

sozusagen „greifbarer“, für uns Menschen wirklicher, Tatsache geworden. Da in ihr Gott doch nicht bloß vorübergehend Wohnung genommen, sondern dauernd sich in ihr niedergelassen und aus ihr Mensch geworden ist. Weil sie Ihn so den Menschen gebracht hat, wie niemand sonst, sind alle anderen „schwächeren“ und „dünnere“ Annäherungen Gottes an die Menschen, wie sie allenthalben im Alten Bunde festzustellen sind, vom Paradies angefangen bis zum Tempel Salomons, alle Erscheinungen Gottes vor den heiligen Männern und Propheten — nur Vorbilder und Vorahnungen jener einzig echten und ganz und gar „wirklichen“ Erscheinung Gottes unter den Menschen, wie sie in ihrem Schoße sich vollzog. Darum ist sie so, wie kein anderes Geschöpf, mit einzigartigen Banden mit der allerheiligsten Dreifaltigkeit selbst verknüpft, wie wieder der Heilige Vater in seiner letzten Kundgebung gesagt hat. Darum ist sie die Gnadenvolle schlechthin, der Herr ist mit ihr, wie mit niemanden sonst, sie ist die Gesegnete unter den Frauen; denn: „der Heilige Geist wird herabkommen auf dich und die Kraft des Allerhöchsten Vaters dich überschatten und das Heilige aus Dir geboren, wird genannt Sohn Gottes!“ (Luk 1, 35). So wird sie das Geschöpf, von dem man einfachhin alles Gute und Ausgezeichnete aussagen muß, was immer das große Schöpfungs-, Erlösungs- und Heiligungswerk des dreieinigen Gottes aus einem Menschen machen kann! Daher ist, zu Ende gedacht, in dem „hortus conclusus“ alles ausgedrückt, von ihrer Unbefleckten Empfängnis bis zu ihrer leiblichen Himmelfahrt, daß sie die jungfräuliche Gottesmutter und zugleich die große Mutter der Menschen, die neue Eva ist, wie sie wieder Pius XII. schon des öfteren genannt hat.

Und noch etwas ist darin eingeschlossen, es kommt in dieser Überfülle der Bilder, in dieser ganzen Versammlung aller Kreaturen vor ihr ganz mächtig zum Ausdruck: Daß sie doch eigentlich die geheime Herrin von allem ist, was Gott je geschaffen und gebildet hat. Wie hat doch der Papst es als Höchstes gesagt bei seiner letzten Ansprache am Tag der Verkündung des Dogmas: *Regina dell' Universo*, Königin des ganzen Weltalls, des ganzen Universums!

Josef Dillersberger

\*

## IN KUNSTHISTORISCHER SICHT

Die vielfältigen Wandlungen der Geisteshaltung des späten Mittelalters lassen sich besonders klar überblicken, wenn wir die während dieser Zeit entstandenen neuen Glaubenssymbole innerhalb der bildenden Kunst betrachten. Denn diese ikonographischen Neubildungen sind ja das künstlerische Ergebnis eines Wandlungsprozesses im religiösen Fühlen und theologischen Denken, Abbilder der sich wandelnden Formen religiöser Vorstellungen.

So bilden sich im Zeitalter der abendländischen Mystik neue Bildformen aus, welche für die einsame persönliche Andacht gedacht sind und nicht in großen Kirchen eine bestimmende Rolle spielen sollten, sondern für abgelegene Einzelkapellen, Oratorien und Zellen bestimmt waren. Dazu zählen die Kultbildformen der Pietà („Heilandsklage“), des





