

# Die *mitteldeutschen Vesperbilder* und die Iglauer Pietà: Eine Revision unseres Kenntnisstandes

*Frank Matthias Kammel*

Für die Entwicklung der Pietà, eines der bedeutendsten Typen des im Spätmittelalter entstandenen Andachtsbildes, besitzt eine Anzahl von Skulpturen besondere kunstgeschichtliche Bedeutung, die als *Gruppe der mitteldeutschen Vesperbilder* geläufig ist und ein knappes halbes Dutzend in Mitteldeutschland und Bayern verstreuter Bildwerke umfasst. Die diesbezügliche Forschung setzte wie die wissenschaftliche Betrachtung des Bildtyps im allgemeinen erst in den Jahren um den Ersten Weltkrieg ein. Angesichts einer schmachvollen militärischen Niederlage des Deutschen Kaiserreiches, den darauf folgenden territorialen Verlusten, wirtschaftlichen Repressionen und politischen Instabilitäten, schließlich der daraus resultierenden nationalen Depression lag es offenbar nahe, sich in besonderer Weise auf geistige und kulturelle Errungenschaften des Deutschtums zu besinnen, um das Selbstbewusstsein der Nation zu stabilisieren. Beschäftigung mit Entstehung und Entwicklung des Vesperbildes, das Wilhelm Pinder als *nationale Sonderleistung* betrachtete, bezeugt diese Haltung in der kunsthistorischen Forschung exemplarisch.<sup>1</sup> Zugleich war es wohl der Expressionismus, der das Auge der Kunsthistoriker mehr als bisher für strenge und expressive Formensprachen sensibilisiert und somit eine Spezies von Skulpturen ins Blickfeld des Interesses gerückt hat, die bis dahin angesichts der dem Naturalismus verpflichteten akademischen Kunstdoktrin des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts weder zu kunstgeschichtlichen Meilensteinen noch zu Hochleistungen artifizieller Schöpferkraft gerechnet worden war.

Das wohl bekannteste Werk dieser Gruppe befindet sich heute in den Kunstsammlungen der Veste Coburg (Abb. 14): Im Jahre 1911 wurde die monumentale, 169 cm hohe Skulptur aus Pappelholz auf dem Dachboden der Pfarrkirche von Scheuerfeld, einem zumindest aus historischer Perspektive im Süden Thüringens gelegenen Dorf, entdeckt.<sup>2</sup> Die mächtige

<sup>1</sup> PINDER, *Deutsche Plastik*, S. 36–37.

<sup>2</sup> MAX LOSSNITZER, Funde und Neuerwerbungen in den Kunstsammlungen auf der Veste Coburg, 2: Ein gotisches Vesperbild aus der Kirche zu Scheuerfeld. *Aus coburg-gothischen Landen. Heimatblätter*, VIII, 1912, S. 35 ff.; PINDER, *Wurzel*, S. 150; IDEM, *Die deutsche Plastik*

Schmerzensmutter, deren Farbfassung vollkommen verloren ist, sitzt in einem gegürteten Kleid und mit über das Haupt gezogenem Mantelumhang frontal auf einem schmucklosen Block. Über Knie und Unterschenkel fällt das Gewand wie ein Vorhang in schweren Falten herab. Leicht aus der Körperachse nach rechts geneigt, wendet Maria dem auf ihren Schoß gebetteten Leichnam ihr jammervoll zerfurchtes Gesicht zu, das von scheinbar hautüberspannten Knochen strukturiert wird. Christus, dessen Gliedmaßen teilweise verloren sind, ist mit angewinkelten Beinen und schräg aufragendem Oberkörper vor die Matrone positioniert. Sein dornenumwundenes, zum Betrachter gewandtes Haupt fällt aufgrund des nach hinten geknickten Halses in den Nacken, so dass der Adamsapfel merklich hervorsteht. Zwischen den ähnlich dem knorpeligen Rückgrat überdeutlich markierten Rippen klafft die Seitenwunde; das Antlitz ist wie das Mariens von tiefen Furchen durchzogen und darüber hinaus schmerzhaft verzerrt. Tiefe Augenhöhlen und offener Mund markieren die von Leiden und eingetretenem Tod hervorgerufene Entstellung offenkundig. Anatomische Reduktion auf Einzelelemente, die teilweise graphisch betont und formelhaft stilisiert sind sowie kantige Konturen aufweisen, prägen diese überzeichnete Körperlichkeit Christi dramatisch. Zudem lässt die Art der Plastizität Licht und Schatten in harte Kontraste treten und intensiviert den Eindruck der Totenstarre wesentlich.

