

DIE ENTSTEHUNG DER FREIFIGURENGRUPPE DER BEWEINUNG CHRISTI IN DER SPÄTGOTISCHEN PLASTIK SCHWABENS

Die Entwicklung der deutschen Plastik des 14. und namentlich des 15. Jahrhunderts führte dazu, Einzelplastiken, die ursprünglich an den Portalgewänden und Pfeilern der Kirchen und in den Flügelaltären durch architektonische Rahmenformen isoliert waren, miteinander geistig und formal in Beziehung zu setzen. Eine gemeinsame Handlung bewegte die Gestalten und schloß sie zu Gruppen zusammen, so an den „Heiligen Gräbern“ die Grablegung des Herrn. Die deutsche Mystik des 14. Jahrhunderts suchte das Unsagbare des religiösen Gefühls der Andacht in sichtbaren Formen vor Augen zu stellen; sie entnahm der Empfindungswelt und den Vorstellungen der zeitgenössischen geistlichen Lyrik neue Themen der sakralen Plastik, in denen sich der Inhalt einzelner Szenen der Passion in aphoristisch knapper Form sammelte und den Andächtigen ergriff: Die Handlung der „Heiligen Gräber“ verdichtete sich zu dem Gefühlsausbruche der Heilandsklage (Pietá); die vielgliedrige Gruppe des letzten Abendmahls reduzierte sich auf die beiden eng verbundenen Figuren der Christus-Johannes-Gruppe; äußerste geistige und formale Konzentration sammelte die Leidensfülle der Passion in die einsame Gestalt des „Erbärmdeheilands“, des Schmerzensmannes, des dornengekrönten und seine Wundmale tragenden, schon über das Irdische verklärten Erlösers, dessen erhobene durchbohrten Hände zart den Segensgestus andeuten.

Die Kompositionen solcher freiplastischer Gruppen entsprachen teils Szenen aus volkstümlichen geistlichen Spielen, teils auch den von Laienschauspielern gestellten „lebenden Bildern“ sakralen Inhalts, die bei Prozessionen und selbst bei weltlichen Festen auf einer Bühne sich den Zuschauern zeigten oder auf Schauwagen an ihnen vorüberzogen.

In der besonders formenreichen spätgotischen Plastik Schwabens können wir solche Erweiterungen der plastischen Einzelfigur zur Freifigurengruppe an Meisterwerken von hohem Rang verfolgen, die z. T. erst vor kurzem bekannt wurden. Ausgangspunkt einer solchen Entfaltung ist die bekannte, etwa lebensgroße Statue des Schmerzensmannes, die Hans Multscher (zirka 1400—1467) wohl nach 1428 als Bekrönung des einstigen Sakramentshäuschens des Ulmer Münsters schuf und die seit dem 16. Jahrhundert über dessen Westportal steht. Die schreitende Stellung der hageren Gestalt, das Vorbeugen des Oberkörpers, die unruhige Form des um ihn geschlungenen Mantels, endlich der strafende Ernst des dornengekrönten Hauptes und die momentanen Gesten der Hände ergeben eine starke Belebung dieser Einzelfigur, die mit ihrem bohrenden Blick den Beschauer fesselt und so über sich hinausweist: Multschers einsame Gestalt wird zum Protagonisten einer Darstellung der Bitternisse der Passion vor der Masse der Andächtigen; die Situation des Ecce Homo klingt mit.

1456/58 hat Multscher an dem ehemaligen Hochaltare der Stadtpfarrkirche von Sterzing die Gestalt des Schmerzensmannes zu einer Dreiergruppe erweitert (Schloß Ambras). So wie die deutsche und die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts den Herrn am Kreuz zwischen den Heiligen Maria und Johannes Ev. darstellte, so ordnete Multscher in der Mitte des



*Ehemalige Aufsatzgruppe des Hochaltars der Stadtpfarrkirche von Sterzing.
Hans Multscher (Ulm) 1456-58. Schloß Ambras.*

