der Bildmotive lässt kaum einen Weg an der Ikone vorbeiführen.

Die Malerei Böhmens hat im 14. Jahrhundert eine separate Position innerhalb der europäischen Kunst eingenommen. Die Beziehungen zur Französischen wie auch zur Italienischen Malerei zeichnen sich beispielsweise in der Darstellung der Gewänder sowie der Wahl der Farben ab. Aber um die Mitte des 14. Jahrhunderts aber wird die Suche nach eigenen Formen deutlich. In diesem neuen Rahmen fallen die Heiligenbilder des Magister Theodericus der Heiligenkreuzkapelle auf der Burg Karlstein, der Hohenfurther Altar sowie schließlich die Illuminationen des Liber Viaticus des Kanzlers Karls IV., Johann von Neumarkt, ins Gewicht. All jenen unterschiedlichen Werken ist gemeinsam, dass sie zwar die Tradition Französischer und Italienischer Malerei aufnehmen, sich aber zugleich von dieser distanzieren und nach eigenen Ausdrucksmöglichkeiten suchen. Jede Neudefinition der eigenen Kunst erfordert zunächst einmal die Anregung durch Impulse aus anderen Kunsthochburgen, um dann schließlich eigene Gestaltungsmöglichkeiten zu entwickeln.

²⁵² Schwarz, M.V.: wie Anm. 28.

²⁵³ Pinder, W.: wie Anm. 3.

²⁵⁴ Schmidt, G.: wie Anm. 9, ders.: wie Anm. 29, S. 230.

²⁵⁵ Stejskal, K.: wie Anm. 42.

²⁵⁶ Belting, H.: wie Anm. 178.

²⁵⁷ Pesina, J.: wie Anm. 42.

Es ist interessant zu erkennen, welche Strömungen eingeflossen sind und wie sie miteinander verschmolzen und neu aufbereitet wurden. Die Symbiose unterschiedlicher Formensprachen schuf die Voraussetzung für eine, in wenigen Jahrzehnten entwickelte eigene Tradition. G. Schmidt²⁵⁸ teilt die Böhmisches Malerei des 14. Jahrhunderts in drei Entwicklungsstufen ein: in die frühe Phase fallen der Hohenfurther Altar, die Tafeln des Magister Theodericus auf der Burg Karlstein (Heiligenkreuzkapelle), die Glatzer Madonna sowie die böhmischen Gnadenbilder. Die zweite Phase wird vertreten die Wandmalereien des St. Veitsdoms, des Emmausklosters sowie jene der Katharinen- und der Marienkapelle auf der Burg Karlstein. Die letzte Phase wird durch den Wittingauer Altar²⁵⁹ und das Jeře-Epitaph repräsentiert²⁶⁰.

Obgleich kompositorisch wie stilistisch deutliche Unterschiede zwischen den einzelnen Stufen bestehen, können bestimmte Tendenzen herausgestellt werden. Diese beziehen sich vornehmlich auf die Gestaltung der Gesichter, der Inszenierung der Figuren im Bild und zuletzt auf die Wahrnehmungsstrategie, bzw. dem intendierten Verhältnis zwischen Bildwerk und Betrachter. An dem wohl außergewöhnlichsten und daher sehr exemplarischen Bildtyp der neuen böhmischen Malerei, dem Böhmisches Gnadenbild²⁶¹, lassen sich diese genannten besonderen Merkmale demonstrieren. Zudem kann davon ausgegangen werden, dass dieses gemalte Marienbild die Entwicklung der Schönen Madonnen stilistisch wie inhaltlich beeinflusst hat.

Die Neuheit dieser Marienbilder liegt im Wesentlichen in der eigenständigen Form des „programmatischen Historismus“, den K. Stejskal²⁶² zu Recht der böhmischen Kunst unterstellt. Insbesondere im Böhmisches Gnadenbild erkennt man eine traditionelle Bildsprache mit neuen Gestaltungselementen. Die Gnadenbilder, die insbesondere durch das Marienbild verkörpert werden, weisen eine Assimilation von tradiertem Bildtypus, wie es beispielsweise die italo-byzantinische Marienikone repräsentiert, und einem modernen, d.h. französischen bzw. italienischen Gestaltungsvokabular auf.

²⁵⁸ Schmidt, G.: wie Anm. 9.

²⁵⁹ Zum Wittingauer Altar siehe auch: Oettinger, K.: wie Anm. 208.

²⁶⁰ Zur Entwicklung der Böhmisches Malerei siehe u.a.: Oettinger, Karl: wie Anm. 208; Schmidt, G.: wie Anm. 9, u.a. Zur Malerei Böhmens siehe u.a. Stejskal, Karel (Wandmalerei), Krása, Josef (Buchmalerei), Pesina, Jaroslav (Tafelmalerei) in: Ausstellungskatalog „Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400“, ab S. 718ff, hrsg. von Anton Legner, Köln 1978, Matejcek, A., Pesina, J.: wie Anm. 177.

²⁶¹ Den Begriff „Böhmisches Gnadenbild“ verwende ich im Verlauf meiner Untersuchung ausnahmslos für das Brustbild der Muttergottes mit Kind. Mir ist bewusst, dass sämtliche Darstellungen von Heiligen oder von Szenen aus der Passion Christi (Geburt/Anbetung/Kreuzigung) als Gnadenbild bezeichnet werden können, doch zur Darstellung der hier vorgestellten Problematik erscheint dieser Begriff vor allem für das gemalte Marienbild aussagekräftig.

²⁶² Stejskal, K.: wie Anm. 42.

M.V. Schwarz hat zuerst diese Gnadenbilder in direkten Bezug zu der Marienikone gestellt und schließlich in Verbindung zu den Schönen Madonnen gebracht. Die „Abhängigkeitstheorien“ W. Pinders und H. Beltings korrigierend, gelingt es M.V. Schwarz²⁶³ die Entwicklung beider neuen und zugleich einzigartigen Marienbilder, dem sogenannten böhmischen Gnadenbild und der Schönen Madonna, vor einen gemeinsamen Hintergrund zu stellen. Die Überschneidungen beziehen sich auf inhaltliche sowie auf kompositorische Aspekte. Die Diskussion um die evidente kompositorische Beziehung des Böhmisches Gnadenbildes zu der Marienikone und zugleich zu dem Marienbild des frühen italienischen Trecento, haben bereits W. Pinder, G. Schmidt, J. Pesina und K. Stejskal angeregt. M.V. Schwarz betont nun zusätzlich die inhaltlichen Aspekte. Allerdings ist er in der Kategorisierung zwischen byzantinischer, italo-byzantinischer und italienischer Ikone nicht differenziert genug. Die Unterscheidung dieser Bildtypen erscheint vor allem in bezug auf die Entwicklung des Marienbildes im Westen wichtig.

²⁶³ Schwarz, M.V.: wie Anm. 28.

III.2.1 *Das Böhmisches Gnadenbild – eine Ikonenparaphrase? Entwicklung eines Bildtypus*

Der Einfluss der Ikone auf die Kunstentwicklung des Westens erfolgte ab dem 12. Jahrhundert und wurde über die Verehrung der sogenannten „Importikonen“²⁶⁴ angeregt. Insbesondere in Italien, aber auch in Frankreich waren Ikonen als verehrungswürdige Bilder bekannt. Die meisten dieser verehrten Heiligenbilder stammten nicht aus Byzanz direkt, sondern aus Italien, insbesondere Rom, verfolgten aber auch über eine eigene Ikonentradition, die nicht einfach byzantinisch genannt werden kann. Dies sei nur auf die Lukasmadonna in ihren verschiedenen Variationen zu beziehen, wie G. Wolf²⁶⁵ darlegt.

Eine vergleichbare Entwicklung wiederholt sich um die Mitte des 14. Jahrhunderts in Böhmen. Der Unterschied zwischen Italien und Böhmen besteht darin, dass in Italien die Orientierung an Byzanz zum Stil der Kunst des 13. Jahrhunderts geworden ist, von dem man sich allmählich löst, indem man gotisches Vokabular aufnimmt. Auch in Böhmen wurden Ikonen unterschiedlicher Herkunft rezipiert. Ein Beweis dafür zeigt sich in der Darstellung des frontalen Christusbildes, wie beispielsweise in der Szene der Auferstehung des Hohenfurter Altars²⁶⁶ (Abb. III.23). Die Erinnerung an das Bild der Vera icon wird, trotz stilistischer Veränderungen, deutlich. Die später entstandene Darstellung auf dem Wittingauer Altar²⁶⁷ (Abb. III.24) wiederholt diesen Typus. Zudem gibt es zwei „um 1400“ datierte Vera icon-Darstellungen, einem Christusbild aus dem Apostelzyklus aus dem Kapuzinerkloster (Prager Burg)²⁶⁸ sowie einem weiter Christusbild im Domschatz des St. Veitsdoms²⁶⁹.

²⁶⁴ Belting, H.: wie Anm. 178, S. 392.

²⁶⁵ Wolf, Gerhard: *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990, S. 228ff

²⁶⁶ Národní Galerie, Prag im St. Agneskloster.

²⁶⁷ Národní Galerie, Prag im St. Agneskloster. Zum Wittingauer Altar siehe u.a.: Oettinger, K.: wie Anm. 207.

²⁶⁸ Heute in der Národní Galerie in Prag im St. Agneskloster. Die deutliche Orientierung an der Anordnung byzantinischer Ikonostasen verbindet sich mit der Maltradition des späten 14. Jahrhunderts, wie sie vor allem von dem Wittingauer Altar repräsentiert wird. Auch die Ausstattung der Heiligenkreuzkapelle auf der Burg Karlstein des Magister Theodericus orientiert sich an der byzantinischen „Ikonostase“. Siehe hierzu u.a. Stejskal, Karel (Wandmalerei), Krása, Josef (Buchmalerei), Pesina, Jaroslav (Tafelmalerei) in: Ausstellungskatalog „Die Parler und der Schöne Stil 1350 – 1400“, ab S. 718ff, hrsg. von Anton Legner, Köln 1978, Matejcek, A., Pesina, J.: wie Anm. 177, Fajt, J.: wie Anm. 9.

²⁶⁹ Dieses Beispiel führt die starke Orientierung an alten Bildtraditionen in Prag am Ende des 14. Jahrhunderts besonders deutlich vor Augen, wie insbesondere das gedunkelte Inkarnat die Reduktion auf das Antlitz beweisen. Diese retrospektive Tendenz lag in Böhmen bereits durch den Hohenfurter Altar und das Passional der Äbtissin Kunigunde vor. Die ursprüngliche Provenienz dieses Bildwerks ist nicht gesichert. Allerdings ist es nicht auszuschließen, dass diese Ikone ursprünglich für den Prager Veitsdom angefertigt und dort auch verehrt wurde. Tatsächlich ist im Inventar der Altäre aus dem Jahr 1397 von „duas tabulas“ die Rede, von welchem eines die „facie Christi“ abgebildet haben sollte. Siehe hierzu u.a.: Matejcek, A., Pesina, J.: wie Anm. 177, Kesner, Ladislav: *Die Tafelmalerei des Schönen*

Im böhmischen Marienbild erkennt man auch den Einfluß der in Rom längst verehrten Lukasbilder. Im 13. und 14. Jahrhundert erhält die Verehrung der Ikone, vertreten meist durch den italo-byzantinischen Typus, neben Frankreich²⁷⁰ und Italien²⁷¹ vor allem in Böhmen²⁷² eine übergeordnete Rolle. Vor dem Hintergrund der Verehrung tradierter Heiligenbilder verlangt die These einer kompositorischen und inhaltlichen Verwandtschaft des Böhmischen Gnadenbildes zu der Marienikone nach einer näheren Untersuchung. Die Bezeichnung des böhmischen Marienbildes als „Ikonenparaphrase“²⁷³ scheint hier zu vereinfacht. Es ist zu betonen, dass im 14. Jahrhundert gerade in Böhmen am Hof Karls IV. eine gesteigerte Heiligen- und Reliquienverehrung und damit verbunden eine Wertschätzung alter Ikonentafeln vorlag. Zwei außergewöhnliche Marienbilder sprechen für eine Auseinandersetzung mit diesem Bildtypus. Eine davon ist eine Darstellung der Maria als byzantinische Hagiosoritissa. Karl IV. scheint das Original einer verehrten Madonnen tafel (Abb. III.25) auf seiner zweiten Romfahrt (1368-1369) in der Kirche Santa Maria in Ara Coeli gesehen zu haben und ließ es kopieren. Dieses Madonnenbild entstand im 11. und 12. Jahrhundert als Kopie der Madonna von Santa Sisto; wird aber um 1370 selbst als Lukasmadonna erwähnt²⁷⁴. Die bewusste Berufung auf ein römisches Gnadenbild, wie es beispielsweise die Madonna von „Santa Sisto“ der Kirche Santa Maria del Rosario (Abb. III.26) repräsentiert, ist hierbei augenscheinlich. Nach der böhmischen Kopie entstanden drei Marienbilder, die bis heute in der Prager Sammlung aufbewahrt werden.²⁷⁵ Diese Darstellungsform der Muttergottes hat bis dato in

Stils, in: Ausstellungskatalog des Historischen Museums Wien „Prag um 1400. Der Schöne Stil, Böhmisches Malerei und Plastik der Gotik“, Wien 1990, S. 43-79, Zu dem genannten Christusbild siehe dort S. 61.

²⁷⁰ Zur französischen Malerei des Mittelalters siehe u.a.: Sterling, Charles: *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*, Paris 1987, Avril, Francois: *Buchmalerei am Hofe Frankreichs 1300-1380*, München 1978.

²⁷¹ Zur italienischen Malerei des Mittelalters siehe u.a.: Sinibaldi, Giuglia, Brunetti, Giuglia: *Pittura italiana del duecento e trecento*. Catalogo della mostra giottesca di firenze, 1937, Longhi, Roberto: *Giudizio sul duecento et ricerche sul trecento nell' Italia centrale*, Firenze 1974, Meiss, Millard: *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The arts, religion and society in the mid-fourteenth century*, Princeton, 1980.

²⁷² Siehe hier insbesondere: Stejskal, K.: wie Anm. 42, Belting, H.: wie Anm. 178, S. 363, 374-379.

²⁷³ Schwarz, M.V.: wie Anm. 28.

²⁷⁴ Zur böhmischen Hagiosoritissa siehe Stejskal, K.: wie Anm. 42, S. 157. Zur Lukasmadonna in Rom siehe Wolf, G.: wie Anm. 265

²⁷⁵ Die Unterschiede bestehen in der Darstellung der Blutstropfen, die das Gesicht Mariae sowie den Schleier bedecken. Sie sind nur auf der einen Tafel zu erkennen. Die Beziehung zum Wittingauer Meister, die sowohl bei J. Pesina als auch bei K. Stejskal festgestellt wird, ist möglich, aber nicht wirklich zu belegen. Mit Sicherheit ist ein in Böhmen, vielleicht in Prag direkt, ansässiger Maler für diese Repliken, auch für das Brünner Gnadenbild verantwortlich. Das Motiv der Blutstropfen liegt bereits einige Zeit früher aus der Kreuzigungsszene des Hohenfurter Altar vor. In wie weit vielleicht griechische Künstler am Prager Hof tätig waren, bleibt ebenfalls spekulativ. Dennoch weist K. Stejskal darauf hin, dass bereits im 9. Jahrhundert die ostkirchliche Tradition, und damit mit Sicherheit auch die Bildtradition, im Reich Karls IV. bekannt war. So sanden beispielsweise im Jahre 1081 „die Fürsten von Böhmen dem Passauer Bischof Hermann ein ‚imago Beatae Virginis graeco opere merabiliter expressa‘, am ehesten wohl eine Mosaikikone.“ Weiter wurden im Schatzkammerinventar des Veitsdomes einige alte Werle als „opere graeco“ oder „cum litteris graecis“ beschrieben. Stejskal, K.: wie Anm. 42, S. 157. Man kann

Böhmen kaum Tradition. Umso mehr aber scheint es den Andachtsbildcharakter der Böhmisches Gnadenbilder im 14. Jahrhundert beeinflusst zu haben. Die Muttergottes aus Breznice (Abb. III.27), die 1396 in Raudnitz nach Vorbild einer vom Hl. Lukas gemalten Ikone angefertigt wurde, erinnert ebenfalls an byzantinische Ikonen, wie beispielsweise jene, aus dem 14. Jahrhundert stammende Marienikone aus Konstantinopel²⁷⁶. Auch die byzantinische Ikone aus Brünn²⁷⁷, die Karl IV. seinem Bruder Johann Heinrich, dem Markgrafen von Mähren, 1356 zu dessen Klostergründung der Augustinerchorherren geschenkt hatte, kann die allgemeine Ikonenverehrung, die mit dem starken Reliquienkult ein religiöses Verhalten und eine übergeordnete Schaufrömmigkeit bildete, bestätigen. Beide Marienbilder zeigen als Repliken nach dem Vorbild der als Lukasbild verehrten Marienikone das Halbkörperbild der Maria. Einmal mit und einmal ohne Christuskind. Das Motiv des Brustbildes scheint zudem ein wichtiger Anhaltspunkt zur Klärung der Eigenart und der stilistischen Abhängigkeit der Böhmisches Gnadenbilder hinsichtlich anachronistischer Einwirkungen zu sein.

Am Ende des 14. Jahrhunderts trifft man auf eine kleine Gruppe Marienbilder, die in bezug auf die Komposition, vor allem durch die Wahl des Ausschnitts der Darstellung, das Prinzip Ikone evozieren. Zugleich erscheinen sie im Gegensatz zu dem tradierten Bildtypus überaus plastisch. Dieses Merkmal bringt das Böhmisches Gnadenbild in Beziehung zu dem Bildtypus Schöne Madonna. Die gegen 1380/1390 entstandenen Madonnenbilder aus Raudnitz (Abb. III.29) respektive aus Neuhaus (Abb. III.30) und schließlich der berühmten Marien tafel aus dem St. Veitsdom (Abb. III.28) nehmen das Bildvokabular sowohl des frühen Böhmisches Gnadenbildes, als auch das der Schönen Madonnen auf. Durch diese Symbiose zweier Traditionen entsteht ein neues Konzept, das in der modernen Forschung zu unterschiedlichen Beurteilungen des Böhmisches Gnadenbildes und dessen Bezug zur Schönen Madonna geführt hat.

Diese späteren Marienbilder repräsentieren schon nicht mehr den ikonenhaften Gnadenbildtypus. Vielmehr stellen sie eine spätere Variante vor, die bereits mit der kompositorischen und inhaltlichen Entwicklung der Schönen Madonnen vertraut ist. Die ikonentypische Unmittelbarkeit, wie sie in den eigentlichen Mariendarstellungen des

natürlich nicht allein durch die Bezeichnung „opus graeco“ direkt auf eine tatsächlich griechische, d.h. byzantinische Ikone schließen. Dazu war das Verständnis gegenüber älteren Maltraditionen nicht vorhanden. Wahrscheinlich wurde ein altmodisches, d.h. ein mit deutlich retrospektiven Merkmalen, einer epochal wie geographisch entfernten Tradition zugeschrieben oder vielleicht bewusst als eine solche Arbeit bezeichnet, um den Wert und die Verehrungswürdigkeit zu steigern.

²⁷⁶ Belting, H.: wie Anm. 178, Matejcek, A., Pesina, J.: wie Anm. 177.

²⁷⁷ Diese Ikone mit einer griechischer Aufschrift vertritt den Ikonentypus der Konstantinopeler Ikone Odigitria.

sogenannten Gnadenbildes gegenwärtig wird, ist hier merklich reduziert. Wollte W. Pinder am Beispiel der Krumauer Madonna und deren Verwandtschaft zur St. Veitsmadonna beweisen, dass die Madonna aus Krumau „[...] das Gnadenbild [...] in das Plastische übersetzt“ habe²⁷⁸, widerspricht dieser These H. Belting mit der Erklärung, „die Halbfigur im Bilderrahmen“ sei „in Wahrheit der Ausschnitt aus einer Ganzfigur, die mühsam der gemalten Tafel angepasst wurde“.²⁷⁹

Bei einer Beurteilung der Raudnitzer Madonna und derjenigen aus St. Veit sollte die zeitliche Differenz der jeweiligen Gruppen und die allgemeine Kunstentwicklung beachtet werden. Die plausible These von M.V. Schwarz, beide Marienbildgruppen, das Böhmisches Gnadenbild und die Schöne Madonna, vor demselben Hintergrund zu sehen²⁸⁰, ist weiterzuführen. Dennoch sollte man im Gegenzug dazu deutlicher zwischen frühem und späterem Gnadenbild unterscheiden. Im Folgenden wird zu untersuchen sein, in welchem Ausmaß das Böhmisches Gnadenbild die Ikone evoziert und in wie weit es deutlich mit deren Konzept wie auch deren Funktion argumentiert. Kann man bei den späten Marienbildern, wie sie von Raudnitz und St. Veit repräsentiert werden generell von einem Gnadenbild sprechen oder will ein solches Marienbild, das in seiner Komposition den Typus Gnadenbild evoziert, nur noch an dessen Funktion erinnern, gleichzeitig aber die in bezug auf den Gnadenbildcharakter suggestivere Variante, der Konzeption der Schönen Madonnen, ins Tafelbild übertragen?

²⁷⁸ Pinder, W.: wie Anm. 3, S. 102.

²⁷⁹ Belting, H.: wie Anm. 178, S. 487

²⁸⁰ Schwarz, M.V.: wie Anm. 28, S. 666.

III.2.2 Das Böhmisches Gnadenbild und seine Beziehung zur Tradition der Ikone

In Italien und in Böhmen herrschen zwei Bildtypen vor, die sich beide aus der römischen und byzantinischen Bildtradition entwickelt haben: Der eine Typus ist die Darstellung der thronenden Madonna mit ihrem Kind auf dem Schoß; der andere ist das Brustbild der Madonna mit Kind. Während das Böhmisches Gnadenbild fast ausschließlich den Brustbildtypus repräsentiert, setzt in Italien schon früher eine Auflockerung der strengen Konventionen zugunsten einer modernen, gotischen Darstellungsweise ein.²⁸¹

In Böhmen hingegen liegt, wie oben dargestellt, eine bewusste Bezugnahme auf frühe römische Marienikonen vor. Die Anleihen wurden in einem Umfeld untergebracht, in dem bereits gotische Gestaltungsprinzipien das Bildvokabular bestimmten. Das verlangte nach einer Symbiose. Die Reisetätigkeit Karls IV. nach Italien und die Förderung der aus Italien importierten Augustinerorden, deren Buchkunst sich schnell und weitreichend verbreitet hat, unterstützt die Integration italienischer Vorlagen in die Entwicklung einer eigenen Bildtradition²⁸². Die „nordwestliche Stilgrundlage“,²⁸³ die in der böhmischen Malerei des 13. und zu Beginn des 14. Jahrhunderts dominiert und sich insbesondere in den Buchilluminationen, wie z.B. der Passionale der Äbtissin Kunigunde zeigt, wird durch das Eindringen italienischer und italo-byzantinischer Kunst erweitert.

Zwei am Anfang der Entwicklung des Böhmisches Gnadenbildes stehende Marienbilder, der Tafel aus Most (Brüx) (Abb. III.31) und der Glatzer Madonnen Tafel (Abb. III.32), sind für diese Untersuchung repräsentativ. Die Madonna aus Brüx kann wohl als das älteste Beispiel bezeichnet werden und ist wahrscheinlich noch vor der Glatzer Tafel zu datieren. Die bisherige ungenaue Datierung „vor 1350“ kann durch die Resultate R. Suckales hinsichtlich der Glatzer Madonna (1343) korrigiert werden. Die enge Bindung an die italo-byzantinische Tradition, wie die Schattierungen im Gesicht Mariae, die „spinnenartigen“ Finger wird allerdings bereits durch französische Einflüsse, wie der Art der Bekleidung ergänzt. Die Haltung des Kindes ist im Gegensatz zu der konzentrierten Starrheit Mariae sehr bewegt und könnte eine Vorstufe zu Glatz bilden. Beide Bilder entstammen wohl der gleichen Werkstatt. Die

²⁸¹ Schon bei Giotto und Duccio lassen sich Gotisierungsmaßnahmen in der Farbgestaltung und der Gewandung der Muttergottes erkennen. Insbesondere aber bei Simone Martini erkennt man eine evidente Orientierung an der französischen Gotik. Dies bezieht sich vor allem in der Behandlung des Gewandes und in der Farbwahl.

²⁸² Es gilt als bestätigt, dass Karl IV. nach seiner zweiten Italienreise den italienischen Maler Tommaso da Modena beauftragt hat, ein Diptychon für seine Heiligenkreuzkapelle auf der Burg Karstein, anzufertigen. Siehe hierzu u.a. Matecjek, A., Pesina, J.: wie Anm. 177, Schmidt, G.: wie Anm. 9.

²⁸³ Stejskal, K.: Karl IV. und die Kultur und Kunst in seiner Zeit, Prag 1978, S. 169.

eigentlichen Innovationen und Eigenständigkeit der böhmischen Madonnenmalerei zeigen sich aber vor allem in der Madonnen Tafel aus Glatz. Bereits G. Schmidt²⁸⁴ hat besonders im Hinblick auf die Stifterfigur die deutliche Orientierung dieser Tafel an dem senesischen Maler Simone Martini erkannt. Die Glatzer Madonna repräsentiert den Bildtypus der italienischen Maestà, wie sie beispielsweise in Italien durch Giotto, Duccio, Lorenzetti und Martini vertreten wird. Maria bleibt, mit ihrem Kind auf dem Thron sitzend, von dem Geschehen um sie herum isoliert. Das von dem ersten Prager Erzbischof Ernst von Partubitz um 1343 für das Glatzer Kloster gestiftete Gnadenbild der Muttergottes mit ihrem Kind hat R. Suckale als „Schlüsselwerk“²⁸⁵ der Böhmisches Malerei bezeichnet. Die auffallende stilistische Verwandtschaft zu der 1315 entstandenen Maestà Simone Martinis im Palazzo Pubblico in Siena²⁸⁶ (Abb. III.33) zeigt sich nicht nur in der Darstellung des Stifters Ernst von Partubitz, der an die Darstellung des Hl. Ansanius erinnert. Im gesamten Aufbau klingt der Typus der Maestà an, den die zeitgenössische Kunst nördlich der Alpen bis dahin noch nicht kannte. Die Muttergottes sitzt, ähnlich der des italienischen Vorbildes, auf einem architektonisch konzipierten Thron und trägt den Gottessohn auf ihrem linken Arm. Dieser wendet sich, ein Vögelchen in der Linken, dem, vor den zum Thron führenden Stufen devot knienden Stifter zu. Die ganze himmlische Szene erinnert durch den verhältnismäßig kleinen Stifter an ein Konversionserlebnis. Neben der Seitenverschiebung des Kindes von der rechten auf die linke Bildhälfte weist die Glatzer Tafel noch eine Vielzahl von weiteren Veränderungen auf, die das Bildvokabular und damit das Spektrum an mariologischen Aussagen maßgeblich erweitern. Maria, durch königliche Insignien wie dem Zepter, der ihr von Engeln überreichten Krone sowie dem Reichsapfel als „regina coeli“ auf dem mit Löwen versehenen Thron sitzend, ist bekleidet mit einem in ondulierenden Faltenbahnen um den fast ganz bedeckten Körperkern gelegten roten Mantel, den ein feiner goldener Saum schmückt. Nur wenig ist von dem blauen Untergewand zu sehen. Der auf ihrem Schoß lebendig bewegt positionierte Christusknabe trägt ein grünes Hemd mit goldener Stickerei. Die edlen Gewänder von Mutter und Kind sowie die Aktivität des Christuskindes erinnern eine kleine Maestà Ambrogio Lorenzettis²⁸⁷ (Abb. III.34). Die Nähe der Christuskinddarstellungen und die betonte Zuwendung des Kindes zu dem

²⁸⁴ Schmidt, G.: wie Anm. 9.

²⁸⁵ Suckale, R.: wie Anm. 54.

²⁸⁶ Vergl. Carli, Enzo: La Maestà, Mailand 1996, Bagnoli, Alessandro: La Maestà, Mailand 1999

²⁸⁷ Siena, Pinacoteca Nazionale, 50,5 x 34,5 cm. Es handelt sich um eine schlecht erhaltene und oberhalb des Bildes beschnittene Mittel Tafel eines ehemals mit zwei Seitentafeln versehenen Altärchens für den privaten Gebrauch. Das Werk war wahrscheinlich für einen Geistlichen bestimmt. Siehe hierzu u.a.: Suckale, Robert, Weniger, Matthias: Malerei der Gotik, 1999, S. 60; Cairola, Aldo: Simone Martini und Ambrogio Lorenzetti im Öffentlichen Palast von Siena, Florenz 1979.

anbetenden Stifter²⁸⁸, die liebevolle Darstellung der Muttergottes ebenso wie die räumliche Inszenierung und die Betonung des himmlischen Prunks sind eklatant. Bei diesem kleinen Hausaltärchen Lorenzettis kann man von einem privaten Auftrag ausgehen, wie R. Suckale vermutet. Der Aufbau ist immer noch am Typus der Maestà orientiert. Zugleich ist er aber inhaltlich stärker komprimiert, was durch das Fehlen der beiden Seitentafeln verstärkt wird. Für eine private Nutzung der Tafel würde auch die Reduzierung auf eine geringere Personenzahl bestätigen. Maria thront mit ihrem göttlichen Sohn auf einem erhöhten Sitz und wird von einer Schar Engel umgeben. Im unteren Bildteil sind, hierarchisch organisiert, Päpste, Bischöfe, weibliche Heilige und Engel, die auf Goldgrund gemalt sind und mit diesem verschmelzen, um sich als himmlische Wesen auszeichnen. Die zunächst recht traditionelle Struktur der Tafel wird durch kleine Abweichungen durchbrochen, wie die mandorlaartige Anordnung der Engel zeigt.²⁸⁹ Maria ist mit einem gotischen Gewand²⁹⁰ bekleidet. Ihr dunkelblauer Mantel klafft am Oberkörper auf und gibt den Blick auf das reich verzierte, rote Untergewand frei. Das Christuskind ist züchtig durch ein kostbares Gewand bekleidet und vermittelt seine zweite Natur als Mensch über das kindliche Gesicht sowie über die außerordentliche Bewegtheit. Es wendet sich der rechten Seite zu und macht mit einer ausladenden Geste auf die Worte des Spruchbandes „Dein Wille geschehe“ aufmerksam. Maria wiederholt seine Bewegung mit dem Blick. Die Detailfreude der Tafel ist leider durch die starke Beschädigung beeinträchtigt. Dennoch ist diese Tafel insbesondere in bezug auf die kompositorische Nähe zur Untersuchung der Glatzer Tafel aufschlussreich. In Zusammenhang mit dem später in der Böhmisches Kunst des 14. Jahrhunderts konventionalisierten Motiv der Nacktheit Christi muss noch ein weiteres Werk Lorenzettis genannt werden, dass in seiner deutlichen Betonung des Menschseins Gottes in Christus außergewöhnlich ist. Die Maria lactans aus dem Jahre 1310-1320 (Abb. III.35) erscheint zunächst in ihren Maßen²⁹¹ zu groß für ein Andachtsbild. Die deutlich demonstrierte Körperlichkeit Christi hingegen lässt aber auf eine Verwendung in einem kleinen Rahmen vermuten. Während Maria, abgesehen von ihrer entblößten Brust, nur wenig Körper zeigt und auch das Gesicht im abgesenkten Dreiviertelprofil eher flächig erscheint, wirkt das nur mit einem dünnen Tuch bekleidete Kind ungemein lebendig. Nicht allein die über die nackte, weiche,

²⁸⁸ Während das Christuskind in der Tafel Lorenzettis zu dem Bischof blickt, richtet es in dem Glatzer Beispiel die Augen auf den Betrachter.

²⁸⁹ Suckale, R., Weniger, M.: wie Anm. 287.

²⁹⁰ Die Gotisierung der italo-byzantinischen Vorbilder durch den Einfluss der französischen Kunst zeigt sich vor allem in der Maestà Simone Martinis. Bereits in der Vergrößerung des Motivs von einem Brustbild hin zu der Darstellung der thronenden Maria erkennt man die Bildtradition Frankreichs auf die italienische Kunst, vor allem der seneser und der venezianischen Kunst. Das byzantinische Heiligengewand weicht nun immer mehr einer königlicheren Tracht.

²⁹¹ Um 1320-1330, Pontificio Semonario Regionale, Siena.

weiße Haut vermittelt es Körperlichkeit, sondern durch sein agiles Bewegen wird das Motiv des fleischgewordenen Logos in den Vordergrund gestellt. Während der Blick Mariae auf dem Kind ruht und ganz auf den Akt des Stillens konzentriert scheint, dreht sich das göttliche Kind durch eine Drehung des Hauptes dem Betrachter zu und bezieht diesen in die Szene ein. Die Innigkeit der Beziehung zwischen Mutter und Sohn, durch den die Brautschaft symbolisierenden goldenen Ring an Marias Hand betont, wird durch die Wendung Christi zum Betrachter hin durchbrochen. Dieser wird in die Szene integriert und darf an dem Akt des Stillens partizipieren. Das Motiv des fast unbedeckten und spielerisch agierenden Kindes übertrifft die konventionelle Form der „Vermenschlichung“.

Die Böhmisches Gnadenbilder nehmen dieses Motiv einige Jahrzehnte später auf, entwickeln aber gerade die Humanitas Christi zu einem zentralen Motiv des Marienbildes. Die Maestà wird in Glatz durch die Vielzahl mariologischer Topoi ins Erzählerische gesteigert. Der fast humorvolle Umgang mit der Heiligendarstellung durch die in den Fensterläden des Throns spielenden Engel und die theologischen und liturgischen Zusammenhänge lockern die Szene erzählerisch auf. Der liturgische Bezug stellt sich durch die Referenz sämtlicher, in Mariengedichten und Liedern vorhandenen Namen und Prädikate Mariae her.²⁹² Kompositorisch aber bleibt die Glatzer Madonna der italienischen Maestà verbunden. Differenzen ergeben sich aus der spielerischen Inszenierung der Thematik. Die stärker inszenierte Symbolik, die einen Schwerpunkt der Darstellung bildet, findet sich in keiner italienischen Vorlage derart ausgedrückt. Zudem erscheint auch die Königlichkeit Mariae, die bei der italienischen Maestà allein durch den Goldgrund angedeutet wird, hier besonders deutlich. Die Funktion Mariae im Bild erstreckt sich über ein breites Spektrum am mariologischen Topoi. Sie ist Regina Coeli, Virga, Mater und zugleich Sponsa Christi und verweist durch die Figur des Stifters und ihre Blickrichtung zudem auf ihre Funktion als Intercessor. Vor allem die auffällige Farbgebung des Mantels Mariae fällt ins Auge. Durch die Wahl einer helleren Farbe, des leuchtenden Rots statt des dunklen Blaus, ist die Möglichkeit zu einer plastischen Formulierung stärker gegeben. Die Nuancierung der Flächen sowie die Lichtreflexe auf den besonders prägnanten Elementen, wie z.B. dem Knie Mariae, verleiht der Figur mehr Plastizität. Der Körper des agilen Christusknaben wird durch das kostbare Gewand bedeckt und vermittelt

²⁹² Dies hat Robert Suckale in seinem Aufsatz zu der Glatzer Tafel u.a. am Hymnos Akathistos und durch Reimgebete des Conrad von Haimburg dargelegt. Ein Vergleich zu der zeitgenössischen Dichtung läßt die beinahe serielle Reihung der einzelnen mariologischen Topoi in dem Glatzer Gnadenbild zu. Allerdings ist es schwierig eine Übertragung von Text zum Bild zu wörtlich zu betrachten. Wesentlich entscheidender ist es, nach der Funktion der Muttergottes in der zeitgenössischen Religiosität zu suchen und dann zu hinterfragen, welche Rolle sie in Text und Bild übernimmt. Suckale, R.: wie Anm. 54.

sich alleine über die Bewegung. Seine Haltung erinnert an die Marientafel aus Most (Brüx), wird aber durch die betonte Gestik, die Interaktion zwischen der Hand Mariae und den Händen Christi, gesteigert. Christus zeigt sich in dieser Darstellung ambivalent. Verhält er sich durch die Bewegtheit sehr kindlich, weist er sich durch die, in der linken Hand gehaltenen Schriftrolle als Lehrer, durch den Vogel, dem Zeichen des Paradieses, zudem als Erlöser der Menschheit aus. Bleiben die Konzeptionen der Gewänder schematisiert und in französischer Manier stilisiert, gewinnen die Gesichter an natürlicher Wirkkraft.

Die aus der italienischen Trecento-Malerei überlieferte Modellierung der Gesichtsflächen, wie beispielsweise bei der Ognissanti-Madonna von Giotto²⁹³ oder der oben beschriebenen Maria lactans von Ambrogio Lorenzetti, werden im Böhmisches Gnadenbild, wie es von den genannten Beispielen demonstriert wird, in ihrer „Plastizität“ gesteigert. Frappierend plastisch erscheinen die sanft gerundeten Wangen, die Nasen und Lippen beider Figuren. Auch die Augenpartie wird durch eine Modellierung belebt. Interessant erscheint aber vor allem die Wahl eines dunklen Inkarnats bei Maria, das auf die Zeile des Hohenlieds „Ich bin schwarz doch (und) schön“ verweist. In bezug auf die Blickführung unterscheidet sich die Glatzer Madonna von der italienischen Tradition. Fällt der Blick Mariae bei der italienischen Maestà zumeist direkt auf den Betrachter, blickt die Glatzer Maria aus dem Bild heraus, während Christus, sich zwar körperlich dem Stifter zuwendet, dennoch direkt den Betrachter fixiert. Die Hände spielen eine übergeordnete Rolle und ziehen den Blick des Betrachters auf sich. Christus umgreift mit seiner, die Schriftrolle tragenden Hand den rechten Zeigefinger Mariae, während er selbst seinen Daumen spreizt. Dieses Motiv steht in kompositorischer Hinsicht in Verbindung zu dem mütterlichen zärtlichen Berühren des linken Fußes Christi. Das Greifen Christi nach dem Finger Mariae ist, wie R. Suckale für die seneser Franziskaner-Madonna Duccios erklärt, durchaus auch als Motiv des „mystischen Brautschaftsverhältnisses zwischen Gott-Sohn und Gottesmutter.“²⁹⁴ zu verstehen.

Vor dem Hintergrund der außergewöhnlichen Position dieser Tafel innerhalb der Entwicklung des Böhmisches Marienbildes erstaunt es, dass keine weiteren, mit der italienischen Maestà in Verbindung stehenden Madonnenbilder überliefert sind. Abgesehen von den narrativ, in einen mariologischen und christologischen Kontext eingebundenen Darstellungen der Maria findet sich kein weiteres Ganzkörperbild der

²⁹³ Vergl. auch: La Madonna Ognisanti di Giotto restaurata, Florenz 1992.

²⁹⁴ Suckale, R., Weniger, M.: wie Anm. 287, S. 33.

Madonna in der böhmischen Kunst um die Mitte des 14. Jahrhunderts.²⁹⁵ Der Schwerpunkt scheint auf einem anderen, mehr meditativen Typus verlagert zu werden, für den der Typus „Ikone“ eine wichtige Grundlage bot. Der Verzicht auf einen Thron, auf eine Inszenierung des Gewandes und andere flankierende Figuren und die Reduktion auf das Verhältnis von Maria und Christus intensiviert die Wahrnehmung. Die große Nähe durch die rahmensprengende Präsenz beider Figuren fordert zu einer intensiven, meditativen und subjektiven Betrachtung heraus. M.V. Schwarz²⁹⁶ hat diese Konzentration auf die Gesichter der Figuren als eine neue Form der Authentizität beschrieben. Die Madonnen tafel des Prager Klosters Strahov (Abb. III.36) wird um 1350 datiert. In manchem stilistisch der Glatzer Tafel nahestehend, ist dennoch der Unterschied eklatant. Sowohl der Rückgriff auf den Bildtypus Ikone, als auch die Konzentration auf das Verhältnis von Mutter und Sohn dokumentiert eine Verschiebung der Interessen. Dies hat vor ihr bereits die Marien tafel aus Most (Brüx) angestrebt. Das Brustbild als Bildtypus hat sich vor allem in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Böhmen durchgesetzt. Das bezeugt die auffallend hohe Anzahl der, mit Most und Strahov vergleichbaren Werken. Die Intensität der Ikone durch die „Nahsichtigkeit“,²⁹⁷ die in der Maestà verloren geht, wird nun bewusst wieder gesucht. Als Erklärung hierfür kann mit Sicherheit auch die bereits erwähnte, unter Karl IV. wachsende Verehrung der Ikonen genannt werden. Es ist beispielsweise belegt, dass nicht nur in Italien, sondern auch in Prag die Gnadenbilder auch bei Prozessionen verwendet wurden.²⁹⁸

Die „Nahsichtigkeit“ und die Prägnanz der auf der Tafel abgebildeten Figuren ermöglicht eine Interaktion von Bild und Betrachter²⁹⁹. Mutter und Kind werden in einer außergewöhnlichen Intimität und zärtlicher Zusammengehörigkeit dargestellt. Diese „lyrisch“ demonstrierte Liebe zwischen Muttergottes und dem Christuskind liegt ebenfalls in der Ikone begründet³⁰⁰ und hat, wiederum in Italien, am Ende des 13. und im 14. Jahrhundert einen bedeutenden Status in dem Marienbild erhalten. Dies bezeugt u.a. die Darstellung der Madonna auf einem privaten Tragaltärchens in der Casa Horne in Florenz (Abb. III.37). Die betonte Nähe der Figuren durch die Reduzierung der Bildelemente führt den Betrachter zu der zentralen Aussage des Madonnenbildes.

²⁹⁵ Dies tritt erst wieder am Ende des 14. Jahrhunderts auf, wie die Tafel aus Neuhaus bestätigt.

²⁹⁶ Schwarz, M.V.: wie Anm. 28.

²⁹⁷ Schwarz, M.V.: wie Anm. 28.

²⁹⁸ Belting, H.: wie Anm. 178.

²⁹⁹ Schwarz, M.V.: wie Anm. 28.

³⁰⁰ Siehe hierzu v.a.: Belting, H.: wie Anm. 178, S. 406ff.

In Böhmen liegt uns um die Mitte des 14. Jahrhunderts eine vergleichbare „Nahsichtigkeit“ bereits in den Heiligenbildern des Magister Theodericus vor, deren Präsenz sich vor allem über die Größe und die Betonung der den Betrachter fixierenden Augen vermittelt. Fast scheinen die Heiligenbilder durch ihre „Plastizität“ den Rahmen zu sprengen.³⁰¹

Die Maria im Böhmisches Gnadenbild erhält nun zusätzlich zu der Krone einen Brautreif, der unterhalb der Krone auf die, deutlich erkennbaren, fein ondulierten blonden Haare gelegt ist. Hierdurch sowie durch die Wahl eines weißen Gewandes wird das Brautsein Mariae betont.³⁰² Das Jesuskind ist hier nun nahezu unbekleidet. Der hauchdünne, chiffonartige Schleier betont den kindlichen Körper mehr, als dass es

³⁰¹ Zu Magister Theodericus siehe v.a. : Fajt, J.: wie Anm. 9. Die neueren Forschungsansätzen betonen, vor allem durch G. Schmidt, die französischen Einflüsse des Hofmalers Karls IV. Mit Sicherheit weisen einige Aspekte, wie die Farbwahl und das Verhältnis von Licht und Schatten, auf eine künstlerische Orientierung hin. Doch wäre es in Anbetracht des betonten „Byzantinismus“ der Kunst nicht falsch, die Einflüsse dieses Künstlers nicht vielleicht doch in dem stärker byzantinisch beeinflussten Kunstzentrum Italien (Norditalien) zu suchen, wie es von J. Pesina und K. Stejskal bereits formuliert worden ist. Pesina, J.: wie Anm. 42, S. 46, Stejskal, K.: wie Anm. 42, S. 160.

³⁰² Es ist weder zu beweisen, noch ganz auszuschließen, dass die Betonung der Königlichkeit Mariae in Verbindung mit dem Königtum zu sehen ist. Nicht umsonst kommt die Thematisierung der Marienkrönung in der Kunst in Frankreich, wo Kirche und Königtum vor allem seit Ludwig dem Heiligen eng verbunden waren, besonders häufig vor. Die Affinitäten von Herrscherbild und dem Bild der weiblichen Heiligen hat demnach spätestens seit dem 13. Jahrhundert eine Tradition. Vergleicht man die sich gegenüberliegenden Physiognomien der Anna von Schweidnitz (1357/58) und der thronenden Maria (1356) in der Katharinenkapelle auf der Burg Karlstein, so sind gewisse Ähnlichkeiten nicht abzustreiten. Das sanft gerundete Gesicht, die Augenpartie, die plastisch herausgehobene Nase sowie die sinnlichen Lippen (beim Marienbild stark zerstört) lassen einen Vergleich zu. Das ähnliche physiognomische Vokabular erkennt man auch auf den Böhmisches Gnadenbildern. Allerdings erscheint hier ein anderer Schwerpunkt gesetzt, der auf den meditativen Zweck des Bildes hinweist. Es ist nicht hilfreich, würde man versuchen im Marienbild ein Kaiserinnenportrait erkennen zu wollen. Dennoch gibt es im böhmischen Marienbild eine Besonderheit, die eine Verbindung zwischen Maria und der Kaiserin, als Ausdruck der Verbundenheit zwischen Sacerdotium und Imperium, symbolisieren könnte. Die Darstellung eines Kron- oder Kopfreifes (*circulum*, *cercle*), der zu der Krone ins Haar gesetzt wird, wie er in den meisten Gnadenbildern deutlich zu sehen ist, hat weder in Italien noch im königlichen Frankreich eine Entsprechung. Dieser Kunstgriff, auf diese Weise die Muttergottes als Braut zu kennzeichnen, scheint demnach genuin böhmisch zu sein. Dieser Kronreif gehörte nämlich seit dem 14. Jahrhundert zu der Brautausstattung des böhmischen Herrscherhauses. Wenngleich sich diese Mode vermutlich aus Pariser Kreisen auf den kaiserlichen Hof in Böhmen übertragen hat, trägt die französische Muttergottes keinen Reif. Der Sinn dieses Schmuckreifs hatte neben der dekorativen auch noch nutzbringende Funktion, indem dadurch die Frisur gehalten wurde. Es ist auffallend, dass die Madonnendarstellungen, wie z.B. Strahov und Zbraslav, oder die anderer Heiliger (hl. Katharina) oftmals solche *circula* trugen. Karel Otawsky vermutet, „dass dieser ausgeprägt aristokratische Madonnentypus“ in Verbindung zum Prager Hof entstanden sein muss, „nachdem Karl – zunächst als Regent – und Blanka nach Böhmen übersiedelt worden waren.“ Otawsky, Karel: Die Sankt Wenzelkron im Prager Domschatz und die Frage der Kunstauffassung am Hofe Kaiser Karls IV., Zürich, 1976 S. 131ff. Eine physiognomische Verwandtschaft zwischen der karolingischen Madonnendarstellung und dem Kaiserinnenbild hat zuerst Vlasta Dvoráková in Verbindung mit der Darstellung der apokalyptischen Frau und der Abbildung Anna von Schweidnitz auf der Burg Karlstein (Marienkapelle) angesprochen. Dvoráková, Vlasta –Stejskal, Karel: Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300 – 1378, London 1964. Gerhard Schmidt hat diese Vermutung durch eine ähnliche Gegenüberstellung der „mulier amicta sole“ und der Kaiserin im Emmaus-Kreuzgang bestärkt. Diese Übereinstimmung der Physiognomie spiele „auf die Geburt des schon lange ersehnten Thronfolgers am 26.2.1361 an.“ Schmidt, G.: wie Anm. 9, S. 194.

jenen verhüllt. Sein Körper, bereits bei der Glatzer Tafel stark bewegt, wird nun zusätzlich als wirklicher, anatomisch weitgehend funktionierender, Bewegungsapparat demonstriert. Die Betonung liegt insbesondere auf der Darstellung des Fleischlichen. Pausbäckchen und Babyspeck an Armen, Beinen und Bauch führen dem Betrachter ein wirkliches Kind vor Augen. Schon Giotto's Kinder³⁰³ zeigen bereits unter dem immer dünner werdendem Gewand den Körper Christi. Lorenzettis Maria lactans lässt als frühes Beispiel einen nackten Körper Christi zu, wenngleich auch noch diskret zur Mutter gewandt. Hier jedoch gestattet die Muttergottes dem Betrachter einen Blick auf den tatsächlich inkarnierten Logos, der agil und in Fleisch und Blut in ihren Armen liegt. Diese Darstellung wird, wie die folgenden Tafeln belegen, bald üblich und erlaubt somit zugleich einen direkten Zugang zu dem Bildtypus der Schönen Madonnen.

Die beiden um 1350/60 entstandenen Gnadenbilder aus Eichhorn (Mähren) (Abb. III.38) bzw. aus Königsaal stehen dem Gnadenbild des Kloster Strahov sowohl kompositorisch, als auch motivisch sehr nahe. Bei der Madonna aus Eichhorn ist der Rückgriff auf das rote Gewand Mariae der Glatzer Tafel besonders interessant. Während er zwar fast unbekleidet ist, wirkt er dennoch in bezug auf seine Körperlichkeit zurückhaltender. Er sitzt aufgerichtet und seinem Verhalten nach unkindlich. Drückt er mit der einen Hand den Stieglitz an seinen rechten Oberschenkel, zieht er mit der anderen Hand den Schleier Mariae züchtig vor ihre Brust. Seine Bewegtheit ist zurückgenommen, der Verweis auf die bevorstehende Passion³⁰⁴ wird hier deutlicher. Bemerkenswert ist aber vor allem auch hier wieder die große Präsenz der Figuren, die durch eine bildrahmenfüllende, monumentale Komposition bedingt ist. Während sowohl die Glatzer Madonna als auch die Strahov-Tafel der Muttergottesfigur eine Rahmung durch einen Thron oder eine ähnliche Vorrichtung geben, dringt die Madonna aus Eichhorn mit ihrem Kind aus dem Rahmen heraus und schafft sich somit selbst den Raum.³⁰⁵ Die nur wenig später zu datierende Madonnen tafel der ehemaligen Klosterkirche in Königsaal (Abb. III.39) ist dem Eichhorner Gnadenbild

³⁰³ Bereits bei der Ognissanti-Madonna (um 1310) zeichnet sich der Körper des Kindes unter dem dünnen Gewand ab. Die Zartheit des Stoffes lässt an Armen und Beinen die Haut durchschimmern. Den Oberkörper unbekleidet zeigt das Christuskind der etwa zehn bis fünfzehn Jahre später datierten Madonnen tafel eines Polyptychons (National Gallery, Washington). Das zärtliche Umgreifen des linken Zeigefingers mit seiner linken Hand und die verspielte Haltung der unter dem Chiffontuch durchscheinenden Beine lassen an die späteren böhmischen Gnadenbilder erinnern. Bisher ist in der Giotto-Forschung, so weit ich erkennen konnte, die Darstellung des Christuskindes bei Giotto nicht separat thematisiert worden.

³⁰⁴ Robert Suckale sieht in dem geschwungenen Schleier eine Andeutung auf das Lententuch Christi. Diese Erklärung ist einmal in bezug auf die traditionellen Verweise auf die Passion bei dem Madonnen bild und zweitens, weil Karl IV. ein Stück dieses Tuches als Reliquie besaß, durchaus plausibel. Suckale, R.: wie Anm. 54.

³⁰⁵ Anklänge an die Brustbilder der Heiligen auf der Burg Karlstein (Heiligenkreuzkapelle) bringen sie in die Nähe des Magister Theodericus, wenngleich die Formulierung der Gesichter Mariae und Christi wesentlich feiner und modellierter erscheinen, als jene.

kompositorisch wie stilistisch sehr verbunden, zeigt sich aber in der plastischen Gestaltung wieder stärker an der Körperlichkeit Christi interessiert. Das größere Volumen des Mantels dient dem Kind als Unterlage. Körperlichkeit vermittelt sich bei Maria allein über die präzise Modellierung ihrer Physiognomie. Das Kind hält auch hier einen Vogel in der rechten Hand und umfasst mit der Linken vorsichtig die Hand der Mutter. Das züchtige Ziehen des Schleiers Mariae vor ihre Brust, wie bei der Eichhorn-Madonna, fällt hier weg. Zu den entscheidenden Veränderungen dieser Figur gehört beispielsweise die extrem dünne Bekleidung des Kindes, die den Körper sehr deutlich erkennbar werden lässt. Als weitere Besonderheit kann hier der Ring an der linken Hand Mariae genannt werden, der in keinem anderen, früheren Beispiel des böhmischen Gnadenbildtypus vorher erscheint, noch jemals wiederholt wird. Dieses Ringmotiv hat seine Erklärung einmal in der Madonnendarstellung Tommasos da Modena des Inventars der Burg Karlstein, die ebenfalls ihr Brautsein mit Gott durch Ringe präsentiert, sowie weiter in der gesteigerten Verehrung der Hl. Katharina, die von Christus selbst den Ring erhalten hat.

Das böhmische Marienbild rückt die Beziehung zwischen Maria und dem Christuskind stärker in den Mittelpunkt als die italienische Variante. Das Evozieren des tradierten Bildtypus Ikone wird mit neuem, modernem Gestaltungsvokabular verbunden, das eine sinnliche Ebene einschließt. Maria, als deutlich schöne Sponsa Dei, bleibt dem Ausdruck nach ikonenartig zurückhaltend, ohne dabei abweisend zu wirken. Durch die „Nahsichtigkeit“ wird allerdings ihre sinnliche Wirkung verstärkt. Das Konzept der „komplexen Bildform“³⁰⁶, wie es M.V. Schwarz für die böhmischen Madonnenbilder bezeichnet, hat seinen Ursprung im Typus der Marienikone.

Bestimmte Motive³⁰⁷ haben sich durchgesetzt, da sie offenbar der zeitgenössischen Diskussion um die Inkarnation oder auch der im 14. Jahrhundert entwickelten vorreformatorischen Frömmigkeitsbewegung mehr entsprachen. Die persönliche Beziehung zu den Heiligen steht deutlich im Vordergrund der Laienfrömmigkeit. Die Legenden und Visionsbeschreibungen geben nur ein schwaches Bild der Heiligen, die Ikonen vermitteln zwar Authentizität und damit Bestätigung für die verehrten biblischen Figuren, können aber keine Beziehung zwischen Bild und Betrachter herstellen. Diese aber gilt als grundlegende Voraussetzung für den, in zeitgenössischen Meditationstexten proklamierten Dialog zwischen Heiligen und Gläubigen. Die „Reproduktion“ der Böhmischen Gnadenbilder lässt sich demnach aus deren gewollte

³⁰⁶ Schwarz betont die Komplexität aller Schönen Madonnen. Allerdings ist aber ebenfalls in den Böhmischen Gnadenbildern eine ähnliche komplexe Struktur erkennbar. Schwarz, M.V.: wie Anm. 28.

³⁰⁷ Wie die Nacktheit des Christuknaben, die Sprache der Hände beider Figuren sowie die Blickführung.

Nähe zur italo-byzantinischen Ikone, deren Verehrungswürdigkeit man auf das „moderne“ Gnadenbild der Muttergottes übertrug. Es scheint wichtig gewesen zu sein, die „Substanz“ der Ikonendarstellungen im zeitgenössischen Marienbild vermitteln zu können. Diese „Substanz“ scheint sich, ähnlich dem ursprünglichen Vorbild, durch die Wiederholbarkeit einzelner Bildinhalte, wie sie im Böhmisches Gnadenbild deutlich vorliegt, übertragen zu können. Das Böhmisches Gnadenbild argumentiert demnach mit den stilistischen, den kompositorischen aber auch den inhaltlichen Komponenten der Ikone, um den Inhalten auch des „modernen“ Gnadenbildes hinsichtlich der unbedingten Verehrungswürdigkeit Mariae maximalen Ausdruck zu verleihen. Das Böhmisches Gnadenbild verbindet auf künstlerische Weise die Autentizität des Lukasbildes mit den sinnlichen Wahrnehmungsstrategien der Religiosität um die Mitte des 14. Jahrhunderts. In wieweit dieses Verhältnis als Erklärung für die zeitgenössischen Repliken der Schönen Madonnen ausreicht, bleibt zu hinterfragen.

III.2.3 Das Böhmisches Gnadenbild und seine Beziehung zu den Schönen Madonnen

Es erscheint zunächst schwierig, das Böhmisches Gnadenbild und die Schönen Madonnen in eine direkte Beziehung zu stellen. Die Nähe beider Bildtypen hat die Forschungsgeschichte seit W. Pinder³⁰⁸ beschäftigt, wenngleich sie sich auch weitgehend auf den kompositorischen Aspekt begrenzt. Eine geradlinige Übertragbarkeit der jeweiligen Gestaltungsprinzipien von der Malerei auf die Plastik ist nur bedingt möglich. Das bedeutet, bei einer Gegenüberstellung beider Marienbilder muss der Schwerpunkt vordergründig auf der inhaltlichen Ebene liegen. Die Schöne Madonna ist keinesfalls nur eine „modernisierte, zur Ganzfigur ausgebaute, ins Medium der Skulptur übertragene Ikonenparaphrase“, wie M.V. Schwarz³⁰⁹ als These aufstellt, sondern verfolgt aufgrund des unterschiedlichen Mediums fast zwangsläufig eine andere Wahrnehmungsstrategie.

Beim Böhmisches Gnadenbild steht eindeutig die „Nahsichtigkeit“ der Figuren im Vordergrund. Wie bei der Ikone sollte auch hier das Gesicht Mariae zur Meditation, bzw. zu einem Dialog zwischen ihr und dem Gläubigen anregen. Der direkte Blickkontakt Mariae zum Betrachter, ihre deutlich leibliche Präsenz sowie zusätzlich die plastisch inszenierte Bewegtheit des Christuskindes entwickeln eine rahmensprengende Dynamik, der sich kein Blick entziehen kann.

³⁰⁸ Pinder, W.: wie Anm. 3.

³⁰⁹ Schwarz, M.V.: wie Anm. 28, S. 674.

Im Gegensatz dazu ist die Schöne Madonna eindeutig auf Untersicht konzipiert. Der Aufbau erfolgt meist spiralförmig der Manteldrapierung von unten nach oben folgend, über das Gesicht Mariae bis hin zum Bildfokus, dem unbekleideten Christusknaben. Wenngleich zur Positionierung der Figuren leider keine Quellen vorliegen und man sich nur auf eine spätere, in bezug auf die Thorner Madonna vorliegenden Beschreibung beziehen kann, muss aufgrund kompositorischer und struktureller Indizien die Schöne Madonna etwa über Augenhöhe aufgestellt worden sein. Die Darstellung einer schönen, sinnlichen, jungfräulichen Braut Christi, deren leibliche Präsenz über die Modellierung der Gesichtshaut deutlich demonstriert wird, steht in beiden Bildtypen, beim Gnadenbild wie bei den Schönen Madonnen im Vordergrund. Während sich aber die Gnadenbildmaria dem Betrachter mittels der großen Nähe als schöne Frau präsentiert, benötigt die Schöne Madonna aufgrund des ohnehin schon unmittelbaren Mediums der Plastik eine größere Distanz. Ihre sinnliche Schönheit, die durch die volle Entwicklung der intendierten Körperlichkeit das „plastische“ Moment der Gnadenbilder ins Konkrete, ins Körperliche übersteigt, erfordert einen größeren Abstand zum Betrachter. Die Untersicht ermöglicht, dass die Schönheit und Körperlichkeit der Figur, die durch die voluminöse Faltenplastik und die sinnliche Modellierung der Physiognomie hervorgerufen wird, in eine überhöhte Sphäre transformiert wird, ohne dass dabei der persönliche Bezug bei der Meditation verloren geht.

Auch die jeweilige Technik zur Vermittlung religiöser Aussagen zeigt sich in unterschiedlicher Weise. Während das Gnadenbild die Hände respektive die Gestik beider Figuren bildsprachlich dafür einsetzt, steigert die Schöne Madonna denselben Inhalt plastisch, indem sie beispielsweise die Hände Mariae in die weiche daunige Kinderhaut eindrückt, um damit die Inkarnation zu manifestieren. Vor dem Hintergrund dieser Überschneidungen bei der Vermittlung zeitgenössischer religiöser Diskussionen wäre es daher unpräzise, das Gnadenbild als Meditationsbild für den elitären Kreis einerseits und die Schöne Madonna als „Kultbild bodenständigen Typus“³¹⁰ andererseits zu bezeichnen. Die Erklärung M.V. Schwarz', dass alle Schönen Madonnen außerhalb von Prag in kleineren Gemeinden aufgefunden wurden, kann dafür keine Erklärung sein, zumal in Prag die Hussitenkriege am stärksten wüteten und dort viel mehr zerstörten als in kleineren Orten. Die Thorner Madonna, welche eher im aristokratischen Kreis verehrt worden ist, wie M.V. Schwarz als Ausnahme zugibt, bestätigt nur die Unsicherheit seiner These. Auch die, zwar bisher nur angenommene Auftragvergabe einer Schönen Madonna von Seiten des, mit dem Prager Hof eng

³¹⁰ Schwarz, M.V.: wie Anm. 28, S. 657.

verbundenen Herzogs von Sternberg lässt die Annahme zu, dass Schöne Madonnen durchaus „hoffähig“ waren und ihre Verehrung ähnlich der jener Gnadenbilder zu sehen ist.

Der starke Einfluss der Schönen Madonnen zeigt sich in der Übertragbarkeit plastischer Bildstrukturen auf die Malerei, wie die drei, zu Anfang vorgestellten Marienafeln – Raudnitz, Prag, Neuhaus – belegen. Zwar wird meist³¹¹ der Bildausschnitt wieder im Anklang an den Bildtypus des Gnadenbildes reduziert, die Gestaltung selber erinnert in der Plastizität des Gewandes, der Physiognomie Mariae und schließlich der Nacktheit des Kindes zweifellos an die Schöne Madonna. Auch eine 1415-1420 datierte, heute Heinrich Aurheym zugeschriebene Miniatur aus dem „Deutschen Evangelienkommentar“ des Heinrich von Mügeln (Abb. III.40) macht die Vorbildhaftigkeit der Plastik „um 1400“ deutlich. Die von dem, als Ernst der Eiserne identifizierten, links am unteren Bildrand knienden Stifter angebetete Marienfigur steht, den Rahmen teilweise sprengend, dem Betrachter frontal zugewandt. Der Stifter wird von der Muttergottes, die ihm das Christuskind präsentiert, fixiert. Die weit ausschweifenden Schüsselfalten sowie das unbekleidete Christuskind machen nicht allein die Orientierung der Malerei bzw. der Illustration an den Schönen Madonnen überaus deutlich. Der gewährte Einblick auf den Figurenkern sowie die äußerst artifiziell inszenierte Apfelübergabe zeigen diese Madonnenfigur zugleich als Reminiszenz an die Breslauer Schöne Madonna. (Abb. III.41)

III.3 Die Schöne Madonna als Bildtypus des sogenannten „Internationalen Stils“

Die Darstellung autonomen Marienbilder hat im 14. Jahrhundert eine lange Tradition.³¹² Die Emanzipation des Marienbildes von einer szenischen Darstellung setzt demnach bereits im frühen Christentum ein und hat im Verlauf des Mittelalters viele unterschiedliche Ausdrucksformen gefunden. Der Schönen Madonna ist demnach eine überaus reiche Tradition aus früheren Marienbildern vorausgegangen. Jahrelang war man versucht, das 13. und 14. Jahrhundert in Stile zu unterteilen. Für das 14. Jahrhundert wandte man Begriffe wie „Höfischer Stil“, „Stile Flamboyant“, „Weicher Stil“, „Schöner Stil“, „Internationaler Stil“ oder zuletzt, nach G. Schmidt,³¹³ „Synthetischer Stil“, an. Die Bezeichnung „Internationaler Stil“ oder „Internationale

³¹¹ In Neuhaus wird kein reduzierter Ausschnitt gezeigt.

³¹² Zur Entwicklung des Marienbildes siehe u.a.: Beißel, Stephan: Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte, Freiburg i. Br., 1909 (Nachdruck Darmstadt 1976); Kolb, Karl: 2000 Jahre Madonnen-Bild, Tauberbischofsheim 1968; Lechner, Gregor, Martin: Marienverehrung in der Bildenden Kunst, in: Handbuch der Marienkunde hrsg. von Wolfgang Beinert, Heinrich Petri, Regensburg 1984, S. 559-613.

³¹³ Schmidt, G.: wie Anm. 230.

Gotik“ bleibt zwar inhaltlich weitgehend zu allgemein und unpräzise, erklärt aber die allgemeine Tendenz der Kunstentwicklung, ältere Traditionen in neue Bildstrukturen und -aussagen zu transformieren. G. Pochat³¹⁴ erkennt richtig, dass „der kunsthistorische Ordnungsbegriff der „Internationalen Gotik“ schon beim Versuch, die verschiedenen Kunstgattungen miteinander zu vergleichen, geschweige denn, die vorherrschende kulturelle Situation auf einen Nenner zu bringen und gar mit dem im ständigen Wandel begriffenen Kräftefeld der sozialen Ordnung, der Politik und der Wirtschaft in Beziehung zu setzen“ scheitern muss. In der Forschung führte diese Kategorisierung der Kunstgeschichte auch zu Simplifizierungen, wie die Versuche z.B. A. Feulners³¹⁵ und K.H. Clasens³¹⁶ zeigen, die alle Schönen Madonnen einem Meister zuschreiben.

Neben Paris und Lothringen im Westen, Siena, Florenz und Rom im Süden treten im 14. Jahrhundert im Osten neue Kunstzentren auf, wie in Süddeutschland, Bern, Budapest, Wien und vor allen Dingen Prag, die eine Vielzahl von neuen Tendenzen entstehen lassen. Diese Vielzahl an Kunsthochburgen, deren Tradition teilweise stark differiert, führt eine allgemeine Stilbezeichnung fast ad absurdum. Vielmehr scheint es wichtig, jedes der Kunstzentren separat zu beurteilen. Doch so vereinfacht sie sind, so sehr treffen alle genannten Stilbezeichnungen partiell den jeweiligen Charakter der Kunstströmungen. Sie beziehen sich aber nur auf deren „Teilqualitäten“, da alle jeweils von unterschiedlichen Prämissen ausgehen.³¹⁷ In bezug auf die meist „psychologisierenden“ Bezeichnungen, erscheint der Begriff der „Internationalen Gotik“ zumindest objektiv. Der sogenannte „Schöne Stil“, repräsentiert vorwiegend durch die Schönen Madonnen, ist sehr von diesem einen Bildtypus abhängig.

Die böhmische Kunstentwicklung tritt bereits, wie oben erwähnt um die Mitte des 14. Jahrhunderts aus der Isolation heraus. Die Stildefinition „Schöner Stil“ bezieht sich, im Hinblick auf die Schönen Madonnen, aber auf die „Kunst um 1400“ und schließt die Voraussetzungen, die zu diesem Punkt führten, aus. Die Schönen Madonnen vertreten den östlichen Teilaspekt der „Internationalen Gotik“. Die Suche nach etwaigen kompositorischen und inhaltlichen Parallelen zwischen diesem Marienbildtypus und dem Marienbild des Westens, weitgehend vertreten durch Frankreich und durch die Burgundischen Niederlande, scheint daher irreführend.

³¹⁴ Pochat, G.: wie Anm. 37.

³¹⁵ Feulner, Anton: Der Meister der Schönen Madonnen, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaften, 10, 1943, S. 19ff.

³¹⁶ Clasen, K.H.: wie Anm. 10.

³¹⁷ Biedermann, G.: wie Anm. 37.

Die weite Verbreitung dieses Bildtypus nach Süddeutschland, in die Schweiz in die Deutschordensländer, verdeutlicht, wie sehr dieses Marienbild dem zeitgenössischen ästhetischen Geschmack entsprochen hat. Ebenso erstaunlich wie offensichtlich ist die recht hohe Anzahl an zeitgenössischen Repliken der Schönen Madonna, wie der Hallstädter Madonna (Abb. III.42) und der Madonna aus Bad Aussee (Abb. III.43), welche die Krumauer Madonna (Abb. I.27 bis I. Abb.I.31) weitestgehend wiederholen oder die Schöne Madonna aus Bonn (Abb. III.44), welche die Thorner Madonna (Abb. I.32 bis Abb. I. 36) nahezu kopiert. Auch die zahllosen Beispiele an weniger qualitätvollen Schönen Madonnen, die sich am Ende des 14. Jahrhunderts entstanden sind, bestätigen, wie sehr sich dieser Bildtypus als Marienbild durchgesetzt hat.

Am Ende der „Epoche“ der Schönen Madonnen kann man allerdings von einer ähnlichen Stilisierungstendenz reden, wie sie seinerzeit, zu Beginn des 14. Jahrhunderts in Frankreich vorzufinden war. Beispielsweise vermitteln diese Marienbilder, wie z.B. Madonna aus Kruzlova³¹⁸ (Abb. III.46), die Madonnen aus Großmain³¹⁹ (Abb. III.45) bzw. aus Weildorf(Oberbayern.)³²⁰ (Abb. III.47), alle um 1420 bis 1430 entstanden, die komplexe Struktur der Schönen Madonnen sui generis nur noch andeutungsweise über bestimmte Kompositionselemente. Diese sind plastische Gewandformulierung, Physiognomie Mariae, Christuskind, Verhältnis Mutter und Kind und schließlich Betrachterstandpunkt und Bildstrategie, die nicht durch Gestaltungsprinzipien anderer Marienbilder vertreten werden. Alle drei genannten späten Schönen Madonnen haben nicht mehr diese Raumtiefe, sondern wirken in sich geschlossener. Besonders die Madonna aus Kruzlova erscheint durch die Reduzierung des Mantelvolumens sehr schmal. Auch hinsichtlich der Darstellung der Gesichter lässt sich für die späten Beispiele eine allgemeine Stilisierung ausmachen. Das Gesicht der Madonna aus Kruzlova beispielsweise ist zwar edel geformt, erreicht aber nicht mehr die Präzision der „echten Repräsentantinnen“. Werden die Augenbrauen, die auffallend kleine Nase, die Wangen und das Kinn zwar fein modelliert, so wirken Augen- und Mundpartie eher aufgesetzt. Das Gesicht scheint nicht mehr aus dem Material heraus entwickelt, sondern wird wieder mehr stilisiert über das Inkarnat definiert. Diese Vermutung wird durch die, wahrscheinlich im 17. Jahrhundert nachgefassten Augen verstärkt³²¹. Interessant ist auch, dass bei den

³¹⁸ Muzeum Narodowe, Krakau (Wawel).

³¹⁹ Großmain, Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt.

³²⁰ Weildorf (Obb.), Pfarrkirche St. Martin.

³²¹ Die extrem dunklen, fast schwarzen Augen scheinen kaum dem originalen Inkarnat zu entsprechen. Der Mund, ebenso wie das vor die Brust gelegte Schleierstück wurden mit Sicherheit zu einem späteren Zeitpunkt nachgefasst. Das wurde mir auch vom Museumsbüro bestätigt. Für die Nachbearbeitung der Augen könnte man das 17. oder 18. Jahrhundert in Erwägung ziehen. Der helle Teint, die roten runden Lippen und die dunklen Augen erwecken einen asiatischen Eindruck. Der chinesische Stil erfreute sich

späteren Schönen Madonnen das Motiv der sich, in den Körper Christi eindrückenden Hände nicht mehr vorkommt. Die Verbundenheit von Mutter und Kind wird höchstens mit dem Zueinanderneigen der Häupter Mariae und Christi (Kruzlova) vermittelt oder, wie größtenteils, überhaupt nicht mehr. Dadurch entfällt auch eine der wichtigsten Themen der Schönen Madonnen, nämlich die Ostentatio Christi als inkarnierten, den Menschen zum Opfer bereiten Logos.

Interessanterweise haben die Böhmisches Gnadenbilder ebenfalls nur eine recht kurze Periode innerhalb der böhmischen Kunstentwicklung. Schon die drei jüngeren Beispiele (Raudnitz, Neuhaus und St. Veit / Prag) sowie die diversen Wiederholungen (z.B. die Madonna aus Schwaissing) zeigen, dass zum Beginn des 15. Jahrhunderts die Inhalte der einstigen Böhmisches Gnadenbilder nicht mehr verstanden worden sind.

Die Orientierung an dem traditionellen Bildvokabular, wie es beide Marienbilder (das Böhmisches Gnadenbild und die Schöne Madonna) aufweisen, lässt aber noch einen anderen inhaltlichen Aspekt deutlich werden. In beiden böhmischen Marienbildern entwickelt sich neben dem Interesse an einer Darstellung der sinnlichen Schönheit Mariae zusehens ein Interesse am Körper Christi. Dieser Aspekt wird ebenfalls von den nachfolgenden Beispielen Anfang des 15. Jahrhunderts nicht mehr verstanden. Es zeigt sich, dass die Adaption einzelner Formelemente noch keine „echte Repräsentantin“ der Schönen Madonnen hervorbringen kann. Erst das Zusammenspiel von inhaltlich und kompositorisch bedeutenden Momenten, die Figurenkonzeption, die Organisation der Plissierung, die Präsentation des nackten Kindes, die Physiognomie Mariae macht den Bildtypus letztendlich aus.

vor allem im Zeitalter des Barocks, aber auch noch danach großer Beliebtheit, wie die Chinoiserien vor allem bei der Porzellan Kunst zeigen. Es ist nicht ungewöhnlich, dass man ein nicht mehr zeitgemäßes Bildwerk dem modischen Zeitgeschmack anpasste.

IV. Et verbum carno factum est

Die Thematisierung der Humanitas Christi im Bildwerk des 14. Jahrhunderts

Die auffälligste Besonderheit der Schönen Madonnen ist zweifelsohne die Darstellung des Christuskindes als ein wirklich kindlicher Säugling. Die Demonstration eines nackten und vor allem fleischlichen Kindes, die Wiedergabe typisch kindlicher Bewegungen suggerieren dem Betrachter die Idee eines Neugeborenen.³²² Bedingt durch die sich in den meisten Fällen³²³ sanft in den Kinderkörper eindrückenden Hände Mariae wird der Eindruck von wirklicher Haut unterstrichen. Bereits A. Kotal³²⁴ hat auf dieses einzigartige Phänomen innerhalb der nachantiken Plastik aufmerksam gemacht. Leider blieb eine detaillierte Untersuchung hinsichtlich entwicklungsgeschichtlicher und inhaltlicher Ursachen bisher aus. Auch K. Stejskals³²⁵ Versuch, dieses Motiv am Beispiel der Madonnentafel aus St. Veit und deren Beziehung zur Antike über die mittelalterliche Dichtung, den Ovide-Moralisé zu erklären, die auch in Böhmen bekannt war, ist zu konstruiert. H. Beck und H. Bredekamp haben nach einer Lösung für das ostentative Eindringen der mütterlichen Hände in der liturgisch-kultischen Bedeutung des Wachses gesucht.³²⁶ Die Osterkerze wurde als Leib Christi verstanden.³²⁷ Doch bedarf es nicht eines Umweges über die Osterkerze, um zu sehen, dass dieser Bildtypus insbesondere auf die Inkarnationsthematik verweist. Die außergewöhnliche Betonung der Haut als taktil erfassbares Material verlangt nach weiteren Erklärungen. Unbekleidete Christuskinde finden wir bereits in den szenischen Darstellungen der italienischen Malerei des Trecento. In narrativen Szenen auf Wandmalereien oder auf Altarbildern zeigen sich ebenfalls zuweilen nackte Christuskinde. Die Skulptur Italiens, aber auch die Frankreichs, Süddeutschlands und Böhmens, kennt im Marienbild halb bekleidete

³²² Einschneidend muss darauf hingewiesen werden, dass diese Natürlichkeit sich vor allem von der „Schauseite“, d.h. im vorderen Drittel der Figurengruppe, ergibt.

³²³ Pilsen, Altenmarkt, Sternberg, Krumau

³²⁴ Kotal, A.: wie Anm. 15, S. 111. „Die Kinder der sogenannten Schönen Madonnen gehören zu den natürlichsten Kindergestalten der Bildhauerei – vielleicht sind es überhaupt die natürlichsten seit der Antike.“

³²⁵ Stejskal, K.: wie Anm. 42. Es ist nicht auszuschließen, dass die Beschäftigung mit der Antike, besonders der Philosophie, am kaiserlichen Hof Einzug fand. Siehe hierzu u.a.: Winter, E.: wie Anm. 28, Seibt, F.: wie Anm. 26. Unsicher hingegen ist die These, aufgrund Beschreibungen Plinius in seiner *Naturalis historia* oder der Metamorphosen des Ovids, ein derart außergewöhnliches Motiv erklären zu wollen.

³²⁶ Beck, H., Bredekamp, H.: wie Anm. 28, S. 8: „Das charakteristische Einsinken der Finger Marias in das Fleisch des Kindes, vornehmlich bei Darstellungen aus dem böhmischen und salzburgischen Raum, drängt den Vergleich mit Wachs geradezu auf. Wachs gehörte, mehr noch als der meist unerschwingliche Alabaster, zu den religiös bedeutsamen Materialien gerade im Ablass- und Wallfahrtswesen.“

³²⁷ „Im sakralisierten Wachs inkarnierten die Grundfesten des Heilssystems: Transsubstantiation, Opfer und Erlösung. Und durch die Opferung von Wachskerzen konnten die Gläubigen an einem Heilsgeschehen teilnehmen, das ihnen als Zeichen der Erlösung erschienen war.“ Beck, H., Bredekamp, H.: wie Anm. 28, S. 8.

Christuskinder bereits seit dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts. In Süddeutschland und in Böhmen treten sogar ganz unbekleidete Christuskinder um die Mitte des 14. Jahrhunderts auf. Dennoch besteht ein wesentlicher Unterschied zu dem Bildtypus Schöne Madonna. Die meisten dieser älteren Christuskinder bleiben in bezug auf die körperliche Lebendigkeit weitgehend zurückhaltend. Erst etwa ab dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts entwickelt sich in der Böhmisches Kunst der Typus des an Aussehen und Habitus nahezu wirklichen Kinderkörpers.

Viele der frühen Christuskinder sind in narrative Szenen eingebunden. Die Tendenz zum Interesse am menschlichen Christuskind erkennt man bereits zu Beginn des 14. Jahrhunderts in Italien. In einigen Szenen wird dem Betrachter ein nacktes Kind präsentiert. Diese Strömung steht in enger Verbindung zu der am Beginn des 13. Jahrhunderts aufkommenden Art der Christuskindverehrung der Franziskaner. Die Aufstellung der Krippenszene zu Weihnachten hat die Darstellung autonomer Christuskindfiguren im 14. Jahrhundert vorbereitet. Durch die theatralische Inszenierung der Geburtsszene, wie sie später meist im klösterlichen Rahmen zu Weihnachten stattfand, entwickelte sich eine Produktion autonomer Christuskinddarstellungen, die in meist kunstvoll gestaltete Krippen³²⁸ gelegt wurden. Christuskinder wurden zu eigenständigen Andachtsbildern, die die bildhafte Phantasie frommer und empfindsamer Männer und Frauen³²⁹ anregten. Das Christuskind wurde aus der Geburtsthematik und damit auch von seiner Mutter isoliert und fungiert nun allmählich auch als eigenständiger Typus der Imago pietatis.

Warum aber wird das Christuskind in den Mittelpunkt gerückt? Aus welchem Grund scheint es im 14. Jahrhundert nicht mehr zu genügen, die Humanitas Christi in den Passionsdarstellungen deutlich zu machen?

³²⁸ Hans Wenzel zeigt in seinem Aufsatz einige sehr kunstvolle Krippen aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Das Thema der Verzierung, ob gemalt (wahrscheinlich ursprünglich Wien, heute München, Bayrisches Nationalmuseum um 1340) oder geschnitzt (Köln, Schnütgenmuseum, 1350-60) ist selbstverständlich die Geburt, die in verschiedenen Themen interpretiert wird. Mal sind es gemalte Engel, mal ist es die Szene der Anbetung, die die Wiege als Christkindelwiege ausweisen. Siehe hierzu: Wenzel, Hans: Eine Wiener Christkindelwiege in München und das Jesuskind der Margaretha Ebner, in: Pantheon 18 (1960), S. 276-283.

³²⁹ Wenzel, H. wie Anm. 328, S. 277, zum Thema Christuskindverehrung siehe v.a.: Rode, Rosemarie: Studien zu den mittelalterlichen Kind-Jesu-Visionen, Frankfurt/M. 1957.

IV.1. Der wahre Körper Christi in den Konzeptionen der Schönen Madonnen

IV.1.1 *Der Körper Christi*

Die „realistische“ Darstellung des echten, mit Babyspeck und Pausbäckchen versehenen Kinderkörpers rückt die wahre Humanitas Christi in den Vordergrund der Betrachtung. Es scheint, als sei das, durch die Reformbestrebungen der Kirche des 14. Jahrhunderts, gesteigertes Interesse an dem Zeugnis des Dogmas der Zwei-Naturen-Lehre³³⁰ auch in die Bildkonzeptionen der Schönen Madonnen eingegangen. Die Transsubstantiation soll im neuen Christuskindbild manifest, demnach die Eucharistie visualisiert werden. Damit kann das Bild der Schönen Madonnen inhaltlich in Beziehung zur zeitgenössischen Frömmigkeit gestellt werden. Das explizite Ostentatio-Motiv der Schönen Madonnen kann andererseits zudem mit der generellen Zurschaustellung der Heiligtümer in Verbindung gebracht werden. Insbesondere durch die durch Kaiser Karl IV. ins Leben gerufenen sogenannten „Prager Tagen der Heiligtümer“³³¹ wurden Reliquien demonstriert. Auch scheint es kein Zufall, „dass in der Prager Goldschmiedekunst eine bedeutende Stellung, die Verfertigung von Ostensorien und Monstranzen einnahm und das gegen Ende des 14. Jahrhunderts sich auch die öffentliche Schaustellung der Eucharistie auf den Hauptaltären in einigen Kirchen verbreitete.“³³²

Die Transsubstantiation wurde zur dauerhaften Gegenwart im Corpus Christi. Die Realisierung der Eucharistie wurde mit der Dogmatisierung im Jahre 1215 unterstützt.³³³ Sie wurde in der Wandlung durch die Elevatio betont. Hierdurch erhielt auch die Verehrung von Heiligenbildern einen Aufschwung. „Die kirchliche Eucharistielehre hat [...] die Perzeption des Bildes im Sinne der sakramentalen Schau gleichsam beglaubigt und intensiviert. Wenn schon Gott in der Hostie präsent sein konnte, wie viel mehr dann der erkennbare Heilige im Bild.“³³⁴

Bei der Schönen Madonna aus Pilsen (Abb. IV.1) bewegt sich das kleine Christuskind spielerisch in den Armen Mariae. Mit einer kindlichen, scheinbar unbedachten Drehung wendet es sich dem Betrachter zu und präsentiert ihm spielerisch mit beiden Händen den Apfel. Deutlich sind die Attribute eines Neugeborenen in dem weichen Babyspeck

³³⁰ Siehe hierzu u.a.: Ladner, G.B.: wie Anm. 73.

³³¹ Homolka, Jaromir: Johannes von Jenczenstein und der Schöne Stil, in: Handbuch zur Ausstellung: „Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400“, hrsg. von Anton Legner, Köln 1978, S. 37. Siehe hierzu u.a.: Machilek, F.: wie Anm. 213, S. 87ff; Seibt, F.: wie Anm. 26.

³³² Homolka, J.: wie Anm. 331, S. 37.

³³³ Lexikon Theologie und Kirche

³³⁴ Marchal, G.P.: Bildersturm im Mittelalter, Historisches Jahrbuch 113 (1993), S. 255-282

an Armen und Beinen zu vermerken. Ebenso zeigen sich kleinkindliche Phänomene, wie Pausbäckchen und Doppelkinn an seinem Haupt. Die weiche, elastische Kinderhaut wird durch das zärtliche Eindringen der Hände Mariae an Oberkörper und linkem Bein zusätzlich betont und vermittelt dem Betrachter den Eindruck eines natürlichen Kinderkörpers. Das harte Material, aus dem es geformt ist, scheint überwunden und evoziert ein realiter existierendes Kleinkind. Die Darstellung des Kindes der etwas späteren Altenmarkter Madonna (Abb. IV.2) ist ähnlich konzipiert. Unterschiede gibt es einmal in der Größe und weiter in der Handhaltung Christi. Nicht mehr mit beiden, sondern mit einer Hand hält das Kind den Apfel. Die andere Hand greift nach dem Mantel Mariae, ein längst tradiertes Motiv, das v.a. in den Böhmisches Gnadensbildern³³⁵ vorkommt. Das Altenmarkter Christuskind dreht sich weiter dem Betrachter entgegen und erlaubt diesem somit einen Blick auf sein Geschlecht, dem Indiz seines wahren Menschseins. Der bereits schon lange in die Christuskinddarstellung eingegangene Verweis auf den Nabel als Beweis der Humanitas Christi wird mit der Demonstration des Geschlechts gesteigert und damit die wahre Mutterschaft Mariae unterstrichen. Die überkreuzten Beine sowie das Motiv des Mantelhaltens weisen auf die Passion Christi hin, indem sie seinen Tod am Kreuz vorwegnehmen.

Die Christuskinde der zweiten Gruppe Thorn und Bonn (Abb. IV.3) zeigen sich zwar unbekleidet und in einem spielerischen Verhalten, wie das kindliche Greifen nach dem gereichten Gegenstand bezeugt, bleiben aber in der Darstellung als wahrer neugeborener Mensch in seiner unschuldigen Nacktheit und niedlichen Kindlichkeit hinter dem ersten Typus zurück.

In den Mischtypen setzt sich wiederum erneut die Inszenierung des kindlichen Körpers durch.³³⁶ Bei dem Christuskind der Sternberger Figur (Abb. IV.5) verschmelzen Körpergrundhaltung des Typus Thorn/Bonn mit der Torsion des Typus Pilsen/Altenmarkt. Da es allerdings nur leicht aus der Mittelachse herausgedreht wird, nimmt es vergleichsweise wenig Kontakt zum Betrachter auf. Den Apfel behält es in der linken Hand. Nichts deutet mehr darauf hin, diesen dem Betrachter überreichen zu wollen. Zudem wird weniger von seinem Körper preisgegeben. Vielmehr wird dieser noch zusätzlich von der rechten Hand Mariae schützend bedeckt. Sein Nach-dem-Schleier-Greifen könnte durchaus als schamvolle Geste interpretiert werden. Mit seiner Mutter gemeinsam fixiert es den Betrachter. Die schützende Geste, mit der Maria ihr

³³⁵ Wie z.B. die Tafeln des Klosters Strahov (Prag) und Eichhorn

³³⁶ Abgesehen von der Breslauer Figur weisen die Krumauer, die Sternberger sowie sämtliche spätere Schöne Madonnen oder deren unmittelbaren Repliken dieses Motiv als typisches Merkmal auf.

Kind festhält,³³⁷ übernimmt in einer außergewöhnlichen Interpretation das, bereits im anderen Bildtypus vorliegende Motiv der eindrückenden Hände und dramatisiert es durch das nahezu als angstvoll zu bezeichnende Halten des Kindes. Ganz sanft dringen die langgliedrigen Finger der rechten Hand Mariae in die Haut des kindlichen Oberkörpers, während die Berührung der rechten Hand am Fuß Christi ohne „Hautreflex“ am Unterschenkel bleibt. Die Krumauer Figur (Abb. IV.4) hingegen übernimmt beinahe vollständig die Art der Kinderdarstellung von Pilsen und Altenmarkt. Die linke Hand Christi greift nach dem Mantelsaum und zieht diesen nach oben. Die stoffliche Unterlage wird dadurch vergrößert und so die Position des Kindes dynamisch unterstrichen. Damit rückt das Christuskind stärker in den Vordergrund. Das Motiv der sich in das Fleisch eindrückenden Hände wird hier in außergewöhnlich großer Sensibilität inszeniert. Den Kinderkörper scheint eine echte Hautoberfläche zu umgeben. Das niedliche pausbäckige und überaus feine Köpfchen des Kindes wendet sich liebevoll dem Betrachter zu und lädt ihn ein, an der frommen Berührung der Muttergottes visuell teilzuhaben. Die später entstandene Schöne Madonna aus Breslau (Abb. IV.6) wiederum weist in bezug auf die Präsentation des Kindes interessante Kompromisse zwischen beiden Gruppen auf. Das Kind wendet sich explizit dem Betrachter zu, wird aber von Maria in konventioneller Art wie in Thorn auf einem Arm gehalten. Das Überreichen des Apfels erfolgt durch die Torsion des Oberkörpers Christi über einen außergewöhnlich manierten Gestus. Der Apfel wird durch die elegante Handhaltung Mariae und Christi umrahmt. Das „Hautmotiv“ bleibt allerdings ausgespart. Dafür wird das Geschlecht des Christuskindes durch die starke Torsion deutlich präsentiert. Damit weist er sich wahrer Menschensohn aus.

Die Humanitas Christi wird bei den Schönen Madonnen insbesondere durch drei Aspekte ausgedrückt. Augenscheinlichstes Motiv ist die Nacktheit. Weiter wird im Gegensatz zu früheren Darstellungen oftmals das Geschlecht Christi von der Hauptansicht aus gesehen, deutlich ins Bildzentrum gerückt. Zuletzt drängt sich die außergewöhnliche Bewegtheit des Christuskindes auffällig in den Vordergrund. In der Plastik haben wir für eine derartige körperliche Ausführung von kindlicher Bewegung kaum ein Vorbild. Einzig das Kind der um 1370 entstandenen Thronenden Madonna aus Konopischt, verhält sich ähnlich dynamisch. Allerdings ist hier die Bewegung durch den Vorgang des Stillens begründet. Bei den Schönen Madonnen liegt eine andere Zielsetzung vor. Das Kind nimmt in den meisten Fällen³³⁸ Kontakt zum Betrachter auf. Dieses körperlich ausgedrückte Zuwenden bedingt einen Dialog vom Bild zum Betrachter. Vor diesem Hintergrund erhält der Apfel nicht allein eine symbolische

³³⁷ Siehe Kapitel I 3.1.

³³⁸ Ausgenommen sind Thorn/Bonn.

Bedeutung, sondern wird zum Zentrum der Interaktion zwischen Christuskind und Maria.

IV.1.2 Der „Körper“ Mariae

Der Bildtypus Schöne Madonna steigert aber nicht allein die Präsenz des Christuskindes, sondern zugleich auch die „Bildfunktion“ Mariae. Mehr denn je zuvor vermittelt Maria zwischen Christus und Betrachter und wird damit neben ihm ebenfalls zur agierenden Figur. Ohne selbst in den Hintergrund zu treten, spielt sie ihm die Wirkung zu. Noch nie war die Muttergottes so dominant wie bei den Schönen Madonnen. Durch die Raumwirkung des Mantels, die elegante Formulierung der Statur und vor allem die bemerkenswert feine Modellierung ihrer Physiognomie erscheint sie in bezug auf die Rezeption neben dem quirligen, unbekleideten Christuskind durchaus gleichwertig. Die stoffliche Dominanz ihres Mantels lässt es nicht zu, von einem Körper im eigentlichen Sinne zu sprechen. In diesem Zusammenhang interessiert vielmehr ihr Gesicht, dessen außergewöhnlich präzise Formulierung es erlaubt, auch bei ihr in gewissem Maße von einer Körperlichkeit zu sprechen. Das Gesicht ist, wenngleich deutlich idealisiert, explizit körperlich, d.h. an der natürlichen weiblichen Physiognomie orientiert. Eine Symbiose idealisierter und veristischer Komponenten bestimmt seine eigentümliche Wirkung. Die sensible Modellierung wird durch ein, die Formulierung sanft unterstreichendes Inkarnat betont. Das vermeintliche „Schönheitsideal“, das J. Homolka³³⁹ betont, erscheint in einer außergewöhnlichen Perfektion.

Doch was ist in diesem expliziten Fall mit „Schönheitsideal“ gemeint? Schon in dem plastischen Madonnenbild des späten 13. Jahrhunderts, vor allem in der Kleinplastik der Höfischen Skulptur in Frankreich vorgeprägt, erreicht es mit dem Bildtypus der Schönen Madonnen eine Ebene der sinnlichen Schönheit, die sich auch auf die Rezeption auswirkt. Die Schöne Madonna verbindet das zeitgenössische modische „Schönheitsideal“ mit dem vorherrschenden Typus des „idealisierten“³⁴⁰ Heiligenbildes. Das Bild der anmutigen Frau, wie es beispielsweise in der Minnelyrik seit dem 12. Jahrhundert besungen wird, erhält im 14. Jahrhundert eine interessante Wendung, indem das Idealgesicht durch die Integration von Realismen belebt wird. Das weibliche Schönheitsbild des 14. Jahrhunderts wird in Böhmen vor allem durch die verschiedenen Portraits der Ehefrauen Karls IV., insbesondere durch das der Anna von Schweidnitz (Abb. IV.7) repräsentiert. Neben der Büste der zweiten Frau des Kaisers auf dem Triforium des Prager Doms geben die gemalten Portraits auf der Burg

³³⁹ Homolka, J.: wie Anm. 331.