Innsbrucker Meister 1521, „Hortus conclusus“, Stift Wilten

#### DIE BILDSYMBOLIK DES GEMÄLDES

*Hortus conclusus* (ringsum eingegatter Garten) + *porta clausa* (verschlossene Pforte) + *porta aurea* (goldene Pforte) + *fons signatus* (versiegelte Quelle) + *virga Aaron* (blühender Stab Aarons) + *urna aurea* (goldene Urne) + *rubus Moisis* (Dornbusch des Moses) + *templum Dei* (Tempel Gottes) + *fons hortorum*, *puteus aquarum viventium* (Quelle der Gärten, Brunnen lebendiger Wasser) + *vellus Gideonis* (Fell Gideons) + *altare thymiamatis* (Rauchopferaltar) + *arca Domini* (Bundeslade des Herrn) + *sicut lilia inter spinas* (Wie die Lilie unter den Dornen) + *vox turturis audita est in terra nostra* (Die Stimme der Turteltaube wurde gehört in unserem Lande) + *ancilla Domini* (Magd des Herrn) + *ave, gratia plena, Dominus tecum* (Sei begrüßt, Gnadenvolle, der Herr ist mit dir) + *veritas* (Wahrheit) + *pax* (Friede) + *justitia* (Gerechtigkeit) + *misericordia* (Barmherzigkeit)





*Kreis des Lienhard Pambstell (St. Veit), um 1505; Relief aus Maria Saal (Kärnten)*



Schmerzensmannes und die Christus-Johannes-Gruppe. Ihnen gemeinsam und für ihren geistigen Gehalt aufschlußreich ist, daß sie, deren Wurzeln wir in der geistlichen Lyrik des 13. Jahrhunderts erkennen und die selbst um 1300 zuerst plastische Gestalt gewinnen, die aphoristische Verdichtung und künstlerische Isolierung des Kernes jener Empfindungen darstellen, welche damals der gläubige Mensch breitesten Schichten des Volkes aus der Betrachtung des Christuslebens schöpfte. So erklärt sich die Pietà als eine symbolhafte Abbeviatur der Beweinung Christi, wie letztere die oft vielfigurigen „heiligen Gräber“ bis in die Neuzeit hinein bildeten. In der Halbfigur des Schmerzensmannes verkörpert sich ein Kreis von Vorstellungen, der den Gläubigen aus der Betrachtung der Passion erwuchs und in der Christus-Johannes-Gruppe ist der Kern der Darstellung des Letzten Abendmahles, die leidvolle Verbundenheit des seiner Passion gewissen Heilandes und seines Lieblingsjüngers, erhalten. Alle diese Darstellungen der Mystikerzeit, die bei aller einprägsamen Konzentration von schmerzhaftem Lyrismus getragen sind, waren tatsächlich in der Lyrik vorgebildet, ehe sie als plastische Gruppen in Erscheinung traten. Sie alle formen erschütternd die zweieinsame Leidensgemeinschaft des Menschen mit Gott.

Dem in den bunten Farben des höfischen und bürgerlichen profanen Lebens prangenden „Herbst des Mittelalters“ hingegen, dem 15. Jahrhundert, gehören als ikonographische Neuformungen mehrere Bildinhalte an, die aus dem Bereiche der älteren sakralen Darstellungen nicht durch Reduktion des äußeren Umfanges und durch Sammlung ihres Gefühlsgehaltes zu einer höchsten symbolhaften Prägung, sondern ganz im Gegenteil durch Weiterdichten am Überlieferten, durch Erweiterung des bisher Dargestellten, durch Häufung von älteren Symbolen zur Herbeiführung eines vielgestaltigen, oft prunkvollen und meist volkstümlichen Darstellungsbereiches entstanden. So erweiterte sich die ältere traditionelle Form der „Heiligen Familie“ zu der Massendarstellung der „heiligen Sippe“, in deren Rahmen adelige und bürgerliche Stifter sich porträtgetreu verewigen lassen konnten, wodurch das profane Element sich des Sinnes und des Inhalts des Bildes bemächtigte, das als eine Bildnisgruppe von Stiftern zuletzt säkularisiert erscheint (Obervellacher Altar des Jan van Scorel, 1520).