Aufgrund dieser archaischen Wucht und Ausdrucksstärke der plastischen Gestaltung sah Wilhelm Pinder in dem Werk eine der bedeutendsten Schöpfungen der deutschen mittelalterlichen Kunst. Darüber hinaus erklärte er die Skulptur mit seiner auf 1320–1330 vorgenommenen Datierung zum Prototyp des Vesperbildes schlechthin.<sup>3</sup> Walter Passarge relativierte diese hohe Auszeichnung allerdings bald darauf, indem er dem Bildwerk zumindest die Radolfzeller Pietà zeitgleich an die Seite stellte.<sup>4</sup> Schließlich versuchte die Forschung der letzten Jahrzehnte plausibel zu machen, dass weder die Coburger Gruppe noch die mit ihr verwandten Werke die Spitze der Entwicklung markieren, da sie wohl erst kurz vor der Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden sind.

Als die ältesten erhaltenen beziehungsweise bekannten Denkmäler dieses Bildtyps werden derzeit um 1330 in der Gegend um den Bodensee, in der Kunstlandschaft Oberschwaben sowie dem angrenzenden Graubünden geschaffene Denkmäler angesehen. Zu ihnen gehört

*vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, Bd. 2, Wildpark-Potsdam 1929, S. 97–100; Heino MAEDBACH, Das Vesperbild aus Scheuerfeld. Fränkisch-thüringische Skulptur um 1320, in: *Kunstwerke der Welt aus dem öffentlichen bayerischen Kunstbesitz*, Bd. 5, München 1966, S. 188–189; HEINRICHS-SCHREIBER, *Skulpturen*, S. 22–35 (mit Lit.).

<sup>3</sup> PINDER, *Wurzel*.

<sup>4</sup> PASSARGE, *Deutsche Vesperbild*, S. 37.



das fragmentierte, aber mit der ursprünglichen Polychromie versehene Pappelholzbildwerk aus dem Liebfrauenmünster in Radolfzell im Freiburger Augustinermuseum (Abb. 15),<sup>5</sup> die Pietà in der Rottweiler St. Pelagiuskirche und ein erst 1990 entdecktes Stück in der Friedhofskapelle in Meersburg.<sup>6</sup> Zwei etwa gleichzeitige Vesperbilder ohne überlieferten Bestimmungsort im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich und im Rosgartenmuseum in Konstanz sind diesem Kreis zweifellos zuzuschlagen.<sup>7</sup> Darüber hinaus sind zwei um beziehungsweise kurz nach der Jahrhundertmitte zu datierende Fragmente anzuführen: der Christus eines Vesperbildes im Freiburger Museum, der wohl in Basel entstanden ist, jedenfalls aus dem dortigen Reuerinnenkloster St. Maria-Magdalena an den Steinen stammen soll (Abb. 16), sowie eine ihres Leichnams beraubte Schmerzensmutter im Germanischen Nationalmuseum (Abb. 17).<sup>8</sup> Solche Exemplare, wie die lebensgroße, um 1360 entstandene Gruppe aus dem Dominikanerinnenkloster Adelhausen, heute im Freiburger Augustinermuseum (Abb. 18), und eine ebendort aufbewahrte, allerdings nur gut einen Meter hohe Pietà (Abb. 19), deren Schmerzensmutter ein in die Brust eingelassenes Reliquiendepositorium aufweist, reflektieren die Bedeutung dieser Kunstlandschaft für die rasche Ausbreitung und weitere Entwicklung des Bildtyps eindrucksvoll.<sup>9</sup>