³⁴⁰ Hier ist der problematische Begriff „idealisiert“ im Sinne der offensichtlichen Stilisierung der weiblichen Physiognomie zu verstehen.

Karlstein³⁴¹ Eindruck ihrer Schönheit und damit von dem Idealbild im 14. Jahrhundert. In einem Vergleich zwischen dem Kaiserinnenportrait und einem direkt an der gegenüberliegend angebrachten Darstellung einer thronenden Muttergottesdarstellung (Abb. IV.9) wird der zeitgenössische Typus „adeliger Frauen“ und dessen Beziehung zum Marienbild manifest. Über dem Eingang der Katharinenkapelle auf der Burg Karlstein präsentieren der Kaiser und Anna von Schweidnitz das Reliquienkreuz (Abb. IV.8). Gegenüber zeigt das Altarbild eine thronende Muttergottes mit Kind (Abb. IV.11). Das Kind wendet sich nach rechts, dem Kaiser entgegen, Maria wendet sich dann entsprechend Anna (Abb. IV.10) zu. Beide Frauengesichter sind im Dreiviertelprofil gezeigt, wodurch die Plastizität der Darstellung zum Ausdruck kommen kann. Unterschiede ergeben sich aus der Kopfhaltung. Annas Kopf ist nicht gesenkt, sondern sie schaut geradewegs auf das Kreuz, das sie gemeinsam mit ihrem Mann hält. Die Muttergottes hingegen wendet sich der Darstellung der vor ihr knienden Anna zu. Leider ist das Gesicht Mariae im Gegensatz zu dem Brustbild der Kaiserin stark beschädigt. Dennoch werden die wichtigsten physiognomischen Züge deutlich. In beiden Fällen ist die Stirn auffallend hoch und rund gewölbt, die Nase durch eine sensible Farbgebung und den Einsatz von Lichtpartien plastisch hervorgehoben. Sie verläuft in beiden Fällen am Nasenrücken gerade und bildet an der Nasenspitze eine leichte Wölbung. Die Augen sind sanft geschwungen und durch ein auffallendes Oberlid und ein angedeutetes Unterlid sensibel formuliert. Leider ist der Mund bei der Madonnendarstellung kaum zu erkennen. Die sinnliche Mundpartie der Anna kann wohl zumindest einen Eindruck von dem Mund der Madonnenfigur geben. Die rundlich-ovale Gesichtsform, das runde Kinn sowie die sanfte Überleitung von Gesicht und Hals liegen in beiden Darstellungen vor. Deutlich wird sowohl im Kaiserinnenportrait, als auch im Marienbild das Ideal der schönen jugendlichen Physiognomie verwendet.

Der ambivalente Ausdruck des Gesichts der Schönen Madonna hat nicht nur bei den Zeitgenossen, sondern auch in der modernen Kunstgeschichtsschreibung zu kontroversen Meinungen und Aussagen geführt. Haben H. Beck und H. Bredekamp³⁴² sie als das „vielleicht radikalste Gegenbild des Nominalismus“ gesehen, das „dem Einzelobjekt die individuelle Erscheinungsweise“³⁴³ abspricht, so spricht M.V. Schwarz hingegen diesen Figuren, sich auf die kritische Äußerung Jan Hus³⁴⁴ beziehend, „Individualität“ zu. Die Formulierung des Gesichts bei den Schönen Madonnen lässt

³⁴¹ Burg Karlstein, Katharinenkapelle

³⁴² Beck, H., Bredekamp, H.: wie Anm. 28.

³⁴³ Beck, H., Bredekamp, H.: wie Anm. 28, S. 15.

³⁴⁴ Schwarz, M.V.: wie Anm. 25. Auf die kontroverse Diskussion um die Problematik der Wahrnehmung wird im letzten Kapitel dieser Untersuchung, Kapitel VII eingegangen.

sich nur schwer einordnen. In der Betonung einzelner Partien durch die deutliche Übernahme natürlicher Momente beschreibt man diese Darstellung gerne als „realistisch“. Die gleichzeitige ausdrückliche Tendenz zur Idealisierung, zur Perfektionierung der menschlichen Physiognomie, stellt aber genau dies wiederum in Frage.

Mit der auffallend menschlichen Inszenierung des Gesichts stellt sich Maria dem realistisch dargestellten Kinderkörper als Pendant gegenüber. Die präzise Form des Gesichtsovals wird durch die plastische Modellierung der Kaskadenfalten des Schleiers hervorgehoben. Das Gesicht wird nun nicht mehr allein von „außen“ aufgetragen, sondern von innen, ausgehend vom Material, selbst entwickelt. Die Demonstration des Fleischlichen der Haut wird, korrespondierend zum Christusleib, anschaulich inszeniert. Im Zuge einer technischen Versiertheit an der Schwelle zur Spätgotik, die eine Überwindung des Materials bemerkbar macht, erscheint der Begriff der „Stoffheiligkeit“³⁴⁵ verfehlt. Die Idealisierung stellt sich einer Tendenz zur Orientierung an der Natur entgegen. Die einzelnen Gesichtselemente, wie die Augenpartie, die Modellierung der Wangen- und des Kinns sowie die Formung des Mundes sind in ihrer Plastizität präzise modelliert und sind damit dem natürlichen Bild zwar entlehnt, werden aber gleichzeitig durch die offensichtliche Perfektion wiederum abstrahiert. Der zu einem fast unmerklichen Lächeln geformte „Schmollmund“ der durch die rundlichen Wangen und das Kinn gerahmt ist, wird beispielsweise in seiner mimischen Wirkung isoliert und damit zur Kunstform. Bei den Gesichtern der Pilsener (Abb. IV.12), der Altenmarkter (Abb. IV.13) und auch bei der Krumauer Madonna (Abb. IV.14) wird die ovale Gesichtsform plastisch modelliert und durch „Realismen“, d.h. der Natur nach entwickelten Formulierung belebt. Das betrifft die Zeichnung der Augen, die plastische Modellierung der Orbitalwülste und den sanften Übergang der Augenbrauenpartie in die Nasenwurzel und vor allem die sinnliche Formulierung der vollen Lippen. Auch ist die gesamte Gesichtsfläche sinnlich und weich geformt. Das System, welches die Pilsener Madonna demonstriert, wird in weiteren Bildwerken, Altenmarkt und Krumau, wiederholt. Allein bei der Krumauer Figur sind die Augen ein wenig weiter geöffnet, was aber wiederum in der relativ hohen Haltung des Christuskindes begründet liegt.

In der Gruppe Thorn, Bonn, Sternberg und Breslau (Abb. IV. 15 – IV.18) kann man ein ähnliches System einer idealisierten Mimik erkennen. Die Gesichter dieser Gruppe sind in ihrer Form etwas breiter angelegt. Die Wangen sind rundlicher und das Kinn

³⁴⁵ Beck, H., Bredekamp, H.: „Katalog zur Ausstellung „Kunst am Mittelrhein – Ein Teil der Wirklichkeit“, Frankfurt/M. 1976, S. 4.

weniger angespitzt. Meist ist der Blick stärker gesenkt als in der Gruppe um die Pilsener Madonna. Das Prinzip jedoch bleibt erhalten. Auch hier lässt sich von einer Idealisierung der Mimik sprechen. Alle einzelnen Elemente sind in ihrer Formulierung äußerst sensibel und lassen zunächst den Eindruck einer menschlichen Physiognomie entstehen. Dennoch sind auch hier alle singulären Partien, wie die Augenpartie, der Verlauf der Nasenwurzel in die Braunenpartie sowie schließlich die Lippen, die als Einzelelemente durchaus „natürlich“ wirken, isoliert und bedingen damit eine Stilisierung der menschlichen Mimik.

Die Gesichter der Schönen Madonnen wirken daher nur scheinbar „natürlich schön“. Die Annahme einer „natürlichen“ Physiognomie wird durch die drastische Reduzierung der mimischen Regung auf ein fast unmerkliches Lächeln in Frage gestellt. Dieses Lächeln wird allein durch die Vertiefung der Mundwinkel hervorgerufen. Es bleibt auf die sinnlich geschwungenen Lippen beschränkt und findet kaum erkennbare Reaktion in Augen oder Wangen. Jede dezente Nuancierung des Inkarnats ist zudem dem Verlauf der Modellierung exakt angepasst und ergänzt sich zu einem artifiziellen Ganzen. Dennoch wird durch die betonte Orientierung an der natürlichen weiblichen Physiognomie die erotische Sinnlichkeit einer jungen Frau in die Rezeption dieses Madonnenbildes einbezogen. Hier spielt das Inkarnat eine bedeutende Rolle. Der blasse Teint, die sanft geröteten Wangen, die rötlichen Lippen und der scheu gesenkte Blick tragen zu einer möglichen Fehlleitung der Rezeption bei.

Wie stark das Inkarnat von der plastischen Modellierung der Schönen Madonnen abhängig ist, zeigt die ehemals mit einem barocken Inkarnat versehene, um 1410 datierte Schöne Madonna aus Wittingau (Tiebo). Der barocke Himmelsblick will sich weder bei Christus, noch weniger aber bei Maria der Gesichtsform anpassen und hinterlässt dabei einen fast grotesken Eindruck. (Abb. IV.19/Abb. IV.20)

IV.2. Entwicklungsgeschichtliche Voraussetzungen für die außergewöhnlich interpretierte Humanitas Christi bei den Schönen Madonnen

Die Humanitas Christi wird spätestens seit der ottonischen Zeit immer durch das Leiden Christi am Kreuz gezeigt. Seit dem Ende des 13. Jahrhunderts entwickeln sich unterschiedliche Bildformen, die den Körper als Organ des Lebens vor Augen stellen. Das nun seit der Mitte des 13. Jahrhunderts parallele Interesse an einer kindlichen Körperlichkeit Christi scheint den Wunsch nach einer Vergegenwärtigung der Gottesgeburt zu bestätigen.³⁴⁶ Die Nacktheit des Christuskindes bei den Schönen Madonnen ist eine neue Art, die Humanitas bewusst zu machen. Hierzu gehört auch das Vorführen des Geschlechts Christi.³⁴⁷ Während sich frühe Christuskinddarstellungen in ihrer Körperlichkeit sehr verhalten zeigen, ist seit der Mitte des 13. Jahrhunderts eine deutliche Veränderung zu bemerken. Der Körper des Christuskindes macht sich durch immer deutlichere Bewegungen unter dem Gewand bemerkbar. Auch wenn es noch ganz vom Gewand dominiert bleibt, wird es körperlich zunehmend greifbar. „In the 12th century, the Son of God, seated on the lap of his mother, is robed in the long tunic and the philosophers' pallium; in the 13th, he wears a child's dress; in the 14th, he would be entirely naked did not his mother wrap his lower body in a fold of her mantle. The nudity of Christ, as it were, the mark of his humanity; he now resembles the children of human kind.“³⁴⁸ Im Gegensatz zu E. Male, bzw.

³⁴⁶ Eine explizite Verehrung des Christuskindes liegt bis zum 12. Jahrhundert noch nicht vor, sondern ist ein Phänomen des 13. Jahrhunderts. Die Vorstellung einer sinnlich erlebten Meditation zu der Vita des Erlösers begann vielleicht in Cluny, wurde im 12. Jahrhundert in den Betrachtungen Bernhards und den Visionen Elisabeths deutlich intensiviert. Eine weitere Steigerung beginnt mit der franziskanischen Frömmigkeit. Vor dem Hintergrund der franziskanischen Spiritualität und dem darin formulierten Wunsch nach einer Vergegenwärtigung religiöser Themen hat sich auch die Verehrung der Geburt Christi entwickelt. Die Andacht zum Christuskind, die bald zu einem Typicum katholischer Frömmigkeit wurde, zeigt sich insbesondere in der Errichtung der Krippe bei Greccio durch Franz von Assisi Weihnachten 1223. „Die konkrete ‚taktile‘ Schaufreude des mittelalterlichen Menschen manifestiert sich im Wunsch des Ordensstifters, gleichsam mit körperlichen Augen‘ zu schauen, was sich in Bethlehem vollzogen hatte.[...]“ Die Nachfolge Christi war nun nicht mehr alleine auf Ort und Berufung festgelegt, wie es noch bei dem elitär ausgerichteten Zisterzienserglauben vorherrschend war, sondern konnte von jedem frommen Gläubigen erlebt werden. Damit wurde die gesamte Vita Christi zusehends wichtiger. Das Erleben der Vita Christi jedes Gläubigen konnte zu dessen eigenen Erlösung beitragen. Wenngleich der zentrale Schwerpunkt der Aufmerksamkeit noch weiterhin auf dem Leidensweg lag, so wurde nun auch die Compassio bei der Gottesgeburt beachtet. Die proklamierte Imitatio Christi sollte geistig und körperlich zugleich empfunden und ausgedrückt werden und bot daher die Grundvoraussetzung für die im

14. Jahrhundert so zahlreich aufkommenden Visionen. „Letztes Siegel wird (bei Franziskus) die mystische Kreuzigung: die Imitatio Christi ist übergegangen in die Conformitas Christi, die Gleichförmigkeit mit dem Erlöser.“ Siehe hierzu u.a. Dinzelbacher, Peter: Christliche Mystik im Abendland, Paderborn 1994, S. 118ff.

³⁴⁷ Steinberg, L.: wie Anm. 49. Sein Menschsein wird zusehends, wie L. Steinberg. im Hinblick auf die Kreuzifixdarstellungen der Renaissance einleuchtend darlegt, auch durch die Präsentation seiner Männlichkeit ausgewiesen.

³⁴⁸ Male, Émile: L'Art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l' iconographie apres le concils de trente. Italie, France, Espagne, Flandres, Paris 1951, S. 147, zitiert aus der englischen Übersetzung von L. Steinberg in seiner Studie, wie Anm. 49, S. 147.

L. Steinberg, welche in dem „Prozess der Humanisierung“ die alleinige Erklärung für das Phänomen der Nacktheit des Christuskindes suchen, und vor allem in dem Wunsch nach einem „Nursing“ des Kindes in den Vordergrund zu stellen versucht,³⁴⁹ möchte ich in der Nacktheit die visualisierte Vergegenwärtigung und damit als die im Bild manifeste Bezeugung der Inkarnation sehen.

IV.2.1 Die Entwicklung der Humanitas Christi im Bild Die Inszenierung der Humanitas Christi in der szenischen Darstellung

Die italienische Tafelmalerei hat erneut in bezug auf das Interesse an der körperlichen Präsentation des Christuskindes eine Vorreiterrolle.³⁵⁰ Der kindliche Leib Christi bleibt hier aber weitgehend noch lange Zeit bedeckt. Allein der es bekleidende Stoff wird zusehends feiner und transparenter. Der Betrachter kann die, sich darunter abzeichnenden Körperformen nachvollziehen. Deutlich sind, insbesondere bei späteren Beispielen, die körpertypischen Attribute des Kleinkindes³⁵¹ wahrzunehmen.

Das von dem italienischen Marienbildtypus ausgehende, in dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts entwickelte Böhmisches Gnadenbild orientiert sich an dieser Interpretation der Kinderdarstellung, stellt allerdings die Körperlichkeit motivisch deutlich heraus.³⁵² In den szenischen Darstellungen zur Kindheit Christi lässt sich zu Beginn des 14. Jahrhunderts ein deutliches Interesse an dem kindlichen Leib erkennen. Damit verändert sich auch der Inhalt der Anbetung des Kindes in der Epiphaniendarstellung.³⁵³ Christus erscheint nicht mehr als der thronende „König“, sondern in seiner kindlichen Bedürftigkeit. Nicht nur vor seiner Herrschaft also, sondern auch vor der, zum Opfer bestimmten Niedrigkeit verlangt er nach Anbetung.

³⁴⁹ „[...] that the Child's nakedness serves 14th-century painters as an index of humanity, and that the Infant is ranked with other nurslings even in its hunger for milk. [...] The Christ Child's nakedness was to be not a symbolic value but a 'manifestation of nudism', introduced because 'infancy {was} associated on naturalistic grounds with both nudity and nursing [...]” Steinberg, L.: wie Anm. 49, S. 148.

³⁵⁰ Hierzu siehe beispielsweise Noack, Ferdinand: Die Geburt Christi in der bildenden Kunst bis zur Renaissance, Darmstadt 1894.

³⁵¹ Das Kind ist jedoch nicht wirklich als Neugeborenes zu bezeichnen. Seine Körpermaße entsprechen eher denen eines Kleinkindes. Das Gesicht ist meist erwachsen, erhaben und noch durchaus hieratisch. Dies liegt wahrscheinlich daran, dass in bezug auf die Anbetungsszene, welche dem autonomen Marienbild als Grundlage gilt, viele frühen Texte, darunter Augustinus, das Christuskind jugendlich beschrieben wird. Siehe hierzu auch Duwe, Gerd: Die Anbetung der Heiligen drei Könige in der italienischen Kunst des Trecento und im Quattrocento, Frankfurt/M. 1992

³⁵² Siehe hierzu Kapitel III.

³⁵³ Zur Epiphaniendarstellung siehe u.a.: Büttner, Frank. O.: imitatio pietatis: Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung, Berlin 1983, S. 19-33, Duwe, G.: wie Anm. 351.

Eine frühe Anbetungsszene aus den Jahren 1308-1311 von Duccio di Buoninsegna aus Siena³⁵⁴ (Abb. IV.21) zeigt auf der rechten Seite die Muttergottes mit dem Christuskind. Während Maria ganz bekleidet ist, wird der Oberkörper des Kindes entblößt und gestattet einen Blick auf dessen nackte Haut. Wenn auch das Gesicht sowie der Körper noch nicht das Aussehen eines Neugeborenen haben, sondern einen Christus frühestens im Alter von zwei bis drei Jahren präsentieren, vermittelt Duccio durch die raffinierte Lichtführung auf der „Hautoberfläche“ einen Ausdruck von Körperlichkeit. Das Kind wendet sich bereitwillig den drei Königen zu, welche, von links mit ihrem Gefolge ankommend, vor ihm und seiner Mutter innehalten. Der älteste König, Balthasar, fällt vor dem halbnackten Kind auf die Knie und küsst dessen Füße, wobei er demütig und ehrfürchtig zu dem Gesicht Christi aufschaut. In der körperlichen Berührung vollzieht sich die Erkenntnis der Göttlichkeit Christi.³⁵⁵ Die Mitteltafel dieses Zyklus zeigt die Szene der Geburt Christi³⁵⁶ (Abb. IV.22) in einer Form des narrativen, oder „historisierenden“³⁵⁷ Bildes. Während im Zentrum der Tafel Maria, stark byzantinisch, unbewegt im Wochenbett liegend, zu dem, in einer Krippe in Windeln eingewickelten Kind schaut, findet man im unteren Drittel des Bildes das Christuskind, von zwei Ammen gehalten, unbekleidet wieder. Die Darstellung derselben Szene von Taddeo Gaddi auf seiner um 1333 oder 1334 entstandenen Tafel³⁵⁸ (Abb. IV.23) zeigt neben einem ähnlichen Aufbau zudem inhaltliche Parallelen. Das Gefolge der drei Könige wird weggelassen, wodurch die eigentliche Szene an Bedeutung gewinnt. Alles spielt sich im Zentrum der kleinen Tafel³⁵⁹ ab. Während die beiden anderen Könige, beiläufig ihre Präsente haltend, miteinander zu kommunizieren scheinen und der jüngste König dabei den mittleren König sowie gleichzeitig den Betrachter auf den hellen Stern aufmerksam macht, fällt wiederum Balthasar vor dem Christuskind auf die Knie und küsst leidenschaftlich dessen Füße. Das Kind, von Maria zärtlich auf dem Schoß gehalten, wendet sich zu dem devot knienden König herab und berührt zum Segen dessen Haupt. Auch hier ist das Christuskind am Oberkörper nackt. In der Thematisierung der Epiphanie spielt die Erinnerung an die Eucharistie demnach eine wichtige Rolle. Sowohl die Anbetungsszene als auch die spätere Praesentatio-Szene regen zur Nachahmung des Lebens Christi an. Die Thematisierung drängt das normative Moment zurück. „Die Gattungen der abbildenden und der erzählenden Darstellung blieben ja keine Konstanten, sondern unterlagen ihrerseits Wandlungen, [...] Die Imago ist nicht mehr auf bloße Repräsentation beschränkt, sondern bildet auf

³⁵⁴ Museo del' opera del Duomo, Siena. Predella der Maestà.

³⁵⁵ U.a. Duwe, G.: wie Anm. 351.

³⁵⁶ Heute in Washington, National Gallery,

³⁵⁷ Belting, H.: wie Anm. 167.

³⁵⁸ Galleria dell' Accademia, Florenz

³⁵⁹ Ein Vierpass von einer Größe 41 x 37 cm.

jene lebendige Weise ab, die für das (Andachtsbild)³⁶⁰ reklamiert wurde. Die Historia erzählt [...] nicht mehr bloß über einen objektiv vorgegebenen Inhalt, sondern erzählt ihn auf eine Weise nach, wie sie wiederum für das Andachtsbild reklamiert wurde.“³⁶¹

Der Vergleich zu den zeitgenössisch entstandenen *Meditationes Vitae Christi* des Johannes de Caulibus (siehe Kap. VI.) als „literarische Parallele“³⁶² bezieht sich auf die Gleichzeitigkeit erzählerischer und meditativer Momente im Verlauf der Vita. Die Projektion historischer Begebenheiten auf die, von den Rezipienten nachvollziehbare Gegenwart, „ist ebenso charakteristisch wie ihre Dramatisierung, die den Handlungsablauf betont und die stationäre Behandlung, die der psychologischen Einfühlung bzw. Betrachtung im doppelten Sinne von Anschauung und Kontemplation dient. Die Detaillierung dient sowohl der Chronik als auch der Nahaufnahme auf die Helden der Handlung und ihre Stimmungslage.“³⁶³

Diese Gleichzeitigkeit von erzählerischem und meditativem Moment kommt in den Kindheitsszenen wie in den Passionsszenen besonders deutlich zum Ausdruck und demonstriert in Text und Bild die Strategien der Frömmigkeit des 14. Jahrhunderts. In der thematisch und inhaltlich von Italien beeinflussten Malerei Böhmens existiert ebenfalls im 14. Jahrhundert das Thema der Anbetung. Die Isolation der einzelnen Figuren bzw. Figurengruppen, wie der Mutter-Kind-Gruppe oder dem Christuskind selbst, ist in bezug auf die Meditation bedeutender. Das einzelne Bildwerk wird aus dem Komplex herausgelöst und somit zum Andachtsbild. Die Erinnerung an bestimmte isolierbare Situationen steigert die Konzentration und die Intensität der Wahrnehmung. Der Betrachter kann sich bei der Meditation vor einer Bilderszene auf einzelne Aspekte konzentrieren und diese reflektieren.

Im Böhmen des 14. Jahrhunderts entwickelt sich ein religiöses, spirituell-motiviertes System, das die Intentionen und Aussagen dieser Devotionsstrategie unterstreicht und verstärkt. Gerade im Hinblick auf die Thematisierung der Realpräsenz der Heiligenfiguren wendet sich die Böhmisches Malerei von der Italienischen ab und konkretisiert damit die theologischen Inhalte. Die Darstellung der Epiphanie in der Italienischen Malerei findet beispielsweise ihren Widerhall in der szenischen Darstellung der um 1360 datierten Anbetung in der Heiligenkreuzkapelle auf der Burg Karlstein (Abb. IV.24). Das unbekleidete Christuskind wendet sein pausbäckiges

³⁶⁰ Belting, H.: wie Anm. 167, S. 77.

³⁶¹ Belting, H.: wie Anm. 167, S. 77.

³⁶² Belting, H.: wie Anm. 167, S. 77.

³⁶³ Belting, H.: wie Anm. 167, Anmerkung 13, S. 78.

Gesicht dem sich vor ihm neigenden Balthasar zu. Quirlig strampelnd scheint es im Begriff zu sein, sich aus der mütterlichen Obhut zu lösen. Der nackte Körper Christi wird durch eine, fast an Grisaille erinnernden Farbigeit der Haut hervorgehoben. Auch ein Fresko der Anbetungsszene in der Sächsischen Kapelle des St. Veitsdoms (Abb. IV.25), welches einige Jahre später, um 1365, datiert wird, stellt die Anbetung szenisch dar. Die körperlichen Bewegungen der Könige, durch den weichen und kunstvollen Faltenverlauf der Mäntel verstärkt, tragen zu einer Dramatisierung des Geschehens bei. Das nackte Christuskind wiederum, soweit der eher schlechte Zustand des Freskos eine präzise Beurteilung noch ermöglicht, betont seine sichtbare Körperlichkeit durch eine auffallende Bewegtheit. Diese ergibt sich aus dem begierlichen Greifen nach dem ihm gereichten Gegenstand nach vorne und einer entgegengesetzten Bewegung des Kopfes zur Mutter hin, als wolle es sich in seinem Handeln vergewissern.³⁶⁴ Die Nacktheit des Christuskindes und das Hervorheben bestimmter Bildthemen benötigen in einem solchen narrativen Kontext dennoch eine intensive Betrachtung.

Die Nacktheit Christi als Indiz seiner Humanitas wird zudem ab der Mitte des 14. Jahrhunderts zu einem Leitthema in der Böhmischesn Kunst. Im Vergleich zu der italienischen Malerei wird der göttliche Sohn gleichermaßen als königlicher und opferbereiter Körper dargestellt.

IV.2.2 Die Humanitas Christi im autonomen Madonnenbild³⁶⁵

Die immer häufiger inszenierte Humanitas des Christuskindes als Parallele zu dem leidenden Christus wird, von der italienischen Malerei ausgehend, auch in das nordalpine Marienbild übertragen. Das italienische Leitthema³⁶⁶ wird erst in dieser Kompositionform verständlich. Zugleich verschieben sich allerdings die Konnotationen. In der Gegenüberstellung von dem unbedeckten Christuskind und dem ebenfalls unbedeckten Schmerzensmann werden die Inhalte neu formuliert. Im vorausgegangenen Kapitel ist bereits der Einfluss des italienischen Madonnenbildes auf die Böhmischesn Malerei dargelegt worden. Die Wahl transluzider Farben und die, ein Binnensystem der Physiognomie entwickelnde, raffinierte Lichtführung ließ bereits

³⁶⁴ Auch in der ebenfalls um 1350-55 datierten Geburtsdarstellung des Hohenfurthers Altars zeigt sich eine sehr zärtlich inszenierte Verbundenheit von Mutter und Sohn, die sich auch über die körperliche Berührung ausdrückt. Maria liebkost das kleine Christuskind. Dieser, am Oberkörper unbedeckter, erwidert diese Berührung liebevoll.

³⁶⁵ Hiermit ist das singuläre, „meditative“ Madonnenbild, d.h. die Muttergottes mit Christuskind, gemeint.

³⁶⁶ Dieser Bildtypus war vordergründig in Italien vertreten und konnte als Importstück den nordalpinen Raum beeinflussen. Hierzu siehe u.a.: Ringboom, Sixtom: Icon or Narrative. The rise of the dramatic close-up in the 15th century devotional painting, Abo 1965, Belting, H.: wie Anm. 178, ders.: wie Anm. 167.

die italienischen Madonnen im Verlauf des Trecento plastisch konkreter erscheinen. Selbst das bereits in seiner körperlichen bzw. plastischen Präsenz und Sinnlichkeit konkretisierte Mariengesicht auf dem 1355-1359 entstandenen Triptychon Tommasos da Modena (Abb. IV.26) bleibt an unmittelbarer Präsenz noch zurückhaltend. Das Christuskind hingegen zeigt, wenn auch nur am Oberkörper, „Haut“. Deutlich wird der Betrachter auf Babyspeck und die kindliche Lust am Spielen aufmerksam gemacht. Die betonte Intimität zwischen Mutter und Kind wird durch das gegenseitige Anblicken vermittelt. Der Betrachter darf an dieser Intimität partizipieren.

Das neu entwickelte autonome Marienbild Böhmens löst sich aus diesen Bestimmungen heraus und findet eine eigenständige Ausdrucksweise, ohne dabei den Inhalt des konventionellen Motivs grundlegend zu verändern. Die Darstellung der Madonna aus dem Liber Viaticus (Abb. IV.27) zeigt eine stehende Muttergottes, die auf ihrem rechten Arm ein, am Oberkörper unbekleidetes, Jesuskind hält. Dieses greift in höchst artifizieller Weise, wie wir es nur aus der Gruppe Thorn/Bonn und Breslau bei den späteren Schönen Madonnen kennen, nach einem Apfel, während es die andere Hand unter sein Kinn nimmt und sich dabei einem imaginären Betrachter zuwendet. Bereits G. Schmidt hat auf die „tonige Modellierung mit der ihr innewohnenden Möglichkeit, die Plastizität und das organische Leben einer menschlichen Gestalt anschaulich werden zu lassen,³⁶⁷“ aufmerksam gemacht. Vor allem das Christuskind bestätigt diese Beschreibung. Diese Darstellung führt zu dem Beweis, dass eine Untersuchung des Motivs der, mit der Nacktheit Christi ausgedrückten Humanitas bei den Schönen Madonnen ohne eine eingehende Betrachtung der Böhmischen Gnadenbilder wiederum nicht möglich ist.

Die Gnadenbilder Mariae sind fast alle im Auftrag von Klöstern (Königsaal, Strahov, Eichhorn etc.) entstanden. Damit weisen sie sich als Bildwerke aus, die für einen intimeren Kreis, eine kleinere Glaubensgemeinschaft, oder gar für den singulären Gebrauch bestimmt waren. Sie bilden damit einen stilistischen und darüber hinaus einen inhaltlichen Gegensatz zu der monumentalen, eher auf Repräsentationscharakter hin orientierten früheren Maestà Darstellungen Italiens oder, für den Bereich der Skulptur, jene in Prag entstandene Plastik im Umkreis der Parler-Werkstatt.

Das Böhmische Gnadenbild verkörpert eine Intensität, die dem Betrachter bei der Meditation mittels der Prägnanz der, in transluziden Farben dargestellten Szenen und

³⁶⁷ Schmidt, G.: wie Anm. 9, S. 181.

Figuren eines Christuskindes betont meditativem Rahmen bietet. Die ungewöhnlich körperliche Darstellung des gehört zu seinen spezifischen Merkmalen. Damit bietet es sich als Vorstufe zu den Schönen Madonnen an. Die religionsgeschichtlichen Hintergründe für die demonstrierte Körperlichkeit Christi führen abermals nach Italien. Die von Italien ausgehenden religiösen Ordensgemeinschaften, wie die Franziskaner und Augustiner, scheinen für die Veränderung in der Bildaussage verantwortlich zu sein. Insbesondere die betonte Verehrung der Kindheit Christi haben den christologischen Inhalten neue Impulse gegeben. Die Augustinerorden konnten ihrerseits über ihre Buchillumination zur Entstehung der Aussagen zum Christuskind in der Kunst beitragen. In Verbindung mit der Darstellung der Humanitas Christi im böhmischen Marienbild des 14. Jahrhunderts ist erneut das Tafelbild der Madonna aus dem Kloster Strahov in Prag zu nennen, welches das neue Motiv des körperlichen Christuskindes in der Böhmisches Kunst bestätigt. Bei der Strahov-Madonna (Abb. IV.28) bleibt der Körper Mariae durch die Wahl des Bildausschnitts nur auf die Hände, den Hals und das Gesicht begrenzt. Der Körper Christi hingegen ist weitgehend nackt. Der den Körper eher betonende, als diesen bedeckende Schleier umspielt den kleinen, quirligen Leib Christi und verbindet diesen mit der Mutter, indem er um deren Hände gewickelt in kleinen, gläsern wirkenden Kaskaden endet. Diese präsentierte Körperlichkeit erfährt durch das dynamische Agieren des Kindes eine Steigerung. Nicht mehr der Herrschertypus Christi, sondern der fleischgewordene, kindliche Logos liegt in den Armen Mariae. Die durch den dünnen Gewandschleier Christi hergestellte, intime Verbundenheit zwischen Mutter und Sohn wird durch das, ähnlich der Glatzer Tafel, inszenierte Spiel der Gestik intensiviert. Die Madonnen aus Königssaal und Eichhorn bleiben diesem Bildtypus eng verbunden. Die durch den weitgehend unbedeckten Körper des Christuskindes demonstrierte Humanitas Christi wird zum Motiv des böhmischen Marienbildes.

IV.2.3 Die Humanitas Christi im plastischen Madonnenbild

Im französischen Madonnenbild des 13. und 14. Jahrhunderts wird die Humanitas Christi zurückhaltend thematisiert. Die Impulse für die neuartige Inszenierung im plastischen Marienbild Böhmens scheinen wiederum aus Italien gekommen zu sein. Die meisten Darstellungen des Christuskindes zeigen es im französischen gotischen Marienbild bis in das 15. Jahrhundert teilweise oder ganz bekleidet und bleiben damit der am Ende des 13. Jahrhunderts entwickelten Bildkomposition verbunden. Ausnahmen sind im Vergleich zu Italien und Böhmen selten. Das Christuskind ist fast nie unbedeckte, nur manchmal, zur Mitte des 14. Jahrhundert hin häufiger, ist der Oberkörper unbedeckt. Insbesondere in der

Höfischen Skulptur entwickelte sich ein Bildtypus, der bestimmte veristische Momente vor allem bei der Darstellung des Kindes integriert. Das Kind, das in der Plastik des 12. und frühen 13. Jahrhunderts noch starr erscheint und jeden Anschein von Körper negierend, hieratisch organisiert ist, erfährt gegen Ende des 13. Jahrhunderts eine erstaunliche Belebung. Die um 1270/80 entstandene Muttergottes aus Compiègne (Abb. IV.29) hält das Kind recht hoch. Während es im Begriff scheint, das linke Bein über das rechte zu legen, wendet es seinen Oberkörper mit einer recht dynamischen Bewegung der Mutter zu. Der dadurch entstehende Blickkontakt wird durch eine zärtliche Berührung ihrer Schulter durch seine rechte Hand unterstrichen. Dies wiederum ruft eine mimische Regung bei Maria hervor, die sich durch ein sanftes Lächeln ausdrückt. Das Christuskind ist hier noch ganz bekleidet. Der Körper wird nur durch die Bewegung der Füße, der Knie sowie der Arme offenbar. Direkte Körperlichkeit vermittelt sich lediglich über die Hände und den Kopf. Das Gesicht ist nicht das eines Kleinkindes, sondern blickt altklug und wissend zur Mutter. Die Menschlichkeit und Kindlichkeit wird allein über die Bewegung und die liebevolle Interaktion von Mutter und Kind ausgedrückt. Die etwa zeitgleich entstandene Elfenbeinstatue aus der Ste. Chapelle (Paris) (Abb. IV.30) formuliert die Humanitas Christi nach einem ähnlichen Gestaltungsprinzip. Strampelnd bewegt sich das Kind auf dem Arm der Muttergottes, wobei sich sein ganz mit einer Tunika bedeckter Leib an linkem Knie und Armen abzeichnet. Ganz nackt werden auch hier nur seine Füße, seine Hände und sein niedliches, doch keineswegs kleinkindhaftes Köpfchen gezeigt. In einer am Ende des 13. Jahrhunderts datierte Epiphanie-Szene aus der Kathedrale Nôtre-Dame in Paris,³⁶⁸ (Abb. IV. 31) bleibt das Kind, das nun endlich in bezug auf die Physiognomie und die Bewegungen authentisch kindlich erscheint, doch noch ganz bekleidet. Das pausbäckige Gesicht und auch die sich unter dem Gewand abdrückenden körperlichen Strukturen geben zwar deutlich zu erkennen, dass sich darunter ein Kinderkörper befindet. Dem Betrachter wird der Körper jedoch nicht in seiner Nacktheit offenbart.

Die Darstellungsform des bekleideten Kindes prägt die Christuskinddarstellung im Marienbild bis in das 14. Jahrhundert. Das bestätigt auch ein, in das 1. Drittel des 14. Jahrhunderts datiertes Madonnenbild aus der Normandie (Abb. IV.32). Das Christuskind wird auch hier noch ganz bekleidet gezeigt. Christus ist immer noch kein Kleinkind, allein das angedeutete Lächeln zeigt ein wenig Verspieltheit. Erst ab dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts setzt sich dann auch in Frankreich das am Oberkörper unbekleidete Christuskind durch. So zeigen beispielsweise zwei im ersten

³⁶⁸ Paris, Kathedrale Nôtre-Dame, Nördliche Chorschranke.

Drittel des 14. Jahrhunderts entstandene Madonnendarstellungen ein halbnacktes Christuskind. Die Madonna aus Alabaster der Zisterzienserkirche von Pont-aux-Dames sowie eine Jean Pépin de Huy zugeschriebene, um 1329 entstandene Marmormadonna (Abb. IV.33) halten Kinder im Arm, deren Gesicht und verspielter Habitus der Vorstellung eines infantilen Christus nahe kommt. Außergewöhnlich bewegt hingegen erscheint das Christuskind eines Anfang des 14. Jahrhunderts datierten Elfenbein-Diptychons³⁶⁹ (Abb. IV.34a/34b)). Diese, für die französische Plastik recht ungewöhnliche Form der Gegenüberstellung des Marienbildes und der Kreuzigung, zeigt das Jesuskind in den Armen Mariae über die Maßen agil. Zugleich stehen sich hier Kindheit und Leiden Christi diametral gegenüber – ein Gedanke, der eher in der italienischen sowie in der darin vor allem inhaltlich beeinflussten böhmischen Malerei vorkommt. Maria, umgeben von vier Engeln, tritt gleichzeitig auf einen Drachen und stellt zusätzlich die Verbindung zu dem Offenbarungstext des Johannes her. Die spielerische Inszenierung der sie flankierenden vier Engel, von denen die beiden unteren je einen Leuchter halten, während die beiden oberen Maria bekrönen bzw. die Hand des Christuskindes liebkosend, erinnert an die vierteilige Inszenierung der Glatzer Tafel. Vor allem das Kind erscheint für Frankreich außergewöhnlich aktiv. Man könnte in bezug auf den Inhalt ein italienisches oder böhmisches Vorbild, beispielsweise das Karlsruher Diptychon vermuten. Die Bewegung Christi ist stark gedreht. Dies ergibt sich aus der nach links orientierten artifizialen Apfelannahme einerseits, sowie aus dem Hinwenden des Oberkörpers zu dem liebkosenden Engel nach rechts andererseits. Obgleich das Gesicht alt erscheint, weist der nackte, quirlige Oberkörper deutlich auf das Kindsein bzw. damit das Menschsein Christi hin.

In wieweit nun ein unmittelbarer gegenseitiger Austausch zwischen der französischen, der italienischen und der böhmischen Kunst im zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts stattgefunden hat, bleibt ungeklärt. Obgleich die italienische Plastik im Gegensatz zur italienischen Malerei keine vergleichsweise hohe Vorbildfunktion in bezug auf die Entwicklung der mittelalterlichen gotischen Skulptur hatte, erscheinen dennoch zwei Reliefs von Nicola und Giovanni Pisano in bezug auf die Humanitas Christi in der Geburtsszene relevant. Die Darstellung der Geburtsszene Nicola Pisanos auf der Domkanzel in Siena,³⁷⁰ entstanden zwischen 1265 und 1268 (Abb. IV.35), zeigt eine

³⁶⁹ Die Madonnentafel ist im Musée du Louvre, dép. Des Objets d'art, die Kreuzigungstafel aus dem Toledo Museum of Art befindlich. Für die Ausstellung „L' Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285-1328“, Louvre Paris 1998, wurden die beiden Tafeln in ihrer ursprünglichen Form als Diptychon ausgestellt.

³⁷⁰ Vergl. auch: Poeschke, Joachim: Die Sieneser Domkanzel des Nicola Pisano – ihre Bedeutung für die Bildung der Figur im „stile nuovo“ der Dante-Zeit, Berlin 1973.

erstaunliche Symbiose byzantinischer und antiker Bildtradition.³⁷¹ Drei Szenen werden simultan dargestellt. In dem linken Drittel der Fläche wird durch Maria und Elisabeth die Geschichte der Heimsuchung erzählt. Die übrigen zwei Drittel sind in eine obere und eine untere Hälfte aufgeteilt. Während im unteren Teil zwei Ammen das Christuskind in einem flachen Badezuber waschen, wird es im oberen Teil nach byzantinischem Vorbild in Windeln gewickelt von der, auf ihrem Wochenbett liegenden Muttergottes gehalten und von Engeln und Hirten angebetet. Interessant ist hier vor allem das explizit nackte und kindliche Christuskind in der Waschszenen. Ohne Scham präsentiert es sich, durch Babyspeck, Nabel und Geschlecht als wahrer Mensch gekennzeichnet, dem Betrachter, indem es sich diesem mit seinem Körper sogar zuwendet. Während die Hirten oben das gewickelte Kind anbeten, betrachten Joseph und die Muttergottes das göttliche Kind links unten im Bild. Für die Darstellung des nackten, von Ammen gewaschenen Kindes liegt das kompositorische Vorbild in der Antike, nämlich in der Sarkophagplastik.³⁷² Inhaltlich unterscheiden sich die antiken und die mittelalterlichen Darstellungen allerdings maßgeblich. Der Versuch, die Orientierung mittelalterlicher Plastik an der Antike allein durch eine „nach Effekten haschende“³⁷³ Kunst zu erklären, genügt nicht. Vielmehr scheint es, als habe man aus dem Fundus der antiken, überwiegend römischen Plastik Motive adaptiert, die der Darstellung theologischer Inhalte eine entsprechende formale Grundlage boten. Die Darstellung des nackten Kindes war beispielsweise keineswegs ob seiner Nacktheit und/oder anatomischen Gestaltung, sondern v.a. vor dem Hintergrund der Demonstration des fleischgewordenen Gottes von Relevanz.

Sehr dynamisch bewegt, zeigt sich ein einige Jahre später entstandenes ähnliches Simultanbild Giovanni Pisanos³⁷⁴ auf der Kanzel in der Kirche San Andrea in Pistoia (Abb. IV.36). Die Figuren selbst scheinen von der französischen Kathedralplastik beeinflusst. Die Inszenierung der Thematik hat aber wiederum byzantinische, bzw. römische Vorbilder. Auch hier wird die Szene der das Kind waschenden Ammen im vorderen Bildteil erzählt. Die gesamte Szenerie wirkt aufgelöster, bleibt kompositorisch aber dem Relief Nicolas verbunden. Veränderungen sind in jenen, der Geburt Christi vorausgehenden Szenen zu vermerken. Die Heimsuchung Mariae wird nun durch den Moment der Verkündigung ersetzt. Auch in der Waschszenen zeigen sich Abänderungen. Die hier dargestellte Szene der das Kind waschenden Ammen scheint

³⁷¹ Zur Entwicklung der Geburt Christi im Bild siehe auch: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 4, Freiburg 1960.

³⁷² Auf die kompositorische Nähe zweier, ein Baby waschenden Frauen zur römischen Plastik machte bereits F. Noack anhand eines antiken Sarkophagrelief³⁷² aufmerksam. Noack, Ferdinand: wie Anm. 350, S. 2.

³⁷³ Noack, Ferdinand: wie Anm. 350, S. 2.

³⁷⁴ Vergl. auch: Carli, Enzo: Giovanni Pisano. Il pulpito di Pistoia, Mailand 1986.

Nuancen von einem, Duccio zugeschriebenen Simultanbild aus einer Mitteltafel eines Altars³⁷⁵ übernommen zu haben. In beiden Szenen wird das nackte Christuskind auf dem Arm einer der Ammen gehalten, unterdessen eine andere aus einem Krug Wasser in den Zuber füllt. Allein die jeweiligen Seiten sind vertauscht.

Das Interesse an der schutzlosen Nacktheit des Christuskindes als Pendant zu dem menschlich leidenden Passionchristus und damit als Beweis der Humanitas Christi scheint demnach in Italien vorformuliert. Doch erst am Ende des 14. Jahrhunderts präsentiert der böhmische Marienbildtypus ein wirkliches nacktes Christuskind. Gibt es neben dem Böhmisches Gnadenbild, dessen Kinderdarstellung dem plastischen Marienbild Vorstufen bot, noch andere Vorbilder aus der Plastik? Die genannten Beispiele machen eine partielle Orientierung an der italienischen Kunstentwicklung deutlich, wenngleich auch dort die Darstellung des nackten Christuskindes keinesfalls autonom, sondern szenisch eingebunden ist.

Die bei den Schönen Madonnen auffallende gesteigerte Ostentatio Christi wird durch seine Nacktheit zusätzlich betont. Das Kind wird zum Zentrum des gesamten Bildes und damit auch zum Zentrum der Verehrung. In diesem Zusammenhang drängt sich erneut Italien als Vorbild auf und führt zur dortigen Christuskindverehrung seit dem 13. Jahrhundert. Es ist vor diesem Hintergrund zu betonen, dass es in der italienischen Skulpturentradition bereits im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts autonome, plastische Christuskinde gibt, die zwar im Zusammenhang mit der Krippenproduktion stehen, aber in bezug auf die Verehrung durchaus eigenständige Bildwerke waren. Das von der Muttergottes plastisch losgelöste und damit seiner Verehrung nach autonome Christuskind kann Auskunft über das gewachsene Interesse an einem nackten, in bezug auf das Marienbild, autonomen Christuskind geben, wie es schließlich die Schönen Madonnen präsentieren. Mit Sicherheit hat R. Berliner Recht, wenn er die Primatstellung der Krippeninstallation durch die Franziskaner im 13. Jahrhundert und den Heiligen Franz als „inventor“ in Frage stellt, da „his ceremony near Creccio [is] related to the development of liturgical plays, and has no more connection with the crèche than do this plays in general.“³⁷⁶ Die Erweiterung der

³⁷⁵ Washington Gallerie

³⁷⁶ Berliner, Rudolf: The origins of the the Crèche, in: Gazette des Beaux-Arts, 30, 1946, S. 249-278. Zur Entwicklung der Krippe in der Kunst siehe u.a.: Wenzel, Hans: wie Anm. 328; Previtali, Giovanni: Il ‚Bambin Gesù come ‚imagine devozionale‘ nella sculture italiana del Trecento, in: Paragone Arte 249 (1970), S. 31-40. U. Schlegel und G. Previtali gehen zwar auf die plastische Komposition und den Bezug zur Malerei des Trecento, Ambrogio Lorenzetti und Nicola Pisano ein, die erstaunliche und interessante Inszenierung der Humanitas Christi und deren Bezug zur zeitgenössischen Frömmigkeit werden allerdings kaum berührt. Nur ein kurzer Hinweis von U. Schlegel geht auf die Beziehung der Franziskaner ein: „The veneration of the Christchild is recorded in all centuries from Early Christias

Geburtsszene durch die Berücksichtigung der wahren biblischen Begebenheiten bezüglich des Orts und der "anwesenden" Figuren, zeigt das Bedürfnis nach einer bildhaft inszenierten Vergegenwärtigung der heiligen Geschichte. „He (der Hl. Franz von Assisi) introduced an ox and ass, and placed the portable altar upon manger filled with hay. The physical conditions were recreated as closely as possible, [...]“³⁷⁷ Ob in dieser heiligen Szene tatsächlich die Figuren von Personen dargestellt wurden, bleibt ungeklärt. Eine Krippenkonstruktion ohne die partizipierenden Figuren wäre für die beginnende Schaufrömmigkeit des 13. Jahrhunderts allerdings auch erklärungsbedürftig. Die Tatsache, dass es seit dem frühen 14. Jahrhundert bereits eine Produktion von kleinen skulpturalen Christuskinddarstellungen gegeben hat, weist aber auf eine bestehende Tradition hin. Die Aufstellung der Krippe zu Weihnachten hat seinen Ursprung in dem klösterlichen Umfeld³⁷⁸ und diente der Vergegenwärtigung des Wunders der Inkarnation, bzw. der Geburt Gottes. Das Bild übernahm die Funktion, die Meditation einzuleiten, die Inhalte der Bibel zu visualisieren und schließlich eine aktive Partizipation an dem Geschehen hervorzurufen.

Die im 14. Jahrhundert in Italien entstandenen Christuskinde, deren Zuschreibung in das Umfeld Ambrogio Lorenzettis gelegt wird,³⁷⁹ sind noch nicht durchweg ganz unbekleidet gezeigt. Der Unterkörper ist in ein togenartiges Gewand gehüllt. Dadurch ist eine kindlich bewegte Körperhaltung nicht möglich. Die Haltung ist, wie ein Beispiel aus der Berliner Sammlung (Abb. IV. 37a,b) zeigt, streng und verleiht dem Figürchen eine „grave dignity.“³⁸⁰ Deutlich sind Babyspeck an Hals und Armen zu erkennen. Das Gesicht, von dunklen antikisierenden Schneckenlöckchen umgeben, ist rund und fleischig. Durch den schmalligen Mund und die leicht hervorquellenden Augen lässt sich das Kind zwar nicht als schön bezeichnen, die Humanitas Christi aber wird über

times. It was not bound to special religious orders or to a predetermined form of liturgy. The Christmas holiday, however, provided a regular recurring occasion for it. For this St. Francis created a special rite which gave rise to its own iconographical tradition. Just as in the case of the Humilitas motif of holy personages sitting on the bare earth, or the motif of St. Francis before his cross, which was later adopted for other saints, so also our Christchild, statuettes owe their origin entirely to the Franciscan spirit.” Schlegel, Ursula: *The Christchild as Devotional Image in medieval sculpture: A contribution to Ambrogio Lorenzetti Studies*, in: *The Art Bulletin* (1970), S. 10.

³⁷⁷ Berliner, R.: wie Anm. 376.

³⁷⁸ Rode, R.: wie Anm. 329.

³⁷⁹ Schlegel, U.: wie Anm. 376. Die Christuskinddarstellungen Ambrogio Lorenzettis fallen in ihrer recht ausgeprägten Kindlichkeit ins Auge. Insbesondere in der Darstellung der um 1310-1320 datierten *Maria Lactans* aus dem Pontificio Seminario Regionale in Siena wird das Christuskind auffallend kindlich an Aussehen und Habitus demonstriert. Die kindliche embryonale Haltung erfährt durch die pausbäckige Physiognomie sowie durch das kecke Zuwenden an den Betrachter des Bildes eine Prägnanz. Ambrogios Puttendarstellungen unterscheiden sich nur wenig von dem Bild des Gottessohnes. Aus diesem Grund kann man auch ihm bereits ein offensichtliches Interesse an der Humanitas Christi im Marienbild unterstellen. Die vorausgegangene Entwicklung durch Duccio und Giotto in bezug auf die Präsenz eines vermutbaren Kinderkörpers unterhalb des Gewandes, wird von Ambrogio aufgenommen und hinsichtlich der Aussagestruktur weiterentwickelt.

³⁸⁰ Schlegel, U.: wie Anm. 376, S 1.

das körperliche Moment deutlich formuliert. Die hieratische Körperhaltung und die zum Segensgestus gehaltene rechte Hand, welche durch eine Wiederholung der linken Hand verstärkt wird, stehen im Gegensatz zu dem ansatzweise kindlich anmutenden Gesicht. Die Nähe zu den Christuskinddarstellungen Ambrogio Lorenzettis und seinem künstlerischen Umfeld zeigt sich in der Interpretation von Körperlichkeit und verspielt inszenierter Würde.

Ob diese plastischen Christuskinder tatsächlich in den Zusammenhang mit einer Krippenkonstruktion zu bringen sind oder ob sie einer anderen Verehrungsmethode, vielleicht in einem Schrein zuzuordnen wären, bleibt offen. Die Darstellung des in der Santa Maria in Ara Coeli in Rom verehrten Christuskindes in seinem, sicherlich später entstandenen, mandorlaartigen Strahlenkranz, stellt eine eindeutige Liegeposition in der Krippe in Frage. Ein Christuskind aus einer Florentiner Privatsammlung (Abb. IV.38a,b) erweckt allerdings durch ein fest um den Kinderkörper gelegtes Tuch den Eindruck eines Kokons. Die Tatsache aber, dass dieser Christuskindertypus, wie der aus der Berliner Sammlung in mehreren zeitgenössischen Wiederholungen (Abb. IV.39 a,b/Abb. IV.40 a,b) vorliegt, bestätigt zumindest die These einer eigenständigen Verehrung des Christuskindes. Diese kann, zumindest indirekt, in Verbindung mit liturgischen Theaterspielen gebracht werden.

In einem direkten Bezug zur Inszenierung der Humanitas Christi im Bild des nackten, fleischlichen Kinderkörpers ist die Darstellung eines weiteren unbedeckten Christusknaben, der, ebenfalls aus einer privaten Florentiner Sammlung (Abb. IV.41 a,b), in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts datiert wird, aufschlussreich. Wenn auch noch recht unbewegt in seinem Habitus, so bestätigt seine Nacktheit durch den Nabel und Geschlecht die Humanitas Christi. Die beiden Arme sind leider verloren. Ihre Position ist aber ähnlich zu denken wie in den vorausgegangenen Beispielen. Mit Sicherheit war das Christuskind durch wirklichen Stoff bedeckt. Die Möglichkeit des Bekleidens dieser plastischen Darstellung bringt zumindest dieses Kind deutlich in Verbindung zu spielerischen Inszenierungen.

Ein Zusammenfließen verschiedener Strömungen, ob nun aus der italienischen Malerei bzw. der Skulptur oder der böhmischen Malerei scheint gemeinsam die Basis für die Entstehung der am Ende des 14. Jahrhunderts entstandenen Schönen Madonnen zu bilden. Dem „schönen“ Christuskind geht demnach deutlich eine eigenständige Verehrung voraus, die sich zu Beginn des 14. Jahrhunderts, vor allem

bei den Franziskanern, gleichwertig als Pendant zur Kruzifixusverehrung entwickelt hat.

Die Böhmisches Plastik des 14. Jahrhunderts kann, wie bereits dargelegt werden konnte, nicht auf eine vergleichbar große Skulpturtradition wie die anderen Kunstzentren Frankreich und Italien zurückgreifen und schöpft ihre Formideen daher zunächst größtenteils aus den Quellen von diesen. Der Mangel an eigenen tradierten Formenmotiven und Gestaltungsprinzipien bedingt zugleich im 14. Jahrhundert eine größere Freiheit gegenüber Formenbildung und Gestaltung. Im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts entwickeln sich in Böhmen aus dem bekannten Vokabular neuartige Interpretationsansätze. Auch das nackte oder, wie in der Malerei, fast nackte Christuskind steht im Zuge dieser Entwicklung.

Vergleichbare Tendenzen zeigen sich in Süddeutschland und Österreich. In diesem Kunstraum kann man im 13. und frühen 14. Jahrhundert ebenfalls halbnackte Christuskinde entdecken. Die aus Italien kommenden Impulse waren demnach nicht allein auf den Kaiser Karl IV. und seinen Hof beschränkt. Bereits Ludwig der Bayer, wie R. Suckale³⁸¹ betont, führte ebenfalls italianisierende Tendenzen in den Künsten ein, die sich in einer ähnlichen Motivation ausdrücken. Im Umkreis Ludwigs des Bayern wird die Thematisierung des Menschseins Christi ebenfalls im Bild betont. Dies bestätigt ein an den Anfang des 14. Jahrhunderts datiertes Gnadenbild einer Madonna, wahrscheinlich in der Nachfolge Giovanni Pisanos entstanden, bei der ein fast ganz unbekleidetes Christuskind dargestellt ist. Eine etwa zeitgleich entstandene plastische Madonnendarstellung aus Glatz³⁸² hält sogar ein ganz unbekleidetes Christuskind in ihren Armen. Obgleich es eher einem Kleinkind von zwei bis drei Jahren entspricht, wie die hieratische Haltung vermuten lässt, demonstriert es an seinem fleischlichen Körper deutlich die Charakteristika eines Kinderleibes. Eine um 1335 datierte thronende Muttergottes mit Kind hält ein aufrecht stehendes Christuskind auf ihrem linken Oberschenkel. In erstaunlich freier Weise präsentiert es sich dem Betrachter mit einem schon recht kindlich anmutenden Körper. Aufgerichtet erscheint es völlig unbekleidet. Betont werden Babyspeck an Armen und Beinen als Zeichen seiner Kindlichkeit demonstriert. Es wendet sich seiner Mutter zu, demonstriert aber zugleich dem Betrachter Nabel und Geschlecht.

Ein weiteres Beispiel aus diesem Kunstraum ist die Szene der Geburt bzw. Epiphania Christi am Südostportal der Liebfrauenkirche in Eßlingen (1334-36) Hier (Abb. IV.42) wird das Christuskind zum Bildmittelpunkt. Im gesamten Marienprogramm nimmt die Geburt des Gottessohnes eine dominante Rolle ein. Stolz zeigt die im

³⁸¹ Suckale, R.: Die Hofkunst Ludwigs des Bayern, München 1993.

³⁸² Schultes, L.: wie Anm. 74.

Wochenbett liegende Muttergottes den inkarnierten Logos als unbekleidetes Kind. Dieser wendet sich in unbekümmerter Haltung selbstsicher dem Betrachter zu und drängt sich in den Mittelgrund des Bildes (Abb. IV.43). Die drei Könige und Joseph werden zu Randfiguren. Während er in seiner rechten Hand einen Vogel, das tradierte Paradiesmotiv hält, spielt er mit seiner linken selbstvergessen an seinem Fuß. R. Suckale hat in diesem, bei der Betrachtung „emotional aufladenden“,³⁸³ „Nach-dem-Fuß-Greifen“ nur auf eine inhaltliche Bedeutung hingewiesen und es als Passionsmotiv beschrieben. Das Vögelchen in seiner Rechten macht diese Interpretation durchaus möglich. Allerdings bietet sich mit dem Hinweis auf den bloßen Fuß in Verbindung mit der Epiphania-Szene auch eine andere Deutungsmöglichkeit an. Das Kind macht auf seine Füße aufmerksam, die vom Gläubigen zu berühren und verehren sind, als Ausdruck des Liebesdienstes an Gott. Diese Deutung wird durch die oben beschriebenen Epiphania-Darstellungen Duccios und Gaddis sowie auch durch die zeitgenössischen Texte zur Epiphania Christi³⁸⁴ plausibel. Eine ähnlich auffällige Präsentation des Christuskindes gibt es in einer Initiale zur dritten Weihnachtsmesse aus dem Graduale von Sankt Katharinenthal aus dem 14. Jahrhundert. Auch hier demonstriert die Muttergottes den drei Königen ein ganz nacktes, fleischliches Christuskind.

Doch die meisten unbekleideten und kindlichen Christuskind sind im böhmischen Raum zu finden. In den späteren, im letzten Drittel entstandenen plastischen Madonnenbildern aus Böhmen scheint das nackte Kind nahezu üblich geworden zu sein. Die Muttergottes aus Saras, um 1370 datiert (Abb. IV.45), präsentiert dem Betrachter ein nacktes und betont fleischliches Baby. Es ist auffallend klein und präsentiert durch seine unbedarfte Körperhaltung dem Betrachter Bauch, Nabel und Geschlecht. Die verlegene, kindlich-naive Handbewegung zum Kinn liegt bereits in der Madonnendarstellung aus dem etwas früher entstandenen Liber Viaticus (Abb. IV.44) vor, welche in kompositorischer Korrespondenz zu der Figur aus Saras steht. Einer anderen extravaganten Inszenierung der Kindlichkeit Christi begegnen wir in der ebenfalls um 1370 datierten Maria lactans aus Konopischt. Diese Muttergottes weist ein starkes Bewegungsmoment auf. Bewegt biegt sie ihren Leib weit nach außen, nicht nur um dem Kind die Brust darzubieten, sondern zugleich den Blick des Betrachters auf das Motiv des Stillens aufmerksam zu machen. Das Kind ist auffallend an die linke Seite der Mutter gerutscht und drängt nun zu der ihm von der Mutter dargebotenen Brust. Marias Mantel klafft am Oberkörper vollständig auf und lässt den Blick auf ihren

³⁸³ Suckale, R.: wie Anm. 381, S. 120.

³⁸⁴ „Meditationes Vitae Christi“ des Johannes de Caulibus oder der „Vita Christi“ des Ludolph von Sachsens. Siehe hierzu v.a. Kapitel V und VI.

Oberkörper frei. Gleichzeitig dient der Saum des aufklaffenden Mantels der Stillszene als Rahmen und hebt das Geschehen zusätzlich hervor. Trotz der starken Krümmung des Oberkörpers Mariae bleibt die Gesamterscheinung des Maria-lactans-Bildes harmonisch. Die Torsion des Rumpfes erfährt in dem außergewöhnlich lebhaft an ihrer Brust trinkenden Christuskindes einen kompositorischen Ausgleich. Aus dieser Bewegtheit entwickelt sich die Körperlichkeit Mariae, indem der Blick auf den grazilen Körperkern gelenkt wird. Andererseits wird das Motiv des Stillen Christi „inter ubera sua“ und damit die Intention des Bildes dramatisiert. Nicht zuletzt werden durch dieses „Still-Motiv“ weitere Inhalte der Frömmigkeit des 14. Jahrhunderts deutlich. Ähnlich der Christus-Johannes-Gruppe wird mit dem Bild der Maria lactans an die Inhalte der Passionsmeditation erinnert, indem die Muttergottes dem Betrachter in derart offensiver Deutlichkeit das Moment des Stillens demonstriert und diesen zur Imitatio auffordert.

Vor dem Hintergrund der häufig emotional aufgeladenen Schaufrömmigkeit spielt im 14. Jahrhundert die Imitatio Mariae eine wichtige Rolle. Sie gilt als erstes Vorbild für die Gläubigen. In Form einer Imitatio Mariae wird der Stillvorgang auch in den Lehrtexten der Passionsmeditationen als ein Dienst an Gott betrachtet.³⁸⁵

³⁸⁵ Siehe hierzu u.a.: Schwarzenski, H.: wie Anm. 163; Kaiser, V.: wie Anm. 141, Zur Christus-Johannes-Gruppe siehe auch u.a.: Wenzel, H.: wie Anm. 128. In dieser Untersuchung siehe Kap. II und Kap. V. Das Bild des auf der Schulter Christi ruhenden Johannes Evangelista verdeutlicht in eigentümlicher Weise das Streben des frommen Menschen nach „requies“ und „paxis“, das im 14. Jahrhundert v.a. durch die Christus-Johannes-Gruppen vertreten wird. Das quirlige Christuskind scheint nur durch den Mantel Mariae bekleidet und gleitet beim deutlichen Streben die mütterliche Brust zu erhalten, fast von deren Schoß ab. Der Moment des Stillens wird durch die Umrandung des aufklaffenden Mantels zusätzlich betont.

IV.3 Die Schönheit des Gesichts Mariae als Beispiel des mittelalterlichen Schönheitsideals

Bei der Frage nach der Körperlichkeit Mariae und der ambivalenten Struktur ihrer physiognomischen Erscheinung bietet sich erneut eine Diskussion der Beziehung zwischen den Schönen Madonnen und den Bildwerken aus dem Umkreis der Parler an. Die enge physiognomische Verwandtschaft der Madonnen aus Pilsen, Altenmarkt und Krumau zu einigen den Parlern zugeschriebenen weiblichen Skulpturen, wie der Konsole, der sogenannten „Parler-Büste“³⁸⁶ oder den Triforiumsbüsten im Prager St. Veitsdom, bestätigen die Orientierung an bestimmten veristischen Differenzierungen der Gesichter – eine Entwicklung, die im älteren Marienbild bis auf wenige Beispiele³⁸⁷ keine Tradition findet. Bei den Gesichtern der oben genannten, der Parler-Werkstatt zugeschriebenen Werke werden Kompositionsstrategien eingesetzt, die im 14. Jahrhundert vor allem in den Herrscherinnenbildern vorliegen. Eine Parallele dazu gibt es in der Malerei.³⁸⁸ Der Einsatz einer veristisch differenzierten Physiognomie bedingt bei dem überwiegend idealisierten Gesicht der Muttergottes eine ambivalente Wirkung. Bemerkenswert ist, dass dieses irritierende Prinzip von Realismen und Aspekten der Idealisierung die Entwicklung der Plastik bis ins Spätmittelalter nachhaltig beeinflusst hat.³⁸⁹ Das angedeutete Lächeln Mariae bleibt als Kunstform isoliert. Ist es aber gerade durch diese Isolation seinem Ausdruck nach nicht ebenso abstrakt wie das Lächeln der französischen Madonnen? Die physiognomische Gestaltung durch die Methode einer Inszenierung der Figurenoberfläche über eine scheinbar realistische Modellierung der Haut löst das Gesicht der Schönen Madonna aus der Abstraktion heraus. Das Gesicht Mariae ist, wenn auch idealisiert, explizit körperlich gedacht.

Die tradierte Form der idealisierten, uniformen Physiognomie Mariae, wie es ab der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts von Frankreich ausgehend entwickelt wurde, wird nun weitergedacht. Bei den Muttergottesdarstellungen des Höfischen Stils ist das

³⁸⁶ Sammlung Schnütgen-Museum, Köln Das Gesicht der Kölner Büste zeigt, besonders in bezug auf die Augenpartie und den Verlauf der Nase, die ausführliche Beschreibung einzelner Gesichtselemente, die zweifelsohne die Natur zum Vorbild haben. Ebenso ist ihr Mund ebenso sinnlich als der jener Madonnen, vielleicht sogar durch die ein wenig nach vorne zugespitzte Form, in seiner Wirkung auffordernder. Auch hier erscheint die Mimik auf ein Minimum reduziert und zeigt einen zum Lächeln geformten Mund, der von den Wangen, den Augen und dem Kinn beinahe unreflektiert bleibt und somit eine Kunstform entwickelt.

³⁸⁷ Iglau, Konopischt sind zeitgleich zu den Triforiumsbüsten entstanden

³⁸⁸ Siehe hierzu Kap. IV. 1.2.

³⁸⁹ Vergleicht man die Mundform der Parler-Büste mit der jener Sibylle der Kanzlei in Straßburg, fällt auf, dass der Mund der Büste dieser Sibylle sehr ähnlich ist. Die Verwendung bestimmter Kunstformen, die einem an sich toten Gegenstand eine durchaus sinnliche Komponente verleihen, hat sich bis in das 15. Jahrhundert als Methode durchgesetzt. In einem späteren Kapitel dieser Untersuchung wird auf diese Methode, die Ambivalenz zwischen „Realismen“ und Idealisierungen in bezug auf die mittelalterliche Plastik und ihre zeitgenössische Rezeption präziser eingegangen werden.

Gesicht ebenfalls plastisch formuliert. Die einzelnen Gesichtselemente aber sind aufgetragen. Von einer Modellierung der Physiognomie ist somit nur partiell die Rede. Bis in das 14. Jahrhundert hinein bleibt die physiognomische Struktur am Figurenblock orientiert. Hier hat man das Prinzip der Darstellung der Engel (Abb. IV.46) der Kathedralen von Chartres oder Paris übernommen und nur teilweise dem Grundschema der weiblichen Physiognomie angepasst. Das Prinzip des Engelsgesichts bleibt weitestgehend bestehen. Bei den Engelsdarstellungen fällt die Uniformität stark ins Gewicht. Durchgängig liegt eine fein gezeichnete, aber gleichförmige Beschreibung der Augen sowie eine, durch ein leichtes Lächeln angedeutete Belebung der Mund-Kinn-Partie vor. Das Lächeln wird durch ein fast unmerkliches Hochziehen und durch eine gleichzeitige Vertiefung der Mundwinkel hervorgerufen. Der Mund wirkt dadurch plastisch. Dieser Eindruck von Plastizität wird durch die markante Form des Kinns und teilweise durch eine Einkerbung unterhalb der Unterlippe verstärkt. Einen Reflex auf das Lächeln finden wir in der Augenpartie kaum. Allein die Verdickung des Unterlids, die eine Andeutung von einer Pathognomie des Lächelns hervorruft, kann als Reflex gedeutet werden. Trotz dieses Reflexes kann man bei den Engeln von einer deutlichen Zweiteilung des Gesichts sprechen. Es gibt eine starre, uniforme obere Gesichtshälfte, die kaum variiert, und es gibt eine belebte, untere Gesichtshälfte, bei welcher Differenzierungen je nach Kathedralstil zugelassen waren.

Der Grund für diese Uniformität ist insbesondere vor dem Hintergrund der mittelalterlichen Vorstellung vom Paradies zu erklären. Wie beispielsweise in Dantes „Divina Commedia“ beschrieben, unterscheiden sich die Wesen des Himmels kaum voneinander. Die Zugehörigkeit zum Himmlischen wird demnach über die idealisierte Uniformität ausgedrückt. Vor diesem Hintergrund ließ sich das „Engelprinzip“ auch auf die Physiognomie Mariae übertragen. Wie die plastischen Marienbilder aus St. Denis und Cincinnati zeigen, bleibt die „englische“ Formulierung der Physiognomie weitestgehend bestehen (Abb. IV.47/Abb. IV.48/Abb. IV.49). Unterschiede zeigen sich in der Aufweichung der Gesichtsformen, der stärkeren Betonung der weiblichen Schönheit und vor allem in der weniger starren Blickführung. Bei späteren Marienbildern wird die untere Gesichtshälfte durch den leichten Ansatz von Doppelkinn sowie durch ein erkennbares Lächeln belebt. Dies ist nun nicht mehr allein aus der himmlischen Zugehörigkeit Mariae, sondern vor allem aus der liebevollen Interaktion zwischen Mutter und Kind motiviert. Das Lächeln Mariae erscheint als Reaktion auf das liebevolle Greifen Christi nach dem Apfel oder dem Schleier Mariae oder auch auf

die zärtliche Berührung der Wange, wie bei der Muttergottes der Ste. Chapelle³⁹⁰ (um 1280) oder der Anfang des 14. Jahrhunderts datierten Madonna aus der Normandie.³⁹¹ Das Prinzip der himmlischen Zuordnung und Zusammengehörigkeit wird emotionalisiert.

Das Gesicht der Schönen Madonnen operiert hingegen nach einem anderen Prinzip (Abb. IV.50/Abb. IV.51). Nicht mehr die himmlische Zugehörigkeit und damit die Uniformität, sondern die unvergleichliche Schönheit als Ausdruck ihrer Makellosigkeit stehen im Vordergrund der Inszenierung. Im Gegensatz zu den genannten französischen Beispielen wird ihr Gesicht als Einheit in seiner Gesamtheit formuliert. Damit erinnert das Gesicht Mariae an ein Gesicht einer schönen jungen und herrschaftlichen Frau. Wie schon bei der Skulptur der Hl. Ludmila (S. 93ff/Abb. III.7-10) angedeutet, verschmelzen Heiligenbild und Herrscherbild miteinander. Dabei werden bewusst körperliche Merkmale eingesetzt, die eine Art Signalfunktion beim Anblick haben. Die Modellierung der Haut, die weiche Formulierung der Wangenpartie, die sinnliche Zeichnung der Augen und der Lippen lassen ihre Schönheit körperlich und damit durchaus sinnlich erscheinen. Was bei dem Christuskind über den gesamten Leib an körperlicher Aussage in bezug auf die Humanitas Christi demonstriert wird, kann in reduzierter Form auf das Gesicht Mariae übertragen werden. Nicht mehr das Inkarnat „formt“ die Plastizität der Physiognomie. Vielmehr wird hier die „Haut“ aus dem Material formuliert. Der transluzide Farbauftrag unterstreicht nur noch die physiognomische Beschaffenheit in seiner Natürlichkeit. Das Körperliche kann durch die Orientierung an dem Idealbild der Frau, wie es in den Minnetexten seit dem 13. Jahrhundert formuliert wird für den Rezipienten nun auch sinnlich visuell erfahren werden.

Der offensichtlichen Symbiose von Herrscherinnenportrait und Marienbild, wie es in Böhmen vor allem in der Malerei vorliegt, kann ein weiterer, bisher von der Forschung unberücksichtigt gebliebener Aspekt der Affinität von Kinderdarstellung und Marienbild in Verbindung mit dem Bildtypus der Schönen Madonnen hinzugefügt werden. Mit Sicherheit spielt in diesem Zusammenhang die Überschneidung von Gestaltungsprinzipien der Herrscherinnenbilder und der Madonnenbilder eine wichtige Rolle. Dennoch scheint mir gerade bei den Schönen Madonnen die deutliche Betonung bestimmter, ausschließlich im Kinderbildnis vorliegender, physiognomischer Strukturen augenscheinlich. Dies hat v.a. kulturanthropologische Hintergründe. Seit dem Hochmittelalter galt im höfischen Frauenideal die hohe gewölbte Stirn als

³⁹⁰ Sammlung Cincinatti

³⁹¹ Sammlung Musée du Louvre

Schönheitsideal (Abb. IV.52/Abb. IV.53). Aus diesem Grund zupften sich die Frauen den oberen Haaransatz sowie die oberen Augenbrauenhaare,³⁹² um dadurch optisch eine höhere Stirn zu erhalten. Ziel war hierbei ein jugendliches und somit liebliches Aussehen zu erreichen. Aufgrund der recht gut archivierten geschichtlichen Grundlage lässt sich mit Sicherheit sagen, dass die meisten Frauen allerdings bereits in jungen Jahren verheiratet wurden.³⁹³ Viele waren knapp über zehn Jahre und somit noch nicht wirklich erwachsen. Das Ideal der Unberührtheit, der Makellosigkeit und des Liebreizes liegt vor allem im Kindergesicht zugrunde. Alle genannten Tugenden galten gleichermaßen in christlich-religiösen, als auch in höfisch-minnelyrischen Sparten als Ideal. Die äußere Schönheit verweist in der Marien- wie auch in der Minnelyrik des 12. bis zum 14. Jahrhunderts auf „ethische wie physische Vollkommenheit“.³⁹⁴

Die Reinheit und Makellosigkeit des Infantilen wird beispielsweise im Christuskind sowie in den Darstellungen der Kindergrabmäler demonstriert. Hiefür kann als Beispiel der, Jean de Liège zugeschriebene Kopf der Grabfigur der Bonne de France (+1360)³⁹⁵ (Abb. IV.54) genannt werden. Die physiognomische Beschaffenheit eines Kindergesichts zeichnet sich dadurch aus, dass die Augenpartie nahezu auf der horizontalen Mittelachse liegt. Das sogenannte „Kindchenschema“³⁹⁶ bedingt die Gliederung des Gesichts in zwei gleiche Teile. Mit dem Erwachsenwerden verschiebt sich die Augenpartie nach oben. Die Stirnfläche wird somit reduziert, das Gesicht in die Länge gezogen. Die physiologischen Spezifika des Kindergesichts sind vor allem ein, im Vergleich zum Körper (Schultern) großer Kopf, eine dominante Stirnregion, runde Wangen, große runde Augen, „aber sonst kleine, kurze Features bei Nase und Kinn“.³⁹⁷ Die moderne Physiognomie-Forschung hat feststellen können, dass ein Frauengesicht dann als schön empfunden wird, wenn bestimmte Erinnerungen an dieses „Kindchenschema“ wachgerufen werden. „Kindliche Features sind mit einer Vielzahl positiver Eigenschaften“³⁹⁸ verbunden. Dazu gehören eine rundere, weicher geformte Gesichtsform sowie vor allem die Auffälligkeit der Augen. Eine Studie der Regensburger Universität hat ergeben, dass „Variationen von erwachsenen

³⁹² Siehe hierzu u.a. Duerr, Hans Peter: Der erotische Leib. Der Mythos vom Zivilisationsprozess, Frankfurt / M. 1997, Bumke, Joachim: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, München 1997 (8).

³⁹³ Zur Rolle der Frau im Mittelalter siehe u.a.: Ennen, Edith: Frauen im Mittelalter, München 1984.

³⁹⁴ Krüger, Rüdiger: Puella Bella. Die Beschreibung der schönen Frau in der Mittelyrik des 12. und 13. Jahrhunderts, Stuttgart 1986, S. 152.

³⁹⁵ Ehem. Paris, Zisterzienserkirche Sainte-Antoine-des-Champs. Heute Antwerpen, Museum Mayer van der Bergh.

³⁹⁶ Lorenz, K.: Die angeborenen Formen möglichen Verhaltens, in: Zeitschrift für Tierpsychologie 5, S. 235-409.

³⁹⁷ Aus „Beautycheck.“ Ursachen und Folgen von Attraktivität, Studie der Universität Regensburg, 2001, S. 7 (Internetausdruck).

³⁹⁸ Aus „Beautycheck.“: wie Anm. 397, S. 7.

Frauengesichtern, deren Proportionen dem Kindchenschema (von 10% bis 50%) angenähert wurden³⁹⁹ von mehr als 90% der Befragten als attraktiver beurteilt werden. Selbst die attraktivsten Frauen würden noch zusätzlich an Attraktivität gewinnen, „wenn man ihre Gesichtsproportionen kindlicher“⁴⁰⁰ formulierte.

Eine direkte Übertragbarkeit moderner Psychologie-Studien auf die mittelalterliche Bildkonzeption ist nicht möglich. Dennoch scheinen deren Erkenntnisse für das Verständnis des Marienbildes positiv beitragen zu können. Die zum Teil durchaus emotional geladene Kritik „fundamentaler“ Reformtheologen des 14. Jahrhunderts am zeitgenössischen Marienbild ist allerdings nur über die Diskussion bestimmter bildimmanenter Merkmale, die scheinbar als „Schlüsselreize“ zur fehlgeleiteten Rezeption führen konnten, verständlich. In einer direkten Gegenüberstellung des Portraits der Bonne de France und den Gesichtern der Schönen Madonnen, v.a. aus Thorn, Sternberg und Breslau⁴⁰¹ (Abb. IV.55/Abb. IV.56/Abb. IV.57) lässt sich diese These spezifizieren. Alle vier Madonnendarstellungen haben eine rundliche bis herzförmige Gesichtsform. Die Wangen sind weich modelliert und laufen zum plastisch hervorgehobenen kleine Kinn zusammen. Die Nase verläuft in einer geraden Linie. Die Augen der Bonne de France sind noch an dem bereits beschriebenen gotischen Heiligen- bzw. Engelsprinzip orientiert und unterstreichen damit die Makellosigkeit und Religiosität der jung verstorbenen Königstochter. Die Augen der Schönen Madonnen hingegen orientieren sich bereits an der natürlichen menschlichen Gestaltung, wie es der Vergleich zu profanen weiblichen Portraits zeigen konnte. Sowohl bei der Bonne de France als auch bei den Schönen Madonnen in Thorn, Bonn, Sternberg und Breslau liegt die Augenpartie nahezu auf der horizontalen Mittelachse. Während dies bei der Königstochter im biologischen Alter begründet liegt, wird bei den Schönen Madonnen als Grund hingegen das Schönheitsideal der Zeit für diese Gestaltung als Vorbild fungiert zu haben.

³⁹⁹ Aus „Beautycheck.“: wie Anm. 397, S. 3.

⁴⁰⁰ Aus „Beautycheck.“: wie Anm. 397, S. 3. Zum Thema des Ausdrucks und Folgen von Schönheit siehe u.a.: Cunningham, M.R.: Measuring the physical in physical attractiveness. Quasi experiments on sociobiology of female beauty, in: Journal of Personality and Social Psychology 50 (1986), S. 925-935, Henss, Ronald: Gesicht und Persönlichkeitseindruck, Göttingen 1998; Hergovich, Müller, Ingo, Schuster, Stefanie: Was zeichnet ein schönes Gesicht aus?, in: Psychologie und Schönheit. Physische Attraktivität aus wissenschaftlicher Perspektive, hrsg. von Andreas Hergovich, Wien 2001, S. 205-215; Lindmeier, Kerstin, Wallner, Michael: Babyface, in: Psychologie und Schönheit. Physische Attraktivität aus wissenschaftlicher Perspektive, hrsg. von Andreas Hergovich, Wien 2001, S. 215-229.

⁴⁰¹ Die Gesichter der Schönen Madonnen aus Pilsen, Altenmarkt und Krumau haben eine etwas stärker in die Länge gezogenen Form. Zwar wird durch die hohe Stirn die Augenpartie scheinbar weiter in die horizontale Mittellinie verlagert, die weniger runde Gesichtsform aber reduziert die infantile Struktur.

Die Makellosigkeit und Vollkommenheit des Marienbildes liegt demnach am Ende des 14. Jahrhunderts in der Orientierung an der kindlichen Physiognomie begründet. Im Gegenzug dazu werden Augen und Mund bei den Schönen Madonnen betont sinnlich formuliert. Dies ist bei der Bonne de France nicht der Fall. In Bezug zur Formulierung des Mundes, der Augen und der geröteten Wangen Mariae scheint die zeitgenössische Rezeption von schönen Frauen, wie sie in der Minnellyrik beschrieben und besungen wird, eine wichtige Rolle zu spielen. Im Gegensatz zu der beinahe Negierung des Leibes, entwickelt sich bei den Schönen Madonnen die Körperlichkeit über das Gesicht. Der Reiz des Körpers, den die Minnellyrik sehr wohl thematisiert, wird bei der Schönen Madonna allein durch das Gesicht über den erotischen Reiz der Augen und des Mundes demonstriert. Beide Komponenten haben in der höfischen Dichtung einen sogenannten „Stimulanzcharakter“,⁴⁰² der die Phantasie der Rezipienten anzuregen vermochte. Die Betonung der sinnlichen Wirkung der Augen und der Lippen ist bei allen Schönen Madonnen eklatant. Bei allen Beispielen wird die Zeichnung der Augenpartie mit großer Präzision ausgeführt und, sofern heute noch nachvollziehbar, durch das Inkarnat unterstrichen. Die betont erotische Formulierung der Lippen drängt sich bei den Schönen Madonnen in den Vordergrund. Ausnahmslos besitzt die Schöne Madonna einen fein gezeichneten Schmollmund, der, verstärkt durch die sanft-rote Bemalung, eine deutliche Signalwirkung hat.

Das Vorbild für diese sinnliche Gesichtsformulierung liegt in den böhmischen Madonnenbildern aus der Tafelmalerei begründet. Die sogenannten Gnadenbilder weisen allesamt plastisch modellierte Gesichter auf und wirken somit bereits selbst körperlich. Wenn auch die Komposition vor allem durch die vorherrschende Wahl des Drei-Viertel-Profils der italienischen Madonnendarstellung Taddeo Gaddis, Ambrogio Lorenzettis (Abb. IV.58) oder Tommaso da Modenas (Abb. IV.59) verbunden bleibt, so wird die, bereits bei diesen leicht belebte, der Natur entlehnte Hautoberfläche, maßgeblich im Hinblick auf die Plastizität gesteigert. Die Mariengesichter aus Glatz, Strahov (Abb. IV.60), Königsaal und Eichhorn haben ein durch eine Binnenstruktur entwickeltes und damit plastisch anmutendes Gesicht. Die Augenpartie entwickelt sich aus der Nasenwurzel und verbindet sich mit den Wangen zu einem modellierten Ganzen. Die Augen selber sind im böhmischen Marienbild wesentlich größer als bei den italienischen Vorbildern und verleihen den Marien eine größere Sinnlichkeit. Zudem blicken sie,⁴⁰³ die Marienikone evozierend,⁴⁰⁴ den Betrachter direkt an. Die

⁴⁰² Krüger, R.: wie Anm. 394, S. 151.

⁴⁰³ Die Glatzer Madonna fällt aus diesem Rahmen heraus. Sie ist durch die Stifterfigur in eine Devotionsszene eingebunden und folgt daher anderen bildrhetorischen Strategien als das eigenständige, szenenungebundene Marienbild.

feine Schattierung des Inkarnats, wie vor allem das Strahover Marienbild zeigt, lässt Nase, Wangen und Kinn Mariae und Christi plastisch erscheinen. Eine besondere Sinnlichkeit geht vor allem mit der Modellierung der Mundpartie einher. Die Lippen sind schmollend, was durch das Rot noch stärker hervorgehoben wird. Der Mund wird, durch die weichen Wangen und durch das sichtbar formulierte Philtrum plastisch. Die Oberlippe scheint sich leicht auf die etwas kleinere Unterlippe zu legen. Die rundliche Mundform ist zuerst im Hohenfurther Altar zu sehen und scheint vom autonomen Marienbild übernommen worden zu sein.

In der Plastik Böhmens finden wir wenige Madonnenbeispiele, die ein, den Schönen Madonnen vergleichbar sinnliches Gesicht aufweisen. Die meisten Figuren bleiben dem gotischen Gestaltungsprinzip verpflichtet, das sich aus der französischen Kunst übertragen hat. Wenngleich eine Betonung der Lieblichkeit bereits schon bei den frühen Marienbildern auftritt, wie die Michle-Madonna (Abb. IV.61) demonstriert, erscheint ein mit den Gnadenbildern vergleichbares physiognomisches System erst in den 60er Jahren des 14. Jahrhunderts. Hier kann vor allem die Holzmadonna aus der St. Jakobskirche in Iglau (Mähren) (Abb. IV.62) genannt werden, deren Gesicht einen auffallend sinnlichen Eindruck hinterlässt. Mit ihr haben wir bereits ein durchstrukturiertes Binnensystem, das nicht mehr ganz der „gotischen“ Aufteilung der Gesichtshälften folgt und sich damit aus der Konvention herauslöst. Auch bei der etwas später datierten Madonna aus Konopischt bestätigt ein ähnliches Gestaltungsprinzip das Streben nach einer veristischen Belebung des Heiligenbildes, ohne jedoch die ideale Schönheit Mariae aufzuheben. Das Lächeln wird noch stärker hervorgehoben, um dem Zustand ihres Glücks Ausdruck zu verleihen. Trotz der, gerne zu ungenau als Individualisierung verstandenen, Belebung der Physiognomie Mariae bleibt die Idealisierung vorherrschend. An diesen genannten Beispielen hat sich vor dem Hintergrund der Malerei und der Plastik des 13. und 14. Jahrhunderts mit den Schönen Madonnen schließlich ein eigener Gesichtstypus entwickeln können, der die aus der Höfischen Skulptur kommende gotische Tradition mit den innovativen Kompositionsstrukturen der jungen Böhmischen Kunst zu verbinden vermochte.

Doch trotz aller Hervorhebung Mariae bleibt sie in ihrer Autonomie beschränkt. Von Beginn an wurde das Marienbild nicht nur mariologisch, sondern vor allem christologisch gedeutet. Das Marienbild galt, insbesondere am Anfang, nicht nur als Heiligenbild, sondern auch als Gottesbild. Die Einheit von Marienbild und Gottesbild spielt schon immer auf zwei wichtige Aspekte an, die die Bilderverehrung begründet

⁴⁰⁴ Siehe hierzu u.a.: Kapitel III.2.1, Literatur u.a.: Pesina, J.: wie Anm. 42, Stejskal, K.: wie Anm. 42.

hat. Einmal die *Memoratio Vitae et Passiones Christi* und zum andern die Problematik aller, die Inkarnation betreffenden Themen (Transsubstantiation, Eucharistie).⁴⁰⁵ Das Marienbild wird „selbst ein Bild der Inkarnation.“⁴⁰⁶ Somit ist erneut ihre bedeutende Funktion im göttlichen Heilsplan bestätigt. Diese wird dann auch im Bild immer stärker hervorgehoben. Mit der Demonstration der Humanitas Christi durch seinen nackten Körper um die Mitte des 14. Jahrhunderts, vor allem in Böhmen, in Deutschland und Österreich, verbindet sich die Frage nach der Interpretation der Inhalte dieser die Inkarnation betreffenden Aspekte. Im 11. Jahrhundert wurde das Wunder der Inkarnation der drei Naturen Gottes⁴⁰⁷ dogmatisiert und mit dem Wunder der Transsubstantiation bei der Eucharistie fast gleichgestellt. Zu Beginn des Spätmittelalters setzte eine große Verehrung der Eucharistie ein. In Abhängigkeit mit der Eucharistie sowie auch unabhängig davon, in Zusammenhang mit der Verbreitung der Hagiographien und Visionen entwickelt sich das Christuskind zur Instanz der Gnade und der Hoffnung auf Erlösung.

In Verbindung mit der Diskussion um die Transsubstantiation und die Erlöserthematik stellt sich erneut die Frage nach der Funktion Mariae im Bild der Schönen Madonna. Ihr Gesicht wird offensichtlich seinem nackten Körper gegenüber gestellt. Im Bild der Schönen Madonna wird mit den wichtigsten theologischen Aspekten, der Inkarnation sowie der Transsubstantiation anders als bisher im Marienbild operiert. Durch Maria konnte Gott menschliche Gestalt annehmen und sich den Menschen offenbaren. Ihre Makellosigkeit und Schönheit bilden die prädestinative Voraussetzung dafür. Maria ist als Schöne Madonna die Visualisierung der von Gott erwählten Braut und Wohnstätte der Trinität⁴⁰⁸ zugleich. Im Bild der Schönen Madonna wird sie nun zur „Humanitas, die der Logos angenommen hat.“⁴⁰⁹

⁴⁰⁵ Lexikon für Theologie und Kirche. Zum Thema der Entwicklung der Eucharistie siehe u.a.: Browe, Peter: Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter, Rom, 1967²

⁴⁰⁶ Büchsel, Martin: Ottonische Madonna. Liebieghaus Monographie Bd. 15, Frankfurt/M.1993, S. 61.

⁴⁰⁷ Mit dem Konzil von Chalkdon wurde die Diskussion über die Inkarnation der drei Wesenheiten Gottes in bezug auf die Trinitätslehre konkretisiert. In Christus vereinen sich die drei göttlichen Personen, ohne ihre individuelle „Wesenseinheit“ reduzieren zu müssen in ihrer ursprünglichen Gleichwertigkeit. Vergl. auch: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 10, Freiburg 1960; Dinzelbacher, Peter: Wörterbuch der Mediävistik, Stuttgart, 1992.

⁴⁰⁸ Zur Thematik der Maria in bezug auf die Trinität Gottes siehe v.a.: Kern, Peter: Trinität, Maria, Inkarnation. Studien zur Thematik der deutschen Dichtung des späten Mittelalters, 1971.

⁴⁰⁹ Der Mariologie nach galt Maria durch die Verbindung ihrer Person an die heilsbringende Funktion als Voraussetzung für die Humanitas Christi. Im Bild der Schönen Madonnen wird das zum bedeutenden Aspekt erhoben. Siehe hierzu auch: Büchsel, M.: wie Anm. 406, S. 61.

V. Die Thematisierung der Inkarnation Gottes

Die Inkarnationstheologie war bereits im 9. Jahrhundert ausgebildet⁴¹⁰ und die Diskussion darüber weitgehend verstummt. Die Abendmahlslehre aber wurde im Verlauf des Mittelalters weiterentwickelt und führte zu manchen Kontroversen.⁴¹¹ Diese klangen erst mit dem IV. Laterankonzil im Jahre 1215⁴¹² ab. Die Lehre der Transsubstantiation gab der Inkarnation liturgisch maximales Gewicht. Durch die Umwandlung bei der Eucharistie nahm jeder Gläubige an der Erlösung des Leibes materiell teil. Im Spätmittelalter wurde diese Vorstellung zwar nicht der Aussage, aber dem Vollzug nach gesteigert. Anfangs auf das klösterliche Leben beschränkt, später dann auch in den Laienbruderschaften, sollte die Devotion mittels der *Compassio* und *Imitatio Christi*, die zur visionären Vereinigung mit Gott heiligte, bestimmt sein. In den literarischen Auseinandersetzungen des 14. Jahrhunderts, wie z.B. dem „Malogranatum“,⁴¹³ den „Meditationes Vitae Christi“⁴¹⁴ oder der „Vita Christi“⁴¹⁵ wird das Imitieren des Lebens Christi und Mariae als Voraussetzung für den persönlichen Aufstieg zu Gott verstanden und inszeniert. Nur in der Ähnlichwerdung, vielleicht sogar der *Conformitas* dieser Vorbilder kann der fromme Gläubige den *status perfectionis* erreichen. Der Weg dahin führt über die gesamte *Vita Christi* von der Geburt an bis hin zum Leidensweg.

*„Est nobis quasi speculum, - In omnibus itaque virtutibus et bonis moribus, semper praepone tibi illud clarissimum speculum et totius sanctitatis exemplar, scilicet vitam et mores Filii Dei Domini nostri Jesu Christi; qui ad hoc, de coelo, nobis missus est, ut praeiret nos in via virtutum, et legem vitae ac disciplinae suo nobis daret exemplo, et erudiret nos sicut semetipsum; ut sicut ad imaginem ejus naturaliter creati sumus, ita ad morum ejus similitudinem, per imitationem virtutum, pro nostra possibilitate reformemur, qui ejus imaginem in nobis per peccatum foedavimus.“*⁴¹⁶

Hinzu kommt, dass auf demselben Konzil im Jahre 1215 festgelegt wurde, dass es für jeden Gläubigen die Möglichkeit gab, zwei Mal jährlich die Beichte abgenommen zu bekommen. Auf diese Entwicklung folgte nun eine immer intensivere Heiligen- und

⁴¹⁰ Siehe hierzu u.a.: Ladner, G. B.: wie Anm. 73.