Im gleichen Sinne sind eminent spätmittelalterlich die beiden gedanklich eng miteinander verbundenen Bildformen des *Hortus conclusus* und der *Einhornjagd*. Besonders die rheinische (Köln) und die oberitalienische Malerei (Stefano da Zevio, Verona) ließen es sich schon zu Beginn des 15. Jahrhunderts angelegen sein, die heilige Jungfrau und ihr Kind in die liebliche Umgebung eines umzäunten Gartens voll Blumen und Frühlingsschönheit zu versetzen. Die höfisch fundierte Kunst des „weichen Stils“ konnte sich an diesen gefälligen Schilderungen kaum genügen, durch welche die heiligen Personen in den Bereich profanen Lebens geführt und dem gläubigen Menschen nahegebracht wurden. In der Folgezeit bereicherten sich diese Vorstellungen des „Paradeisgärtleins“ mit weiteren marianischen Symbolen, die hier von berufener Seite Deutung finden und welche die Künstler immer schwieriger zu einer überzeugenden Bildeinheit zusammenschließen konnten. Gerade die deutschen Künstler nahmen sich mit inniger Ver-



senkung dieses Themas an, das sie immer wieder durchdachten und aus neuen entlegenen Quellen her bereicherten. Die letzte Entwicklung nahm diese Darstellungsform unter den Händen des Mathis Gothart Nithart (Grünewald), der nach 1510 in einem Doppelbild des Isenheimer Altares die überlieferte Form des Hortus conclusus durch Beifügung von Darstellungselementen, die aus den Visionen der heiligen Birgitte stammen, zu einer großartigen Allegorie der Menschwerdung Christi erweiterte.

Den gleichen Weg ging mit anderen Mitteln die deutsche Kunst um 1500: bereits in der Kathedralplastik des 13. Jahrhunderts finden wir an Kapitälchen und Konsolen ein symbolhaftes Thema, das dem hellenistischen Gedankenkreise des Physiologus entstammt: das Einhorn, das in den Schoß einer Jungfrau flüchtet. Die Kirche sah darin Jesus symbolisiert, der im Schoße Mariens Mensch wurde. Andererseits hatten schon seit langem die französischen Bildteppiche namentlich der Touraine für höfische Besteller Bilder der Jagd des Einhorns durch Jäger und Meute geliefert. Durch die Einfügung des Einhornmotivs in die Bildform des Hortus conclusus entstand jene „Einhornjagd“, in welcher der jägerhaft gewandete Erzengel Gabriel das Einhorn, das Symbol Christi, verfolgt, das sich innerhalb der Mauern des „Hortus conclusus“ zur heiligen Jungfrau geflüchtet hat. So war eine im Kerne sakrale Bildform entstanden, die dem Herzen des jagdfrohen Adels besonders behagen mochte. Formengeschichtlich stellt sie die spätmittelalterliche Vorgängerin der nachmittelalterlichen „Immaculata conceptio“ dar. Während aber Grünewald seine Bildform der Menschwerdung Christi als ein spiritualistisches Idyll komponierte, bildet die Einhornjagd, die wir wesentlich im frühen 16. Jahrhundert in Malerei und Plastik finden, ein Beispiel der Säkularisation der sakralen Kunst durch fortschreitende Aufnahme profaner Darstellungselemente.

Darstellungen der „Einhornjagd“ finden sich einerseits in einem sächsisch-schlesischen Bereiche, andererseits in den Alpenländern Tirol und Kärnten, die beide hierin rheinischen Vorbildern folgen dürften. Hier seien nun zwei alpenländische Darstellungen der Einhornjagd vorgeführt. Die erste ist ein in Lindenholz geschnittenes großes Relief eines Altarschreines, der aus der Propsteikirche von Maria Saal stammt und in das Museum des Geschichtsvereines für Kärnten (Klagenfurt) gelangt ist. Leider hat es seine ursprüngliche Farbfassung und damit auch die Beschriftung der einzelnen symbolischen Beigaben verloren. Unter einem reich geschnitzten Rankenbogen gewinnt das Bildwerk mit seinen vielen Einzelheiten eine ansehnliche Raumtiefe, die ursprünglich von der Farbigkeit noch mehr betont wurde. Der Schnitzer hat innerhalb des Hochformates die drei Hauptfiguren kompositionell zu einer Gruppe vereinigt: die heilige Jungfrau im verschlossenen Garten, versunken in seligem Lächeln (die Figur des Einhorns ist verloren), den Erzengel Gabriel, der das (abgebrochene) Hifthorn hob, und die geharnischte Rittergestalt Gideons, der sonst nebensächlich behandelt wird, hier aber offenbar zum Bildnis des Stifters dieses Altares ausgebildet wurde. Auch in dem jetzt farblosen Zustand zeigt diese Altartafel in besonderem Maß die nervöse Bewegtheit der Kärntner Kunst. Ihr Meister dürfte in der nahen Herzogstadt St. Veit um 1510 im Kreise des (in Gürk nachweisbaren) Lienhard Pambstall zu suchen sein. Seiner Werkstatt ent-