Bleiben wir bei den vor die Jahrhundertmitte einzuordnenden Skulpturen: Sämtliche der frühen Stücke sind weit unterlebensgroß, sie zeigen nahezu prinzipiell eine auffällig junge Gottesmutter, der im Sinne der Hochgotik klassisch anmutende Gesichtszüge eignen. Auffällig ist außerdem das merklich tiefe Beugen des Hauptes beziehungsweise die starke Verhüllung oder Verschattung des Gesichtes mit dem Schleiertuch, beides bildhafte Zeichen der Trauer. Grundsätzlich werden diese Werke von einer ruhigen, still-lyrischen Grundstimmung charakterisiert, die wesentlich von ruhigen Körperumrissen und Gewandformen bestimmt ist. Was die mitteldeutschen Vesperbilder von diesen schwäbischen Bildwerken unterscheidet, ist zwar zuallererst ihre beeindruckende Größe und Monu-

<sup>5</sup> ZINKE, *Bildwerke*, Nr. 11 (mit ausführlicher Bibliographie).

<sup>6</sup> MICHLER, *Neue Funde*, idem, *Bodensee-Pietà*; HEINRICHS-SCHREIBER, *Gotische Pietà*.

<sup>7</sup> Ilse FUTTERER, *Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220–1440*. Augsburg 1930, S. 74–75, Abb. 86–88; Bernd KONRAD, *Rosgartenmuseum Konstanz. Die Kunstwerke des Mittelalters*. Bestandskatalog. Konstanz 1993, S. 146–147.

<sup>8</sup> ZINKE, *Bildwerke*, Nr. 12; Hubert WILM, *Mittelalterliche Plastik im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg*. München 1922, S. 19–20, Taf. 28; Heinz STAFSKI, *Germanisches Nationalmuseum. Die mittelalterlichen Bildwerke*, Bd. 1. *Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Elfenbein bis um 1450*. Nürnberg 1965, Nr. 162; Frank M. KAMMEL, *Andachtsbild und Formenvielfalt: Skulptur*. In: *Mittelalter. Kunst und Kultur von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert*. Bd. 2, Nürnberg 2006, S. 284, Kat. Nr. 385, S. 424, Abb. 427.

<sup>9</sup> ZINKE, *Bildwerke*, Nr. 10.

mentalität, aber eben auch die entschieden schonungslosere Darstellung des gemarterten Leibes Christi, die Drastik in der Zerdehnung des Leichnams und die herbe Charakterisierung der Trauernden. Beziehungen zwischen beiden, auch geographisch weit getrennten Zirkeln sind schon aus formalen Gründen eindeutig auszuschließen.

In beiderlei Hinsicht, Dimension und Ausdruck, ist der Coburger Gruppe seit langem eine Skulptur an die Seite gerückt worden, die im Erfurter Ursulinenkloster aufbewahrt wird (Abb. 20). Sie steht heute in der Klausur des Frauenkonventes und ist daher nur bedingt zugänglich. Vermutlich liegt darin auch der Grund für ihre vergleichsweise späte Einführung in die kunstgeschichtliche Literatur. Wurde nämlich schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts begonnen, den Erfurter Denkmälerbestand zu erfassen und zu erforschen, erscheint die Pietà erst 1911 im entsprechenden Schrifttum.<sup>10</sup>