⁴¹¹ So gab es im Mittelalter zwei Abendmahlsstreite; der erste im 9., der zweite im 11. Jahrhundert. Vergl. auch: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. I, Freiburg 1960.

⁴¹² Der wichtigste Aspekt der Eucharistie lag in der Anerkennung der Realpräsenz Christi in der Hostie, die bei der *Elevatio* demonstriert wird. Im Konzilsbeschluss heißt es zum Thema der Transsubstantiation bei der Eucharistie: „Leib und Blut sind im Sakrament [...] unter den Gestalten [...] wahrhaft enthalten, nachdem [...] das Brot in den Leib und der Wein in das Blut verwandelt sind (transsubstantiatis pane in corpus [...])“ vergl. Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 4 (Eucharistie) und Bd. 10 (Transsubstantiation), Freiburg 1960.

⁴¹³ Hier verwendet: HS Prag, Incunabel wie Anm. 59.

⁴¹⁴ Hier verwendet: Iohannis de Cavlibus: *Meditationes vite Christi*, wie Anm. 57.

⁴¹⁵ Hier verwendet: Ludolf von Sachsen: *Vita Jesu Christi*, wie Anm. 58

⁴¹⁶ Ludolf von Sachsen: *Vita Jesu Christi, Prooemium in vitam Jesu Christi*, 10

Reliquienverehrung, die stärker als je zuvor an Heiligenfiguren gebunden war. Zudem wurde das Leben der Heiligen, allen voran natürlich Christus und Maria, zum „Lehrstück“ für die Gläubigen, die Figuren darin zu Vorbildern.

Die Entwicklung in Richtung einer lehrhaften, didaktisch orientierten Theologie wirkte sich in großem Maße auf die Kunst aus, die nun, wieder mehr im gregorianischen Sinne, als Sprache der illitterati verstanden werden wollte. Spätestens seit ottonischer Zeit konnte der Kruzifixus als monumentales plastisches Bildwerk über dem Altar „ad celebrandum Dominicæ passionis memoria“⁴¹⁷ eingesetzt werden. Für Bernhard von Angers war er das einzige vollplastische Werk, das in der Kirche erlaubt war. Der Kruzifixus wurde eng mit der Feier der Eucharistie verbunden. Das bedeutet, dass nicht nur das Gesicht Christi allein als zentraler Aussageträger des Bildes fungiert, sondern der Körper selbst das erlittene Leid Christi demonstriert und somit zum Bild des miraculum der Eucharistie wurde. Der liturgische ordo gewährleistete mit der Betonung des rein memorativen Charakters des Kreuzes einen kontrollierten Bilderkult, um eventuellen Missbrauch zu vermeiden. Die Liturgie „verhinderte, dass in der Verehrung die Heiligen zu rivalisierenden Gottheiten [...]“⁴¹⁸ wurden. Der memorative Zweck und Inhalt der Darstellung des Erlösers stand im Vordergrund. Das sichtbare Bild Christi über dem Altar hatte zum Zweck, den „Geist des Menschen“ anzutreiben, „[...] die Handlungen der göttlichen Gnade zu schauen.“⁴¹⁹ Der „Anblick des Bildes des Salvators“ diente dazu, eine Vorstellung von der Passion Christi „in membrana cordis intribitur, [...]“⁴²⁰ zu geben. Das Streben nach einer Bildlichkeit zur Veranschaulichung des gesamten Lebens Christi tritt aber besonders mit den Bettelorden, vor allem mit den Franziskanern, auf. Diese findet nicht nur in der Entwicklung einer Produktion von Kunstwerken selbst, sondern auch im gesteigerten Interesse an bildhaften Beschreibungen in theologischen Traktaten Ausdruck. Insbesondere in den Visionsberichten, die gerade im 13. Jahrhundert vermehrt aufgezeichnet und verbreitet wurden, drückt sich das Streben nach einer bildhaften Vergegenwärtigung Christi aus. Auch die im 11. Jahrhundert erfolgte Dogmatisierung der Transsubstantiation hat zu einem wachsenden Interesse an der Demonstration der

⁴¹⁷ Bernhard von Angers: Liber miraculum Sancta Fides, zitiert aus: Büchsel, M.: wie Anm. 406, S. 50.

⁴¹⁸ Büchsel, M.: wie Anm. 406, S. 51.

⁴¹⁹ Büchsel, M.: wie Anm. 406, S.51.

⁴²⁰ „Non enim truncus ligneus adoratur sed per illam visibilem imaginem mens interior hominis excitatur, in qua Christi passio et mors pro nobis suscepta tanquam in membrana cordis incipitur, ut in se unusquisque recognoscat quanta suo Redemptori debeat.[...] Similiter de imaginibus Sanctorum ratiocinari licet, quae ideo in sancta ecclesia fiunt, non ut ab hominibus adorari debeant, sed ut per eas interius excitemur ad contemplandam gratiae divinae operationem, atque ex eorum actibus aliquid in usum nostrae conversationis trahamus.[...]“ Akte aus dem Konzil von Arras, Mansi, Bd. 19, Graz 1960, S. 455. Siehe hierzu auch: Büchsel, M.: wie Anm. 406.

Humanitas Christi im Bild beigetragen, wenngleich dabei zunächst der Schwerpunkt auf dem Erlösertod liegt.

Die Menschwerdung durch die Jungfrau Maria setzte deren Makellosigkeit voraus, durch die sie eine wichtige Position im göttlichen Erlösungsplan erhielt. Die leibliche Geburt aber wurde zunächst meist vorwiegend als dringende Voraussetzung für den leiblichen Tod erwähnt und nur selten separat diskutiert. Die Verehrung des Christuskindes als Grundlage für die Erlösung der Menschheit durch Christi Tod am Kreuz wird theologisch sowie liturgisch erst ab dem 13. Jahrhundert wichtig.

Der zum Kind gewordene Gott entwickelt sich vor allem in der spätmittelalterlichen Spiritualität zum Mittelpunkt.⁴²¹ Das Kindsein Gottes als Bestandteil der Verehrung erweitert nun den Rahmen christologischer und mariologischer Aussagen. Die Menschwerdung Christi soll die Vorstellung in all ihren Dimensionen erfassen. Texte, wie die „Vita Christi“ Ludolfs von Sachsen oder die heute Johannes de Caulibus zugeschriebenen „Meditationes Vitae Christi“ und ihre zahlreichen Abschriften sind liturgische Belege hierfür. Das wahre Menschsein Christi wird in diesen, meist erbaulichen Vitenbeschreibungen in Abschnitten der Altersstufen, von dem Moment der Inkarnation, über die Geburt, die Passion bis hin zum Tod, dargelegt. Die Bibel wird durch exegetische Auseinandersetzungen der Theologen erweitert und teilweise durch legendenartige Beschreibungen konkretisiert. In diesen Viten bleibt zwar weiterhin der Tod als wichtigstes Moment des Lebens Christi und damit die Imitation des Leides als höchster Dienst am Herrn bestehen, die Inkarnation selbst aber wird in den Beschreibungen der Geburt, der Anbetung und Verehrung des Kindes (Epiphanie) oder der Beschneidung ebenfalls inhaltlich stärker ausgebaut. Eine detaillierte Information über das Aussehen des Kindes hingegen wird aber nicht gegeben. Das Interesse galt vorwiegend dem Gesicht des erwachsenen Christus. Dies liegt in der Verehrung der römischen Vera icon begründet, die für die Bestätigung der Realpräsenz Christi und der Heiligen bedeutsam war.⁴²²

⁴²¹ Hierzu auch, Langer, Otto: Leibhafte Erfahrung Gottes. Zu compassio und geistlicher Sinnlichkeit in der Frauenmystik des Mittelalters, in: Frömmigkeit im Mittelalter – politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen, München 2002, S. 439ff.

⁴²² Eine ähnliche Komponente liegt für das Christuskind nicht vor. Im Gegensatz zu dem Lentullusbrief, auf den in Ludolfs „Vita“ verwiesen wird (siehe hierzu Kapitel VI.4), um das Gesicht Christi zu beschreiben, gibt es keine Benennung genauer äußerlicher Merkmale des Christuskindes. Seine Verehrung im späten 13. und im 14. Jahrhundert basiert auf der visionären Literatur. Im Sakrament der Eucharistie war Christus selbst gegenwärtig. M. Gerwing weist in bezug auf den „Malogranatum“ darauf hin, dass diese „sakramentale Wirklichkeit der Präsenz Christi“ von den Gläubigen bestimmte „sittlich-moralische Konsequenzen“ habe (Gerwing, M., S. 249). Heilswirklichkeit und Heilswirkung der Eucharistie würden fast ausschließlich in bezug auf ihre erzieherische Wirksamkeit thematisiert. Dabei wird vor allem die individuelle Beziehung zu Gott im Moment der Eucharistiefeyer betont. Der „ekkleziologische Gehalt von der umfassenden Einheit im Sinne des heiligen Volkes Gottes, der Kirche

V.1. Die mittelalterliche Diskussion über die Inkarnation Gottes Die Bekleidung des Logos

„[...] Ad hoc igitur, quod homo ab isto statu repararetur, congruentissimum fuit, ut ei condescenderet primum principium, reddendo se illi noscibile, amabile et imitabile. Et quia homo carnalis, animalis et sensualis non noverat, nec amabat, nec sequebatur, nisi sibi proportionalia et consimilia; ideo ad eripiendum hominem de hoc statu, Verbum carno factum est (Joh 1,14), ut ab homine, qui caro erat, et cognosci posset, et amari et imitari; ac per hoc, et homo Deum cognoscens et amans et imitans remediaretur a morbo peccati. [...]“⁴²³

Die Diskussion über die Inkarnation Gottes⁴²⁴ hat im 14. Jahrhundert bereits eine lange Tradition. Mit ihr wird auch die Rolle Mariae hinsichtlich ihrer Vorbildhaftigkeit definiert. Maria als echte Gottesgebärerin und Christus als das fleischgewordene Wort Gottes machen die Erlösung der Menschheit erst möglich. Die Menschwerdung Gottes ist daher als Ausgangspunkt für die Erlösung zu verstehen. „Caro cardo salutis (Tertullian), das Fleisch ist der Angelpunkt, das entscheidende Kriterium des Heils“,⁴²⁵ ist eines der wichtigsten Merkmale der Theologie. Schon für Irenäus besteht der wahre Glauben in der „echten Leib- und Fleischwerdung“⁴²⁶ Christi. Nur in der Akzeptanz der echten Menschwerdung, dem echten Leiden am Kreuz und der echten Auferstehung des Fleisches liegt die Wahrheit des Christentums begründet. Für Augustinus bestand beispielsweise die Notwendigkeit der Inkarnation des göttlichen Logos vor allem darin, dass sich die Menschen dem Dasein Gottes nicht mehr bewusst waren und sich daher von der göttlichen Ordnung entfremdet und entfernt hatten. Die Erinnerung der Menschen musste demnach wieder rekonstruiert werden. Dies konnte nur in der Menschwerdung Gottes erfolgen.⁴²⁷ Vor diesem Hintergrund spielt der Gedanke der Mensch-Ähnlichkeit oder Gleichheit Gottes eine wichtige Rolle. Dies drückt sich in seiner teilweisen Verwendung von zuweilen bildhaften Begriffen, wie „einverähnlichen“

also, (bleibt) [...] auf der ‚Wegstrecke‘ einer individuellen Frömmigkeit.“ Gerwing, Manfred: wie Anm. 59, S. 251

⁴²³ Bonaventura: Breviloquium IV.1, Opera Omnia, hrsg. Typographia collegii S. Bonaventurae, Florenz.

⁴²⁴ Zur Diskussion über die Zwei-Naturen-Lehre Christi siehe auch: Kern, Peter: wie Anm. 408, S. 165ff.

⁴²⁵ Balthasar, Hans Urs von: Irenäus: Gott in Fleisch und Blut – Ein Durchblick in Texten, Einsiedeln 1981, S. 10.

⁴²⁶ Balthasar, Hans Urs von: wie Anm. 425, S. 9.

⁴²⁷ Augustinus, De genesi ad litteram, Buch VIII-XII, hrsg. von der Bibliothèque Augustienne, 1972, u.a.: „Neque enim nihil est in eis factum, cum de ligno prohibito edissent, quandoquidem Deus dixerat non „si ederitis, morte moriemini“, sed: qua die ederitis, morte moriemini, ut hoc ipsum in eis illa faceret dies, [...]. Non enim sufficeret ei, si diceret: qui me liberabit de hoc mortali corpore? Sed, de corpore, inquit, mortis huius. Sicut etiam illud, corpus quidem, inquit, mortuum est propter peccatum; nec ibi aut mortale, sed mortuum, quamvis utique et mortale, quia moriturum.[...]“ Buch IX/16, S.112, Augustinus, De libero arbitrio, hrsg. von Bibliothèque Augustienne, Paris 1952, Buch III. XVIII, 50-51, S.422. u.a.:“[...] Sed approbare falsa pro veris, ut erret invitus, et resistente atque torquente dolore carnalis vinculi, non posse a libidinis operibus temperare, non est natura instituti hominis, sed poena damnati. Cum autem de libera voluntate recte faciendi loquimur, de illa scilicet in qua homo factus est loquimur.“, zu Augustinus vgl. auch u.a.: Heizmann, Richard: Philosophie des Mittelalters, Stuttgart-Berlin-Köln 1992, S.79ff; Hauskeller, Michael: Geschichte der Ethik – Mittelalter, München 1999, S. 13-87.

oder „Verähnlichung“⁴²⁸ aus. Die Muttergottes gilt als Garant für die Inkarnation, da sie Christus geboren und ihm so das menschliche Kleid gegeben hat.⁴²⁹ Vor dem Konzil von Chalkedon im Jahre 451 wurde die Inkarnation oft metaphorisch als „Ankleiden“ des Logos umschrieben. Die Auseinandersetzungen mit den Monophiniten drängt diese Metapher zurück. Dies gilt vor allem für die griechische Theologie. Die mittelalterlichen Theologen, nicht mehr von der christologischen Auseinandersetzung tangiert, griffen sie dennoch wieder auf. Hugo von St. Viktor spricht von „induere“ (ankleiden, annehmen (Gestalt)).⁴³⁰ Auch Bonaventura drückt sich bei dieser Diskussion ähnlich aus, wenn er in seiner Beschreibung des Wunders der Inkarnation eine noch bildhaftere Sprache verwendet.

„[...] si tres puellae (Bezeichnung für die drei göttlichen Personen) vestiant unam, vestis induitio est a tribus, non tamen tres induuntur, sed una sola. Similiter tres personae operatae sunt incarnationem, et tamen una sola dicitur incarnari.[...]“⁴³¹

In den Texten des 14. Jahrhunderts nimmt man zur Beschreibung des Wunders der Inkarnation erneut ein metaphorisches Vokabular auf. In den „Meditationes Vitae Christi“ des Johannes de Caulibus wird beispielsweise die Ankleide-Metaphorik Bonaventuras ebenfalls verwendet.⁴³²

⁴²⁸ „Tunc autem hoc verbum ostensum est, quando homo Verbum Dei factum est, semetipsum homini et hominem sibimetipsi assimilans, ut per eam quae est ad Filium similitudinem pretiosus homo fiat Patri. In praeteris enim temporibus, dicebatur quidem secundum imaginem Dei factum esse hominem, non autem ostendebatur: adhuc enim invisibile erat Verbum, cuius secundum imaginem homo factus fuerat; propter hoc autem et similitudinem facile amisit. Quando autem caro Verbum Dei factum est, utraque confirmat: et imaginem eum ostendit veram, ipse hoc fiens quod erat imago eius, et similitudinem firmans restituit, consimilem faciens hominem invisibili Patri per visibile Verbum. Irenäus Lugdunensis (Irenäus von Lyon), *Adversus Haereses*, Lib. V, 16,2, hrsg. von Norbert Brox, Freiburg 2001. Siehe u.a.: Balthasar, H.U.von: wie Anm. 424, Ladner, G.B.: wie Anm. 73, S. 169f.

⁴²⁹ Die Synthese seiner Herrlichkeit und Urbildlichkeit mit ihrem makellosen Körper ist Voraussetzung für den Akt der Erlösung, den Gott am Menschen vollzieht. Das „wahre Bild“ des göttlichen Logos in Christus steht bei Irenäus im Zentrum seiner Auseinandersetzung mit dem Wunder der Inkarnation und entwickelte sich zu einem wichtigen, wenngleich auch kontrovers diskutierten, Kriterium der mittelalterlichen Theologie.

⁴³⁰ „[...] assumptionem sive unionem carnis et pater operatus est, quia carne induit Filium; et Filius operatus est, quia carne induit semetipsum [...]“ Hugo von St. Viktor: *De sacramentis christianae fide*. Lib. II. Pars I., Cap. 3/PL 176, 347 C.

⁴³¹ Bonaventura: *Commentaria in quatuor libros sententiarum magistri Petri Lombardi / Lib. III, d.I., q. II, ad 2, Omnia opera*, 1887.

⁴³² Vergl. Zitat 437; Johannes de Caulibus: *Meditationes vite Christi*: wie Anm. 57: Cap. IV, *Incipiunt meditationes vite Domini Iesu de incarnatione eius*. P. Kern hat in seinem *Meditationes* Zitat eine entscheidende Ergänzung, die in meiner Ausgabe fehlt. In seinem Zitat wird das Wort *induere* ergänzend zu den *tunice* eingesetzt. Die Nähe zu den älteren Inkarnationsdiskussionen ist daher noch wesentlich stärker. Bei P. Kern heisst es: „Scire namque debes quod excelsum incarnationis opus totius trinitatis fuit, licet sola persona filii fuerit incarnata, quemadmodum aliquem **se tunica induentem** duo ex lateribus eius stantes eum adiuuant et tunice manicas tenerent.“ Johannes de Caulibus: *Meditationes Vitae Christi*, Ausgabe Hain 3557, fol.5v). Siehe Kern, P.: *Trinität*. wie Anm. 408, S. 169.

Vergleichbar mit der „Ankleideallegorie“ der älteren Theologen thematisiert die folgende Gedichtstrophe „Maria, keusche muter zart“, wahrscheinlich dem sogenannten Mönch von Salzburg zugeschrieben, die Inkarnation in sehr bildlicher Sprache.

*Als got in seiner majestat
den sun in im geboren hat
durch den er schuf sein hantgetat
do welt er dich mit weisem rat
das er nam von dir menschlich wat (Kleidung)
darinn er sich noch sehen hat
in himel und auf erde
dein keusch geperen hat enplekt (entblößt)
das wort das menklich (vielfach) was verdekt.“
[...]⁴³³*

Für das Wunder der Inkarnation Gottes ist der keusche, aber natürliche Leib Mariae eine wichtige Voraussetzung. Nur durch den sichtbaren Körper, den die Muttergottes empfangen hat, konnte der bisher unsichtbare Logos offenbar werden. Der Gegensatz von „er nam von dir menschlich wat“ und „dein keuscher geperen hat enplekt“, von Ankleiden und Entblößen, im Sinne von Sichtbarmachen, setzt die diametrale Abhängigkeit von Maria und Gott, bzw. Christus literarisch um. Die „Ankleideallegorie“ evoziert die Vorstellung, dass Gott den Körper „angezogen“ hat, um den Menschen zu erscheinen. Häufig aber wird dieses Thema auch auf eine andere Weise veranschaulicht. Entweder wird die Problematik bewusst auf den Menschen abgestimmt, wie beispielweise in dem „Malogranatum“ oder es wird als Memorierungshilfe die gesamte Vita Christi dargestellt und in einzelne eklatante Szenen aufgeteilt beschrieben. Im „Malogranatum“ wird die Inkarnation als Voraussetzung für die Wiederbelebung der ursprünglichen Ebenbildmäßigkeit des Menschen mit Gott verstanden. Die Inkarnation ist die „reformatio“ der „formatio“, wie folgender Auszug beschreibt.

„[...] et vita conditor mundi et secundum Jeremie post hec in terris visus est et cum hominibus conversatum. Et sic per verbum incarnatum facta est humani generis reparacio non quare aliter salvari non potuit (secundum) quare nullus modum alius congruebat ipsi repatori repabili et repacioni. [...]“⁴³⁴

In dieser Schrift werden in anschaulicher Sprache und durch erklärende Beispiele anhand eines Dialoges zwischen dem pater und dem filius verschiedene Aspekte zur

⁴³³ Spechtler, Franz Viktor: Die geistigen Lieder des Mönchs von Salzburg, Berlin, New York 1972. Worte in Klammern sind als Erklärung vom Autor F.V. Spechtler eingefügt gewesen.

⁴³⁴ Malogranatum, HS Prag, Incunabel: wie Anm. 59, Prooemium 2 L Zu dieser Thematik siehe u.a. Gerwing, M.: wie Anm. 59, v.a. S. 190 ff.

christlichen Lebensführung vorgestellt. Die Stufen des persönlichen Aufstiegs zu Gott werden in drei Bereiche, vom status incipientium über den status proficientium bis hin zum status perfectorum, d.h. dem status innocentiae (Urzustand des Menschen) aufgegliedert und veranschaulicht.⁴³⁵ In anderen Meditationsschriften, wie den bereits genannten „Meditationes Vitae Christi“ sowie der „Vita Christi“ wird die Imitatio durch detaillierte Lebensbeschreibungen der Vita und Passionis Christi häufig bildhaft demonstriert.⁴³⁶ Die Inkarnation der göttlichen Trinität wird durch die spätmittelalterlichen Texte „visualisiert“.

Die Erklärung des Wunders der Inkarnation ist für die Meditation insoweit bedeutend und wird daher besonders beachtet. Daher verwendet auch der Autor der „Meditationes Vitae Christi“ die Metapher des Gewandes (tunica).

„[...] Scire namque debes quod excelsum incarnationis opus totius Trinitatis fuit – licet sola persona filii fuerit incarnata, que adiuvarent, et tunice manicas tenerent.[...]“⁴³⁷

Das Ziel dieser Methode war es, die Gläubigen zur Imitatio Christi und Mariae anzuregen, um dadurch geläutert den Urzustand der Ebenbildlichkeit Gottes wieder herzustellen. Die Vita Christi wird zum Spiegel jedes Menschen. Die Themen Inkarnation, Transsubstantiation sowie Erlösung gehen in das neue Christusbild über. Die menschlich leidende Gestalt des Gottessohnes repräsentiert die Humanitas Christi. Vor diesem Hintergrund erhält die Schaufrömmigkeit des 14. Jahrhunderts einen neuen Anreiz. Das materielle Erleben der Transsubstantiation bei der Eucharistie wird zu einem wichtigen Aspekt der Liturgie. Schon seit dem 13. Jahrhundert übernimmt zunehmend auch der Gottesdienst das Zelebrieren der Visualisierung des Wunders. Der im 14. Jahrhundert auffallende Bezug zu dem Wunder der Gregorsmesse bestätigt diese These. C. Walter-Bynum verdeutlicht am Beispiel der im Spätmittelalter häufigen Thematisierung der Gregorsmesse die Schaufrömmigkeit der Zeit. Das sichtbare Erleben der Transsubstantiation bei der Eucharistie wird zum Motiv der Imitatio.⁴³⁸

Die Thematisierung der Geburt wird nun als grundlegende Voraussetzung für die Passion zusehends wichtiger. Die Bestätigung der Selbstopferung Gottes im Körper

⁴³⁵ Siehe hierzu Gerwing, M.: wie Anm. 59, S. 159 ff.

⁴³⁶ hierzu später in Kapitel VI.

⁴³⁷ Iohannis de Caulibus: Meditationes vite Christi: wie Anm. 57, Cap. IV.

⁴³⁸ „[...] In generalizations ... „Augenkommunikation“ and the peity of seeing no iconographical motif is more frequently invoked than the so-called Mass of St. Gregory. [...]“ Walter-Bynum, Caroline: Seeing and Seeing Beyond. The mass of St. Gregory in the 15th century, Aufsatz 2002 (bisher unveröffentlicht). Zum Thema Eucharistie im Mittelalter siehe weiter u.a.: Rubin, Miri: Corpus Christi. The Eucharist in the late medieval culture, England 1991.

Christi wird gerade am Ende des 14. Jahrhunderts deutlich. Das zeigt sich einmal in dem betonten Demonstrieren der Hostie im 14. Jahrhundert durch eigens dafür konzipierte Monstranzen sowie weiter in einer starken Verehrung der Reliquien. Das visuelle Medium nimmt diese Strömung auf und gibt ihr bildhaften Ausdruck. Der nackte Körper Christi bei der Geburt wird zum Indiz der Inkarnation. Während die zeitgenössischen Meditationsschriften selbst wenig über das Aussehen des göttlichen Kindes sagen, scheint dieser Aspekt dafür vom Bild übernommen.

Inkarnation, Transsubstantiation und Eucharistie stehen in enger Beziehung zueinander. Ein wichtiger Aspekt darin bildet die Muttergottes. Sie gab, ohne selbst aktiv daran teilzuhaben, der göttlichen Trinität menschliche Gestalt. Aus diesem Grund spielt sie eine bedeutende Rolle im göttlichen Heilsplan. Sie, selbst zwar Geschöpf Gottes, ermöglicht ihm körperliche Substanz zu geben. Die Möglichkeit zur hypostatischen Vereinigung des Logos mit dem geistig beseelten Körper Gottes gab ihr bereits im Frühchristentum eine anerkannte Funktion im göttlichen Heilsplan. Diese „absolute Konprädestination Mariens“⁴³⁹ war besonders für die franziskanische Mariologie ein wichtiger Bestandteil. Die Voraussetzung für die Humanitas Dei war die perfekte, d.h. sündenfreie Menschnatur Mariae. Gott musste sie demnach selbst erschaffen, um durch sie zum Idealbild der Menschen zu werden. Die schwierige Komponente dieser Inkarnationsthematik bedingt schließlich die Ambivalenz der Rolle Mariae, was schließlich auch in der bildlichen Darstellung die Ambivalenz der Wahrnehmung hervorruft.

V.1.1 Ave pulcherrima Regina – Das mariologische Vokabular im Marienbild des 14. Jahrhunderts

Die Thematisierung der Rolle Mariae ist eng an die Diskussion um die Inkarnation gebunden. Sie ist, wie P. Kern beschreibt, das „gemeinsame ‚causare‘ des dreipersönlichen Gottes bei der Inkarnation.“⁴⁴⁰ So wird im 14. Jahrhundert auch die Mutter-Kindgruppe neben dem Kruzifixus zum wichtigsten Bild der Verehrung. An der Madonna entwickeln sich zudem sämtliche Formprinzipien. In der Darstellung der Muttergottes mit dem göttlichen Sohn können sämtliche mariologische und christologische Inhalte komprimiert zum Ausdruck gebracht werden. Doch nicht allein in kompositorischer Hinsicht ist das Marienbild aufschlussreich. Vor allem in bezug auf

⁴³⁹ Mückshoff, Meinolf: Die mariologische Prädestination im Denken der franziskanischen Theologie, in: Franziskanische Studien, Vierteljahrsschrift, Bd. 39, 1957, S. 362. Zur franziskanischen Mariologie siehe: Beissel, Stephan: wie Anm. 312; zur Rolle Mariae bei der Inkarnation siehe u.a.: Kern, P.: wie Anm. 408.

⁴⁴⁰ Kern, P.: wie Anm. 408, S. 80.

die Diskussion um die Transsubstantiation wird die Madonna zusehends wichtiger. Seit dem 12. Jahrhundert wird das Bild der Muttergottes neben dem Kruzifixus im Kirchenraum akzeptiert, bzw. sogar liturgisch eingebunden. Die Dogmatisierung der Transsubstantiation im 12. Jahrhundert spielt hierbei eine bedeutende Rolle. Da die Humanitas Christi die natürliche Geburt voraussetzt und damit die Funktion der Muttergottes gestärkt wird, wird das Marienbild zusehends nicht mehr nur als Heiligenbild, sondern als Gottesbild verstanden. Sie ist nicht mehr nur Spiegel Gottes, sondern zugleich, in Korrespondenz zu dem Kruzifixus, selbst das Bild der Inkarnation. Damit wird das Bild der Madonna im Verlauf der wachsenden Verehrung zum Sinnbild der Intercessio. „Die Madonna ist das Bild der obersten Heiligen, der obersten Instanz der Fürbitte. Sie ist selbst das Bild der Humanitas, die der Logos angenommen hat. Sie ist das Bild der größtmöglichen Teilhabe an Gott.“⁴⁴¹ Schon im 11. Jahrhundert also liegt das Ideal der *Imitatio Mariae* in der mariologischen Diskussion⁴⁴² begründet.

In wieweit kann das Marienbild des 14. Jahrhunderts, wie vor allem durch die Schöne Madonna repräsentiert, über die Wahrnehmungsstrategien der zeitgenössischen Strömungen Auskunft geben? Die Schöne Madonna stellt sich in einer außergewöhnlichen, fast manierierten Schönheit dar. Was war der Grund für eine, am Ende des 14. Jahrhunderts in Böhmen, Polen und Österreich aufkommenden Entwicklung eines neuen Marientypus, der nicht nur in bezug auf das zeitgenössische Schönheitsbild, sondern insbesondere hinsichtlich christologischer und mariologischer Inhalte explizit neue Akzente setzt? Der Drang der Künstler zur Virtuosität ist mit Sicherheit nur ein kleiner Teilaspekt in dieser Entwicklung. In wieweit erklärt sich das unbedeckte, schutzlose, ungewöhnlich menschliche Christuskind oder die sinnliche Schönheit der Muttergottes über historischen bzw. spirituell-theologische Zusammenhänge? Die Madonna bleibt auch im 14. Jahrhundert das entscheidende Objekt religiöser Verehrung. Ist es nicht daher zunächst befremdlich, warum das Bild der Mutter-Kindgruppe im Vergleich zum Kruzifixus in der zeitgenössischen geistigen Literatur kaum erwähnt wird, sofern es sich nicht um spezielle Mariengebete, -traktate, -predigten oder -lieder handelt? Die Darstellung der Muttergottes mit dem göttlichen Sohn als Bildtyp wird selten direkt thematisiert. Die *Imitatio* ihrer Freude (*conlaetitia*) kann der *Imitatio* ihrer Schmerzen (*compassio*) nicht gleichwertig entgegentreten. Als Trauernde unter dem Kreuz bzw. als mit ihrem Sohn Mitleidende erhält sie in den Texten als erste Märtyrerin und Vorbild aller Gläubigen mehr literarisches Gewicht. Die

⁴⁴¹ Büchsel, M.: wie Anm. 406, S.61.

⁴⁴² Zur frühen Mariologie siehe v.a. Scheffczyk, Leo: *Mariengeheimnis in Frömmigkeit und Lehre der Karolingerzeit*, München 1957. Zur Marienverehrung allgemein siehe: Beinert, W., Petri, H. (Hrsg.) wie Anm. 312.

für das Leiden Christi und Mariae gegebene Parallelität von Text und Bild, bleibt für die Freuden Mariae aus. Verehrt wird sie aber dennoch. Die Marienverehrung drückt sich vor allem in vielen, ihr zu Ehren geschriebenen Gedichten und Liedern aus, in denen sie liebevoll gepriesen und mit liebevollen Bezeichnungen geschmückt wird. Hier wird allerdings ebenfalls das Bild selbst nicht direkt angesprochen. Die Freude über ihre Tat am Menschen, die Inkarnation Gottes ermöglicht zu haben, bietet allein einen ausreichenden Grund für eine liebevolle Verehrung, wie sie beispielsweise in jenen, ab dem 13. Jahrhundert die Formeln zärtlicher Liebkosungen des Hohenlieds übernehmenden Mariengedichten vorkommt. Diese, eine dekorative Kollektion verschiedener Liebes- und Verehrungskomplimente aufweisende Strophen lassen sich schließlich zumeist nahezu direkt auf die Minnelyrik übertragen.

Da die Heilige Schrift zum Thema der gegenseitigen Liebe Mariae und Christi wenig berichtet, entwickelt die Freude, bzw. die Mit-Freude im Gegensatz zu dem Mitleid kaum eine Tradition. Freude wird, wenn, dann als Ausgangspunkt für Trauer verstanden. Daran erinnern die häufig im Bildwerk der Madonnen formulierten Andeutungen an die Passion Christi. Der oftmals sorgenvolle Blick Mariae schwächt ihre Freude über das Wunder der Geburt ab. Auch das Christuskind selbst verweist mit einigen Momenten auf die folgende Passion, indem es entweder nach dem Kopfschleier Mariae greift und damit die Erinnerung an das Lendentuch vorwegnimmt oder, wie beispielsweise bei den Schönen Madonnen, die Beinchen überkreuzt. Der Apfel als Symbol der Sünde führt dem Betrachter ebenfalls den Erlösertod Christi vor Augen.

Im Bildtypus des 13. vor allem aber im 14. Jahrhundert beginnt Maria mehr und mehr zu einer autonomen Figur neben dem Christuskind zu werden und gewinnt dadurch in bezug auf die Bildstruktur an Bedeutung und Substanz. Das im Konzil von Ephesos im Jahre 431 festgelegte Dogma ihrer wahren Mutterschaft des göttlichen Sohnes wird durch diese Veränderungen im 14. Jahrhundert erneut gefestigt. Maria ist nicht mehr nur die Gottesmutter, Sinnbild der Ecclesia und Regina coeli, sondern stellt zusehends die Komponenten der Intercessio sowie der Vorbildhaftigkeit in Glauben und Lebensführung heraus. Die gegenseitige Liebe und Zuneigung beider Figuren drückt sich häufig durch ein zärtliches Spielen aus, das dem Betrachter den Zustand der Unio mystica demonstriert. Die „Humanitas Mariae“ wird nun zu Beginn des Spätmittelalters der Demonstration der Humanitas Christi als logische Konsequenz immer deutlicher gegenübergestellt.

*„Dominus possedit me in initio viarum suarum,
Antequam quidquam faceret a principio,
Ab aeterno ordinata sum,
Et ex antiquis antequam terra fieret. (Prov. 8,22s)*

Mit diesen Worten beginnt die Lesung zum Fest „In Nativitate Beatae Mariae Virginis“ (8. Sept.), einem der ältesten Marienfeste.⁴⁴³ Dieser Ausschnitt bestätigt, dass Mariae seit Beginn im göttlichen Heilsplan vorgesehen war. Der „Prädestination Christi, [...] entspricht die Konprädestination seiner Mutter“, aus der Christus seine Menschheit entnahm.⁴⁴⁴ Liegt darin ihre vermeintliche Körperlichkeit, wie sie dann im Bild des 14. Jahrhundert dargestellt ist, begründet? Ihr wirkliches, aber makelloses Menschsein ist für die Inkarnation unbedingt notwendig. Dennoch wird auf ihren Leib niemals wirklich eingegangen. Vielmehr bleibt er durchweg allegorisch belegt. Die Allegorie erfährt seit dem 12. Jahrhundert eine interessante Ambivalenz, die sich in dieser Ausdrücklichkeit in den, seit dieser Zeit verbreiteten Hoheliedexegesen spiegelt. Diese haben schließlich auch die zeitgenössische Lyrik beeinflusst. Die „Sermones super Cantica canticorum“ Bernhards von Clairvaux oder das „St. Trutperter Hohelied“, übersetzen den Körper Mariae, um dem „brisanten körperlichen Vermächtnis“⁴⁴⁵ des Hohenlieds zu übergehen, im Sinne der mittelalterlichen Hermeneutik.

Die im Hohenlied genannten Körperteile, wie Haare, Lippen, Brüste und Hals werden christologisch bzw. mariologisch umgedeutet und vor dem Hintergrund der Inkarnation ausgelegt.⁴⁴⁶ In Analogie zu dem spirituell-meditativen „Zerlegen“ des Corpus Christi bei der Beschreibung seiner Leiden während der Passion wird auch der Körper Mariae systematisch in die metaphorische Ebene übertragen. Vor dem Hintergrund der extremen Polarisierung von Seele und Körper im gesamten Mittelalter ist eine Transformation des Körperlichen in das Symbolhafte notwendig.⁴⁴⁷ Die christliche Auslegung eines eigentlich erotischen Textes, dessen Hinweis auf die Sinnlichkeit des Körperlichen auch in den Interpretationen nicht wirklich eliminiert, sondern bestenfalls theologisch transformiert werden können, macht die Ambivalenz deutlich, die sich

⁴⁴³ Prov. 8,22s, vergl. Kern, P.: wie Anm. 408, S. 81.

⁴⁴⁴ Kern, P.: wie Anm. 408, S. 81.

⁴⁴⁵ Keller, Hildegard Elisabeth: Wort und Fleisch – Körperallegorien, mystische Spiritualität und Dichtung des St. Trutperter Hohenliedes im Horizont der Inkarnation, Bern 1993, S. 15.

⁴⁴⁶ Hierzu siehe auch u.a. Ohly, Friedrich: Hohelied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200. Wiesbaden 1958.

⁴⁴⁷ Zum Körperlichen im Mittelalter siehe auch u.a.: Dinzelbacher, Peter: Über die Körperlichkeit in der mittelalterlichen Frömmigkeit, in: Bild und Abbild vom Menschen im Mittelalter hrsg. von Elisabeth Vavra, Klagenfurt 1999, Rubin, Miri: Der Körper als Eucharistie im Mittelalter, in: Gepeinigt, begehrt vergessen – Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, hrsg. von Klaus Schreiner, Norbert Schnitzler, München 1992; Schreiner, Klaus: Si homo non pecasset... Der Sündenfall Adam und Evas in seiner Bedeutung für die soziale, seelische und körperliche Verfassbarkeit des Menschen, in: Gepeinigt, begehrt vergessen – Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit, hrsg. von Schreiner, Klaus; Schnitzler, Norbert, München 1992.

dann schließlich auch auf das Bild übertragen hat. Die subjektive Auslegung des Hohenlieds kann zudem als Voraussetzung einer Individualisierung des Glaubens wie sie in der abendländischen Mystik, später in der, auch Laien integrierenden *Devotio moderna* zu finden ist, gesehen werden. Aus dieser frühen Form der Liebesmystik resultiert scheinbar die Umkehrbarkeit der Devotionsstrategie, wie sie uns aus dem 13. und 14. Jahrhundert vorliegen. Mit der Auslegung der Braut des Hohenlieds als Kirche oder, wie später, als Maria, wird die Problematik der Deutung ihres Körpers augenscheinlich. Wenn beispielsweise Bernhard in seiner zehnten Predigt die Brüste der Braut nennt, werden diese mit einem Zitat aus dem Römerbrief (Röm 12.1) ausgelegt.⁴⁴⁸ Die zweideutige Struktur ist offensichtlich. Die beiden vollen Brüste der Braut, die sie dem Dürstenden wie dem eigenen Kind darbietet werden als „jene zwei Regungen des Herzens“ beschrieben und geben zwei „Arten Milch“, nämlich die der Mitfreude als Ermunterung und die des Mitleids als Trost.⁴⁴⁹ Die körperliche, erotische Komponente wird von Bernhard christologisch transformiert und als Strategie zur Frömmigkeit eingesetzt.

Bleibt seine Interpretation noch ekklesiologisch verankert, wird bei dem St. Trutperter Hohenlied die Braut direkt als Maria ausgelegt. Die hier erläuterte Brüste-Allegorese⁴⁵⁰ stellt „Marias Gotteserfahrung als Kind, Mutter und Geliebte Gottes dar“ und zeigt sie als „mystischen Modellfall und prototypische Mystikerin.“⁴⁵¹ Die durch den Chiasmus, „Du (Gott) stilltest sie (Maria) zuerst geistlich, bevor sie dich leiblich stillte“, dargestellte gegenseitige Abhängigkeit erscheint als Ausdruck einer intimen Gotteserfahrung, wie sie von den Mystikern erlebt, später in den Schriften der *Devotio moderna* proklamiert wurde. Die ambivalente Lektüre der diametral entgegengesetzten Körperteile kann „als Paradebeispiel für die Ambivalenz der Körperdeutung des Mittelalters generell gelten.“⁴⁵² Ebenso ambivalent wie die Beschreibung des Körpers, wird die körperliche Aktion selber umschrieben. Bei Bernhard wird eine körperliche, erotische Handlung dargestellt und gleichzeitig in eine geistige umgedeutet. Der Satz „Er küsse mich mit

⁴⁴⁸ Er schreibt in *Sermo X*: „Gaudere, inquit, cum gaudentibus, flere cum flentibus [...]“ (SCC X, I.1., S. 144).

⁴⁴⁹ In *Sermo X* heißt es: „[...] duas illas affectiones duobus sponsae uberibus assignabo, compassionem uni, et congratulationem alteri, [...] II.2 Sed redeamus ad ubera sponsae, ac pro diversitate uberum, diversas et lactis species proponamus. Nam congratulatio quidem exhortationis, compassio vero consolationis lac fundit. Porro utamque speciem ubertim caelitus irrorari pio pectori suo spiritualis mater totiens sentit, quotiens osculum sumit. Videas eam mox plenis uberibus parvulis incubare lactandis, et ex uno quidem consolatoria, ex altero vero exhortatoria uberibus ministrare, prout singulis convenire videbit. [...]“ (SCC X, I.1., S. 146).

⁴⁵⁰ Keller, H.E.: wie Anm. 445, S. 216 ff.

⁴⁵¹ Keller, H.E.: wie Anm. 445, S. 240.

⁴⁵² Keller, H.E.: wie Anm. 445, S. 223.

dem Kuss des Mundes“ (HL 1,1) wird bei Bernhard als der „erhabenste Kuss“, zugleich aber als Hl. Geist ausgelegt.

“[...] Insufflavit, inquit, eis, haud dubium quin Iesus Apostolis, id est primitivae Ecclesiae, et dixit: Accipite Spiritum Sanctum. Osculum profecto fuit. Quid? Corporeus ille flactus? Non, sed invisibilis Spiritus, qui propterea in illo dominico flatu datus est, ut per hoc intelligeretur et ab ipso pariter tamquam a Patre procedere, tamquam vere osculum quod osculanti osculatoque commune est. Itaque sufficit sponsae, si osculetur ab osculo sponsi, etiamsi non osculetur ab ore. Nec enim exiguum quid aut vile putat osculari ab osculo, quod non est aliud, nisi infundi Spiritu Sancto. [...]”⁴⁵³

Das Körperlich-Erotische wird von Bernhard in die Inkarnationstheologie übertragen, in der Maria die Braut, bzw. die Kirche vertritt, welche ihrerseits wiederum das Corpus Dei verkörpert. Gleichzeitig wird dieses Moment, wie die zuletzt zitierte Stelle bezeugt, in die Trinitätslehre übersetzt. Das genuin Körperliche wird in seinen Sermones sowie auch in allen anderen mittelalterlichen Hoheliedinterpretationen zu einer bloßen Metapher. Indem das Verhältnis von Sponsus und Sponsa in das Verhältnis von Christus und Ecclesia bzw. Maria übertragen wird, erhält die Christologie und die Mariologie eine Fülle erotischer Metaphern, die in der bildenden Kunst evoziert werden. Der sinnliche Aspekt bleibt aber bei der Benennung einzelner Körperteile trotz der metaphorischen Transformation bestehen.

Die erotische Struktur des alttestamentarischen Textes bot einen ausreichenden Fundus an sinnlichem Verehrungsvokabular. Die Braut-Bräutigamthematik des Hohenlieds wurde sowohl für die Marienlyrik als auch für die Minnellyrik zu einer allegorischen Quelle. Aus diesem Grund bedingen sich beide Literaturgattungen. Nicht selten lässt sich daher Maria kaum von der in der Minnedichtung jungen, schönen und holden Angebeteten unterscheiden, da diese selbst weitgehend an dem mariologischen, vom Hohenlied beeinflussten Verehrungsvokabular orientiert ist.⁴⁵⁴

Die ambivalente Struktur des Marienbildes wird seit der Mitte des 13. Jahrhunderts, vor allem aber seit dem 14. Jahrhundert künstlerisch umgesetzt. Die Verschmelzung sinnlicher Ausstrahlung und himmlisch-verklärter Heiligkeit zeigen zunächst die Madonnen der Kleinplastik am Ende des 13. Jahrhunderts der Pariser Plastik. Parallel

⁴⁵³ „Er hauchte sie an, ohne Zweifel die Apostel, d.h. die junge Kirche und sprach: empfanget den Heiligen Geist“ (Joh. 20.22) War es wirklich ein Kuss? Wie? Jener körperliche Hauch? Nein, sondern der unsichtbare Geist, der deswegen in jenem Hauch des Herrn gegeben werde, damit dadurch erkannt werde, dass er von ihm in gleicher Weise wie vom Vater ausgeht, wie in Wahrheit auch der Kuss, der dem Küssenden dem geküssten gewesen ist. [...] wenn nämlich der Vater zu Recht als der Küssende, der Sohn als der Geküsste aufgefasst wird, ist es gewiss nicht unangebracht, den Kuss als den heiligen Geist zu erkennen.[...]“Sermo VIII.1.2.

⁴⁵⁴ Siehe hierzu v.a. Kesting, Peter: Maria – Frouwe. Einfluss der Marienverehrung auf den Minnesang bei Walter von der Vogelweise, München 1965.

zu der Minnelyrik werden die Topoi des Hohenlieds in weltliche Begriffe übersetzt. Die Aussagen zur Maria ließen sich schließlich seit dem 13. Jahrhundert auch auf die Konzeption des Bildtypus übertragen. Zusehends wird ihre, bereits seit der karolingischen Lyrik⁴⁵⁵ äußerlich wahrnehmbare Schönheit als Ausdruck ihrer inneren Makellosigkeit beschrieben und zum zentralen Motiv des Marienbildes entwickelt. Ihre sichtbaren Vorzüge werden zum unmittelbaren Ausdruck ihrer himmlischen Zugehörigkeit, ihre äußerliche zum optischen Beweis ihrer himmlischen Schönheit. Sie wird zum Bild der himmlischen Gemeinschaft mit Gott. Die „Humanitas“ Mariae wird zum „Spiegel, an dem Gottes Größe besonders hell aufleuchtet und dem das Menschliche in seiner ganzen Anmut erscheint.“⁴⁵⁶ Maria setzt Christus, Christus aber zugleich Maria voraus. Ist er das Licht der Welt „Lux totis mundi“, so ist sie die „illuminatrix“, die jenes geboren hat.⁴⁵⁷ Ihr vorbildliches Verhalten in ihrem zweifellosen Glauben hat die Inkarnation des göttlichen Logos überhaupt möglich gemacht. In Verbindung mit dem Wunsch nach einer Unio mystica wird dieser Grundgedanke der Inkarnation ausschlaggebend, da Gott in jeder individuellen bußfertigen Seele wiedergeboren werden kann. Ihr vorbildliches Verhalten in bezug auf ihren gläubigen Dienst an Gott wird mit der Geburt belohnt. Sie, als „gebenedeit“ unter dem Geschlecht der Frauen, fordert den, um die Erlösung seiner Seele, betenden Betrachter unweigerlich zur Imitatio auf.

Die Spiegelbildlichkeit Mariae und Christi wird schon besonders in den frühen Madonnendarstellungen der Romanik deutlich und demonstriert in der fast erstarrten Ähnlichkeit die Thematik der Konprädestination Mariae. Maria geht auch im Bild aus ihm, wie er aus ihr hervor. Dieser, jene gegenseitige Abhängigkeit demonstrierende Chiasmus wird im Zuge der gotischen Skulptur ab der Mitte des 13. Jahrhunderts verändert und durch ein anderes Bildvokabular ausgedrückt. Erst hier entwickelt sich ein liebevolles und menschliches Verhältnis zwischen Muttergottes und inkarniertem Gott. Die Zusammengehörigkeit und Abhängigkeit beider Figuren wird im frühen westlichen Marienbild durch eine Duplikation der Physiognomien ausgedrückt. Aus Maria der Voraussetzung der Inkarnation Gottes wird Maria, die Christus als Kind liebende und als Gott verehrende und ihm dienende Mutter und legt damit einen Grundstein für die Darstellung der Humanitas beider Figuren im Bild.

⁴⁵⁵ Scheffczyk, L. wie Anm. 442. Scheffczyk erläutert die Thematisierung der karolingischen Mariologie vor allem am Beispiel Walafried Strabos und Autpertus', S. 116ff, siehe hierzu auch: Büchsel, M.: wie Anm. 405, S. 50ff.

⁴⁵⁶ Scheffczyk, L.: wie Anm. 442, S. 130.

⁴⁵⁷ Walafried Strabo „Homilia in initium evangelii S.Matthaei“ PL 114, 859, siehe auch: Büchsel, M.: wie Anm. 406, S. 50ff.

Vor diesem Hintergrund ist vielleicht auch die, ikonographisch bis in die frühen Madonnenbilder zurückreichende, partielle physiognomische Affinität der Gesichter Mariae und Christi zu verstehen. Dieses Motiv hat sich als spezifisches Merkmal in den Mutter-Kind-Darstellungen durchgesetzt und repräsentiert zweierlei. Während es auf der einen Seite die Ähnlichkeit von Maria und Christus zeigt und damit die Inkarnationsproblematik im Bild erläutert und die Humanitas Mariae als Ursache der Humanitas Christi visuell demonstriert, kann diese Spiegelung der Gesichter andererseits auch als Spiegelung der Christologie in der Mariologie verstanden werden. Im neuen Marienbild des 13. Jahrhunderts steht nun nicht mehr die Frage der Gottmutterchaft im Vordergrund. Die Diskussion um die Menschwerdung Gottes und die Liebe Gottes zu den Menschen gewinnt ebenfalls an Bedeutung. In Verbindung dazu erhält die Muttergottes eine zentralere Funktion, zumal sie, als aus dem Hohelied übertragene Braut (Sponsa) Christi die Liebe Gottes an die Menschen vermitteln kann.

Wie im vorangegangenen Kapitel beschrieben, bleiben beide, Maria und Christus, zunächst bis in das 14. Jahrhundert weitgehend dem physiognomischen Konzept des Heiligenbildes verbunden. Bereits am Ende des 13. Jahrhunderts beginnend, wird die Orientierung an der „Natur“ bei der Darstellung unbedeckter Körperteile Mariae⁴⁵⁸ in Korrespondenz zur „Natürlichkeit“ Christi unerlässlich. Maria, als Voraussetzung zur wahren Menschwerdung Gottes, benötigt analog zu dem menschlichen Leib Christi ebenfalls einen, als menschlich nachvollziehbaren Leib. Die explizite Schönheit Mariae ist aber keinesfalls eine eindeutig körperliche, sondern bleibt idealisiert. Durch die neue Interpretation von körperlicher Präsenz unterscheidet sich das Bild der Schönen Madonna maßgeblich von den früheren Beispielen. Sie nimmt Codes der natürlichen Physiognomie nach dem Vorbild des zeitgenössischen Verständnisses von Schönheit auf und begibt sich dadurch in die Nähe eines authentischen weiblichen Gesichts. Das rund-ovale Gesicht, die vollen, leicht geröteten Wangen, die hohe Stirn und die vollen, zu einem sanften Lächeln geschwungenen Lippen haben deutliche Gemeinsamkeiten mit dem „gotischen Frauenideal“⁴⁵⁹, das sich an der Hoheliedauslegung, besonders aber an dem Minnesangs, orientiert. Die in der Minneliryk des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts häufig demonstrierte *descriptio a corpore*, stellt dem Leser/Zuhörer

⁴⁵⁸ Während das Christuskind zusehends nackter dargestellt wird, bleibt die sichtbare Körperlichkeit Mariae bis in das 15. Jahrhundert hinein auf wenige Elemente begrenzt. Diese werden auf Gesicht, Hals und Hände beschränkt.

⁴⁵⁹ „Die drei vorgestellten Typen der Körperbeschreibung [...] richten sich in der Literatur, vor allem in der Lyrik, potentiell stets auf junge Frauen bzw. (geschlechtsreife) Mädchen, die sich durch ein eindeutiges Schönheitsideal auszeichnen, das man knapp als schlank, wohlproportioniert, zartgliedrig, mit kleinen Brüsten, langen Armen/Händen/Fingern, blonden Haaren, rotem Mund und einem sanften Lächeln ausgestattet umschreiben kann [...]“ Krüger, R.: wie Anm. 394, S. 140 Zum Schönheitsbild siehe auch ders.: Frauenschönheit – Beschreibung und Vergegenwärtigung, Praxis Deutsch 66, (1984), S. 46-50. Siehe hier Kapitel IV. 3.

die beschriebene Figur „von Kopf bis Fuß“⁴⁶⁰ vor. Nach einem aus der Hoheliedübertragung tradierten „anatomischen Prinzip“⁴⁶¹ wird die Angebetete durch Metaphern auf die Elemente ihres schönen Körpers beschrieben. Der Topos der „puella bella“ aus der Minnelyrik hat sich seit der Mitte des 13. Jahrhunderts auf die Darstellung der Madonna in Text und Bild übertragen.

Im Marienbild der Höfischen Skulptur beginnt bereits die Visualisierung der Topoi – aber erst die Schöne Madonna konnte der beschriebenen und besungenen körperlichen Schönheit Mariae vollendete Gestalt geben. Die Rolle Mariae verschiebt sich zeitgleich zum neuen religiösen Erleben. Die Umdeutung des topologisch fixierten Begriffs des *templum Dei*, bzw. dem *domus Dei*, wird nun immer mehr zum Begriff der *sponsa Dei*, der Geliebten Gottes. Maria isoliert sich aus der Christologie-Debatte und wird nun mehr mariologisch gedeutet. Damit ist sie auch leichter auf den Menschen selbst projizierbar. Im Prooemium des „Malogranatum“ wird beschrieben, dass jeder Mensch selber die Möglichkeit hat, im *status gratiae*⁴⁶² selbst zum *templum Dei* zu werden. „Der Tempel Gottes ist der reformierte einzelne Devote.“⁴⁶³ In diesem, dem höchsten erreichbaren Status vor der Erlösung, sind die „Tempel Gottes, die nach der Heiligkeit Strebenden, die Glaubenden, die (Gott) Liebenden.“⁴⁶⁴ In diesem intensiven Glaubensausdruck ist Gott nicht mehr nur „essentialiter“,⁴⁶⁵ vielmehr wohnt er selber im Menschen, hat in ihm „seinen Platz.“⁴⁶⁶

Vor dem Hintergrund des Strebens nach dem Urchristentum, wie es die Reformtheologen im 14. Jahrhundert demonstrieren, erklärt sich auch die wachsende Begeisterung für die Verehrung „urchristlicher“ Bildwerke, wie beispielsweise der Ikonen. Die Suche nach den Ursprüngen des Christentums und damit dem einzig wahren Glauben, fand in dem Agieren der zeitgenössischen Kirche keine Antworten. Viel eher fand man den ursprünglichen Glauben in der Gottesmutter Maria selbst verkörpert. In der Verehrung und Anbetung ihrer „Person“, ob nun in Texten oder durch Bilder ausgedrückt, sah man die Errettung der Menschen und die Möglichkeit einer erneuerten, reformierten Kirche. Sie ist nicht mehr die *ecclesia* im institutionellen Sinne, sondern die *reparatrix* der verkommenen, und zugleich der Beginn einer neuen

⁴⁶⁰ Krüger, R.: wie Anm. 394, S. 140.

⁴⁶¹ Krüger, R.: wie Anm. 394, S. 140.

⁴⁶² Malogranatum, HS Prag, Incunabel: wie Anm. 59, Prooemium cap. V N. „[...]Unde apostolus 1 Cor 3: ‘Templum Dei sanctum est quod estis vos.’ Spiritus enim sanctus se infundus cordibus fidelium et accendens in amore dei faciebat eos tabernaculum sancte trinitatis [...]“

⁴⁶³ Gerwing, M.: wie Anm. 59, S. 239.

⁴⁶⁴ Gerwing, M.: wie Anm. 59, S. 240.

⁴⁶⁵ Malogranatum: HS Prag, Incunabel: wie Anm. 59, Dist. III, 2. 12Q.

⁴⁶⁶ Gerwing, M.: wie Anm. 59, S. 240.

Kirche. Diese neue Kirche sollte den wahren, ursprünglichen Glauben vertreten. Wie sie durch ihre göttliche Weisheit und ihren unerschütterlichen Glauben an Gott, den Menschen den Erlöser brachte und damit die Schuld, die durch Eva auf die Welt kam, beseitigte, so sollte es nun auch mit der *reformatio*, der *renovatio* der Institution Kirche sein. In einer Vision des Johann von Jenstein ist sie es, die von den Wirren des Glaubens durch die Ungläubigkeit der Kirche retten kann.⁴⁶⁷ Ähnliche, meist auf die Offenbarung des Johannes übertragenen Szenen zeigen auch viele bildliche Darstellungen, wie beispielsweise in der Marienkapelle auf der Burg Karlstein. Maria, die schon seit den Anfängen als Vorbild im Glauben und als „maged der maechden“⁴⁶⁸ galt, erhielt im 13. Jahrhundert eine deutliche Erhöhung. Durch ihre Funktion als Vermittlerin zwischen den Menschen und Gott verband man mit ihr sowohl menschliche als auch himmlische Züge. Dies gilt für die Literatur wie für die Kunst gleichermaßen. Im 14. Jahrhundert treten nun vermehrt Dialoge zwischen Maria und Sohn auf, in denen Maria die Rolle der Fragenden und Christus die Rolle des Lehrers übernimmt. Doch ist sie nicht mehr in der Funktion als *ecclesia* zu verstehen.

Das Marienbild im 14. Jahrhundert scheint sich immer weiter von der traditionellen Bedeutung als Sinnbild der *ecclesia* zu entfernen. Wenngleich auch die konventionellen Aussagen zu Maria als *regina coeli*, als *mater Dei* bestehen bleiben, treten die theologischen Funktionen der Muttergottes als *virgo matris*, als *templum Dei* und vor allem als *intercessio* in den Vordergrund. Vielmehr wird ihre autonome Rolle als vermittelnde Instanz zwischen sündigen, aber bußfertigen Menschen und Gott zusehends wichtiger. Die Institution Kirche verliert an Bedeutung. Diese Entwicklung dürfte im Wesentlichen auf den, zu diesem Zeitpunkt verschlechterten gesellschaftlichen Stand der Kirche zu schieben sein, die sich mit dem Wunschbild der Menschen einer durch positiv besetzte Adjektive, wie *makellos*, *gnadenreich* und schön, beschriebenen Muttergottes nicht vereinen ließ.

Das 14. Jahrhundert war ein, in höchsten Maßen krisenreiches Jahrhundert. Neben Hungersnot, Erdbeben, Missernten und Heuschreckenplagen vernichteten Pestepidemien ganze Landstriche und erschütterten die Menschen in ganz Europa. Die inzwischen institutionalisierte und damit immer mehr verweltliche Kirche vermochte

⁴⁶⁷ „[...] Et omnes isti conquerebantur domino super omnes presbiteros et episcopos et super papam, minas eis incuentes cum omnibus suis videntes, quod dominum recipit claves eis de manibus eorum et papa et episcopis, quod videntes hii, qui accusabant eos; proicerunt super eos cum calicibus suis et ornamenta traxerunt de eis, et alios occiderunt et plagis afflixerunt. Quod mater Christi videns condolit et pedit Christum filium, et claves converso (sic) restituit et prohibuit eos, ne ultra molestarent episcopos.[...] Vision des dritten Prager Erzbischofs Johannes von Jenstein, in: *Fontes rerum bohemicarum*, hrsg. von J. Jirek, J. Emler, F. Tadra, Bd. IV, Prag 1882-1884.

⁴⁶⁸ *Speculum Virginum*“ Buch 5, hrsg. von Irene Birkenbusch, Frankfurt/Main, New York 1995.

den Menschen keinen Halt mehr zu bieten. Vielmehr sah man in dem fehler- und lasterhaften Verhalten dieser religiösen Institution sogar die Schuld jener Miseren. Die Unfähigkeit der konkurrierenden Kurie wurde spätestens mit der Wahl des Gegenpapstes und dem darauf folgenden Großen Abendländischen Schisma deutlich und erschütterte das Vertrauen in die Kirche zutiefst. Der offensichtliche Verfall fand in diversen religiösen, aber auch parareligiösen Strömungen (Geißler) divergierende Antworten und führte schließlich zu verschiedenen kirchenreformatoryschen Ansätzen. Die Kirche hatte ihre Rolle als bildende und formende Institution verloren. So erstaunt es kaum, dass in dem, im ersten Drittel des 14. Jahrhundert in Königsaal entstandenen „Dialogus dictus Malogranatum“ das Wort „ecclesia“, wie M. Gerwing feststellt, fast bedeutungslos geworden zu sein scheint.⁴⁶⁹ Entweder steht es sinnbildlich für das „steinerne Gebäude“⁴⁷⁰ oder als „Sammelbegriff für eine Glaubens- und Bekenntnisgemeinschaft“, als „bloße Institution, die finanziell abgesichert zu sein hat“⁴⁷¹ ohne aber von dem Besitz abhängig zu werden. Zum Teil wird die Kirche bzw. der Klerus sogar in Verbindung mit der Sünde genannt,⁴⁷² zumal dann, wenn sich Kleriker undiszipliniert und verweltlicht verhalten – eine Gegebenheit, die als evident galt und zugleich verurteilt wurde. Der „genuin ekklesiologische Sinn“ des Wortes ecclesia bleibt aber nahezu ausgeblendet⁴⁷³ und weicht einer Konzentration auf die didaktisch konzipierte Bekehrung des einzelnen Gläubigen durch die christliche Heilslehre. Der pädagogisch-psychologische Aspekt wird nun dem theologisch-ekklesiologischen Aspekt weit übergeordnet. „Nicht von der Gemeinschaft der Gläubigen, sondern nur von dem Gläubigen“⁴⁷⁴ selbst, der singulären Seele im intimen Dialog mit dem, das Wort Gottes vertretenden, geistigen Vater ist die Rede.

Insgesamt kommt auch Maria allerdings im „Malogranatum“ recht wenig vor, da dieser ausführliche Erbauungstext der Ausbildung zum religiösen Leben dient. Die Rolle Maria erscheint aber dennoch flankierend als erklärendes Sinnbild für gutes Verhalten. So wird der Name Mariae in ganz bestimmten Momenten, wie im Zusammenhang mit Gnade⁴⁷⁵ und der compassio⁴⁷⁶, meist sogar ausdrücklich erwähnt und sie damit als

⁴⁶⁹ Gerwing, M.: wie Anm. 59, S. 240.

⁴⁷⁰ Manfred Gerwing weist auf folgende Textstellen hin: Malogranatum: 2, 1, 30r, 2, 1,32T; 3, 3,3A. Gerwing, M.: wie Anm. 59, S. 234.

⁴⁷¹ Gerwing, M.: wie Anm. 59, S. 234.

⁴⁷² „[...] Episcopus negligens plebs sine disciplina populum sine lege. Quibus xii abusioibus seculi suffocant disciplina et iusticia nec cyrians.[...] Malogranatum, HS Prag, Incunabel: wie Anm. 59, Lib.. I, Dist. II.

⁴⁷³ Gerwing, M.: wie Anm. 59, S. 236.

⁴⁷⁴ Gerwing, M.: wie Anm. 59, S. 237.

⁴⁷⁵ „[...] Tercius humilitatis gradus est quando eciam in magnis virtutibus et donis ac honoribus homo nihil extollitur nihil sibi ex hoc blanditur sed totum illi attribuens et integrum restituens a quo fluit omne bonum talis fuit beate virginis humilitas qua cum se electans, sciret ut mater dei fieret ancillam eius se humilem recongnorut dicens. [...]“ Malogranatum, HS Prag, Incunabel: wie Anm. 59, Lib. II, Dist. II.

Vorbild für die Gläubigen verstanden. Ihrem Verhalten entsprechend, soll der Gläubige sein Leben gestalten. Im Bild der Maria, so wie es in den Lehrstücken und im Bildwerk beschrieben wird, scheint der wahre Glaube, nach dem die Frömmigkeit des 14. Jahrhunderts strebte, verkörpert. Mit ihrer wahrhaft, tugendhaft und demütig gelebten Frömmigkeit erreichte sie die Befreiung von der Erbschuld und zugleich den Platz neben Gott. Sie als personifizierte Vollkommenheit, Gnade, Demut und Reinheit spiegelt das Bild des angestrebten wahren, regressiven mit reformatorischen Komponenten verbindenden Christentums wider. Dieses in ihr verkörperte Christentum scheint bewusst der Institution Kirche entgegengesetzt zu werden.

V.1.2 Die mittelalterliche Mariendichtung und ihr Einfluss auf das Marienbild am Ende des 14. Jahrhunderts

Die Thematisierung der körperlichen Schönheit Mariae, die in der theologischen Hermeneutik als Indiz ihrer Reinheit und Makellosigkeit gesehen wird, findet sich in der Annäherung von Minne- und Marienlyrik begründet. Alle Tugenden, wie Reinheit, Schönheit und Milde, welche im Übrigen die im Minnesang angebetete frouwe besitzt, gilt nun besonders für die Muttergottes. Die Ursache hierfür liegt, wie oben dargelegt wurde, in der Hoheliedexegese, die zum ersten Mal mit Rupert von Deutz konsequent auf Maria und Christus gedeutet wird und damit das mariologische Vokabular maßgeblich erweiterte. „Die alten Symbole, präfigurative Bilder aus dem Alten Testament, werden nicht etwa abgelöst, sondern durch die Bilder des Hohenliedes, [...] ergänzt [...]“⁴⁷⁷ und konnten so auch die Entwicklung einer volkstümlichen Marienlyrik beeinflussen. Maria entwickelt sich durch die Ausweitung des metaphorischen Vokabulars von der Himmelskönigin, die sie bis zuletzt bleibt, zusätzlich zu einer Milde, Güte und Hoffnung ausstrahlenden Vermittlerin und „Gebetserhörerin“⁴⁷⁸ – Vokabeln, die sich schließlich parallel auch in den Anbetungsformeln der Minnelyrik finden. Die Verehrungsformeln erfahren im Verlauf der Zeit eine immer artifizieller ausgedrückte Darstellungsweise. Ein außerordentliches Loben und Preisen ihrer Person verspricht wie in einem gegenseitigen Abkommen dem frommen Dichter eine Zuneigung von Gott: „Je mehr Namen Mariae angerufen werden, desto mehr Erfüllung scheint das Gebet zu erhoffen.“⁴⁷⁹

⁴⁷⁶ „[...] Quarto ex compassione ut christo passio pie caupatimur et gladius ille aminam deo fidelem transuerberat et vulnerat qui marie matris eius animam per transiunt aut cum primorum incomodis aut animarum piculis compatit et zelus domus dei et invire deo illate comedunt eam nec sinunt eam dormire sommo dissimilacionis [...]“ Malogranatum, HS Prag, Incunabel: wie Anm. 59, Lib. III, Dist. III.

⁴⁷⁷ Kestling, P.: wie Anm. 454, S. 42.

⁴⁷⁸ Kestling, P.: wie Anm. 454, S. 42.

⁴⁷⁹ Büchsel, M.: wie Anm. 406, S. 57.

Bereits in karolingischer Zeit wurde das Verehrungsvokabular in bezug auf die Schönheit Mariae vor allem durch Autpertus geprägt und im weiteren Verlauf der Entwicklung durch die Bezugnahme auf das Hohelied kunstvoll erweitert. Als Ausgangspunkt für eine sehr kunstsinnige und durchaus auch sinnliche Verehrungslyrik darf heute wohl das Gedicht Konrads von Würzburg „Die goldene Schmiede“ (ca. 1275/80) gelten. Hier wird das Aussehen und die Schönheit deutlich mit einem kunsthandwerklich geschaffenen Gegenstand verglichen, wenn das Marienbild beispielsweise einem „getihe zu goldem schmelzen“⁴⁸⁰ gleichgesetzt wird. Die Gegenüberstellung von Marienbild und Kunstwerk wird vor allem in der Strophe III deutlich:

*„[...] wart is zu wunsche eine varwe
getempert und gemachet,
diu glenzt unde lachet
von dime antlitze guetlich
[...]“⁴⁸¹*

Die Schönheit Mariae wird nun immer mehr zum sichtbaren, fassbaren Liebreiz, der dem schönen Bild nahe steht. Diese Voraussetzung diente der spätmittelalterlichen Marienlyrik als dankbares Fundament. Für die Mariengedichte des 14. Jahrhunderts sowie dem Bezug zum zeitgenössischen Marienbild stellen sich vor allem die Marienlieder des, bereits in bezug auf die Inkarnationsproblematik erwähnten sogenannten Mönchs von Salzburg heraus. Die spätmittelalterliche Lyrik hat sich neben der Schönheit und dem Liebreiz Mariae auch wieder intensiv mit der Frage nach ihrer „Vorbildlichkeit“ sowie ihrer wirklichen Mutterschaft beschäftigt. Insbesondere in Verbindung mit den Schönen Madonnen können gerade seine Marienlieder und -gedichte die bildliche Interpretation theologischer Inhalte im 14. Jahrhundert demonstrieren. Die inhaltliche Nähe dieser Mariengedichte zum Marienbild des 14. Jahrhunderts zeigt sich in der auffälligen Hervorkehrung der Schönheit und Süße Mariae und sie damit in Beziehung zu der geliebten Frau aus der Minnelyrik stellen. Die in dieser Zeit bereits weit fortgeschrittene Lyrik konnte auf ein großes Spektrum an Verehrungsformeln zurückgreifen. Hier liegt die zuweilen auffallende „Grenzüberschreitung“ von weltlichem und geistlichem Vokabular begründet, die auch die Thematisierung des körperlichen Moments der Inkarnation verursacht. Zwei Strophen aus unterschiedlichen Marienliedern des Mönchs von Salzburg zeigen, wie die wahre, körperliche Mutterschaft und die daraus unweigerlich hervorgehende echte, d.h. körperliche Humanitas Christi unmittelbar formuliert werden konnte und so die

⁴⁸⁰ Konrad von Würzburg: Die Goldene Schmiede, Strophe 1, zitiert aus: Deutsche Mariendichtung aus neun Jahrhunderten, hrsg. von Haufe, Eberhard, Hanau 1962, S. 103ff.

⁴⁸¹ Konrad von Würzburg: Die goldene Schmiede, Strophe 3, zitiert aus: wie Anm. 480, S. 103ff.

Vorstellung der Sichtbarmachung des Inkarnationsvorganges (bereits durch Irenäus und von Bonaventura vorgegeben⁴⁸²) in die Bildsprache des ausgehenden Mittelalters übersetzt. Die III. Strophe des Gedichtes „Ave Balsams Creatur“ greift zur Verdeutlichung der Inkarnation auf explizit bildhaftes Vokabular zurück.

III. *„Creatur, in got gerigelt,
versigelt,
nach dem geprek gepunzinirt
und durchflorirt.
des pist du, fraw, in got gesmukt.
darin gedruckt
hat got sein menschlich pilt.“⁴⁸³*

Gott hat sich von Maria sein Äußeres genommen. Die Beschreibung des künstlerischen Erschaffens Mariae durch Gott erinnert stark an die, etwa 100 Jahre vorher entstandene „Goldene Schmiede“ des Konrad von Würzburg. Die Gegenüberstellung jenes Schaffensprozesses als Kunstwerk macht die zeitgenössische Diskussion um die Inkarnationsproblematik deutlich. Der Frage nach der wahren Gottmutterchaft und damit nach der wahren menschlichen Natur Christi schließt sich der erhoffte Erlösungsgedanke am Tage des Jüngsten Gerichts an. Maria soll als Vermittlerin die Menschen von ihren Sünden „waschen“ und damit ermöglichen, dass diese mit „geraumtem“ (gereinigtem) „Munde Christu“ empfohlen werden können.⁴⁸⁴ Die, in vielen zwar traditionellen und artifiziell formulierten Floskeln gepriesene Schönheit Mariae, wird immer liebevoller ausgedrückt, wie beispielsweise einige Strophen des Gedichtes „Ave, Balsams Creatur“ bezeugen.

VII *Got vater hat sein maisterschaft
an dir, Maria, wol behaft;
er gab dir eer, schön, kunst und kraft
er straih dich aus seins herzen saft
mit scharfen pemseln ungezirt;
dein schön sein götlich aug erwitert.*

X: *Keuschlichem (künstlicher –voller) leib
gab recht lidmass die modelscheib,
trutz, das chain element zutreib
missvall dem junkfreuleichen weib;
[...]⁴⁸⁵*

⁴⁸² Siehe hierzu Kapitel IV.

⁴⁸³ Mönch von Salzburg, „Ave Balsams Creatur“, zitiert aus: wie Anm. 433.

⁴⁸⁴ Mönch von Salzburg: Strophe VI aus: „Ich grüße Dich gerne“, nach dem lateinischen Gedicht „Ave praeclara maris stella“, zitiert aus: wie Anm. 433.

⁴⁸⁵ Mönch von Salzburg, „Ave, Balsams Creatur“, zitiert aus: wie Anm. 433.

Insbesondere wird der Kunstfertigkeit Gottes am Werk Mariae besondere Aufmerksamkeit geschenkt und übersteigert die Schönheits- bzw. Verehrungsbekundungen der „Goldenen Schmiede“ an Sinnlichkeit. Das schöne und liebevoll gepriesene Bild der Gottesmutter Maria wird ob ihrer Vermittlerposition leidenschaftlich verehrt. Der Bezug zwischen Bildwerk und biblischem Geschehen kann hergestellt werden. In zwei weiteren Gedichten des Mönchs von Salzburg wird der gegenseitige Einfluss von Bild und Text noch deutlicher. Die Vergegenwärtigung der zärtlichen Beziehung zwischen Mutter und Sohn, wie ihn das Marienbild seit der Mitte des 13. Jahrhunderts, insbesondere aber die Schöne Madonna repräsentiert, beschreibt die III. Strophe des Gedichtes „Maria, pis gegrüset“ in äußerst sinnlicher Ausdrucksweise.

III. *Gott ist mit Dir verainet,
 das er dem sündler zürnet nit,
 den dein genad wol mainet,
 darumb ward er dein kint.
 wie oft wir sünd begingen,
 das wir denn durch dein fleglich pit
 genad von im empfinden,
 die niemand an dich fint.
 O wie gar selig küssen drukt
 dein mund an kindleins mund,
 do er sich an dein brüstlein smukt
 und saugt an deinem herzen.
 man in an kindlich scherzen,
 sprich: ‚pis mit in all stund‘.⁴⁸⁶*

Dass eine so formulierte Bitte durchaus auch an ein Bildobjekt direkt gerichtet worden sein kann, zumal Maria gebeten wird, bei der Imaginatio der Geburtsszene behilflich zu sein, zeigt der zweite Absatz der I. Strophe von „maria, keusche muter zart“.

*[...] gib, raine / maid, mir kraft und macht,
 das ich an dieser heiligen nacht
 dein junkfräulich gepurt betracht,
 wie sich dein vater in dich flacht;
 das ich kunstloser darnach acht,
 wie ich mit andacht ruff die wacht,
 darzu gib mir gelingen. [...]⁴⁸⁷*

Die Mariendichtung und das Marienbild nähern sich im Verlauf des 13. und 14. Jahrhunderts immer stärker an. Aber erst mit der Schönen Madonna scheinen sich beide Ausdrucksformen frommer Verehrung in einem Schnittpunkt zu treffen. Die betont körperlich orientierte Schönheit und die plastische Präsenz ermöglichen eine

⁴⁸⁶ Mönch von Salzburg, zitiert aus: wie Anm. 433.

⁴⁸⁷ Mönch von Salzburg, zitiert aus: wie Anm. 433.

intimere und direktere Beziehung zwischen Bildwerk und Betrachter. Der Körper Mariae als Voraussetzung für die Inkarnation wird in Text und Bild zum Topos erhoben. Die Errettung der Sünder, die in der Lyrik des Mönchs von Salzburg noch nicht direkt auf die Verhältnisse der Kirche, sondern mehr auf den einzelnen Gläubigen bezogen sind, steht im Vordergrund der Verehrung der Muttergottes. Der Anreiz zum Schauen, welchen die Schönheit der Muttergottes dem Betrachter bietet, wird zum Ausgangspunkt der imaginatio und der memoratio und bildet so schließlich das Fundament der Imitatio Mariae. Der Betrachter kann, wenn es ihm gelingt, das Heilsgeschehen und dessen Heiligenfiguren verinnerlichen zu können, die Gnade Gottes erhalten. Die vermittelnde Rolle Mariae bei dem Gnadenakt Gottes am Menschen wird in der Marienlyrik des Mönchs von Salzburg körperlich demonstriert.

In der IX. Strophe von „Richter schatz der höchsten Freuden“ wird betont, wie sich das „Gemüt“ von Christus beim Anblick der mütterlichen „prüstlein“ besänftigt.⁴⁸⁸ Diese Besänftigung durch die Gottesmutter stellt sich als sinnvolle Hilfe bei der Vergabe von Gnade heraus, wie sich in der XV. Strophe von „Ave, Balsams Creatur“ zeigt, wenn Maria zu ihrem göttlichen Kind spricht, um dessen „götliches zoren“ zu beschwichtigen:

*[...]sich, ich han schon gesauget dich,
mein / kind, du musst geweren mich,
durch all dein güt so pald nicht rich;
wie leicht dein parmung in entwich,
so wär der teufel fro.
mein kind, tu nicht also;
du solt sie ee ergeben mir,
die du gepildet hast nach dir.“⁴⁸⁹*

Die Nähe der Heiligen zu den Menschen durch die betonte Inszenierung deren Humanitas, wie sie in Text und Bild vorliegt, erleichtert den Zugang zum Glauben und ermöglicht einen intimen und subjektiven Bezug zu Gott.

*„[...] Treut dein kind gar minnikleichen,
sprich: ‚den zoren lass entweichen,
wann ich wil sie immer reichen,
sie sint menschen mein geleichen,
kind, gib in die ewig huld.“⁴⁹⁰*

⁴⁸⁸ „[...]Jesus hat ain senft gemüt, - wenn er siht dein prüstlein an, [...]“ Mönch von Salzburg: Richter schatz der höchsten Freuden, zitiert aus: wie Anm. 433.

⁴⁸⁹ Mönch von Salzburg, zitiert aus: wie Anm. 433.

⁴⁹⁰ Mönch von Salzburg: XII. Strophe aus „Richter schatz der höchsten freuden“ zitiert aus: wie Anm. 433.

V.2 Et nudus nudum Christum sequi Der leidende nackte Körper als Indiz der wahren Humanitas Christi

Seltener als das Mitleiden am Anblick des Gemarterten wird die Freude über den Anblick des kindlichen Körpers Christi thematisiert. Die Betonung der Nacktheit als Zeichen der Armut findet sich in inhaltlich ähnlichen Begriffen, wie pauper, egenus und humilis, ausgedrückt. Diese Begriffe wurden synonym gebraucht. Der Zustand "nudus" zu sein, beschreibt die Armut und Demut Christi. Als "nudus" wurde sowohl Christus selbst als auch der Status der ihm Nachfolgenden bezeichnet. „Pauper was used in the early Middle Ages as the opposite of potens and indicated a state of weakness and unprotectedness as much as of economic poverty.“⁴⁹¹ Christus in seiner Armut und Schutzlosigkeit zu folgen, entwickelte im 11. und 12. Jahrhundert eine Fülle von Ausdrücken⁴⁹² und wurde schließlich zum Ideal des wahren Glaubens. Die Formel *Nudus nudum Christum sequi* wurde für die Franziskaner zum Ausdruck der Imitatio Christi.⁴⁹³ Die unmittelbare Nachfolge Christi war Ausdruck des wahren Glaubens und hatte die Verinnerlichung der Stationen seines Lebens zum Ziel. Strenge Askese, intensives Studium der Heiligen Schrift und meditative Frömmigkeitsübungen entwickelten eine Devotionsstrategie, deren psychologischer Mechanismus sich schließlich von dem bis dato elitär-monastischen Rahmen ausgehend in das didaktische Programm der Frömmigkeit des 14. Jahrhunderts übertrug. Die Schwerpunkte lagen dabei auf der Imitatio Passionis Christi, in der die Vorstellungen von pietas, imitatio und conformitas zusammenrückten. Sowohl das erlittene Leid Christi, als auch die Trauer Mariae werden als Mittel zur compassio eingesetzt. Das Miterleben und Mitleiden mit Christus und Maria wurde als Teil der persönlichen Erlösung jedes Gläubigen verstanden und auch so inszeniert. Gerade der nackte Körper und das an ihm kenntlich gemachte Leiden wurde zur didaktischen Grundlage religiöser Erziehung. Auf der anderen Seite suchte man nach Möglichkeiten, die dem Gläubigen eine Geborgenheit und Hoffnung im Glauben vermitteln konnten. Zusehends gesellt sich zu der Frage nach der Echtheit des Leidens Christi, d.h. nach dem psychologischen und physiologischen Erleiden der Passion, auch die Frage nach der Echtheit seines menschlichen Leibes bei der Geburt. Mit seiner Geburt beginnt sowohl das Leiden Christi als auch zugleich der Moment der Erlösung des Menschen. Die von der Frömmigkeit des späten 13. und des 14. Jahrhunderts proklamierte

⁴⁹¹ Constable, Giles: *Nudus nudum Christum sequi* and parallel formulas in the 12th century, in: *Continuity and discontinuity in church history*, Church, F.Forester; George, Timothy (Hrsg.) Leiden, 1979, S. 83ff.

⁴⁹² Constable, G.: wie Anm. 491, S. 83ff.

⁴⁹³ Giles Constable schränkt zu Recht ein, dass die Bezeichnung nudum auch für den Hl. Franziskus selbst gegolten haben kann, dessen Imitatio schließlich mit der Stigmatisierung einen Höhepunkt hatte und er durch seine conformitas Christi zu dem imitator Christi par excellence und damit zu dem Vorbild der Gläubigen wurde. Constable, G.: wie Anm. 491, S. 83ff.

Imitatio Christi, bezieht sich zwar weiterhin überwiegend auf das „Vor-Augen-Führen“ seines Leidens, wird aber durch den Blick auf seine Kindheit erweitert. Während die Passion die Menschen einer Mitschuld anklagt, wird die fromme Betrachtung des Kindes als beruhigender, hoffnungsbringender Gnadenakt Gottes am Menschen verstanden und so in den Texten ausgedrückt. Hiermit geht auch eine Imitatio Mariae einher, die sich vor dem Hintergrund der Frauenmystik des 13. und 14. Jahrhunderts entwickelt. Die „nuditas“ wird nun auch mit dem kindlichen Christus assoziiert. Seine Kindheit wird der am Kreuz vollzogenen Erlösung zur Seite gestellt. Das „Versprechen einer (seiner) gegenwärtigen menschlichen Existenz galt als zuverlässiges Indiz der erhofften Erlösung.“⁴⁹⁴ Inkarnation und Geburt werden Passion und Tod Christi gegenübergestellt und bilden gemeinsam das Fundament der wahren Humanitas, der zweiten Natur Gottes in Christus. Die Korrelation dieser, sein wahres Menschsein bezeugenden Momente, bieten sich dem sündigen, aber bußfertigen Gläubigen als Vorbild und Hoffnungsträger an.

In Zusammenhang der seit dem frühen Christentum diskutierten Frage nach der Ebenbildlichkeit und Spiegelbildlichkeit des Menschen mit Gott ließ sich über eine bildhafte Darstellung der Inkarnation visualisieren und erklären. Durch das „Kleid des Menschen“, das Gott ein, für die Menschen sichtbares Aussehen verleiht, kann er ihnen ein Vorbild und Spiegel sein und damit ihre Imitatio erleichtern. Der Mensch kann sich durch die Nachahmung Christi und Mariae Gott ebenfalls „einverähnlichen“, indem er die ursprüngliche, von Gott geformte Ebenbildlichkeit, wie sie durch Christus und Maria verkörpert wird, annimmt.

Die bildhaften Beschreibungen der Passionsliteratur des 14. Jahrhunderts entwickeln den, „im Kleid des Menschen“ optisch erfassbaren Gott als Menschensohn nun endgültig in einen emotions- und leidensfähigen Menschen aus Fleisch und Blut. Seine Humanitas wird, ebenso wie die ihm folgenden Figuren in der Heilsgeschichte, zur nachahmbaren Instanz der Gläubigen. Das Imaginieren der Passion durch die Rezeption der Passionsbeschreibungen in Bild und Text wird damit „zum Instrument der Reform der Imago Dei im Menschen“.⁴⁹⁵ Das imaginierte Bild Christi wird zum Anreiz einer Neuordnung der persönlichen Lebensführung. Sein Bild, „das die Beter bei der Passionsbetrachtung über die Imagination ihrer memoria zuführen, wird folglich

⁴⁹⁴ Rubin, M.: wie Anm. 447, S. 28.

⁴⁹⁵ Lentjes, Thomas: Inneres Auge, äußerer Blick, heilige Schau, in: Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen, hrsg. von Klaus Schreiner, München 2002, S. 187.

in ihnen gestaltend und verändernd wirksam. Der Mensch wird zu jenem Bild, das er betrachtet.“⁴⁹⁶ Vor allem aber wird er zu dem Bild, das Gott gewollt hat und liebt.

Insbesondere der Aspekt der Gottesliebe und -nähe wird durch die *Imitatio* und *Compassio* ausgedrückt. Die, diesen Inhalten entsprechende Bilder der Christus-Johannesgruppe oder der *Pietà* am Ende des 13. Jahrhunderts und im 14. Jahrhundert führen den Gedanken der *Compassio* und *Imitatio* vor Augen. Gerade die plastische Christus-Johannesgruppe, deren Ursprünge bereits in der Buchmalerei des 12. Jahrhunderts liegen⁴⁹⁷, vertritt einen wichtigen Aspekt der Spiritualität an der Schwelle zum Spätmittelalter. In zärtlicher, miteinander fast verschmelzender Umarmung und in einem, nach außen deutlich demonstrierten innerlichen gegenseitigen Einverständnis, repräsentieren Christus und Johannes die Schönheit und Reinheit der göttlichen Liebe. Die erstaunliche „Linientreue“, durch die sich alle der heute noch vorhandenen Stücke⁴⁹⁸ auszeichnen, unterstreicht die These der in diesem Bild verabsolutierten *Unio mystica*. Die raffinierte Methode, die jene Symbiose zwischen Christus und seinem engsten Anhänger veranschaulicht, zeigt sich beispielsweise in der Verschmelzung der Mantelsäume beider Figuren, sowie in dem häufigen Verzicht der Darstellung des vierten Fußes. Gerade durch das Weglassen eines Fußes täuscht das Bildwerk optisch eine körperliche Verschmelzung der Figuren vor. Eine schnelle Unterscheidung der Gewänder sowie des Körpers wird bewusst schwierig gemacht. Die intime Verbundenheit zwischen Mensch und Gott drückt sich auch in der gegenseitigen zärtlichen Berührung aus. Während Christus zärtlich seinen linken Arm um Johannes Schulter legt, positioniert dieser vertrauensvoll seinen Kopf auf dessen Brust. Die unterhalb des Johanneskopfes sanft ineinanderliegenden Hände beider Figuren ergänzen diese zärtliche Verbindung und ergeben zudem noch ein interessantes Binnenmotiv. In diesem Bild geht es vordergründig um die Demonstration des Idealzustandes, der auf einer konsequenten Nachfolge Christi jedes Gläubigen basiert. Der Betrachter, bzw. dessen Seele, kann, bzw. soll, sich mit Johannes, der Christus besonders nah ist, identifizieren. Der Dominikaner Heinrich Seuse bringt diesen Idealzustand zum Ausdruck. In dem fünften Kapitel seiner „*Vita*“ beschreibt er das Ruhen der „minnenden sele“ an dem göttlichen Herzen als „vorspiel gotlichen trostes“.

⁴⁹⁶ Lentjes, T.: wie Anm. 495, S. 188.

⁴⁹⁷ Frühestes Beispiel aus dem Jahre 1150 in der Diözese Salzburg –Hier wird eine Illustration zu einem Johannesgedicht aus dem Kodex der Gebete und Meditationen des Anselm von Canterbury gezeigt/ *Bible moralise*. Zu entwicklungsgeschichtlichen Herleitung der Christus-Johannesgruppe siehe v.a.: Schwarzenski, H.: wie Anm. 163. Zur Christus-Johannesgruppe siehe auch Kaiser, V.: wie Anm. 141.

⁴⁹⁸ Berlin, Stuttgart, Heiligenkreuzthal, Frankfurt am Main.

„[...] Do sprach der engel zu im also: „nu tu einen frolichen inblik in dich und lug, wie der minneklich got mit diner minnenden sele tribet sin minnespil.‘ Geswind sah er dar und sah, daz der lib ob sinem herzen ward als luter als ein kristalle, und sah enmiten in dem herzen ruweklich sizen die ewigen wisheit in mineklicher gestalt, und bi dem sass des dieners sele in himelscher senung; du waz minneklich uf sin siten geneiget und mit sinen armen umbvangen und an sin gotlich herze gedruket, und lag also verzogen und versofet von minnen under dez geminten gotes armen. [...]“⁴⁹⁹

Auch Ludolf von Sachsen formuliert in seiner „Vita Christi“ diese erstrebte Unio mystica ebenfalls mit dem Bezug zur Christus-Johannesgruppe. Dem Rezipienten wird nahegelegt, sich bei seinem Streben nach der persönlichen Unio mystica, genau dieses Bild des, an Christi Brust ruhenden Johannes in Erinnerung zu rufen. Die liebevolle Nähe zu Christus, wie sie im zeitgenössisch vorliegenden Bildtypus veranschaulicht ist, wird in den folgenden, anspornenden Worten dargelegt.

„[...] Non solum autem vigilans Domino Jesu intendas, sed et cum corpus strato recolligis, et caput reclinatorio imponis, sit tibi quasi cum beato Johanne super pectus Jesu recumbens: sicque recumbens super pectus Jesu suge ubera ejus, et in pace in idipsum dormies et requiesces. [...]“⁵⁰⁰

Bildwerke wie die Christus-Johannes-Gruppe oder die Marienbilder, auf welche teilweise in den Texten rekurriert wird, spielen bei dieser Imitatio als Memorierungshilfen und Identifikationsmomente eine wichtige Rolle. Vergleichbar bedeutend wird die Moderatorenrolle Mariae in der Passionsmeditation des späten 13. und vor allem des 14. Jahrhunderts. Nicht nur der Aspekt ihrer Vermittlung zwischen Gott und Mensch trägt dazu bei. Vielmehr personifiziert sie zudem das zu erreichende Ziel des status perfectionis. Ihre Beziehung zu Christus ist als Idealbild für den Gläubigen zu verstehen. So darf sie beispielsweise als erste die Unio mystica, das Einssein mit Gott als Abbild, als Personifizierung des, von Gott gemeinten Urbildes, die unmittelbare körperliche Nähe Gottes erleben. Hiermit verkörpert sie allen, den anzustrebenden gestrebten Idealzustand. Aus ihrer Ähnlichkeit mit Christus, wie es vor allem die frühen Marienbilder des 10. und 11. Jahrhunderts repräsentieren, lässt sich diese Ebenbildlichkeit und damit Idealbildlichkeit Mariae demonstrieren.

Vor diesem Hintergrund konnte Dante Alighieri in seiner „Divina Commedia“ das Angesicht Mariae als Spiegel Christi selber sehen und mit folgenden Worten beschreiben.

⁴⁹⁹ Seuse, Heinrich: Vita, Kap. V. in: Heinrich Seuse – deutsche Schriften, hrsg. von Karl Bihlmeyer, Stuttgart 1907

⁵⁰⁰ Ludolf von Sachsen: Vita Christi, wie Anm. 58, Prooemium

*„Riguarda ormai nella faccia ch'a Christi
piu si somiglia; chè la sua chiarezza
sola ti può disporre a veder Christo. ⁵⁰¹*

⁵⁰¹ Dante Alighieri: Divina Commedia, Paradiso. XXXII, hrsg. von Hermann Gmelin, Bd. 3, München 1988²

V.2.1 Die Spiritualität des 13. Jahrhunderts und ihre Funktion für das Bildwerk des 14. Jahrhunderts

Bei den Schönen Madonnen wird die Symbiose von „sinnlicher Schönheit und göttlicher Substanz“⁵⁰² in bezug auf die Muttergottes sichtbar. Zudem hält sie dem Betrachter ein scheinbar wirkliches Kleinkind entgegen. Die präzise Modellierung des Kinderkörpers ist an Babyspeck, Pausbäckchen sowie an den fleischigen Händen und Füßen deutlich. Seine kindliche Humanitas wird förmlich zelebriert. Ursprünge für diese Darstellung sucht man in den Meditationsschriften des 14. Jahrhunderts meist vergeblich. Die einzelnen Texte, die sich auf religiös-intellektueller Ebene mit dem wahren Kindsein Christi beschäftigen, basieren meist auf der Heiligen Schrift, den Apokryphen und teilweise anderen hagiographischen Schriften. Somit bleibt der textliche Bezug zur Kinderdarstellung eher verhalten. Vereinzelt werden an ausgesuchten Stellen zur Geburt, Epiphanie und der Beschneidung punktuell Episoden herausgestellt, die sich aus dem narrativen Kontext isolieren und zur Meditation einladen.