stammen zwei vollständige Flügelaltäre des gleichen Museums, der legendenumwobene Jakobusaltar aus Tiffen und der noch reichere Altar der beiden heiligen Johannes aus St. Veit. — Die Komposition des Altarreliefs aus Maria Gail scheint in Kärnten Schule gemacht zu haben; denn etwa zehn Jahre später hat sie ein Villacher Maler fast wörtlich an einem Flügelgemälde des Altares von Maria Gail wiederholt.

Von einem wesentlich anderen regionalen und zeitlichen Gepräge spricht die mächtige Zirbenholztafel von 1521 mit der Einhornjagd im Besitze des Stiftes Wilten; sie wurde 1950 auf der Ausstellung „Gotik in Tirol“ in Innsbruck (Kat. Nr. 202) der Öffentlichkeit gezeigt. Ihre originale spitzbogige Form läßt vermuten, daß sie ursprünglich (etwa wie die Reliefs der Hemmalegende in Gurk) an den Wänden eines Kreuzganges aufgehängt war. Die Wiltener Einhornjagd, die eine Haustadttradition mit dem Abte Leonhard Klingler (1498 bis 1530) in Verbindung bringt, drängt nicht wie das Kärntner plastische Werk die Gestalten zu einer festen kompositionellen Bindung aneinander, sondern läßt sie locker gereiht sich entfalten, so daß ihre wechselseitigen Beziehungen kaum augenfällig werden und der Eindruck eines vielgliedrigen Idylls entsteht. Diese renaissancehafte volle Entfaltung der Einzelheiten zeigt sich besonders an der Gestalt der sitzenden heiligen Jungfrau, deren weiter Mantel sich allseits ausbreitet und eine fast ornamentale strenge Form bildet, ebenso wie eine ähnliche Mantelform den jagenden Erzengel fast zur Unbeweglichkeit bannt. Die Farben des Gemäldes, das einem Innsbrucker Meister zuzuschreiben ist, sind renaissancehaft satt und kostbar und machen gleichfalls ein beharrendes Stimmungselement aus.

So wie das Relief aus Maria Saal die Einhornjagd in einer spezifisch kärntnerischen Kompositionsform gestaltet, so ist die Komposition der Wiltener Tafel von 1521 als in Tirol heimisch anzusprechen. Erst vor kurzem wurde im Kreuzgang des Bozener Dominikanerklosters ein kompositionell sehr ähnliches Fresko Friedrich Pachrs (um 1430/35 bis nach 1508) aufgedeckt.

Es ist anzunehmen, daß die Bildidee der Einhornjagd an sich zuerst im Bereiche des Dominikanerordens gedanklich konzipiert worden ist. Erscheint doch das Thema auf deutschem Boden zuerst in einem Dominikanerbrevier der Stadtbibliothek von Kolmar; für die dortige Dominikanerkirche malte um 1475 Martin Schongauer diese Darstellung auf die Altarrückwand. Man hat überdies in der viergliedrigen Hundemeute des jagenden Erzengels eine Allegorie der „Domini canes“ zu erblicken.

Innerhalb der spätmittelalterlichen Kunst zählen die beiden miteinander zusammenhängenden Bildthemen des Hortus conclusus und der Einhornjagd zu den in die Tiefe der biblischen Bildsprache vordringenden symbolhaften Kompositionen, welche das Mysterium der Herabkunft des Erlösers auch dem Laienverständnis anschaulich machen wollten.

*Heinrich Decker*

Literatur: Frauenfelder, Die Symbolik des mystischen Gartens Mariae, Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, n. F. XXXVIII, 1936, p. 133. — H. Graf, Die Darstellungen der sakralen Einhornjagd in der altdeutschen Kunst. Diss, Münster 1923.