Photo Decker

Gesprenge des Sterzinger Hochaltares den Schmerzensmann zwischen den Statuen der heiligen Jungfrau und des Lieblingsjüngers an; dabei resultierte noch nicht eine geschlossene Gruppe, sondern die drei deutlich aufeinander bezogenen Schnitzstatuen blieben jede von einem Fialenturme des Gesprenge lose umschlossen und isoliert. Die beherrschende Mittelfigur des Heilands geht eindeutig auf das erwähnte Ulmer Jugendwerk Multschers zurück; doch wurde dessen momentane Bewegung und unmittelbare Wirkung durch feierliche Ruhe und formale Geschlossenheit ersetzt. Wie stark aber die drei Sterzinger Gesprengfiguren aufeinander bezogen sind, läßt sich am besten an der Mariendarstellung erkennen: Die ganze Gestalt biegt sich wie wankend von der Bildmitte weg, wendet ihr aber den Blick sachte zu. Alle Beziehungen zwischen den Gestalten deuten sich erst zart und zögernd, wie schamhaft an; noch scheinen sie nicht unlöslich. — Anregungen zur Bildung dieser Gruppe hat Multscher aus Italien empfangen: Wir kennen aus der oberitalienischen Kunst um 1450, z. B. aus Zeichnungen Jacopo Bellinis und dann aus Gemälden Giovanni Bellinis Darstellungen des Schmerzensmannes, der in Halbfigur aus dem offenen Grabe ragt und von klagenden Engeln oder von der Heiligen Maria und Johannes gestützt wird (Beispiele beider Bildtypen ehemals Berlin, jetzt Wiesbaden), Bilder, in denen die Hilflosigkeit des gemarterten Leichnams stark an das Mitempfinden der Betrachter appelliert. Multscher kannte die letzterwähnte Komposition; das beweist ein 1457 datiertes, in München verwahrtes Gemälde, das einer seiner Mitarbeiter ausgeführt hat. Multscher selbst hat nun diese Komposition, die wir auch auf deutschen Plaketten finden, im Sterzinger Gesprenge zu freiplastischen Vollfiguren ausgestaltet. Die so geschaffene Gruppenform hat etwa dreißig Jahre später ein bedeutender ober-schwäbischer Bildschnitzer zu einer Schöpfung von größter Gefühlstiefe gesteigert. Sein um 1490 geschaffenes Werk ziert heute die Dorfkirche von Tosters bei Feldkirch; es ist vielleicht die schönste der noch unerkannten Hauptleistungen ober-schwäbischer Plastik im Lande vor dem Aarlberg (Vgl. Vortrag des Verfassers „Unerkannte Meisterwerke der schwäbischen Plastik der Renaissance in Salzburg, Tirol und Vorarlberg“ im Historischen Verein für Schwaben, Augsburg). Die etwa einen Meter hohe Gruppe war ursprünglich wohl ungefaßt und füllte den Schrein eines mittelgroßen Flügelaltars in der Stadtpfarrkirche von Feldkirch. Sie zeigt die spannungsreiche Aktion dreier feinst differenzierter Gestalten, nicht mehr ein beziehungsreiches Nebeneinander wie in Sterzing, sondern eine unlösbare Einheit der Handlung: Der Schmerzensmann inmitten der Gruppe ist nicht mehr wie noch bei Multscher der mahnende und segnende Zeuge der vollbrachten Erlösung, sondern — ganz im Sinne der italienischen Kunst — der gemarterte Leichnam, zusammenbrechend und von stärkstem Leidensausdruck erfüllt. Die majestätische Erscheinung Gottvaters und die in ihr Leid versunkene Gestalt Mariens halten den wankenden Leib und stellen ihn der Verehrung dar; hier klingt die Form des Gnadenstuhles an in jener Sonderbildung, welche wir mehrfach an lübischen Altären in Dänemark finden (Hald, Ostbirk, Kopenhagen [Nationalmuseum]). Ganz im Sinne der Kunst um 1490 ist hier die größte Ausdrucksfülle, die stärkste Vergegenwärtigung der Heilandsleiden erzielt. Die den Ausdruck bestimmenden Einzelheiten der Köpfe und Hände, die Epidermis des Heilandskörpers und die stoffliche Beschaffenheit der Gewänder sind in edelster Schnitztechnik aus dem weichen Lindenholz herausgeholt. Reifste

künstlerische Einsicht schuf das individuelle Leben der Gesichter, das Greifen der Hände: kraftvoll bei Gottvater, unendlich zärtlich und behutsam bei Maria. In welcher erschütternden Weise begegnen diese lebenden Hände den toten des Heilands! Die Labilität und Schlankheit des Leichnams Christi wird besonders dadurch betont, daß sein Umriß sich frei vom Hintergrunde abhebt. Trotzdem die Gruppe einansichtig komponiert ist, erschließen die Seitenansichten der Köpfe wertvollste Varianten des Ausdrucks. Das Werk war zu seiner Zeit ein künstlerisches Wagnis; es steht an der Schwelle der Renaissance.

Tatsächlich hat die Gruppe von Tosters, die dem Schaffen des Meisters Friedrich Schramm von Ravensburg nahesteht, einem der Hauptwerke der schwäbischen Renaissanceplastik als Vorbild gedient: Dem Steinbildwerke über dem Hochaltar der Grabkapelle der Fugger in St. Anna zu Augsburg, das um 1515 vollendet wurde. Es zeigt wie die Gruppe von Tosters in seiner Mitte den vom Kreuz herabgesenkten Leib des Heilands. Ihn hält eine hinter ihm stehende lorbeerbekränzte Gestalt; seine Hände halten und verehren die heiligen Maria und Johannes, die ihm zur Seite stehen. Während die Beweinungsgruppe in Tosters sich ursprünglich in einem Altarschreine barg und vor einem stark farbigen Hintergrund zeigte, steht die Augsburger Marmorgruppe frei im hellen Raume, aber innerhalb einer ungemein schmalen Raumbühne.

Die Dämpfung des Leids, die klassische Vollendung der Figuren und das edle Melos ihrer Beziehungen entstammen der übernationalen humanistischen Geistessphäre Augsburgs und der Fugger. Das Werk galt als Arbeit des aus Ulm stammenden Augsburger Bildhauers Adolf Dachauer und seiner Werkstatt, bis W. Pinder darauf hinwies, daß wenigstens an seiner Ausarbeitung italienische Steinbildhauer beteiligt gewesen sein mußten. Vor der Beweinungsgruppe in Tosters — die Pinder noch nicht kannte — aber müssen wir heute erkennen, daß sie oder ein ähnliches Werk zumindest der Komposition der Augsburger Altargruppe als maßgebendes Vorbild diente; diese ist mithin schwäbisch und bildet das Endglied der hier aufgezeigten Entwicklungsreihe.

Die Augsburger Gruppe dämpfte das Übermaß der Leiden, das sich in Tosters verkörpert hatte, zu klassischer Gehaltenheit; sie läutert die Bewegtheit des älteren Werks zu statuarischer Ruhe. Damit vollzieht sie symptomatisch den Übergang von der volkstümlichen Aussagefreude der spätesten Gotik zur aristokratischen Zurückhaltung der Renaissance und den Wiederaufstieg von äußerster Vergegenwärtigung der leidvollen Darstellung zu ihrer Verklärung im Symbol.

St. Konrad bei Gmunden

Dr. Heinrich Decker