Der Großteil der Quellentexte, die sich intensiv mit dem Christuskind und dessen fleischlicher Existenz auseinandersetzen, sind Visionsbeschreibungen einzelner Nonnen. Vor dem 13. Jahrhundert gibt es wenige theologische Vorlagen für die Thematisierung des Christuskindes. Die frühesten Quellen, in denen ein nacktes oder in Windeln gehülltes Kind beschrieben wird, stammen allerdings bereits aus dem 4. Jahrhundert. Sie stehen fast ausnahmslos in enger Verbindung mit dem Opfergedanken der Eucharistie. Auch hierbei handelt es sich dabei weitgehend um Legenden, die den Stoff aus der Heiligen Schrift und der Apokryphen aufnehmen und literarisieren. Dadurch erweitern sie in ihrer Bildhaftigkeit den abstrakten Rahmen des theologischen Diskurses. So berichtet beispielsweise die Basiliuslegende, dass der die Messe zelebrierende Hl. Basilius anstelle einer Hostie, einen jungen Knaben schlachtete und zur Kommunion austeilte. Die Vorstellung des, bei der Eucharistie gespendeten Schlachtopfers (lat. *hostia*) als Erklärung für die Transsubstantiation, verlangte nach legendären Konkretisierungen. Diese war in der selbstaufopfernden Geste des Jesuskindes gegeben, das sich beispielsweise in der 1066 entstandenen *Vita* des Hl. Theobald. Hier opfert sich das Kind selbst und ergreift das Kreuz, das „Werkzeug seiner Opferung“⁵⁰³. Aus dem „Symbol des Opfers“ wird allmählich das „Symbol der Erlösung ‚in formam pueri pendentis in cruce‘.“⁵⁰⁴ Mit der Zeit verdrängte

⁵⁰² Homolka, J.: wie Anm. 331, S. 37.

⁵⁰³ Rode, R.: wie Anm. 329, S. 6.

⁵⁰⁴ Diese Stelle findet sich in der *Vita St. Tiebaldi Monachi et Eremitae*, PL 204,73. Bei Rode, R.: wie Anm. 329, S. 6 (Anm. 2).

die Eucharistie den grausamen Gedanken an die Opferung eines Kindes. Der Zisterzienser Gottfried von Villers betont beispielsweise in seiner Schilderung einer Christuskindvision, dass das süße Kind weder geschlachtet noch gekreuzigt, „sed in forma dulcissimi pueri, glorioso et amicabile“⁵⁰⁵ war.

Abgesehen von einigen wenigen frühen Quellen, die im allgemeinen Rahmen der Eucharistie bleiben, scheinen vor allem die Visionsbeschreibungen einzelner Nonnen seit dem 13. Jahrhundert eine übergeordnete Rolle in der Entwicklung der Verehrung des Christuskindes zu spielen. Die teilweise naiven Inhalte der jene komplizierten Glaubensfragen intuitiv verarbeitenden Texte, behandeln den Gedanken der Imitatio Christi und Mariae dafür umso ausführlicher. In ihrer unverkennbaren Subjektivität und dem häufig emotionalen, teilweise affektiven Ausdruck verdeutlichen diese Texte den Abstand zu einem theologischen Diskurs, wie er durch die Meditationsschriften repräsentiert wird. Dennoch scheinen die Inhalte dieser Nonnenvisionen zumindest partiell auch in die Schriften der Erbauungstheologie eingegangen zu sein.

Ihr Einfluss erklärt sich aus dem allgemeinen Interesse einer zusätzlichen Beschäftigung mit der Kindheit Christi am Ende des 13., vor allem aber im 14. Jahrhundert. Die Betrachtung der Kindheit Christi wird zu einer wirksamen Stufe auf dem Weg zur renovatio des Menschen. Die Schutzbedürftigkeit des Kindes erleichtert den Zugang zur Vita Christi. Manchmal wird es sogar als zwischenzeitliche Belohnung für vollbrachte Bußübungen eingesetzt, wie sich bei Heinrich Seuse zeigt. Trotzdem war mit der Meditation zum Christuskind allein die Imitatio noch nicht erreicht. „Wie die Kindheitsbetrachtung als Unterstufe der Leidensbetrachtung, so galt die bildliche Schau als geringere Form der Gotteserkenntnis.“⁵⁰⁶ Die von den Franziskanern initiierte Verehrung des Christuskindes in der Krippe regte jedoch in erheblichem Maße bei den Gläubigen die religiöse Spiritualität an. Mit dem Aufstellen der Krippe im Kirchenraum zur Weihnachtszeit entwickelte sich die Weihnachtsszene zu einem Objekt für die private Andacht. Die Tatsache, dass die Verehrung des Kindes durch die Nonnen teilweise spielerisch inszeniert wurde, ist ein bedeutender Grund für deren Jesu-Kind-Visionen.

⁵⁰⁵ AS, Oct. I, 535, Acta Sanctorum, coll. Joa.- Bollandus, Antverpiae 1643, hier zitiert aus: Rode, R.: wie Anm. 329, S. 8.

⁵⁰⁶ Rode, R.: wie Anm. 329, S. 6, S. 46.

Die von den Franziskanern in die liturgische Feier an Weihnachten integrierten Weihnachtsspiele⁵⁰⁷ sind schließlich zum Ausdruck der Memoratio an die Geburt geworden. Die spielerische, theatralisch inszenierte Komponente dieses memorativen Nachstellens der Heiligen Szene, die Charakterisierung der Heiligen, die Umwandlung des inkarnierten Logos in eine haptisch erfahrbare Puppe⁵⁰⁸, regte die phantasievolle Schaufrömmigkeit der Gläubigen an.

In diesem Zusammenhang ist auch die Veränderung des Christuskindbildes im 14. Jahrhundert von einem königlich-hieratischen, fast körperlosen Kind hin zu einem menschlichen Kleinkind aus „Fleisch und Blut“ zu verstehen, wie in dem vorangegangenen Kapitel deutlich gemacht werden konnte. Der im Bild formulierte Wunsch nach haptischem Erleben biblischer Gestalten führt unweigerlich zu diesen Visionsbeschreibungen. Diese, das visionär Erlebte häufig umso emotionaler und affektiver, wiedergebenden Texte, können in bezug auf die Entwicklung der Humanitas Christi im Bild der Schönen Madonnen als erklärender Faktor hinzugenommen werden. Es liegt zumindest die Vermutung nahe, dass sie aus dem Grund dieser Bildhaftigkeit auf das Meditationsvokabular und auf die Meditationspraxis der Lehrschriften des 14. Jahrhunderts eingewirkt haben könnten.⁵⁰⁹ Diese visionären Erlebnisse haben nicht nur in bezug auf die Bildhaftigkeit, sondern auch inhaltlich im 14. Jahrhundert die didaktischen Lehrschriften der Passionsmeditation beeinflusst. Nicht alle Visionen aber sind als affektiv und emotional überladen zu bezeichnen. Die Vision der österreichischen Nonne Agnes Blannbekin, von ihrem Beichtvater verfasst, bleibt weitestgehend eine bloße Beschreibung. In ihrer „Vita et Relevationis“ wird die ihr zukommende Gnade die Geburt Christi erleben zu dürfen, folgend erzählt:

⁵⁰⁷ Zum Weihnachtsspiel im Mittelalter siehe v.a.: Krieger, Dorette: Die mittelalterlichen deutschsprachigen Spiele und Spielszenen des Weihnachtstoffkreises, Frankfurt / M. 1990.

⁵⁰⁸ Der Einwand von Thomas Lentès, die Erwähnung von kindlichen bzw. minneklichen Bildern brauche nicht unbedingt als Indiz gelten, dass hier wirkliche Puppen zum Einsatz kamen, ist meines Erachtens nach nicht haltbar. Wenngleich auch der Begriff Bild ebenso Vision meinen könnte, so sind die Kind-Jesu-Visionen beispielsweise von Margaretha Ebner derart plastisch beschrieben, dass eine bloße Imagination kaum anzunehmen. Vor allem in Verbindung mit der Tatsache, dass sie das Kind an die Brust nahm und den Mund zu spüren dachte, oder dass sie den Kruzifixus mit ins Bett nahm und liebte, bestätigt eher gerade die These, dass es sehr wohl „echte“ Christuskinde in Puppenform waren, die in echten Wiegen lagen. Siehe hierzu auch Kapitel IV.2.3; Lentès, Thomas: Die Gewänder der Heiligen. Ein Diskussionsbeitrag zum Verhältnis von Gebet, Bild und Imagination, in: *Hagiographie und Kunst*, hrsg. von Gottfried Kersch, Berlin 1993, S. 120ff (hier S. 148, Anm. 62) Siehe auch Kapitel IV. 2.1.3 zur Humanitas Christi in der Plastik.

⁵⁰⁹ Bisher gibt es noch keine direkten Untersuchungen zu dieser Problematik. Ansatzweise wird das Thema bei J. Hamburger behandelt. Hamburger, Jeffrey M.: *The Visual and the Visionary: The Image in Late Medieval Monastic Devotions*; in: *Viator* 20, (1989), S. 161ff, ders.: *Hamburger, Jeffrey: Seeing and Believing – The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion*, in: *Imagination und Wirklichkeit – Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, (2000), S. 47-71.

Caput LIV. De puerperio beate virginis et nativitate Christi

„In die conversionis sancte Pauli, cum ista puella accederet ad communionem tristis et desolata, eo quod non ita preparata foret, ut voluisset, mox ut deglutivit sacram communionem, pulsa tristitia, repleta est spirituali letitia et spiritus lenitate. Et visum est ei. quod corpore et mente immutata et innovata esset. Et cum resedisset, facta super eam manu domini, luce previa apparuit ei una juvencula virgo pulchra facie quasi in etate tredecim annorum. Et vidit, quod in utero ejus ex sanguine circa cor existente subito quasi in ictu oculi puer masculus formabatur in instanti plene in membris perfectus. Deinde vidit puerum nasci de virgine et mox nudum in gremio matris ubera sugentem, quem matris velamen capitis circumdedit; oculi vero pueri quasi stella fulgida radiebant. Deinde vidit puerum pannis involutum et fasciatum, nihilque in eo nudum apparuit preterquam facies. Et super feno vidit jacentem in presepio, bovemque et asinum stantes non super presepio sed juxta presepio. In his diminus dignatus est ei mysterium incarnationis et nativitatis ostendere.“⁵¹⁰

Die Sprache dieser Vision bleibt sachlich. Die Schauende ist bloße Betrachterin. Die Geburt ist an traditionelle Texte, der Heiligen Schrift, den Apokryphen sowie den tradierten Legenden gebunden. Ebenso scheinen bereits die Bilder zum Thema der Geburt Christi, wie sie in dieser Zeit bereits in der Kunst vorliegen, diese Beschreibung beeinflusst zu haben. Interessant ist aber die Interpretation des Inkarnationsvorgangs bis hin zur Geburt. Aus dem, um das Herz befindliche Blut der jungfräulichen (13-jährigen) Gottesmutter bildet sich „subito quasi in ictu oculi“ ein männliches Kind, „in instanti plene in membris perfectus“. Die kurz darauf erfolgende Geburt sowie der Moment des Stillens wird nach der gängigen Bildtradition beschrieben. Gleichzeitig erinnert diese Szene an den im 14. Jahrhundert häufig vorkommenden Bildtypus der Maria lactans. „[...] et mox nudum in gremio matris ubera sugentem, quem matris velamen capitis circumdedit; oculi vero pueri quasi stella fulgida radiebant. [...]“ Die im Lukasevangelium beschriebene Szene der Geburt Christi wird durch das intime Moment der Darstellung in ein subjektives Erleben transformiert, ohne aber den distanzierten Charakter zu verlieren. Die Distanz zu den beschriebenen Ereignissen wird durch die Erzählung aus der Perspektive einer dritten Person, nämlich des Beichtvaters Anne Blanbekins, vergrößert. In der Geburtsvision der Heiligen Birgitta von Schweden wird die Szene ähnlich dargestellt. Allerdings begleitet Maria hier den gesamten Vorgang der Geburt durch Devotionsgesten. Die ständig wechselnden Gesten haben nicht nur eine rhythmisierende Wirkung beim Lese- bzw. Hörvorgang, sondern laden zum Nachahmen bei der Verehrung des Christuskindes ein

„[...] Virgo genuflexa est cum magna reverencia, ponens se ad orationem, et dorsum versus presepe tenebat, faciem vero ad celum levatam versus orientem. Erectis igitur manibus et oculis in celum intentis stabat quasi in extasi contemplacionis suspensa,

⁵¹⁰ Agnes Blannbekin: Vita et Revelationes, Cap. LIV., in: Mittelalterliche Visionsliteratur – Eine Anthologie, hrsg. von Peter Dinzelbacher, Darmstadt 1989, S. 175.

*inebriata divina dulcedine. Et sic ea in oracione stante vidi tunc ego movere iacente in utero eius, et illico in momento in ictu oculi peperit filium.*⁵¹¹

Weitaus emotionaler sind die Visionen der Domenikanerin Margaretha Ebner. Bei ihr steht das Erleben des Christuskindes als wahrer, haptisch erfahrbarer Mensch deutlich im Vordergrund. Ihr gesteigertes Verlangen nach einer Verwirklichung der wunderbaren Geburt wird in einer Art Spiel- und Pflgetrieb zum Ausdruck gebracht. Das persönliche Gespräch Margarethas mit dem göttlichen Kind erinnert in seiner Unmittelbarkeit und Intimität an ein kindliches Puppenspiel. „Die Gottesehnsucht, die sich in der Zärtlichkeit zum Jesuskind in der Wiege äußert, trug die Kennzeichen religiös-mystischer und mütterlicher Gesinnung zugleich“.⁵¹² Der „reale“ Nachvollzug, um den es bei Margaretha vor allem geht, äußert sich zusätzlich zu dem Dialog noch in einem haptischen Erleben bzw. Empfinden des Kindes, wie folgende Vision bezeugt. Der Zusammenhang mit dem Verhältnis bzw. der Determination von Bildwerk und Vision zeigt sich in der Tatsache, dass Margaretha ein Christuskind in „ainer wiegen“ besaß, und ihm „vier gulden (gemalte) engel“ diente, im Jahre 1344 erhalten hat, wie aus ihren Aufzeichnungen ersichtlich wird. Dass diese Wiege aus Wien, „Wiene“, gekommen sein soll, ist in diesem Zusammenhang nicht von Belang. Vielmehr ist interessant, dass diese Krippe scheinbar der Ausgangspunkt für die darauffolgenden Visionen gewesen ist, zumal „vor 1344 in ihren Geschichten und Visionen das Christuskind überhaupt nicht vorkommt!“⁵¹³

„An sant Stephans tag gab mir min herre ain minneklich gaube minen begirden, daz mir wart gesendet von Wiene ain minneklichez bilde, daz was ain Jhesus in ainer wiegen, und dem dienten vier guldin engel. und von dem kinde wart mir aines nahtez geben, daz ich ez sach in der wiegen spilen mit fröden und fuor vast mit im selber. do sprach ich zuo ime: ‚war ump bist du nit zühtig und last mich nit schlaffen? nu han ich dich doch wol gelet.‘ do sprach daz kint: ‚ich will dich nit lan schlaffen, du muost mich zuo dir nemen.‘ azo nam ich ez mit begirden und mit fröden uz der wiegen und stalte ez uf min schosse. do was ez ain liplich kint. do sprach ich: ‚küsse mich, so wil ich lätzen varn, daz du mich geunruowet hast.‘ Do fiel ez umb mich mit sinen armen und hiels mich und küsset mich.“⁵¹⁴

Die Umwandlung eines hölzernen, folglich toten Gegenstandes aus einer Krippenkonstruktion in ein wirkliches Baby steht im Zusammenhang mit Margarethas genuin sinnlicher Körperbezogenheit. Als Erklärung für die allgemeine Verehrung des Christuskindes reicht dieses emotionale Krippenspiel nicht aus. Dennoch wird aus derartigen Vorstellungen deutlich, wie intensiv die Transsubstantiationstheorie im

⁵¹¹ Birgitta von Schweden: *Revelationes Lib. 7, Cap 21, 6-8.*, hrsg. von B. Bergh, Uppsala 1967, S. 188.

⁵¹² Rode, R.: wie Anm. 329, S. 75.

⁵¹³ Wentzel, H.: wie Anm. 328, S. 276ff.

⁵¹⁴ Margaretha Ebner: *Offenbarungen*, hrsg. von Philipp Strauch, Freiburg i. Br. / Tübingen 1882, S. 90.

gläubigen Menschen verankert war. Der abstrakten Vorstellung wird durch ein solches subjektives und intimes Erlebnis ein formaler Ausdruck gegeben. Die Sehnsucht nach einem innigen Verhältnis zu dem „minneklichen“ Bild findet in der Verwandlung der Jesusdarstellung in ein Kind aus Fleisch und Blut Befriedigung. Der Wunsch nach einer zärtlichen Beziehung, die sich durch „küssen und halsen“ ausdrückt, wird in der Vision erfüllt. Die emotional nach außen getragene Empfindsamkeit Margarethas erlaubt ihr, sowohl das Leiden Christi als auch die Freude Mariae und deren innigste Vereinigung mit dem Gottessohn auszukosten.⁵¹⁵ An anderer Stelle darf Margaretha sogar die Rolle Mariae übernehmen.

„[...] Nu han ich ain bilde der kindhait unsers herren in ainer wiegen. So ich denne von minem herren so creftiklichen gezwungen wurde mit grosser süesseket und mit lust und begirden und auch von siner gütigen bet und daz mir auch von minem herren zuo gesprochen wirt: ‚saugest du mich nit, so will ich dir mich underziehen, so du mich aller gernost hast‘, so nim ich daz bilde uzze der wiegen und leg ez an min bloztes herze mit grossem lust und süessiket und emphinde denne der aller creftigosten genade mit der gegenwertket gocz, daz ich da nach wunderun wie unser liebiu frowe die emssigen gegenwertket gocz ie erliden meht. [...] do kom mir aber der grozz lust zuo der kinthait unseres herren, und nam daz kintlich bilde und druckt ez an min bloztes herze, waz ich von aller miner craft maht; in dem empfande ich ainer menschlichen berüerde sines munde an minem blossen herzen.“⁵¹⁶

Diese Imitatio Mariae Szene nimmt jenen Gedanken vorweg, der später im Zusammenhang mit der Laienfrömmigkeit und der Pädagogisierung des christlichen Glaubens beispielsweise in der Vita Christi des Ludolf von Sachsen didaktisch eingesetzt werden wird. Der stark sinnlich-körperliche Moment im religiösen Verhalten Margarethas macht die enge „Dreiecksbeziehung“ zwischen Text – Rezipient – Bildwerk deutlich. Es bleibt schwierig, in den Bereichen Schriftkunst oder Bildkunst, die die Frömmigkeit der Zeit demonstrieren, eine eindeutige Chronologie zu erstellen. Viel eher kann man davon ausgehen, dass sich beide gegenseitig beeinflusst haben. Das Bildwerk, bzw. der Umgang mit einem solchen, scheint aber besonders im 14. Jahrhundert in deutlicher Form in die Meditationstexte eingegangen zu sein.

Das Verständnis allerdings gegenüber der theologischen Auseinandersetzungen wird durch die Visualisierungsmethoden zweifelhaft. Es gibt durchaus Beispiele, die

⁵¹⁵ Heimlich hat Margaretha auch eine Plastik des Gekreuzigten in ihr Bett genommen. „Ich han ain grozz cruzifixus, des wart ich bezwungen von grosser minn und von der gegenwertket gotes, daz ich daz selb criucz nime und ez auch an min blozz herze druk und zwinge as vil ich von allen minen creften mag. und von dem lust und von dem süezzen genade, die ich da zuo han, mag ich ez nimmer emphinden und druck doch as vast, daz mir totmal (blaue Flecken) werdent an minem herzen und an minem libe.“ Margaretha Ebner: wie Anm. 514, S. 88. Sowohl das Imitieren des Stillvorgangs, als auch die erotische Vereinigung mit Gott in der Intimität mit dem Kruzifixus machen Margarethas körperlich-sinnliche Gotteserfahrung deutlich.

⁵¹⁶ Margaretha Ebner: wie Anm. 514, S. 87 bis S. 89.

aufzeigen, wie schnell im Mittelalter eine ambivalente Wahrnehmung entstehen konnte, die teilweise zu grotesken Situationen führte. So mündete das Streben nach einer möglichst „realen“ Imitatio schließlich in einer äußerst brisanten Entwicklung, die sich in psycho-physische Veränderungen frommer Frauen ausdrückte. Die theologische Vorstellung einer „geistigen Schwangerschaft“, wie sie im Frühchristentum diskutiert wurde,⁵¹⁷ findet in manchen Visionstexten einen deutlichen körperlichen Ausdruck. Die Mutterrolle Mariae, bereits mit dem Imitieren des Stillvorgangs übernommen, wird durch den Wunsch nach dem Gefühl der geistigen Schwangerschaft, in einer, am eigenen Körper selbst vollzogenen Inkarnation Gottes einzelner weniger Nonnen dramatisiert.⁵¹⁸ „Die dieser anthropologischen Konzeption entsprechende Spiritualität umgreift Leib und Geist als Einheit. Die christlichen Wahrheiten werden im Mittelalter nicht nur geistig, sondern auch leiblich-gesamt menschlich erfahren.“⁵¹⁹

⁵¹⁷ Die „geistige Schwangerschaft“ wird, seit Origenes im religiösen Schrifttum thematisiert und durch Augustinus bis Bernhard von Clairvaux weitergetragen. Die geistige Schwangerschaft setzt sich aus der dreifachen Geburt Gottes, der ewigen aus dem Vater, aus der zeitlichen aus Mariae und der mystischen aus dem Herzen des Gläubigen zusammen und wird damit mit der Unio mystica, der Verschmelzung der Seele als Braut mit Christus als Bräutigam gleichgesetzt.

⁵¹⁸ Die Beschreibung einer außergewöhnlichen Weihnachtsandacht der Eite von Holzhausen im Kloster Kirchberg macht die seltsame Dimension der Imitatio Mariae deutlich. Wenngleich auch metaphorisch gemeint, wird das Phänomen der göttlichen Gnade körperlich beschrieben: „Sunderlich in einem advent was sie so gar vol genad unseres herren, das ir was recht, wie sie unsers herren swanger wer. Das sol man versten also, das ir hercz und ir sel und ir gemut so gar werlich und enpfintlich vol was unsers herren gnad und seiner gegenwart, das sie nicht mocht ge leiden, das man sie rurt. Da von het sie mit dieser genad unsers herrn kintheit unczlich vil wollustes und freud und susikeit, des wir dick an ir gewar wurden [...]“ in: Aufzeichnungen über das mystische Leben der Nonnen von Kirchberg bei Sulz, hrsg. von: R.W.E. Roth, Bonn 1893, Alemania Bd. XXI. Ebenfalls die krampfartigen Wehen der Margaretha Ebner, die ebenfalls eine geistige Schwangerschaft körperlich empfand, zeigen die „verzerrte Illustration der mystischen Theorie von der Geburt des Gotteswortes in der Seele des Menschen.“ Rode, R.: wie Anm. 329, S. 56.

⁵¹⁹ Langer, O.: wie Anm. 421, S. 449.

V.3. Die Strategien der Frömmigkeit des 14. Jahrhunderts - Das Erbe der Mystik und seine Auswirkung auf die „Devotio moderna“

Das Ideal der bilderlosen Religionserfahrung, wie es immer wieder im Verlauf der Religionsgeschichte proklamiert wird, erhält seit der Mitte des 13. Jahrhunderts, vor allem aber im 14. Jahrhundert, eine neue Wende. Den Wunsch nach taktilem religiösem Erleben, wie es die Visionen vorleben, lässt das Bild als memorative Stütze zu. „[...] one in which the formative role of artistic images on contemplative experience came to be tolerated, if not encouraged, by theologians, even though they knew that in theory images had no place, even as stepping-stones, in the mystical ascent.“⁵²⁰

Insbesondere in Zusammenhang mit der Devotio moderna im 14. Jahrhundert, die jenes “development of personal religion [...]”⁵²¹ erheblich ausweitete, wurde das Bildwerk als meditative Stütze im erstrebten Dialog zwischen dem sündigen Menschen und Gott bedeutsam, wenn nicht sogar verbindlich. „[...] visions had once served, inter alia, as a mean of authorizing new forms of devotional art and practice. By the late Middle Ages, however, the relationship was often reversed: references to venerate forms of art [...] – semetioned novel naturalized forms of visual experience and their incorporation in images. [...]”⁵²² Visionen oder andere Formen des religiösen Erlebens erscheinen zuweilen äußerst konkret und unmittelbar „körperlich“. Ein solches, betont „körperliches“ Moment bei der Schau verlangt daher nach einem vergleichsweise konkreten Bildwerk. „[...] rather than insisting on the incorporeality of visions, they stake the claim to truth by referring to corporeal images, seen with corporal sight, in particular, reliquiaries and cult image in the forms of statues. [...] The naked truth is no longer invisible; it can be seen and has a body. [...]”⁵²³ Hinzu kommt, dass die Visionen selbst, insbesondere im 14. Jahrhundert, immer bildhafter werden, teilweise sogar einen direkten Bezug zum Bildwerk schaffen. Aus diesem Grund soll im Folgenden das Bildwerk des 14. Jahrhunderts in einen direkten Bezug zur bildlichen Schau gestellt werden.

Die Struktur der Visionen sowie das Meditationssystem der Schriften der Devotio moderna enthalten Wahrnehmungsstrategien, die mit der Rezeption von Kunstwerken verglichen werden können. Viele Visionsbeschreibungen zeigen sich durchaus am Bildwerk orientiert. P. Dinzeltbacher führt in seinem Werk „Himmel, Hölle, Heilige – Visionen und Kunst im Mittelalter“⁵²⁴ verschiedene Beispiele aus dem 11. bis zum 15.

⁵²⁰ Hamburger, J.M.: wie Anm. 509, S. 161ff.

⁵²¹ Ringboom, S.: wie Anm. 366.

⁵²² Hamburger, J.: wie Anm. 509, S. 161ff.

⁵²³ Hamburger, J.: wie Anm. 509.

⁵²⁴ Dinzeltbacher, Peter: Himmel, Hölle, Heilige – Visionen und Kunst im Mittelalter, Darmstadt 2002.

Jahrhundert auf, welche, wie bereits an der Beziehung Margarethas und ihrer Christuskindwiege dargelegt wurde, eine direkte Nähe zum zeitgenössischen Bildwerk bezeugen. So erzählt beispielsweise der Zisterzienser Richalm von Schönthal im frühen 13. Jahrhundert, dass er das Bild Unserer Lieben Frau in „jener Gestalt gesehen habe, wie sie bildlich dargestellt wird.“ Ebenso erscheint der Gottessohn der 1347 verstorbenen Flora von Beaulieu über einen Zeitraum von drei Monaten lang ununterbrochen in der Gestalt der plastischen Darstellung, die in dem Kloster, in dem sie lebte, vor dem Parlatorium an der Wand gemalt war.⁵²⁵

Eine besonders große Bedeutung für die devotionale Funktion des Bildes liegt in der Meditationsstrategie der *Devotio moderna*. Die Bezeichnung, die fast als ein Terminus Technicus für eine weitläufige religiöse Strömung verwandt wird, stellt sich bei näherer Betrachtung als problematisch heraus. J. Girke-Schreiber⁵²⁶ hat auf die Notwendigkeit verwiesen den Begriff *Devotio moderna*, ein Ausdruck, der sich erst Anfang des 15. Jahrhunderts in Verbindung mit dem letzten großen Werk dieser religiösen Strömung, der „*Imitatio Christi*“ des Thomas von Kempen ergeben hat, differenzierter zu verwenden. Die *Devotio moderna* ist aus dem niederländischen Kontext herauszulösen und als allgemeine Geistesströmung anzuerkennen. „Die Gleichheit der Erscheinung reicht durchaus, eine offenbar allgemeine, nicht nur regional begrenzte Tendenz erkennen zu lassen. Wenn der Name, den die niederländische Bewegung sich verhältnismäßig spät selbst gab, in anachronistischer Ausweitung auch auf ihre Anfänge unter Geerd Groote übernommen wurde, so kann es nicht unerlaubt sein, ihn, bzw. die Vorgänger, ebenso auf die böhmische Erscheinung anzuwenden; ausschließlicher als bisher müsste die *Devotio moderna* dann allerdings aus der „niederländischen Fixierung gelöst“⁵²⁷ und auf die allgemeine Frömmigkeitsbewegung des 14. Jahrhunderts übertragen werden können. Diese „moderne“ Frömmigkeitsform kann nicht als regionale Strömung von der allgemeinen Entwicklung separiert, sondern muss im gesamten Kanon betrachtet werden.

Überhaupt stellt es sich als problematisch heraus allgemein von Frömmigkeit zu reden. Zwischen dem 12. und dem 17. Jahrhundert hat es im Christentum verschiedene Ausdrucksformen von Frömmigkeit gegeben, die auch unter dem Begriff der Spiritualität nicht besser umschrieben werden. Vielmehr sollte man, wie H. Molitor

⁵²⁵ Dinzelbacher, P.: wie Anm. 524, S. 17ff.

⁵²⁶ Girke-Schreiber, J.: wie Anm. 28, S. 81ff.

⁵²⁷ Girke-Schreiber, J.: wie Anm. 28, S. 89.

betont, die einzelnen „Frömmigkeitsphänomene“,⁵²⁸ wie Gottesdienst, Predigt, religiöse Unterweisung, Liturgie, religiöses Brauchtum, individuelles Frömmigkeitsverhalten, etc., differenziert untersuchen und versuchen, sie anhand ihrer jeweiligen Phänomenologie zu beschreiben. Frömmigkeit oder Spiritualität sind Begriffe, die sich ihrer Aussagestruktur nach auf eine größere Gruppe, vielleicht sogar auf die Allgemeinheit beziehen. Gerade darin aber liegt, wie H. Molitor und S. Axters betonen, das Problem der Benennung. Gerade im Hinblick auf das religiöse Verhalten im 14. Jahrhundert wird das persönliche „Erleben des Abhängigkeitsverhältnisses des Menschen gegenüber Gott“⁵²⁹ proklamiert und damit das allgemeine Verhalten kaum definierbar. Allein die Tendenz zu einer „Individualisierung“ der Glaubenserfahrung lässt sich als generelles Phänomen beschreiben. Wenn ich im folgenden in bezug auf die Meditationstexte und das Verhältnis von Bild und Text von Frömmigkeit rede, dann bezieht sich das auf eben diese Tendenz des individuellen Erlebens und Auslebens von Religiosität.

V. 3.1 Die böhmische Devotio moderna und die Beziehung zum zeitgenössischen Bildwerk

Eine ähnliche Frömmigkeitspraxis wie die niederländische Devotio moderna erkennt man in Böhmen. Während aber die niederländische Entwicklung dieser Bewegung von der Mitte des 14. Jahrhunderts bis in das 15. Jahrhundert eine durchgängige Tradition aufbauen konnte, wurde sie in Böhmen schnell „von anderen, radikaleren Strömungen“,⁵³⁰ den Anfängen der hussitischen Revolution, verdrängt. Es wundert daher nicht, dass die niederländische Devotio moderna in der Forschung einen größeren Bekanntheitsgrad und Stellenwert erhalten konnte. Inhaltlich gibt es jedoch klare Parallelen, die erlauben, in beiden Richtungen dieselben Intentionen erkennen zu können. Als Folge der Auflösung der im Mittelalter gültigen Strukturen, die vor allem mit dem Beginn des Zerfalls der Kirche durch das große Schisma ihren Ursprung hat, entwickelte sich ein allgemeiner grundsätzlicher Reformgedanke. Die Entwicklung einer ausdrücklichen Laienfrömmigkeit hatte damit ihren Anfang genommen. Diese war didaktisch motiviert, wie der Wunsch nach einer Übertragung lateinischer Texte in die Volkssprache bestätigt. Das Vorbild für diese neue Strömung war, im Gegensatz zu der inzwischen verweltlichten Kirche die „ecclesia primitiva“, die die Ideen des, von Christus

⁵²⁸ Molitor, Hansgeorg: Frömmigkeit im Spätmittelalter und früher Neuzeit als historisch-methodisches Problem, in: Festgabe für Ernst Walter Zeeden zum 60. Geburtstag, Münster/Westfalen 1976, S. 1ff.

⁵²⁹ Axters, Stephanus: Geschiedenis van de vroomheid in de Nederlanden, Bd 1, Antwerpen 1950, S. 15.

⁵³⁰ Girke-Schreiber, J.: wie Anm. 28, S. 82.

und den Aposteln noch unmittelbar geprägten Urchristentums ausdrückte. Daraus leitete man die Grundsätze wie Armut und die *vita communis* ab.⁵³¹

Sowohl aus den Inhalten der niederländischen, als auch aus den jener böhmischen Quellen ist eine auffallende Betonung der Begriffe *devotus* oder *devotio* zu entnehmen. In diesem Zusammenhang ist der „*Dialogus dictus Malo granatum*“ erneut hinzuzuziehen. Dieses, wahrscheinlich im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts entstandene, vermutlich dem Königsaal Abt Peter von Zittau⁵³² zuzuschreibende „Lehrbuch“, ist in ein Prooemium und in drei weitere Teile gegliedert, die jeweils den *status incipientium*, den *status proficiendum* und den *status perfectorum* mittels einer nachvollziehbaren und sehr didaktisch aufgebauten Methode beschreiben. In einem Lehrgespräch zwischen einem Pater und einem Novizen wird eine „Anleitung“ zum Leben im wahren Glauben demonstriert, die schließlich zum *status perfectorum* und der damit verbundenen Ruhe und Zufriedenheit im Glauben führt. In diesem Werk begegnet uns der Begriff des *devotus* und seinen Variationen ständig: „In nahezu jedem Kapitel des Dialoges ist von ihnen wenigstens einmal die Rede.“⁵³³ Mit der Aussage „*devotio hominis esse perfecte*“ wird betont, dass jeder Mensch durch den Zustand der Devotion die Perfektion erreichen kann, wenngleich auch das monastische Dasein in seiner Abgeschiedenheit von der Welt Vorteile mit sich bringt.⁵³⁴ Die Verinnerlichung der Glaubensinhalte durch das wiederholte Lesen der Heiligen Schrift, der geistigen Nahrung, die Abfolge der Stationen der *lectio*, *meditatio*, *oratio*, *operatio* et *contemplatio*⁵³⁵ wird zur einzig wahren Möglichkeit, sich von den Sünden zu reinigen und zu Gott aufzusteigen. Die Ursprünge dieser Wiederholung und Intensivierung der Glaubensinhalte durch das Voraugenführen der einzelnen Stationen des Lebens Christi bleiben den Inhalten der „*Meditationes Vitae Christi*“ des Johannes de Caulibus verbunden. Die in dem *Malogranatum* vorliegende Einteilung der *triplex status electorum* in einzelne Meditationsstufen wird in der einige Zeit später entstandenen „*Vita Christi*“ des Ludolf von Sachsen zum Lehrprogramm weiter entwickelt. Sie bietet nun auch dem Laien mit ihren direkten und anschaulichen Meditationsanleitungen eine effektive Gebetspraxis. Was bisher im Zusammenhang des Gebetsvorgangs vorausgesetzt wurde, wird in den Meditationsübungen der *Devotio moderna* in klaren, nachvollziehbaren Schritten kalkuliert. Wie O. Schuppisser dargelegt

⁵³¹ Girke-Schreiber, J.: wie Anm. 28, S. 83.

⁵³² Gerwing, M.: wie Anm. 59

⁵³³ Gerwing, M.: wie Anm. 59

⁵³⁴ „[...] Scire debes quae ad conservandam pacem cordis et quietis interioris multum valet *vita solitaria* et frequens mansio in cella quare per *vitas solitariam* tolluntur occasiones *diversarum passionum* per quas impeditur pax et quies cordis. Cella namque est *spirituale habitaculum* que de *superbis humiles* de *gulosis sobrios* de *iracundis miles* de *odiosis reddit* *fraterna caritate serventes ipsa inaque cella novit homines ad perfectionis culmen producere atque consumate sanctitatis* [...]“ *Malogranatum*, HS Prag, Incunabel: wie Anm. 59, Lib. III, Dist. 1

⁵³⁵ *Malogranatum*, HS Prag, Incunabel: wie Anm. 59, Lib. III, Dist. 3

hat, gibt es zumeist ein „Fünf-Punkte-System“,⁵³⁶ das die einzelnen Gebetsstationen aufreht und dem Gläubigen die Effektivität der Meditation nahe legt. „Wir erkennen in diesem Fünf-Punkte-Schema wichtige Elemente spätmittelalterlicher Passionsmeditation, die von der *rememoratio (recordatio)*, dem erinnernden Gedenken, nach einer kurzen Danksagung zur *compassio*, zur effektiven Teilnahme am Leiden Christi (*oratio*) schließlich zur Nachfolge (*imitatio*) im eigenen Leben des Betrachters.“⁵³⁷ Ziel der Strategie der *Devotio moderna* war es, im Gebet durch die Meditation die *visio*, bzw. *unio Dei* zu erreichen. Das Wiederholen und „wieder vor Augen führen“ der Passion Christi soll die Möglichkeit für ein intensives Nacherleben und schließlich für eine alltägliche *Imitatio* bieten.

Die Gebetspraxis der *Devotio moderna* geht von der Passionsmeditation aus, die wiederum ihren Ursprung in der Devotionsstrategie der christlichen Mystik des 13. und 14. Jahrhunderts hat. Daher liegt der Schwerpunkt auf den Beschreibungen der Passion. Dies hat vor allem traditionelle Gründe, da die *compassio* in der religiösen Praxis eine wesentlich längere Tradition als die „*collaetitia*“ hat. Die Passion dominiert auch die Heilige Schrift. Andere Aspekte aus dem Leben Christi, wie die Geburt, die Anbetung durch die Magier sowie die *Praesentatio* im Tempel werden kompositorisch an die Meditationspraxis angepasst. Das System der spätmittelalterlichen Frömmigkeit appelliert vor allem an die Imaginationskraft des Gläubigen, indem oftmals dem Leser/Zuhörer eine detaillierte Beschreibung einer Station aus der *Vita Christi* präsentiert wird. Diese wird in einer sehr bildhaften Sprache geschildert, um so die *rememoratio* und *imaginatio* zu erleichtern. Man referiert weniger direkt, eher subtil durch eine wiederholte Verwendung einzelner Begriffe, vor allem *imaginatio / rememoratio / recordatio* auch an das Bildwerk. Die Betrachtung des Bildwerkes wird zum Ausdruck der *memoria*. Das Auge und der Blick sollen durch die Devotionsanleitungen der Texte „geschult“⁵³⁸ werden. „Mit ihren Augen schauten die Menschen die Heiligen und erhofften entsprechend deren heilsspendenden Blick. Sehen und Angeschaut werden galten in dieser Logik als Vermittlungsinstanzen zwischen Himmel und Erde.“⁵³⁹ Das Bildwerk dient in diesem visuellen Dialog dem Gebetsvorgang. Diese Strategie funktioniert nicht allein in bezug auf die narrative Darstellung der *Vita Christi*, wie sie beispielsweise in dem Hohenfurter und dem Wittingauer Altar vorliegen. Vor allem das autonome Bild, wie z.B. die Madonna, die Pietà und der Kruzifixus werden zum Devotionsmedium *par excellence*. Mit allen drei

⁵³⁶ Schuppisser, F.O.: wie Anm. 28, S. 169ff.

⁵³⁷ Schuppisser, F.O.: wie Anm. 28, S. 76.

⁵³⁸ Lentès, T.: wie Anm. 495, S. 179-221.

⁵³⁹ Lentès, T.: wie Anm. 495.

Bildtypen kann die *Meditatio Vitae Christi* von der Inkarnation, der Geburt, der Beschneidung, über die Passion bis hin zur Auferstehung erfüllt werden. Das Bild Christi und *Mariae* soll bei der Passionsbetrachtung über die Imagination zur *Memoria* führen und ist so im Menschen "gestaltend und verändernd wirksam."⁵⁴⁰ Der Gläubige wird damit „zu jenem Bild (werden), das er betrachtet.“⁵⁴¹ Die im 14. Jahrhundert gerne als Vorbild für die *Imitatio Christi* beschriebene Figur des Heiligen Franziskus repräsentiert den Prototyp der *Imitatio*, bzw. schon bereits der *Conformitas Christi*. Die durch die Betrachtung im Geist der Menschen eingeprägten Bilder werden durch die Texte in Erinnerung daran lebendig und stimmen auf die „christliche Tugendhaltung ein.

Im Bildwerk selbst werden bestimmte Sehstrategien entwickelt, die wiederum eine solche imaginative Betrachtung positiv beeinflussen. „Das Grundanliegen dieses Schriftverständnisses ist es, vom Materiellen und Sinnlichen in den Bereich des Geistigen vorzustoßen, wobei aber die sinnliche Anschauung und die eng damit verknüpfte Vorstellungskraft (*imaginatio*) als erste Stufe des Glaubens durchaus nützlich sein können und das Fundament eines tieferen Verständnisses bilden sollen.“⁵⁴² Damit wird die emotionale Ebene deutlich einbezogen, um das Nach-, bzw. Mit-Erleben an Intensität zu steigern. Das Bildhafte wird in denen, das Leben Christi darlegenden Texte der *Devotio moderna* entweder indirekt, über die Imaginationskraft eingängiger und detaillierter Beschreibungen, oder direkt über das Aufrufen bestimmter Bildtypen, die in der Kunst konventionalisiert sind, vermittelt. Der Körper Christi erhält dabei eine sehr bedeutende Funktion als Projektionsfläche des Erzählten, des Beschriebenen. Damit kommen sich an der Schwelle zum Spätmittelalter die Darstellungen und Beschreibungen des „historischen“ Christus im Bildwerk und in der Literatur näher. Wenn Johannes de Caulibus in seinen *Meditationes* das Leiden Christi in detaillierter und sehr bildhafter Szenenbeschreibung präsentiert, und Ludolf von Sachsen zudem in seiner „*Vita Christi*“ auf eine *facie et formae Christi descriptio*⁵⁴³ (*Lentulusbrief*) verweist, wird die körperliche Präsenz Christi bzw. die Authentizität seiner Lebensstationen deutlich. Hiermit wird eine imaginative Ebene erreicht, die dem Rezipienten dieser *Vita Christi* Figuren und Handlungen näher bringt.

In den Statuten der Meditationsanleitungen der *Devotio moderna* wird das möglichst reale Imaginieren des biblischen Geschehens proklamiert. Die Vision ist die

⁵⁴⁰ Lentjes, T.: wie Anm. 495.

⁵⁴¹ Lentjes, T.: wie Anm. 495.

⁵⁴² Schuppisser, F.O.: wie Anm. 28, S 172.

⁵⁴³ Ludolf von Sachsen: *Vita Jesu Christi*: wie Anm. 58, Prooemium, 14. Siehe hierzu Kapitel VI.

unmittelbare Vorstellung des Gelesenen, Gehörten oder Gesehenen und erfolgt aus einer intensiv-kontemplativen und meditativen Auseinandersetzung. Demnach ist eine Untersuchung der Verhältnisse zwischen den Visionen als religiöser Ausdrucksform und dem Bildwerk als Manifestation des Imaginativen ebenso aufschlussreich für die Erklärung bestimmter Phänomene wie eine Untersuchung der Beziehungen und Abhängigkeiten dieser Visionstexte zu den Inhalten der *Devotio moderna*. In Zusammenhang mit dieser Entwicklung spielt der Rezipient sowohl von Bild als auch von Text eine wichtige Rolle, da jeder Einzelne seine Schilderung „nach dem ihm in seinem Bildgedanke zur Verfügung stehendem Motiv-, Typen-, Formen- und Farbenschatz gestalten lässt“⁵⁴⁴ und damit in der Kunstproduktion Zeichen setzt.

⁵⁴⁴ Dinzeltbacher, P.: wie Anm. 524, S. 17.

VI. Compassio Christi - Imitatio Mariae

Bild und Text als Spiegel der Frömmigkeit des 14. Jahrhunderts

VI.1 Imitatio Vitae Christi et Mariae

In den Meditationstexten des 14. Jahrhunderts ist die Aufforderung zur Imitatio nicht immer nur geistig, sondern auch körperlich gemeint. Sie war „in überraschendem Sinne als Erfahrung allen Leidens in der Welt auf der Suche nach einem gottgefälligen Leben, wie in wörtlicher Schärfe: die Selbstzufügung von Schmerzen, um mit der Vernunft und dem Gefühl das Kreuzesopfer Christi“⁵⁴⁵ durchaus physisch nachvollziehen zu können. Damit sprengen sie den Rahmen der geistig, „mystisch-intellektuellen“ Ebene.⁵⁴⁶ Der emotional-appellative Charakter⁵⁴⁷ zeitgenössischer Passionsdarstellungen aus der bildenden Kunst, wie sie vor allem das Vesperbild repräsentiert, unterstützten den Gläubigen sowohl bei der geistlichen, als auch bei der physischen Imitatio. Die inhaltliche Komplexität dieser Bildwerke führt dem Betrachter in seiner Meditation das gesamte Geschehen der Passion komprimiert vor Augen. Die Inhalte verhelfen zu einer emotionalen Anteilnahme.

„[...] Caveat tamen provide, ne cursorie ipsam vitam legendo transeat; sed seriatim aliquid de ea per diem accipiat: in quo sabbatum dedicatum piae meditationis Christo quotidie celebrando, ac cogitationes et affectiones, orationes et laudes, totumque opus diei ad illud reducendo, in ipso delectetur, a tumultu exteriorum, et mundanorum impedimentorum requiescere, et suaviter obdormire; et ad illud, ubicumque fuerit, velut ad certum et pium refugium, contra vitiosas humanae infirmitatis varietates, continue Dei famulos impugnantem, saepe recurrere. Saepius tamen recurat ad praecipua Christi memorialia, videlicet: ad incarnationem, nativitatem, circumcisionem, epiphaniam, praesentationem in templo, passionem, resurrectionem, ascensionem, Spiritus Sancti effusionem, adventum ad iudicium: causa specialis recordationis, et exercitationis, ac spiritualis recordationis, ac consolationis. Sic etiam ipsam vitam

⁵⁴⁵ Daxelmüller, Christoph: Süße Nägel der Passion – Die Geschichte der Selbstkreuzigung von Franz von Assisi bis heute, Düsseldorf 2001, S. 84.

⁵⁴⁶ C. Daxelmüller weist in diesem Zusammenhang auf einen Ausschnitt der „Chronica Ordinis Cartusienensis“ aus dem Jahre 1367, in welcher eine solche physische Nachfolge der Leiden Christi beschrieben wird: „[...] Sic autem Dorlandus: In scriptis, inquit, cujusdam Fratris memini me legisse, fuisse olim quendam, dilectio et actio circa dominicam passionem intentissime versabatur. Is ad hoc pietatis culmen excreverat, ut Christus illi semper quasi praesens ante cordis oculos appareret, affixusque cruci. Mirum dicam, atque hoc nostro saeculo penitus inauditum. Hic nempe usque adeo Christum ardebat et hunc crucifixum, ut uno dierum [...] Dominus venerit, ipso orante, in eo schemate quo idem Salvator generis humani olim in crucis ligno pependerit, clavis affixus, distentus, laceratus, sanguine respersus, molestus, anxius, lacrymosus. Hac tali viva imagine servum suum Christum invitans, provocans, inflammans, ut tali se formula praepararet, quo posset Dominum suum imitari, juxta quod scriptum est: Vide, omnia facito secundum exemplar, quod tibi in monte monstratum est. Sunt vero nunnulli ex nominis, qui dicunt Christum in ea forma conspectum esse, sicut eum sanctissimus Papa Gregorius inter Missarum suarum solemnias vidit cum armis universis suae passionis dolorosissimae apparentem [...]“ Chronica Ordinis Cartusienensis ab anno 1084 ad annum 1510. Auctore Clemente Bohic Cartusiano, III. 249, zum Jahr A.D. 1367. Zitiert aus: Daxelmüller, C.: wie Anm. 544, S. 277(Anm. 12).

⁵⁴⁷ Dinzelbacher, P.: Religiöses Erleben vor bildender Kunst, in: Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen, München 2002, S. 330.

*Christi legat, ut mores ejus pro posse imitari studeat. Parum enim prodest si legerit, nisi et imitatus fuerit. [...]*⁵⁴⁸

Das irdische Dasein im ständigen Bewusstsein der Vita Christi wird in den Texten als einziger Weg, sich den Wirren des Lebens zu entziehen proklamiert. Nur über die ständige Erinnerung an Christus und Maria kann der Mensch dem Idealzustand näher kommen, den diese beiden, aber auch andere Heilige verkörpern. Der Gläubige sollte jede einzelne Episode aus dem Leben Christi von der Inkarnation über die Geburt und Passion bis hin zur Auferstehung Tag für Tag (quotidie) präzise (seriatim) rekapitulieren, um das eigene Dasein seinem Vorbild anzunähern.

*„[...] Haec vita est vita bona et irrigua, peccatores sibi adhaerentes mundans et renovans, [...] Est amabilis et dulcis ad conversandum [...] Est deliciosa, et suavis, cetera quae hanc non sapiunt fastidians exercitia, cum aliquandiu pio corde fuerit frequentata. [...] Hanc vitam nulla lingua laudare sufficit, adeo bona est, et sancta, et super omnes vitas dignissima, cum sit initium cuiuslibet altioris contemplationis, ac vitae angelicae et aeternae, quae speratur in patria. An parum est tibi continue cum Christo esse [...] Sic vis in aeternum regnare cum Christo, incipe regnare modo, et noli deserere eum, cui servire regnare est [...]“*⁵⁴⁹

Die Transposition der Heilsereignisse in die subjektive zeitgenössische Gegenwart, wie die detaillierten Beschreibungen der Lokalitäten einzelner Stationen zeigen, erleichtert dem Rezipienten den Zugang zur erlebten Passion Christi. Die teilweise wiederholte direkte Ansprache an die fratres ruft zudem eine persönliche Anteilnahme hervor, insbesondere dann, wenn der Rezipient gelegentlich selbst „angesprochen“ wird. In diesen Beschreibungen klingen auch die zeitgenössischen, erzählerisch dargestellten Passionsbilder an. Das intensive, präzise Studium jeder einzelnen Station der Vita Christi soll dazu führen, die Szenen seines Lebens zu verinnerlichen, um so eine subjektive Inkorporation der Vita et Passionis Christi zu erhalten. Dieser Status sollte dann schließlich zum persönlichen Aufstieg zu Gott, zur Unio mystica Dei, führen.

*„[...] Unde et Chrysostomus : Qui legens de Deo, vult invenire Deum, festinet vivere digne Deo, et ipsa conversatio bona sit quasi lampas luminis ante oculos cordis ejus, viam veritatis aperiens. Ista vita in summo desiderio debet esse peccatori, propter multa.“*⁵⁵⁰

Im gesamten 14. Jahrhundert steht das spirituelle Erleben im Zuge der Imitatio die Compassio Christi an höchster Stelle. Die Reihenfolge des persönlichen Aufstiegs zu Gott erfolgte in einzelnen Schritten. Beginnend mit der meditatio über die imitatio und

⁵⁴⁸ Ludolf von Sachsen: Vita Jesu Christi: wie Anm. 58, Prooemium in Vitam Jesu Christi, 2.

⁵⁴⁹ Ludolf von Sachsen: Vita Jesu Christi: wie Anm. 58, Prooemium in Vitam Jesu Christi, 4.

⁵⁵⁰ Ludolf von Sachsen: Vita Jesu Christi: wie Anm. 58, Prooemium in Vitam Jesu Christi, 2.

compassio bis hin zur höchsten Stufe, der Unio mystica, der geistigen und körperlichen Vereinigung in Gott, der conformitas. Die conformitas Christi ist die höchste erreichbare Stufe der compassio. Als Vorbild gilt hier das Phänomen der Stigmatisierung,⁵⁵¹ das sich in der, im 13. Jahrhundert von Italien ausgehenden schnell verbreitenden Legende der Stigmata des Heiligen Franz von Assisi ausdrückt und als Ideal angepriesen wurde.

Die aktive Teilnahme jedes Gläubigen an der „collaetitia“ sowie an der compassio Mariae als ein Teilaspekt der Vita Christi erhält aber nun zusehens am Ende des 13. Jahrhunderts eine simultane Bedeutung in der Meditationspraxis. Diese Entwicklung steht in Verbindung zu der wachsenden Verehrung der kindlichen Humanitas Christi und damit dem Interesse an den Freuden Mariae. Allerdings bleibt sie weiterhin der compassio untergeordnet.

⁵⁵¹ Natürlich gab es selbst unter Zeitgenossen kritische und zweifelnde Stimmen. Die Menschen konnten zwar akzeptieren, dass sich fromme Gläubige, ob ihrer Sünden in Erinnerung an die Leiden Christi selbst verletzte. Auch war man allgemein im 13. Jahrhundert an Wunder gewohnt, nahm sie als selbstverständliche Zeichen Gottes hin und sah sie als Bestätigung seiner Macht. Dem bis dato unbekanntem Phänomen einer „übernatürlichen Verursachung der Stigmatisierung“ aber stand man auch in der Kirche selber (Papst Gregor IX, Papst Alexander IV.) kritisch gegenüber. Siehe hierzu u.a. Daxelmüller, C.: wie Anm. 545.

VI.1.1 *Die Imitatio Vitae Christi*

Die didaktische Struktur der Passionsmeditation des 14. Jahrhunderts schließt bewusst eine emotionale Rezeption ein. Das subjektive Erleben, Nachempfinden und Verinnerlichen des biblischen Geschehens wird mittels bildhafter Beschreibungen jeder einzelnen Stationen der Vita Christi ermöglicht. Was die Texte durch die detaillierte Beschreibung bestimmter Kernpunkte der Vita Christi (Epiphanie, Präsentatio, Passion) an emotionaler Strategie erreichen, zeigen die Bildwerke am Ende des 14. Jahrhunderts durch ein vergleichsweise narratives System. Dem Gläubigen werden die durch die Meditation verinnerlichten Szenen der Vita Christi unmittelbar vor Augen geführt. Die teilweise deutlich impulsiv und affektiv ausgeführten Visionsbeschreibungen, wie beispielsweise von Heinrich Seuse oder von Margaretha Ebner, haben die Tendenz eingeleitet und die Integration des Glaubenserlebnisses in den gelebten Alltag angeregt. Wie bereits anhand der „Meditationes Vitae Christi“ des Johannes de Caulibus oder der davon beeinflussten „Vita Christi“ des Ludolfs von Sachsen dargelegt, hat die Meditationsliteratur des 14. Jahrhunderts die neue Erlebbarkeit von Religion didaktisch abgewandelt und durch anschauliche Beschreibungen der Stationen der Vita Christi mit einer, auf Emotionalisierung abgezielten Strategie verbunden. Die konkrete Glaubensvermittlung wird zum didaktischen Programm. Die Darstellung der einzelnen Szenen appelliert an die menschliche Imaginationskraft und schließt konzeptionell deutlich den Bezug zum Bild in die Ebene der Vorstellbarkeit mit ein. Was später, im 15. Jahrhundert, von den Theoretikern der *Devotio moderna*, wie Thomas von Kempen, Johannes Nider oder Gerhard Zerbold von Zuthpen, an christlicher Lebenslehre und Tradition systematisiert vermittelt wird, ist bereits in dem literarisierten Programm einiger Erbauungstexte des 14. Jahrhunderts vorgegeben. „Eine spezifisch auf Emotionalität und Erbauung angelegte Wirkungsästhetik“⁵⁵² lässt sich schon in dem „Horologium“-Prolog Heinrich Seuses erkennen. Sein Reformansatz, seine Anleitungen zum religiösen Verhalten können durchaus als Vorbote später entstandener Texte, wie dem „Malogranatum“, den „Meditationes Vitae Christi“ und der „Vita Christi“ gesehen werden.

⁵⁵² Staubach, Nikolaus: Von der persönlichen Erfahrung zur Gemeinschaftsliteratur; in: *Ons geestelijk erf: driemaandelijks tijdschrift voor de geschiedenis van de Universitaire Faculteiten Sint-Ignatius te Antwerpen*. Uitg. Met steun van het Ruusbroec-Genoteschap, Leuven, 68 (1927), S. 200ff.

Die Integration dialogischer Ausschnitte, die sich auch direkt an den Rezipienten richten, basiert auf einer im 13. Jahrhundert einsetzenden Dialogliteratur⁵⁵³, welche gerade im monastischen Rahmen zur Erbauung der jungen Mönche und Nonnen eingesetzt worden ist. Diese dialogischen Episoden regen die Aufmerksamkeit an und verstärken das Erinnerungs- und Imaginationsvermögen. Zudem ermöglichen sie einen emotionalen Zugang zum Passionstext. Die *Imitatio Christi* und *Mariae* erreicht mit dieser progressiven Glaubenspropaganda, wie sie später dann durch die *Devotio moderna* repräsentiert wird, bereits seit der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts einen didaktischen Höhepunkt. Um eine Verinnerlichung des Passionsgeschehens zu gewährleisten, wurde die biblische Geschichte zur Anschaulichkeit in einzelne Episoden, in einzelne Meditationsbilder zerlegt. Bei den teilweise bis weit ins 16. Jahrhundert verbreiteten und rezipierten Texten⁵⁵⁴ werden vor allem zwei Aspekte deutlich. Einerseits wird das wiederholte, nicht nur schmückende, sondern durchaus wissenschaftlich aufbereitete Zitieren bzw. Kompilieren exegetischer Ausführungen von im 14. Jahrhundert verehrten Autoren⁵⁵⁵ zum gängigen Motiv. Diese Form des Übernehmens bekannter Textstellen ist keine Erfindung des Spätmittelalters, sondern zeigt sich bereits bei früheren Autoren. Allerdings unterliegt dieses „Zitieren“ erst im 14. Jahrhundert einem neuen Systemgedanken. Exemplarisch am „*Malogranatum*“ konnte M. Gerwing feststellen, dass dieses Werk nicht nur Kompilations-, sondern

⁵⁵³Wie beispielsweise den „*Speculum*-Texten“, wie z.B. „*Speculum Virginum*“, einem Lehrbuch für junge Nonnen, dessen Inhalt aus einem Dialog zwischen dem Abt und einer jungen Nonne besteht, der sämtliche Glaubensfragen und Verhaltenscodices behandelt. Siehe hierzu auch: *Speculum Virginum*“, hrsg. von Irene Birkenbusch, Frankfurt/Main, New York 1995. Auch der zwischen 1310 und 1324 datierte „*Speculum Humanae salvationis*“ führt in exegetisch bis allegorischer Sprache die wichtigsten Szenen aus der *Vita Christi* und *Mariae* vor. Christus und Maria werden teilweise bestimmten Funktionen (Fürbitte) oder Typen (Vorbild) zugeordnet, die dem Rezipienten das Heilgeschehen vorführen. Das Bild wird hier als eine Art „Katalog“ verwendet, um die Übersichtlichkeit des Werks zu gewährleisten. Der Leser wird durch die Bilder und ihre suggestive Eindringlichkeit auf die wichtigsten Inhalte des Textes aufmerksam gemacht. „Darüber hinaus sollen sie den Leser stimulieren und für die Botschaft des Textes gewinnen. Sie entfalten durch positive und negative Vorbildfiguren, Verheißungs- und Abschreckungsbilder ihre moralische Wirkung auf den Betrachter und steigern so die affektive Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens.“ (Niesner, Manuela, S. 345) Zum *Speculum humanae salvationis* siehe u.a.: Niesner, Manuela: *Das Speculum humanae salvationis* der Stiftsbibliothek Kremsmünster. Edition der mittelhochdeutschen Übersetzung und Studien zum Verhältnis von Bild und Text, Köln, Weimar, Wien 1995, bes.: 173ff. Die Bilder sind nicht allein erzählende *Historia*-Bilder, sondern dienen z.T. der meditativen Versenkung. Die den Bildern hinzugefügten Tituli und Beschriftungen bestätigen den meditativen Charakter der Bilder.

⁵⁵⁴Hier meine ich den „*Dialogus dictus Malogranatum*“, die „*Meditationes Vitae Christi*“ und die *Vita Christi*“. Ignatius von Loyolas Exerzitienbuch wurde von Ludofs *Vita Christi* beeinflusst. Siehe hierzu u.a.: Rahmer, H.: *Ignatius von Loyola und das geschichtliche Werden seiner Frömmigkeit*, Graz, Salzburg, Wien 1949²; Schwager, R.: *Ignatius und seine Exerzitien im Wandel der Kirche*, Zürich, Einsiedeln, 1970.

⁵⁵⁵Gerwing, M.: wie Anm. 59. M. Gerwing listet eine Aufzählung der zitierten Autoren und deren im 14. Jahrhundert meist verwandten Schriften auf. Zu den neben dem AT und NT im 14. Jahrhundert häufig zitierten Schriften gehören die Werke Gregorius (Magnus), Augustinus, Bernhardus von Clairvaux, Richard von St. Viktor, Hugo von St. Viktor, Ambrosius (von Mailand) und schließlich Thomas von Aquin.

auch Dialogstrukturen aufweist.⁵⁵⁶ Beide „fungieren nicht als rein äußerliche Daten. Sie sind vielmehr sichtbares Symptom einer inneren Geisteshaltung, die wiederum Ausdruck einer [...] Spiritualität ist.“⁵⁵⁷ Der fromme und asketische Verzicht auf die eigene zugunsten einer allgemeinen Gültigkeit entspricht der Geisteshaltung der frühen Reformtheologen und drückt sich in einem „vollendeten Ein- und kontemplativen Aufgehen in Gott“ aus, einhergehend mit dem Verzicht auf „schriftstellerische Extravaganzen [...] des Verfassers zugunsten der bedeutenden Präsentation der christlichen Weisheitsüberlieferung.“⁵⁵⁸ Die Repetition von tradierten Thesen bekannter Autoren im Zusammenhang mit dem Leben und Leiden Christi sowie die Anleitung zur persönlichen Auseinandersetzung mit dieser Materie, dient vor allem aber zur Bestätigung der christlichen Lehre.

Der zweite wichtige Aspekt dieser Schriften bezieht sich auf die teilweise deutliche Appellierung an das Bildwerk. Zwar wird selten explizit auf die Kunst als Bedeutungsträger des Inhalts Bezug genommen. Dennoch werden bestimmte Aussagen durch Bildtypen erklärt. Hier dominieren die Darstellung der Madonna, des Kreuzifixus, der Christus-Johannesgruppe sowie der Pietà, demnach allen Bildtypen, die weitestgehend zur persönlichen Andacht konzipiert wurden. Mit diesen, zum Teil liturgisch eingebundenen,⁵⁵⁹ jedoch an der privaten Devotion orientierten Bildtypen konnte die gesamte Vita et Passionis Christi bildhaft erläutert werden. Diese Beziehung zwischen Text und Bild, wie sie im 14. Jahrhundert vorliegt, lädt dazu ein, bestimmte Bildtypen vor dem Hintergrund der Meditationsstrategie und deren Vokabular zu betrachten und die gegenseitigen, aufeinanderfolgenden Reaktionen von Bild zu Text zu untersuchen. In den genannten Texten werden wichtige Stationen aus dem Leben Christi, d.h. die, die emotionale Regung des Rezipienten besonders herausfordernden Szenen, wie die Geburt, die Epiphanie, die Präsentation und die Beschneidung, in einer sehr bildhaften Sprache beschrieben. Damit reflektiert der Text eine Form, den Glauben durch Nachempfinden, Verinnerlichen und Imitieren des Lebens und Leidens Christi und Mariae in den Alltag zu transformieren. Das subjektive Erfahren des Geschehenen, das Streben danach, die Stationen des Lebens Christi vor das eigene innere Auge zu führen und nacherleben zu können, wird bewusst in den Texten initiiert. Der Rezipient wird aufgefordert, aktiv an dem beschriebenen Geschehen teilzuhaben und somit die Möglichkeit der compassio, gegebenenfalls

⁵⁵⁶ Gerwing, M.: wie Anm. 59, S. 147.

⁵⁵⁷ Gerwing, M.: wie Anm. 59, S. 139.

⁵⁵⁸ Gerwing, M.: wie Anm. 59, S. 138.

⁵⁵⁹ Das Vesperbild sowie die Christus-Johannesgruppe erscheinen nur partiell vor einem liturgischem Hintergrund.

auch der conformitas, und damit wieder den ursprünglichen Zustand des „Abbildes Gottes“⁵⁶⁰ erreichen zu können.

„Dico primo quod iugis meditacio vite Domini Iesu roborat et stabilitat mentem contra vana et caduca, [...]. Secundo fortificat contra tribulaciones ut in martyribus. [...]. Tercio dico quod docet circa gerenda, ut nec hostes nec vicia irruere vel fallere possint: hoc ideo quia perfeccio virtutum reperitur ibidem. Ubi enim caritatis excelse pauperitatis, eximie humilitatis, profunde sapiencie, oracionis, mansuetudinis, obediencie, paciencie, ceterarumque virtutum exempla et doctrinam sic invenies, sicut in vita Domini virtutum? [...] Vides ergo ad quam excelsum gradum meditacio vite Christi perducit. Sed et tamquam fundamentum efficax ad maiores contemplacionis sublimat gradus: quia ibidem invenitur unccio que paulatim purificans et elevans animam, docet de omnibus, de quibus non est sermo ad presens. [...]“⁵⁶¹

Die Notwendigkeit der intensiven Auseinandersetzung mit dem Leben Christi bezieht sich auf die Vorbildhaftigkeit seiner eigenen Person für die Gläubigen. Während die „Meditationes“ den angesprochenen Gläubigen selbst nicht definieren, wird der Rezipient in der etwas später datierten „Vita Christi“ fast durchgängig als Sünder (peccator) bezeichnet. In seinem didaktischen Aufbau ist diese Schrift allerdings mit den „Meditationes“ durchaus vergleichbar.

„[...] Peccator invitatur ad veniam et imitationem Christi - Primo itaque peccator cupiens peccatorum suorum sarcinam deponere, et ad requiem animae pervenire, audiat Deum peccatores invitantem ad veniam, et dicentem: Venite ad me omnes, qui laboratis, scilicet labore vitiorum; et onerati estis, scilicet sarcina peccatorum; et ego reficiam vos, scilicet sanando ac refovendo; et invenietis requiem animabus vestris, et hic et in futuro. Audiat ergo aegrotus pium et sollicitum medicum, et veniat ad ipsum per profundam contritionem, ac sollicitam confessionem, et studiosum propositum semper declinandi a malo et faciendi bonum. – Secundo, peccator, sed jam in Christo fidelis effectus, tamquam ipsi per poenitentiam reconciliatus, studeat diligentissime medico suo adhaerere, et suam familiaritatem acquirere, ejus sanctissimam vitam recogitando omni qua poterit devotione. [...] Saepius tamen recurat ad praecipua Christi memorialia, videlicet: ad incarnationem, nativitatem, circumcisionem, epiphaniam, praesentationem in templo, passionem, resurrectionem, ascensionem, Spiritus Sancti effusionem, adventum ad iudicium : causa specialis recordationis, et exercitationis, ac spiritualis recordationis, ac consolationis. [...]“⁵⁶²

Noch deutlicher und lehrhafter formuliert werden hier die Notwendigkeit und die Wirkung dieser Meditationsstrategie demonstriert. Dem Sünder wird das Lesen und das meditative Nachvollziehen der im einzelnen sogar aufgezählten Szenen aus dem Leben Christi als heilsam und reinigend beschrieben. Die Erinnerung an die Vita Christi wird den Gläubigen als Trost für das bisherige, unbedeutende Leben empfohlen. Eine ausführliche Anleitung zur effizienten Meditation wird vorgegeben.

⁵⁶⁰ hierzu siehe Kapitel IV.

⁵⁶¹ Iohannis de Cavlibus: Meditationes vite Christi, wie Anm. 57, Prologus.

⁵⁶² Ludolf von Sachsen, Vita Jesu Christi, wie Anm. 58, Prooemium in Vitam Jesu Christi, 2.

„[...] *Methodus quo meditanda est vita Christ. – Vidisti ergo ad quem excelsum gradum meditationes vitae Christi perducunt: nunc in ipsas meditationes te aliquantulum introducere tentabo, non omnia quae in Evangelio scripta sunt pertractando, sed quaedam devotiora ex his eligendo. Nec credas quod omnia, quae Christum dixisse vel fecisse meditari possumus, scripta sunt, sed ad majorem impressionem ea tibi sic narrabo prout contigerunt, vel contigisse pie credi possunt, secundum quasdam imaginativas repraesentationes, quas animus diversimode percipit. Nam circa divinam Scripturam meditari, intelligere et exponere, multifarie possumus, prout credimus expedire, dummodo non sit contra veritatem vitae, vel justitiae, aut doctrinae, id est, non sit contra fidem, vel bonos mores. [...]*⁵⁶³

Die Meditationstexte des 14. Jahrhunderts sprechen von der Ausbildung des „inneren Auges“, der Imaginationskraft als ars memorativa. Das Gebet und die Andacht, auch vor einem Bildwerk, werden demnach „nicht nur analog mit der Gedächtnislehre interpretiert, sie sind selbst Akt der Imagination und Memoria.“⁵⁶⁴

VI.1.2 Die Imitatio Mariae als Dienst am Gottessohn in den Meditationstexten und Visionen des 14. Jahrhunderts

Die Suche nach einem neuen, modernen, d.h. der Zeit entsprechenden Heiligenbild, wie es beispielsweise das Bild der Muttergottes, der Madonna und der Pietà am Ende des 14. Jahrhunderts zeigt, ergab sich unter anderem aus dieser modernen Frömmigkeitstheologie des 14. Jahrhunderts. Die Ablösung von traditionellen Formideen und der Ausbildung einer neuen, bildhaft operierenden Meditationsstrategie läßt eine Gegenüberstellung von Bildwerken und Texten zu. Die Schöne Madonna konnte demnach, mehr als das Marienbild zuvor, ebenfalls der spätmittelalterlichen Mnemotechnik gedient haben. Während die Stücke der einen Gruppe⁵⁶⁵ die Zusammengehörigkeit zwischen Mutter und Sohn durch ein kunstvoll inszeniertes Spiel um und mit dem Apfel ausdrücken, wird das innige, intime, ja körperliche Verbundensein beider Figuren in der anderen Gruppe⁵⁶⁶ über die Berührung Mariae demonstriert. Mit diesem Moment der Präsentation von körperlichem Verbundensein wird im Marienbild die emotionale Ebene hervorgehoben. Wie jedoch ist die Emotionalität dieser Darstellungsform zu beschreiben?

Wie eine Visionsbeschreibung der Nonne S. Anne aus dem Kloster Katharinenthal bei Konstanz zeigt, ist die Transsubstantiation, fernab von jeglichem liturgischen Kontext als interaktiver Prozess zwischen Bild und Betrachter thematisiert worden. Diese

⁵⁶³ Ludolf von Sachsen: Vita Jesu Christi, hrsg. von L.M. Rigollot, Paris, Brüssel, 1887, Prooemium in Vitam Jesu Christi, 11.

⁵⁶⁴ Lentens, Thomas: wie Anm. 495, S. 84.

⁵⁶⁵ Thorn, Bonn, Breslau

⁵⁶⁶ Pilsen, Altenmarkt, Sternberg, Krumau

sogenannten Verwandlungsvisionen,⁵⁶⁷ wie sie vor allem bei Margaretha Ebner beschrieben werden, geben Auskunft über das Verlangen nach einer möglichst realen Vorstellung des Christuskindes.

„[...] Ein schwester diú hiess S. Anne von Constenz, die gieng fúr únser frowen bild, da si unsern herren an ir arm het und nam des kindlis fuessli in ir hand mit grosser andâht, do ward daz fuessli fleisch und bluot in ir hant. [...]“⁵⁶⁸

Ähnlich, aber mit deutlicher Betonung einer Art „Eigeninitiative“ von Seiten des von Künstlerhand gefertigten Christuskindes, zeigt sich auch die folgende, aus dem selben Kloster von der Nonne Adelheit Oethwins, stammende Verwandlungsbeschreibung:

„[...] und ze einem mal, do gieng si fuer unser frowen, da si das kindli uff der schoss hat und bat unser frowen mit herczklicher begird, das si si erfrowti an ir geswistergit und in dem gebett do bot ir das kindli sin fuessli, das nam si in ir hand, do ward das fuessli flaisch und bluot und do zoh da kindli sin fuessli an sich. [...]“⁵⁶⁹

Die Verwandlungsvision des Heiligen Gregor klingt unweigerlich an, erhält aber zugleich durch den direkten Bezug zu dem, am persönlichen Gebet partizipierenden Bildwerk eine andere Intention. Es ist aber nicht eine von Gott auserwählte, sondern eine, scheinbar bedeutungslose Person, die ein solches Wunder am eigenen Leib erfahren darf. Das Bildwerk wird zum Auslöser des Wunsches und zugleich zum Gegenstand von dessen Erfüllung. Wie bei Margaretha Ebner vertritt das leblose Kunststück den Gottessohn. Bei Margaretha Ebner selbst wird der emotionale Bezug, sowohl zum Christuskind wie auch zum Kruzifixus, stark körperhaft ausgedrückt. Die Zuneigung zu Gott wird in der *Compassio Christi* bzw. der *Imitatio Mariae* affektiv, die Trennung zwischen *dilectio*, *caritas* und *amor* nicht mehr deutlich herausgestellt.

Die Meditationstexte des 14. Jahrhunderts sprechen diese emotional körperliche Ebene allerdings nicht direkt an. Vielmehr fingieren sie durch ihre bildhafte Beschreibung der *Vita Christi*, die einzelnen Lebensstationen Christi genau zu kennen. In den meisten Texten werden die biblisch fundierten Lebensabschnitte der *Vita Christi* mit der mittelalterlichen hagiographischen Tradition verschmolzen, wie beispielsweise der folgende Abschnitt aus den „*Meditationes Vitae Christi*“ zeigt. Die literarisierte Ausweitung einzelner Episoden dieser *Vita* von dem prädestinativen Moment der Lebensgeschichte *Mariae* bis hin zur Ausgießung des Heiligen Geistes wird jedoch

⁵⁶⁷ Rode, R.: wie Anm. 329, S. 86.

⁵⁶⁸ Birlinger, K.: *Die Nonnen von St. Katharinenthal bei Diszenhofen, Alemannia* Bd. XV, Bonn 1887, zitiert aus: Rode, R.: wie Anm. 329, S. 86.

⁵⁶⁹ Birlinger, K.: wie Anm. 568.

durch eine detaillierte und unmittelbare Beschreibung ergänzt. Weiter ist durch die teilweise direkte Ausrichtung an die „fratres“, indirekt aber auch an den Leser/Zuhörer, die Rezeptionsebene erweitert. Der Begriff des „Erbauungstextes“ kann demnach durchaus die Intention der neuen exegetischen Meditationsstrategie der *Devotio moderna* benennen. Als eine für die *Vita Christi* relevante Szene ist die Beschreibung der Geburt, die um jene neuartigen Inszenierungen den biblischen Inhalt erweitert.

„[...] Tunc Filius Dei exiens de matris utero, sine aliqua molestia vel lesione, in momento sicut erat in utero sic fuit extra uterum super fenum ad pedes matris sue. Et mater incontinenti se inclinans, recolligens eum et diligenter amplexans, posuit in suo gremio. Et ubere de celo pleno, a Spiritu Sancto edocta, cepit lavare sive linire ipsum per totum cum lacte suo. Quo facto, involuit eum in velo capitis sui et posuit eum in presepio. Tunc bos et asinus flexis genibus posuerunt ora super presepium, flantes per nares ac si ratione utentes cognoscerent quod puer sic pauperrime contactus, calefaccione tempore tanti frigoris indigeret. [...]“⁵⁷⁰

Nach einer narrativen Darstellung, die durch eine darauffolgende exegetische Betrachtung der Geburt theologisch untermauert wird, folgt eine solche direkte Ausrichtung an die „fratres“, die, selbst als Identifikationselemente für den Rezipienten in dem Text integriert sind, auf bedeutende Aussagen des biblischen Geschehens aufmerksam gemacht werden.

„[...]Et tamen, fratres, ipse est promissus olim per lesaiam paruulus, sciens reprobare malum, et eligere bonum. Malum ergo voluptas corporis, bonum vero afflictio est: siquidem et hanc elegit, et illam reprobat Puer sapiens, Verbum infans. [...]“⁵⁷¹

Wie alle nach der Heiligen Schrift bei der Geburt anwesenden Figuren (Maria, Joseph, Engel, Esel, Ochse) wird auch der Rezipient aufgefordert, sich an der Freude der Verehrung direkt geistig und körperlich zu beteiligen.

„[...] Deinde osculare pedes pueri Iesu iacentis in presepio, et roga Dominam ut eum tibi porrigat vel permittat accipere. Accipias eum, et inter brachia tua retine. Intuere faciem eius. Diligenter ac reverenter deosculare, et delectare in eo confidenter. Hec facere potes quia ipse ad peccatores venit pro eorum salute. Et cum eis humiliter conversatus est et tandem se ipsis dimisit in cibum. [...] In his delectare, iucundare, ac sedule meditari memento; et quantum potes sta familiaris Domine et puero Iesu. Et intuearis faciem eius sepe, in quam desiderant angeli prospicere. Semper tamen, ut dixi, cum reverencia et timore, ne paciariis repulsam. Reputare enim te debes indignam a talium conversatione. [...]“⁵⁷²

Deutlich und unmissverständlich wird der Aufruf zur *Imitatio Mariae* ausgedrückt. Die direkte Ausrichtung an den Rezipienten integriert zudem eine, auf Emotionalisierung

⁵⁷⁰ Iohannis de Cavlibus: *Meditationes vite Christi*, wie Anm. 57, VII, De Nativitate, LVC 2.

⁵⁷¹ Iohannis de Cavlibus: *Meditationes vite Christi*, wie Anm. 57, VII, De Nativitate, LVC 2.

⁵⁷² Iohannis de Cavlibus: *Meditationes vite Christi*, wie Anm. 57, VII, De Nativitate, LVC 2.

ausgerichtete Ebene, die durch die körperliche Aktion, dem Küssen und Wiederküssen, „deosculare“, der Füße Christi als Devotions- und Verehrungsgestus, gesteigert wird. Die Szenen der Inkarnation und der Geburt in der „Vita Christi“ Ludolfs von Sachsen sind weniger narrativ. Das Wunder der Menschwerdung Gottes bildet den Schwerpunkt dieser Szenen, die in einer exegetischen Betrachtung die Bedeutung der Inkarnation für den Gläubigen herausstellt. Die wichtige Funktion der Muttergottes als Voraussetzung für die Inkarnation wird zwar erwähnt, die Autonomie Gottes beim Inkarnationsakt selbst, gleichzeitig aber betont.

„[...] Unde statim in his verbis Mariae, Filius Dei totus intravit in uterum ejus, et ex ea carnem assumpsit, et totus in sinu Patris remansit. In instanti enim fuit totum corpus Christi formatum, et anima rationalis creata; simul utrumque divinitati in persona Filii conjunctum, ut idem esset Deus et homo, salva utriusque naturae proprietate. Fuit autem corpus Christi formatum ex sanguine B. Virginis, non ex carne, et fuit in instanti sanguinis separatio, consolidatio, figuratio, animatio, deificatio. Et in eodem instanti, fuit plenus et perfectus homo, in anima et carne, secundum omnia corporis lineamenta, sed parvulus valde, ita ut membrorum distinctio vix posset discerni visu humano. Postea vero naturaliter in utero crevit ut alii, licet membrorum distinctio, et animae infusio dilata non fuerit, ut in aliis. Fuit etiam perfectus Deus sicut et perfectus homo: [...]“⁵⁷³

Christus ist nach dieser Deutung nicht aus dem Fleisch, sondern aus dem Blut der Mutter geformt worden. Die Beschreibung der äußeren Erscheinung des, im Uterus geformten, Christuskindes macht die Bedeutung der Unterscheidung zwischen einem normalen Menschen und dem Gottessohn augenscheinlich. Gott ist als ganzer Mensch in den Uterus Mariae eingegangen und hat sich zu einem „perfectus homo“ entwickelt. Dieser kann zwar „parvulus valde“ kaum von einem Menschen unterschieden werden. Die Betonung der Verschmelzung beider Wesen „perfectus Deus sicut et perfectus homo“ zeigt aber vor allem das betonte Interesse an der Zwei-Naturen-Lehre, die nun hiermit auch bei der Geburtszene auffallend herausgestellt wird. Sowohl Christus selber, als auch die Muttergottes verkörpern sinnbildlich jenen, von Gott gewollten Urzustand des Menschen als Abbild Gottes und dienen daher als Idealbild. In jedem Tun des Menschen, das dem Verhalten Christi, Mariae, Johannes Evangelista und anderen Heiligen nahe kommt, ist die persönliche Läuterung jedes Gläubigen und damit die Gnade Gottes gegeben. Der Verfasser des „Malogranatum“ spielt damit auf den Gedanken der renovatio in Verbindung mit der Inkarnation an. Auf Augustinus basierend⁵⁷⁴ wird auch hier argumentiert, dass durch die Wirkung der Ursünde die Ebenbildlichkeit des Menschen mit Gott und somit das direkte Verständnis gestört sei.

⁵⁷³ Ludolf von Sachsen: Vita Jesu Christi, wie Anm. 58, Prima partis Caput V, De conceptione Salvatoris, 25.

⁵⁷⁴ Siehe hierzu Kapitel V, Anm. 20.

Diese „innerseelische Deformation des Menschen“⁵⁷⁵ kann nur unter der Voraussetzung der vollzogenen Erlösung durch Christus durch ein vorbildliches Verhalten behoben, also „renoviert“ bzw. „repariert“ werden. Der status perfectus ist im „Malogranatum“ zugleich der status inocentiae.⁵⁷⁶ Die Freude über die Geburt schließt bei Ludolf in einer Art Lobgesang auf dieses freudvolle Ereignis an. Er ruft, weniger deutlich als in den Meditationes dazu auf, den Tag der Geburt „cum gaudio“ zu meditieren.

„[...] Meditari ergo debes cum gaudio, quanta sit hodierna solemnitatis [,,,]. Denique omnia quae de Incarnatione dicta sunt, quasi hic clarius elucescunt ibi inchoata hic manifestata. [...] Videas nunc illa, ac istis conjunge et applica. Merito ergo est ista dies gaudii et exultationis, ac laetitiae magnae nimis. [...]“⁵⁷⁷

Zur Mitfreude aufgerufen wird der Leser bzw. der Zuhörer der Vita Christi auch bei der Szene der Epiphanie. Das ehrerweisende, demutsvolle Verhalten der Könige gegenüber dem göttlichen Sohn wird eingehend beschrieben. Selbst die anfängliche Angst der Muttergottes wird in die Szenen eingebunden und belebt die Dramatik des Geschehens. Die kurzen Zweifel Mariae, die sie durch das Verhalten des Sohnes schnell ablegen kann, machen die Menschlichkeit der Heiligenfiguren deutlich und zeigen zudem die liebevolle Beziehung der Mutter zu ihrem göttlichen Sohn – ein Zustand, der so von jedem Gläubigen nachzuahmen sein sollte. *„[...] Domina sentit strepidum et tumultum, et accepit puerum Iesum reverenter. [...]“⁵⁷⁸*

Dem Rezipienten wird das Geschehen nicht nur geschildert. Ihm wird zugleich durch eine direkte Ausrichtung jedes einzelnen Ablaufs bildhaft vor Augen geführt und damit seine Imaginationskraft gefordert.

„[...] Honorant eum ut regem, et adorant ut Deum. Vide quam magna fuit eorum fides! Quid enim erat credere quod ille puerulus sic viliter indutus, cum paupercula matre inventus et in loco sic abiecto; sine societate, sine familia, sine omni ornatu, esset rex Ecclesie, Deus verus? Et tamen utrumque crediderunt. Tales duces et tales primicias nos oportebat habere! [...] Querunt ab ea de condicionibus istius pueri et Domina narrat. Et illi omnia credunt. Conspice bene eos, quia reverenter et curialiter stant loquuntur et audiunt. Conspice etiam Dominam, quia cum rubore est in verbis istis, et oculis ad terram demissis cum verecundia loquitur. [...] Conspice etiam puerum Iesum. Nondum loquitur sed stat cum maturitate et gravitate tanquam intelligens. Et

⁵⁷⁵ Gerwing, M.: wie Anm. 59, S. 191.

⁵⁷⁶ Malogranatum, HS Prag, Incunabel, wie Anm. 59, Prooemium, 2 I.

⁵⁷⁷ Ludolf von Sachsen: Vita Jesu Christi, wie Anm. 58, Prima partis Caput IX, De Nativitate Salvatoris, 26.

⁵⁷⁸ Iohannis de Cavlibus: Meditationes vite Christi, wie Anm. 57, IX, De Epiphania sive manifestacione Domini Iesu.

*benigne respicit eos et illi multum delectantur in eo, tam visu mentali tamquam intus edocti; et illuminati ab eo quam corporali, quia speciosus erat pre filiis hominum [...].*⁵⁷⁹

Die hier betonte Vorbildhaftigkeit der Magier lässt sich bei Ludolf auch auf die Figur des Priesters Simeon übertragen. Die Belohnung für ein gottgewolltes Leben wird hier in der Situation ausgedrückt, in der Simeon den Gottessohn als Mensch sehen und zugleich „leiblich“ tragen darf. Simeon wird für seine Erkenntnis, mit den Augen des Fleisches den Menschen, mit den Augen des Geistes aber Gott⁵⁸⁰ erkannt zu haben, durch die Erlaubnis des Tragens des Christuskindes belohnt. Der Aspekt des „leiblichen“ Tragens des Christuskindes wird zum Gnadenakt Gottes am Menschen. Maria, als Auserwählte, hat Gott erkannt und ihm im Glauben vertraut, bevor sie ihn leiblich tragen durfte. Ihr vorbildlicher Glauben wird durch die Gnade Gottes belohnt. Bei der Anbetung der Magier wird die Zwei-Naturen-Lehre ebenfalls an den Gnadenakt gebunden, wenn Ludolf die uns als Vorbilder dienenden „duces“,⁵⁸¹ den König lobend und ihn als Herrn erkennend, beschreibt. Sie finden mit ihrem Erkennen nicht nur Gefallen bei Gott selber, sondern vor allem auch bei Maria, deren Freude über dieses devote und ehrerbietige Verhalten deutlich wird.

*„[...] Ingressi itaque, et procidentes tam mente quam corpore, genua flectunt puero Jesu humiliter, et adoraverunt eum in carne Deum verum, adoratione scilicet laetiae, reverenter. Honorant ut regem, et adorant ut Deum; vident enim hominem et agnoscunt Deum. [...] Quanta tunc exsultatio tibi fuit, o Virgo beatissima, quis cogitare valeat, quando eum quem nuper genueras, tunc jam quasi Deum adorari videbas? [...]“*⁵⁸²

In Ludolfs Vita wird auf die Szenen der Beschneidung und der Präsentation im Tempel vergleichbar zu jenen, eher exegetisch beschriebenen Geburts- und Anbetungsszenen, ausführlicher eingegangen. Sie werden in ihrer Anschaulichkeit außergewöhnlich affektiv dargestellt. Nach der Darlegung Ludolfs auf die Notwendigkeit der Beschneidung Christi erläutert er diese Handlung als *„[...] Ritus circumcisionis a beato Patriarcha Abraham exordium sumpsit, quando et ipse nominis amplificationem accepit. [...]“* Christus, nun als Beginn einer neuen Zeit, hat dieses „ritus circumcisionis“ aus Demut gegenüber seiner Vorväter ausgeübt.

⁵⁷⁹ Iohannis de Cavlibus: Meditationes vite Christi, wie Anm. 57, IX, De Epiphania sive manifestacione Domini Iesu.

⁵⁸⁰ „[...] Viderunt quidem oculi carnis hominem; sed oculi mentis cognoverunt eum esse Deum. [...]“ Ludolf von Sachsen: Vita Jesu Christi, wie Anm. 58, Prima partis Caput XII, De Praesentatione Domini in Templum, 11.

⁵⁸¹ „[...] Tales duces, et talia primitiva nos habere oportebat.“⁵⁸¹ Ludolf von Sachsen: Vita Jesu Christi, wie Anm. 58, Prima partis Caput XI, De Epiphania Domini, 11.

⁵⁸² Ludolf von Sachsen: Vita Jesu Christi, wie Anm. 58, Prima partis Caput XI, De Epiphania Domini, 11.

„[...] *Ab humilitate ergo, quae est radix, et custos virtutum, Jesus sumens initium, circumcisionis accepit signaculum, ut pro te sanguinis pretium non tardans effundere, se tuum verissimum Salvatorem ostendat, patribus tam verbo quam signo repromissum, eique assimilatum, per omnia, praeter ignorantiam et peccatum. [...]*“⁵⁸³

Der Schwerpunkt dieser ausführlich exegetisch dargelegten Szene liegt auf der Betonung der Aufopferungsbereitschaft Christi für die Menschheit. Christus hat nicht nur am Kreuz für die Menschen sein Blut vergossen, sondern bereits als Kind das irdische Leid auf sich genommen, um die Menschen zu erlösen.

„[...] *Tempestive coepit pati pro nobis, et qui peccatum non fecit, poenam hodie portare incepit pro peccatis nostris. Non solum enim in virili, sed etiam in infantili aetate sanguinem suum pro nobis voluit fundere. [...]*“⁵⁸⁴

Die Dramatisierung der Beschneidungsszene wird wiederum durch eine direkte, deutlich emotionalisierte Ausrichtung an den Rezipienten erlangt. Dieser wird, nun imaginativ unmittelbar an der Szene partizipierend, aufgerufen, mit Christus und seiner Mutter mitzuleiden.⁵⁸⁵

„[...] *Ploravit autem puer Jesus hodie, propter dolorem quem in carne sensit; nam veram carnem et passibilem, sicut ceteri homines habuit. Sed, eo plorante, credisne quod mater potuerit lacrymas continere? Ploravit ergo, et ipsa. Compatere, et tu, sibi, et plora etiam cum eo, quia hodie ipse fortiter ploravit. [...]*“⁵⁸⁶

Die Muttergottes erhält in den „Meditationes“ eine bedeutende Rolle. Indem die *Compassio Christi* durch das Verhalten *Mariae* deutlich hervorgehoben wird, erreicht sie als Vorbild die Aufmerksamkeit der Szene. Die *compassio* wird als Tröstung Gottes beschrieben. Damit steht sie eindeutig in Verbindung mit der Intention der Passionsmeditation des 14. Jahrhunderts.

„[...] *Quam enim tenerrime diligebat a ploratu cessare volebat; similiter et mater cuius viscera totaliter commovebantur in dolore et lacrimis filii, et nutu et verbis consolabatur eum. Intelligebat enim tanquam prudentissima voluntatem eius quamvis nondum loqueretur. Et dicebat: Fili si vis me a ploratu cessare cessa et tu. Non enim possum te plorante non plorare. Et tunc ex compassione matris filius cum singultibus desistebat.*

⁵⁸³ Ludolf von Sachsen: *Vita Christi*, wie Anm. 58, Prima partis Caput X, De circumcisione Domini, 1.

⁵⁸⁴ Ludolf von Sachsen: *Vita Jesu Christi*, wie Anm. 58, Prima partis Caput X, De circumcisione Domini, 3.

⁵⁸⁵ „[...] *Fuit enim caro ipsius cum cultello lapideo a matre incisa. Nonne ergo compati debet ei? Sic certe et eciam causa nostri. Ploravit ergo puer Iesu hodie propter dolorem quem sensit in care sua: nam veram carnem et passibilem habuit sicut ceteri homines. Sed eo plorante credis ne quod mater potuerit lacrimas continere? Ploravit ergo et ipsa, quam plorantem filius stans in gremio eius aspiciens, paruulam manum suam ad os et vultum eius ponebat, quasi nutu rogans eandem ne ploraret. [...]*“ *Iohannis de Cavlibus: Meditationes vite Christi*, wie Anm. 57, VIII, De circumcisione Domini Iesu Christi.

⁵⁸⁶ Ludolf von Sachsen: *Vita Jesu Christi*, wie Anm. 58, Prima partis Caput X, De circumcisione Domini, 3.

*Mater vero et ipsius et suos abstringebat oculos. Vultum vultui applicabat, lactabat eum, et omnibus quibus poterat modis consolabatur.[...]*⁵⁸⁷

Die Funktion Mariae als Intercessor findet ihren Ausdruck in ihrer emotionalen Anteilnahme und dem vorbildlichen Verhalten gegenüber dem Kind seitens aller involvierten Figuren (Magier, Simeon). Der unmissverständliche Aufruf an den Leser zur Imitatio dieser Vorbilder erhält dadurch eine größere Anschaulichkeit. So wie Maria die Magier, als auch den Priester Simeon damit belohnt, das Kind leiblich spüren oder sogar tragen zu dürfen, so kann auch dem reuevollen, sich diesem Vorbild angleichenden peccator eine solche Gnade zuteil werden. Wenngleich sie zunächst ängstlich ihr Kind an sich nimmt, wie in der Begegnung mit den Magiern, (s.o.) so gibt sie durch den Willen Christi Simeon das Kind in die Hände.⁵⁸⁸ Jeder Gläubige kann es empfangen.

VI.1.3 Die Schöne Madonna und ihre Beziehung zur Devotio moderna

Die wiederholte Betonung der Sichtbarmachung Gottes bzw. der körperlichen, haptischen Gotteserfahrung in dem Bildtypus „Schöne Madonna“ sowie in den oben beschriebenen Texten lässt eine direkte Gegenüberstellung von Bildwerk und Text zu. Insbesondere vor dem Hintergrund der häufigen Appelle an jene, in der zeitgenössischen Kunst längst etablierten Bildwerke, durchdringt die gesamte Lebensbeschreibung Christi, sowohl in den „Meditationes“, vor allem aber in der „Vita Christi“ Ludolfs. Im Prooemium der „Vita“ sind deutliche Bezüge auf das Bildwerk zu erkennen, die auf eine direkte Wechselwirkung von Bildwerk und Meditationstext hinweisen. So wird, sich auf das Johannes-Evangelium sowie auf den Psalm 4,9 berufend, ein, in dieser Zeit in Süddeutschland weit verbreiteter Bildtypus der Christus-Johannesgruppe im Text „vor Augen geführt“,⁵⁸⁹ um die Belohnung Gottes, an seinem

⁵⁸⁷ Iohannis de Cavlibus: Meditationes vite Christi, VIII, De circumcissione Domini Iesu Christi.

⁵⁸⁸ „[...] Mater vero intelligens voluntatem Filii, porrexit eum Simeoni. [...]“⁵⁸⁸ Ludolf von Sachsen: Vita Iesu Christi, wie Anm. 58, Prima partis Caput XII, De praesentatione Domini in Templum, 10.

⁵⁸⁹ „[...] In labore etiam exteriori et interiori, recordare laborum et adversitatum Christi: et quodcumque in aliquo gravaris, statim ad ipsum pium patrem pauperum, tanquam parvulus ad matris gremium curre; totum te illi revela, totum committe, totum in ipsum jacta et projice, et ipse procul dubio tempestatem sedabit, et relevabit te. Non solum autem vigilans Domino Iesu intendas, sed et cum corpus strato recolligis, et caput reclinatorio imponis, sit tibi quasi cum beato Joanne super pectus Iesu recumbens: sicque recumbens super pectus Iesu suge ubera ejus, et in pace in idipsum dormies et requiesces. [...]“ aus: Ludolf von Sachsen: Vita Iesu Christi, Prooemium, wie Anm. 58. Siehe hierzu u.a.: Schuppisser, F.O.: wie Anm. 28, S. 169ff, Theobald, Michael: Mit den Augen des Herzens sehen. Der Epheserbrief als Leitfaden für Spiritualität und Kirche, Würzburg 2000. Der spätmittelalterliche Umgang mit diesem Epheser-Zitat ist vor dem Hintergrund des „individualisierten“ Glaubens zu verstehen und wird daher in der Personengruppe des Johannes mit Christus in Verbindung mit der persönlichen Glaubenserkenntnis genannt. Das „vor Augen führen“ wird durch den deutlichen Bezug zum Bildwerk erklärt. Der Autor des Epheserbriefs selbst „benutzt die wunderbare Metapher von den „Augen des Herzens“, um deren Erleuchtung er betet (1, 18): Glaubenserkenntnis ist Sache des ganzen Menschen, Herz und Verstand sind

geistigen und körperlichen Sein teilzuhaben, auszudrücken. Ebenfalls zum Zweck der inhaltlichen Erläuterung des Textes wird das Bild der Muttergottes mit Kind aufgerufen.

„[...] Haec vita multum reddit sanctos Dei favorabiles, pios, et benignos cultoribus suis, propter ipsum qui nobis cum illis commune est gaudium. Numquid, verbi gratia, beata Virgo, mater misericordiae, pietatis, et gratiae poterit te dispicere, vel oculos suos a te avertere, quamvis sis peccator, quando non solum semel in die viderit, sed et frequenter Filium suum quem super omnia diligit, in brachiis tuis et inter ubera tua commorantem? Numquid poterit te cum Filio suo quem portas deserere, quando viderit te praedicto modo, Filium suum tam sollicito per singula comitantem, et eidem pietatis officia, devotionis ministerium, per dies singulos exhibentem? Nullo modo. Sic et caeteri Sancti libentissime respiciunt illos, cum quibus Deus placatus habitare dignatur, cum ista vita faciat cultores suos consortes illorum, quia est et vita ipsorum [...]“⁵⁹⁰

Der Appell an die Imaginationskraft des Menschen durch den Bezug zum tradierten Bildtypus der Madonna wird als visuelle Hilfe eingesetzt, um den Willen des Gläubigen zur Imitatio zu unterstützen. Man soll in Gedanken dem Vorbild der Muttergottes folgen, um durch ein Nachahmen ihres Verhaltens die Gnade Gottes erhalten zu können. Um die Aufmerksamkeit der Muttergottes zu erlangen, muss man als Gläubiger sie, Maria, in ihrem Tun erst imitieren. Die Handlung wird auf das Kind, auf die Gnade, es anzuschauen, es zu tragen und „inter ubera sua“ zu stillen, bezogen. Die rhetorische Fragestellung, ob die barmherzige Muttergottes den Gläubigen, nachdem er sich durch devotes Verhalten bewiesen hat, immer noch ignorieren würde, ihre Augen von ihm wenden würde, beinhaltet die Antwort bereits. Der Gläubige selbst kann sich durch den Dienst am Christuskind der Fürsprache der Muttergottes und damit der Gnade Gottes gewiss sein. Ihr Herz, das beim Anblick des Sohnes in den Armen des sündenfreien Gläubigen erfüllt von Freude ist, wird ihren Einsatz für diesen in ihrer Funktion als Intercessor vor Gott positiv beeinflussen. Das Exerzieren der Meditation, wie es diese Anleitung vorgibt, ist demnach die Begründung des Liebesdienstes am Christuskind, der zugleich als ein Dienst an Gott verstanden werden will. Der Dienst an Gott ist Ziel und Zweck der Devotionsstrategie. Alle Bemühung und aller Verzicht kann und wird durch die Chance, das Christuskind leiblich tragen zu dürfen, erleichtert.

Das Bildwerk dient somit auch in den Meditationstexten des 14. Jahrhunderts als Memorierungshilfe. Ohne dass das Bildwerk selbst inszeniert wird, wird die Imagination aufgrund bekannter Bildtypen formuliert. Die Erinnerung an jene, vor Bildwerken erlebten Situationen, wie beispielsweise bei Heinrich Seuse, wird hier

gefragt.“, Theobald, Michael: siehe oben, S. 31. Der Epheser-Brief als Leitfaden der Spiritualität wird durch die didaktische Ummantelung der Lehrschriften des 14. Jahrhunderts bildhaft beschrieben.

⁵⁹⁰ Ludolf von Sachsen: Vita Jesu Christi, wie Anm. 58, Prooemium in Vitam Christi, 4.

aufgenommen und didaktisch eingesetzt. Das Bildwerk, das Seuse als einen wichtigen Teil seiner persönlichen Glaubenserfahrung ansah, erleichtert den Kontakt zum Immateriellen. Das haptische Erfahren des Körpers Christi wird bei den Meditationsanleitungen des 14. Jahrhunderts zum Identifikationsmoment für den Rezipienten. Hagiographische Inhalte und visionäre Erfahrung werden mit dem Medium Bild kombiniert. Bei der Anleitung zur geistigen Betrachtung des Lebens Christi wird die Darstellung einer spirituellen Szene in eine körperliche, d.h. haptisch erfahrbare, transformiert. Das Bild der Muttergottes mit dem Jesuskind dient somit auch hier, wie der Kruzifixus, als Memorierungshilfe, ist aber seinem Ausdruck nach subjektiver, intimer und stärker auf den singulären Betrachter bezogen. Damit wird deutlich, dass nicht allein die Vergewisserung des Seins und Handelns Christi und Mariae genügt, sondern explizit verlangt wird, dieses Verhalten wirklich nachzuempfinden, zu kopieren. Nur so würde einem dieselbe Gnade zuteil.

Das Madonnenbild drückt sich in seiner betonten Unmittelbarkeit in bezug auf die Nähe zur Devotionsstrategie aus und lässt sich dadurch auch, am Beispiel der Schönen Madonnen aus Krumau bzw. Sternberg, in einen direkten Vergleich bringen. Die Besonderheit der Krumauer Figur besteht vor allem in der artifiziellen Kombination der Gestaltungsformen beider Grundtypen, der Gruppe um die Pilsener Madonna und der Gruppe um die Thorner Madonna (siehe Kap. I). Sie unterscheidet sich in ihrer außergewöhnlichen Komposition nicht nur von dem tradierten Marienbild, sondern hebt sich auch maßgeblich von den anderen Schönen Madonnen ab. Der größte Unterschied bezieht sich insbesondere auf die ostentative Präsentation des Christuskindes. Wenngleich das Motiv der gesteigerten Ostentatio im Madonnenbild „um 1400“ bereits durch die explizite Nacktheit Christi sowie durch die Demonstration seines fleischlichen Körpers aufgrund des Hautmotivs die Tradition durchbricht, erreicht die Krumauer Schöne Madonna eine neue, bisher unbekannte Präsentationsform. Die strukturellen Veränderungen, die sich in Verbindung mit der kompositorischen Synthese beider Grundtypen ergeben, erlauben es, diese Figur inhaltlich von den anderen Beispielen abzuheben. Die durch das hohe Tragen des Kindes und das gleichzeitige Zurücknehmen des Oberkörpers Mariae bedingte breite Gewandbasis geben der Krumauer Madonna eine enorme Raumwirkung. Aufgrund der breiten Stoffmasse, die sich aus der dominanten, raumgreifenden Schüsselfalte sowie aus den undulierend herabfallenden Kaskaden entwickeln, erhält das Kind eine schützende Unterlage, aus der es in aufgerichteter Position den Betrachter anblickt. Das Hautmotiv, welches Krumau aus der ersten Gruppe übernimmt, wird durch die veränderte Haltung eklatanter. Beide Hände Mariae drücken sich in dem weichen

Körper des Kindes ab, um die vermeintlich kraftvolle Bewegung des Knaben abzufangen. Dazu nimmt die Muttergottes den Oberkörper etwas stärker als in den anderen Beispielen zurück. Diese Kombination von kleinen, abgeänderten „Bewegungsabläufen“ transportieren das Christuskind mehr als bei den anderen Beispielen in das Zentrum der Aussage. Wird einmal durch die Y-förmige Gegenbewegung zwischen Mutter und Kind die Kontaktaufnahme von Kind und Betrachter erhöht, wird zum anderen gleichzeitig das haptische Motiv durch seine Verdoppelung dramatisiert. Die Polarität von massiger Stoffunterlage einerseits und nacktem Fleisch Christi andererseits sowie die gegensätzliche Ausrichtung der Bewegungen beider Figuren erweitert in diesem Madonnenbild das Spektrum der inhaltlichen Aussagen. Vor dem Hintergrund der Textauszüge⁵⁹¹ scheint auch diese Schöne Madonna neue Schwerpunkte zu setzen. So ist augenscheinlich, dass im Vergleich zu all den anderen Schönen Madonnen der Präsentationswille hier wesentlich stärker vom Kind ausgeht. Während Pilsen (Abb. VI.1) und Altenmarkt (Abb. VI.2) noch eng mit der Epiphanietradition verbunden bleibt, d.h. das Kind dem Betrachter von der Muttergottes gezeigt wird und diesen durch die Demonstration des fleischlichen Körpers zur *Imitatio Mariae* aufruft, wird im Krumauer Beispiel die Interaktion von Mutter, Kind und Betrachter inhaltlich erweitert. Das auffällige Zurücknehmen des Oberkörpers *Mariae*, verbunden mit dem schützenden Mantelbausch, dem fast angstvollen Halten des Kindes sowie ihrem sorgenvollen, zweifelnden Blick erinnert zwar weiterhin an die Szene der Epiphanie, aber ergänzt das Thema der Präsentation im Tempel wie in den „*Meditationes Vitae Christi*“ und der „*Vita Christi*“ beschrieben. Maria kann sich, wie ihre Haltung demonstriert, nicht sofort entscheiden, dem Gegenüber das Kind zu reichen.

Die im Prooemium der „*Vita Christi*“ beschriebene, deutlich am Marienbild orientierte Anleitung zur *Imitatio* klingt hier an. Der Betrachter soll sich, dem Text nach, durch devotes Verhalten läutern, damit ihm die „*beata Virgo*“, das Kind in die Arme geben kann. Erst wenn er ihr Verhalten nachahmt, dann kann sie sich nicht mehr von ihm abwenden. Die Krumauer Madonna (Abb. VI.3) formuliert das in einer vergleichbaren „interaktiven“ Rhetorik. Einerseits präsentiert sie dem Betrachter das Kind unter Zweifeln, hebt aber zugleich des Kindes Körperlichkeit besonders hervor, um so den Wunsch des Gläubigen nach haptischem Erfahren des Gottessohnes zu steigern. Mit dieser bildrhetorischen Methode entspricht sie daher dem inhaltlichen und didaktischen Prinzip der Meditationstheorien des 14. Jahrhunderts.

⁵⁹¹ Vor allem „*Meditationes Vitae Christi*“ (Johannes de Caulibus) und „*Vita Christi*“ (Ludolf von Sachsen)

Die Sternberger Schöne Madonna (Abb. VI.4) steht der Aussage nach der Krumauer Madonna nahe. Diese recht kleine Statue besetzt eine ähnlich außergewöhnliche Position im Kreis der Schönen Madonnen. Aus der deutlich veränderten Körperhaltung, welche sich aus dem weiten Nach-Vorne-Nehmen des rechten Armes ergibt, entwickelt sich ein ähnlicher Interpretationsansatz. Während die Krumauer Figur zwar zögerlich dem Betrachter das Kind reicht, scheint die Sternberger Madonna das Kind gar nicht aus den Armen geben zu wollen. Im Gegenteil, sie hält ihre nach vorne genommene rechte Hand an den Oberkörper des Kindes, um diesen gleichsam vor dem Gegenüber zu beschützen. Die sich in das weiche Fleisch des Bauches eindrückende Hand dramatisiert diesen Schutzgestus. Die breiten Mantelfalten, welche sich durch diese Armbewegung an ihren Oberkörper legen, erscheinen fast wie ein Schutzschild. Der Rezipient scheint demnach noch nicht reif, das Kind zu halten. Interessanterweise steigern zwei weitere, in keiner Schönen Madonna vorkommenden Indizien diese Interpretation. Ist es zum einen die Wahl eines roten Mantels⁵⁹², der auf die bevorstehende Passion hindeutet, so ist es vor allem ihr sorgenvoller Blick, den sie dem Betrachter entgegenbringt. Fast nicht zu erkennen und doch prägnant lässt sich, sensibel angedeutet, eine leichte Schrägstellung der Augenbrauenpartie erkennen. Dieses, an sich dem zeitgenössischen Vesperbild gehörende bildrhetorische Vokabular lässt die Annahme einer solchen Übereinstimmung mit den Textbeispielen und mit der Meditationsthematik zu. Die Sternberger Madonna, wahrscheinlich mehr als andere für die private Andacht gefertigt, ruft den Betrachter sanft anklagend zur Besserung auf und bestimmt damit dessen Verhalten.

Vergleichbare Beispiele gibt es selten. Auf einem Fresko in der Heiligenkreuzkapelle auf der Burg Karlstein ist eine ähnliche Situation dargestellt (Abb. IV. 24). Wenngleich erzählerisch in die gesamte Epiphanyszene eingebunden, wird eine ähnliche emotionale Inszenierung zum Ausdruck gebracht. Während sich der Christusknabe voll Freude in kindlich dynamischer Bewegung dem, ein Geschenk überreichenden König zuwendet, zeigt sich der Blick Mariae keineswegs erfreut. Vielmehr fixiert sie den vor ihrem Kind Knienden zweifelnd. Sie hält beinahe angstvoll das Kind und scheint es an ihren Körper zurückziehen zu wollen. In der nur unwesentlich später datierten Anbetungsszene der sächsischen Kapelle des St. Veitsdoms in Prag (Abb. IV. 25) scheint sich das Bild umzukehren. Zögernd blickt hier eher das Christuskind, das Köpfchen nach hinten wendend, die Mutter an. Diese scheint ihrerseits in die Magier bereits Vertrauen gefasst zu haben und lächelt huldvoll dem Kind und den Anbetenden zu.

⁵⁹² Suckale, R.: wie Anm. 99.

Im Gegensatz zu diesen Bildbeispielen zeigen die Schönen Madonnen aus Thorn (Abb. VI.5) und Bonn sowie die Madonna aus Breslau (Abb. VI.6) die Beziehung zwischen Bild und Betrachter in anderer Weise auf. Die intime Konversation spielt sich weitgehend zwischen Mutter und Kind ab. Dem Betrachter wird allein gestattet diesem heiligen Miteinander zwischen Mutter und Sohn, ausgedrückt durch ein liebevoll inszeniertes Spiel mit dem symbolischen Apfel, beizuwohnen. Im Unterschied zu den vorher genannten Figurenbeispielen, bei welchen der Kontakt zum Betrachter über die Blickführung der Mutter oder vom Kind selbst ausgeht, bleibt hier das Verhältnis zwischen Bild und Rezipient eher distanziert. Vergleichbar einem visionären Erlebnis darf der meditierende Betrachter diesem zärtlichen Spiel beiwohnen. Das hier äußerst „manieriert“ dargestellte Spiel um den Apfel erhält mit den Schönen Madonnen eine Steigerung. Bleibt dieser spielerische Gestus beispielsweise bei den älteren Madonnenbildern, wie den Elfenbeinen in Cincinatti oder im Louvre, ebenso wie bei der Madonna in St. Compiègne weitgehend in die blockhafte Struktur integriert, löst sich die Szene in Thorn/Bonn und Breslau dramatisierend aus dem Figurenblock heraus und wird so zu einem zentralen Motiv der Figurenkomposition. Die Inhalte sind jedoch verwandt. Der Bezug zur ikonographischen Tradition bleibt weiterhin bestehen. Auch beim Madonnenbild „um 1400“ symbolisiert der Apfel⁵⁹³ die Sünde und spricht zugleich das Verhältnis von Mutter und Kind, sponsus und sponsa, an.

Dennoch wird bei den Schönen Madonnen durch das plastisch organisierte, auffallend ostentativ demonstrierte Überreichen des Apfels der Betrachter der Möglichkeit nach in die Szene stärker eingebunden. Womit ist eine solche Veränderung zu erklären? In vielem klingt ein partieller Einfluss aus dem erlebnismystischen Bereich visionärer Meditation von einigen Nonnen an. So erscheint beispielsweise in einer Vision der Schwester Mechthilde von Wincenheim aus Unterlinden das Christuskind mit zwei Äpfeln auf dem Altar spielend.

„[...] Apparuit sibi visibiliter vigilantibus et orantibus ille speciosus forma prae filiis hominum, Dominus Iesus Christus, Verbum Patris Filius Altissimi, in specie parvuli pueri circa altare divitiis discurrens, ludendo cum duobus pomulis coram illa. Verum ipsa tanto mentis fastigio in divinis contemplationibus suspensa, tantoque coelestium consolationum nectare inebriata erat, quod huic nimis gloriosae apparitioni, foris apparenti, parum ultra intendere poterat, seu illa delectari aut magnopere jucundari. Porro quis digne effari valeat aut aestimare gaudium et laetitiam cordis ejus, cum de torrente voluptatis aeternae interioribus animae ipsius tot gratiarum stillicidia

⁵⁹³ Zur Apfelsymbolik siehe auch: Lexikon des Mittelalters, Bd. I, München, Zürich 1993.

*influxerunt, cerneretque oculis beatis humanitatem sanctissimam Christi Iesu, in quem desiderant Angeli prospicere? [...]*⁵⁹⁴

Die Legende der Heiligen Dorothea⁵⁹⁵, deren tiefer, inniger Glaube durch Himmelsfrüchte und Blumen, die ein engelsgleicher Knabe (Christuskind) nach ihrer Hinrichtung den Menschen als Symbole des wahren Glaubens brachte, kann hier aufgeführt werden. Der Apfel als das Symbol der Erlösung wurde als Trostspender didaktisch eingesetzt. Einer weiteren Nonne aus dem Kloster Katharinenthal wurde ebenfalls während einer Privatandacht eine solche trostspendende Labung durch den Apfel zuteil. Derartige in Visionen „sichtbare“ Gesten Gottes machen den Wunsch der gläubigen Menschen nach einer „Versicherung des göttlichen Wohlwollens“ als Ausdruck der „göttlichen Sympathie“ deutlich. „Selbst Nonnen von großer Tugend suchten nach einer Bestätigung, ob ihre Bemühungen ausreichten, die ewige Seligkeit zu verdienen.“⁵⁹⁶ Der Möglichkeit nach schafft daher der Apfel eine besondere Verbindung zum Betrachter. Diese Beispiele vor Augen machen es vorstellbar, dass auch der Betrachter der Schönen Madonnen sich durch den Apfel in das Spiel zwischen Maria und Kind als einbezogen betrachten konnte.

Dies bestätigt die Art und Weise der Inszenierung. Wenngleich die Schönen Madonnen aus Thorn, Bonn und Breslau dem Rezipienten gegenüber distanziert erscheinen, so fällt bei dem Spiel mit dem Apfel die „übertrieben“ inszenierte Übergabe ins Auge. In Thorn dreht Maria ihre rechte Hand artifiziell nach oben, um den Apfel möglichst anmutig in die von oben geführte Kinderhand zu übergeben. In Breslau erscheint diese Eleganz als übersteigert, indem die Szene zusätzlich durch die Rahmung des weit aufklaffenden Mantels und das gleichzeitige Herausdrehen des Christuskindes dramatisiert wird. Wie wir es von anderen Beispielen dieses Bildtypus kennen, scheint das Kind gewillt zu sein, dem Betrachter diesen aus den Händen Mariae empfangenen Apfel zu überreichen. Dies ist aus den Visionsbeschreibungen, wie sie beispielsweise der Text der Mechthilde von Winzenheim demonstriert, vorgegeben. Das Spiel um den Apfel wird in den verschiedenen Bildbeispielen unterschiedlich organisiert. Das Kind der Pilsener Madonna beispielsweise trägt den Apfel in beiden Händen und hält ihn schützend vor das Geschlecht. In Altenmarkt hingegen wird der Apfel ebenfalls auffallend fest, aber nur von einer Hand gehalten. Die andere Hand ist mit dem Schleier Mariae beschäftigt, als Erinnerung an den Sündenfall. Das Krumauer Kind wechselt die apfelhaltende Hand und demonstriert

⁵⁹⁴ PEZ, *scriptores rerum Austriac. Veteres ac genuini*, Viennae 1743/45, II, zitiert aus: Rode, R.: wie Anm. 329, S. 69.

⁵⁹⁵ Vergl. *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 2, Freiburg 1960.

⁵⁹⁶ Rode, R.: wie Anm. 329, S. 69.

diesen dem Betrachter, fast so, als ob er ihm diesen Apfel schenken möchte. Das Sternberger Kind, seinem Verhalten nach das scheueste und zögerlichste Kind, hält den Apfel fest in der Hand, als sei es nicht sicher, diesen jemals irgendjemandem als Akt der Gnade zu übergeben.

Der Apfel als Belohnung des Gläubigen für den Dienst am Gottessohn bzw. an Gott selber erscheint erst mit den Schönen Madonnen zu einem besonderen Moment des Ausdrucks der Gnade Gottes zu werden. Bewusst wird mit diesem Motiv gespielt, um dem Betrachter die Belohnung für die irdischen Mühen und die Partizipation am heiligen Geschehen durch das ständige Imaginieren biblischer Szenen und Bilder zu demonstrieren.

VI.2 Imitatio Imaginis Passionis. Passio und Compassio in den zeitgenössischen Texten

Der Schwerpunkt der Meditationsfrömmigkeit bleibt aber dennoch die Passion Christi. Die Leiden Christi sind wichtigster Teil seiner Vita, da sich hier manifestiert, was für die Erlösung der Menschheit relevant ist. Gott hat sich in Christus für die Menschen geopfert. Nur durch den natürlichen Tod ist die Erlösung möglich. Im Zuge des allgemeinen Wunsches nach der Veranschaulichung der Erlösungsproblematik, auch vor dem Hintergrund der Eucharistie, wird die Passion Christi zusehends bildhafter dargestellt. Die narrativen Passionsbeschreibungen schmücken die der Heiligen Schrift aus und führen die Leiden des Gottessohnes sowie das Mitleiden Mariae ausführlich aus.

VI.2.1 Der verletzte Leib Christi

Die realistische Beschreibung der Textauszüge zur Passion Christi kann ohne Appell an bekannte, reale Situationen an sichtbarem Material, das heißt ohne Einbezug realistischer Momente, nicht funktionieren. Vor diesem Hintergrund unterscheiden sich Literatur und bildende Kunst nicht sehr, sondern bedingen sich in bezug auf die Technik bzw. die Methode. Das erzählende Bild oder die bildhaft dargestellte Erzählung entwickeln sich vor allem im 14. Jahrhundert hinsichtlich der Strategien der zeitgenössischen Frömmigkeitsbewegung zu einer Einheit. Der folgende Auszug aus den „Meditationes Vitae Christi“ überzeugt vor allem durch die bildhafte Drastik der beschriebenen Szene. Die überdeutliche Demonstration des Leidensweges Christi, die dem Gläubigen vor Augen geführt wird, erhält durch den Verweis auf die emotionalisiert ausgedrückte Trauer Mariae eine Steigerung.

„[...] Videas igitur oculis mentis, alios figere crucem in terra, alios parare clavos et martellos, alios parare scalas et necessaria instrumenta, alios ordinare quidquid facere debeat, et alios ipsum spoliare. Spoliatur ergo et nudus est eciam nunc tercia vice coram tota mulitudine, renovantur fracture propter pannos carni applicantes. Nunc primo conspicit mater et suum filium sic captum et aptatum dolore mortis affligi. Tristatur eciam supra modum, et cum rubore quod eum videt totaliter nudum; nam et femoralia non dimiserunt ei. Accelerat igitur et approximat filio, amplexatur et cingit eum velo capitis sui. O in quanta amaritudine est nunc anima sua. Non credo quod ei verbum facere potuisset: si amplius facere posset, facerit; sed non posset eum iuvare. [...].“⁵⁹⁷

Der hüllen- und damit schutzlose Körper Christi wird zur Projektionsfläche der erlittenen Qual. Das Mitleid Mariae stellt sich dem korrespondierend gegenüber und

⁵⁹⁷ Iohannis de Cavlibus: Meditationes vite Christi, wie Anm. 57, cap. LXXVIII, Meditacio in sexta et hora nona.

regt zum Mitleiden an. Das Agieren aller Figuren wird mittels präziser Formulierungen der Szenen demonstriert und soll dem Rezipienten vor dessen geistiges Auge geführt werden, um ihm dann geistig und körperlich die *compassio* zu erleichtern. Auch in Ludolfs „Vita“ wird die Kreuzigungsszene ähnlich bildhaft und vergleichbar emotional beschrieben:

„[...] Est autem calvaria testa capitis pilis et pelle denudata et quia ibi decollabantur et suspendebantur rei et sparsis erant multam ossa corporum humanorum et maxime capitulum et ideo dicebat locus calvarie seu calvariarum et idcirco Jhesus pro omni salute in loco peccatorum est passus ut ostenderetur pati pro peccatoribus ut ubi prius erat area damnatorum ibi erigerentur vexilla martirium [...] Jhesu qui in cruce extendi voluisti ita atrociter ut omnia ossa tuam possent numerari fac me omnia membra viresque corporis et animae mee ad laudem tuam extendere et ad amorosos amplexus tuos dubliciter aspirare. Ipse autem dominus noster non solum dignatus est in cruce extendi sed et voluit cruce affigi ut commendaret nobis indissolubilem caritatem suam qua salutem nostram firmavit. Extensis ergo nervis et venis ac protensis his ossibus et iuncturis violenta extensione affixus est cruce in manibus et pedibus dirissime per foratis et sanciatibus cum clavis grossis et durissimis cutem et carne nervos et venas ac conpages ossium dissipantibus quorum stimulis excita et tu manus et pedes tuos ad omne bonum opus. Quia enim prius homo ad lignum prevaricationis manus extendendo et pedibus accendendo cyrographum damnacionis nostre dyabolo confecerat ideo salvator noster ut cyrographum illum deleret manibus et pedibus salutifere crucis affligi voluit clavis invictissime caritatis delens per hoc cyrographum decreti quod erat contrarium nobis et ipsum tulit de medio affigens illud cruce. O quam libenter crucem ascendit et quanto amore omnia pro nobis sustinuit. O quanta paciencia obedivit et quantum pater in ipsius obediencia delectatus fuit. O quante voces et tristes ululatus et gemitus ibi de amicis suis et precipue a matre sua mestissima audiuntur cum sic crudeliter extendit davatur ac foditur et toto corpore dissipat. O stupor – o pietatis abissus – o caritatis incendium – o mira circa nos tue pietatis dignacio – o mestimabilis dilectio caritatis sed cave nec tu clavos crucis Christi fabrices vel manus aut pedes domini eius volneres aut configas. [...]“⁵⁹⁸

Zur eingehenden Beschreibung der Szene und vor allem des leidenden Körpers Christi verwendet Ludolf Ausrufe, die die Dramatik der Szenerie theatralisch betonen. Gleichzeitig erinnert der Abschnitt damit zugleich an ein Gebet, das zum Imaginieren der Szene einlädt. Der Appell an das Bild wird eingesetzt, um die Situation der Passion Christi emotional zu steigern und so dem Gläubigen die aktive *compassio* zu erleichtern. Das Geschehen des Martyriums Christi soll beim Nachvollziehen des Textes vor dem inneren Auge nachgelebt werden. Mit gleichen Methoden operiert auch das Bild. Der Bezug von Text und Bild stimuliert die *compassio*.

Die gegenseitige Abhängigkeit von Bildwerk und Text wird insbesondere in der Buchillumination deutlich, die den Text nicht nur kommentierend, sondern durchaus auch ergänzend als Meditations- und Memorierungshilfe begleitet. In diesem

⁵⁹⁸ Ludolf von Sachsen: Vita Jesu Christi, wie Anm. 58, Prima partis Caput LXIII, Meditatio in sexta in ora nona, 6.

Zusammenhang bietet sich der, die Spiritualität des ausgehenden Mittelalters maßgeblich prägende Dominikanermönch Heinrich Seuse zum Vergleich an, der seine selbst entworfenen Illustrationen als „verbilderte Worte“⁵⁹⁹ bezeichnet. Diese übertragen den Inhalt nicht direkt ins Bild, deuten ihn aber symbolisch. Seuse, der betont seiner Andacht „nah bildlicher wise mohti gnug sin“, setzt die Illustration bewusst als Visualisierung der geistigen Inhalte, als Veräußerlichung der inneren visionären Schau ein. Zugleich bemerkt er aber, dass die höchste Form der Schau, die bildlose sei. Seine Leidensmystik⁶⁰⁰ drückt sich in Wort, Bild und Tat aus. Damit zeichnet er sich als eine Schlüsselfigur in bezug auf die spätere Entwicklung der emotionalisierten, didaktisch motivierten Passionsmeditation des 14. bzw. 15. Jahrhunderts aus.

Die Beschreibung der erlittenen Qual Christi spielt bei der Emotionalität eine wichtige Rolle. Verletzungen und Leid waren im 14. Jahrhundert keine Besonderheit⁶⁰¹ und somit jedem Menschen durchaus präsent. Der Körper Christi wird bei der Beschreibung in die einzelnen Verletzungen „zerstückelt“, um den Erinnerungsgrad an den Ablauf der Passion zu erhöhen. Das Aufzählen einzelner Wunden Christi ermöglichte, sich mit den einzelnen Aspekten seiner Vita und seiner Passion zu beschäftigen und „zum Gegenstand von Gebet und Meditation zu machen.“⁶⁰² Diese Form der Rezeption konnte sich auf die bildhafte Darstellung übertragen und hat damit die Betrachtung verändert. Wie im Text werden beispielsweise in den frühen Vesperbildern (Abb. VI.7) bestimmte Realismen rhetorisch bewusst eingesetzt. Dies nicht nur aus dem Grund, wie W. Passarge⁶⁰³ betont, um das Interesse des Bildners an der jeweiligen Naturform zu demonstrieren, sondern um den Nachvollzug einzelner Aspekte des Leidens zu gewährleisten. Diese Kunstwerke stehen „im Dienste eines neuen, vertieften Ausdrucksbedarfs“.⁶⁰⁴ Die Entwicklung des singulären Heiligenbildes, die das Spektrum an sakralen Bildwerken erweitern, erscheint vor diesem Hintergrund nicht unverständlich. Die Reduzierung der Szenen ermöglicht eine Intensivierung der

⁵⁹⁹ „[...] ‚daz disú ellú entwornú bild und disú usgeleitú verbildetú wort sind der bildlosen warheit als verr und als ungelich, als swarzer mor der schonen sunnen, und kunt daz von der selben warheit formlosen, unbekanten einvaltekeit.[...]“ Heinrich Seuse: Vita, wie Anm. 498.

⁶⁰⁰ Zur Mystik des Leidens bei Heinrich Seuse siehe auch u.a. : von Keppler, P.W.: Das Problem des Leidens in der Moral, 1904.

⁶⁰¹ Hierzu siehe auch Tuchmann, Barbara: Der ferne Spiegel. Das dramatische 14. Jahrhundert; München 1998(15)

⁶⁰² Schwerhoff, Gerd: Christus zerstückeln. Das Schwören bei den Gliedern Gottes und die spätmittelalterliche Passionsfrömmigkeit, in: Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen, hrsg. von Klaus Schreiner, München 2002, S. 499-529. Siehe auch: Berliner, Rudolf: Arma Christi, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 6 (1955), S. 35-152.

⁶⁰³ Passarge, W.: wie Anm. 143, S. 21.

⁶⁰⁴ Passarge, W.: wie Anm. 143, S. 21.

Auseinandersetzung mit dem Geschehen und erhöht zudem noch die Identifikationsmöglichkeit des Betrachters mit dem Bildwerk. Die Verwendung realistischer Akzente gewährleistet den Einbezug der emotionalen Ebene bei der Meditation.

Die vorgestellten Beschreibungen der Kreuzigungsszene der Texte zeigen, in welcher Weise der Körper Christi in seiner Leidensfähigkeit und Menschlichkeit eine übergeordnete Rolle spielte. Die zeitgenössischen Texte orientieren sich scheinbar bei ihrer Wahrnehmungsstrategie an intersubjektiven Erfahrungswerten. Der Körper Christi in seiner Humanitas wird als Mittel zur emotionalen Ausdruckssteigerung eingesetzt. Die an ihm offenbar werdenden Leiden und Schmerzen appellieren nicht nur an die menschliche Vorstellungs-, sondern vor allen an die Empfindungskraft. Der anatomische Körper Christi wird durch seine Wundmale definiert und erhält über die „metaphorische Fragmentierung“⁶⁰⁵ in der Meditation eine entscheidende Funktion. Er wird in seinen einzelnen Abschnitten zur vermittelnden rhetorischen Leitung zwischen Wort und Bild.

Ein Gedicht Arnulfs von Leuven beschreibt die Seitenwunde Christi, die durch die „abgemergelten Glieder“, die grausam „am dürren Kreuzesholz“ ausgespannt sind, als das erstrebte Zentrum, der Höhepunkt der Betrachtung des Corpus Christi.⁶⁰⁶ Die Betrachtung der Seitenwunde Christi wird durch den Appell an die leiblichen Sinne, wie dem Sehen, Fühlen und Schmecken emotionalisiert, gleichzeitig aber durch eine starke Ästhetisierung⁶⁰⁷ dem genuin Realistischen wieder entzogen. Das Gedicht verdeutlicht den Wunsch des mittelalterlichen Gläubigen nach der Unio mystica mit Gott, die in diesem Fall zugleich an die Erzählung des ungläubigen Thomas erinnert, die das spirituelle Vereinigen durch körperliche Aktion verbildlicht. Die Wunden Christi werden zum Indiz seiner Humanitas.

⁶⁰⁵ Schwerhoff, G.: wie Anm. 602.

⁶⁰⁶ Arnulf von Leuven: *Salve, salve, summe, bonus*, siehe Anm. 608. Das gesamte Gedicht beschäftigt sich mit der Betrachtung des Kruzifixus und ist beispielhaft für die intensivierte Verinnerlichung der Passion Christi. Diese poetische Betrachtung verläuft in dem mystischen Emporsteigen von den Füßen bis zum Haupt. „[...] *Membra tua macilenta – qua acerbe sunt distenta – in ramo crucis torrida.* [...]“ Siehe hierzu u.a.: *Lateinische Lyrik des Mittelalters*, hrsg. Paul Klopsch, Stuttgart 1985 (lat./dt.).

⁶⁰⁷ Die Bezeichnung der Wunde als Rose oder als Sonne ist beispielhaft für die stark metaphorische Sprache der Zisterzienser. Diese bewusste Ästhetisierung bestätigt die Idealisierung des Todes Christi als Symbol der Erlösung. Der Wunsch, diese Wunde mit dem Mund zu berühren, kann sowohl vor dem Hintergrund der Gottesliebe und Hingabe im Glauben, aber auch als symbolischer Akt bei der Eucharistie verstanden werden.

„[...] *Salve mitis apertura,
de qua venit vena pura
porta patens et profunda
supra rosam rubicunda,
medela salutifera.*

[...] *Plaga rubens, aperire,
fac cor meum te sentire,
sine me in te transire,
vellem totus introire,
pulsanti pande pauperi. [...]*⁶⁰⁸

Diese auf den Körper Christi spezifizierte Gebetsanleitung findet sich im 13. Jahrhundert häufiger. So auch in folgendem Text:

*Aspicias caput inclinatum ad se salutandum
Os clausum ad te osculandum
Bracchia extensa a te amplectendum
Latus apertum ad te diligendum
Pedes clavis confixos ad te commorandum
Totum corpus in cruce extensum
Ad se tibi totum largiendum.*⁶⁰⁹

Der in einzelnen Teilen beschriebene Leib Christi am Kreuz wird aber nicht wirklich als tot beschrieben. Die körperlichen Spuren seiner Leiden weisen ihn als Menschensohn aus. Auf den leidenden und leidensfähigen Schmerz empfindenden Christus, nicht auf den Gottessohn als Herrscher zielt die Frömmigkeit im ausgehenden Hochmittelalter. Die Menschen begannen, die „Süße der Passion“ zu begreifen und nachempfinden zu wollen. Das Interesse galt der Humanitas Christi sowie seiner Überwindung des Todes. Beide Aspekte waren zugleich Mittel der Erlösung. Schließlich führt diese Tendenz zu einem, das Spätmittelalter dominierenden Frömmigkeitsbild, der *Imago pietatis*, welche sich aus der teilweise auffälligen Mystifizierung des Gekreuzigten bzw. der Kreuzigungsszene erklären lässt.

Am Ende des 14. Jahrhunderts wird aus dem ästhetisierten Leid in der Kunst das Bild des körperlich Leidenden durch ein, zwar den körperlichen Leidenszustand noch demonstrierendes, aber bereits erlösten Gottessohn ersetzt. (Abb. VI.8/Abb. VI.9) Dieser Status zwischen den verschiedenen Daseinsformen, zwischen Mitleidserregung einerseits und Bewunderung der ebenmäßigen Schönheit andererseits, ist bewusst gewählt. Sowohl als Sterbender als auch als Auferstandener steht er dem Menschen nahe und kann erlösen. In den immer feinsinniger und ästhetischer dargestellten Wundmalen, wie die Kruzifixe und die *Pietà* von nun an darstellen, zeigt sich der

⁶⁰⁸ Arnulf von Leuven: *Salve, salve, summe, bonus*, wie Anm. 605, S. 445-448 (lat./dt.).

⁶⁰⁹ Pezzini, D. *Il sogno della croce e liriche del Duecento inglese sulla passione*, Parma, 1992, S. 86.

„intermaterielle“ Zwischenzustand. Ganz im Gegensatz zu den früheren Darstellungen. Das spätere Christusbild, wie es die „schöne“ Pietà demonstriert, entfernt sich von der inszenierten Drastik und stellt die ästhetisierte Gesamtwirkung des Erlösten in den Vordergrund.

VI.2.2 *Compassio Mariae - Die Trauer der Muttergottes um Christus*

Die Trauer Mariae unter dem Kreuz kennt in der Heiligen Schrift keine Entsprechung. Bereits im 4. Jahrhundert fand sie aber Eingang in Predigt und Liturgie des byzantinischen Messkanons und wurde dort fester Bestandteil der Marienverehrung.⁶¹⁰ Im 12. Jahrhundert wurde diese Tradition schließlich von der römischen Kirche übernommen. Im Leiden der Muttergottes verbindet sich die ganze Tragik der Passion. Ihr Schmerz ist der spiegelbildliche Ausdruck des Leidens Christi und wird damit zum Vorbild und auch zum Verhaltenskodex für die Gläubigen bei der Betrachtung der Passion. Die Imitatio Mariae im Leiden wird zusehends zum höchsten Dienst an Gott. Die Trauerlyrik bezieht sich besonders auf die alte, dem Pariser Subprior Gottfried von Breteuil (gest. 1196) zugeschriebene lateinische Doppelsequenz „*Planctus ante nescia*“.⁶¹¹ Sie dient nicht nur vielen Planctus-Gedichten als Ausgangspunkt, sondern wird auch in die jeweilige Sprache übersetzt. Der dritte Teil des um 1220/30 datierten „*Rheinischen Marienlob*“, „*Mariae Klage unter dem Kreuz*“, steht damit in Verbindung und erzählt die *Compassio Mariae* aus der Perspektive der Muttergottes selbst. Maria leidet bei der Betrachtung ihres am Kreuz hängenden Sohnes, den sie teils als Gottessohn, teils als Geliebten bezeichnet. Gleichzeitig ruft sie während der Betrachtung des hilflosen gequälten Körpers Christi die Gläubigen, „*alle gotes brüte (Bräute)*“ auf, mit ihr den Tod des Gottessohnes zu beweinen und zu betrauern „*helpet mir weinen inde truren*“. Mit dieser Form der Beschreibung der Klage Mariae aus der Ich-Perspektive wird dem Rezipienten die Möglichkeit geboten, sich mit der Muttergottes zu identifizieren. Die etwas später datierte „*Lichtenthaler Marienklage*“ lässt Maria ebenfalls selbst das Leiden ausdrücken. In ihrer mütterlichen Schmerzensbekundung ruft sie den ihr zur Seite stehenden Johannes Evangelista auf, mit ihr zu klagen. „*[...] Johannes, sun, nun hore mich, seit ich nimant han wan dich, so hilf mir heute wainen; [...] Da von hilf klagen mir mein kint, seit heut alle di hie sint, tunt in nit wan strafen: [...]*“ Johannes, der hier in Verbindung an das Johannes-Evangelium (Joh 19, 25-27) als Sohn Mariae bezeichnet wird, dient dem Betrachter als Vorbild.

⁶¹⁰ Hauffe, E.: wie Anm. 480, S. 353ff.

⁶¹¹ „*Planctus ante nescia planctu lapsor anxia crucior dolore. Orbat orbem radio meiudea filio gaudio dulcore.*“ Zur Entwicklung der mariologischen Literatur siehe u.a.: Kolping, Adolf, Delius, Walter: *Texte zur Mariologie und Marienverehrung der mittelalterlichen Kirche*, Berlin 1961, Beissel, S.: wie Anm. 312, Schreiner, K.: wie Anm. 442.

Das wohl schönste, im 13. Jahrhundert entstandene, heute dem Spiritualen Jacopone da Todi zugeschriebene Planctus-Gedicht „*Stabat Mater*“ setzt sich über die rein erzählerische Ebene hinweg und fordert die emotionale Teilnahme am Leiden.

*Stabat mater dolorosa
luxta crucem lacrimosa
dum pendebat filius
cuis animam gementem
contristantem et dolentem
pertransivit gladius*

*Eia, Mater, fons amoris,
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam,
fac ut ardeat cor meum
in amando Christum deum,
ut sibi complaceam. [...]*

*O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
mater unigeniti!
quae maerebat et dolebat
et tremebat, cum videbat
nati poenas incliti.*

*Fac me vere tecum flere
crucifixo condolere
donec ego vixero.
luxta crucem tecum stare,
te libenter sociare
in planctu desidero. [...]*

*Quis est homo qui non fleret
matrem Christi si videret
in tanto supplicio?
Quis non posset contristari,
piam matrem contemplari
dolelentem cum filio?*

*Fac me plagis vulnerari
cruce hac inebriari
ob amorem filii;
inflammatus et accensus
per te, virgo, sim defensus
in die iudicii. [...]⁶¹²*

Die in ihrer Trauer unter dem Kreuz emotional lamentierende Muttergottes wird nun einem außenstehenden Betrachter beschrieben. Durch eine detaillierte Beschreibung der Situation sowie durch die Verwendung von Affekt-Lauten wie „Eia“ oder „O“ wird das Geschehen dramatisiert und in seiner Wirkung emotionalisiert.⁶¹³ Der Dichter fühlt sich bei der Betrachtung dieser Szene selbst zur *Compassio* aufgerufen. Zugleich wendet er sich an einen Dritten, Außenstehenden – den Rezipienten. Diesen fordert er durch rhetorische Fragen, wie in Strophe 3, oder durch die betonte Aufforderung an Maria, sie in ihrer Trauer imitieren zu dürfen (Strophe 5-9) auf, aktiv an dieser *Compassio Matris dolorosae* zu partizipieren. Eine solche Aufforderung zur „*affective piety*“⁶¹⁴ kann nur aus einer emotionalen Darstellung bzw. Beschreibung hervorgehen. Mit der Verwendung von tradiertem Leidensvokabular werden bestimmte Emotionen suggeriert, die eine Verinnerlichung der Szene bedingen und die Wiederholung der *Compassio Mariae* unterstützen. Obwohl diese Beschreibung der Trauer Mariae deutlich die Szene unter dem Kreuz wiedergibt, kann der Ausdruck ihrer Trauer

⁶¹² Strophen 1,2,3,5,7,9, aus *Stabat Mater dolorosa*, wahrscheinlich Jacopone da Todi, in: *Lateinische Mystik des Mittelalters*, hrsg. von Paul Klopsch, Stuttgart 1985, S. 448-453 (lat./dt.).

⁶¹³ Auch in den späteren Passionsliteratur finden wir derartige Theatralisierungen, um die Trauer des Rezipienten in ihrer Emotionalität aufzuladen. Siehe auch Einleitung dieses Kapitels zu Ludolf von Sachsens Passionsbeschreibung.

⁶¹⁴ Walker Bynum, Caroline: *Jesus as mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley 1982.

ebenso auf die Beweinung bzw. das Vesperbild übertragen werden. Das Mitleiden an der Passion selbst wird in seiner Schmerzhaftigkeit beschrieben. Vergleichbar einer „Mustervorlage“ beschreibt das Gedicht das Leiden der Muttergottes, um den Nachvollzug dessen der Gläubigen zu gewährleisten.

Die Devotionsstrategie des 14. Jahrhunderts hat eine didaktisch organisierte Methode entwickelt, die eine solche subjektive *Compassio* von jedem Frommen fordern kann. In einer vergleichbar emotional aufgeladenen *Compassio*beschreibung Heinrich Seuses, die eine Betrachtung des leblosen Leichnams Christi darstellt, zeigt sich eine ähnliche Tendenz einer Anleitung zum Devotionsverhalten. Über die narrative Beschreibung erfolgt eine Identifikation mit der Muttergottes, die zu der Teilnahme an der *Compassio* in einer *Conformitas Mariae* endet. Seuse ernennt sich selbst zum Vorbild des Rezipienten und somit zu dessen Identifikationsfigur. Das Alleinsein mit dem Leichnam Christi, die Rolle der Muttergottes annehmend, bietet die Möglichkeit Christi heiligen Körper zu fühlen und subjektiv zu erfahren und damit das Mitleiden zu erleichtern.

In Seuses, bereits von W. Pinder zur Erklärung der *Pietà*⁶¹⁵ hinzugenommenen 19. Kapitel des „Büchlein der Ewgen Wisheit“ beschreibt er in den Szenen der Kreuzabnahme und der Beweinung die Trauer der Muttergottes⁶¹⁶ und vermittelt die Emotionen *Mariae* in bildhafter Sprache. In seinem „Minnebüchlein“, überträgt er schließlich die Trauer der Muttergottes auf sich selbst, indem er sich selbst als zweifelnden Gläubigen darstellt, der in der Position der Muttergottes auf seinen Knien den vom Kreuz genommenen Gottessohn hält. Damit erreicht er eine maximale Subjektivität zur Veranschaulichung der Szene. Über die allzu deutliche Menschlichkeit Christi mit all ihrer Verwund- und Zerstörbarkeit erstaunt und dadurch seine einstmalige Bewunderung zuweilen sogar bezweifelnd, zeigt Seuse in diesem Text eine zugleich ungewöhnliche wie bemerkenswerte Symbiose von bildlich

⁶¹⁵ Pinder, W.: wie Anm. 141, S. 29-49.

⁶¹⁶ „[...] Diener: Ach, reinú muter und zartú vrowe, wenn nam din groz und bitter herzleid ein ende, daz mdu an dinem geminten kinde hattest? Entwúrt: Daz hore mit einer kleglichen erbermde. Do min zartes kint verscheiden waz und also tote vor mir hanget, und minem herzen und sinnen so gar aller kraft gebrosten waz, do ich nit anders mochte, do hate ich doch menig ellendes ufsehen nach minem toten kinde. Und do sú kamen und in wolten ab losen, do waz mir, als ich von dem tode wurde erkicket. Ach, wie muterlichen ich do sin toten arme emphing, mit welen trúwen ich sú an min blutvarwen wangen trukte, und do er mir her abe wart, wie gruntlieplich ich in mit minen armen also toten umbvieng, zu minem muterlichen herzen daz einig uzerweltes zartes lieb trukte, und sin blutig vrischen wunden, sin totes antlúte durkuste, daz doch, als och alle sin lip, gar in ein wunklich schonheit was verkeret, daz einkondi ellú herzen nit betrahten ! Ich nam min zartes kint uf min schoze und sah in an, - do was er tot; ich lugt in aber und aber an, do enwas da weder sin noch stimme. Sich, do erstarb min herze aber und mochtí von dien totwunden, so es emphieng, in tusent stuk sin zersprungen. Do lies es mengen inneklichen grundlosen súfzen; dú ogen rerten mengen ellenden bitterlichen trehen, ich gewan ein gar trurklich gestalt. [...]“ Seuse, Heinrich: Büchlein der ewigen Weisheit, Kap. XIX: hrsg. von Karl Bihlmeyer, Stuttgart 1907

beschreibender Darstellung und subjektivem Erleben seiner eigenen Identifikation mit der Muttergottes.

„[...] Nunc igitur, dilecte mi, nu dar, gemintter min, ich bitt dich, zoge mir, bist du es, die obrest selikeit, die min sele, so begirlich hat gesuchet? Aber ich weiss für war an zwifel, daz du es bist: du natürlich kunst hat dich gen mir vermeldet, du gotlich kunst hat dich gen mir gnug erzogt, und dar zu alle creatur heint mich gewisset, daz du es bist! Und bist du der, des anlut alle die welt begert, wie vind ich (dich) denn so gar erbermlich ligen under dem schamlichen holtz des crutzes? Ich suchte din gotheit, ich vinde din mentscheit; ich suchte din gunlicheit und du erzogest mir din erbeitsalikeit; ich begerte sussekeit und vinde bitterkeit. Waz sol ich nu sprechen? [...] Er enschowet dich nit in diner hohen wirdikeit, der dich vermahet hie ligent in diner verworffenheit. Sid ich nu funden han den, den min sel da minnet, wie moht ich mich denn vor weinen enthalten, so ich dich so erbemlich vor den ogen mins hertzen sich ligen? Und so ich dich so mit cleglicher stimme hore weinen und clagen, waz ist mir ze tune, denne dich, lebender brunne, mit wuffendem hertzen und mit weinenden ogen under die arme mins hertzen so trutlich umschliessen und zu mir trucken und susseclich mit bitterlichem hertzen durkussen? Mir sint nüt widerzem die bleichen lefzen dines mundes noch widerstendig die blutigen arme dins libes, me si liebent dich mir minneclich und eignent mich dir gentzlich; won so ich dich vor mir ligen (sich) als einen toten mentschen, so tun ich als ein listiges túbeli, daz da haltet bi dem vollen wage, und ker uff min rehtes og ze der hohen magenkraft diner gotheit, und also vind ich dich, der selden hort, den da got und natur vor allen dingen hat geziert. [...] Die falwen locke des schonen hoptes sind gedrunge sam die wunnenclich heide, die wol geziert ist mit bluygenden studen und mit den grünen zwygen; aber ietzent ist es von den wessen dornen jemerlich zerzert allenthalb und ist vol blutiges towes und nahttropfen. Ach mir! Sine ogen, die als clar warent, daz sú der sunnen glast sam des adlers sahent an alles wenken und sam der clar karfunkelstain lúchten, eya, die sich ich nu erloschen und umbbekert als eins andern toten; sin brawen, die da warent sam die schwarzen wolkeli, die da swebent ob dem glast der sunnen und den schon beschetwent, sin nase, die da was gemeit sam ein pfler einer schonen mur, sin roselechten wangen, die da brunnen als die rosen, sint nu von unflitikeit entschopfet und erbleichet und gar magerlich gestellet O min geminter, wie bist du dir selben so gar ungelich worden! Wan din zarten leffzen, die da sint gewesen als die roten roseli, [...] der munt ist nu gar verdorret, [...] Ach mir, we! wie ist verdorben din wunnencliches anlút, zermal lútseliges als ein paradís aller wunne, an dem alle ogen susseclich geweidet wurdent! [...]“⁶¹⁷

Der Gottessohn ist nicht mehr als Himmelskönig, sondern unmissverständlich als Mensch beschrieben und stellt ihn somit dem singulären Gläubigen, in diesem Falle Seuse, menschlich nahe. Das Alleinsein mit dem leblosen Körper Christi steht paradigmatisch für die Vorstellung der Passionsmystik des späten 13. und des 14. Jahrhunderts. Die Nähe zum älteren Vesperbildtypus des frühen 14. Jahrhunderts ist bei Seuse eklatant. Gleichzeitig erklärt sich damit Inhalt und Gebrauch dieser Bildwerke. Text und Bild ergeben eine Einheit.

⁶¹⁷ Seuse, Heinrich: Minnebüchlein, Kap. III, hrsg. von Karl Bihlmeyer, Stuttgart 1907. Bereits W. Passarge hat diese Szene, übersetzt ins Neuhochdeutsche, in seiner Gegenüberstellung von Vesperbild und Mystik vorgestellt. Passarge, W.: wie Anm. 143, S. 12ff.

VI.3 Die Isolation des Leidens Mariae – Das Bild der Imago pietatis Beatae Mariae Virginis

Seit dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts scheint, von Italien kommend, der narrativ in einzelne Szenen aufgeteilte Passionszyklus konvergierend zur Passionspraxis in Malerei und Meditationsliteratur eine übergeordnete Position einzunehmen. Die Aufteilung der Trauergesten auf mehrere teilnehmende Figuren wirkt sich auf die Dramatik der Szene aus. Eine solche Aufgliederung der Trauer findet sich bei den beiden italienischen Fresken von Giotto di Bondone in der Capella degli Scrovegni in Padua (1303-1305) (Abb. VI.10) bzw. von Pietro Lorenzetti (1320-30) der Unterkirche San Francesco in Assisi zu sehen⁶¹⁸ (Abb. VI.11) und schließlich auch auf der Beweinungsszene des sogenannten, bereits in Kapitel II dieser Abhandlung besprochenen Verduner Altars (Abb. VI.12) abgebildet. Die Verteilung der Figuren steht in Beziehung zu der Zerteilung des Christuskörpers in einzelne Wundmale, wie es in den Texten etwa ab dem 12. Jahrhundert zur Passionsmeditation vorgegeben ist.

Die Böhmisches Malerei nimmt diese narrative Darstellungsmethode auf. Der um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstandene Hohenfurther Altar (Abb. VI.13) zeigt ebenfalls eine solche, durch die horizontale Positionierung Christi gegebene Aufteilung der Trauergesten. Seine Schulterpartie wird durch Johannes Evangelista gestützt, seine Füße stehen auf dem Schoß des Nikodemus. Langgestreckt liegt er auf dem Schoß Mariae. Sein Kopf wird sanft von ihrer rechten Hand gehalten, während sie mit großer Vorsicht und liebevoller Zärtlichkeit ihren Kopf zu ihm herabsenkt. Diese Innigkeit beider Figuren, vereint in ihrer Trauer und ihrem Schmerz, verweist auf die späteren plastischen Vesperbilder. Die horizontale Pietà scheint, wie sie hier dargestellt wird, in den Texten Vorgaben zu haben, wie beispielsweise der folgende Auszug aus der „Vita Christi“ Ludolf von Sachsens demonstriert.

*„[...] cum autem Joseph et nichodemus fuerunt prope locum crucifixionis genua flectentes adoraverunt dominum quos dum mater vidit volentes deponere corpus quasi de morte consurgens paululum revixit Spiritus eius et applicantes recepti fuerunt per eam reverenter et paraverunt se ad deponendum eum quibus ipsa quod poterat ministravit adiutorium. Unus davos de manibus traxit alius ne caderet corpus ex anime sustinebat. Stabat maria brachia levans in altum et dum tangere eum valuit caput et manus cuius dependencia traxit supra triste pectus suum et ruens in amplexus et oscula de dilecto suo saciari non poterat nec quis ipsam desuper corpus attrahere valebat. Corpore domini igitur in terra deposito domina suscipit caput cum scapulis suis in gremio. Magdalena vero pedes apud quos olim tantam gratiam meruerat. Alii autem circumstant et omnes planctum magnum super eum faciunt [...]”*⁶¹⁹

⁶¹⁸ Nähere Beschäftigung mit diesen beiden Fresken siehe Kapitel II.

⁶¹⁹ Ludolf von Sachsen: Vita Jesu Christi, wie Anm. 58, Prima partis Caput LXV, Vesper, 2.

Das Bild der isolierten Gottesmutter mit ihrem Sohn bleibt auch hier weitgehend in die Szene der Kreuzabnahme eingebunden. Dennoch wird ein Schwerpunkt gesetzt, indem genau beschrieben wird, wie Maria Christi Hände und Haupt traurig an ihre Brust nimmt. Die Hinzufügung, dass Christus „igitur in terra deposito“ und die Hände sowie der Kopf „kraftlos herabhängen“, ruft die Erinnerung an die ebenso zärtlichen Gesten der späten Vesperbilder wach. Die zarten Küsse und Umarmungen der Mutter binden zudem den Rezipienten in das emotionale Geschehen ein, indem dieser sich, die Szene verinnerlichend, ebenso wie Magdalena die Füße Christi in seine Hände nehmen, oder wie die anderen die Szene „mit lautem Wehklagen“ (Planctum magnum) begleiten soll.

Die Szene der um ihren Sohn weinenden Mutter wird durch die gesonderte Beschreibung aus der Gesamtsituation als singuläres Bild herausgestellt. Wenngleich auch andere Figuren an der Kreuzabnahme partizipieren, isoliert sich die Darstellung Mariae und Christi aus dem Gesamtbild. Eingeleitet durch den Satzanfang „Stabat maria“ wendet sich die Beschreibung des Geschehens der Compassio Mariae zu. Erst wieder mit dem Auftritt der Magdalena wird die Imago pietatis Mariae in die allgemeine Handlung integriert. Eine ähnliche Isolation der Szene vertritt ein kleinerer mittelhochdeutscher, am Ende des 14. Jahrhunderts entstandener Meditationstext, den „Christi Leiden in einer Vision geschaut“. Zur „Vesper“ wird das Bild des Jammers Mariae als eigenständige Handlung beschrieben und damit die Isolation der beiden Figuren besonders deutlich.

„Darna namen in Joseph und Nychodemus und Johannes und anderen vil die in iet erkanten, die eme huluen Christum van dem cruce heuen. Und lachten in uff die erde, und der licham war swartz, durre und durch gerunnen, Und die wonden zo kynen und die geleder van eyn ander gewydet und dat gebyne zo schrundelt an dem lyue. Und do he uff der erden also lach, do quam die iemerliche moder und wulde sich haen geneyget uff den doiden Christum. Und van dem angesichte yrs kyndes do quam eyn doitschus durch alle die craft ire selen, balde ylende zo irem hertzen, dat ir aller craft gebrach, Und ersturuen ir alle irre geleder, dat ir ade- (8orb) ren und ire hende wurden als strackis erstabet als eyn hultz van des dodes engsten die ir hertze do begryffen. Dat clagen dat sy da begienge und die geberde die sy da hatte, dat in kan nyeman mit worten wal gesagen, dat bedencke eyn eicklich getruwe hertze seluer. Sy viele neder uff ir dode kint. Do namen sy auer die frauwen und sente Johannes und hoeuen sy uff und lechten sy dahyn. Und do sy weder zo ir selver quam, do sach sy ir kint da vur ir lygen, do wolde sy auer zo eme sein, do in hatte sy der craft neit. Und do hoeuen sy uf die frauwen und sente Johannes: Van den wolde sy sich intbrechen und wolde weder zo irem kynde sein. Do sprach der mylde getruwe here sente Johannes: „O reyne getruwe vrouwe und moder, gedenke dat ich dir zo eyne kinde gegeben byn und ere mich und blyfft sitzende, ich wil dir dyn kynt in dynen schois geven.“ Also namen Joseph und Nychodemus und Johannes den verwonten verdorreden Christo van der erden, Und lechten in in der jemerlicher moder schois. Ouwe, wie we irem hertzen wart, do sy dat angesichte an sach so engestelichen geschafft, dat sy da vur mit

*groissen vreuden dicke hatte angesehen. Want it was verswollen dootbluedich, Und die hut under dem antlitz was zo brochen van der byrnender fackelen, Und van den bladeren die eme van dem (gebranten) eyerschalen waten wurden, Und in den bruchen van der huylt waren renffte worden van dem blode und van dem speicholter. Ach wie dicke sy lies ir reyne augen unf ire hende over dat antlitz und over den verwonten lycham gaen. Sy wulden in ir nehmen und in die erde legen. Do sloich sy ir hende und irre armen umb in so vaste und druckte in an ir hertze so begerlichen, und hatte ir moederliches hertze so groisse quale, dat sy eyn eynich wort neit geleisten in kunde. [...]*⁶²⁰

Die Situation der *Compassio Mariae* wird zum eigenen Bildausschnitt. Der Verweis auf die *Vesper* – die Tageszeit, zu der man an die *Passion Christi* und das Leiden der *Muttergottes* erinnert – unterstreicht diese Sonderstellung zusätzlich. Dieser Textabschnitt teilt die *Kreuzabnahme* bzw. die *Beweinung* in zwei Hälften auf. Die Gliederung der Figuren erfolgt nach der *Kreuzabnahme*. Auf der einen Seite haben wir das Bild der um ihren Sohn trauernden *Muttergottes*, auf der anderen Seite das Bild der *Marien*, des *Johannes*, des *Josephs von Arithmea* und des *Nikodemus*. Die Form der narrativen Darstellung hat hier durchaus „malerischen Charakter“, zumal sie einmal an die Darstellungen der *Beweinung* und andererseits an den Bildtypus des späten *Vesperbildes* anknüpft. Im Moment der Trauer werden die beiden Hauptprotagonisten der *compassio* bzw. *passio* herausgestellt. Die anderen partizipierenden Figuren agieren am Rand des Geschehens. Im letzten Text allerdings spitzt sich die Trauer *Mariae* um den toten Sohn dahingehend zu, dass am Ende dieser *Beweinungsszene* *Maria* und die anderen Figuren am *Christusleib* ziehen. *Maria* hält ihn so „begerlich“ an ihren Körper, dass *Joseph*, *Nichodemus* und *Johannes* ihn ihr nur mit Gewalt aus ihren Armen reißen konnten, um ihn endlich begraben zu können.

⁶²⁰ *Christi Leiden in einer Vision geschaut, Die Vesper*, Pickering, F.P.: *Christi Leiden in einer Vision geschaut. A german mystic text of the 14th century*. Pickering, Manchester 1951.

VI.4 Imago pietatis Christi. Der „schöne“ Christusleib der Vesperbilder um 1400 und sein Verhältnis zum tradierten Typus Pantokrator

Die Wundmale am Körper Christi bei dem Typus der „schönen“ Pietà werden gleichmäßig und pointiert auf dem langen Körper verteilt und erzählen, fast lyrisch, den Verlauf der erlittenen Qual. Seine feinen Gliedmaßen und sein ebenmäßig sanft geschwungener Körper haben nichts mehr von dem schmerzverzerrten Leichnam der früheren Vesperbilder. Der trotz der einzelnen Wunden makellos schöne Körper liegt linear auf seiner Mutter Schoß. Sein Kopf knickt nicht mehr wie bei den früheren Beispielen stark nach hinten ab, sondern bildet eine lineare Verlängerung zum Körper. Zärtlich legt die Mutter stützend ihre rechte Hand unter seinen Nacken. Mühelos kann sie den Leichnam mit ihrer schmalen, zarten Hand halten. Sein Körper scheint fast schwerelos und entspannt. Gleichermaßen entspannt ist seine Physiognomie. Wenig lässt im Gesicht wirklich auf den erlittenen Schmerz schließen (Abb. VI.14/Abb. VI.15/Abb. VI.16/Abb. VI.17). Die Gesichtsform ist schmal, was durch den in den meisten Fällen artifiziell gewirbelten oder in eleganten Strähnen geordneten, sich nach unten verjüngenden Bart verstärkt wird. In den meisten Fällen wird der Bart aus zwei parallel verlaufenden gewellten Strähnen geformt. Der Schädel Christi ist deutlich am Verlauf der Schläfen, am Jochbein und an den eingefallenen Wangen nachzuvollziehen. Die tiefliegenden Augen und der vom Bart umrahmte Mund sind fast geschlossen. Selten sieht man die obere Zahnreihe, wie beispielsweise in Marienstatt (Abb. II. 28) Umrahmt wird sein Haupt von sanft geschwungenen Wellen. Teilweise legt sich eine Strähne über seine rechte Schulter, wie in Marburg, Krakau, Garsten und Nonnberg/Salzburg. Zwar entspricht die Leidenspathognomie der jener früheren Vesperbildern, wird aber auffallend stilisiert, indem die Merkmale des Alterns von allen „unschönen“ Formeln befreit werden. Das pathognomische Vokabular wird feinsinnig in die schöne Physiognomie eingebettet, so dass keine unästhetischen Verzerrungen entstehen.

Diese nahezu als Uniformität zu bezeichnende Ähnlichkeit aller Christusfiguren dieses Vesperbildtypus gehört zu seinen eklatantesten Merkmalen. In allen Beispielen wiederholt sich die Figur des scheinbar erlösten Christus. Die Orientierung des Körpers Christi an der natürlichen Anatomie, ebenso wie an der realistischen Demonstration von geöffneter,⁶²¹ und durch die Nägel aufgestülpte Haut, wie die Wunden zeigen, weisen ihn als Mensch aus. Seine Brustwarzen sind zusammengezogen und die partiell hervortretenden Adern lassen noch den Schmerz und die Verkrampfung beim Ableben nachvollziehen. Der teilweise halbgeöffnete

⁶²¹ Vor allem an der Seitenwunde erscheint die Inszenierung der Verwundung besonders drastisch.

Mund, ebenso wie die halbgeöffneten Augen scheinen nicht mehr den Moment des Todes, sondern, repräsentiert durch das angedeutete scheinbare Aushauchens des letzten Atems, den bereits erlösten Zustand demonstrieren zu wollen. Christus wird als Sohn Gottes beschrieben. In der durch die feinsinnige Anordnung der Haupt- und die elegante Zweiteilung der Barthaare eher dem Herrschertypus verwandten Physiognomie, stellt sich dieses Christusgesicht wieder stärker in die Tradition des Pantokrators. Zwar sind die Merkmale des menschlichen Leidens noch nicht ganz aus seiner Physiognomie verschwunden, die durch die starke Reduzierung erstarrte Leidensmimik aber demonstriert nicht mehr den leidenden, sondern bereits den vergöttlichten Menschen. Das häufig nach oben gerichtete, teilweise aber auch dem Betrachter zugewandte Gesicht Christi unterstreicht diesen Aspekt.

Die uniforme Starrheit der Physiognomie erlaubt auch einen Vergleich zu den im 13. und 14. Jahrhundert entwickelten Typen der Vera icon. Die Vera icon, wie sie in Rom verehrt wurde ist im 14. Jahrhundert nicht nur als Bildtypus präsent⁶²² (Abb. VI.18/Abb. VI.19), sondern auch in den Meditationsschriften der Devotio moderna gegenwärtig. Ludolf von Sachsen bedient sich beispielsweise in seiner „Vita Christi“ bei der descriptio des Gottessohnes daher des Lentullusbriefs, der, kontrastierend mit dem hässlichen und erschreckenden Gottesknecht, von einem schönen Mann spricht.

„[...] Ut autem Christi faciem et formam, seu figuram ejus totam, et ex his actus, seu mores suos et gestus melius valeas meditari, quaedam de his alibi scripta, hic inserere utile judicavi. Legitur enim in libris annalibus, apud Romanos existentibus, quod Jesus Christus, qui dictus fuit a gentibus Propheta veritatis, staturae fuit procerae, mediocris et spectabilis, vultum habens venerabilem, quem possent intuentes, et diligere et formidare; capillos habens ad modum nucis avellanae permaturae, fere usque ad aures, ab auribus cincinnos crispas, aliquantulum cerulaeos, ab humeris ventilantes; discrimen habens in medio capitis, juxta morem Nazarenorum; frontem planam et serenissimam, cum facie sine ruga et sine macula, quam rubor moderatus venustavit: nasi prorsus et oris nulla fuit reprehensio; barbam habens copiosam et impubem, capillis concolorem, non longam, sed in mento bifurcatam, aspectum simplicem et maturum, oculis glaucis, variis, et claris existentibus. In increpatione erat terribilis, in admonitione blandus et amibilis: hilaris, servata gravitate. [...] In statura corporis propagatus et rectus: manus et brachia visui delectabilia. In colloquio gravis, rationabilis, rarus, et modestus. [...]“⁶²³

⁶²² Im Prager Domschatz befindlich. Die frühere Darstellung (vor 1400 datiert) zeigt ein autonomes, in einem mit Figuren versehenen Rahmen befindliches Bild. Die zweite spätere (1410 datiert) Darstellung hingegen ist als zentrale Tafel eines Kapuzinerzyklus (mit Maria) gedacht, behält aber das Bildvokabular der Vera icon bei. Die deutlichste Differenz liegt in der Hinzunahme des Hals-Schulterbereichs. Die erste Darstellung zeigt nur das Haupt Christi und bezieht sich damit stilistisch auf das Mandylion. Zur Entwicklung des Christusbildes in der Kunst siehe v.a.: Büchsel, Martin: Die Entstehung des Christusportraits. Bildarchäologie statt Bildhypnose, Mainz am Rhein, 2003.

⁶²³ Ludolf von Sachsen: Vita Jesu Christi, wie Anm. 58, Prooemium in Vitam Jesu Christi, 14.

Dieses, durch das Gelesene und Gehörte übertragene, gilt es nun durch intensive Beschäftigung mit seiner Passion zu kopieren. Das Verhalten Christi, das sich in Gesicht und Form ausdrückt, bestimmt den anzustrebenden Idealwert, den status perfectionis.

„[...] Et similiter secundum hunc modum, in omnibus dictis et factis quae de Christo legeris vel audieris, meditare mores et gestus suos qualiter ipse in omnibus se habuerit, vel habere potuerit secundum tuam aestimationem: quia in omnibus semper optimo et perfectissimo modo se gerebat, qui in omnibus semper optimus et perfectissimus est. Erat enim aspectu dulcis, colloquio suavis, et omni conversatione benignus. Et maxime contemplare faciem ejus, si potes eam imaginari, quod supra omne videtur difficilius sed forte reficeret jucundius. Et istud sit tibi pro doctrina, et recursu omnium quae sequuntur, ut ubicumque dictum vel factum narrabitur, si aliter singulares meditationes non fuerint expresse, vel etiam istae generales fuerint omissae, recurras ad hunc locum, et sufficit tibi quod hic generaliter dictum est. [...]“⁶²⁴

Eine solche Aufforderung zur Conformitas Christi lässt einen Vergleich zum Bild zu. Die „schönen“ Vesperbilder erleichtern die Imaginatio und stärken die Vorstellung eines zu imitierenden Idealbildes, da sie das Ideal des überhöhten Leidens verkörpern. Vergleichbar mit dem Christuskind „um 1400“ stellt sich auch hier der leblose Sohn Gottes als wahrer und schöner Mensch dar. Er ist nicht tot, darf es gar nicht mehr sein, sondern stellt sich dem Gläubigen bereits verklärt dar. Im Leiden war er Mensch; die Überwindung des Leids hingegen vergöttlicht seine Menschlichkeit, die dem genuinen Sinne seiner Funktion nach keiner Erlösung bedarf. Mit dem Tod Christi wird gleichzeitig auch ein Bezug zur Geburt, zur Kindheit hergestellt. Diese Gegenüberstellung gibt es im 14. Jahrhundert häufig und zeigt sich u.a. auch in der Verbindung von Beschneidungs- und Kreuzigungsszene. In beiden Situationen vergießt Christus für die Menschen sein Blut.⁶²⁵ Die Korrespondenz von Inkarnation und Erlösung wird insbesondere durch einen Vergleich beider Aspekte in Ludolfs „Vita Christi“ deutlich. In seiner Beschreibung „De conceptione Salvatoris“⁶²⁶ wird ausdrücklich gesagt, dass Christus nicht, wie ein normales Kind, aus dem Fleisch, sondern „ex sanguine Beatae Virginis“ entstanden ist. Damit verklärt sich die Humanitas Christi. In der Szene der Beweinung Christi geht Ludolf dann erneut auf den wunderbaren Körper ein. Auch hier wird das wiederum mit dem Blut Christi erläutert.

„[...] Et factum est hoc miraculose quia de corpore mortui in quo statim per mortis frigiditatem sanguis coagulatur et in tabernaculum convertitur non solet sanguis exire nec de

⁶²⁴ Ludolf von Sachsen: Vita Jesu Christi, wie Anm. 58, Prooemium in Vitam Jesu Christi, 13.

⁶²⁵ Siehe hierzu Kapitel II.2

⁶²⁶ Ludolf von Sachsen: Vita Jesu Christi, wie Anm. 58, Prima partis Caput V, De conceptione Salvatoris, 25. Siehe Kap. VI.2

*aliquo aqua pura manare. Ille autem sanguis erat verus et purus et aqua vera et pura et non ut quidam dixerunt humor aquaticus seu flegma.[...]*⁶²⁷

In der ersten Linie betont Ludolf von Sachsen in dieser bildhaften, auf Petrus (1 Petr 1,18) basierenden Umschreibung im gesamten neunten Kapitel (LXIV, 13) die Unversehrtheit des Sakraments der Eucharistie und der Taufe über das Wunder und die Bedeutung des aus der Seite Christi fließenden Blutes und Wassers. Gleichzeitig aber lässt sich gerade dieser Abschnitt, der die Wundersamkeit der Konsistenz des Blutes aus der Seitenwunde Christi eingehend beschreibt und dem eigentlichen, normalen und menschlichen Prozess der Blutgerinnung gegenüberstellt, in die Nähe zu den Vesperbildern um 1400 bringen. Die neue Interpretation der blutenden Wunden bei den späteren Vesperbildern steht im deutlichen Gegensatz zu den älteren Beispielen⁶²⁸ (Abb. II.1 – II.5), welche die Wunden Christi drastisch durch dickes, geronnenes Blut dramatisierten und damit Christus als körperlich leidenden und sterbenden Menschen beschreiben⁶²⁹. Zwar fallen die Wunden durch die gestreckte Lagerung des Leibes bei den späteren Vesperbildern ebenfalls ins Auge, bleiben aber in der Inszenierung weitaus zurückhaltender. Vielmehr fließt das Blut aus den Wunden in dünnflüssigen, wässrigen Linien heraus (Abb. VI.20/Abb. VI.21/Abb. VII.22) und ist an keiner Stelle, nicht einmal um die Wunden herum geronnen.

Die ebenmäßigen Gesichtszüge, die teilweise ornamental geordneten Haupt- und Barthaare erinnern an den in Auferstehungsszenen der Böhmisches Malerei gelegentlich dargestellten Christustypus als Typus Pantokrator. Zwei herausragende Beispiele lassen sich hierfür nennen. Schon der Hohenfurter Altar, später dann aber vor allem der Wittingauer Altar zeigen einen verklärten Christuskopf. Nun nicht mehr im Leiden erstarrt, aber dennoch konsequent den Blick aus dem Bild heraus richtend und damit ebenso starr, adaptieren diese Christusgesichter den Vera icon – Typus. Die Christusfiguren der Auferstehung, wie ihn Hohenfurth und Wittingau übernehmen, übernehmen das Vokabular des Typus Vera icon, wie sich u.a. in der Starrheit der Physiognomie, in der direkten Blickführung und in dem, in der Mitte gescheitelten Haupthaar, das das Gesicht rahmt und sich in lockigen Strähnen auf die Schultern legt, zeigt. Beim Christus in Wittingau erkennen wir einen, in der Mitte geteilten Bart – ein

⁶²⁷ Ludolf von Sachsen: Vita Jesu Christi, wie Anm. 58, Cap. LXIV, 13, De nona capitulo.

⁶²⁸ Im Gegensatz zu F.O.Schuppisser möchte ich ein früheres Bildwerk als Imaginationsvorlage nehmen. Sein Beispiel aus dem frühen 16. Jahrhundert ist mit Sicherheit dem Inhalt Devotio moderna angepasst, basiert jedoch auf einer längeren kunstgeschichtlichen Entwicklung seit dem 14. Jahrhundert. Mir erscheinen die Vesperbilder des späten 14. Jahrhunderts ebenso wie die zeitgenössische Tafelmalerei, wie beispielsweise dem Wittingauer Altar weitaus passender, da sie noch in dem unmittelbaren Umfeld der Passionsliteratur eines Ludolfs, eines Johannes (de Caulibus) oder einer Thomas (von Kempen) stehen.

⁶²⁹ Auch Heinrich Seuse beklagt die deutlich sichtbare Humanitas Christi. Seuse, Heinrich: wie Anm. 617.

Motiv das bereits aus der Vera icon-Darstellung bekannt ist. Interessant ist bei dem Christus des Wittingauer Altars, dass der Christustypus in allen Situationen der Passion beibehalten wird.

Bei der „schönen“ Pietà ist die Nähe zu diesem tradierten Christustypus nicht vergleichbar eklatant, wie in der Böhmisches Tafelmalerei. Zu deutlich sind die Anzeichen des erlittenen Schmerzes. Dennoch entstehen bei näherer Betrachtung Parallelen. Scheinbar hat man auch mit dieser Affinität beim Christusbild die Verehrungswürdigkeit der Substanz der Vera icon übertragen wollen. Die deutliche Orientierung an den alten, tradierten und vor allem verehrungswürdigen Christusbildtypen diene demnach der Substanzvermittlung. Ein deutliches Indiz dafür ist auch die konsequente Starrheit der Physiognomie. Auch beim Vesperbildchristus sind die Haare exakt geordnet und führen die erlittene Qual ad absurdum. Die Augen liegen zwar tief in ihren Höhlen und auch der geöffnete Mund nimmt Bezug zum Kreuz am Tod. Der in sich ruhende, elegische Ausdruck dieses Gesichts lässt, korrespondierend zu seinem fast schwebenden Körper durchaus einen Vergleich zum erlösten, auferstandenen Christus zu. Die halb unter den Lidern sichtbare Iris, die keinen Betrachter mehr fixieren kann, erzeugt den Eindruck eines zeitlosen Christusleibes.

Die Demonstration des schönen, im Leid elegant erstarrten Christus ermöglicht den Glauben an die Erlösung der Menschheit viel mehr als ein menschlich Leidender. Der unnatürlich entspannte, beinahe schwebende Körper Christi, das unverdorbenes Blut, das, nach drei Tagen am Kreuz noch nicht gestockt ist, sondern dünnflüssig mit reinem Wasser aus seinen Wunden läuft, erleichtert den Glauben an die Erlösung durch seinen Tod eher, als der frühere Vesperbildtypus, dessen deutlich menschliches Leid an seiner Göttlichkeit zweifeln lässt. Die Symbolik der Eucharistie klingt durch die Verbindung von Blut und Wasser im Bild (flüssiges Blut) ebenso wie in Ludolfs Text deutlich heraus. In Ludolfs Text heißt es, auf das Johannesevangelium bezogen (Joh, 19, 34), ferner zu diesem Thema, dass das Blut sich auf das Lösegeld bei der Erlösung beziehen kann. Das Wasser beziehe sich aber auf die Taufe und die Waschung der Sünden.⁶³⁰ Er, der bereits bei der Inkarnation aus dem Blut, „non ex

⁶³⁰ „[...] Unde sequitur et continuo exivit sanguis et aqua ex quibus habent efficaciam ecclesiae sacram hoc factum est ad ostendendum quod per passionem Christi plenam consecuti sumus a peccatis ablucio scilicet a peccatis et maculis a peccatis quidem per sanguinem quae est precium nostre redemptionis secundum illud Petri: non corruptibilibus auro et argento redempti estis sed precioso sanguine a maculis vero per aquam quae lavacrum est nostre regenerationis. Secundum illud Ezechielem: Effundam super vos aquam mundam ex mundabimini ab omnibus inquinamentis vestris. (Ez 36,25) vel referri potest sanguis ad precium et nostram redemptionem ut redimamur a peccatis aqua ad lavacrum et peccatorum ablucionem ut

carne“⁶³¹ Mariae geformt wurde, weist sich nun auch im Tod als nicht genuin menschlich aus. Die Erlösung der Menschen wird durch den „neuen“ Christus in diesem Bild vermittelt. Maria hingegen ist bei Ludolf und in den „Leiden Christi“ wie auch im neuen Vesperbild noch deutlich an das menschliche Leiden gebunden. Zwar in ihrer Mimik reduziert, weist sie sich durch die Tränen, die geröteten Wangen und ihre Trauergestik als trauernde Figur aus, die, selbst zu sehr Mensch, den Prozess der Erlösung ihres Sohnes noch nicht begriffen hat und damit wiederum den betrachtenden Menschen nahe steht.

purgamur a culpus. [...]“,Ludolf von Sachsen: Vita Jesu Christi, wie Anm. 58, Secunda partis, Caput LXIV, De nona capitulo 13.

⁶³¹ Ludolf von Sachsen: Vita Jesu Christi, wie Anm. 58, Prima partis Caput V, De conceptione Salvatoris, 25. Siehe Kap. VI.2

VII. Strategien der Devotion

Zur Rezeption des Marienbildes am Ende des 14. Jahrhunderts

*„Wan ich yetzundt ein wybis bild findt,
die zu heiligen gemalet sindt,
so sindt sy also hursch gemalt
und so schamper dargestalt
mit cleidern und met ihrer brüst
das ich offt nit hab gewist
ob ich's solt für heiligen eren
oder up der frow kuß werden.“⁶³²*

Was der Straßburger Minorist Thomas Murner (1469-1537) am Ende des 15. Jahrhunderts nicht ohne Ironie in bezug auf das zeitgenössische weibliche Heiligenbild lyrisch kommentiert, wurde ähnlich schon in der westlichen Reaktion auf den byzantinischen Ikonoklastenstreit vorgebracht. Die Libri Carolini stellen fest, dass, wenn ein Künstler zwei schöne Frauen male und unter die eine den Namen „Venus“, unter die andere den Namen „Maria“ schreibe, die Verehrung von eben diesen Namen abhängig sei. Die eine werde verdammt, die andere verehrt.⁶³³ Die Libri Carolini verwerfen die Bilder nicht völlig. Vielmehr berufen sie sich auf Papst Gregor den Großen, der die Bilder zur Belehrung der illitterati, zur Erinnerung an die Heilsgeschichte und zur Verschönerung der Kirche für zulässig hält. Auf die Argumentation Papst Gregors berief man sich während des langen Zeitraums des Mittelalters unzählige Male. Selbst der Bilderfeind Bernhard von Clairvaux billigte den Bischofskirchen Bilder zur Belehrung der Laien zu. Im Spätmittelalter wurden dennoch

⁶³² Aus Thomas Murners Narrenbeschwörung, hrsg. von M. Spanier, Berlin, Leipzig 1926, S.375.

⁶³³ „[...] Dixit enim ‚imaginem per nomen significationis ad primae formae honorem‘, id est ad sancti, in cuius nomine praetitulatur, venerationem posse deduci. Quod fieri posse nullius rationis indicium evidentibus potest adprobari. Si nominis tantummodo inscriptio eas ad eorundem sanctorum, / quorum nomina superscribuntur, honorem deducit, ergo quaelibet res, cui sancti cuiusdam nomen superscribitur, ad eiusdem sancti honorem conscendit. Ergo: lapides, ligna, vestes sive animalia quaedam quorundam sanctorum nominibus superscripta ad eorundem sanctorum honorem transeunt quorum sunt nominibus praenotata. Et si nomina superscripta, haec, quae enumeravimus, ad eorum, quorum nomina sunt, honorem perducere minime queunt, nec illas quoque nominum inscriptiones ad sanctorum honorem quodammodo perducunt. Et si istud prudenti consideratione abnuitur, et illud sollerti indagazione abicitur. Offeruntur cuilibet eorum, qui imagines adorant, verbi gratia duarum feminarum pulcrarum imagines superscriptione carentes, quas ille parvipendens abicit abiectasque quolibet in loco iacere permittit. Dicit illi quis: ‚Una illarum sanctae Mariae imago est, abici non debet; altera Veneris, quae omnino abicienda est‘, vertit se ad pictorem quaerens ab eo, quia in omnibus similibus sunt, quae illarum sanctae Mariae imago sit vel quae Veneris? Ille huic dat superscriptionem sanctae mariae, illi vero superscriptionem Veneris, ista quia superscriptionem Dei genetricis habet, erigitur, honoratur, osculatur; illa, quia inscriptionem Veneris, Aeneae cuiusdam profugi genetricis, habet, deicitur, exprobratur, exsecratur. Pari utraeque sunt figura, paribus coloribus, paribusque facte materiis, superscriptione tantum distant. [...]“ Opus Caroli regis contra synodum (Libri Carolini), hrsg. von Ann Freeman, Monumenta Germanorum Historia, Concilia II,I, Hannover 1998, S. 528-529, zum Thema der ambivalenten Rezeption siehe auch: Hinz, Berthold: Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion, München, Wien 1998. Auch verw.: Lexikon des Mittelalters, Bd. VI, München, Zürich 1993.

Bilder und vor allem ihre Verehrung von Kritikern hinterfragt. Im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts entstehen reformatorische Strömungen, die sich zwar nicht gegen das Bildwerk an sich, aber deutlich gegen die von der Kirche unterstützte Verehrung der Heiligenbilder richtete. Kaum einer der Kritiker dieser Zeit kann als expliziter Bilderfeind bezeichnet werden. Die Vorsicht gegenüber dem Missbrauch von Bildern war allerdings im 14. Jahrhundert vor dem Hintergrund der inszenierten Schaufrömmigkeit nicht unangebracht. In den Jahrzehnten vor der Reformation stieg die Anzahl von Bildern im Kirchenraum stark an. Die reichen Gläubigen erhofften sich über die Schenkung von Bildern und Kirchenschmuck die Sicherung ihres Seelenheils. Parallel wuchs der Verehrungskult um die Reliquien und erreichte mit aufwendigen Prozessionen auch die weniger begüterten Menschen. Vor allem aber der im ausklingenden Mittelalter stark einsetzende Ablasshandel in unmittelbarer Verbindung mit bestimmten Bildwerken war Ziel der Kritik der Reformtheologen.

Gerade im Hinblick auf den durch Karl IV. hervorgebrachten Heiligen- und Reliquienkult in Prag und dem direkten Umfeld erscheint es keinesfalls erstaunlich, warum sich gerade hier vorreformatorische Stimmen gegen den Missbrauch von Bildern und Reliquien erhoben. Insbesondere die mehr und mehr auf Schaulust konzentrierte Frömmigkeit brachte viele Reformtheologen gegen diese Entwicklung auf. Nicht verwunderlich ist es auch, dass sich gerade im Umkreis der Prager Universität Strömungen entwickelten, die sich ausdrücklich gegen diese inszenierte Schaufrömmigkeit, insbesondere gegen eine kultische Verehrung von Bildwerken und Reliquien, richteten. Die Reformtheologen Matthias Janov, Jan Hus und der spätere, von Janov beeinflusste, Nikolaus von Dresden setzten sich intensiv mit dieser Problematik auseinander.

Die teilweise von Seiten der Kirche missbrauchte Naivität der Laien im Umgang mit dem Heiligenbild rief schließlich am Ende des 14. Jahrhunderts eine kritische Gegenströmung hervor. Der unter anderem durch Heinrich Seuse angeregte Gedanke, durch Bilder „von dieser valschen niederziehenden welt wirde uf zu dem minneklichen got“⁶³⁴ hinzulenken, demnach die heilende Wirkung der Darstellung der Heiligen auf die verklärte Seele des weltlichen Menschen zu betonen, wurde am Ende des 14. Jahrhunderts durch eine, teils banal inszenierte Schaufrömmigkeit in ein negatives Licht gerückt.

⁶³⁴ Heinrich Seuse: Vita, Prolog, wie Anm. 499.

VII.1. Das materielle Bild der immateriellen Schau

Wie in den vorausgegangenen Kapiteln dargelegt werden konnte, wurde das materielle Bild bei den Imaginationsübungen eingesetzt, um die *affectio* der Gläubigen anzuregen. Über die emotionale Ebene wurde auf den frommen Betrachter eingewirkt, um ihn somit zu einem intensiven Glaubensempfinden anzuspornen.⁶³⁵ In Verbindung mit einer solchen, an emotionaler und affektiver Wahrnehmung hin orientierten Betrachtungsstrategie kann eine ambivalente Rezeptionsmöglichkeit niemals wirklich ausgeschlossen oder gar verhindert werden.

Die immer stärker am zeitgenössischen Schönheitsideal entlehnte Physiognomie weiblicher Heiligen, allen voran natürlich der Muttergottes, ermöglicht eine geistig-sinnliche gleichermaßen wie eine körperlich-erotische Wahrnehmung. Diese Voraussetzung bot den Bilderkritikern Zündstoff. Auf Basis einer, gegen Mitte des 14. Jahrhunderts aufkommenden, immer stärker divergierenden Auffassung von theologischem Bilderverständnis und einer auf *affectio* zugespitzten Schaufrömmigkeitspraxis musste eine kontroverse Diskussion hervorgerufen werden.

Das materielle Bild als Ansprechpartner, als visuell wahrnehmbare Vertretung der immateriellen Heiligen konnte nicht ohne Weiteres akzeptiert werden. Die theologische Neuorientierung stand im Kontrast zur didaktisch organisierten Laienbildung und einer Praxis, die das Bildwerk bzw. die Reliquie als ein zentrales Element der subjektiven Glaubensfindung jedes Einzelnen proklamierte. Während die didaktische Bewegung durch bildhafte Beschreibungen oder durch den Abruf bestimmter bekannter Bildtypen die elementaren Inhalte des Christentums veranschaulichte, wurde bei dem entgegengesetzten Trend das Bildwerk, bzw. die Reliquie als Stellvertreter der Heiligen angepriesen. Die „Schuld“ für dieses Missverständnis liegt nicht bei den Laienfrommen allein, sondern wurde von Seiten der Kirche, die im Ablasshandel und der Organisation von Wallfahrten eine gelungene Möglichkeit für steigende Einnahmen durch Schenkungen sah, forciert. Die von der Theologie vor allem seit dem 14. Jahrhundert in bezug auf die *imitatio* und *compassio* initiierte geistige, d.h. immaterielle Interaktion zwischen Heiligen und Gläubigen wurde so schnell zu einer materiellen Interaktion zwischen Bildwerk und Betrachter. Die Unterscheidung von *adoratio* und *veneratio*, wie sie beispielsweise bei dem westfälischen Kanoniker Henricus von Kepelen vorliegt,⁶³⁶ ließ sich im Spätmittelalter geflissentlich leicht

⁶³⁵ Siehe hierzu auch: Lentjes, T.: wie Anm. 508, S. 120ff.

⁶³⁶ Henricus von Kepelen: *De imaginibus et earum adoratione et veneratione*, Staatsbibliothek Berlin, Ms. Theol. Lat. quart. 174, fol. 1r-12v. Vergl. Schnitzler, Norbert: *Ikonoklasmus – Bildersturm*.

übersehen. Tradiertes theologisches Bilderverständnis und die Praxis der spätmittelalterlichen Schaufrömmigkeit stießen auf gegenseitiges Unverständnis. Während die Frömmigkeit am Ende des 13. Jahrhunderts und im 14. Jahrhundert in ihrer Didaktik das Bildwerk explizit zur Veranschaulichung einbezieht und in bildhafter Sprache argumentiert, werden ab dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts einzelne Stimmen laut, die in genau dieser Proklamation materialisierter Schaufrömmigkeit einen Missstand sahen. Dieser liegt in der falsch verstandenen Benutzung, d.h. in der bestehenden Möglichkeit zu einer fehlgeleiteten Rezeption von Bildwerken begründet. Nicht mehr wurde das Bild als Memorierungshilfe für die Passion des Herrn verstanden, sondern zusehends als direkter Ansprechpartner in Vertretung der Heiligen inszeniert. Derweil die didaktisch orientierte Theologie die Verwendung von Bildwerken „auf Katechese, Evokation der affectio und Mnemotechnik“ befürwortet hat, projizierten die unbelesenen Frommen, häufig angetrieben durch geschäftstüchtige Kirchenleute, auf die Bilder direkt die heilsbringende Kraft.⁶³⁷ Die Anbetung des Bildwerks alleine sollte das Heil über den Gläubigen bringen können und wird so selbst zum materiellen Interzessionsbild. Das Ideal der Heiligen wird auf das Ideal der materiellen Bilder übertragen, was sich vor allem bei den Bildern weiblicher Heiligen nicht selten über die materielle Schönheit ausdrücken ließ.

Die widersprüchliche Rezeption, insbesondere der weiblichen Heiligen, sorgte im Zusammenhang mit dem problematischen Gebrauch von Bildern im – und auch unabhängig – vom liturgischen Rahmen für kontroverse Diskussionen. Die genannten Kriterien für diese Auseinandersetzung scheinen vor allem in Zusammenhang mit dem, den Ausgang des 14. Jahrhunderts repräsentierenden Marienbild, der sogenannten Schönen Madonna, aufschlussreich. Die materielle Inszenierung sinnlicher Schönheit bei dem Bild der weiblichen Heiligen, vor allem beim zeitgenössischen Marienbild, das in der modernen Kunstgeschichtsschreibung zu einem epochalen Fachbegriff „Schöne Madonna“ angeregt hat, gewinnt in bezug auf die Diskussion um die Wahrnehmungsstrategie an Bedeutung. Die außerordentliche technische Fertigkeit der Künstler, die teilweise diesen weiblichen Heiligen die Anmut des zeitgenössischen Schönheitsbildes inklusive dessen, wie in Kapitel IV. (IV.3) beschriebenen Stimulanzcodices hinsichtlich der Signalwirkung der Kopfform, der Augen sowie der Lippen, verliehen haben, boten damit natürlich Anlass zur Kritik. Die Reformer beriefen sich auf die verwirrende Rezeption bei der Betrachtung, hervorgerufen durch einen,

Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln, München 1996, ders.: Illusion, Täuschung und Schöner Schein. Probleme der Bilderverehrung im späten Mittelalter, in: Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen, hrsg. von Klaus Schreiner, München 2002, S. 221-239.

⁶³⁷ Siehe hierzu auch Lentjes, T.: wie Anm. 508, S. 120ff.

auf die technische Versiertheit des Künstlers zurückgehenden, „Irrtum des Anthropomorphismus.“⁶³⁸ Dieser konnte, so N. Schnitzler, dazu verführen, dem Bildwerk menschliche Eigenschaften, Reaktionen und schließlich erotischen Reiz zuzuschreiben. Die Verteidigung des Bildes sah dagegen allein die didaktische Funktion. Eine „Disziplinierung des Blicks“⁶³⁹ mittels einer intensiven und intellektuellen Auseinandersetzung mit den Inhalten, die die Bilder vermitteln, sollte eine Fehlleitung der Rezeption verhindern.

Das körperliche Sehen und das geistige Imaginieren in den bereits in den vorangegangenen Kapiteln ausführlich behandelten Meditationsanleitungen werden deutlich als zwei sich bedingende Vorgänge beschrieben. Diese werden im Bild manifest. Das äußerliche Bild soll die innere Schau lenken, die Vision soll über die „oculi carnis“ zu den „oculi mentis“ geleitet werden. Gerade der in der sündigen Welt lebende Laie, der nicht im Schutz der Klostermauern und der eigenen cella steht, benötigt eine sensible Führung zum Glauben. Hier scheint der Blick auf das Heiligenbild mit seinen memorierenden Inhalten zur Passion Christi eine wichtige Anregung des natürlichen Gedächtnisses zu bieten. Die Differenzierung zwischen „oculi carnis“ und „oculi mentis“ wird am Ende des Mittelalters unvergleichbar betont und ist auch in den Erbauungstexten, wie in der „Vita Christi“ Ludolfs von Sachsen, besonders hervorgehoben. Der Gläubige wird häufig ermahnt, dem biblischen Geschehen mit den „inneren Augen“, den „oculi cordis“, den „Augen des Herzens“, zu folgen. Durch das äußere Betrachten des Heiligenbildes soll nach wie vor an die Vita und Passio Christi und die Eucharistie erinnert werden. In seinen „Regulae veteris et novi testamenti“ betont Matthias Janov, sich auf Thomas von Aquin berufend, eindringlich, dass der Nutzen von Heiligenbildern im Kirchenraum auf die Funktion als Medium der Erinnerung, als Erklärung der Lehre und Doktrinen und als visueller Anhaltspunkt bei der Meditation⁶⁴⁰ zu beschränken sei. Wichtig sei dabei aber die Differenzierung von den Bildwerken als „res corporales“ und den Heiligen selbst als „res spirituales.“⁶⁴¹ Der Künstler gibt den Statuen, angefacht durch das, was er in

⁶³⁸ Schnitzler, N.: wie Anm. 636, S. 232. Der Begriff des „Anthropomorphismus“ ist in Zusammenhang mit den eindeutig menschlich dargestellten Heiligen vielleicht nicht ganz glücklich, drückt aber die steigende Tendenz zu einer „Verlebendigung“ beim Heiligenbild aus.

⁶³⁹ Schnitzler, N.: wie Anm. 636, S. 221, ders.: Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln, München 1996.

⁶⁴⁰ „[...] Patet eciam hoc idem ex decretis papalibus et per Thomas de Aquino, qui dicit, quod ymagines in Dei ecclesia sunt utiles propter tria, puta propter preteritorum memoriam, propter exemplum et doctrinam, propter devocionem inde simplicium excitandam, [...]“ Matthias von Janov: *Regulae veteris et novi testamenti*“, Dist. VI, Cap. 4, hrsg. von Jana Nechutová, Collegium Carolinum, München 1993.

⁶⁴¹ „[...] Minor patet ex eo, quod quodlibet corporale, comparatum ad spirituale, sit prorsus dissimile; statue autem sunt omnino res corporales et sancti Dei sunt res spirituales. [...]“ Matthias von Janov: *Regulae veteris et novi testamenti*“, Dist. VI, Cap. 4, wie Anm. 640.

seinem realen Umfeld sieht, die Erscheinung seiner eigenen Fantasie, die somit in keiner Weise dem Bild Christi und der Heiligen entsprechen kann.⁶⁴² Ausgestattet mit vielen „unpassend“ beigefügten Komponenten dienten sie eher dem „Vergnügen der Menschen.“⁶⁴³

Die Nähe des Heiligenbildes zum Menschen bzw. die Nähe des Madonnenbildes zum weiblichen Schönheitsideal ermöglichte zugleich eine Rezeption, die vor dem geistigen Auge nicht nur tugendhafte, sondern auch, durch den sinnlichen Reiz des Bildwerks angeregt, zugleich sexuelle Gedanken aufkommen lassen konnte. Dagegen richtete sich die Kritik von dem Kirchenreformer Jan Hus, der in bezug zu den weiblichen Heiligen die Komponente der fehlgeleiteten Rezeption folgendes äußert:

*“[...] Wenn ein Bild oder eine Malerei schön ist, dann wenden alle ihre Sinne zu dieser Schönheit hin und beschäftigen sich mit ihr in Gedanken und finden Gefallen an ihr, sie loben den Maler, dass er schön gemalt oder geschnitzt hat und vergessen, dass Christus entsetzlich gedemütigt und gemartert wurde, [...] und manche Männer, die hübschen Bilder der heiligen Jungfrauen sehen, die schöner gemalt als sie körperlich beschaffen sind, haben böse Gedanken und Neigungen und verfallen in Versuchung. [...]”*⁶⁴⁴

VII.1.1 *Custode oculos tuos*“ - Äußerer Blick und himmlische Schau

Das materielle Bild sollte den Betrachter bei den Imaginationsübungen unterstützen und dessen Affekte stimulieren. Mit ähnlichen metaphorischen Meditationsstrategien arbeitet auch die zeitgenössische Erbauungsliteratur. Im Zuge der Entwicklung der Laienfrömmigkeit seit dem 13. Jahrhundert wurde der Gebrauch von Bildwerken bei der Meditation durch festgelegte Verhaltenscodices reguliert. Dies geschah in Form von Betanleitungen und Meditationstechniken. In dem um 1300 verfassten Traktat für Nonnen, den „Tres etaz de bones ames“⁶⁴⁵ (Abb. VII.1), wird die ordnungsgemäße Benutzung von Bildwerken als erster Schritt der imaginatio und memoratio in einer Bildanleitung beschrieben. In dieser Meditationsanleitung werden die drei Zustände der frommen Seele beschrieben. Das Bild wird dem Text bewusst zur Anschaulichkeit

⁶⁴² „[...] , prout superius dictum est, pictor format statuas secundum sua fantasmata, conflata ex eis, que vidit et audivit in rebus sibi presentibus. [...]“ Matthias von Janov: *Regulae veteris et novi testamenti*“, Dist. VI, Cap. 4, wie Anm. 640.

⁶⁴³ „[...] quod autem sint tantum signa remota inpropria et solum ad placitum hominum adinventata, nulla Scriptura, nulla auctoritate fulcita, nullam benedictionem aut sanctitatem vel sanctificationem sortita. [...]“ Dist. VI, Cap. 4, wie Anm. 640.

⁶⁴⁴ Jan Hus: „[...] kdy bude krásn obraz nelo malovanie, tehdy, v ichni mysl obratie k té pknosti a v té se obierajíce mysl a kockáním, chválé malé, že krásn maloval neb vyžal, a zapomenú, že Kristus ohavnopotupen a umřen, - a nkerie muie, viduce pkné obrazy svatých panem, je krá malují ne sú tlesn zpsobeny, mají zlá mylenie a knutie, a vpadují v pokuenie.“, zitiert nach: *Mistra Jana Husi: sbrané spisy české*, hrsg. von Karel Jaromir Erben, Vol I, Prag 1885, S. 71.

⁶⁴⁵ London, British Library. MS Add. 39843, fol 28. Siehe hierzu: Belting, H: wie Anm. 178, S. 460f, Dinzelsbacher, P.: wie Anm. 346.

gegenübergestellt. Die Bilderbetrachtung bzw. die Andacht vor dem Bildwerk, das, auf dem Altar stehend, sich zum Beginn für die Meditation anbietet, wird als Übergangsstadium zur Vision verstanden – diese erscheint der abgebildeten betenden Nonne über dem Altar als Imago Pietatis. Beide Vorgänge, das Sehen und das Erleben von Heiligenfiguren, werden sichtbar voneinander getrennt.⁶⁴⁶

Es gibt demnach ein äußeres, sinnliches Auge, das dem inneren Auge den Blick für das Wahre freimachen soll. „Die französische Miniatur ist zwar kein Andachtsbild, aber darf als Buchbild in freier Form erzählen und erklären, wie man ein Andachtsbild benutzt und wie man es schließlich überwindet.“⁶⁴⁷ Der Blick des Betrachters auf das Bildwerk wurde von Seiten des Bildes reflektiert. Diese Wechselbeziehung hatte aber zur Voraussetzung, bestimmte Regelungen beim Beten einzuhalten. Diese bezogen sich auf Bethaltung und Blickführung. So schreibt Humbertus de Romanis in seiner Expositio *„Illud autem sciendum est quod genuflexio cum elevatione capitis et oculorum junctis manibus dispositio est inter omnes aptior ad orandum, sicut noverunt experti.“*⁶⁴⁸

Die äußere Erscheinung sollte auf das Innere schließen lassen können. Die Bedeutung der richtigen Gesten bei der Gebetsmeditation hat im 14. Jahrhundert bereits eine lange Tradition. Auch Hugo von St. Viktor betont bei seinem Traktat für junge Novizen das richtige gestische Verhalten. Ungeordnetes Verhalten würde „den inneren Zustand des betreffenden Menschen“⁶⁴⁹ verraten. Trotz dem Streben nach einer Verinnerlichung des Glaubens scheint die äußere Form beim Gebet dennoch ausschlaggebend.

Das Bildwerk diente bei der Meditation als Projektionsfläche. Die Wechselbeziehung zwischen Bild und Betrachter war im Zuge der angestrebten Versenkung durchaus einbezogen. Der Blick und die Bethaltung im Allgemeinen galt als Ausdruck der Versenkung des Betenden⁶⁵⁰. Weiter heißt es daher bei Humbertus:

⁶⁴⁶ Belting, H.: wie Anm. 178, S. 462.

⁶⁴⁷ Belting, H.: wie Anm. 178, S. 462.

⁶⁴⁸ Humbertus de Romanis; expositio C.1, qu. 55, in : ders. Opea de vita regulari II, Berthier, Joachim Joseph (Hrsg.), Rom 1889, S. 169, siehe hierzu u.a. auch: Lentès, T.: wie Anm. 495, S. 207.

⁶⁴⁹ „Nam quod inordinati motus corporis, corruptionem et diddolutionem indicent mentis superius jam demonstratum est.“, Hugo von St. Viktor: De institutione novitiorum, Migne PL 176, Sp. 925-951. Hier zitiert aus: Lentès, Thomas: ‚Andacht‘ und ‚Gebärde‘. Das religiöse Ausdrucksverhalten, in: Kulturelle Reformation. Sinninformation im Umbruch 1400 – 1600, hrsg. von Bernhard Jussen, Craig Koslofsky, Göttingen 1999, S. 30.

⁶⁵⁰ Zum Thema Blickaustausch und Blickführung in bezug auf die Anbetung vor Bildwerken siehe auch: Lentès, T.: wie Anm. 495, S. 179.

„Genuflexio enim habet humilitatem elevationem vero capitis et oculorum sequitur facile elevatio cordis, quia anima propter colligationem quam habet cum corpore, facile sequitur dispositiones ejus; manuum vero junctio expressio est affectus. Nihil autem est utilius in oratione quam humilitas, intentio et affectus.“⁶⁵¹

Der Blick nach oben, das heißt dorthin, wo man die Heiligen vermutet, wurde durch die Positionierung der Heiligenbilder und die proklamierte Bethaltung gewährleistet. Wichtig war vor allem die devote kniende Körperhaltung.⁶⁵² Der Blick des Betenden auf das Bild soll dessen „Widerblick“⁶⁵³ herbeiführen, um schließlich diesen von den Sünden zu befreien. Daher war die richtige Positionierung vor dem Bildwerk notwendig. Doch wie konnte diese Wahrnehmungsstrategie im Bildwerk selber vermittelt werden?

In den „Tres etaz de bones ames“ wird der chronologische Ablauf eines idealen Gebetes vor einem Bildwerk in einzelnen Szenen aufgezeigt. In vergleichbarer Weise lässt sich die Darstellung der Mönche in Duccios um 1300 entstandener „Franziskaner-Madonna“⁶⁵⁴ (Abb. VII.2) erklären⁶⁵⁵. Diese drei in verschiedener Bethaltung vor dem Bild der thronenden Madonna knienden Mönche erlauben durch die Aneinanderreihung der Körperbewegungen die Annahme der Möglichkeit, dass es sich vielleicht nicht um drei einzelne Mönche, sondern ebenfalls um die „narrative“ Darstellung einer Meditationsübung am Beispiel eines, in mehreren „Stationen“ des Gebets gezeigten Mönches – also eine Art „Simultanbild“⁶⁵⁶ – handeln könnte. Diese Demonstration bietet dem Betrachter die Möglichkeit zur Nachahmung des devoten Verhaltenscodex vor einem Bildwerk. Gerade die Art der Abfolge der betenden Figuren lässt eine, den „Tres etaz de bones ames“ vergleichbare Deutung zu. Wie diese Nonne demonstrieren auch die Mönche – oder der eine Mönch – den gestischen Ablauf der devoten Meditation vor dem materiellen Bildwerk bzw. der bildhaften Vision.⁶⁵⁷ Die

⁶⁵¹ Lentès, T.: wie Anm. 495, S. 208.

⁶⁵² In bezug auf das religiöse Ausdrucksverhalten des Spätmittelalters siehe v.a.: Lentès, Thomas: wie Anm. 649, S. 28ff.

⁶⁵³ Lentès, T.: wie Anm. 495, S. 210.

⁶⁵⁴ Pinacoteca Nazionale, Siena

⁶⁵⁵ Meiner Kenntnis nach ist dieser Aspekt in der bisherigen Literatur außer Acht gelassen worden. Allerdings bezieht sich meine Recherche nur auf die in Deutschland erschienenen Bücher. Zu Duccio di Buoninsegna siehe u.a.: Brandi, Cesare: Duccio, Florenz 1951, White, John: Duccio. Tuscan Art and the medieval workshop, London 1978.

⁶⁵⁶ Der Begriff des „Simultanbildes“ bezieht sich weitgehend auf die Darstellung mehrerer Szenen, beispielsweise aus der Vita Christi, auf einer Bildfläche nebeneinander. Dennoch kann man diesen Terminus in Zusammenhang der o.e. These durchaus auch in bezug auf das Nebeneinander unterschiedlicher, nacheinander ablaufende, aber „simultan“ abgebildeten Bewegungsabläufe einer Figur im Bild verwenden. Zum Simultanbild siehe u.a.: Duwe, Gerd: wie Anm. 351.

⁶⁵⁷ Während in der französischen Miniatur explizit beide Möglichkeiten, das materielle Bildwerk und die, als höher bewertete, spirituelle Erscheinung, geboten werden, lässt die italienische Darstellung die Unterscheidung offen. Bei der im Vergleich zu den drei abgebildeten Mönchen überdimensionalen Madonna könnte es sich sowohl um eine Vision als auch um ein Bildwerk handeln.

geringe Größe der Mönche sowie deren nicht direkt auf das Madonnenbild bezogenen Blicke bestärken diese These.

Neben der Gestik wird vor allem der Blick als repräsentativer Ausdruck des Betens verstanden. Hierbei unterschied man allerdings deutlich zwischen äußerlicher Erscheinung einerseits, welche durchaus auch falsch und trügerisch sein könnte, und dem aufrichtigen Blick andererseits, der die reinen Gedanken des Betrachters demonstriert. Die Versenkung des Blicks in das Bildwerk, das als belohende Imagination der Tugenden der abgebildeten Heiligen zu verstehen ist, lenkt im Idealfall von der sündigen Welt ab und leitet darüber hinaus in das geistige Ideal des Glaubens. Um eine tugendhafte und aufrichtige Rezeption und damit ein aufrichtiges Beten zu gewährleisten, konnte das Bildwerk selber bestimmte strategische Mittel in der Konzeption anwenden. Das Bild sollte den Blick des Betrachters zu den richtigen Gedanken leiten. Es arbeitet daher mit speziellen Wahrnehmungsstrategien, um den Blick des Betrachters zu lenken und dessen Gedanken zur religiösen Thematik, vornehmlich dem Leben und Leiden Christi, zu koordinieren. Dazu bedurfte es bestimmter wahrnehmungsstrategischer Verfahren.

Wollte das Bildwerk den Blick des Betrachters zur Meditation auffordern, bedurfte es bestimmter Reize, die dessen Konzentration auf die wesentlichen Bildschwerpunkte zu lenken vermochten. Das Erzeugen von Spannungen durch spezielle Faltenabfolgen, durch Lichtinszenierungen oder durch eine besondere Darstellungsweise bekannter Inhalte hat eine intensive Beschäftigung mit der Bildaussage zum Ziel. Das Gebet zur Muttergottes, die, spätestens seit der Mitte des 11. Jahrhunderts als erste Instanz der Fürbitte und als „das Bild der dem Menschen größtmöglichen Teilhabe an Gott“⁶⁵⁸ stand, wurde zum wichtigste Anhaltspunkt bei der persönlichen Imitatio.

Das Marienbild des 14. Jahrhunderts, vor allem die Schöne Madonna, scheint damit als Inbegriff der zeitgenössischen Rezeptionsanstrengungen zu stehen. Sie erfüllt mit ihrer raffinierten Konzeption sämtliche Kriterien der zeitgenössischen Rezeptionsstrategie. In diesem Zusammenhang fällt insbesondere das plastisch stark ausgebaute Volumen des Mantels auf, der den Körper zwar einerseits völlig verdeckt, andererseits aber für die auffallende plastische Präsenz der gesamten Figur verantwortlich ist. In bezug auf die intendierte Rezeptionsleitung beim plastischen Bildwerk steht der Mantel der Muttergottes im Fokus der Interpretation. Traditionell spielt ihr Mantel bei der Verehrung eine eher metaphorische, für ihre Tugendhaftigkeit

⁶⁵⁸ Büchsel, M.: wie Anm. 406, S. 61.

stehende Rolle. Seit den Kreuzzügen wurde die Verehrung des Mantels Mariae durch das seit dem 5. Jahrhundert in Konstantinopel verehrte Mantelstück auch im Westen populär.⁶⁵⁹ Nicht zuletzt durch eines der ältesten Anbetungsformeln zur Muttergottes „Sub matris titula“ wurde der Mantel der Muttergottes für die Marienverehrung ein wichtiger Anhaltspunkt beim Gebet. Die Verehrung des Mantels stieg im Verlauf der Marienverehrung an. Insbesondere vor dem Hintergrund der Schaufrömmigkeit des 14. Jahrhunderts nahm dieses Phänomen immer konkretere Formen an. Die Metaphorik des Gewandes als Schutzhülle für den Menschen und zugleich als Ausdruck der Tugend und Anmut Mariae wurde zunehmend materiell formuliert. Hierfür bietet abermals ein Blick auf das Werk Heinrich Seuses interessante Erklärungen. In anderem Zusammenhang ist bereits auf diesen, für das 14. Jahrhundert, dem Jahrhundert der christlichen Frömmigkeit, aufschlussreichen Autor eingegangen worden. Seine anschauliche Umschreibung theologischer Inhalte verbindet die sinnlich-spielerische Frömmigkeit, wie sie vor allem durch die Nonnen repräsentiert wird, mit der exegetischen Betrachtungstheorie der Theologen.

Auch für die Funktion des lobenden Bekleidens Mariae ist ein Auszug aus seiner Vita erhellend. Es wird beschrieben, dass er die Angewohnheit hatte, der Muttergottes einen Kranz aus Blumen zu flechten und diesen dem Bild der Maria einer nahegelegenen Kapelle aufzusetzen „*in der mainunge, wan si der aller schonst blum were und daz si sines jungen herzen sumerwunne weri, daz si den ersten blumen von ir diener nit versmaheti.*“⁶⁶⁰ Der Umgang mit den Heiligengewändern entwickelt im Verlauf des 14. Jahrhunderts eine Eigendynamik und ergibt schließlich eine erstaunlichen Symbiose von Materialität, Vision, Bildwerk und Imagination.⁶⁶¹ Der explizit bildschaffende Akt, wie er durch die auf Basis von Gebeten entstandenen Kleider der Heiligen vertreten war, wurde nun als weiterer Punkt der Imaginationsfähigkeit des Betenden zugeteilt. Gebete wurden zu einer Art „Strickmuster“⁶⁶² für das imaginierte Bild der Heiligen. Der Mantel Mariae war somit nicht mehr allein Symbol der Zuflucht und des Schutzes vor der Welt, sondern wurde nun zudem noch zur Skala des Ausdrucks der Frömmigkeit des Betenden. „Der Mantel Mariens wird durch die Gebete des Menschen verziert und in seiner Wirksamkeit, der Fürbitte Mariens, durch die Gebete gesichert.“⁶⁶³ Die Darbringung der Gebete wird mit der Darbringung der Gaben gleichgestellt. Der in den Meditationstexten proklamierte,

⁶⁵⁹ Siehe hierzu auch: Ihm-Belting, C.: Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna, Heidelberg 1976, Ströter-Bender, Jutta: Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität, Köln 1992, v.a. S. 146ff.

⁶⁶⁰ Heinrich Seuse: Vita, Kapitel XXXVI, wie Anm. 499.

⁶⁶¹ Lentès, T.: wie Anm. 508, S. 120ff.

⁶⁶² Lentès, T.: wie Anm. 508, S. 120ff.

⁶⁶³ Lentès, T.: wie Anm. 508, S. 139.

in einem tugendhaften Verhalten und innigem Glauben ausgedrückte Dienst an Gott wird nun in das materielle Bild plakativ übertragen und das Gebet schließlich selbst zum bildschaffenden Akt erhoben. Was zunächst als Interaktion von Betendem und Bildwerk als geistiger Dialog gedacht war und den Kontakt zwischen Gläubigen und Heiligen herstellen sollte, wurde nun zusehends zu einer materiellen Aktion des Betenden allein. „Die Gebete der Imaginationsübungen wurden nun selbst zum Bild.“⁶⁶⁴

In Verbindung mit dem „bildschaffenden“ Gedanken entbehrt die Gestaltung des voluminösen Mantels der meisten Schönen Madonnen nicht jeglichen Stolzes des Auftraggebers.⁶⁶⁵ Er erhält durch seine Monumentalität eine eigene Gewichtung. Die breiten Stoffbahnen umgeben die gesamte Figur und bilden, vor allem bei den Schönen Madonnen aus Thorn, Bonn, Krumau, Sternberg und Breslau die Gewichtung einzelner Segmente der Figur heraus. Insbesondere die einzeln herausgearbeiteten, raumgreifenden breiten Schüsselfalten, die in Pilsen und Altenmarkt noch nicht vergleichbar entwickelt sind, führen, fast wie in einzelnen Stationen, den Blick des Betrachters von unten nach oben an der Figur entlang. In unterschiedlichen Variationen unterstützen sie gemeinsam mit den voluminösen Kaskaden die Gestik der Muttergottes und umspielen den Bildfokus, das Christuskind.⁶⁶⁶

⁶⁶⁴ Lentès, T.: wie Anm. 508, S. 144.

⁶⁶⁵ Zum Thema Stifterbild und dessen Funktion für den Auftraggeber siehe u.a.: Kamp, Hermann: Memoria und Selbstdarstellung. Die Stiftungen des burgundischen Kanzlers Rolin, Siegmaringen 1993 (v.a. Kapitel IV.), Roock, Alarich: Stifterbilder in Flandern und Brabant. Stadtbürgerliche Selbstdarstellung in der sakralen Malerei des 15. Jahrhunderts, Essen 1988, Heller, Elisabeth: Das altniederländische Stifterbild, München 1976.

⁶⁶⁶ In diesem Zusammenhang ist es nicht uninteressant, dass Karl IV. ein Teil des verehrten Mantels als Reliquie besaß. Siehe hierzu u.a.: Stejskal, Karel: Karl IV. und die Kultur und Kunst seiner Zeit, 1978, S. 86. „[...] Es handelt sich um eine Kristallschale mit Deckel, in der sich ein Stückchen Byssusstoff, angeblich vom Schleier der Jungfrau Maria, aufbewahrt wurde, dass Karl 1354 in Trier erwarb. [...]“. Die Schale befindet sich heute im Prager Domschatz.

VII.1.2 Wahrnehmungsstrategien der Bildwerke des 14. Jahrhunderts

Vor allem in dem Tafelbild⁶⁶⁷ ergibt sich eine rhetorische Leitung durch den Stifter, dessen Figur im Bild auch als eine Mittlerfigur zwischen Heiligendarstellung und Betrachter verstanden werden kann. Der Stifter besetzt im Bild zunächst eine eigennützige Position.⁶⁶⁸ Gerade vor dem Hintergrund der Frage nach den Wahrnehmungsstrategien der Bildwerke erscheint aber auch eine weitere Funktion nicht uninteressant. In Zusammenhang mit der sich an der visuellen Wahrnehmung orientierenden Laienfrömmigkeit des Spätmittelalters erschließt sich aus der Positionierung des Stifters im Bild eine neue Form der Rezeptionsleitung. Der Stifter, der im Bild meist devot vor Maria kniet, steht in seinem momentanen Tun dem frommen Betrachter nahe. Diesem wird durch den Stifter die Möglichkeit geboten, sich mit ihm zu identifizieren und dessen Haltung und Habitus zu imitieren. Bisher wurde das „Stifter- oder Donatorenbild“ weitgehend als Selbstdarstellung, z.B. bei Herrschern zur göttlich gewollten Legitimation der persönlichen Macht, gesehen. Das trifft auch zu, zumal diese Bildnisse im Heiligenbild häufig bei Stiftungen⁶⁶⁹ auftreten. Dennoch übersieht man so einen wichtigen Aspekt, der gerade im Hinblick auf die zeitgenössische Frömmigkeit und deren didaktisch konzipierten Struktur wichtig und aufschlussreich ist. In wieweit diese These Berechtigung hat, zeigt sich in der Nähe des „Stifterbildes“ zu einzelnen Aspekten aus der zeitgenössischen Erbauungsliteratur. Das Bildwerk, hier interessiert vor allem das Marienbild,⁶⁷⁰ erhält zwei

⁶⁶⁷ In der Plastik spielt die Mittlerfigur vor allem in der Sepukralplastik eine Rolle. Ausnahmen gibt es beispielsweise an der Chartreuse von Champmol von Claus Sluter, dessen Muttergottes von den beiden Stiftern Philipp der Kühne und seiner Frau Margaretha jeweils von den Schutzpatronen (Johannes der Täufer bzw. Heilige Katharina) angebetet werden. Auch die um 1400 datierte Tonkomposition der Lorcher Kreuztragung hatte ursprünglich vor ihrer Zerstörung durch den Zweiten Weltkrieg mindesten eine Stifterfigur, die vor der gesamten Szene leicht abgesetzt das plastische Bild rahmte.

⁶⁶⁸ Siehe zum mittelalterlichen Stifterbild siehe u.a.: Michalsky, Tanja: Sponsoren der Armut. Bildkonzepte franziskanisch orientierter Herrschaft, in: Medien der Macht, hrsg. von Tanja Michalsky, Berlin 1991, S. 121ff; Meier, Hans-Rudolf: Selbstdarstellung institutioneller Donatoren und Auftraggeber in der Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst, hrsg. von: Hans-Rudolf Meier, Carola Jäggi, Philippe Büttner, Berlin 1995, S. 183ff.

⁶⁶⁹ Unmittelbar nach seiner Krönung zum römisch-deutschen König im Jahr 1347 ließ sich Karl IV. auf dem Marienkrönungstympanon des von ihm gestifteten Maria Schnee-Kirche abbilden. Die Stiftung der Karmeliterklosters und der Kirche ist mit Sicherheit seiner persönlichen Religiosität zuzuschreiben, zumal sein Vater, Johann, im Jahr 1347 sowie seine erste Frau Blanche de Valois etwa ein Jahr später starben. D. Grossmann vermutet demnach als zweite Stifterfigur gegenüber Karl IV. nicht Anna von Schweidnitz, seine zweite Frau, sondern Blanche de Valois. Demnach könnte das Stifterbild als Memorienbild seiner ersten Frau angesehen werden. Allerdings ist auch ein „wirtschaftlicher“ Aspekt hinter dieser Stiftung zu vermuten, da Karl mit dem Bau der Neustadt begonnen hat und sich damit die kirchliche Unterstützung zu sichern wusste. Siehe hierzu u.a.: Grossmann, Dieter: Das Stifterrelief von Maria-Schnee zu Prag, in: Gotika v západních Čechách (1230 – 1530), hrsg. von der Národní Galerie, Prag 1998, S. 188-201.

⁶⁷⁰ Vor dem Hintergrund ihrer wichtigen Funktion für die Gläubigen als oberste Instanz der Intercessio ist das Marienbild auch der Bildtypus, der für das Stifterbild, auch Interzessionsbild zu nennen, seit dem 10. Jahrhundert überwiegend in Frage kommt. Dies zeigen beispielsweise das Dedikationsbild der Leo-Bibel,

Bedeutungsebenen. In bezug auf die kompositorische Ebene lässt sich die Zusammenstellung von unwissendem, aber fromm fragendem Menschen einerseits und Heiligen oder weisem Gelehrten andererseits mit der Gegenüberstellung von devot betendem Menschen und Heiligenbild verbinden. Seit dem 12. Jahrhundert gibt es dialogisch konzipierte Erbauungstexte, wie beispielsweise die im vorangegangenen Kapitel vorgestellten Werke, dem „Speculum Virginum“, dem „Der Ewigen Weisheit buchli“ (um 1327) Heinrich Seuses oder dem „Dialogus dictus Malogranatum“ (um 1340), die dem Rezipienten über die Fragen der unwissenden menschlichen Seele (sei es Nonne, Diener oder filius) an einen Pater, die Muttergottes oder Gott selbst, die Weisheit des Glaubens vermitteln. Exegetische Abhandlungen können auf diesem Wege den Bemerkungen des/der Fragenden zugeordnet werden, so dass der Rezipient (ob nun Leser oder Zuhörer) die Inhalte des Glaubens und die verlangten Verhaltenscodices stufenweise beigebracht bekommt.⁶⁷¹

Im Bild funktioniert das System ähnlich. Dies zeigt beispielsweise die narrative Darstellung der Nonne in den „Tres etaz des bones ames“ aus dem 13. Jahrhundert. Wenngleich diese Miniatur den geschriebenen Text nur flankierend unterstützt, wird ihre inhaltliche Nähe zu den sogenannten „Stifterbildern“ deutlich. Während der Betrachter bei seiner Meditation vor dem Marienbild verharrt, wird die ideale Beziehung zwischen Heiligen, Heiligenbild und Betrachter nicht mehr direkt über die Betrachtung des Marienbildes selbst vorausgesetzt, sondern über eine weitere Figur vermittelt. Diese Figur, häufig auch der Stifter/Donator, steht als Vermittler zwischen dem Betrachter und der Muttergottes und demonstriert das proklamierte Verhalten gegenüber dem Bild. Somit wird der Betrachter über die didaktische Struktur des Bildes stufenförmig zur Muttergottes und zum Christuskind geleitet. Das Bildwerk bietet durch die Integration einer menschlichen und manchmal auch historisch identifizierbaren Figur eine didaktische Komponente der Rezeptionsleitung. Der Weg zwischen dem status incipientium und dem status perfectorum wird durch den status profitentium ausgefüllt und in persona des Stifters demonstriert. Der Weg der Tugenden, der beispielsweise in dem „Dialogus dictus Malogranatum“ in der zweiten Stufe der persönlichen reformatio entwickelt wird, zeigt in dieser Darstellungsform eine ähnliche Herangehensweise. Die Funktion des Stifters im Bild, generell eine

bzw. der Bernward-Bibel in Heilbronn. Siehe hierzu u.a.: Jäggi, Carola: Stifter, Schreiber oder Heiliger. Überlegungen zum Dedikationsbild der Bernward-Bibel, in: Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst, hrsg. von: Hans-Rudolf Meier, Carola Jäggi, Philippe Büttner, Berlin 1995, S. 65ff.

⁶⁷¹ Dialogliteratur hat eine lange Tradition. Schon in der Antike diente die dialogische Struktur dazu, Thesen anhand von Fragen zu erklären. Dieser Erzählmodus lässt es zu, dass einzelne Aspekte genauer beleuchtet werden können. Zum Thema Dialog in mittelalterlichen Schriften siehe auch: Gerwing, M.: wie Anm. 59, Lentner, L.: wie Anm. 59, S. 6-30.

traditionelle Methode zur Selbstdarstellung, erhält mit der Interpretation des Stifters als „Vorbild“ im Verhalten für das Bild aus der Zeit kirchenreformatorischer Ansätze eine völlig neue Erklärungsebene.

Auch die zweite Bedeutungsebene dieser Komposition ist entwicklungsgeschichtlich nicht neu. Das Bildwerk definiert die Devotion des dargestellten Stifters. Nicht unbeachtet sollte sein, dass viele Marienbilder aufgrund eines persönlichen, auf eine Vision zurückgehenden Konversionserlebnisses entstanden sind. Das Bild gibt zudem noch Auskunft über den Status der persönlichen renovatio des Stifters, indem im äußerlichen Bild seine innerliche Schau demonstriert wird. Der Betrachter darf somit an der Vision des Dargestellten teilhaben und zugleich sich dessen erreichten Status als Vorbild nehmen. Damit fungiert der Stifter als bildstrategischer Vermittler zwischen der irdischen und der himmlischen Welt, indem er durch sein Verhalten den richtigen Weg zur der obersten Instanz der Vermittlung, zur Muttergottes, vorführt.

Diesen Aspekt zeigt beispielsweise die ehrerbietige Geste Ernsts von Partubitz auf der Glatzer Marien tafel, indem er die Insignien seiner Macht als erster Erzbischof⁶⁷² von Prag auf die Stufen des Thrones Mariae legt und ihr im Gebet somit „pauper“ und „nudus“ als Ausdruck seiner Devotion gegenübertritt. Die Nähe zur Muttergottes, die sich in diesem „Visionsbild“ ausdrückt, ist der Lohn für dieses fromme Verhalten.

VII.1.3 Die Rolle des Stifters im Bild bei der Rezeption der Bildwerke im 14. Jahrhundert am Beispiel der böhmischen Malerei

Die Böhmis che Malerei bietet für das 14. Jahrhundert weitere exzellente Beispiele für diese Form des Devotionsbildes. Neben der genannten Darstellung der Stifterfigur Ernsts von Partubitz auf der um 1343 datierten Madonnen tafel aus Glatz (Abb. VII.3) können vor allem das Votivbild seines Nachfolgers Jan Ocko von Vlasim (Abb. VII.4) oder das berühmte, teils noch heute mit dem dritten Erzbischof Johann von Jenstein in Verbindung gebrachte Madonnenbild des St. Veitsdoms in Prag (Abb. VII.5/Abb. VII.6) genannt werden. Das Glatzer Beispiel zeigt sich ganz traditionell. Links unten im Bild kniet der Stifter demütig mit zum Beten aneinandergelegten Händen vor der ihn an Größe stark überragenden Figurengruppe der Gottesmutter Maria und dem Christuskind. Ergeben hat er die Insignien seines Amtes auf die Stufen des Throns Mariae niedergelegt. Sein Blick ist zu den Heiligen erhoben, trifft aber weder den der

⁶⁷² Prag wurde unter Karl IV. im Jahr 1344 zum Erzbistum erhoben und löste sich somit aus der Abhängigkeit von Salzburg heraus.

Muttergottes noch den des Christuskindes.⁶⁷³ Mit der Figur des Erzbischofs wird der Betrachter in die Herrlichkeit des Himmels eingeführt. Der Größenunterschied zwischen Stifter und Muttergottes überträgt das Bild in eine andere Dimension. Wie eine Vision stellt sich die Madonna dem Stifter sowie dem Betrachter gegenüber. Die Positionierung in der linken Ecke der Darstellung zeigt dem Betrachter die Leserichtung, die eine diagonale Linie beschreibt. Diese wird durch das Zepter in der linken Hand Mariae unterstrichen. Auch die stilistische Nähe der Gewänder Christi und des Stifters, beide in orientalisiertem golddurchwirkttem Dekor, setzt Schwerpunkte bei der Wahrnehmung. Die aneinandervorbeilaufenden Blicke Mariae und Ernst von Partubitz aus dem jeweiligen linken bzw. rechten Seitenrand hinaus wird durch den Blick Christi unterbrochen. Christus blickt den Betrachter an. Damit fordert er diesen auf, an dem heiligen Geschehen teilzuhaben und ebenso wie der Erzbischof demütig vor der Muttergottes im Gebet zu verweilen. Ernst zeigt sich in betont devoter Pose. Diese Form der Darstellung ist keinesfalls neu. Weder im Hinblick auf die bescheidene Haltung, noch hinsichtlich des deutlichen Größenunterschieds. Ohne die gleichermaßen in der Darstellung nicht zu ignorierende, keinesfalls bescheidene Selbsteinschätzung in bezug auf seinen persönlichen Status, der ihn durch diese Vision in seinem irdischen Handeln bestätigt, erscheint diese Darstellung vor dem Hintergrund der proklamierten Nachahmung der Heiligen als Voraussetzung für ein Leben in Einklang mit Gott aufschlussreich. Das Hinabneigen Christi zeigt, dass sein Gebet angenommen worden ist.

In anderer Weise demütig präsentiert sich das Votivbild des zweiten Prager Erzbischofs Jan Ocko von Vlasim, das etwa um 1371-1375 datiert ist und das dieser für die 1371 geweihte Kapelle seines erzbischöflichen Schloss in Raudnitz anfertigen ließ. Das Bild ist in zwei Register untergliedert. Während die Könige vor der Madonna beten, betet der Erzbischof vor seinen fürsprechenden Heiligen.⁶⁷⁴

⁶⁷³ Siehe hierzu v.a. Suckale, R.: wie Anm. 45, Schmidt, G.: wie Anm. 9

⁶⁷⁴ Obgleich stilistisch in bezug auf die Besonderheit keinesfalls mit der Glatzer Madonna vergleichbar, erscheint auch diese Tafel hinsichtlich der Divergenz bei der Darstellung von Heiligen, bzw. gottgewollten Herrschern nicht uninteressant. Die Unterscheidung der Figuren ist hierarchisch bezüglich der Zugehörigkeit des jeweiligen Standes durchstrukturiert. Die Muttergottes und Christus werden vor allem durch den, sie umgebenden, flächigen, aber ornamental gemusterten Thron hervorgehoben. Weiter hebt sich Maria durch das leuchtende Blau des Gewandes von den anderen, weitgehend in Rot und in Erdtönen gehaltenen restlichen Figuren ab. Die Uniformität der Physiognomie wie auch die weiße, wachsartige Haut Mariae und Christi betonen ihre übermenschliche Gestalt und verkörpern den himmlischen Zustand des idealen Bildes. Wie sie, sind auch alle übrigen Heiligen wie auch die Herrscher im Dreiviertelprofil dargestellt. Allein die Gestalt des Erzbischofs zeigt sich ganz im Profil. Die starke Unterscheidung des frommen Stifters von der Gottesmutter wird durch die vertikale Mittelachse deutlich hervorgehoben. Kein Blickkontakt ist zwischen Maria, Christus und dem Erzbischof erlaubt. Die restlichen, eher stereotypen Figuren flankieren nur, wie die Engel der Glatzer Tafel, das Marienbild sowie den Erzbischof. Die strikte hierarchische Unterteilung von Heiligenbild und Mensch wirkt hier fast plakativ.

Kaiser Karl IV. selber war immer daran interessiert, sich selbst als tugendhafter, moralischer und damit gottgewollter Herrscher darzustellen. Dies macht sich in seiner von seinem Hofchronisten Benesch von Weitmühl verfassten *Vita Caroli*, vor allem aber in seinen diversen Portraits bemerkbar. Die Bildnisse Karls am Triforium des Prager Veitsdoms, an der Außenwand der Prager Doms (Mosaikbild der *porta aurea*), auf dem Tympanon des von ihm im Jahre 1347 unmittelbar nach seiner Krönung gestifteten Karmeliterkloster⁶⁷⁵ oder in anderen kirchlichen Bereichen,⁶⁷⁶ wie insbesondere die verschiedenen Selbstdarstellungen auf der Burg Karlstein geben Auskunft über den ebenso frommen und kunstsinnigen wie auch selbstdarstellerischen Kaiser, der sein frommes Handeln auch bildlich zu dokumentieren wusste. Auf der Burg Karlstein ließ sich der Kaiser auf Fresken zu verschiedenen Themen portraituren. Präsentiert er sich einmal als dritter König in der Anbetungsdarstellung der Heiligenkreuzkapelle als Ausdruck seiner *Imitatio*,⁶⁷⁷ empfängt er weiter vom französischen Dauphin bzw. vom Zypernkönig Peter von Lusignan jeweils Reliquien, die er dann, in einem dritten Bild, in das Heiligenkreuz einfügt. Weiter hält er gemeinsam mit seiner zweiten Frau, Anna von Schweidnitz, jenes Heilige Kreuz oder betet schließlich, gegenüber seiner zweiten Gattin, die auf einem Thron sitzende Muttergottes und das Christuskind an (Abb. IV. 9 – Abb. IV 11).⁶⁷⁸

Eine wesentlich raffinierter gelöste Differenzierung zwischen himmlischer und irdischer Ebene demonstriert das Marienbild von St. Veit, das, heute nicht mehr ausschließlich, Johann von Jenstein als Auftraggeber⁶⁷⁹ zugesprochen wird. Es wird in die 90er Jahre des 14. Jahrhunderts datiert, kurz bevor Johann durch Kaiser Wenzel IV.⁶⁸⁰ 1396 nach Rom ins Exil gehen mußte. Wie bereits in Kapitel III. beschrieben, adaptiert dieses, sich gleichzeitig kompositorisch und inhaltlich an den früheren Marientafeln wie Strahov und Königssaal anlehrende Brustbild der Madonna die Formensprache der plastischen Schönen Madonnen. Insbesondere der originelle Rahmen dieser

⁶⁷⁵ Siehe hierzu u.a.: Grossmann, D.: wie Anm. 669.

⁶⁷⁶ Weitere Bildnisse Karl IV. sind im Aachener Münster, in der Kirche von Mühlhausen, im Augsburger Dom, im Wiener Dom sowie in der Frauenkirche in Nürnberg zu sehen.

⁶⁷⁷ Mit diesem Kryptoportraits ist Karl IV. keinesfalls ein Einzelfall. Einige Jahre zuvor ließ sich auch der französische König Karl V. als jüngster König darstellen (Paris, BN, ms n.a. lat. 3093, p 50) Siehe hierzu auch Spencer, E.P.: *Scriptorium* 23, 1969, S. 145ff. Zu dem Kryptoportrait Karl IV. siehe u.a.: Pesina, Jaroslav: *Umeni* 26, Prag 1978, S. 521-528, Büttner, F.O.: wie Anm. 353 (Appendix A), Fajt, Jirí; Royt, Jan: *Magister Theodericus. Hofmaler Keiser Karls IV.*, Prag 1998.

⁶⁷⁸ Siehe hierzu u.a.: Seibt, Ferdinand: *Karl IV.* wie Anm. 26, München 1994; Grossmann, D.: wie Anm. 669, Fajt, J.: wie Anm. 9.

⁶⁷⁹ Erste Überlegungen in diese Richtung machte Jaromir Homolka, der den leidenschaftlichen Marienverehrer Johann von Jenstein als Donator dieser Tafel identifizierte.

⁶⁸⁰ Johann legte 1396 sein Amt als Erzbischof nach der Ermordung seines Beraters Nepomuk durch Wenzel IV. und ging ins Exil nach Rom.

Darstellung verdient aber hier Beachtung.⁶⁸¹ Ein Eintrag aus dem Dominventar des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts kann auf dieses Bild bezogen werden. Hier heißt es „[...] *tabula beatae Virginis cum XII rotulis pulcra, quam paniczii depixerunt, in quibus rotulis sunt quatuor patroni et quatuor evangelistae.* [...]“⁶⁸² Die Anzahl der Patronen auf der Tafel ist höher. Auch wird mit keinem Wort der Donator selbst erwähnt. Diese Tatsachen ignorierend, scheint der Rahmen an sich in Kombination mit diesem oder einem ähnlichen Marienbild aus der Zeit als eines der anschaulichsten Beispiele für die Wahrnehmungsstrategien der Bildwerke des ausgehenden Mittelalters zu sein. Eine Bestätigung einer Beziehung zwischen Dominventar und Bild ist in diesem Zusammenhang weniger von Belang. Auch ist es für die folgende Diskussion zunächst sekundär, ob es sich bei dem Stifter tatsächlich um Johann von Jenstein handelt oder ob der Rahmen tatsächlich für dieses Marienbild gemacht wurde. Durch die Komposition des Rahmens ist allerdings anzunehmen, dass er als Rahmen für ein Marienbild angefertigt wurde und mit diesem eine inhaltliche Einheit gebildet haben muss. Die Annahme, dass es sich bei der Stifterfigur auf der unteren Rahmenleiste tatsächlich um den letzten, unter Karl IV. ernannten Erzbischof gehandelt haben muss, scheint aufgrund von dessen deutlicher Marienverehrung sowie dessen Befürwortung der Verehrung von Bildern, welche gerade in Zusammenhang mit der Verurteilung Matthias Janovs⁶⁸³ deutlich wird, ebenfalls plausibel. Die Diskussion um die Beziehung von Tafelbild und Rahmen ist daher müßig. Obgleich die „Rahmenfiguren“, unabhängig von dem Thema des Bildzentrums, im 14. Jahrhundert zumeist gemalt waren, wie beispielsweise eine Vera icon (vor 1400, Abb.VI.18), wahrscheinlich aus Prag, oder die sogenannte Madonna aus Schwaissing (um 1410) (Abb. VII.7), erscheint hier diese Tradition durch die Transformation ins Plastische nur außergewöhnlich und beispiellos interpretiert. Die feinsinnig modellierten Gesichter und die schwungvolle vielseitig drapierte Gewandformulierung drücken das Gestaltungsvokabular des zentralen Bildes plastisch aus und sprechen deutlich die Sprache der Schönen Madonnen, bzw. der zeitgenössischen Heiligendarstellung, wie dem Hl. Petrus von Slivice oder dem Hl. Sigismund aus der National Galerie in Prag.

Unabhängig von jeglicher kunstgeschichtlichen Kontroverse scheint das Konzept dieser Kombination von Bild und Rahmen einzigartig. Hauptaugenmerk der

⁶⁸¹ Zuweilen ist man sich in der modernen kunstwissenschaftlichen Diskussion (Vortrag von Malèna Bartlová (Universität Prag) im Rahmen des Graduiertenkollegs des Kunstgeschichtlichen Instituts der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main Wintersemester 2002) um diese Tafel uneinig darüber, ob Rahmen und Malerei tatsächlich ursprünglich zusammengehören. Die Wahrscheinlichkeit, dass beide herausragenden Arbeiten eine Einheit bilden, ist jedoch meines Erachtens sehr hoch. Die neuartige Gestaltung des Rahmens mit geschnitzten Figuren sowie die außerordentliche Qualität der Madonnen Tafel, die aufgrund zahlreicher zeitgenössischer Repliken schon damals eine bedeutende Position erhalten zu haben schien, spricht tatsächlich eher für eine einheitliche Konzeption.

⁶⁸² Dominventar, 15. Jahrhundert.

⁶⁸³ hierzu Kapitel VII.2.

Gesamtkomposition ist das Marienbild im Zentrum. Ungemein plastisch wird hier der Mantel Mariae organisiert. An einigen Stellen, wie an der kleinen Schüsselfalte unterhalb des Christuskindes sowie an beiden Kaskaden der Ärmel, meint man, der Mantel dränge sich aus der zweidimensionalen Ebene heraus. Ebenso raffiniert wird durch die außerordentlich plastisch dargestellte Bewegung des Halses Mariae mit der dritten Dimension gespielt. Ihr Kopf scheint sich aus der Tafel nahezu herauszuheben. Diese optische Vortäuschung einer Plastizität wird durch die Bewegung des Kindes zum Betrachter hin unterstrichen. Beispiellos kunstfertig kommt hier die transluzide Farbigekeit sowie ein sensibel aufeinander abgestimmtes Verhältnis von Licht und Schatten zum Tragen. Die unmittelbare Nähe zu den Schönen Madonnen der Plastik, vor allem der Madonna aus Krumau, ist nicht zu bezweifeln. Aus dem Grund dieser inszenierten Plastizität macht es Sinn, diesen, mit ebenso kunstvoll geschnitzten plastischen Figuren, als Originalrahmen dieser Tafel zu akzeptieren. Es werden auf diesem, das Madonnenbild umgebende, breiten Rahmen Evangelisten (Ecken, vierblättrige Umrandung, mit Spruchbändern versehen), Patronen (Kanten, sechseckige Umrandung, mit Attributen versehen) und eine, als Stifter identifizierbare Figur (ebenso sechseckige Umrandung, weder Spruchband noch Attribut) in der linken, unteren Kante aneinandergereiht. Während sich die Evangelisten wie die Patronen dem Betrachter ebenso wie Maria als Brustbilder gegenüberstellen und somit in ihrem körperlichen Erscheinungsbild eine Imitatio Mariae demonstrieren, wird der Stifter in seinem ganzen Körper gezeigt. Bekleidet mit Mitra und Pallium will er fast nicht in die kleine Umrandung passen. Die geschwungene Haltung weist darauf hin, dass er kniet. Sein Haupt ist dem Betrachter annähernd frontal zugewandt und nach oben geneigt. Er hält seine, zum Beten gefalteten Hände demütig, fast flehend vor die Brust. Es entsteht keinerlei Blickkontakt zwischen ihm und der gemalten Muttergottes. Diese konzentriert sich vielmehr auf den Betrachter. Die Attribute, die ihm eine Zugehörigkeit zu den Evangelisten oder den Patronen zuweisen könnten, fehlen. Insbesondere seine Ganz-Körperlichkeit lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachterblick auf sich. Seine Positionierung in der linken unteren Ecke auf der vertikalen Mittelachse zum Christuskind unterstreicht die Auffälligkeit dieser singulären Figur im gesamten Kontext. Während alle anderen Figuren Maria nicht mehr gestisch anbeten brauchen, scheint er noch um die Zuneigung der Muttergottes, bzw. von ihr zu Gott zu bitten. Wie Ernst von Partubitz und Jan Ocko von Vlasim hat er den status perfectorum noch nicht erreicht.

Der Betrachter muss eine Beziehung zu dieser Figur und deren Verhältnis zu den übrigen Figuren des Rahmens bzw. zum Marienbild selbst herstellen. Er kann ihn als

eine, ihm näher als alle anderen abgebildeten Figur erkennen und sich somit mit ihm identifizieren. Diese Stifterfigur steht zwar durch ihre Positionierung zwischen Evangelisten und Patronen sowie der Nähe zu Maria und Christus zwar über dem Betrachter. Dieser jedoch hat aber in ihm eine Vermittlungsfigur zwischen seiner irdischen Welt und der Schönheit der himmlischen Ebene. Der Dienst an Maria und Christus, hier dargestellt in der intensiv geistig und körperlich ausgedrückten Meditation, wird durch eine Erhöhung der eigenen Figur in die Nähe der Heiligen belohnt.

Entspricht diese Demonstration des persönlich durch vorbildhaftes Verhalten erreichten Status des Stifters, den er so deutlich im Bild manifestiert, nicht auch ein Stück weit der Arroganz des vom Herrscherhaus lange verwöhnten Episkopats? Im Falle Johanns von Jenstein dürfte dies zu diesem Zeitpunkt nicht mehr gelten. Zwar als der letzte, von Karl IV. persönlich ernannte Erzbischof des Erzbistums Prag war er sicherlich selbstbewusst genug, um seine Position als Vertreter Gottes auf Erden positiv zu demonstrieren. Zur Zeit der wahrscheinlichen Entstehung dieses Bildwerks aber befand sich Johann in einem ernsten Streit mit dem neuen Kaiser, Wenzel IV. Die unglückliche persönliche Lage hier auch die Situation der Kirche inmitten des großen Schismas, brachte Johann in große Bedrängnis, die er durch die starke Marienverehrung auszuhalten versuchte. Das Gebet zur Muttergottes war für ihn als ein notwendiger Schritt zur reformatio der Kirche und somit auch zur reformatio jedes Einzelnen zu verstehen.

Die Darstellung der eigenen Person im Stifterbild kann auch als eine Demonstration der Vorbildhaftigkeit im Glauben verstanden werden. Diese Vermittlungsstrategie würde zu dem pädagogischen Konzept der allgemeinen Laienfrömmigkeit passen. Die Tradition des Dedikationsbildes im biblischen Kontext, wie es beispielsweise seit dem 14. Jahrhundert in der Integration des Herrschers als letzter, und somit jüngster König in der Epiphaniedarstellung, (wie bereits gesehen Karl IV.)⁶⁸⁴ besteht, hat einen stärker an den Repräsentationszweck gebundenen Charakter. Dennoch folgt es inhaltlich einer ähnlichen Bildstrategie. Der letzte und damit aktuell regierende Herrscher wird in seiner ehrerbietigen Haltung vor dem Christusknaben dem Rezipient als wahrer Gläubiger und als Imitator der Heiligen präsentiert. Selbst die erstaunliche Darstellung der Katharina von Österreich als Maria⁶⁸⁵ (Abb. VII.8) kann in diese Tradition der

⁶⁸⁴ Burg Karlstein

⁶⁸⁵ Siehe hierzu: Kieslinger, Franz: Die Herzogin Katharina von Österreich als Madonna, in: Pantheon, Band X, Jg. 1932, S. 236-238, Keller, Harald: Die Entstehung des Bildnisses am Ende des

Demonstration einer *Imitatio Mariae* eingebunden werden, wenngleich eine solche Symbiose von weiblichem Herrscherinnen- und Heiligenbild für diese Zeit sehr ungewöhnlich ist. Eine solche gewagte Form des weiblichen Heiligenbildes ist eigentlich erst seit dem Ende des 15. Jahrhunderts bekannt. Sollte es sich hierbei tatsächlich um eine Verschmelzung von Portrait und Devotionsbild handeln, wie F. Kieslinger und H. Keller durch den Vergleich dieser Holzstatue mit anderen Darstellungen der Katharina im Singer- und Bischofstor sowie an einem Grabmal im Stefandom in Wien vermuten, gäbe es durchaus aufschlussreiche Auskünfte über die verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten des *Imitatio*-Themas in der Kunst des 14. Jahrhunderts. Katharina proklamiert ihre *Imitatio Mariae* im Bild als eine Ähnlichwerdung, eine Art der *conformitas Mariae*.

VII.2 Die bildrhetorischen Strategien der Schönen Madonnen

Die Integration eines Stifters beim plastischen Marienbild ist weitaus seltener und hat keine vergleichbare Tradition. Als ein frühes Beispiel für eine solche seltene Darstellung kann die um 1343 datierte Trumeaumadonna des Nordportals des Augsburger Doms (Abb. VII.9) genannt werden, auf deren Sockel eine männliche Stifterfigur zu erkennen ist⁶⁸⁶ (Abb. VII.10). Diese knieende Figur wird mit dem Stifter und Auftraggeber des Doms, dem Domkustor Konrad von Randegg identifiziert. Von zwei Engeln umgeben kniet der Stifter in einer ähnlichen Haltung wie die Figur des Johann von Jenstein auf der St. Veiter Madonnentafel. Das Gesicht ist dem Betrachter zugewandt, die Hände hält er zum Beten gefaltet vor die Brust. Leider gibt die Physiognomie durch den schlechten Zustand seines Gesichts wenig Auskunft über die Blickrichtung. Obwohl er nahezu en face präsentiert wird, schaut er nach oben, vergleichbar mit der Darstellung Johanns von Jenstein. Der Verlauf des Körpers, demonstriert über die Formulierung des Gewandes, macht eine nach oben strebende Zielführung der Figur plausibel. Durch die Überschneidung des Sockels durch das Gewand entsteht eine Verbindung nach außen, zum Rezipienten. Hierin ist diese Darstellung wieder in bezug auf die bildrhetorische Leitung ähnlich konzipiert wie der Rahmen der St. Veiter Tafel. Der Stifter wird dem Betrachter als Vorbild dargeboten. Auch die, leider im Zweiten Weltkrieg zerstörte, männliche Stifterfigur der nach 1400 entstandenen Lorcher Kreuztragung (Abb. VII.11), macht durch sein ehrerbietiges Knien, den bartlosen Kopf nach oben zum Geschehen erhoben, die Hände zum Beten aneinandergelegt, eine ideale Gebetshaltung bei der Meditation vor. Demutsvoll ist sein Chaperon, dem modischen Insignum seines Standes, nach hinten geschoben⁶⁸⁷.

Die Skulptur arbeitet, bedingt durch die reduzierten Möglichkeiten, mit anderen Wahrnehmungsstrategien als die Malerei. Aufgrund der voluminösen Faltenplastik und deren raumgreifenden Inszenierung versteht die Schöne Madonna den Blick des Rezipienten zu beschäftigen. Die Blickführung des Betrachters und seine verschiedenen Stufen des Gebets werden durch den Verlauf des Mantels ausgedrückt. Der Betrachter wird auch hier nicht sich selbst überlassen, sondern sein Blick hat die Möglichkeit dem Verlauf der Falten zu folgen. Die präzise Abfolge einzelner,

⁶⁸⁶ Siehe hierzu Suckale, R.: wie Anm. 381, S. 45f, Becksmann, Rüdiger: Das Thron-Salomonis-Fenster im Augsburger Dom und Kaiser Ludwig der Bayer. Ein Fall von *deletio memoriae*? In: Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn, hrsg. von Hans-Rudolf Meier, Carola Jäggi, Philippe Büttner, Berlin 1995, S. 248.

⁶⁸⁷ Zur Lorcher Kreuztragung siehe u.a.: Beck, H., Bredekamp, H.: wie Anm. 28; Schädler, Alfred: Zum Werk des Meisters der Lorcher Kreuztragung, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3., (1954), S. 80-88; von Fircks, Juliane: Passionsspektakel oder Andachtsbild – Die Lorcher Kreuztragung, in: Ansichtssache. Das Bodemuseum Berlin im Liebieghaus Frankfurt. Europäische Bildhauerkunst von 800 bis 1800, hrsg. von Beck, Herbert und Hartmut Krohm, Frankfurt am Main, Berlin 2002, S. 102-113.

inhaltlicher mariologischer und christologischer Aspekte werden raffiniert in die voluminöse Struktur des weiten Mantels eingebettet. Der kleine nackte Christusknabe wirbt, umgeben von fast wolkenartigen Stoffmassen, für sich als Betrachterzentrum. Der Dienst am Kind, wie er beispielsweise in der Vita Christi Ludolfs von Sachsen⁶⁸⁸ beschrieben wird, sowie das aufrichtige demütige Gebet zu Maria werden zum Ziel der Betrachtung. An der Nähe der Muttergottes zu dem Kind, die sich in fast allen Beispielen (außer Thorn/Bonn/Breslau) in der auffallend inszenierten Leiblichkeit des Christuskindes, veranschaulicht durch die sich in das zarte Fleisch eindrückenden Hände Mariae, darf der Betrachter visuell teilhaben. Die spielerische Inszenierung der ostentatio bei den Schönen Madonnen lenken den Blick des Betrachters auf die leiblich demonstrierte Humanitas Christi, die durch das Volumen des Mantels noch deutlicher hervorgekehrt wird. Gleichmaßen betont wird das Motiv der sich in die Haut eindrückenden Hände Mariae. Auch die, vor allem bei der Schönen Madonna aus Breslau extrem kunstvolle und bewegte Inszenierung der Apfelübergabe trägt zu einer stärkeren leiblichen Präsenz des Christuskindes bei. Die Malerei übernimmt dieses Motiv später wiederum und transformiert sie in ihr eigenes System, wie die beiden Beispiele aus der Tafelmalerei (Madonna St. Veit/Prag) oder aus der Buchillumination (Heinrich Aurheim) bestätigen. (Abb. VII.12/Abb. VII.13/Abb. VII.14/Abb. VII.15)

Leider fehlen uns heute Angaben zur ursprünglichen Positionierung der Schönen Madonnen im Kirchen- bzw. Kapellenraum (Abb. VII.16/Abb. VII.17/Abb. VII.18/Abb. VII.19, VII.20, VII. 21). Die meisten der heute noch erhaltenen Stücke stehen entweder in Museen oder sind, sofern sie in ihren ursprünglichen Orten geblieben sind, an andere Stellen geschoben worden. So ist heute beispielsweise die Schöne Madonna aus Pilsen im Zentrum des Hauptaltars untergebracht, was der Rezeption dieses raffiniert konzipierten Bildtypus eher schadet als nutzt. Die kleinste Schöne Madonna aus Sternberg steht für die Rezeption ebenfalls ungünstig. Im Gegensatz zu der Pilsener steht sie zu niedrig. Das Raffinement der Konzeption geht damit verloren. Die Pilsener Madonna kann im Hochaltar in der Funktion als Andachtsbild nicht mehr begriffen werden. Ähnliches gilt für die in Museen untergebrachten Stücke (Bonn, Krumau, Breslau). Einzig die Kopie der verschollenen Thorner Madonna, die auf einem originalen mit dem berühmten Moseskopf versehenen Sockel steht, kann Auskunft über den Betrachterstandpunkt geben. Der Sockel, auf dem die 1,28 m hohe Thorner Madonna positioniert ist, ist etwas in Überaugenhöhe angebracht. Die Figur ist demnach im Stehen von Untersicht zu betrachten. Es ist anzunehmen, dass alle diese Madonnenbilder von unten betrachtet worden sind. Hierzu muss man sich eine

⁶⁸⁸ Siehe hierzu Kapitel VI.

Positionierung des Betrachters auf einem Betstuhl vorstellen, von welchem er das Bild während des Gebets, während seiner Meditation betrachtet hat. Im Allgemeinen wurde ein Andachtsbild seit dem 13. Jahrhundert gerade zum privaten Gebet entweder auf dem Boden kniend oder, seit dem 14. Jahrhundert, gerade in höheren Kreisen der mittelalterlichen Gesellschaft, auf Betschemeln angeschaut. Eine kniende Körperhaltung bedingte zum einen die devote Gebetshaltung, die die Demut des Betrachters vor dem Heiligenbild ausdrückte und ermöglichte zugleich die „richtige“ Wahrnehmung der Komposition. Zugleich wurde die Distanz zwischen Marienbild und Betrachter gewährleistet. Bei der Thorner Figur darf er beispielsweise an der Apfelübergabe visuell teilhaben. Ihm wird im Bild eine Vision der Madonna im Spiel mit dem Christuskind zuteil. Beim Pilsener, Altenmarkter und Krumauer (Abb. VII.16/Abb. VII.17/Abb. VII.18) Beispiel entsteht dafür durch die Ostentatio Christi eine größere Beziehung zwischen Bild und Rezipient. In allen Fällen jedoch leitet der Mantel den Betrachterblick von den drei breiten Schüsselfalten hin zum Kind. Der in den meisten Fällen sanfte und zugleich distanzierte Blick der Muttergottes scheint über das Bildzentrum Christuskind hinwegzugleiten. Die Augen der Muttergottes ziehen den Blick des Rezipienten dennoch an und verleiten zur Erkundung ihres „Widerblicks“. Diesem Wunsch nach direktem Blickkontakt von Betrachter und Muttergottes wird aber in den meisten Fällen nicht nachgegeben. Allein beim Sternberger Bild, welches durch seine geringe Höhe wohl zur ganz privaten Andacht konstruiert wurde, könnte eine solche Interaktion stattfinden. Die auch bei dieser Schönen Madonna deutliche Unmittelbarkeit der Figuren zu dem betrachtenden Gegenüber erschließt sich über die enorme Plastizität, die sich von unten über die längste Schüsselfalte (Haarnadelfalte) über eine abgerundete, plastisch sehr raumeingreifenden, Schüsselfalte und deren Wiederholung entwickelt. Die bei dem Thorner und dem Breslauer Beispiel (Abb. VII.21) artifiziiell organisierte Kombination von den mütterlichen und den kindlichen Händen, dem Moment des Gebens und Nehmens, lenkt den Blick des Betrachters auf sich. Das fast über dieser Szene ruhende Gesicht der Thorner Muttergottes (Abb. VI.19), das durch den Verlauf des Halses sehr eindringlich in den Raum ragt, bietet sich dem Rezipienten zur Betrachtung an, lässt diesen aber zugleich im Zweifel, ob der Blick nun ihm oder der spielerischen Szene mit dem Kind gilt. Bei der späteren, an dieser aber orientierten Breslauer Schönen Madonna besteht der Zweifel nicht mehr. Der Blick Mariae konzentriert sich ganz auf die Apfelübergabe. Das weite, plastisch inszenierte Aufklaffen des Mantels betont diese Szene zusätzlich, indem sie ihr einen Rahmen gibt. Dennoch ist der Betrachter keineswegs ausgeschlossen. Der Kontakt wird durch das sich schwungvoll nach vorne bewegende Christuskind hergestellt. Hier scheint es fast im Begriff, den gerade aus der Hand Mariae empfangenen Apfel dem

Betrachter, wie in der Wincenheimer Vision bereits vorgestellt,⁶⁸⁹ als Geschenk anbieten zu wollen. Die Mutter wiederum, ihrem sanften, verständnis- und liebevollen Blick zufolge, akzeptiert diese Situation. Die Breslauer Schöne Madonna wird mit Sicherheit in einer der Thorner entsprechenden Position gestanden haben. Die hier im Gegensatz zu jener deutlicher demonstrierte Nacktheit des Christuskindes dürfte entweder auf eine inzwischen innerhalb dieses Bildtypus einsetzenden Stilisierung der Komposition.

Die häufig der Thorner, bzw. Bonner Komposition gegenübergestellte Darstellung der Schönen Madonna aus Krumau bietet sich hier zum Vergleich an. Wie im ersten Kapitel anhand der Phänomenologie des Bildtypus Schöne Madonna demonstriert werden konnte, zeigt sich die Diskrepanz sowohl in bezug auf den Inhalt, als auch auf das Konzept. Wie in Pilsen und Altenmarkt präsentiert sie dem Betrachter das nackte Christuskind mit beiden Händen. Maria wirkt aber im Krumau-Bild in bezug auf die Beziehung zum Betrachter zurückhaltender. Während in Pilsen und Altenmarkt eine weitgehend traditionelle Blickführung stattfindet, die als Zentrum das nackte Christuskind hat, zeigt sich in Krumau eine extremer komplizierte Methode der Bildwahrnehmung. Die Leitung des Betrachterblicks wird durch die überaus raffinierte Mantelführung dramatisiert. Die Konzeption der Schönen Madonnen wird durch die Symbiose von inhaltlichen und kompositorischen Elementen der jeweiligen anderen Gruppe⁶⁹⁰ gesteigert. Nicht mehr Kind oder Aktion um Mutter und Kind (Apfelübergabe) sind Bildzentrum, sondern die Beziehungsebenen zwischen Maria und Kind, zwischen Kind und Betrachter und schließlich zwischen Maria und Betrachter gewinnen an Bedeutung. Es entsteht eine zusehends Interaktion. Der Blick des Betrachters wird über die weit in den Raum ragende Dreierkombination von breiten, nahezu übereinanderliegenden Schüsselfalten nach oben zu Kind und Mariengesicht geführt. Die raffiniert inszenierte Asymmetrie im Verlauf dieser Staffelung durch die leichte Abweichung der obersten Schüssel zur vertikalen Mittelachse hin, betont das Moment der Ostentatio Christi. Das Kind wird auffallend weit nach vorne gehalten. Das Zurücknehmen des Körpers Mariae drängt die Position Christi in den Vordergrund. Ihr Blick jedoch, der von der intendierten Untersicht weder zum Kind noch zum Betrachter führt, zeigt ihre vermittelnde Funktion als Intercessor. Der Betrachter wird im Krumauer Konzept deutlich in das gesamte Geschehen der Vita et Passionis Christi eingebunden. Er darf an der Unsicherheit Mariae in bezug auf das Geschehen an ihrem Sohn teilhaben. Noch deutlicher zeigt sich die intendierte Interaktion zwischen Bild und Betrachter bei der Schönen Madonna aus Sternberg (Abb. VII.20). Hier wird

⁶⁸⁹ Siehe hierzu Kapitel V.

⁶⁹⁰ siehe hierzu Kapitel I.

der Blick des Betrachters ebenfalls über breite Schüsselfalten zum Kind sowie auch zum Mariengesicht geführt. Interessant ist bei diesem Beispiel neben der sich von den anderen Schönen Madonnen differenzierenden Körperhaltung Mariae vor allem die außergewöhnliche Aneinanderreihung der Schüsselfalten ihres Gewandes. Das Zusammenspiel von Gewandformulierung und Darstellung der Interaktion von Muttergottes und Kind zeugt von großem Raffinement des Bildhauers, bzw. des Auftraggebers. Die versetzt übereinander angebrachten Schüsselfalten deuten bereits im unteren Bereich die inhaltliche Problematik der Aktion im oberen Bildbereich an. Maria hält ihren Körper ganz verschlossen. Der rechte Arm wird vor den Körper genommen und lässt diesen nur noch als Gewandblock bestehen, auf dessen Oberfläche sich wie ein Relief die Drapierung abzeichnet. Dieser körperlichen Zurückhaltung passt sich die Zurückhaltung der dem Betrachter zugedachten Bewegung des Kindes durch die Muttergottes an. Der Betrachter wird hier stärker in die Szene eingebunden. Das Bild selbst wird zur Instanz der Fürbitte.

VII.3. „Ymaginis Christi et sanctorum non dant causam nec occasionem ydolatrie“. Die zeitgenössische Diskussion um die Verwendung von Bildwerken

Bereits während der Regierungszeit Karls IV. begann sich die Krise anzukündigen, die später in dem revolutionären Vorgehen der Hussiten gewaltsam ausbrach. H. Bredekamp nennt Gründe, die demonstrieren, wie „wirtschaftlicher Nutzen, religiöse Förderung, Wissenschaft und Kunstmäzenatentum einander bedingten.“⁶⁹¹ Die Bilderstürme in Böhmen zu Beginn des 15. Jahrhunderts basierten auf den wirtschaftlichen und sozialen Missverhältnissen, die sich aufgrund der Diskrepanz zwischen einem seit der Mitte des 14. Jahrhunderts stetig anwachsenden Kirchenbesitz und einer dadurch belasteten städtischen Wirtschaft entwickelten.⁶⁹² In Prag entwickelte sich unter Karl IV. eine Symbiose von Kirche und Staat, die F. Machilek als „Privatfrömmigkeit und Staatsfrömmigkeit“⁶⁹³ bezeichnet. Karl gelang es, die „jahrhundertalte Rivalität zwischen Imperium und Sacerdotium“⁶⁹⁴ zu überwinden und somit die Kirche strategisch in der Politik einzusetzen. Karls gute Kenntnisse der Bibel, die ihn in seiner „Vita Caroli“⁶⁹⁵ auch zur exegetischen Auslegung der Heiligen Schrift anregte, bezeugen die Frömmigkeit des Kaisers. Die gleichzeitig mit seiner Kaiserkrönung empfangene Weihe zum Diakon lässt die intendierte Symbiose von imperialem und sakralem Status deutlich werden. Karls Hang zur Demonstration der Sakralität seines Herrschertums zeigt sich beispielsweise in der Situation, in der er, während des Weihnachtsgottesdienstes das Recht als Diakon in Anspruch nahm, „in vollem Herrscherornat, die Krone auf dem Haupt und das blanke Reichsschwert in der erhobenen Rechten, vor Klerus und Volk, das Weihnachtsevangelium zu singen.“⁶⁹⁶ In Frankreich erlernte er vor allem durch Teilnahme an den Verhandlungen seines Onkels, dem französischen König Karl V., mit dem Papst in Avignon das Geschick für Diplomatie. Ebenfalls von dort importierte er die intensive Verehrung von Heiligen und deren Reliquien. Mit diesen verbanden sich „private Andacht, Herrschaftslegitimation und Rechtsansprüche.“⁶⁹⁷ Das Sammeln von Reliquien entsprach zudem der Schaufrömmigkeit der Zeit und erfolgte aus dem

⁶⁹¹ Bredekamp, Horst: Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution, Frankfurt / M. 1975; S. 233.

⁶⁹² Bredekamp, H.: wie Anm. 691. Insbesondere seit der Ernennung der Stadt Prag zum Erzbistum im Jahre 1344 und der damit verbundenen Unabhängigkeit und Eigenständigkeit in bezug auf die Vermögensverwaltung hat sich diese Verweltlichung entwickeln können, die dann kritische Stimmen auf sich ziehen musste.

⁶⁹³ Machilek, F.: wie Anm. 213.

⁶⁹⁴ Schmutge, L.: wie Anm. 217, S. 73-87.

⁶⁹⁵ „Vita Caroli Quarti“ Die Autobiographie Karl IV., hrsg. von Eugen Hillenbrand, 1979. Zu seiner Vita siehe u. a. Rädle, Fidel: wie Anm. 26, Seibt, F.: wie Anm. 26.

⁶⁹⁶ Machilek, F.: wie Anm. 213.

⁶⁹⁷ Bredekamp, H.: wie Anm. 691, S. 233.

persönlichen Wunsch des singulären Gläubigen nach einer quantitativen Steigerung der Devotion als Ausdruck einer Heilsversicherung. Die Massierung von Heiligtümern bezeugte nicht nur die persönliche Macht des Kaisers, sondern schien auch als Indiz für ein gottgewolltes Herrschertum. Dem Volk wurden die Reichsreliquien einmal jährlich auf einer Art Messe auf dem Neustädter Marktplatz, einem damals bereits bedeutenden europäischen Warenumserschlagplatz, demonstriert. Diese Zurschaustellung der Heiligtümer bezeugte auch die beim Papst erwirkte Einsetzung des „Festes der arma Christi“, das mit einem Ablass verbunden war.

Auch andere weitere reliquienbezogene Feste, wie beispielsweise das Fest der Hl. Lanze, stärkten seine Legitimation als Böhmischer König und Römischer Kaiser. Eine solche „kultisch-staatspolitische“⁶⁹⁸ Heiligen- und Reliquienverehrung brachte einen Wandel im Religionsverständnis mit sich und wirkte sich damit stark auf das intellektuelle Leben in Böhmen, vor allem in dem zu dieser Zeit einflussreichsten Kulturzentrum, der Stadt Prag, aus. Auf der anderen Seite rief dieses enge und inszenierte Zusammenspiel von Kirche und Staat und eine damit verbundene Verweltlichung, bzw. Institutionalisierung der Kirche negative Stimmen hervor. Zudem brachte das gleichzeitig mit dem Tod des Kaisers im Jahr 1378 beginnende Große Schisma die Ordnung und die Macht der die wahren Tugenden des Christentums verkörpernden Kirche gehörig ins Wanken. Der Heilsanspruch der Katholischen Kirche wurde nun mehr und mehr in Frage gestellt. Stimmen gegen die sich zu Beginn des 14. Jahrhunderts ankündigende Verweltlichung und Institutionalisierung der Kirche wurden bereits unter Karl IV. laut. Zwei davon waren der zu den Augustiner-Chorherren gehörende Konrad von Waldhausen und Jan Militsch von Kremsier. Konrad von Waldhausen, der auch an der neugegründeten Karlsuniversität in Prag lehrte, gelang es, den Erzbischof Ernst von Partubitz, den Kanzler des Kaisers Johann von Neumarkt sowie den Kaiser selbst für seine Reformideen zu gewinnen, die später versuchten, „den Dekadenzerscheinung des böhmischen Klerus entgegenzuwirken.“⁶⁹⁹ Die Reformideen Konrads bestanden vor allem aus einer Reformierung der Kirche, orientiert an der Urkirche und gestützt auf die Heilige Schrift. Die Kritik galt vor allem dem Sittenverfall der Kirche sowie der Orden, wenngleich er, selbst einem Orden angehörig, das monastische Leben als das vollkommenste ansah. Andere Grundvoraussetzungen waren bei einem seiner Schüler Jan Militsch von Kremsier gegeben. Dieser war zunächst von 1357-1362 als Registrator und Korrektor an der Reichskanzlei tätig, bevor er eine Position als Schatzmeister und Leiter eines Erzdiakonats annahm. Die Kontrolle über die Einnahmen und Ausgaben des Klerus

⁶⁹⁸ Machilek, F.: wie Anm. 213, S. 87-101. Siehe hierzu u.a. auch: Stejskal, Karel, wie Anm. 666.

⁶⁹⁹ Gerwing, M.: wie Anm. 59, S. 107.

demonstrieren ihm die sittlichen Missstände der Kirche. Zu einem Konversionserlebnis wird heute vor allem dieser Umstand als Ausgangspunkt seiner Abkehr von Karriere und seiner Hinwendung zu einem asketischen Leben gesehen.⁷⁰⁰ Mit seiner Idee des „Neuen Jerusalems“, einer sozialen Einrichtung zur Bekehrung für Prostituierte, erhielt er sogar die Unterstützung des Kaisers. Mit seiner scharfen Kritik an dem, durch „heretes, secte, Berghardite, Beginatus, sortilegia, dominiciones et alie fraternitates [...]“ hervorgerufenen Zustand der Kirche aber zugleich die Feindschaft des Papstes.

An diesem Vorbild orientierte sich schließlich auch Matthias von Janov. Nach seinem Studium an der Sorbonne in Paris sowie einem Romaufenthalt kam er 1381 nach Prag, wo er vom Erzbischof Johann von Jenstein zum Beichtvater der Kathedrale von St. Veit ernannt wurde. Seine reformatorischen Forderungen überstiegen die von Jan Millitsch von Kremsiers. Neben der Kritik am Sittenverfall des Weltklerus sowie der Klöster, der dringenden Forderung einer Umstrukturierung der gesellschaftlichen Werte, kritisierte er insbesondere die übertriebene Schaufrömmigkeit der Zeit. Die gesteuerte Verehrung von Heiligenbildern und –reliquien waren für ihn der Ausdruck des Verfalls der Kirche. Die Kirche wurde als Inkarnation des Antichristen bezeichnet, die von seiten des Klerus programmatisch organisierte Verehrung von Heiligen als Ausdruck einer verzerrenden und verwerflichen Idolatrie beschrieben. Für ihn waren nicht einzelne Personen schuldig, sondern das gesamte corpus ecclesiae war für den Werteverfall verantwortlich. Seine Argumentation verfasste er in dem fünfbändigen Werk „Regulae Veteris et Novi Testamenti.“⁷⁰¹ Matthias von Janov war „neben Wiclif der erste Denker außerhalb der Bereiche, die von einem sektiererischen Untergrund geprägt waren, die sich nach Bernhard von Clairvaux dezidiert gegen den Missbrauch von Bildern ausgesprochen hat.“⁷⁰² Allerdings geht es Matthias nicht allein um den Missbrauch von Bildern, sondern tatsächlich auch um den Gebrauch von Bildern. Diese können für ihn nur in Form von „signa significancia“ sein, da sie „medium quo Spiritus sanctus sive operatur“ sind. Er beruft sich in seiner Argumentation auf Gregor den Großen, dass Bildwerke, Skulpturen (manufactum) oder gemalte Bilder (pictura), nicht anzubeten seien, da sie von Händen gemacht seien. Aber als Zeichen seien sie für den Hl. Geist ein Medium, durch das er wirke. Das heißt aber auch, wenn er behauptet, dass der Hl. Geist durch die devote Gesinnung, nicht aber durch das von Händen gemachte Werk wirke.

⁷⁰⁰ Siehe hierzu v.a. Winter, E.: wie Anm. 28, Bredekamp, H.: wie Anm. 691, Seibt, F.: wie Anm. 26, Gerwing, M.: wie Anm. 59.

⁷⁰¹ Kybal/Odložilík 1908-1926 (5Bde); hier verwendet: Matthias de Janov dicti Magistri Parisiensis Regularum veteris et novi testamenti, Vol. 6: Liber 5. De Corpore Christi, wie Anm. 641.

⁷⁰² Bredekamp, H.: wie Anm. 691, S. 244.

„Attente caute, quia beatus Gregorius hic prohibet adorare ymagine, in quantum sunt manu facta vel pictura et non alio modo, scilicet in quantum sunt signa significancia, quia sic non sunt manufacta nec pictura, sed sunt medium, quo Spiritus sanctus agit sive operatur. Quod medium est in ymagine, secundum quod est factum Spiritus sancti et non hominis, per devotam mentem et non per manum pingentem ymagini attributum.“⁷⁰³

In Sap. 14.8 und Jes. 21.9 ist von Götzenbildern als von Händen gemachte Werke die Rede. Mit seinen Argumenten rückt Matthias daher jede Anbetung von Bildern, welcher Art sie auch seien, in die Nähe des Götzenkultes. Matthias will im Sinne von Gregor dem Großen den Bildergebrauch regeln, Missstände aber verbannen, insbesondere dann, wenn sie durch den mit ihnen verbundenen Ablasshandel in eine fragwürdige Verehrungsform eingebunden werden. Als Schrift der Laien werden sie aber von Matthias akzeptiert.⁷⁰⁴

„[...] sed hoc dico, salvo semper iudicio meliori, quod, si omnia cetera sint paria et una ymago amplius reveretur quam alie ymagine in templo vel habet concursus ampliolem plebis cum candelis, genuflexionibus vel aliter propter aliquas novitates fabulosas et incertas, videtur esse de templo eicienda tamquam offendiculum populli.“⁷⁰⁵

Das Bild und dessen innige Verehrung sollte aus dem Kirchenraum sowie aus dem liturgischen Rahmen allerdings weitestgehend ausgeschlossen werden. Auch vor den berühmten Bildern, wie der Vera icon und der Lukasmadonna, muss die Devotion eine geistige sein, weil auch diese Bilder ohne Geist und Leben seien.⁷⁰⁶ Papst Gregor hat selbst angeordnet, dass die Lukasmadonna bei der Prozession herumgetragen werde. Die Güte des Erlösers habe den Menschen dieses Bild gewährt, weil ihnen von der Jungfrau Maria keine Reliquie geblieben sei. So sollten sie wenigstens ein ihr

⁷⁰³ Matthias de Janov dicti Magistri Parisiensis Regularum veteris et novi testamenti, Vol. 6: Liber 5. De Corpore Christi, wie Anm. 640, Dist. VI, Cap. 4.

⁷⁰⁴ Nec per hoc curo negare ymagine rationabiliter fieri in ecclesia et poni et debite venerari, cum hoc teneat universitas sancte ecclesie et dicatur communiter, quod tales ymagine sunt scriptura laycorum, memoria preteritorum, informacio rudium et excitacio devocionis. [...] Matthias de Janov dicti Magistri Parisiensis Regularum veteris et novi testamenti, Vol. 6: Liber 5. De Corpore Christi, wie Anm. 640, Dist. VI, Cap. 2.

⁷⁰⁵ Matthias de Janov dicti Magistri Parisiensis Regularum veteris et novi testamenti, Vol. 6: Liber 5. De Corpore Christi, wie Anm. 640, Dist. VI, Cap. 2.

⁷⁰⁶ “[...] Nec est instancia de quibusdam famosis ymaginibus et picturis et aliis rebus huiusmodi sine spiritu et vita, que in retroactis temporibus precesserunt, utpote de ymagine beate Virginis, quam dicitur beatus Lucas ewangelista depinxisse vel quam dicitur beatus Gregorius papa ante processionem portari ordinasse, aut de ymagine Salvatoris, quam mulier emoroyssa quondam dicitur fecisse in Cesarea, vel eciam de Cristi facie alias “Veronica” in Roma, sive de “vultu Cristi”, prout sic intitulatur in Luca et multis valde aliis talibus per Dei ecclesiam multiplicatis, [...]” Matthias de Janov dicti Magistri Parisiensis Regularum veteris et novi testamenti, Vol. 6: Liber 5. De Corpore Christi, Dist. VI, Cap. 4; wie Anm. 640

ähnliches Bild haben: zur Ehre Mariae, zum Gebet und zur Tröstung der Auserwählten.⁷⁰⁷

Hauptsächliches Ziel seiner eher bilderablehnenden Kritik aber galt nicht den Bildern selbst, sondern denen, die zu deren übertriebenen Verehrung anstifteten. Diese waren der Klerus sowie die, sich auf die Laienbildung spezialisierten Orden. Der verführerische Prunk, mit denen Heiligenbilder und Reliquien im Kirchenraum bestückt seien sowie das die Bildwerke umgebende mystifizierende Ambiente durch Kerzen und Weihrauch würden der ernststen Verehrung nicht dienen. Vielmehr werde das Volk dadurch in Gefahr gebracht, dem Götzendienste zu verfallen. Hierbei trage aber nicht das Volk die alleinige, sondern vor allem die Kirche, die Matthias als Antichrist bezeichnet, den Hauptteil der Schuld. „Gerade die Bildwunder, die von der Kirche als Zeichen der direkten Beziehungen der Bilder zur Gottheit angeführt werden, gelten Matthias von Janov als Beweise des Wirkens des Antichrists.“⁷⁰⁸ Schuld an dem widersinnigen Verehrungskult der Heiligenbilder hätten die „gierigen Geistlichen“.

*„[...] Simul et reliquias eorum ac ymagines fateor et credo cum Dei ecclesia esse veneranda et amanda; sed tantum istorum abusus, qui reperitur multus apud rudes populos et avaros clericos, est in culpa, quam solum per ista paro denudare et impugnare.[...]“*⁷⁰⁹

Die Begründung für die vielen Irrtümer, die in Verbindung mit der Bilderverehrung entstehen, sei die Betonung des „schönen“ Bildes beim Verkauf.⁷¹⁰ Die einfachen, ungebildeten Menschen würden durch diese kurz vorher von den „manibus artificis“ fabrizierten, demnach unheiligen Götzenbilder irregeleitet, indem ihnen versprochen werde, durch diese Hilfe und Heil erwarten zu können.⁷¹¹ Die Unwissenheit der Laien

⁷⁰⁷ „[...]Quod autem ymago beate Marie ex causa sit nobis confecta per beatum Lucam ewangelistam, hanc, si veditur, recipias rationem: nam piissima mater Cristi sive cum corpore sive preter corpus suum sit assumpta, hoc certum habemus, quod nullas reliquias ipsius beatissimi corporis in Dei ecclesia possidemus divina providencia utiliter hoc propter offensionem infirmorum ordinante, secundum quod supra in ista eadem distincione est declaratum. Voluit tamen clemencia Salvatoris saltem ymaginem similimam et apropiatam et immediate a sue matris dulcissime effigie reportatam in sua ecclesia per personam autenticam ordinare pro honore sue matris et pro devocione et consolacione suorum electorum [...]“ Matthias de Janov dicti Magistri Parisiensis Regularum veteris et novi testamenti, Vol. 6: Liber 5. De Corpore Christi, wie Anm. 640, Dist. VI, Cap. 4.

⁷⁰⁸ Bredekamp, H.: wie Anm. 691, S. 248.

⁷⁰⁹ Matthias de Janov dicti Magistri Parisiensis Regularum veteris et novi testamenti, Vol. 6: Liber 5. De Corpore Christi, wie Anm. 640, Dist. VI, Cap. 1.

⁷¹⁰ „Indeque ab ymagine errore crescente dii gencium universi sunt producti. Nam proinde et nomen prime ymaginis «Bel» omnia alia fere ydola vendicarunt, veluti Belzebub, Belfegor, Baalim et similia. [...]“ Matthias de Janov dicti Magistri Parisiensis Regularum veteris et novi testamenti, Vol. 6: Liber 5. De Corpore Christi, wie Anm. 640, Dist. VI, Cap. 1.

⁷¹¹ „[...] Adiuxerunt autem se ad hoc demonia inmittenca stuporem et horrorem quendam hominibus ab ymagine, et sic dementatos homines simplices et per responsa et per prodigia induxerunt ad hoc, ut illam statuum nuper manibus artificis fabrefactam inceperunt adorare et ad eam pro auxilio et pro sanitate cursitare, ponentes aliquam virtutem in statua et per consequens suum refugium et suam confidenciam in

wurde durch die Machenschaften der Priester häufig durch simplifizierte Gnadenbeweisen Gottes ausgenutzt. Insbesondere das Bild der Muttergottes diente am Ende des 14. Jahrhunderts als eines der begehrtesten Objekte des sogenannten Ablasshandels, wie eine Archivalie zu einem Altenmarkter Marienbild, vielleicht zu der dortigen Altenmarkter Schönen Madonna bestätigt.

„1393 VIII 14, Visegrad bei Prag. – Wir Ubaldinus, von Gottes und des apostolischen Stuhls Gnaden Erzbischof von Torres, verleihen als päpstlicher Nuntius, als der wir – wie es im päpstlichen Brief zu Genüge stehe – anlässlich des allerheiligsten Jubeljahres abgesandt wurden, allen Christgläubigen, die zur Ehre und Hochachtung der glorreichen Jungfrau Maria vor deren Bild in der Pfarrkirche in Altenmarkt, in der Diözese Salzburg gelegen, mit gebeugten Knien demütig sieben Avemaria beten, 40 Tage Ablass zur Vergebung ihrer Sündenstrafen in Gott. Zur Bekräftigung des gegenwärtigen Briefes haben wir unser Siegel hängen lassen. Gegeben zu Visegrad bei Prag im Jahr des Herrn 1393, am 14. Tag des Monats August, im vierten Jahr des Pontifikates von Papst Bonifaz IX.“⁷¹²

tempore oportuno, ut paulo superius est deductum. [...]“, Matthias de Janov dicti Magistri Parisiensis Regularum veteris et novi testamenti, Vol. 6: Liber 5. De Corpore Christi, wie Anm. 640, Dist. VI, Cap.

1.

⁷¹²Aus: Chronik Altenmarkt, Bd. II, Altenmarkt 1996, Übersetzung von Johannes Neuhardt. S. 48f.

VII.3.1 Der Prozess in der Prager Synode 1389 als Spiegel der kontroversen Diskussion um den Gebruch von Bildwerken im sakralen Rahmen

In der Prager Synode im Jahre 1389⁷¹³ wurde Matthias von Janov sowie zwei weitere, unbekannte Geistlichen der Prozess gemacht. Unter anderem musste Matthias eingestehen, dass die Bilder Christi sowie der Heiligen, allen voran das Bild der Muttergottes, zu verehren seien.⁷¹⁴ Sie würden weder Grund noch Ursache von Idolatrie oder anderem Missbrauch geben und seien daher weder zu verbrennen noch zu zerstören.⁷¹⁵ Der Vorwurf der Zerstörung von Bildwerken war allerdings nicht auf Matthias Janov selber bezogen, sondern auf einen der beiden anderen Angeklagten, der sich nicht nur wörtlich gegen das Marienbild geäußert hatte, sondern:

„[...] Etiam non solum excessi graviter in verbo contra virginem gloriosam sed eciam in facto feci unam contumeliam beate virgini ostendendo ficum zypek ruku eius ymagini et dixi quod cum tali ymagine ac cum aliis vellem pisum decoquere [...].“⁷¹⁶

Vor dem Hintergrund der durch das Große Schisma geschwächten und als alleinige Anwältin des Heilsversprechens zusehends unglaubwürdigen Kirche fanden diese Reformbestrebungen durchaus Sympathisanten am kaiserlichen Hof. Einer Umstrukturierung der Kirche im Sinne der durch die Kirchenväter vermittelten Urkirche stand, trotz der Widerrufung der Inhalte Matthias kirchenreformatorischer Ansätze auf der Prager Synode, nichts im Wege. Die durch Karl IV. eingeführte Symbiose von Kirche und Staat funktionierte nicht mehr. Die Forderungen nach einer Neuordnung der Kirche als ernstzunehmende Institution zur Vermittlung der Inhalte des wahren Christentums, fernab einer verweltlichten und dekadenten Selbstbedienungseinrichtung, waren inzwischen zu stark geworden. Die Hussitischen Bilderstürme brachten nur das gewaltsam zum Ausdruck, was bereits seit dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts in den Köpfen der Reformatoren vorbereitet wurde.

In bezug auf die Verbindung von Heiligenverehrung, Bilderkult und Marienbild muss der letzte, unter Karl IV. eingesetzte Erzbischof Johann von Jenstein einbezogen werden. Vor allem durch J. Homolka⁷¹⁷ wurde seine Person in eine direkte Beziehung zu der Entwicklung des Marienbildes am Ende des 14. Jahrhunderts gebracht. In Prag erhält die Marienverehrung bereits durch Ernst von Partubitz und dessen enge

⁷¹³ Höfler, C.: *Concilia Pragensia 1353 - 1413*, Prager Synodalbeschlüsse, Wien 1972 S. 37-39.

⁷¹⁴ Siehe S. 277.

⁷¹⁵ „[...] Dico primo, quod ymagines Christi et sanctorum non dant causam nec occasionem ydolatrie nec quod propter cuiuscunque abusum debent comburi vel destri. [...]“, Höfler, C.: *Concilia Pragensia 1353 - 1413*, wie Anm. 713, S. 37.

⁷¹⁶ Höfler, C.: *Concilia Pragensia 1353 - 1413*, wie Anm. 713, S. 39.

⁷¹⁷ Homolka, J.: wie Anm. 331.

Beziehung zu den von ihm und dem Kaiser besonders geförderten Augustinerorden eine gesteigerte Funktion. Zunächst noch in traditionell orientierten Strukturen, erfährt sie durch den Erzbischof Johann von Jenstein eine maßgebliche Steigerung. Mit seinen Bestrebungen bezüglich der Verehrung des Marienbildes scheint er Einfluss auf jene „moderne“, sinnliche Marienverehrung genommen sowie in der Entwicklung der Schönen Madonnen eine Schlüsselstellung eingenommen zu haben.⁷¹⁸

Seine innige Marienverehrung und die überzeugte Proklamation der Errettung der Kirche durch einen wahren, ursprünglich intendierten Glauben, bringen Johann in Verbindung zu der böhmischen *Devotio moderna*.⁷¹⁹ Die Nähe zu dieser Reformfrömmigkeit ist gegeben, zumal er sich selbst deutlich gegen die Verweltlichung der Kirche geäußert hat. Auch seine engen Verbindungen zu den Augustiner-Chorherren in Raudnitz und deren Geistlichkeit lässt eine inhaltliche Nähe zu den Kirchenreformern zu. Dennoch gehört er nicht zum Kreis jener Reformtheologen, wie John Wiclif und Johannes Hus, da sich seine Vorstellung von der Wiederaufrichtung der Kirche nicht mit den Vorstellungen jener verbinden lässt. „If even the pre-Hussite reformers are generally acknowledged to have been good Catholics, it is impossible to imagine Archbishop Jenstein outside the framework of the Church with which he so largely identified himself.“⁷²⁰ Seine in den Statuten der Synoden von 1381 sowie von 1387 geforderten Anordnung zur Verehrung der Muttergottes lassen eher auf einen traditionellen, von Matthias Janov kritisierten Verehrungsmechanismus schließen. So sollten beispielsweise die Gläubigen beim Aussprechen des Namens Jesu Christi oder Mariae die Knie beugen, um 40 Tage Ablass zu erhalten.⁷²¹ Auch jedes zu Ehren der Visitation der Maria gesungene Lied gewährt 40 Tage Ablass.⁷²² Die Eintreibung von Kollekten⁷²³ durch den gewährten Ablass positioniert den Erzbischof in den Kreis des von Matthias Janov als „gierig“ bezeichneten Weltklerus. Dennoch war Jenstein darum bemüht, den Klerus hinsichtlich dessen Verweltlichung zu reformieren.

⁷¹⁸ Homolka, J.: wie Anm. 331.

⁷¹⁹ Literatur u.a. zur *Devotio moderna*: Winter, E.: wie Anm. 28, Gerwing, M.: wie Anm. 59.

⁷²⁰ Welsch, Ruben Ernest: *Archbishop John of Jenstein – Papalism, Humanism and Reform in Pre-Hussite Prague*, Den Haag, Paris 1968, S. 87.

⁷²¹ „[...] Item quociens in divinis officiis nomen I.Ch. et nomen S.V.Marie nominatur tociens flectentes genua et adorantes habeant XL dies indulgenciarum.“ In: Höfler, C.: *Concilia Pragensia 1353 - 1413*, wie Anm. 713, S. 29.

⁷²² „[...] Item cuilibet in honore visitacionis S. Marie virginis gloriosissime canticum Magnificat dicenti dominus noster XL dies indulgenciarum misericorditer elargitur.[...]“ in: Höfler, C.: *Concilia Pragensia 1353 - 1413*, wie Anm. 713, S. 36.

⁷²³ „[...] Item predictus dominus archiepis omnibus clericis qui collectam B. Virginis apposuerint, dat XL dies indulgenciarum.[...]“ (Synode 1384) in: Höfler, C.: *Concilia Pragensia, 1353 - 1413*, wie Anm. 713, S. 32.

„[...] Sic miseri faciunt et maxime sacerdotes et clerici, qui laudis procurantur prandiis et preciosis viniis utuntur, quorum cor iam non verbum dei eructuat, sed superfluum potus et ciborum exalat.“⁷²⁴

Vor allem die Marienverehrung stand im Dienste der Reformbemühungen des Erzbischofs. Die Muttergottes galt als exemplum des positiven Leitbildes. Seine innige Verehrung der Maria, die sich in verschiedenen Gedichten, in der von ihm eingeleiteten Einführung des Festtages der Maria Heimsuchung⁷²⁵ sowie in der Verehrung ihrer „ymago“ ausdrückt, erreicht die Marienverehrung eine Intensität, die den traditionellen Rahmen sprengt. Hierin ist Johann von Jenstein durchaus mit der Praxis der Schaufrömmigkeit der Zeit in Verbindung zu bringen. Die Muttergottes spielt für ihn im göttlichen Heilsplan eine eklatante Rolle in Zusammenhang mit der Wiederherstellung der Kirche. In ihrer Person und in der innigen Anbetung zu ihr sah Johann die einzige Möglichkeit den Zerfall der Kirche, die am Ende des 14. Jahrhunderts auf dem Höhepunkt des großen Schismas angelangt war, zu retten und den Zustand des wahren Glaubens wieder einzurichten. In den beiden letzten Strophen des Gedichtes „De Schismate“ zeigt sich, wie eklatant für ihn die Gebete zur Muttergottes für die Wiederaufrichtung der Kirche waren. Hiermit spricht er insbesondere die „reges, intelligite“ (Strophe 7) an, die auf der Erde regieren, wenn er schreibt:

IX. *„Tu ergo, a flagitio
qui gliscis liberari,
ora matrem cum filio
possis ut adiuvari.*

X. *O Christe, rex pacifice
Pelle litem discordiae,
Maria, mater gratiae,
nunc placa regem gloriae.“*⁷²⁶

Vor dem Hintergrund des Großen Schismas galt für ihn das Fest der Heimsuchung als notwendiger Schritt zur Reformation der Kirche nach deren ursprünglichen Vorstellungen. Für Johann verkörperte Maria den wahren Glauben, das Abbild der ursprünglichen Kirche. „C'est aussi la raison pour laquelle Jean pensait que l'unité de l' Eglise dépendait presque exclusivement de l'intercession de Marie, „mater unitatis“; par la fête de la Visitation, il voulait obtenir, que Marie vint „visité l' Eglise et la ramenat

⁷²⁴ Predigten, in: Kadlec, Jaroslav: L'oeuvre homiletique de Jean de Jenstein. RthAM 30 (1963), S. 299-323, hier S. 311.

⁷²⁵ Beschränkt auf die Prager Diözese 1386; für die ganze Kirche galt der Feiertag ab 1392.

⁷²⁶ Analecta Hymnica, Bd. XLVIII, hrsg. von Guido Drewes, Leipzig 1886, S. 445.

à l' unité.⁷²⁷ In einem Gedicht zur Visitation Mariae beschreibt Johann seine Vorstellung einer gefestigten Einheit der Kirche als „unitate solida“.⁷²⁸

Seine zumeist in bezug auf das Vokabular nicht auffallend über den Stand des 13. Jahrhunderts hinausreichenden Inhalte seiner Gedichte zeigen, welche Funktionen Johann mit der Muttergottes verband. Auch sein Marienbild kommt darin zum Teil zum Ausdruck. Die Anhäufung der die Schönheit und Anmut der Gottesmutter preisenden Adjektive erinnern in ihrer Sinnlichkeit an die Lyrik des bereits in Kapitel V erwähnten Mönchs von Salzburg.

Einzelne Strophen lassen sie durchaus auch den Schönen Madonnen, bzw. allgemein dem Marienbild der Mitte des 14. Jahrhunderts zuordnen. Vor allem ein Hymnus aus dem Jahre 1390 bezeugt seine, das konventionelle Maß übersteigernde, Verehrung der Gottesmutter. Diese als Weihnachtslied⁷²⁹ identifizierten Strophen verwenden zunächst weiterhin das traditionelle Vokabular. In der zweiten Strophe wird beispielsweise die Schönheit und Makellosigkeit der Gottesmutter Maria liebevoll beschrieben und lässt in den liebevollen Wortfolgen eine gedankliche Beziehung zu dem zeitgenössischen „schönen“ Marienbild entstehen.

*„Tu ardes amore,
Tu nites decore,
Tuque praepolles honore,
Tu stillas dulcore“⁷³⁰*

Dennoch ist dieser Lobpreis auf die Schönheit spätestens seit der „Goldenen Schmiede“ des Konrad von Würzburg in die Verehrungsstrategie eingegangen. Viel außergewöhnlicher scheint der darauf folgende Absatz der zweiten Strophe in bezug zur aktuellen Situation zu stehen. Der Aufruf an sie, als „callis erranti“ und „portus natanti“, den Irrenden und Schwachen eine Hoffnung in einer so aussichtslosen Zeit zu geben, lässt einen Vergleich zu der durch das Kirchenschisma geschwächten Kirche, dem Schiff der Gläubigen, zu. Die schiffbrüchige Kirche soll durch Maria, der „Adiutrix laudabilis, Deiectis in peccatis“, als Vermittlung Erbarmen bei Gott erlangen. Doch was die Gedichte aufgrund ihres weitestgehend allgemeinen Vokabulars nicht eindeutig auszudrücken vermögen, können die verschiedenen Synodalberichte demonstrieren.

⁷²⁷ Polc, Jaroslav V.: De origine festi visitationis B.M.V., Rom 1967.

⁷²⁸ Strophe VIII. Patri summo cum filio / Spiritui quoque sancto / Sit sempiterna gloria / In unitate solida, in: In Festo Visitationis B.M.V. in: Analecta Hymnica, Bd. XLVIII, wie Anm. 726, S. 432.

⁷²⁹ Analecta Hymnica, Bd. XLVIII, wie Anm. 726, S. 421f.

⁷³⁰ Analecta Hymnica, Bd. XLVIII, wie Anm. 726, S. 441f.

Vor allem in den Widerrufen der angeklagten Reformen Matthias von Janov sowie eines Jacobs und eines Andreas in der Synode von 1389 lässt sich die Einstellung Johann von Jensteins zum Marienbild, bzw. zu dessen Verehrung erkennen. In dem Widerruf Matthias' heißt es zu Beginn, dass die Bilder der Muttergottes zu verehren und mit gebeugten Knien und Kerzen anzubeten seien.

„[...] Secundum quod secundum institutionem et consuetudinem sancte matris ecclesie debent ymaginis ad honorem illorum quos designant adori et venerari et egomet adoro et veneror eas et volo venerari et quod dignum et justum est dicto modo coram ymaginibus flectere ienua et candelas accensas annectere et quod miracula que fiunt venerantibus ymagines pie credendum est fieri virtute divina.[...]“⁷³¹

Das Marienbild wird selbst als Mittel der Wiederherstellung der durch die Sünde zerstörten Ähnlichkeit mit Gott betrachtet.

„[...] Hodie ymago patris fit ymago matris, ut nos reformaret ad ymaginem Dei, et quia per culpe noxam in dissimilitudinem veneramus, admirabili quadam vicissitudine deus in similitudinem veniret hominis, ut hominem ad similitudinem et ymaginem suam reduceret. [...]“⁷³²

Die Imitatio Mariae, wie sie das 14. Jahrhundert proklamiert wird, findet in dem Gesamtwerk Johanns von Jenstein seinen Ausdruck. Johann von Jenstein spricht sich deutlich für eine Verehrung des Marienbildes aus, da er, wie sich in seinen Gedichten und Predigten zeigt, die Fürsprache der Muttergottes in bezug auf die Teilung der Kirche als notwendig betrachtet. In der geistig wie körperlich ausgedrückten Verehrung der Muttergottes selbst sowie auch ihres Bildes allein sieht er die Chance auf Errettung der Kirche. Die Gnade der Muttergottes ist auch für ihn nur über den Weg der Imitatio Mariae erreichbar. Hierin ist Johann mit der Tradition der Devotio moderna verbunden. Der geistig wie körperlich ausgedrückte Glaube, wie die Verbindung von Meditation (Anrufen der Namen Mariae und Christi) und devotem Habitus (gebeugte Knie) ausdrücken, ist für ihn der Weg zur Reformation der Kirche.

Gehen wir davon aus, dass die Stifterfigur auf dem Rahmen der St. Veiter Marientafel mit dem Erzbischof Johann von Jenstein vereinbar ist, dann würde er den richtigen Habitus beim Beten demonstrativ zum Ausdruck bringen und gleichzeitig die geistige wie körperliche Verehrung des Marienbildes im Bild manifestieren, legitimieren. Maria,

⁷³¹ Processus in synodo Pragensi 1389. in: Höfler, C.: Concilia Pragensia 1353 – 1413, wie Anm. 713, S. 37.

⁷³² Predigten, in: wie Anm. 724, hier S. 308.

die für ihn, bzw. für die Initiatoren der Frömmigkeitsbewegung die Reinheit und Unversehrtheit der Urkirche verkörpert, gilt als erstes Vorbild der Imitatoren.

Das Marienbild am Ende des 14. Jahrhunderts demonstriert diese reine Schönheit. Sie ist in ihrer Perfektion das materialisierte Abbild des ursprünglichen Abbildes Gottes. Dieser Hinweis auf das von Gott ursprünglich geschaffene Bild des Menschen scheint im Bild der Schönen Madonna eine neue Interpretation erhalten zu haben. Wie bereits dargelegt, stellt sich Christi expliziten Nacktheit und Fleischlichkeit ihr Gesicht als ebenso „leiblich“ gegenüber. Ist er die an Reinheit und Perfektion nicht zu übertreffende Menschwerdung Gottes, scheint auch ihre Schönheit die Idealisierung des weiblichen Menschenbildes zu verkörpern. Der sinnliche Aspekt der Berührung der Haut, hervorgehoben durch das Hautmotiv in den meisten Fällen, spiegelt sich in der sinnlichen Modellierung des wohlgeformten Antlitzes der jungfräulichen Muttergottes wider. Das Gesicht ist das einer jungen Magd kombiniert mit der Schönheitsvorstellung des höfischen Frauenbildes. Die deutliche Überhöhung der Natur verwendet aber zugleich das Repertoire der menschlichen, weiblichen Physiognomie. Hierbei lässt sich der sinnliche Aspekt der Schönheit nicht ausgrenzen. Die hohe Stirn, die Rundung der Wangen, die demütig gesenkten Augen, die edle gerade Nase sowie der durchweg sinnlich geschwungene Mund deuten eine Neuorientierung des Marienbildes, wie es dann vor allem am Ende des 15. Jahrhunderts und im 16. Jahrhundert vorliegt. In seiner Mariologie „ist auch die betonte Jugendlichkeit und Unberührtheit in Einklang“,⁷³³ wie sie auch die seinem Zeitgenossen, dem Mönch von Salzburg vorliegt, so dass eine direkte Verbindung zwischen historischer Person und Bild entsteht. Wenden wir uns wieder der Marien tafel aus St. Veit zu, in der Annahme hier Johann von Jenstein als Donator abgebildet zu sehen, dann haben wir eine Bestätigung für diesen Zusammenhang. Ebenso scheinen die Aussagen Matthias von Janov, bzw. dessen Widerrufung 1389 darauf hinzuweisen, dass der Erzbischof das Marienbild an sich, das zeitgenössische Marienbild im Speziellen als Mittel der devoten Erneuerung proklamierte. Die wachsende Anzahl von Schönen Madonnen während seiner Amtszeit scheint ebenso dafür zu sprechen. Die Ambivalenz der Bilder, die Matthias von Janov noch nicht direkt, der spätere Johannes Hus aber dafür weitaus deutlicher zum Ausdruck brachte, scheint für Johann von Jenstein irrelevant. Die idealisierte menschliche Imago Mariae und Christi, das Spiel mit der sinnlichen Ebene der Rezeption ist von Seiten des Erzbischofs durch seine Erklärung zur Inkarnation sowie in seiner Vorstellung der Vorbildhaftigkeit Mariae gegenüber der Kirche genügend demonstriert. Die Ambivalenz des Blicks, der sich hinsichtlich der schönen,

⁷³³ Homolka, J.: wie Anm. 331, S. 37.

jungfräulichen Physiognomie bei der Rezeption gerade bei den Laien entwickeln kann, bleibt unbeachtet. Dahingegen richtet sich die kritische Stimme des Reformers Johannes Hus dafür umso demonstrativer gerade auf diese Problematik, wenn er die Schönheit der Form des weiblichen Heiligenbildes kritisiert, da diese die Rezeption fehlerhaft leiten können⁷³⁴.

Das Bild der reinen heiligen Jungfrau sah dieser durch die betonte und hervorgehobene Schönheit gefährdet, zu unreinen Gedanken des Betrachters zu führen. Hier scheint es sich eindeutig auf Marienbilder und Bilder anderer weiblichen Heiligen aus der Zeit seit dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts zu beziehen, wie sie vor allem in Böhmen und Österreich zu finden sind. Hierfür kann auf Matthias' Kritik an der Betonung des „schönen“ Bildes⁷³⁵ verwiesen werden. Wenngleich durchaus auch das Marienbild des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts ebenfalls an der natürlichen, weiblichen Schönheit orientiert ist und durchaus dem Ideal der höfischen Dame entspricht, bleibt es im Vergleich zu dem böhmischen Marienbild des 14. Jahrhunderts an sinnlicher Ausstrahlung zurückhaltend. Die Schönheit der Schönen Madonnen kokettiert mit den erotischen Aspekten der Schönheit. Bleibt sie zwar in ihrer Gesamtheit idealisiert und die einzelnen Momente des Gesichts als Idealform isoliert, so haben diese Einzelelemente eine Signalwirkung auf den Rezipienten.

Insbesondere die spätere deutliche Stilisierung der Motive des Bildtypus Schöne Madonna zeigen diese Tendenz zur Idealform. Dies zeigt sich z.B. in dem sinnlich-schmolligen Mund bei den späteren Schönen Madonnen, wie der Madonna aus Kruzlova⁷³⁶ (Abb. III.46), den Schönen Madonnen aus Weildorf/Obb. (III.47) und Großgmain (Österreich) (Abb. III.45), die plötzlich zu einem hervorstechenden Merkmal interpretiert werden. Kein früheres Marienbild erscheint in einer derart sinnlichen Schönheit und kann eine ambivalente, fehlgeleitete Rezeption bedingen. Dies wird allein durch die Betonung der körperlich-sinnlichen und damit für die Wahrnehmung erotisch-verführerischen Aspekte hervorgerufen. Das Bild selbst ist weiterhin eindeutig als ein Marienbild gedacht. Alle mariologischen Aussagen sind erkennbar. Gleichzeitig spielt es durch bestimmte körperliche Partien auf das Frauenbild an und verzerrt die eigentliche Intention⁷³⁷. Die im materiellen Bild manifestierte Inkarnation Christi durch Maria ruft in der Konkretisierung der darauf verweisenden Aspekte eine ambivalente Wahrnehmung hervor, die von den

⁷³⁴ Siehe Zitat Kap. VII.1.1

⁷³⁵ Siehe Anm. 710/711.

⁷³⁶ Hier hat der Mund mit Sicherheit eine spätere Fassung. Siehe hierzu Kapitel III.

⁷³⁷ Siehe hierzu Kapitel IV.

Kirchenreformern als „verführerisch“ angesehen wurden. Hierbei kritisieren Matthias Janov wie auch Jan Hus⁷³⁸ das kunsttechnische Raffinement der Künstler, die, gemeinsam mit dem Auftraggeber, vergessen zu scheinen, was ein Heiligenbild beinhalten soll.

Die weibliche Schönheit des schönen Marienbildes wie sie im Typus der Schönen Madonna zu sehen ist, ist der persönlichen Tugend jedes Rezipienten untergeordnet. Was aber Matthias Janov und Jan Hus dazu veranlasst, das Bildwerk selber ob seiner verführerischen Wirkung zu verurteilen, war es auch durch die Unvorsichtigkeit, bzw. eine teilweise Ignoranz der Künstler gegenüber den mariologischen und christologischen Inhalte sowie auch der wenig umsichtige Umgang mit dem Bildwerk von Seiten des Auftraggebers und des Klerus. Letzterer nämlich beziehe mit ein, dass das von Menschenhand gefertigte Bildwerk dem abgebildeten Heiligen gleichgestellt werden kann und damit dem Gläubigen die Möglichkeit geboten wird, sich dem eigentlichen, seit Gregor dem Großen intendierten Zweck von Heiligenbilder im sakralen Raum zu entfernen.

⁷³⁸ wie Anm. 643

VIII. Zusammenfassung und Ausblick

Die Problematik bei der Beurteilung der Bildhauerkunst Mittel- und Osteuropas im Mittelalter liegt vor allem in der Schwierigkeit, sich von dem starken Einfluss der die gesamte mittelalterliche europäische Kunstgeschichte dominierenden französischen Kunstentwicklung zu lösen und die Eigenständigkeit der Mittel- und Osteuropäischen Kunst herauszustellen. Schon W. Paatz⁷³⁹ forderte in bezug auf die deutliche Konzentration der Forschung mittelalterlicher Kunstgeschichte (v.a. bei der Skulpturenbetrachtung) auf die Französische Kunst zu Recht dazu auf, die westlichen Einflüsse auf die gesamteuropäische Kunstentwicklung differenzierter zu betrachten. Seiner Anregung folgend konzentriere ich mich im ersten Teil meiner Dissertation darauf, die Besonderheiten der sogenannten Schönen Madonnen sowie der parallel dazu entwickelten „schönen“ Pietà-Darstellungen gegenüber tradierter Marienbildtypen präzise herauszustellen und sie hinsichtlich ihrer kunstgeschichtlichen Entwicklung einzuordnen.

Dabei hat sich gezeigt, dass aufgrund der zunächst in Böhmen recht geringen eigenständigen Kunstentwicklung in bezug auf die grundlegende Figurenkonzeption deutliche Anleihen an der Französischen und der davon beeinflussten Kunst bestehen. Doch bleiben viele Aspekte hinsichtlich der besonderen Merkmale der Schönen Madonnen im direkten Vergleich mit der Plastik des sogenannten Höfischen Stils in Frankreich (Paris, Vincennes) unbeantwortet. In bezug auf bestimmte, im Westen nicht vorhandene Motive, wie die Darstellung des völlig unbedeckten, bewegt in den Armen Mariae positionierten Christuskindes, die auffallende Lieblichkeit der Physiognomie Mariae oder der, beim Vesperbild langgestreckt auf dem Schoß der Muttergottes, gelagerte Leib des toten Christus führten bei der Untersuchung nach Italien und der dortigen Weiterentwicklung der byzantinischen Tradition.

Es konnte deutlich gemacht werden, dass die Böhmisches Kunst (Plastik und Malerei) zwar an den Gestaltungsprinzipien der vorausgegangenen westlichen Kunstentwicklung partizipiert, sich aber an einem bestimmten Punkt, nämlich im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts, von der Tradition merklich löst und eine eigenständige Entwicklung mit eigenen, neuen Ausdrucksformen beginnt. Diese Entwicklung ist mit dem Aufstieg Böhmens unter dem Kaiser Karl IV. und dessen besonderer Förderung künstlerischer, religiöser und intellektueller Entwicklungen in Prag zu erklären. Die Autonomie der Böhmisches Kunst im 14. Jahrhundert fordert dazu auf, sie nicht mehr

⁷³⁹ Paatz, W.: wie Anm. 7.

nur als einen „Schönen Stil“ im gesamteuropäischen Kontext zu bezeichnen, sondern sie als eine eigenständige Ausdrucksform spätmittelalterlicher Kunst zu verstehen.

Insbesondere bei dem Böhmisches Marienbild, das zunächst um die Mitte des 14. Jahrhunderts durch die sogenannten Gnadenbildern der Muttergottes (Glaz, Strahov, Königsaal, Eichhorn) repräsentiert wird, erweist sich, wie diese Studie belegt, eine Betrachtung der Malerei Italiens und deren Beziehung zur byzantinischen Bildtradition als bedeutender Schritt zur Klärung der Gestaltungsprinzipien und der Bildinhalte. Die Beschäftigung mit dem sogenannten Böhmisches Gnadenbild erwies sich im Zuge der Untersuchung immer offensichtlicher als wichtige Voraussetzung zur inhaltlichen Definition der besonderen Merkmale der späteren Schönen Madonnen. Basierend auf den vorausgegangenen Studien K. Stejskals,⁷⁴⁰ J. Pesinas⁷⁴¹ und zuletzt M.V. Schwarz,⁷⁴² beschäftigt sich diese Studie intensiv mit der Problematik theologischer Zusammenhänge dieses Bildtyps. Die extreme Nahsichtigkeit des Marienbildes im Böhmisches Gnadenbildtypus durch die fast rahmensprengende Wahl des Ausschnitts, die Intensität des Blicks Mariae sowie die offensichtliche Wiederholung des Konzepts in allen Gnadenbildern ist uns vor allem aus der byzantinischen und der italo-byzantinischen Ikone bekannt. Im Böhmisches Gnadenbild liegt zwar ein anderer, lieblicherer Frauentypus vor – der tradierte Ikonentypus tritt jedoch unmissverständlich heraus. Die Frage war v.a., warum aber gerade das Böhmisches Gnadenbild um die Mitte des 14. Jahrhunderts den Bildtypus „Ikone“ evozieren will? Auch in der Darstellung der Christusfigur konnte eine Orientierung an einem tradierten Christusbildtypus, der Vera icon, festgestellt werden. Dieses Christusbild war in Prag zu diesem Zeitpunkt (um 1400) längst bekannt. Die Nähe des „böhmischen Christus“ zur Vera icon zeigt sich beispielsweise in der Darstellung des Auferstehungs-Christus im Hohenfurther sowie auch im Wittingauer Altars. Der Typus Pantokrator wird in das neue Christusbild integriert. Dies führt schließlich zu der entspannten Physiognomie Christi als Leichnam in den späten Vesperbildern, die sich weniger in schmerzvoller Verzerrung als in einem Zustand der Erlösung darstellten. In beiden Fällen dient die Orientierung an einem alten, seit Generationen verehrten und als einzig wahren Archetypus der Ikone augenscheinlich der Substanzvermittlung, um dem neu entstandenen Bild die maximale Verehrungswürdigkeit zu verleihen⁷⁴³.

⁷⁴⁰ Stejskal, K.: wie Anm. 42.

⁷⁴¹ Pesina, J.: wie Anm. 42.

⁷⁴² Schwarz, M.V.: wie Anm. 28.

⁷⁴³ Siehe hierzu v.a.: Büchsel, Martin, wie Anm. 622

Vor diesem Hintergrund hat sich im Verlauf dieser Untersuchung die Beurteilung der zeitgenössischen Frömmigkeit, der sogenannten *Devotio moderna*, die auch in Prag als reformatorischer Ausdruck vorhanden war, als hilfreiche Quelle zur Beantwortung der retrospektiven Tendenz der Kunst Böhmens und Mährens erwiesen. Der Hang zum Anachronismus der Böhmisches Kunst des 14. Jahrhunderts findet sich, wie gezeigt werden konnte, beiderseits in Kunst und Religion.

Die Beziehung zu Italien, die durch die Italienreisen Karls IV. und seiner Berater wie auch durch die italienische Kunst (wahrscheinlich auch Künstler) am Hofe des Kaisers vergleichbar stark war wie die Beziehung zum französischen Hof, lässt eine Befragung der italienischen Kunstentwicklung in bezug auf die Böhmisches Kunst zu. So zeigt sich, dass die Kunst Italiens für zwei weitere Entwicklungen in der Böhmisches Kunst verantwortlich scheint. Ist es zum einen die neue Inszenierung der Vesperbilder, die, wie die Untersuchung, basierend vor allem auf A. Kutals⁷⁴⁴ Aufsatz, darlegen konnte, auf die Beweinungsdarstellungen Giotto's und Duccio's zurückzuführen sind, kann man sich zum anderen auch bei der Darstellung des Christuskindes in den Böhmisches Gnadenbildern, vor allem aber bei den Schönen Madonnen, über eine Untersuchung der Verehrung des Christuskindes in Italien durch die Franziskaner inhaltlich nähern. Die Tatsache, dass der Brauch, zu Weihnachten Krippenszenen aufzustellen und teilweise sogar die Szenen nachzuspielen, spätestens durch Franziskus von Assisi seit dem 13. Jahrhundert populär wurde und sich (in Klöstern) auch im Westen durchsetzte bestätigt diese These ebenso wie das in Italien im 14. Jahrhundert nachweisbare Vorhandensein von plastischen autonomen Christuskindfiguren.

Für beide Aspekte der Entwicklung der Motive in der Böhmisches Kunst hat sich die Analyse zeitgenössischer, oder von Zeitgenossen häufig rezipierten Texte, wie beispielsweise den „*Meditationes Vitae Christi*“ des Johannes de Caulibus, der „*Vita Christi*“ des Ludolf von Sachsen, den Schriften Heinrich Seuses, aber auch teilweise der Beschreibungen visionär begabter Nonnen als wichtige Quelle erwiesen.

Als eines der besonderen Motive der Schönen Madonnen gilt das völlig unbedeckte und vor allem deutlich fleischliche Christuskind. Die Lieblichkeit seines kindlichen Körpers wird durch das sanfte Eindringen der mütterlichen Hände an Bein und Bauch in den meisten Fällen deutlich hervorgehoben. Die weiche Haut des Kindes wird zum Indiz der Inkarnation Gottes in Christus. Zwar wurde dieses Motiv schon von A. Kotal⁷⁴⁵ und H. Bredekamp/H. Beck⁷⁴⁶ beschrieben, eine intensive Auseinandersetzung mit dieser außergewöhnlichen Interpretation der *Humanitas Christi* blieb jedoch bisher aus. Aus diesem Grund befasst sich die vorliegende Studie

⁷⁴⁴ Kotal, A.: wie Anm. 160.

⁷⁴⁵ Kotal, A.: wie Anm. 144.

⁷⁴⁶ Beck, H., Bredekamp, H.: wie Anm. 28.

im vierten Hauptteil intensiv mit dieser Problematik, die deutlich mehr als nur ein künstlerisches Phänomen zu sein scheint. Beginnend mit den entwicklungsgeschichtlichen Voraussetzungen für diese Darstellung der Humanitas Christi im Bild der Schönen Madonnen geht diese Untersuchung vor allem der Frage nach der Bedeutung der Inkarnation für die Entwicklung des christologischen und mariologischen Vokabulars nach. Welche Bedeutung hatte die Inkarnation, die Sichtbarwerdung Gottes in Christus im religiösen Leben des 14. Jahrhunderts?

Der bereits im 13. Jahrhundert einsetzende Wunsch nach Visualisierung theologischer und liturgischer Inhalte, wie es die Visionen einzelner Nonnen und Mönche demonstrieren, wird im 14. Jahrhundert verstärkt und auch zu einem bedeutenden Ausdruck der Laienfrömmigkeit. Der Klerus ging auf diesen Wunsch ein, indem man beispielsweise Heiligtümer ausstellte (Messe auf Prager Burg), Monstranzen die Hostie präsentierten und für das Beten vor den Darstellungen von Heiligenfiguren Ablass gewährt wurden. Die Gegenwart Gottes in der sichtbaren Hostie scheint in dieser Zeit inhaltlich auf das Bild der Schönen Madonna, übertragbar. Die Inkarnation Gottes wird „greifbar“ und die Transsubstantiationsthematik somit verständlich. Der scheinbar tatsächlich inkarnierte Logos wird dem Betrachter in den Armen der Mutter präsentiert. Insbesondere bei der Krumauer Schönen Madonna wird die Ostentatio Christi zum Zentrum der Darstellung.

Doch die sinnliche Thematisierung der Humanitas Christi ist nur ein bedeutender Aspekt der Schönen Madonnen. Eine ähnliche Bedeutung in der Analyse des Bildtypus Schöne Madonna hat das Gesicht der Muttergottes. Die Physiognomie Mariae hat teilweise zu gegensätzlichen kunstwissenschaftlichen Beurteilungen geführt. So führt ihr Gesicht dazu, dass sie als „ideale“, andererseits als „individuelle“ Schönheit beschrieben wird. Diese Ambivalenz führte nicht nur zu der Bezeichnung „Schöne Madonna“, zumal auch frühere Marienbilder durchaus als „schön“ gelten können. Vielmehr hat das weibliche Heiligenbild der Böhmisches Kunst auch bei Zeitgenossen ambivalente Beurteilungen und sogar negative Kritiken hervorgerufen. Wurde demnach eine emotionale Verbindung zu dem, was Marienfiguren propagieren, hergestellt? Welche Affekte können aber auf ein Marienbild projiziert werden?

Die Untersuchung der einzelnen Physiognomien der Schönen Madonnen erklärt die ambivalente Schönheit Mariae unter anderem am Beispiel des zeitgenössischen Schönheitsbildes. Im Gegensatz zu der Meinung, die Schöne Madonna sei bloß eine „idealisierte Schönheit“, lässt sich beweisen, dass gerade dieser Marienbildtypus ganz anders verstanden werden konnte. Das veränderte Empfinden von Ästhetik, Schönheit und Erotik, lässt uns heute dieses „schöne“ Muttergottesbild als „übermenschlich“

(miss-) verstehen. Für Jan Hus jedenfalls regten diese „hübschen Bilder der heiligen Jungfrauen [...] böse Gedanken und Neigungen der Menschen“ an, sie in Versuchung zu führen.

Im Rahmen der historischen Emotionsforschung setzt sich der letzte Hauptteil meiner Dissertation mit der Frage nach der spätmittelalterlichen Bildrezeption und deren teilweise „fehlgeleiteter“ Wahrnehmung von Bildwerken auseinander. Dieser Aspekt der Bilderkritik im Prag des 14. Jahrhunderts rundet die Untersuchung der Bildrezeption ab. Basierend auf den Untersuchungen H. Bredekamps und H. Beltings⁷⁴⁷ beschäftigt sich das letzte Kapitel auch mit der kontroversen Diskussion im 14. Jahrhundert um das Bildwerk als solches und mit dem Gebrauch von Bildwerken im sakralen Rahmen. Eingeleitet durch eine Präsentation mittelalterlicher Betrachtung von Bildwerken und deren ausgeklügelter Rezeptionsstrategien, wird der Kritik der zeitgenössischen Reformtheologen an dem (Miss-) Brauch von Bildwerken zur Vermittlung religiöser Inhalte besondere Beachtung geschenkt. Durch Textauszüge vor allem aus den „Regulae“ Matthias Janovs und einer erstmaligen Gegenüberstellung dessen Thesen mit den Kernaussagen der Prager Synode aus dem Jahre 1389 konnte die Kontroverse zwischen Kirchenreformern und Kirchenvertretern, hier am Beispiel des Erzbischofs Johann von Jensteins, der die wesentlichen Aspekte des Klerus artikuliert, deutlich gemacht und erklärt werden. Zwar liegen beide Texte bereits lange vor, wurden aber bisher nicht in eine direkte Gegenüberstellung gebracht.

Das Ziel des Dissertationsprojektes „Strategien der Devotion - Die Rhetorik mittelalterlicher Bildwerke des 14. Jahrhunderts im Kontext der zeitgenössischen Frömmigkeit am Beispiel der sogenannten ‚Schönen Madonnen‘“ war es, mit einer Bild- und Textanalyse den Marienbildtypus Schöne Madonna hinsichtlich seiner kunstgeschichtlichen Entstehung, seiner Aussagestruktur und schließlich seiner Verwendung nach zu beschreiben und zu erläutern. Viele der bereits von vorausgegangenen Studien angesprochenen Themen konnten vertieft, weitergedacht und zum Teil auch revidiert werden. Gleichzeitig konnte diese Arbeit neue Aspekte vorstellen und erklären. Es ist deutlich geworden, dass die Schöne Madonna ebenso wie ihr zeitgenössisches Pendant, die „schöne“ Pietà, im Rahmen des mittelalterlichen Marienbildes eine gesonderte Stellung einnimmt und man anhand von diesem Bildtypus und seiner Entwicklungsgeschichte neue Erkenntnisse in bezug auf die Bildrezeption im 14. Jahrhundert demonstrieren kann.

⁷⁴⁷ Berling, H.: wie Anm. 178

Einige Aspekte mussten jedoch im Rahmen einer Dissertation in verkürzter Weise formuliert werden und verlangen nach einer weiteren Forschung. Hierzu zählt beispielsweise die entwicklungsgeschichtliche Untersuchung des Vesperbildes. Ebenso scheint auch die Beziehung der Böhmisches Kunst zur byzantinischen Tradition noch nicht ausführlich genug beschrieben. Die Darstellung des Christuskindes im Böhmisches Gnadenbild, ebenso wie später in den Schönen Madonnen, führt zu einem in der byzantinischen Tradition bestehenden Motiv der Bewegtheit Christi, wie die Gegenüberstellung der „Gottesmutter aus Kykkos“ (Sinaikloster/Abb. II.48)) und einigen Beispielen aus der Reihe der Böhmisches Gnadenbilder zeigte.⁷⁴⁸ In der hier vorliegenden Untersuchung wird die Verwandtschaft zwar beschrieben, die Ursache selbst bedarf noch weiterer Forschung. Hier würde sich eine genauere Betrachtung der Buchillumination der Augustinerorden anbieten, die sich, in Italien schon länger bekannt, im 14. Jahrhundert in Böhmen und Mähren durch viele Neugründungen verbreiteten und deren Lehre maßgeblichen Einfluss auf die von Karls IV. gegründete Prager Universität hatte.

Einen weiteren Aspekt bildet die Frage nach der Einflußnahme der damals, wie Exporte beispielsweise nach Deutschland zeigen, hoch geschätzten Böhmisches Kunst auf die spätmittelalterliche Kunstentwicklung. Dies bezieht sich keineswegs allein auf die Skulptur. Gerade in der Malerei zeigen sich gewisse Anleihen an Hohenfurth, Emmaus und Wittingau in anderen Kulturregionen. Dies bezeugt beispielsweise ein Kreuzigungsfresko in der Utrechter Kathedrale (Oude Kerk / Abb. VII.22)), deren böhmischer Einfluß in bezug auf Figurenkonzeption und Farbgebung deutlich ist.

Doch auch die Schöne Madonna ist in den Westen gelangt, was K.H. Clasen⁷⁴⁹ zu der Idee verführen konnte, der „Meister der Schönen Madonnen“ habe hier seinen Ausgangspunkt. Heute sieht man diese Marienbilder v.a seit G. Schmidt⁷⁵⁰ und A. Kutal⁷⁵¹ als Werke des sogenannten „Schönen Stils“. Die Sonderstellung dieser Figuren im Kanon einer Kulturentwicklung konnte durch diese Untersuchung verstärkt werden. In diesem Zusammenhang stellt sich dann die Frage, ob nicht nur der künstlerische Einfluß des Westens auf den Osten, sondern, gerade vor dem Hintergrund der Hussitenkriege Anfang des 15. Jahrhunderts, durch welche viele Künstler und Werkstätten aus Böhmen in andere Kulturregionen flohen, nicht auch der künstlerische Einfluß des Ostens auf den Westen stärker thematisiert werden sollte.

⁷⁴⁸ Siehe hierzu Kapitel II.2.2

⁷⁴⁹ Clasen, Karl Heinz: wie Anm. 10

⁷⁵⁰ Schmidt, Gerhard: wie Anm. 29

⁷⁵¹ Kutal, Albert: wie Anm. 15



I.1 Schöne Madonna, Hochaltar St. Bartholomäuskirche, Pilsen



I.2 Schöne Madonna Pilsen (Detail)



I.3 Schöne Madonna Pilsen, Detail



1.4 Schöne Madonna Pilsen



1.6 Schöne Madonna Pilsen, Detail



1.5 Schöne Madonna Pilsen, Detail



1.7 *Schöne Madonna,
Pfarrkirche St. Maria,
Altenmarkt im Pongau*



1.8 *Schöne Madonna,
Pfarrkirche St. Maria,
Altenmarkt im Pongau,
Seitenansicht*



1.9 *Schöne Madonna, Pfarrkirche St. Maria,
Altenmarkt im Pongau, Detail Gewand Mariae*



*1.10 Schöne Madonna, Pfarrkirche St. Maria,
Altenmarkt im Pongau, Detail*



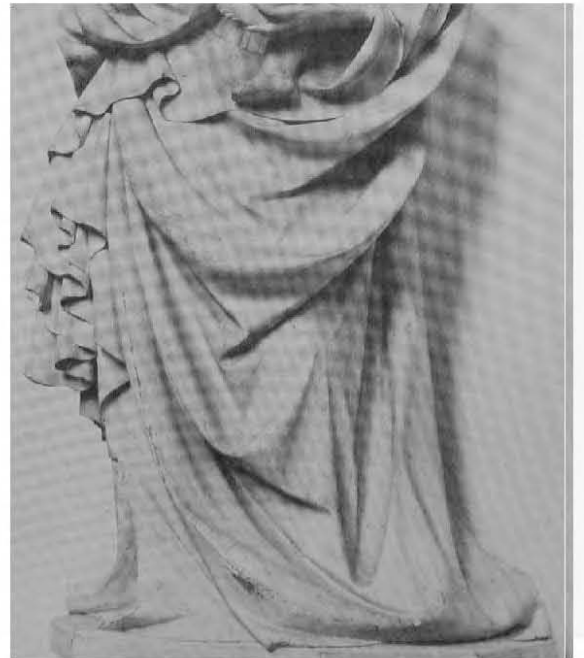
*1.11 Schöne Madonna,
Pfarrkirche St. Maria,
Altenmarkt im Pongau,
Detail Gesicht Mariae*



*1.12 Schöne Madonna, Pfarrkirche St. Maria,
Altenmarkt im Pongau, Detail Körper Christi mit Apfel*



I. 13 *Schöne Madonna, ehem. St. Johanniskirche, Thorn*



I. 14 *Schöne Madonna, ehem. St. Johanniskirche, Thorn,
Detail Mantel Mariae*



*I. 15. Schöne Madonna, Thorn, Detail
Maria und Christuskind, Seitenansicht*



*I. 16. Schöne Madonna, Thorn, Detail
Maria und Christuskind, Seitenansicht*



*I. 17. Schöne Madonna, Thorn,
Detail Gesicht Mariae*



*I. 18. Schöne Madonna, Thorn,
Detail Motiv Apfelübergabe*



1.19 *Schöne Madonna, Landesmuseum, Bonn*



1.20 *Schöne Madonna, Landesmuseum, Bonn
Detail Mantel Mariae*



1.21 *Schöne Madonna, Landesmuseum, Bonn
Detail Christuskind (Fragment)*



1.22 *Schöne Madonna, Landesmuseum, Bonn
Detail Gesicht Mariae*



I. 23 *Schöne Madonna, Sternberg (Mähren)*
Schloß Sternberg



I. 24 *Schöne Madonna, Sternberg (Mähren)*
Schloß Sternberg, Detail Gesicht Mariae



I. 25 *Schöne Madonna, Sternberg (Mähren)*
Schloß Sternberg, Detail Maria und Christuskind



I. 26 *Schöne Madonna, Sternberg (Mähren)*
Schloß Sternberg, Detail Körper Christi mit Apfel



*I. 27 Schöne Madonna, ehem. Krumau,
Kunsthistorisches Museum, Wien*



*I. 28 Schöne Madonna, ehem. Krumau,
Kunsthistorisches Museum, Wien
Detail Gewand Mariae*



1.29 *Schöne Madonna, ehem. Krumau
Kunsthistorisches Museum, Wien
Detail Gesicht Mariae*



1.30 *Schöne Madonna, ehem. Krumau
Kunsthistorisches Museum, Wien
Detail Maria und Christuskind*



1.31 *Schöne Madonna, ehem. Krumau
Kunsthistorisches Museum, Wien
Detail Christuskind*



I. 32 *Schönen Madonna, ehem. Breslau*
National Museum, Warschau



I. 33 *Schönen Madonna, ehem. Breslau*
National Museum, Warschau
Detail Gewand Mariae



I. 35 *Schöne Madonna, ehem. Breslau
National Museum, Warschau
Detail Gesicht Mariae*



I. 34 *Schöne Madonna, ehem. Breslau
National Museum, Warschau
Detail Maria und Christuskind*



I. 36 *Schöne Madonna, ehem. Breslau
National Museum, Warschau
Detail Motiv Apfelübergabe*



*I.38 Madonna aus St. Denis,
The Taft Museum, Cincinnati*



*I.37 Madonna, St. Chapelle,
Musée du Louvre, Paris*



I.39 Madonna, St. Omer



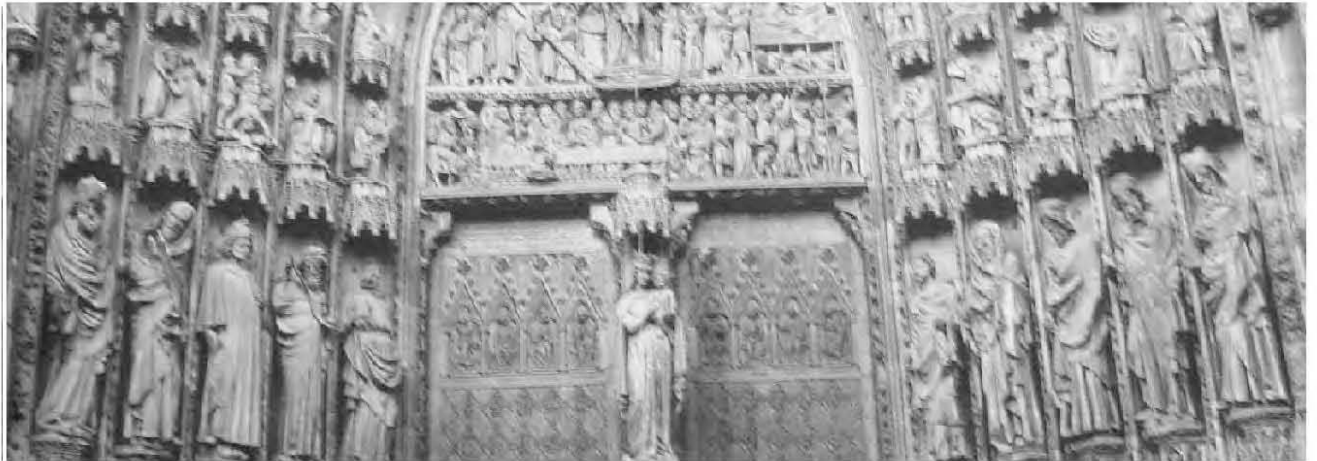
*I.40 Madonna, Kathedrale,
Antwerpen*



*I.41 Madonna, Kirche,
Mainneville*



*I.42 Madonna der Jeanne d'Evreux
Musée du Louvre, Paris*



*1. 43 Skulpturen, Westfassade
Straßburg, Kathedrale*



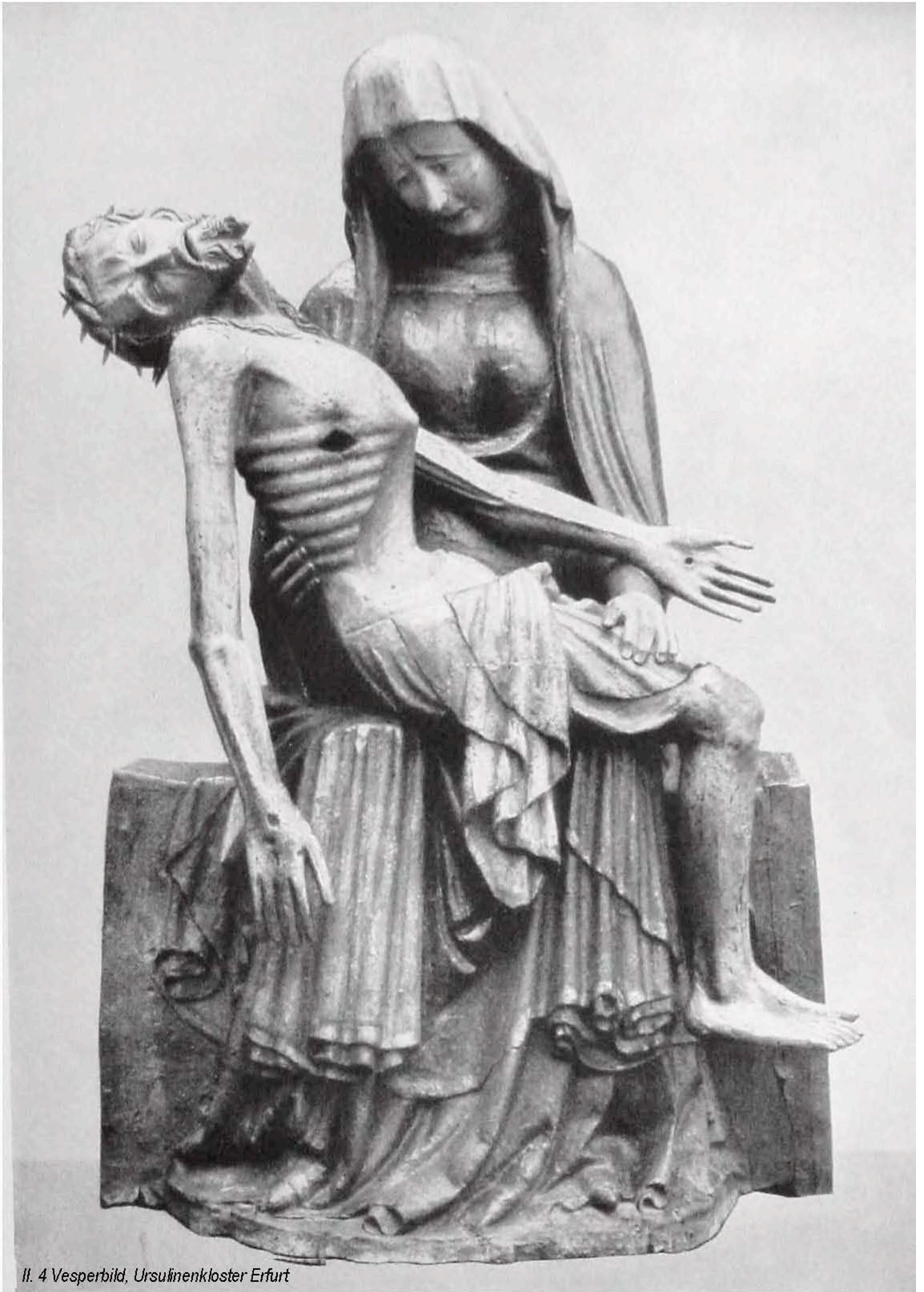
*II.2 Vesperbild, ehem. Sammlung Röttgen,
Detail, Gesicht Christi*



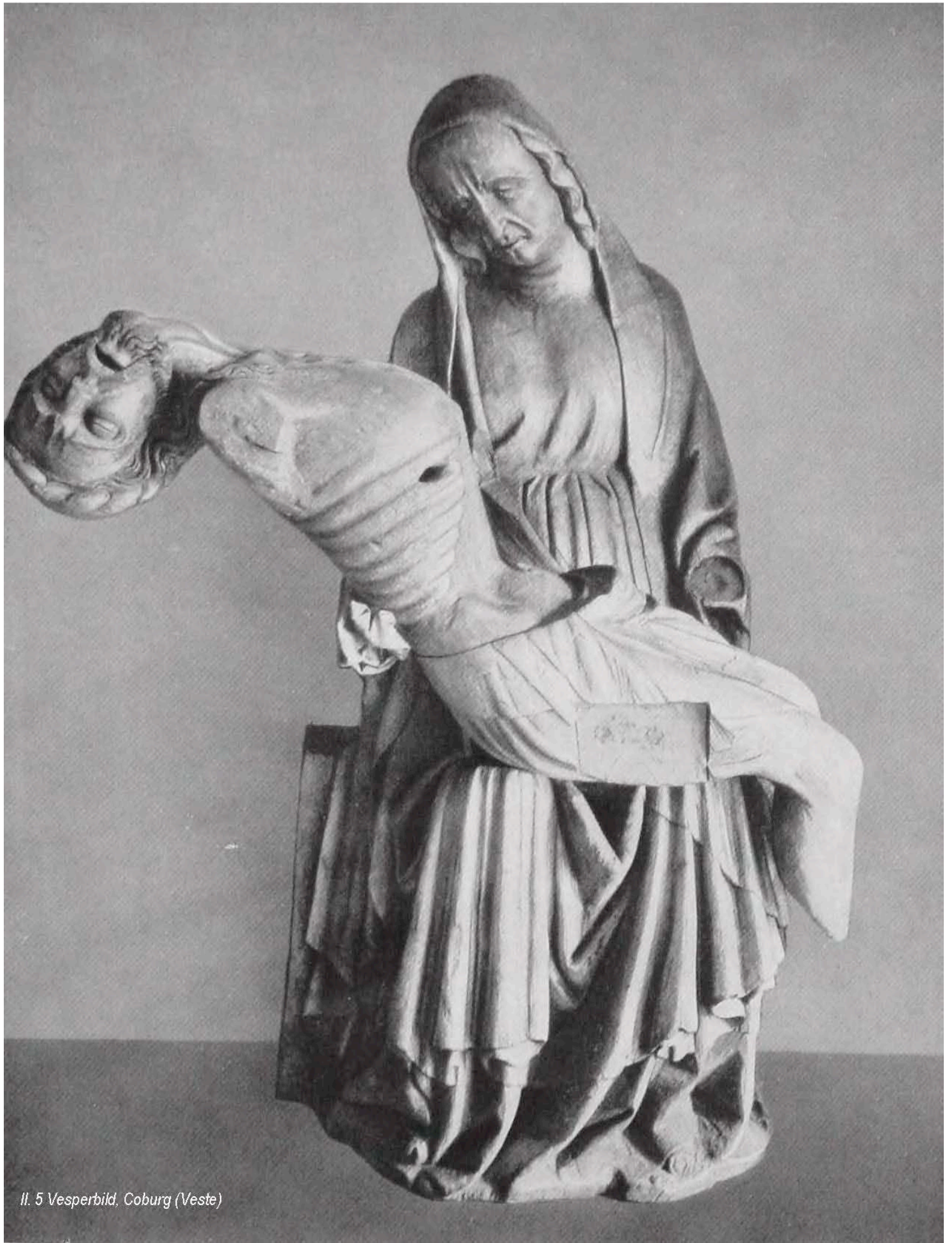
*II.1 Vesperbild, ehem. Sammlung Röttgen,
heute: Museum Schnütgen, Köln*



*II.3 Vesperbild, ehem. Sammlung Röttgen,
Detail, Gesicht Mariae*



II. 4 Vesperbild, Ursulinenkloster Erfurt



Il. 5 Vesperbild, Coburg (Veste)



Il. 6 Kruzifixus, Andemach



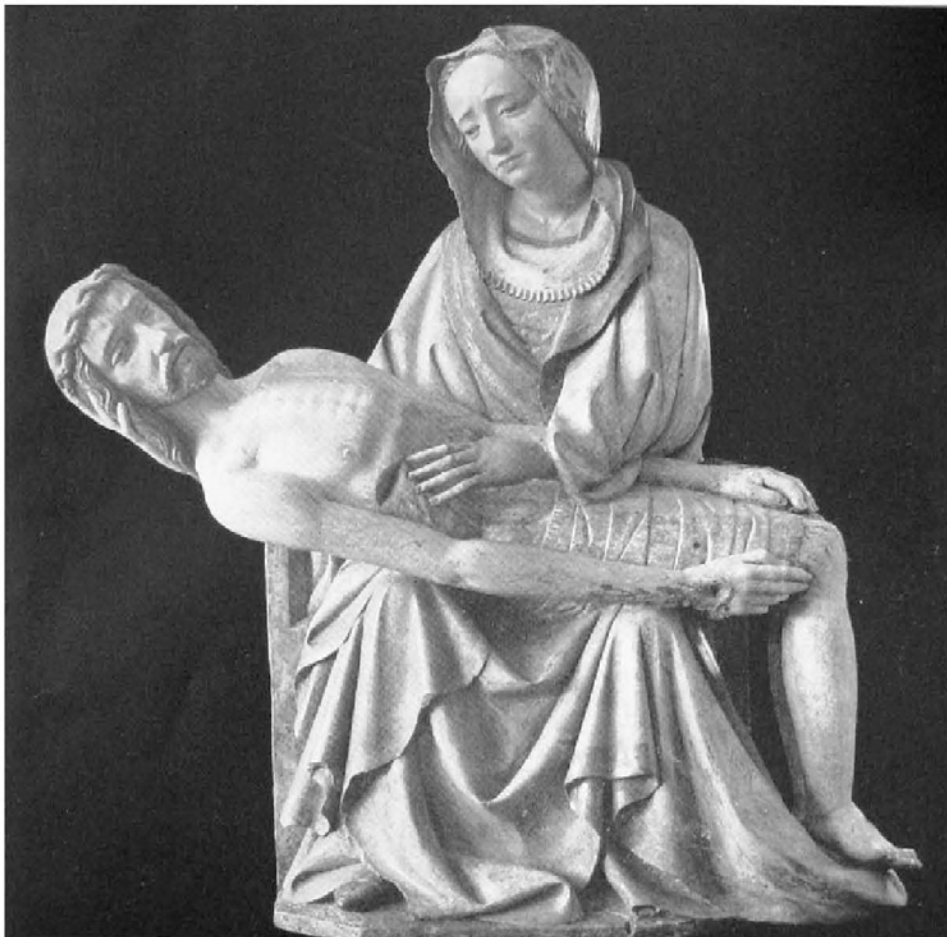
Il. 7 Premysidenkruzifixus, ehem. Iglau
heute: Museum Strahov-Kloster, Prag



Il. 8 Kruzifixus, Benediktinerkloster, Salzburg (Nonnberg)



Il. 9 Vesperbild, Lutten



Il. 10 Vesperbild, Stiftsmuseum, Klosterneuburg



II. 11 Vesperbild, ehem. Elisabethenkirche, Breslau



II. 12 Vesperbild, Breslau
Detail, Gesicht Mariae

II. 13 Vesperbild, Breslau
Detail, Hände Christi und Mariae





Il. 14 Vesperbild, Elisabethenkirche, Marburg (Lahn)



Il. 15 Vesperbild, Bayerisches Nationalmuseum, München



Il. 16 Vesperbild, Klosterkirche, Marienstatt

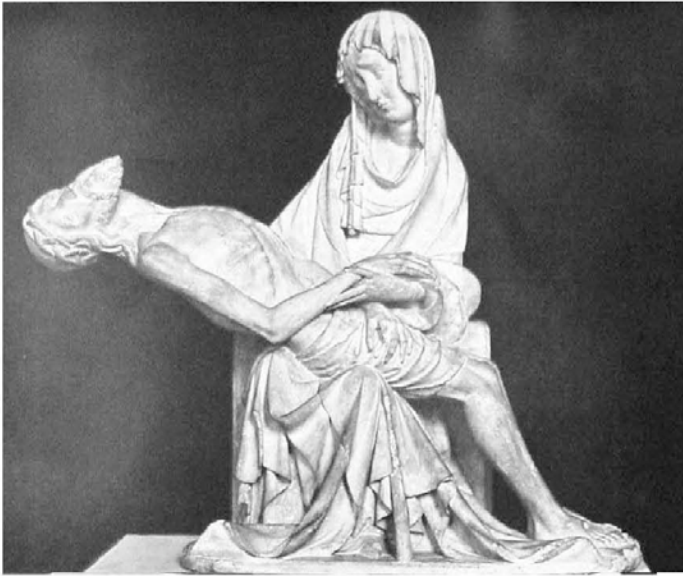


Il. 17 Vesperbild, St. Ignatiuskirche, Iglau



Il. 19 Vesperbild, Iglau, Detail, Hände Christi und Mariae

Il. 18 Vesperbild, Iglau, Detail, Gesicht Mariae



II. 20 Vesperbild, ehem. Baden (Wien,
heute Skulpturensammlung (Bodemuseum), Berlin



II. 21 Vesperbild, Eremitage, Leningrad



II. 20a Vesperbild, ehem. Baden (Wien,
Detail, Gesicht Mariae



II. 22 Vesperbild, Eremitage, Leningrad, Detail, Gesicht Mariae



II. 23 Vesperbild, Eremitage, Leningrad,
Detail, Hände Christi und Mariae



Il. 24 Vesperbild, ehem. Elisabethkirche Breslau
Detail, Gesicht Christi



Il. 25 Vesperbild, St. Ignatiuskirche, Iglau
Detail, Gesicht Christi



Il. 26 Vesperbild, ehem. Baden (Wien),
Detail, Gesicht Christi



Il. 27 Vesperbild, Eremitage, Leningrad,
Detail, Gesicht Christi



Il. 28 Vesperbild, Klosterkirche, Marienstatt,
Detail, Gesicht Christi



Il. 29 Vesperbild, Kirche St. Barbara, Krakau



Il. 30 Vesperbild, Admont



Il. 31 Vesperbild, Düsseldorf



Il. 32 Vesperbild, Kirchheim (Ries)



II. 33 Vesperbild, Klosterkirche, Marienstatt



II. 34 Vesperbild, Marienstatt, Detail, Gesicht Mariae



II. 35 Vesperbild, Marienstatt, Detail, Hände Christi und Mariae



Il. 36 Vesperbild, ehem. Boppard,
heute: Liebieghaus, Museum alter Plastik, Frankfurt am Main



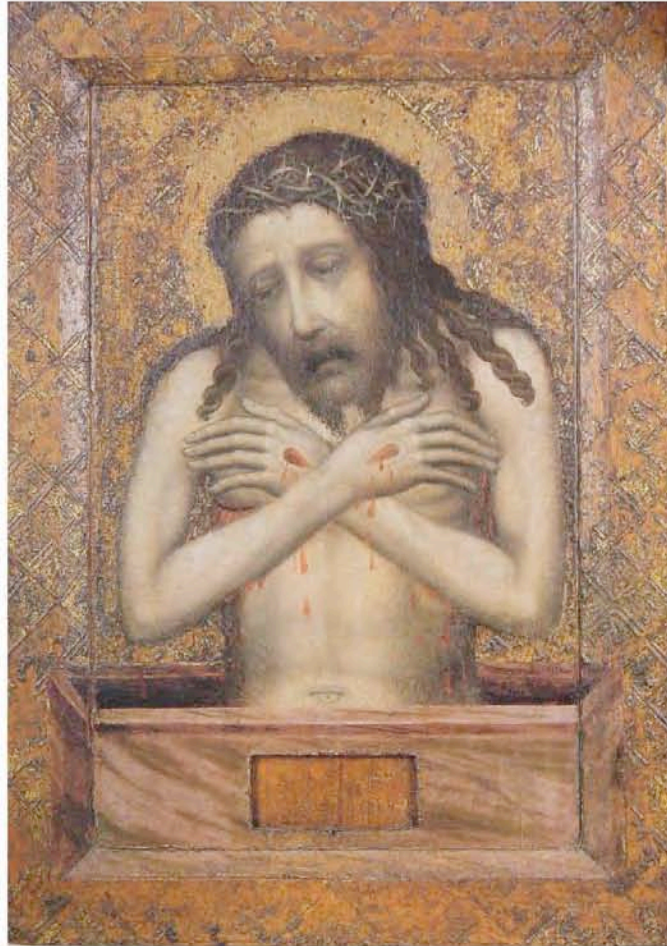
Il. 37 Vesperbild, ehem. Unna,
heute: Landesmuseum, Münster



Il.38a Katharinenkapelle, Altar, Burg Karlstein



II.38b Katharinenkapelle, Altar (Detail), Burg Karlstein



Il. 40 Imago pietatis, Heiligenkreuzkapelle, Altarwand, Burg Karstein



Il. 39 Tommaso da Modena, Madonna, Mitteltafel eines Triptychons, Heiligenkreuzkapelle, Altarwand, Burg Karstein



Il. 41 Passionsikone, Kastoria



Il. 42 Diptychon, Umkreis Barna da Siena, Florenz



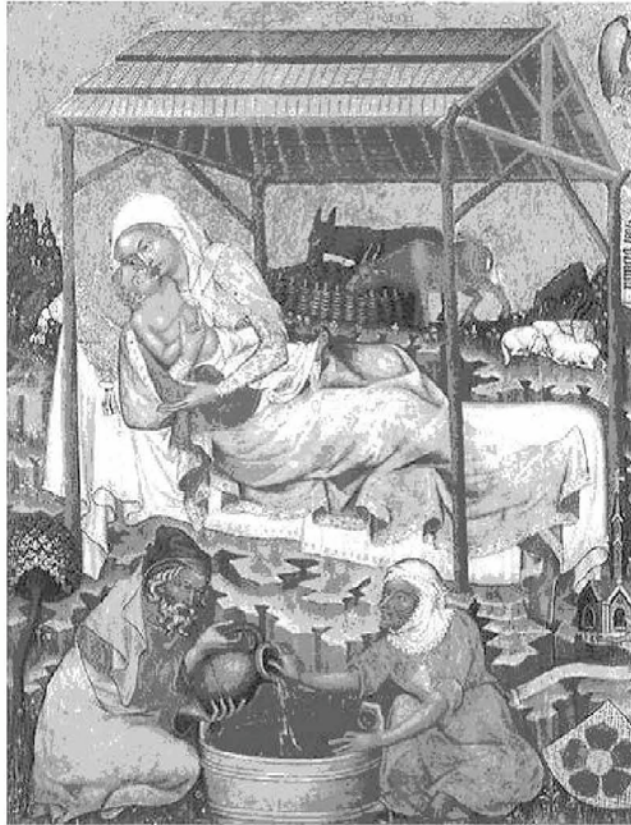
Il. 43 Diptychon, Sammlung Karlsruhe



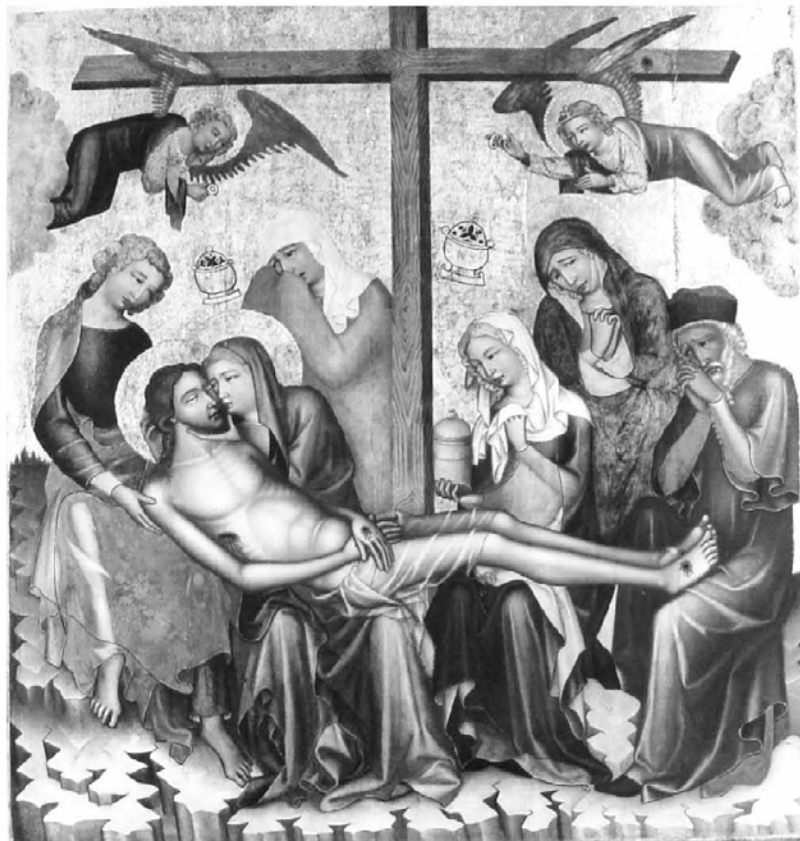
II. 44 Beweinung Christi, Panteleimonkirche, Nerezi



II. 45 Gottesmutter von Wladimir, Byzanz
Staatliche Tretjakov-Galerie, Moskau



Il. 46 Geburt Christi, Altar Hohenfurth
National Galerie, Prag



Il. 47 Beweinung Christi, Altar Hohenfurth
National Galerie, Prag



Il. 49 Madonna aus Glatz, Gemäldegalerie, Sammlung Berlin



Il. 48 Gottesmutter aus Kykkos, Sinaikloster



Il. 50 Gnadensknecht Madonna, Museum Strahov-Kloster



Il. 51 Giotto di Bondone, *Beweinung Christi*
Capella degli Scrovegni all' Arena, Padua



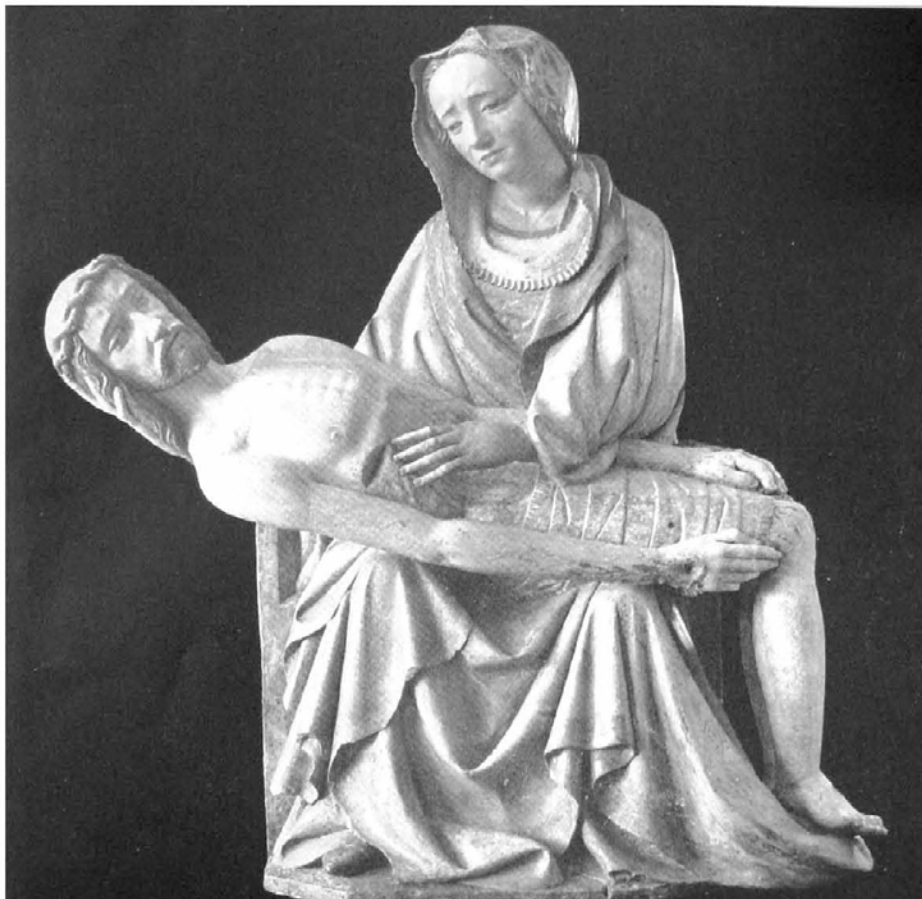
Il. 52 Pietro Lorenzetti, *Kreuzabnahme Christi*
San Francesco (Unterkirche), Assisi



Il. 53 *Beweinung Christi*
Fogg Art Museum, Cambridge



Il. 54 Beweinung Christi, Tafel des sog. Verduner Altars, Leopoldskapelle, Augustiner-Chorherrenstift, Klosterneuburg



Il. 55 Vesperbild, Stifftsmuseum, Klosterneuburg



Il. 56 Vesperbild, ehem. Elisabethenkirche, Breslau



Il. 57 Schöne Madonna, ehem. St. Johanneskirche, Thom



Il. 58 Vesperbild, St. Ignatiuskirche, Iglau



*Il. 59 Schöne Madonna, ehem. Krumau,
heute Kunsthistorisches Museum, Wien*



*Il. 60 Vesperbild, St. Ignatiuskirche, Iglau
Detail, Gesicht Mariae*



*Il. 61 Vesperbild, ehem. St. Elisabethkirche, Breslau
Detail, Gesicht Mariae*



*Il. 62 Schöne Madonna, ehem. Krumau,
heute Kunsthistorisches Museum, Wien*



*Il. 63 Schöne Madonna aus Sternberg (Mähren),
Schloß Sternberg, Detail, Muttergottes mit Christuskind*



III. 1 Madonna aus Michle, National Galerie, Prag



III. 2 Madonna aus Abbeville, Musée du Louvre, Paris



III. 3 Madonna aus Vesley



III. 4 Madonna, St. Jakobskirche, Brünn



III. 5 Apostel, St. Jakobskirche, Brünn



III. 6 Grabmal, Liegefigur Ottokar I., St. Veitsdom, Prag



III. 7 Grabmal, Liegefigur Hl. Ludmila, St. Georgskloster, Prag



III.8 Grabmal, Liegefigur der Hl. Ludmila, St. Georgskloster, Prag



III.9 Grabmal, Liegefigur Hl. Ludmila, St. Georgskloster, Prag, Detail



III.10 Grabmal, Liegefigur Hl. Ludmila, St. Georgskloster, Prag



III. 11 Blanche de Valois, Triforium, St. Veitsdom, Prag



III. 12 Anna von der Pfalz, Triforium, St. Veitsdom, Prag



III. 13 Anna von Schweidnitz, Triforium, St. Veitsdom, Prag



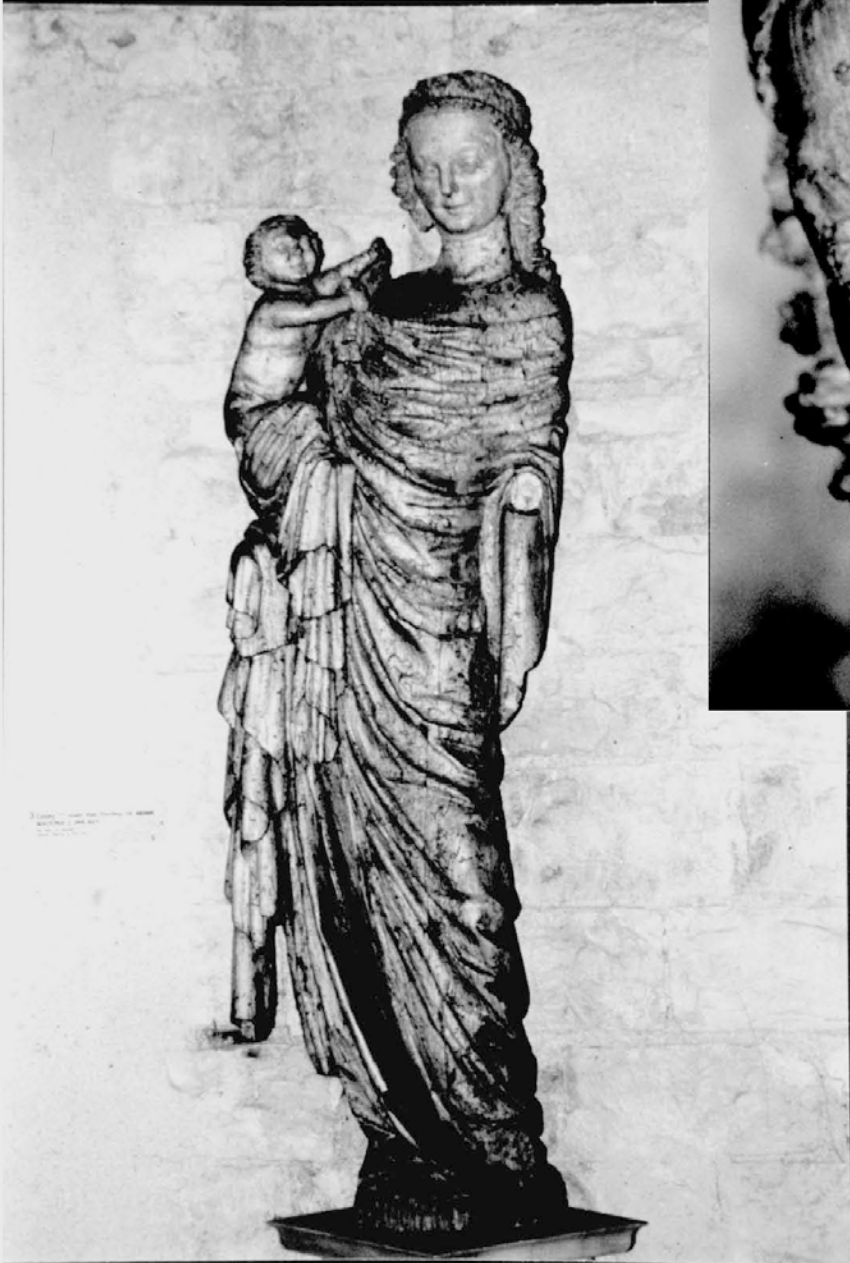
III. 14 Elisabeth von Pommern, Triforium, St. Veitsdom, Prag



III. 15 Konsolenbüste einer jungen Frau,
Museum Schnütgen, Köln



III. 16 Konsolenfigur, Altstädter Rathaus, Prag



III. 17 Madonna, ehem. Jakobskirche, Iglau
heute Museum Strahov-Kloster, Prag



III. 18 Madonna, ehem. Jakobskirche, Iglau
heute Museum Strahov-Kloster, Prag,
Detail, Gesicht Mariae



III. 19 Madonna aus Konopischt, National Galerie, Prag



III. 20 Madonna aus Most, Pfarrkirche



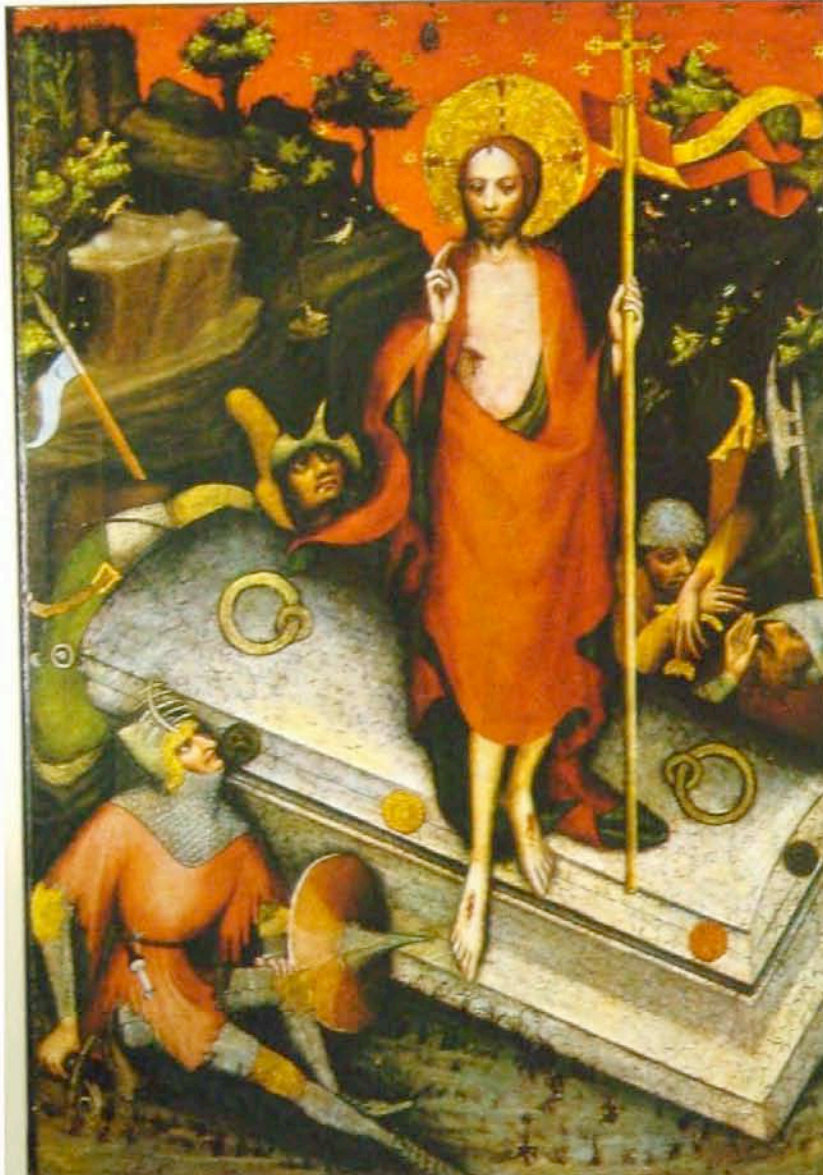
III. 21 *Madonna, Pfarrkirche St. Laurentius, Zbrak*



III. 22 *Madonna, Altstädter Rathaus, Prag*



III. 23 Auferstehung Hohenfurth, National Galerie, Prag



III. 24 Auferstehung, Wittingau, National Galerie, Prag



III. 25 *Madonna Aracoeli*, National Galerie, Prag



III. 26 *Madonna von Santa Sisto*, St. Maria del Rosario, Rom



III. 27 *Madonna aus Breznice, National Galerie, Prag*



III. 28 *Madonna St. Veit, National Galerie Prag*



III. 29 *Madonna Raudnitz, National Galerie Prag*



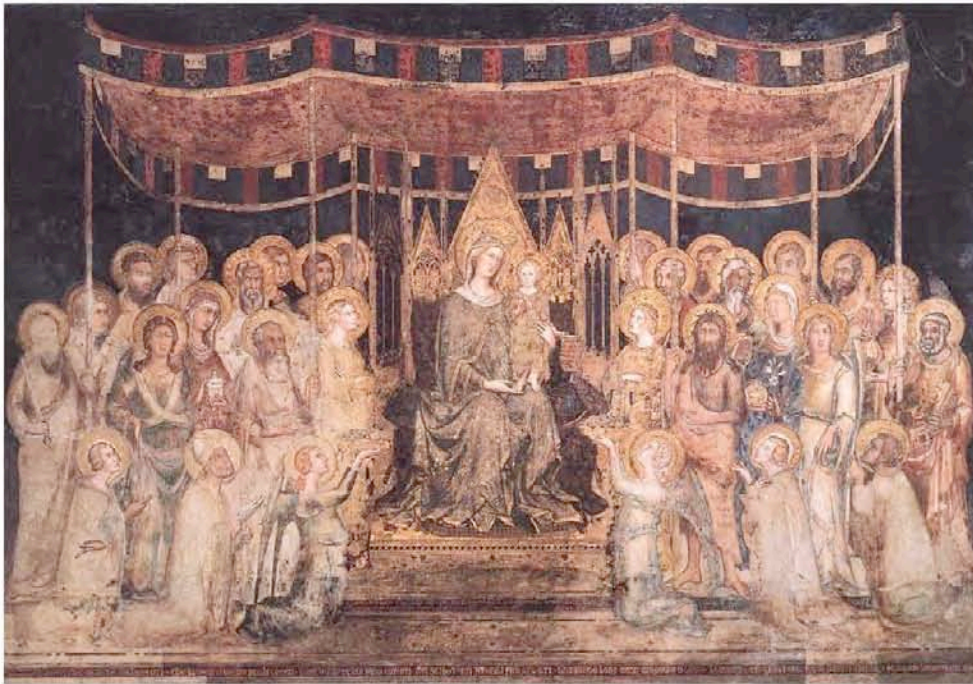
III. 30 *Madonna Neuhaus, National Galerie Prag*



III. 31 *Madonna aus Most, National Galerie, Prag*



III. 32. *Madonna aus Glatz, Gemäldegalerie, Berlin*



III. 33 Simone Martini, *Maestà*, Palazzo Pubblico, Siena



III. 34 Ambrogio Lorenzetti, *Maestà*, Pinacoteca Nazionale, Siena



III. 35 Ambrogio Lorenzetti, *Maria lactans*,
Pontificio Seminario Regionale, Siena



III. 36 *Madonna Strahov, Museum Strahov-Kloster*



III. 37 *Madonna, Hausaltärchen aus Bologna,
heute Casa Horne, Florenz*



III. 38 *Madonna Eichhorn*, National Galerie, Prag



III. 39 *Madonna Königsaal*



III. 40 Heinrich Aurheim, Buchillumination,
Erzherzog Ernst der Eiserne kniet vor dem Bild einer Schönen
Madonna, Österreichische Nationalbibliothek, Wien



III. 41 Schöne Madonna, ehem. Breslau,
heute National Museum, Warschau



III.42 Madonna aus Hallstadt, Nationalgalerie, Prag



III.43 Madonna aus Bad Aussee, Pfarrkirche



III.44 Schöne Madonna, Landesmuseum, Bonn



III.45 Madonna, Hochaltar, Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt, Großgmain



III.46 Madonna, ehem. Kruzlova, heute National Museum, Krakau



III.47 Madonna, St. Klara, Weildorf (Obb.)



IV. 1 *Schöne Madonna, Hochaltar, St. Bartholomäuskirche, Pilsen,
Detail, Christuskind*



IV. 2 *Schöne Madonna, Pfarrkirche St. Maria, Altenmarkt im Pongau,
Detail, Christuskind*



IV. 3 *Schöne Madonna, ehem. St. Johanneskirche, Thorn,
Detail, Christuskind*



IV. 4 *Schöne Madonna*, ehem. Krumau,
heute Kunsthistorisches Museum Wien,
Detail, Christuskind



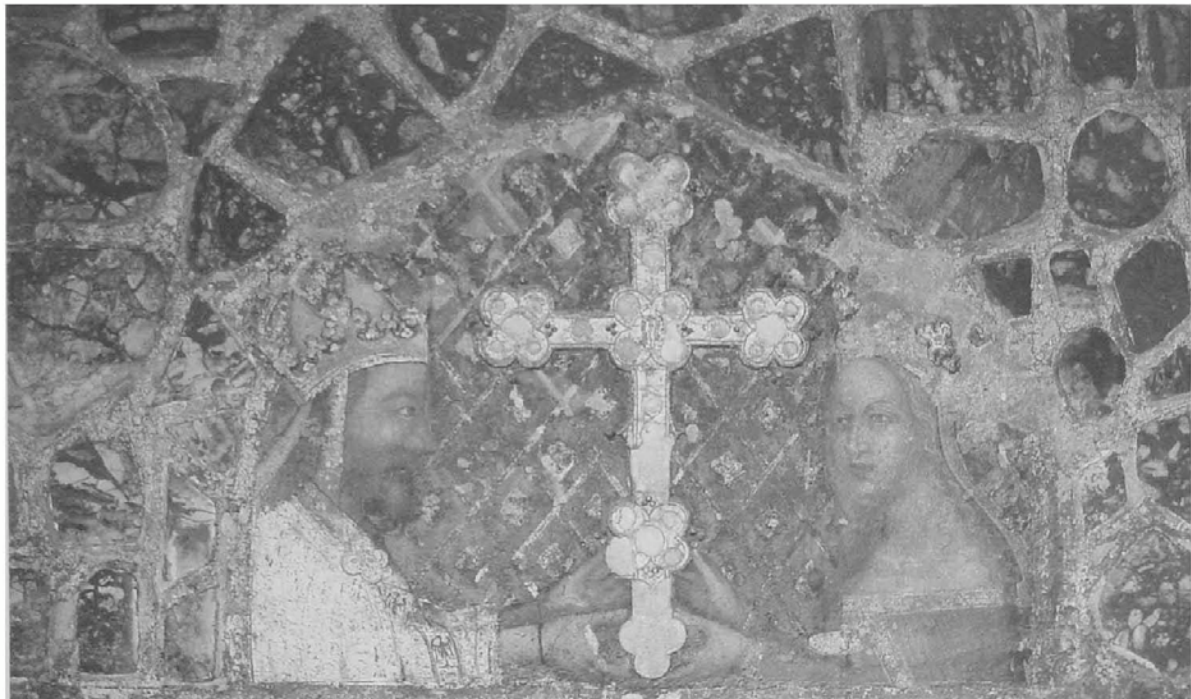
IV. 5 *Schöne Madonna*, Sternberg (Mähren),
Schloß Sternberg, Detail, Christuskind



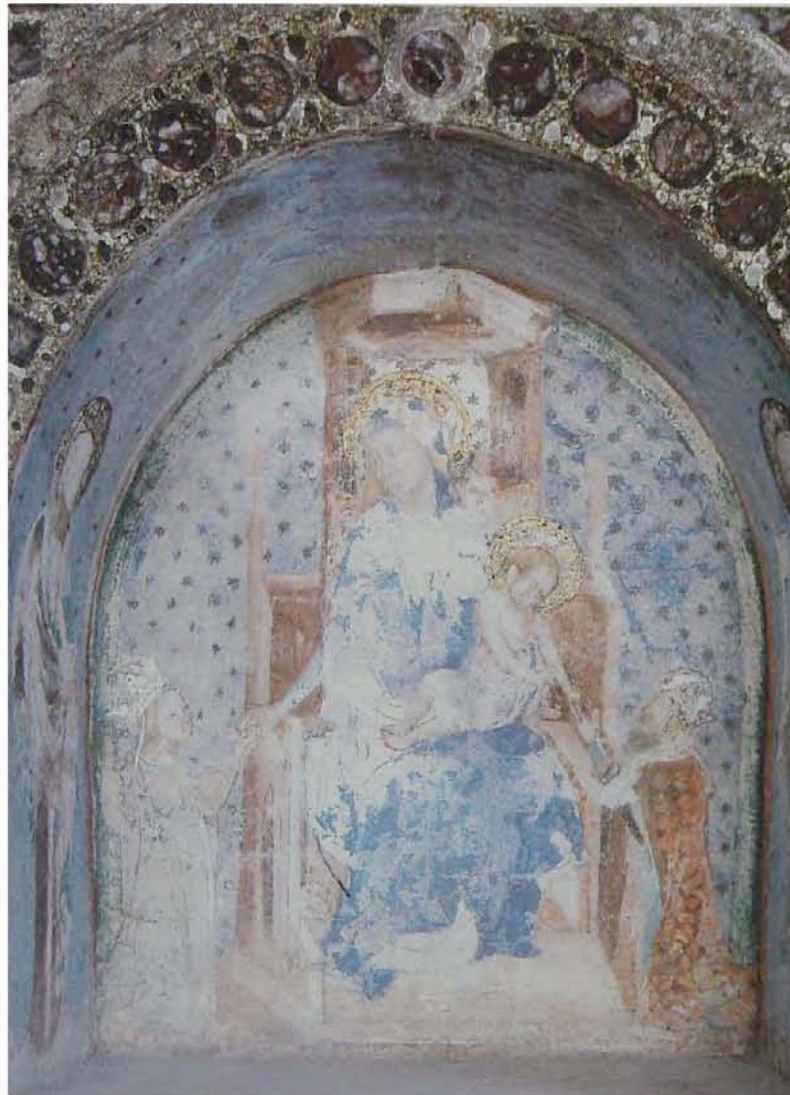
IV. 6 *Schöne Madonna*, ehem. Breslau,
heute National Museum, Warschau,
Detail, Christuskind



IV. 7 *Portrait Anna von Schweidnitz,
Triforium, St. Veitsdom, Prag*



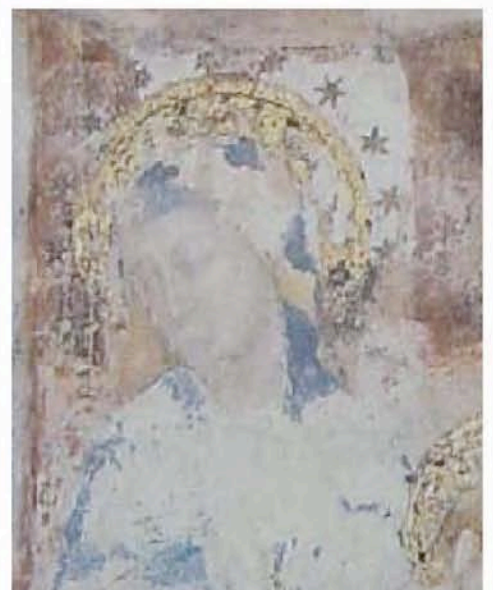
IV. 8 *Portrait Karl IV. und Anna von Schweidnitz,
Katharinenkapelle, Burg Karlstein*



IV. 9 Altar, Katharinenkapelle, Burg Karlstein



IV. 10 Altar, Katharinenkapelle, Burg Karlstein
Detail, Portrait Anna von Schweidnitz



IV. 11 Altar, Katharinenkapelle, Burg Karlstein
Detail, Gesicht Mariae



IV. 12 Schöne Madonna, Pilsen
Detail, Gesicht Mariae



IV. 13 Schöne Madonna, Altenmarkt im Pongau
Detail, Gesicht Mariae



IV. 14 Schöne Madonna, Krumau
Detail, Gesicht Mariae



IV. 15 Schöne Madonna, ehem. Thorn
Detail, Gesicht Mariae



IV. 16 Schöne Madonna, Bonn
Detail, Gesicht Mariae



IV. 17 Schöne Madonna, Sternberg
Detail, Gesicht Mariae



IV. 18 Schöne Madonna, Breslau
Detail, Gesicht Mariae



IV. 19 *Schöne Madonna, Trebon*



IV. 20 *Schöne Madonna, Trebon*



IV. 21 Duccio di Buoninsegna, Anbetung Christi,
Predella der Maestà, Museo dell'Opera del Duomo, Siena



IV. 22 Duccio di Buoninsegna, Geburt Christi,
Predella der Maestà, National Gallery of Art, Washington



IV. 23 Taddeo Gaddi, Anbetung Christi,
Galleria dell'Academia, Florenz



IV. 24 Anbetung Christi, Heiligenkreuzkapelle, Burg Karstein, Detail



IV. 25 Anbetung Christi, Sächsische Kapelle,
St. Veitsdom, Prag, Detail



IV. 26 Tommaso da Modena, *Madonna, Mitteltafel Triptychon*,

Heiligenkreuzkapelle, Burg Karlstein



IV. 27 *Madonna, Illumination Liber Viaticus,*



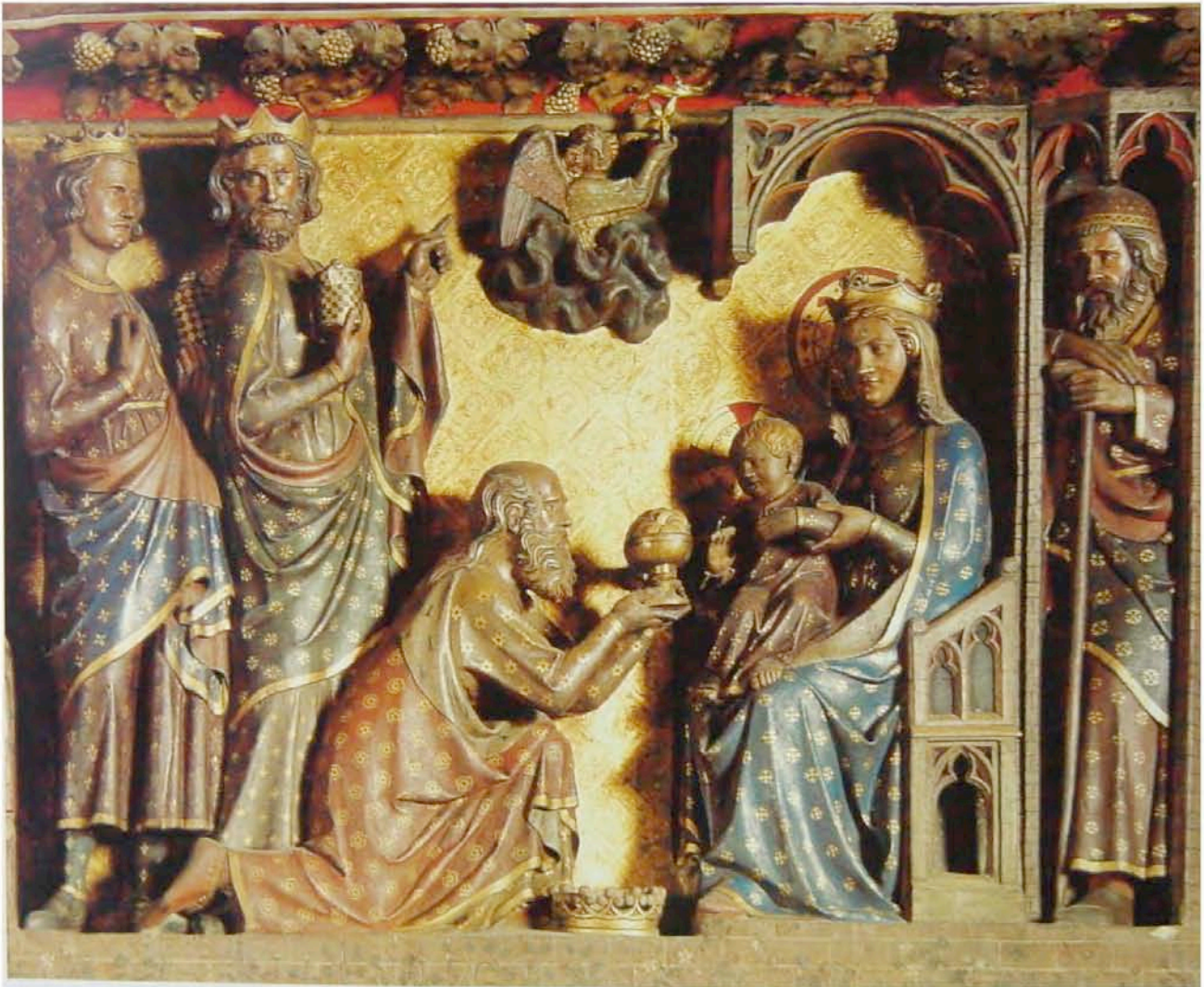
IV. 28 *Madonna Strahov, Museum Strahov-Kloster*



IV. 29 *Madonna Compiègne, Musée Vivienel*



IV. 30 *Madonna der Ste. Chapelle, Musée du Louvre, Paris*



IV. 31 Anbetung, Nôtre-Dame, Nördliche Chorschranke, Paris



IV. 32 *Madonna, Normandie, Musée du Louvre, Paris*



IV. 33 *Madonna, wahrscheinlich Jean Pépin de Huy, Musée des Beaux Arts, Arras*



IV. 34a Effenbeindiptychon, "La Vierge glorieuse",
Musée du Louvre, Paris

IV. 34b Effenbeindiptychon, Kreuzigung Christi,
Toledo Museum of Arts, Toledo



IV. 35 Nicola Pisano, Geburt Christi, Domkanzel, Siena



IV. 36 Giovanni Pisano, Geburt Christi, San Andrea, Pistoria



IV. 37a Christuskind, Skulpturensammlung
Berlin (Bodemuseum)



IV. 37b Christuskind, Skulpturensammlung
Berlin (Bodemuseum), Rückansicht



IV. 38a Christuskind, Privatsammlung, Florenz



IV. 38b Christuskind, Privatsammlung, Florenz,
Rückansicht



IV. 39a Christuskind, Santa Maria
in Aracoeli, Rom

IV. 39b Christuskind, Santa Maria
in Aracoeli, Rom, Rückansicht



IV. 40a Christuskind, Privatsammlung,
Florenz

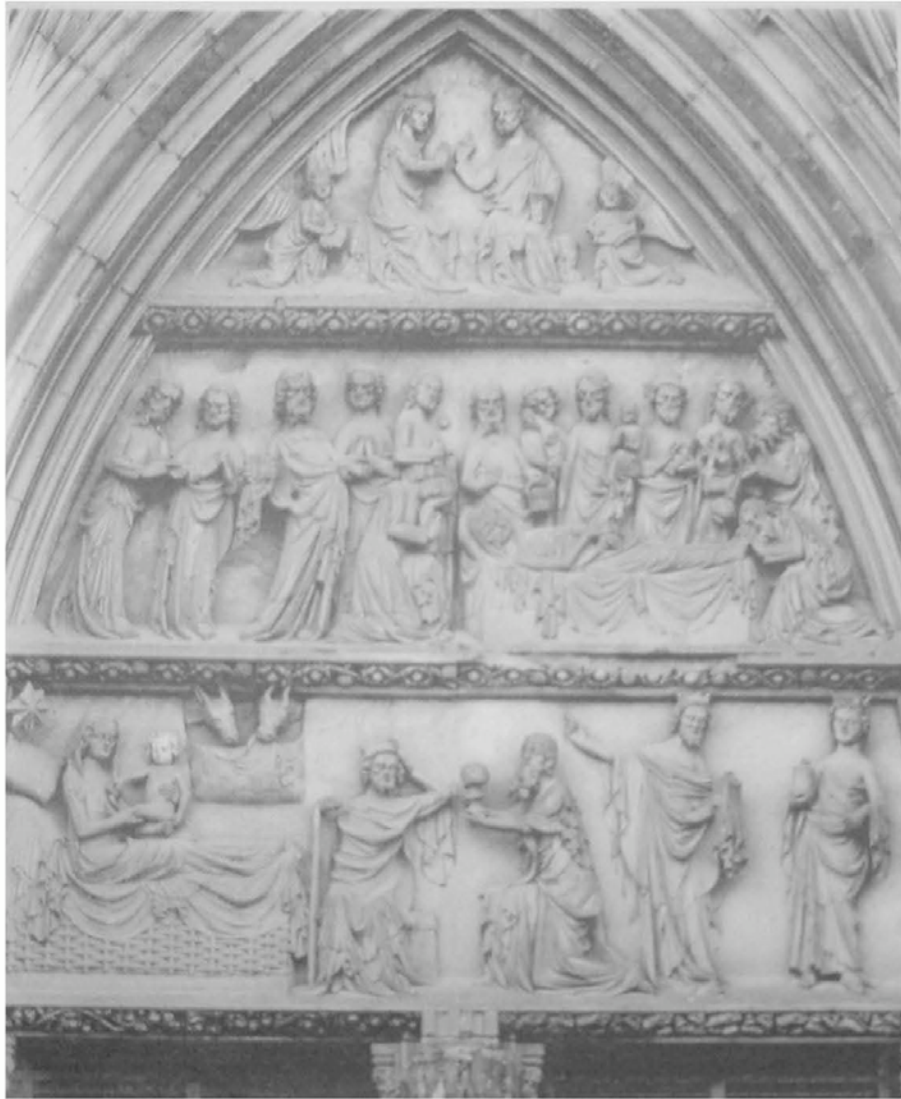
IV. 40b Christuskind, Privatsammlung,
Florenz, Seitenansicht



IV. 41a Christuskind, Privatsammlung, Florenz



IV. 41b Christuskind, Privatsammlung, Florenz, Rückansicht



IV. 42 Südestportal, Liebfrauenkirche, Eßlingen



IV. 43 Südestportal, Liebfrauenkirche, Eßlingen,
Detail, Geburt und Anbetung Christi



IV. 44 *Madonna, Illumination Liber Viaticus,*
National Galerie, Prag



IV. 45 *Madonna aus Saras,*
National Galerie, Prag



IV. 46 Kopf eines Engels,
Musée national du Moyen Age,
Thermes de Cluny, Paris



IV. 47 Madonna Ste. Chapelle,
Musée du Louvre, Paris



IV. 48 Madonna, Museum Cincinnetti



IV. 49 Madonna, Normandie,
Musée du Louvre, Paris



IV. 50 Schöne Madonna, ehem. Thorn
Gesicht Mariae



IV. 51 Schöne Madonna, Krumau
Gesicht Mariae



IV. 52 *Portrait Anna von der Pfalz*
Triforium, St. Veitsdom, Prag



IV. 53 *Portrait Anna von Schweidnitz*
Triforium, St. Veitsdom, Prag



IV. 54 Grabfigur, Portrait der Bonne de France,
 ehem. Paris (Zisterzienserkirche St. Antoine-de-Champs)
 heute Museum Meyer van der Bergh, Antwerpen



IV. 55 Schöne Madonna, ehem. Thorn,
 Gesicht Mariae



IV. 56 Schöne Madonna, Sternberg,
 Gesicht Mariae



IV. 57 Schöne Madonna, Breslau,
 Gesicht Mariae



IV. 58 *Ambrogio Lorenzetti, Maestà, Pinacoteca Nazionale, Siena Gesicht Mariae*



IV. 59 *Tommaso da Modena, Madonna, Mitteltafel Triptychon, Heiligenkreuzkapelle, Burg Karlstein*



IV. 60 *Madonna Strahov, Museum Strahov-Kloster, Prag*



IV. 61 *Madonna Michle,*
National Galerie, Prag
Gesicht Mariae



IV. 62 *Madonna Iglau,*
Museum Strahov-Kloster, Prag
Gesicht Mariae



VI. 1 *Schöne Madonna, Pilsen*



VI. 2 *Schöne Madonna,
Altenmarkt im Pongau*



VI. 3 *Schöne Madonna, Krumau*



VI. 4 *Schöne Madonna, Sternberg (Mähren)*



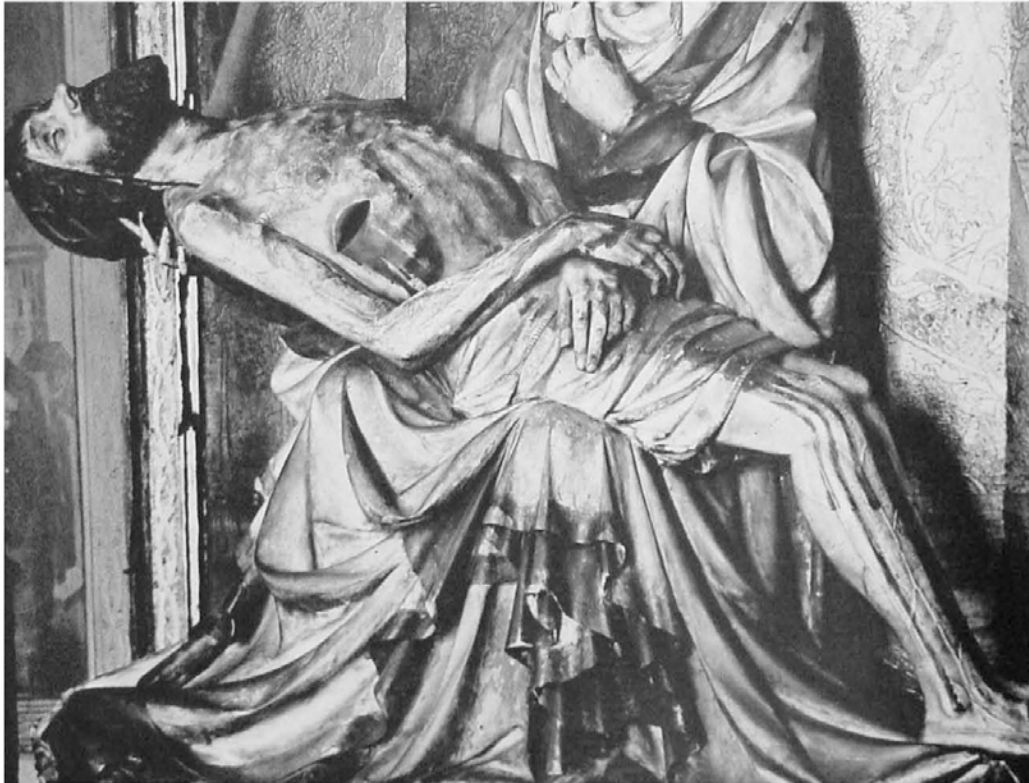
VI. 5 *Schöne Madonna, ehem. Thorn*



VI. 6 *Schöne Madonna, Breslau*



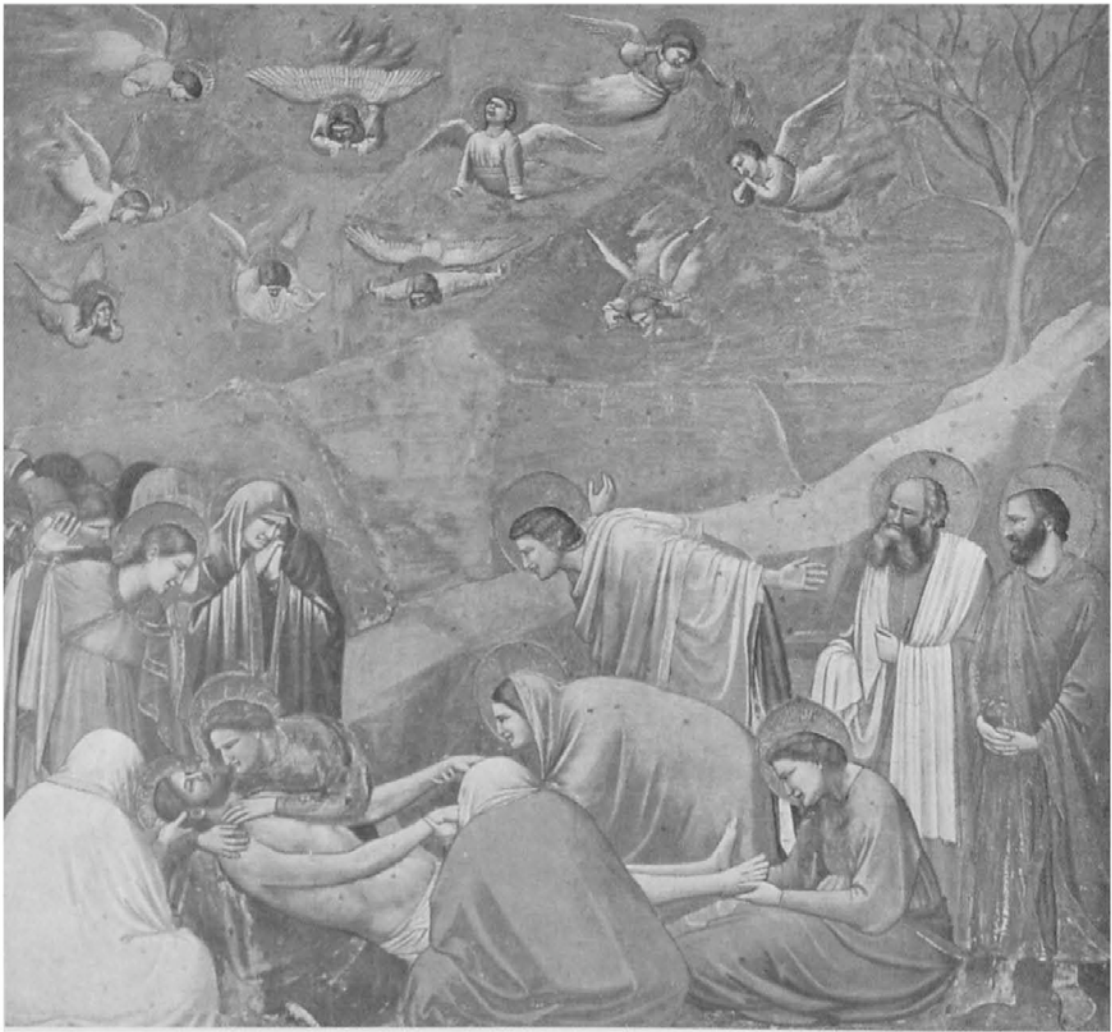
VI. 7 Vesperbild, Museum Schnütgen, Köln



VI. 8 Vesperbild, ehem. Elisabethkirche, Breslau



VI. 9 Vesperbild, St. Ignatiuskirche, Iglau



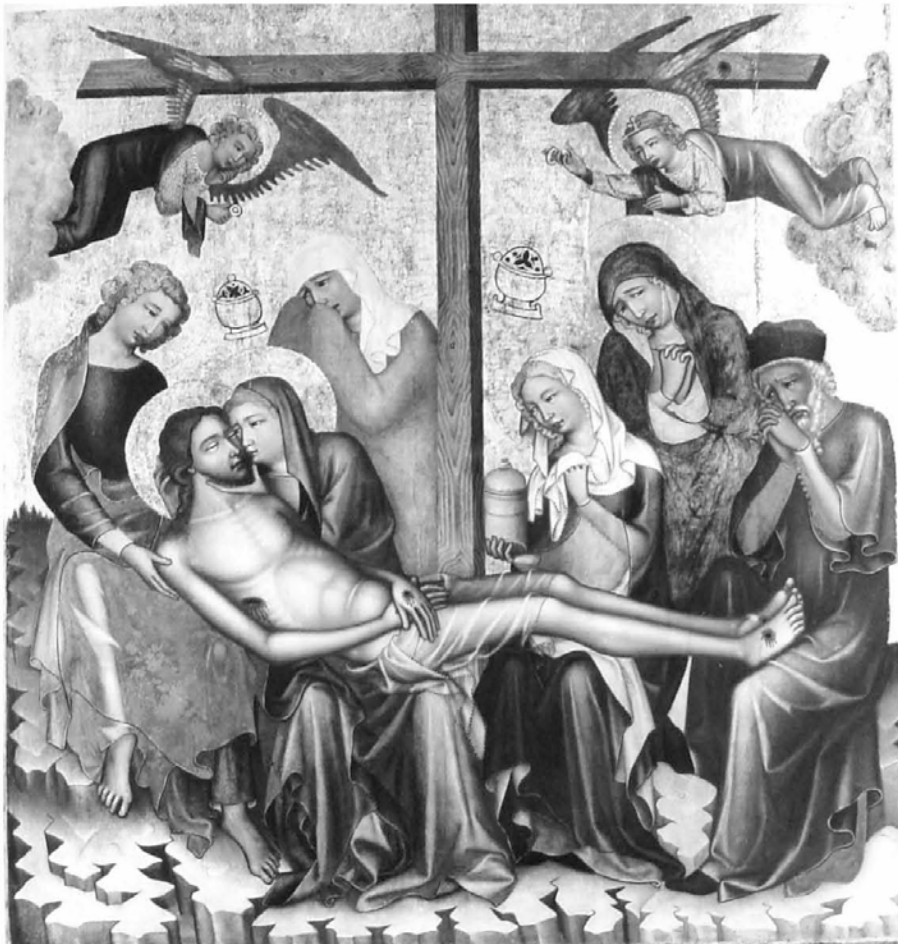
VI. 10 Giotto di Bondone, *Beweinung Christi*,
Capella degli Scrovegni all' Arena, Padua



VI. 11 Pietro Lorenzetti, *Kreuzabnahme*,
San Francesco (Unterkirche), Assisi



VI. 12 Beweinung Christi, Mitteltafel, sogen. Verduner Altar,
Augustiner-Chorherrenstift, Klosterneuburg



VI. 13 Beweinung Christi,
Altar Hohenfurth,
National Galerie, Prag



VI. 14 Vesperbild, Baden (Wien)
Detail, Gesicht Christi



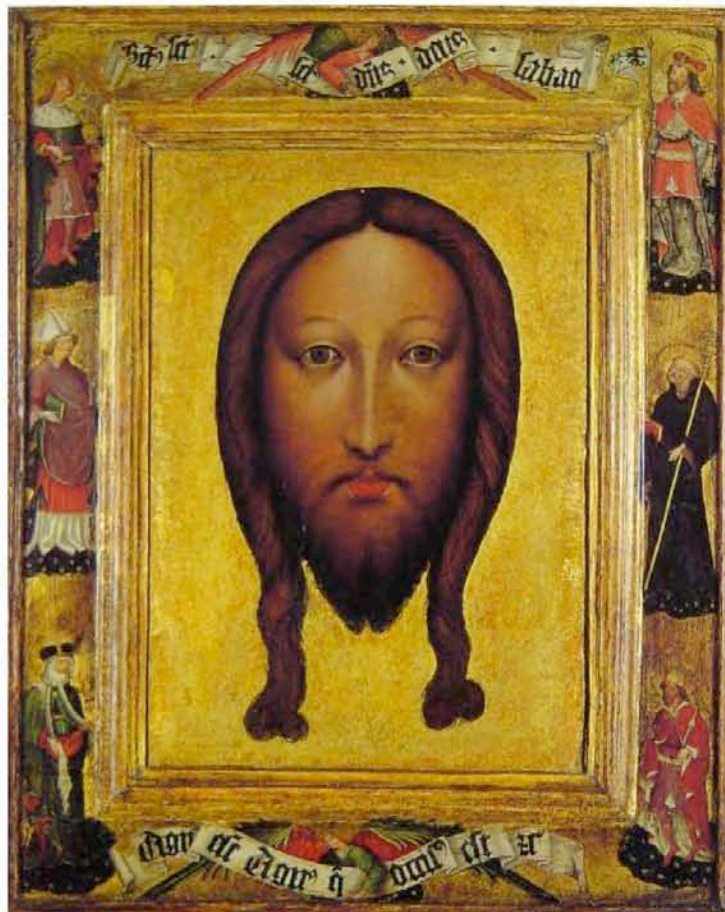
VI. 15 Vesperbild, Baden (Wien)
Detail, Gesicht Mariae



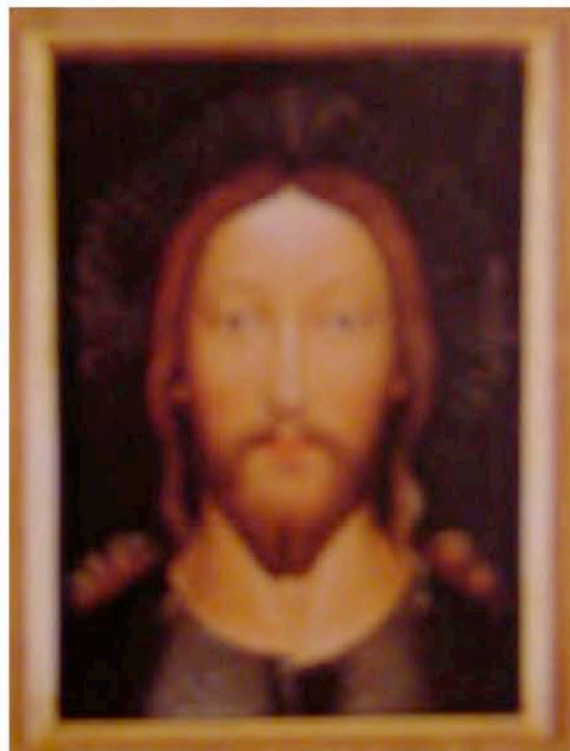
VI. 16 Vesperbild, Ehem. Elisabethenkirche, Breslau
Detail, Gesicht Christi



VI. 17 Vesperbild, Ehem. Elisabethenkirche, Breslau
Detail, Gesicht Mariae



VI. 18 Vera icon, Domschatz
St. Veitsdom, Prag



VI. 19 Gesicht Christi, Kapuzinerzyklus,
National Galerie, Prag



VI. 20 *Vesperbild, St. Ignatiuskirche, Iglau*
Detail, Wunde Christi



I. 21 *Vesperbild, Bayrisches Nationalmuseum, München*
Detail, Wunde Christi



VI. 22 *Vesperbild, Breslau, ehemals Elisabethenkirche, Detail, Wunde Christi*



VII. 1 Nonnentraktat aus Frankreich "Tres etaz des bones ames",
British Library, MS. Add. 39843 (fol. 28), London



VII. 2 Duccio di Buoninsegna, *Madonna der Franziskaner*,
Pinacoteca Nazionale, Siena



VII. 3 Madonna aus Glatz, Gemäldegalerie, Berlin



VII. 4 Votivtafel Jan Očko von Vlasim, National Galerie, Prag



VII. 5 *Madonna aus St. Veit, National Galerie, Prag*



VII. 6 *Madonna aus St. Veit, Rahmen mit Detail (Stifter?)*
National Galerie, Prag



VII. 7. Madonna aus Schwaissing, National Galerie, Prag



VII.8 Herzogin Katharina von Österreich als Madonna, Wien



VII.9 Trumeaumadonna, Dom (Nordportal), Augsburg



VII.10 Trumeaumadonna, Dom (Nordportal), Augsburg (Detail)



VII.11 Lorcher Kreuztragung mit Stifter (Figur zerstört im 2. Weltkrieg), Skulpturensammlung (Bodemuseum) Berlin



VII. 12 Schöne Madonna, ehem. Krumau, heute Kunsthistorisches Museum, Wien



VII. 13 Madonnetafel aus St. Veit, National Galerie, Prag



VII.14 Schöne Madonna, ehem. Breslau, National Museum, Warschau



VII.15 Heinrich Aurheim, Illumination,
Erzherzog Ernst der Eiserne kniet
vor einer Schönen Madonna,
Österreichische Nationalbibliothek, Wien



VII.16 Schöne Madonna, St. Bartholomäus (Hochaltar), Pilsen



VII.17 Schöne Madonna, Pfarrkirche St. Maria
Altenmarkt im Pongau



VIII.18 Schöne Madonna, ehem. Krumau
Kunsthistorisches Museum, Wien



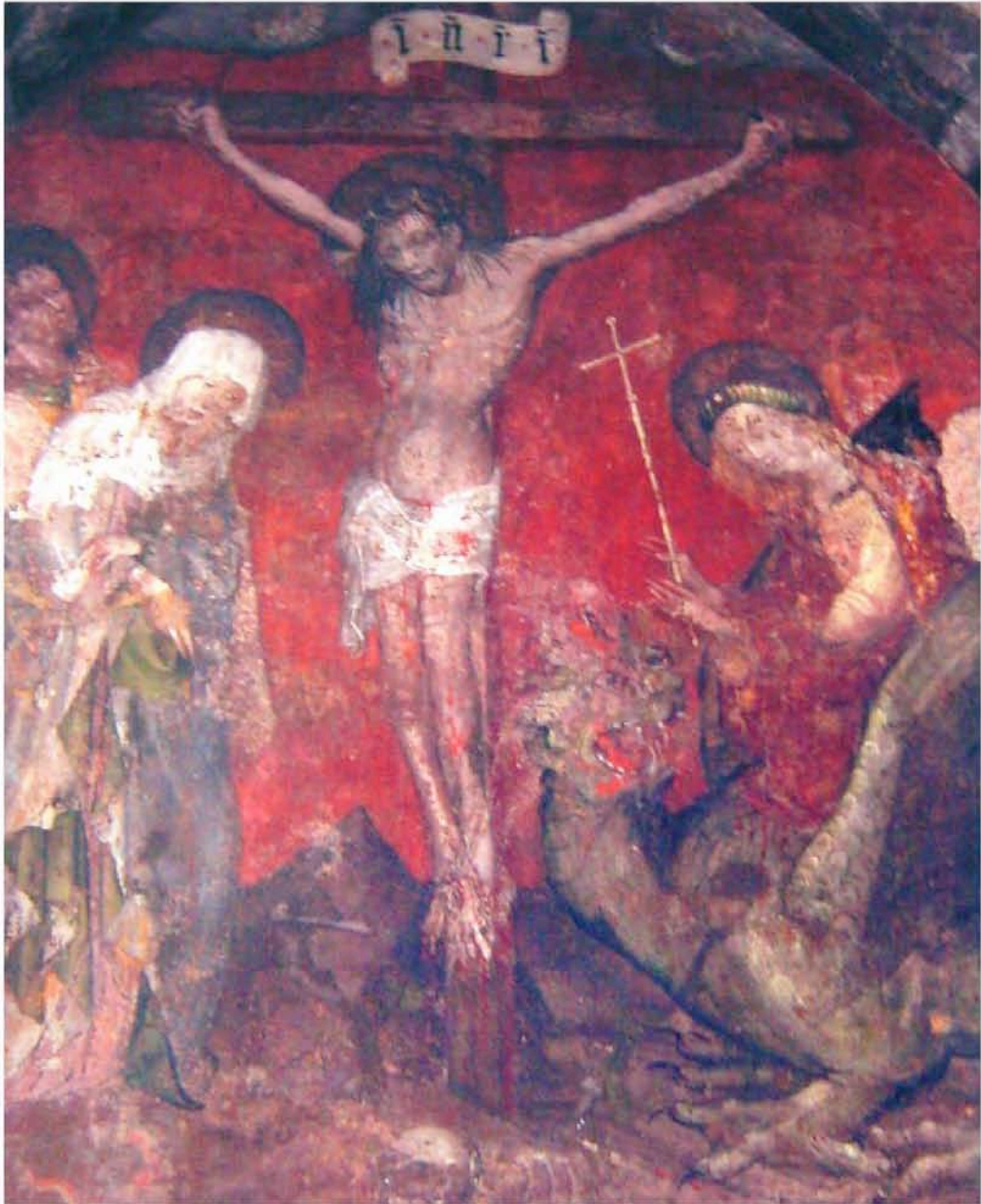
VII.19 Schöne Madonna, ehem. St. Johanneskirche, Thorn



VII.20 Schöne Madonna, Sternberg (Mähren)
Schloß Sternberg



VII.21 Schöne Madonna, ehem. Breslau
National Museum, Warschau



VII.22 Kreuzigung Christi, Fresko, Domkerk, Utrecht

Abbildungsverzeichnis

- 1.1 eigene Abbildung
- 1.2 eigene Abbildung (Detail)
- 1.3 eigene Abbildung (Detail)
- 1.4 eigene Abbildung (Detail)
- 1.5 eigene Abbildung (Detail)
- 1.6 eigene Abbildung (Detail)
- 1.7 eigene Abbildung
- 1.8 eigene Abbildung (Detail)
- 1.9 eigene Abbildung (Detail)
- 1.10 eigene Abbildung (Detail)
- 1.11 eigene Abbildung (Detail)
- 1.12 eigene Abbildung (Detail)
- 1.13 Abbildung K.-H. Clasen: Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung, Umkreis, Berlin 1974
- 1.14 Abbildung K.-H. Clasen (Detail)
- 1.15 Abbildung K.-H. Clasen (Detail)
- 1.16 Abbildung K.-H. Clasen (Detail)
- 1.17 Abbildung K.-H. Clasen (Detail)
- 1.18 Abbildung K.-H. Clasen (Detail)
- 1.19 eigene Abbildung / Museum Schnütgen, Köln - 1999
- 1.20 eigene Abbildung (Detail)
- 1.21 eigene Abbildung (Detail)
- 1.22 eigene Abbildung (Detail)
- 1.23 Abbildung aus Katalog: Gotik. Prag um 1400. Der Schöne Stil – Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik. Sonderausstellung des Historischen Museums Wien in Zusammenarbeit mit der National Galerie Prag, Wien 1990
- 1.24 eigene Abbildung (Detail)
- 1.25 eigene Abbildung (Detail)
- 1.26 eigene Abbildung (Detail)
- 1.27 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 1.28 Abbildung K.-H. Clasen (Detail)
- 1.29 Abbildung K.-H. Clasen (Detail)
- 1.30 Abbildung K.-H. Clasen (Detail)
- 1.31 Abbildung K.-H. Clasen (Detail)
- 1.32 eigene Abbildung / Depot des National Museums Warschau
- 1.33 eigene Abbildung (Detail)
- 1.34 eigene Abbildung (Detail)
- 1.35 eigene Abbildung (Detail)
- 1.36 eigene Abbildung (Detail)

- 1.37 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 1.38 Abbildung aus: R. Suckale: Studien zur Stilbildung und Stilwandel der Madonnenstatue der Ile-de-France zwischen 1230-1300, München 1971
- 1.39 Abbildung aus: R. Suckale / siehe 1.38
- 1.40 Abbildung aus: Skulptur, Bd. 2, Mittelalter 5. bis 15. Jahrhundert, hrsg. Von G. Duby, X. Barral i Alter, S. Guillot de Suduiraut
- 1.41 Abbildung R. Suckale / siehe 1.38
- 1.42 Abbildung aus: A. Erlande-Brandenburg: Triumph der Gotik 1260-1380, München 1988
- 1.43 Abbildung aus: M.J. Liebmann, Die deutsche Plastik 1350-1550, Gütersloh 1984□

- 2.1 Abbildung aus: A. Erlande-Brandenburg: / siehe 1.42
- 2.2 Abbildung aus: A. Erlande-Brandenburg / siehe 1.42 (Detail)
- 2.3 Abbildung aus: A. Erlande-Brandenburg / siehe 1.42 (Detail)
- 2.6 Abbildung aus: I. Kyzourova/P. Kalina: Premyslovský Kruzifix a Jeho Doba, Prag 1998
- 2.7 Abbildung aus: I. Kyzourova/P. Kalina / siehe 2.6
- 2.8 Abbildung aus: I. Kyzourova/P. Kalina / siehe 2.6
- 2.9 Abbildung aus: Katalog Stabat Mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 140. Salzburg 1970
- 2.10 Abbildung aus: Katalog Stabat Mater / siehe 2.9
- 2.11 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 2.12 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13 (Detail)
- 2.13 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13 (Detail)
- 2.14 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 2.15 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 2.16 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 2.17 Eigene Abbildung
- 2.18 Eigene Abbildung (Detail)
- 2.19 Eigene Abbildung (Detail)
- 2.20 und 20a // Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 2.21 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 2.22 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 2.23 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13 (Detail)
- 2.24 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13 (Detail)
- 2.25 Eigene Abbildung (Detail)
- 2.26 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13 (Detail)
- 2.27 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13 (Detail)
- 2.28 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13 (Detail)
- 2.29 Abbildung aus: Katalog Stabat Mater / siehe 2.9
- 2.30 Abbildung aus: Katalog Stabat Mater / siehe 2.9
- 2.31 Abbildung aus: Katalog Stabat Mater / siehe 2.9
- 2.32 Abbildung aus: Katalog Stabat Mater / siehe 2.9
- 2.33 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 2.34 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13 (Detail)
- 2.35 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13 (Detail)

- 2.36 Abbildung aus: Katalog Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit, Ausstellung Liebieghaus Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main 1976
- 2.37 Abbildung aus: Katalog Kunst um 1400 am Mittelrhein / siehe 2.36
- 2.38 a/b - Abbildung aus: J. Fait: Magister Theodericus. Court painter to emperor Charles IV. The pictorial decoration of the shrines of Karlstejn Castle, Prag 1998
- 2.39 Abbildung aus: J. Fait: Magister Theodericus / siehe 2.38
- 2.40 Abbildung aus: J. Fait: Magister Theodericus. / siehe 2.38
- 2.41 Abbildung aus: H. Belting: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 2000²
- 2.42 Abbildung aus: H. Belting: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter / siehe 2.41
- 2.43 Abbildung aus: H. Belting: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter / siehe 2.41
- 2.44 Abbildung aus: H. Belting: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter / siehe 2.41
- 2.45 Abbildung aus: H. Belting: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter / siehe 2.41
- 2.46 Abbildung aus: K.M. Swoboda (Hrsg.): Gotik in Böhmen. Geschichte, Gesellschaftsgeschichte, Architektur, Plastik und Malerei, München 1969
- 2.48 Abbildung aus: H. Belting: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter / siehe 2.41
- 2.49 Abbildung aus: K.M. Swoboda (Hrsg.): Gotik in Böhmen / siehe 2.46
- 2.50 Abbildung aus: K.M. Swoboda (Hrsg.): Gotik in Böhmen / siehe 2.46
- 2.51 Abbildung aus: R. Suckale, M. Weniger: Malerei der Gotik, Köln 1999
- 2.52 Abbildung aus: R. Suckale, M. Weniger: Malerei der Gotik / siehe 2.51
- 2.53 Abbildung aus: H. Belting: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter / siehe 2.41
- 2.54 Abbildung aus: Katalog Stabat Mater / siehe 2.9
- 2.55 Abbildung aus: Katalog Stabat Mater / siehe 2.9
- 2.56 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 2.57 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 2.58 Eigene Abbildung
- 2.59 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 2.60 Eigene Abbildung
- 2.61 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 2.62 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 2.63 Eigene Abbildung

- 3.1 Abbildung aus: K.M. Swoboda (Hrsg.): Gotik in Böhmen / siehe 2.46
- 3.2 Abbildung aus: L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285-1328. Paris 1998
- 3.3 Abbildung aus: R. Suckale / siehe 1.38
- 3.4 Abbildung aus: K.M. Swoboda (Hrsg.): Gotik in Böhmen / siehe 2.46
- 3.5 Abbildung aus: K.M. Swoboda (Hrsg.): Gotik in Böhmen / siehe 2.46
- 3.6 Abbildung aus: U. Heinrichs-Schreiber: Vincennes und die Höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360-1420, Berlin 1997
- 3.7 Eigene Abbildung
- 3.8 Eigene Abbildung
- 3.9 Eigene Abbildung

- 3.10 Eigene Abbildung
- 3.11 Abbildung aus: Katalog Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400, Köln 1978
- 3.12 Abbildung aus: Katalog Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400 / siehe 3.11
- 3.13 Abbildung aus: K.M. Swoboda (Hrsg.): Gotik in Böhmen / siehe 2.46
- 3.14 Abbildung aus: Katalog Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400 / siehe 3.11
- 3.15 Abbildung aus: Katalog Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400 / siehe 3.11
- 3.16 Abbildung aus: Katalog Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400 / siehe 3.11
- 3.17 Eigene Abbildung
- 3.18 Eigene Abbildung
- 3.19 Abbildung aus: K.M. Swoboda (Hrsg.): Gotik in Böhmen / siehe 2.46
- 3.21 Abbildung aus: K.M. Swoboda (Hrsg.): Gotik in Böhmen / siehe 2.46
- 3.22 Abbildung aus: K.M. Swoboda (Hrsg.): Gotik in Böhmen / siehe 2.46
- 3.23 Abbildung aus: K.M. Swoboda (Hrsg.): Gotik in Böhmen / siehe 2.46
- 3.24 Abbildung aus: K.M. Swoboda (Hrsg.): Gotik in Böhmen / siehe 2.46
- 3.25 Abbildung aus: K.Stejskal: Die byzantinischen Einflüsse auf die gotische Tafelmalerei Böhmens, in: Ikone und frühes Tafelbild, hrsg. Von H. Nickel, Halle-Wittenberg, 1988 (S.157-163)
- 3.26 Abbildung aus: H. Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990
- 3.27 Abbildung aus: K.Stejskal: Die byzantinischen Einflüsse auf die gotische Tafelmalerei Böhmens, in: Ikone und frühes Tafelbild / siehe 3.25
- 3.28 Abbildung aus Katalog: Gotik. Prag um 1400. Der Schöne Stil – Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik / siehe 1.23
- 3.29 Abbildung aus Katalog: Gotik. Prag um 1400. Der Schöne Stil – Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik / siehe 1.23
- 3.30 Abbildung aus Katalog: Gotik. Prag um 1400. Der Schöne Stil – Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik / siehe 1.23
- 3.31 Abbildung aus: K.Stejskal: Die byzantinischen Einflüsse auf die gotische Tafelmalerei Böhmens, in: Ikone und frühes Tafelbild / siehe 3.25
- 3.32 Abbildung aus: R. Suckale, M. Weniger: Malerei der Gotik / siehe 2.51
- 3.33 Abbildung aus: Die Kunst der Gotik. Architektur, Skulptur, Malerei, hrsg. Rolf Toman, Köln 1998
- 3.34 Abbildung aus: R. Suckale, M. Weniger: Malerei der Gotik / siehe 2.51
- 3.35 Abbildung aus: R. Suckale, M. Weniger: Malerei der Gotik / siehe 2.51
- 3.36 Abbildung aus: K.M. Swoboda (Hrsg.): Gotik in Böhmen / siehe 2.46
- 3.37 Abbildung aus: H. Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst / siehe 3.26
- 3.38 Abbildung aus: K.M. Swoboda (Hrsg.): Gotik in Böhmen / siehe 2.46
- 3.39 Abbildung aus: K.M. Swoboda (Hrsg.): Gotik in Böhmen / siehe 2.46
- 3.40 Abbildung aus: Europäische Kunst um 1400. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums, Wien 1962
- 3.41 eigene Abbildung
- 3.42 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 3.43 Abbildung aus: Katalog: Schöne Madonnen 1350-1450, Salzburg 1965
- 3.44 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 3.45 Abbildung aus: Katalog: Schöne Madonnen 1350-1450 / siehe 3.43
- 3.46 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 3.47 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13

- 4.1 eigene Abbildung
- 4.2 eigene Abbildung
- 4.3 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 4.4 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 4.5 Eigene Abbildung
- 4.6 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 4.7 Abbildung aus: K.M. Swoboda (Hrsg.): Gotik in Böhmen / siehe 2.46
- 4.8 Abbildung aus: J. Fait: Magister Theodericus / siehe 2.38
- 4.9 Abbildung aus: J. Fait: Magister Theodericus / siehe 2.38
- 4.10 Abbildung aus: J. Fait: Magister Theodericus / siehe 2.38
- 4.11 Abbildung aus: J. Fait: Magister Theodericus / siehe 2.38
- 4.12 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 4.13 Eigene Abbildung
- 4.14 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 4.15 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 4.16 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 4.17 Eigene Abbildung
- 4.18 Eigene Abbildung
- 4.19 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 4.20 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 4.21 Abbildung aus: A. Weber, Duccio di Buonsegna, Köln 1997
- 4.22 Abbildung aus: A. Weber, Duccio di Buonsegna / siehe 4.21
- 4.23 Abbildung aus: G. Duwe: Die Anbetung der Heiligen drei Könige in der italienischen Kunst des Trecento und Quattrocento, Frankfurt am Main 1992
- 4.24 Abbildung aus: J. Fait: Magister Theodericus / siehe 2.38
- 4.25 Abbildung aus: J. Fait: Magister Theodericus / siehe 2.38
- 4.26 Abbildung aus: J. Fait: Magister Theodericus / siehe 2.38
- 4.27 Abbildung aus: K.M. Swoboda (Hrsg.): Gotik in Böhmen / siehe 2.46
- 4.28 Abbildung aus: K.M. Swoboda (Hrsg.): Gotik in Böhmen / siehe 2.46
- 4.29 Abbildung aus: Skulptur, Bd. 2, Mittelalter 5. bis 15. Jahrhundert / siehe 1.40
- 4.30 Abbildung aus: R. Suckale / siehe 1.38
- 4.31 Abbildung aus: Skulptur, Bd. 2, Mittelalter 5. bis 15. Jahrhundert / siehe 1.40
- 4.32 Abbildung aus: L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285-1328 / siehe 3.2
- 4.33 Abbildung aus: A. Erlande-Brandenburg: Triumph der Gotik 1260-1380 / siehe 1.42
- 4.34 Abbildung aus: L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285-1328 / siehe 3.2
- 4.35 Abbildung aus : F. Noack: Die Geburt Christi in der Bildenden Kunst bis zur Renaissance, Darmstadt 1894
- 4.36 Abbildung aus: Skulptur von der Antike bis zum Mittelalter, Teil 1, hrsg. von G, Duby und J.L. Daval, Köln 1999 ³ / Teil Giovanni Pisano
- 4.37 A/B Abbildung aus: U. Schlegel: The Christchild as Devotional Image in medieval sculpture. A contribution to Ambrogio Lorenzetti studies. In: Art Bulletin, 1970
- 4.38 A/B Abbildung aus: U. Schlegel: The Christchild as Devotional Image in medieval sculpture / siehe 4.37
- 4.39 A/B Abbildung aus: U. Schlegel: The Christchild as Devotional Image in medieval sculpture / siehe 4.37
- 4.40 A/B Abbildung aus: U. Schlegel: The Christchild as Devotional Image in medieval sculpture / siehe 4.37

- 4.41 A/B Abbildung aus: U. Schlegel: The Christchild as Devotional Image in medieval sculpture / siehe 4.37
- 4.42 Abbildung aus: R. Suckale: Die Hofkunst Ludwigs des Bayern, München 193
- 4.43 Abbildung aus: R. Suckale: Die Hofkunst Ludwigs des Bayern / siehe 4.42
- 4.44 Abbildung aus: K.M. Swoboda (Hrsg.): Gotik in Böhmen / siehe 2.46
- 4.45 Abbildung aus: K.M. Swoboda (Hrsg.): Gotik in Böhmen / siehe 2.46
- 4.46 Abbildung aus: L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285-1328 / siehe 3.2
- 4.47 Abbildung aus: R. Suckale / siehe 1.38
- 4.48 Abbildung aus: R. Suckale / siehe 1.38
- 4.49 Abbildung aus: L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285-1328 / siehe 3.2
- 4.50 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 4.51 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 4.52 Abbildung aus: Katalog Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400 / siehe 3.11
- 4.53 Abbildung aus: K.M. Swoboda (Hrsg.): Gotik in Böhmen / siehe 2.46
- 4.54 Abbildung aus: U. Heinrichs-Schreiber: Vincennes und die Höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360-1420 / siehe 3.6
- 4.55 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 4.56 Abbildung aus: Katalog Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400 / siehe 3.11
- 4.57 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 4.58 Abbildung aus: R. Suckale, M. Weniger: Malerei der Gotik / siehe 2.51
- 4.59 Abbildung aus: J. Fait: Magister Theodericus / siehe 2.38
- 4.60 Abbildung aus: K.M. Swoboda (Hrsg.): Gotik in Böhmen / siehe 2.46
- 4.61 Abbildung aus: K.M. Swoboda (Hrsg.): Gotik in Böhmen / siehe 2.46
- 4.62 Eigene Abbildung

- 6.1 Eigene Abbildung
- 6.2 Eigene Abbildung
- 6.3 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 6.4 Abbildung aus Katalog: Gotik. Prag um 1400. Der Schöne Stil – Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik / siehe 1.23
- 6.5 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 6.6 Eigene Abbildung
- 6.7 Abbildung aus: A. Erlande-Brandenburg: / siehe 1.42
- 6.8 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 6.9 Eigene Abbildung
- 6.10 Abbildung aus: R. Suckale, M. Weniger: Malerei der Gotik / siehe 2.51
- 6.11 Abbildung aus: R. Suckale, M. Weniger: Malerei der Gotik / siehe 2.51
- 6.12 Abbildung aus: Katalog Stabat Mater / siehe 2.9
- 6.13 Abbildung aus: Katalog Stabat Mater / siehe 2.9
- 6.14 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 6.15 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 6.16 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 6.17 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 6.18 Abbildung aus Katalog: Gotik. Prag um 1400. Der Schöne Stil – Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik / siehe 1.23
- 6.19 Abbildung aus Katalog: Gotik. Prag um 1400. Der Schöne Stil – Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik / siehe 1.23
- 6.20 Eigene Abbildung

- 6.21 Abbildung aus: Katalog Stabat Mater / siehe 2.9
- 6.22 Abbildung aus: Katalog Stabat Mater / siehe 2.9

- 7.1 Abbildung aus: H. Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst / siehe 3.26
- 7.2 Abbildung aus: R. Suckale, M. Weniger: Malerei der Gotik / siehe 2.51
- 7.3 Abbildung aus: R. Suckale, M. Weniger: Malerei der Gotik / siehe 2.51
- 7.4 Abbildung aus: K.M. Swoboda (Hrsg.): Gotik in Böhmen / siehe 2.46
- 7.5 Abbildung aus Katalog: Gotik. Prag um 1400. Der Schöne Stil – Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik / siehe 1.23
- 7.6 Abbildung aus Katalog: Gotik. Prag um 1400. Der Schöne Stil – Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik / siehe 1.23
- 7.7 Abbildung aus Katalog: Gotik. Prag um 1400. Der Schöne Stil – Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik / siehe 1.23
- 7.8 Abbildung aus: F. Kiesslinger: Die Herzogin Katherina von Österreich als Madonna, in: Pantheon, Bd. X, Jg. 1932, S. 236-328
- 7.9 Abbildung aus: C. Jägi, P. Büttner (Hrsg.): Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst, Berlin 95
- 7.10 Abbildung aus: C. Jägi, P. Büttner (Hrsg.): Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn / siehe 7.9
- 7.11 Abbildung aus: Katalog Ansichtsache. Das Bodemuseum Berkin im Liebighaus Frankfurt. Europäische Bildhauerkunst von 800 bis 1800, Frankfurt am Main 2002
- 7.12 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 7.13 Abbildung aus Katalog: Gotik. Prag um 1400. Der Schöne Stil – Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik / siehe 1.23
- 7.14 Eigene Abbildung
- 7.15 Abbildung aus: Europäische Kunst um 1400. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums / siehe 3.40
- 7.16 eigene Abbildung
- 7.17 eigene Abbildung
- 7.18 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 7.19 Abbildung aus: K.-H. Clasen / siehe 1.13
- 7.20 Abbildung aus Katalog: Gotik. Prag um 1400. Der Schöne Stil – Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik / siehe 1.23
- 7.21 Eigene Abbildung
- 7.22 Eigene Abbildung

Bibliographie:

Sekundärliteratur

Alemann-Schwarz, Monika von: Cruzifixus dolorosus. Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe, Bonn 1976

Althoff, Gerd: Gefühle in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters, in: Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle, hrsg. von Claudia Benthien, Köln 2000, S. 82-100

Avril, Francois: Buchmalerei am Hofe Frankreichs 1300 – 1350, München 1978

Axters, Stephanus: Geschiedenis van de vroomdheid in de Nederlanden, Antwerpen 1950

Bachmann, Hilde: Gotische Plastik in den Sudetenländern vor Peter Parler, in: Beiträge zur Geschichte der Kunst im Sudeten- und Karpatenraum, hrsg. von Karl M. Swoboda, 1943

Bachmann, Hilde: Gotische Plastik in Böhmen und Mähren vor Peter Parler, Brünn, München 1943

Bachmann, Hilde: Plastik bis zu den Hussitenkriegen, in: Gotik in Böhmen, hrsg. von Karl M. Swoboda, München 1969, S. 110ff.

Bagnoli, Alessandro: La Maestà, Mailand 1999

Baier, Walter: Untersuchungen zu den Passionsbetrachtungen in der Vita Christi. Ein quellenkritischer Beitrag zum Leben und Werk Ludolfs und zur Geschichte der Passionstheologie, 3 Bde., Analecta curtisiana, Salzburg 1977

Baltasar, Hans Urs von: Irenäus. Gott in Fleisch und Blut. Ein Durchblick in Texte, Einsiedeln 1981

Barash, Moshe: Imago hominis. Studies in the language of art, Wien 1991

Basile, Giuseppe: Giotto. The frescoes of the Scrovegni Chapel in Padua, Mailand 2002

Baumann, Winfried: Die Literatur des Mittelalters in Böhmen, Deutsche. Lateinische und tschechische Literatur vom 10. bis zum 15. Jahrhundert, München 1978

Beck, Herbert, Bredekamp, Horst: Katalog zur Ausstellung „Kunst am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit, Frankfurt 1976

Becksmann, Rüdiger: Das Thron-Salomonis-Fenster im Augsburger Dom und Kaiser Ludwig der Bayer. Ein Fall von deletio memoriae?, in: Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst, hrsg. von Hans-Rudolf Meier, Carola Jäggi und Philippe Büttner, Berlin 1995, S. 247-264

Beinert, Wolfgang; Petri, Heinrich: Handbuch der Marienkunde, Regensburg 1984

Beißel, Stephan: Geschichte der Verehrung Mariae in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zu Religionswissenschaft und Kunstgeschichte, Freiburg i. Br. 1909 (hier Nachdruck Darmstadt 1976)

Belting-Ihm, C.: Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna, Heidelberg 1976

Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990

Belting, Hans: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 2000²

- Berliner, Rudolf: The origins of the Crèche, in: Gazette des Beaux Arts, 30, 1946, S. 249-278
- Berliner, Rudolf: Arma Christi, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 6 (1955), S. 35-152
- Beutler, C.: Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter, Düsseldorf 1964
- Biedermann, Gottfried: International, regional, lokal, in: Internationale Gotik in Mitteleuropa, hrsg. von Götz Pochat und Brigitte Wagner, Graz 1990, S. 20-34
- Birlinger, K. Die Nonnen von St. Katharinenthal bei Diszenhofen, Alemannia, Bd. XV, Bonn 1887
- Brandi, Cesare: Duccio, Florenz 1951
- Bredenkamp, Horst: Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe im Spätmittelalter bis zur hussitischen Revolution, Frankfurt am Main 1975
- Browe, Peter: Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter, Rom 1967²
- Büchsel, Martin: Ottonische Madonna, Liebieghaus Monographien, Bd. 15, Frankfurt am Main 1993
- Büchsel, Martin: Die Kreuzigung zwischen Antike und Christentum, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung Wien, Bd. 8, Wien 1993/94, S. 7-33
- Büchsel, Martin: Die Geburt der Gotik, Freiburg i. Br. 1997
- Büchsel, Martin: Das Christusportrait am Scheideweg des Ikonoklastenstreits im 8. und 9. Jahrhundert, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Marburg 1998, S. 7ff.
- Büchsel, Martin: Die wachsame Müdigkeit des Alters. Realismus als rhetorisches Mittel im Spätmittelalter, in: Artibus et historiae. An art anthology, (2002), 46, S. 21-34
- Büchsel, Martin: Die Entstehung des Christusportraits. Bildarchäologie statt Bildhypothese, 2003
- Bujnoch, Josef: Johann von Jenstein, in: Lebensbilder zur Geschichte der böhmischen Länder, hrsg. von Ferdinand Seibt, München 1978
- Bumke, Joachim: Geschichte der deutschen Literatur im hohen Mittelalter, München 1996³
- Bumke, Joachim: Höfische Kultur, Literatur und Gesellschaft im Hohen Mittelalter, München 1997 (8)
- Büttner, Frank O.: Imitatio pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle der Verähnlichung, Berlin 1983
- Cairola, Aldo: Simone Martini und Ambrogio Lorenzetti im öffentlichen Palast von Siena, Florenz 1979
- Carli, Enzo: Giovanni Pisano. Il pulpito di Pistoia, Mailand 1986
- Carli, Enzo: La Maestà, Mailand 1996
- Clasen, Karl Heinz: Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung, Umkreis, Berlin 1974
- Constable, Giles : Nudus nudum Christum sequi and the parallel formulas in the 12th century, in: Continuity and discontinuity in church history, hrsg. Von F. Forester und Georg Timothy, Leiden 1979
- Cramer, Thomas: Geschichte der deutschen Literatur im späten Mittelalter, München 1995²
- Cranik, Hubert: Grundzüge franziskanischer Leidensmystik. Zur Religionsgeschichte der Schmerzen, in: Rausch, Ekstase, Mystik. Grenzformen religiöser Erfahrung, Düsseldorf 1978

Cunningham, M.R.: Measuring the physical in physical attractiveness. Quasi experiments on sociobiology of female beauty, in: *Journal of Personality and social Psychology* 50 (1986), S. 925-935
Daxelmüller, Christoph : Süße Nägel der Passion. Die Geschichte der Selbstkreuzigung von Franz von Assisi bis heute, Düsseldorf 2001

Didier, Robert; Recht, Roland: Paris, Prague, Cologne et la sculpture de la seconde moitié du XIVe siècle à propos de l' exposition des Parler, Cologne, in : *Bulltin Mon.* CXXVIII, 1980, S. 227 - 234

Dinzelbacher, Peter: *Mittelalterliche Visionsliteratur. Eine Anthologie*, Darmstadt 1989

Dinzelbacher, Peter: *Wörterbuch der Mediävistik*, Stuttgart 1992

Dinzelbacher, Peter: *Mittelalterliche Frauenmystik*, Paderborn 1993

Dinzelbacher, Peter: *Christliche Mystik im Abendland. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters*, Paderborn 1994

Dinzelbacher, Peter: Über die Körperlichkeit in der mittelalterlichen Frömmigkeit, in: *Bild und Abbild vom Menschen im Mittelalter*, hrsg. von Elisabeth Vavra, Klagenfurth 1999, S. 49-89

Dinzelbacher, Peter: *Himmel, Hölle, Heilige. Visionen und Kunst im Mittelalter*, Darmstadt 2002

Dinzelbacher, Peter: Religiöses Erleben von bildender Kunst in autobiographischen und biographischen Zeugnissen des Hoch- und Spätmittelalters, in: *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, hrsg. von Klaus Schreiner, München 2002, S. 299ff.

Dobschütz, Ernst von: *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, 1899

Drewes, Guide: *Analecta Hymnica*, Leipzig 1886

Duerr, Hans Peter: *Der erotische Leib. Der Mythos vom Zivilisationsprozess*, Frankfurt am Main 1997

Duwe, Gerd: *Die Anbetung der Heiligen drei Könige in der italienischen Kunst des Trecento und Quattrocento*, Frankfurt am Main 1992

Dvoráková, Vlasta; Stejskal, Karel: *Gothic mural painting in Bohemia and Moravia 1300 – 13778*, London 1964

Ennen, Edith: *Frauen im Mittelalter*, München 1984

Fajt, Jiri; Bartlová, Milena: *Svetice s Knihou – nove zakoupené mistrovské dílo gotech'ho umění. Katalog Nationalgalerie Prag*, Prag 1996

Fajt, Jiri: *Magister Theodericus. Court painter to emperor Charles IV. The pictorial decoration of the shrines of Karlstejn castle*, Prag 1998

Feld, Helmut: *Franziskus von Assisi und seine Bewegung*, Darmstadt 1994

Feulner, Anton: *Der Meister der Schönen Madonnen*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 10, 1943, S. 19ff.

Fircks, Juliane von: *Passionsspektakel oder Andachtsbild. Die Lorcher Kreuztragung*, in: *Ansichts-Sache. Das Bodemuseum Berlin im Liebieghaus Frankfurt am Main. Bildhauerkunst von 800 bis 1800*, hrsg. von Herbert Beck und Hartmut Krohm, Frankfurt, Berlin 2000

Gerwing, Manfred: *Malogranatum oder der dreifache Weg zur Vollkommenheit*, München 1986

- Girke-Schreiber, Johanna: Die böhmische Devotio moderna, in: Bohemia sacra. Das Christentum in Böhmen 973 – 1973. hrsg. von Ferdinand Seibt, Düsseldorf 1974, S. 81ff.
- Giuliani, Luca: Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik, Frankfurt am Main 1986
- Gravenkamp, Kurt: Marienklage. Das deutsche Vesperbild im 14. und 15. Jahrhundert, Aschaffenburg 1943
- Großmann, Dieter: Salzburgs Anteil an den Schönen Madonnen, in: Katalog zur Ausstellung "Schöne Madonnen 1350 – 1450", Salzburg 1965
- Großmann, Dieter: Imago pietatis. In: Katalog zur Ausstellung „Stabat mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400“, Salzburg 1970, S. 24ff.
- Großmann, Dieter: Das Stifterrelief von Maria Schnee in Prag, in: Gothika z západních cechách 1230 – 1530, National Galerie Prag 1998, S. 188-210
- Hamann, Richard: Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge, Marburg 1929
- Hamburger, Jeffrey M.: The Visual and the Visionary: The image in late mediaval monastic devotion, in: Viator. Mediaval and Renaissance studies, Vol. 20 (1989), S. 161-182
- Hamburger, Jeffrey M.: Seeing and Believing. The suspicion of Sight and the authentication of Vision in late medieval art and devotion, in: Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit, hrsg. von Alessandro Nova, (2000) S. 47-71
- Hauffe, Eberhard: Deutsche Mariendichtung aus 9 Jahrhunderten, Hanau 1962
- Hauskeller, Michael: Geschichte der Ethik im Mittelalter, München 1999
- Hawel, Peter: Schöne Madonna, Würzburg 1984
- Heinrich, Johanna: Die Entwicklung der Madonnenstatue in der Skulptur Nordfrankreichs, Chartres, Reims, Amiens, Hamburg 1957
- Heinrichs-Schreiber, Ulrike: Vincennes und die Höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360 – 1420, Berlin 1997
- Heizmann, Richard: Philosophie des Mittelalters, Stuttgart 1992
- Hemmerle, Josef: Karl IV und die Orden, in: Kaiser Karl IV 1316 – 1378, hrsg. von Ferdinand Seibt, München 1978, S. 301ff
- Henss, Ronald: Gesicht und Persönlichkeitsausdruck, Göttingen 1998
- Hinz, Berthold: Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion, München 1998
- Homolka, Jaromir: Skulptur in Prag und Böhmen, in: Handbuch der Ausstellung „Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400, hrsg. von Anton Legner, Köln 1978, S. 643ff.
- Homolka, Jaromir: Johann von Jenczenstein und der Schöne Stil, in: Handbuch zur Ausstellung „Die Parler und der Schöne Stil 1350 – 1400, Bd. 3, hrsg. von Anton Legner, Köln 1978, S. 35-42
- Jäggi, Carola: Stifter, Schreiber, Heilige. Überlegungen zum Dedikationsbild der Bernward-Bibel, in: Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst, hrsg. von Hans-Rudolf Meier, Carola Jäggi und Philippe Büttner, Berlin 1995, S. 65ff.

Jantzen, Hans: Kunst der Gotik. Klassische Kathedralen in Frankreich – Chartres, Reims, Amiens, Hamburg 1957

Kadlec, Jaroslav: L'oeuvre homiletique de Jean de Jenstein, Rth AM 30 (1963), S. 299-323

Kaiser, Veronika: „Bild da sant johans ruwet uff unser herren herczen“ – Zu Funktion der Christus-Johannes-Gruppe, in: Sinnbild und Abbild. Zur Funktion der Bilder, hrsg. von Paul Naredi-Rainer, Innsbruck 1994, S. 51-62

Kavka, Frantisek: Die Hofgelehrten, in: Kaiser Karl IV 1316 – 1378, hrsg. von Ferdinand Seibt, München 1978, S. 249 ff.

Keller, Harald: Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 3, 1939

Keller, Hildegard Elisabeth: Wort und Fleisch. Körperallegorien, mystische Spiritualität und Dichtung des St. Trutperter Hohenlieds im Horizont der Inkarnation, Bern 1993

Kern, Peter: Trinität, Maria, Inkarnation. Studien zur Thematik in der Dichtung des deutschen Mittelalters, Berlin 1971

Kesner, Ladislav: Die Tafelmalerei des Schönen Stils, in: Katalog zur Ausstellung „Prag um 1400“. Der Schöne Stil. Böhmisches Malerei und Plastik der Gotik, Wien 1990, S. 43-79

Kesting, Peter: Maria – Fraue. Einfluss der Marienverehrung auf den Minnesang bei Walter von der Vogelweide, München 1965

Kimpel, Dieter; Suckale, Robert: Die Skulpturenwerkstatt der Vierge dorée am Honorationsportal der Kathedrale von Amiens, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 36, Jg. 1973, Heft 5, S. 217ff

Kirchhoff, K; Schollmeyer, C.: Hymnen der Ostkirche, Münster 1960²

Kolb, Karl: 2000 Jahre Madonnen-Bilder, Tauberbischofsheim 1968

Kolpig, Adolf; Delius, Walter: Texte zur Mariologie und Marienverehrung in der mittelalterlichen Kirche, Berlin 1961

Krieger, Dorette: Die mittelalterlichen deutschsprachigen Spiele und Spielszenen des Weihnachtsstoffkreises, Frankfurt am Main 1990

Krüger, Rüdiger: Frauenschönheit. Beschreibung und Vergegenwärtigung, 1984

Krüger, Rüdiger: Puella bella – Die Beschreibung der schönen Frau in der Minnelyrik des 12. und 13. Jahrhunderts, Stuttgart 1986

Kutal, Albert: Ceske gotické socharsti 1350-1450, Prag 1962

Kutal, Albert: K problemu horizontálních piety (zum Problem der horizontalen Vesperbilder), in: Umění 11, Prag 1963, S. 321 - 359

Kutal, Albert: Vom Ursprung und Sinn der horizontalen Pietà, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes 3, Bonn 1964, S. 283-285

Kutal, Albert: Gotische Kunst in Böhmen, Prag 1971

Kyzourová, Ivana; Kalina, Pavel: Premýlovský Kruzifix A Jeho Doba, Katalog výstavi jednoho d'la honané v prostorách Královské premonstrátu na Strahove, Prag 1998

Ladner, Gerhard B.: Handbuch der frühchristlichen Symbolik. Gott, Kosmos, Mensch, Stuttgart 1992

Langer, Otto: Leibhafte Erfahrung Gottes. Zu compassio und geistlicher Sinnlichkeit in der Frauenmystik des Mittelalters, in: Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen, hrsg. von Klaus Schreiner, München 2002, S. 439ff.

Lechner, Gregor Martin: Marienverehrung in der Bildenden Kunst, in: Handbuch der Marienkunde, hrsg. von Wolfgang Beinert und Heinrich Petri, Regensburg 1984, S. 599-631

Lentes, Thomas: Die Gewänder der Heiligen. Ein Diskussionsbeitrag zum Verhältnis von Gebet, Bild und Imagination, in: Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur, hrsg. von Gottfried Kerscher, Berlin 1993, S. 120-152

Lentes, Thomas: „Andacht“ und „Gebärde“. Das religiöse Ausdrucksverhalten, in: kulturelle Reformation. Sinninformation im Umbruch – 1400 – 1600, hrsg. von Bernhard Jussen und Craig Koslofsky, Göttingen 1999, S. 30ff.

Lentes, Thomas: Inneres Auge, äußerer Blick, heilige Schau, in: Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen, hrsg. von Klaus Schreiner, München 2002, S. 179-221

Lentner, Leopold: Prolog und Prooemium zum Zisterziensertraktat Malogranatum, Heiligenkreuz 1984

Liebmann, M.J.: Die deutsche Plastik 1350-1550, Gütersloh 1984²

Lindmeier, Kerstin; Wallner, Michael: Babyface. In: Psychologie und Schönheit. Physische Attraktivität als wissenschaftlicher Perspektive, hrsg. von Andreas Hegovich, Wien 2001

Longhi, Roberto: Giudizio sul duecento et ricere sul trecento nell' Italia centrale, Firenze 1974

Lorenz, Konrad: Die angeborenen Formen möglichen Verhaltens (1943)

Lussi, Kurt: Das gnadenreiche Christuskind, Lindenberg 2001

Machilek, Franz: Privatfrömmigkeit und Staatsfrömmigkeit, in: Kaiser Karl IV 1316 – 1378, hrsg. von Ferdinand Seibt, München 1978, S. 87ff.

Male, Èmile: L'Art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du VIIIe siècle. Études sur l' iconographie apres de concils de trente, Italie, France, Espagne, Flandres, Paris 1951

Marchal, G.: Bildersturm im Mittelalter, Historisches Jahrbuch, 113, 1993, S. 255-282

Matejcek, Antonin; Pesina, Jaroslav: Gotische Malerei in Böhmen. Tafelmalerei 1350 – 1450, Prag 1955

Meier, Hans-Rudolf: Selbstdarstellung institutioneller Donatoren und Auftraggeber in der Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst, hrsg. von Hans-Rudolf Meier, Carola Jäggi und Philippe Büttner, Berlin 1995, S. 183ff.

Meiss, Millard: Painting in Florence and Siena after the Black Death. The arts religios and society in the mid-forteenth century, Princeton 1980

Michalsky, Tanja: Sponsoren der Armut. Bildkonzepte franziskanisch orientierter Herrschaft, in: Medien der Macht, hrsg. von Tanja Michalsky, Berlin 1991, S. 121ff.

Minkenber, Georg: Die plastische Marienklage. Ein Beitrag zu ihrer Entstehung und ihrer geistesgeschichtlichen Grundlage, Aachen 1986

Molitor, Hansgeorg: Frömmigkeit in Spätmittelalter und früher Neuzeit als historisch-methodisches Problem, in: Festschrift für Ernst Walter Zeeden zum 60. Geburtstag, Münster/Westf. 1976, S. 1-21

- Mückshoff, Meinolf: Die mariologische Prädestination im denken der franziskanische Theologie, in: Franziskanische Studien, Vierjahresschrift, Bd. 39, 1957, S. 288-502
- Müller, Ingo; Schuster, Stefanie: Was zeichnet ein schönes gesicht aus? In: Psychologie und Schönheit. Physische Attraktivität als wissenschaftlicher Perspektive, hrsg. von Andreas Hegovich, Wien 2001
- Noack, Ferdinand: Die Geburt Christi in der bildenden Kunst bis zur Renaissance, Darmstadt 1894
- Oettinger, Karl: Der Meister von Wittingau und der böhmischen Malerei des späten 14. Jahrhunderts, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 2, 1953, S. 293ff.
- Ohly, Friedrich: Hoheliedstudien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis 1200, Wiesbaden 1958
- Osten, Gerd von der: Süddeutsche Schmerzensmänner und „böhmische“ Marienklagen, Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 2 (1935), S. 519-529
- Otavsky, Karel: Die Sankt Wenzelskrone im Prager Domschatz und die Frage der Kunstauffassung am Hofe Karls IV, Zürich 1976
- Paatz, Walter: Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur des 15. Jahrhunderts, Heidelberg 1956
- Pächt, Otto: Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache, in: Katalog zur Ausstellung „Europäische Kunst um 1400“, Wien 1962, S. 52-56
- Panofsky, Erwin: Imago pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmannes“ und der „Maria mediatrix“, in: Festschrift für Max J. Friedländer, Leipzig 1927, S. 261-308
- Passarge, Walter: Das deutsche Vesperbild im Mittelalter, Köln 1924
- Pelikan, Jaroslav: Maria. 2000 Jahre in Religion, Kultur und Geschichte, Freiburg i. Br. 1999
- Pesina, Jaroslav: Retrospektive Strömungen in der Tafelmalerei des Schönen Stils in Böhmen, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, (1976), S. 29-52
- Pesina, Jaroslav: Gotische Malerei in Böhmen, Prag 1977
- Pezzini, D.: Il sogno della croce e liriche del Duecento inglese sulla passione, Parma 1992
- Pinder, Wilhelm: Zum Problem der Schönen Madonnen um 1400, in: Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907 – 1935, hrsg. von Leo Bruhne, Leipzig 1938, S. 91ff.
- Pinder, Wilhelm: Die dichterischen Wurzeln der Pietà, in: Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907 – 1935, hrsg. von Leo Bruhne, Leipzig 1938, S. 29-49
- Pochat, Götz: Theater und Bildende Kunst in Italien, Graz 1990
- Pochat, Götz: Internationale Gotik, Realität oder Phantasiegebilde, in: Internationale Gotik in Mitteleuropa, hrsg. von Götz Pochat und Brigitte Wagner, Graz 1990, S. 9-20
- Poeschke, Joachim: Die sieneser Domkanzel des Niccola Pisano. Ihre Bedeutung für die Bildung der Figur im „stile nuovo“ der Dante Zeit, Berlin 1973
- Polc, Jaroslav Vaclav: De origine festi visitationis Beatae Mariae Virginis, Rom 1967
- Previtali, Giovanni: Il „Bambin Gesù“ come „immagine devozionale“ nella scultura italiana del Trecento, in: Paragone Arte, 249, S. 31-40

Rädle, Fidel: Karl IV. als lateinischer Autor, in: Kaiser Karl IV. 1316 – 1378, hrsg. von Ferdinand Seibt, München 1978, S. 253-260

Rahmer, H.: Ignatius von Loyola und das geschichtliche Werden seiner Frömmigkeit, Graz 1949²

Ringboom, Sixten: Devotional Image and Imaginative Devotion. Notes on the place of late medieval piety, in: Gazette des Beaux Arts, 6, 1969, S. 157-170

Röcke, Werner: Die Faszination der Traurigkeit. Inszenierung und Reglementierung von Trauer und Melancholie in der Literatur des Spätmittelalters, in: : Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle, hrsg. von Claudia Benthien, Köln 2000, S. 100-119

Rode, Rosemarie: Studien zu den mittelalterlichen Kind-Jesu-Visionen, Frankfurt am Main 1957

Röhring, Florian: Der Verduner Altar, Wien 1955

Rubin, Miri: Corpus Christi. The Eucharist in the late medieval culture, England 1991

Rubin, Miri: Der Körper als Eucharistie im Mittelalter, in: Gepeinigt, begehrt, vergessen – Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter, hrsg. von Klaus Schreiner und Norbert Schnitzler, München 1992, S. 23-41

Ruh, Kurt: Bonaventura deutsch. Ein Beitrag zur deutschen Franziskaner Mystik und –Scholastik, Bern 1956

Saenger, P.: Silent reading: impact on late medieval script and society, in Viator, Vol. 13, Berkely, L.A. 1982

Schädler, Alfred: Zum Werk des Meisters der Lorcher Kreuztragung, in: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst 3 (1954), S. 80-88

Scheffczyk, Leo: Mariengeheimnis in Frömmigkeit und Lehre der Karolingerzeit, München 1957

Schlegel, Ursula: The Christchild as Devotional Image in medieval sculpture. A contribution to Ambrogio Lorenzetti studies, in: Art Bulletin, 1970, S. 1-10

Schmidt, Gerhard: Malerei bis 1450. Tafelmalerei – Wandmalerei – Buchmalerei, in: Gotik in Böhmen, hrsg. von Karl M. Swoboda, München 1969, S. 167ff.

Schmidt, Gerhard: Zu einem Buch über den Meister der Schönen Madonnen, in: Gotische Bildwerke und ihre Meister, Wien 1992

Schmidt, Gerhard: Paralipomena zu einer Ausstellung: „Die Parler und der Schöne Stil, in: Gotische Bildwerke und ihre Meister, 1992, S. 267ff.

Schmolinsky, Sabine: Imagination vorbildlicher Weiblichkeit. Zur Konstitution einer exemplarischer Biographie im mittelalterlichen lateinisch-deutschen Marienleben, in: Maria in der Welt. Marienverehrung im Kontext der Sozialgeschichte 10. bis 18. Jahrhundert, hrsg. von Claudia Opitz, Hedwig Röckelein, Gabriela Signori, Guy P. Marchal, Zürich 1993, S. 81-95

Schneider, Frida Carla: Die mittelalterlichen deutschen Typen und Vorformen des Vesperbildes, Phil. Diss. Kiel 1931

Schnitzler, Norbert: Ikonoklasmus – Bilderstreit. Theologie, bildende Kunst und ikonoklastisches Handeln, München 1996

Schnitzler, Norbert: Illusion, Täuschung und Schöner Schein. Probleme der Bilderverehrung im späten Mittelalter, in: Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen, hrsg. von Klaus Schreiner, München 2002, S. 225-239

Schreiner, Klaus: Si homo non pecasset...Der Sündenfall Adams und Evas in seiner Bedeutung für die soziale, seelische und körperliche Verfasstheit des Menschen, in: in: Gepeinigt, begehrt, vergessen – Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter, hrsg. von Klaus Schreiner und Norbert Schnitzler, München 1992, S. 41-85

Schreiner, Klaus: Maria, Jungfrau, Mutter, Herrscherin, München 1994

Schmugge, Ludwig: Kurie und Kirche in der Politik Karl IV, in: Kaiser Karl IV. 1316 – 1378, hrsg. von Ferdinand Seibt, München 1978, S. 73ff.

Schultes, Lothar: Der Anteil Österreichs an der Entwicklung der Plastik des Schönen Stils, Wien 1982

Schultes, Lothar: Die Marienfigur von Schinckau und der Admont-Freiburger Madonnentypus, in: Gotika v zápachních cechách 1230 – 1530, Prag 1998, S. 3-41

Schultes, Lothar: Der Meister von Großlobming und die Wiener Plastik des Schönen Stils, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte,

Schuppisser, Fritz Oskar: Schauen mit den Augen des Herzens, in: Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters, hrsg. von Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1993, S. 169-211

Schwager, R.: Ignatius und seine Exerzietien im Wandel der Kirche, Zürich 1970

Schwarz, Michael Viktor: Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungsphasen im Vorfeld des Weichen Stils, 2 Bde., Worms 1986

Schwarz, Michael Viktor: Die Schöne Madonna als komplexe Bildform, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wien 1994, Bd. 2, S. 663-678

Schwerthoff, Gerd: Christus zerstückeln. Das Schwören bei den Gliedern Gottes und die spätmittelalterliche Passionsfrömmigkeit, in: Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen, hrsg. von Klaus Schreiner, München 2002, S. 499-529

Seegets, Petra: Passionstheologie und Passionsfrömmigkeit im ausgehenden Mittelalter. Der Nürnberger Franziskaner Stephan Fridolin (gest. 1498) zwischen Kloster und Stadt, Tübingen 1998

Seegets, Petra: Leben und Streben in spätmittelalterlichen Frauenklöstern, in: Spätmittelalterliche Frömmigkeit zwischen Ideal und Praxis, hrsg. von Berndt Hamm und Thomas Lentjes, Tübingen 2001, S. 24-45

Seibt, Ferdinand: Karl IV. Ein Kaiser in Europa 1346 – 1378, München 1994

Sinibaldi, Giulia; Bruetti, Giulia: Pittura italiana del duecento e trecento. Catalogo della mostra giottesca di Firenze, Firenze 1937

Spechtler, Franz Viktor: Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg, Berlin 1972

Stejskal, Karel: Die byzantinischen Einflüsse auf die gotische Tafelmalerei Böhmens, in: Ikone und frühes Tafelbild, hrsg. von Heinrich Nickel, Wissenschaftliche Beiträge Martin-Luther-Universität, Halle-Wittenberg, 1988, S. 157-163

Steinberg, Leo: The sexuality of Christ in Renaissance art and in modern oblivion, Chicago 1996²

Sterling, Charles: La peinture médiévale à Paris 1300 – 1500, Paris 1987

Staubach, Nikolaus: Von der persönlichen Erfahrung zur Gemeinschaftsliteratur, in: Ons geestelijk erf: driemaandelijks tijdschrift voor de geschiedenis van de universitaire faculteiten Sint-Ignatius to Antwerpen, Leuven, Bd. 68, 1927, S. 200-228

Strnad, Josef: Listár král. Mestea Plzne a druhdy podelanych ossad I, 1350 – 1450, Pilsen 1891

Ströter-Bender, Jutta: Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität, Köln 1992

Suckale, Robert: Studien zu Stilbildung und Stilwandel der Madonnenstatue der Ile-de-France zwischen 1230 – 1300, München 1971

Suckale, Robert: Die Sternberger Schöne Madonna, in: Resultatband zur Ausstellung "Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400, Köln 1978, S. 117ff.

Suckale, Robert: Die Glatzer Madonnentafel des Prager Erzbischofs als gemalter Marienhymnus. Zur Frühzeit der böhmischen Tafelmalerei mit einem Beitrag zur Einordnung der Kaufmannschen Kreuzigung, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wien 1994, Bd. 2, S. 737-756

Suckale, Robert: Die Hofkunst Ludwigs des Bayern, München 1993

Suckale, Robert; Weniger, Matthias: Malerei der Gotik, Köln 1999

Swarzenski, Hans: Miscellen. Quellen zum deutschen Andachtsbild, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd.4 (1935), S. 141-144

Swarzenski, Hans: Italienische Quellen der deutschen Pietà, in: Festschrift für Heinrich Wölfflin, München 1924, S. 24ff.

Theobald, Michael: Mit den Augen des Herzens sehen. Der Epheserbrief als Leitfaden für Spiritualität und Kirch, Würzburg 2000

Tuchman, Barbara: Der ferne Spiegel, München 1982

Vloberg, Maurice: La vierge et l'enfant dans l'art française, Bd. I – II, Grenoble 1933

Walter-Bynum, Caroline: Jesus as mother. Studies in the spirituality of the high middle ages, Berkely 1982

Walter-Bynum, Caroline: Seeing and Seeing Beyond. The mass of St. Gregory in the 15th century, Aufsatz 2002 (bisher unveröffentlicht)

Welsh, Ruben Ernest: Archbishop John of Jenstein. Pappalism, Humanism an Reformation in Pre-Hussite Prague, Paris 1968

Wenzel, Hans: Eine Wiener Christkindwiege in München und das Jesuskind der Margarethe Ebner, in: Pantheon, 18, 1960, S. 276-283

Wenzel, Hans: Die Christus-Johannes-Gruppe des XIV Jahrhunderts, Stuttgart 1960

White, John: Duccio. Tuscan Art and the medieval workshop, London 1978

Winter, Eduard: Frühhumanismus – Seine Entwicklung in Böhmen und seine europäische Bedeutung für die Reformbestrebungen im 14. Jahrhundert, Berlin 1964

Aktuelle Untersuchung aus der modernen Attraktivitätsforschung

„Beautycheck“. Ursachen und Folgen von Attraktivität. Studie der Universität Regensburg, (2001)
Internetausdruck

Weitere Nachschlagewerke:

Maria. Kunst, Brauchtum und Religion in Bild und Text, Freiburg, Basel, Wien 1997

Lexikon für Theologie und Kirche, v.a. Bd. 1; 4; 10, Freiburg 1960

Lexikon des Mittelalters

Kataloge

La Madonna Ognisanti di Giotto restaurata, Florenz 1992

L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285-1328, Louvre Paris 1998

Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400, Köln 1978

Europäische Kunst um 1400, Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums, Wien 1962
Gotik. Prag um 1400. Der Schöne Stil – Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik,
Sonderausstellung des Historischen Museums Wien in Zusammenarbeit mit der National Galerie
Prag, Wien 1990

Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit, Ausstellung Liebieghaus Museum alter
Plastik, Frankfurt am Main 1976

Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386-1572, Ausstellung Schallaburg 1986

Schöne Madonnen 1350-1450. Ausstellung des Salzburger Domkapitels, Salzburg 1965

Stabat Mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400, Ausstellung des Salzburger
Domkapitels, Salzburg 1970

Svetice s Knihou. Nove zakoupené mistrovské dílo gotického umění. Ausstellung der National Galerie
Prag, Prag 1996

The body of Christ in the art of Europe and New Spain 1150-1800, Ausstellung des Museums of Fine
Art, Houston 1997

Quellentexte:

Agnes Blannbekin: Vita et Revelaciones, Cap. LIV, in : Mittelalterliche Visionsliteratur. Eine Anthologie, hrsg. von Peter Dinzelbacher, Darmstadt 1980, S. 175

Analecta hymnica, Bd. XLVIII, hrsg. Von Guido Drewes, Leipzig 1886

Arnulf van Leuven: Salve Salve, summa bonus, in: Lateinische Lyrik des Mittelalters, hrsg. von Paul Klopsch, Stuttgart 1985

AS, Oct, I, 535, Acta sanctorum, Bollandus, Antverpiae 1643

Augustinus: De genesi ad litteram, Buch VIII-XII, hrsg. von der Bibliothèque Augustienne, 1972

Augustinus : De libero arbitro, Buch III – XVIII, hrsg. von der Bibliothèque Augustienne, 1972

Bernhard von Clairvaux: Sermones super Cantica Canticorum,

Bonaventura: Breviloquium, IV.1, Omnia Opera, hrsg. Typographica collegii S. Bonaventura, Florenz 1887

Bonaventura: Commentaria in quatuor libros sententiarum magistri Petri Lombardi, Libr. III, d.I, ad 2 , Omnia Opera, hrsg. Typographica collegii S. Bonaventura, Florenz 1887

Birgitta von Schweden: Revelaciones, hrsg. von B. Bergh, Uppsala 1967

Carolus IV: Vita Caroli Quarti, hrsg. Von Eugen Hillenbrand, 1979

Christi Leiden in einer Vision geschaut, hrsg. von F. Pickering, Manchester 1951

Chronik Altenmarkt (i. Pongau), Bd. 11, hrsg und bearbeitet von Johannes Neuhardt, Altenmarkt 1996

Concilia Pragensia 1353-1413 (Prager Synodalbeschlüsse), hrsg. von C. Höfler, Wien 1972

Dante Alighieri: Divina Commedia, hrsg. Von Hermann Gmelin, München 1988²

Margarethe Ebner: Offenbarungen, hrsg. von Philipp Strauch, Freiburg i. Br. 1882

Fontes rerum bohemicarum, hrsg. von J. Jirec, J. Emler, F. Tadra, Bd. IV, Prag 1882-1884

Hericus von Kempelen: De imaginibus et earum adoratione et veneratione. Staatsbibliothek Berlin, Ms. Theol. Lat. Quart. 174, fol. Ir-12v.

Hugo von St. Viktor: De sacramentis christianae fide, Lib. II, Pars I, Migne PL 176 347 C

Hugo von St. Viktor: De institutione novitiorum, Migne PL 176, Sp. 925-951

Humbertus de Romanis: Expositio, C1, qu. 55, in : Humbertus de Romanis : Opera de vita regulari II, hrsg. von Joachim Joseph Berthier, Rom 1889

Irenäus Lugdunensis (Irenäus von Lyon) : Adversus haereses, Lib. IV. Und V., hrsg. von Norbert Brox, Freiburg i. Br. 2001

Jacopone da Todi: Stabat mater dolorosa, in: Lateinische Lyrik des Mittelalters, hrsg. von Paul Klopsch, Stuttgart 1985

Jan Hus: Sermones in Capella Bethlehem, hg. Von Václav Flajshans, Bd. IV, Prag 1941

Magistra Jana Husi: sbrané spisy Ceské, ed. Karl Jaromir Erben, Vol. I, Praha 1865

Johannes de Caulibus: *Meditationes Vitae Christi*, hrsg. und bearb. von M: Stallings-Taney, *Corpus Christianorum, continuato CL II, ORT ???*

Listar kral. Meska Plzne a druhdy poddanych ossad I 1350-1450, hrsg. von Josef Strnad, Pilsen 1891

Ludolphus de Sachsonia: *Vita Christi*, hrsg. Bolard/Rigollot, Paris 1865

Malogranatum, HS Prag, Incunabel, Gallus Abbas Zisterziensis, Straßburg um 1443

Mansi, Bd. 19, Graz 1960

Matthias von Janov: *Regulae veteris et novi testamenti, Dist. VI*, hrsg. von Jana Nechutová, Collegium Carolinum, München 1993

Monumenta Germ. Hist. *Constitutiones et acta publica imperatorum et regnum*, Bd. III

Murner, Thomas: *Narrenbeschwörungen*, hrsg. von M. Spanier, Berlin, Leipzig 1926

Nicolai de Dresda: *De imaginibus*, hrsg. Von Jana Nechutová, aus : *Sbornik Praci Filosofické Faculty, Brněnské University*, (1970), S. 211-240

Opus Caroli regis contra synodum (Libri Carolini), hrsg. Von Ann Freeman, *Monumenta Germanorum Historiae, Concilia II,I*, Hannover 1989

PEZ, *scriptores rerum Austriae. Veteres ac genuini*, Vienna 1743/45, II

Seuse, Heinrich: *Vita*, in: *Deutsche Schriften*, hrsg. von Karl Bihlmeyer, Stuttgart 1907

Seuse, Heinrich: *Büchlin der ewgen wisheit*, in: *Deutsche Schriften*, hrsg. von Karl Bihlmeyer, Stuttgart 1907

Seuse, Heinrich: *Minnebüchlin*, in: *Deutsche Schriften*, hrsg. von Karl Bihlmeyer, Stuttgart 1907

Speculum humanae salvationis, Stiftsbibliothek Kremsmünster, hrsg. und bearbeitet von Manuela Niesner, Köln Weimar 1995

Speculum Virginum

Trez etaz de bones ames, London British Library, MS ADD 39843, fol 28

Walafried Strabo: *Homilia in initium evangelii S. Matthaei*, PL 114, 850