Das aus höchst beeindruckende Schnitzwerk vertritt wie das Coburger Exemplar den Typ, der nach der Positionierung des Körpers Christi auf dem Schoße beziehungsweise vor der Brust Mariens als *Steilsitztypus* oder *treppenförmiger Diagonaltypus* bezeichnet wird.<sup>11</sup> Beide Skulpturen verbindet außerdem die Darstellung Mariens in strenger Frontalität und breitem Thronen. Darüber hinaus ist das Faltensystem in eine ähnlich strenge Symmetrie gezwungen. Die Schmerzensmutter des leicht überlebensgroßen Bildwerkes aus Pappelholz sitzt auf einem sich nach oben leicht verjüngenden Block. Die dichte Reihung von Röhrenfalten betont die Vertikale. Tiefe, spitze Schüsselfalten machen den Mantel Mariens unterhalb des Leichnams aus. In bemerkenswerter Weise teilt sich die Leichenstarre des Körpers diesem wenig geschmeidig geschilderten Gewand mit, so dass es als wesentlicher Träger des dem Bild innewohnenden spröden und herben Ausdrucks dient.

Stil und Schnitztechnik bis hin zur Art der Aushöhlung und der Anstückungen sprechen – zumindest soweit technologische Untersuchungsergebnisse vorliegen bzw. Augenschein solche Aussagen zulässt – auf jeden Fall für die Entstehung in derselben Werkstatt, ja darüber hinaus für die grundsätzliche Autorschaft derselben Kraft. Ist diese Frage der Zuschreibung ein Problem, das erst in den letzten Jahren entschiedener diskutiert worden ist, stehen die nach der Entstehungszeit und nach der Lokalisierung des Ateliers schon länger im Raum.

Nach Pinders und Passarges Frühdatierung schlug Georg Dehio 1924 die Mitte des 14. Jahrhunderts vor. Werner Noack siedelte den Meister

<sup>10</sup> Alfred OVERMANN, *Die älteren Kunstdenkmäler der Plastik, der Malerei und des Kunstgewerbes der Stadt Erfurt*. Erfurt 1911, S. 74–75; NOACK, *Erfurter Ursulinen*; KAMMEL, *Kunst in Erfurt*, S. 191–199.

<sup>11</sup> PASSARGE, *Deutsche Vesperbild*, S. 36–44.



des Coburger Vesperbildes aufgrund von Grabsteinen, die Pinder dem von ihm kreierte Wolfskehlmeister zugeschrieben hatte, in Franken an. Walter Passarge bestätigte diese Affinitäten zum Stil jenes Bildhauers, dessen Notname auf das Grabmal des 1348 verstorbenen Bischofs Otto von Wolfskehl im Würzburger Dom zurückgeht (Abb. 21) und dem darüber hinaus eine Reihe weiterer um die Jahrhundertmitte entstandener Steinbildwerke in Würzburg und Bamberg zugeschrieben wurden, so das Grabmal des 1351 verstorbenen Bamberger Erzbischofs Friedrich von Hohenlohe (Abb. 22).<sup>12</sup> Jene Figuren, asketische, mit einem Vorhang dekorativer Gewandlinien und elegant fließender Stoffmassen überzogene Gestalten, sind zwar sämtlich einem Gestaltungsprinzip unterworfen, das einen auffälligen Kontrast zwischen Körpern und Gewändern zelebriert, stammen aber nicht von einer Hand. Wenn überhaupt von stilistischen Gemeinsamkeiten mit den Vesperbildern gesprochen werden kann, sind es oberflächliche, die allenthalben die Entstehung im gleichen Zeitraum nahe legen.

Während Paul Frankl und Werner Krönig am Datierungsvorschlag Pinders festhielten, ja sogar eine noch frühere Entstehung des Coburger Bildwerks gegen 1310 erwogen, favorisierten Helga Möbius und Helga Scirie die Zeit um 1340.<sup>13</sup> Bis auf wenige Ausnahmen, wie die jüngste Ausgabe des Thüringer Denkmälerhandbuches, scheint sich diese Fixierung auf das Ende der ersten Jahrhunderthälfte inzwischen durchgesetzt zu haben.<sup>14</sup> Eine dagegen jüngst von Ulrike Heinrichs-Schreiber ins Feld geführte Einordnung ins dritte Viertel des 14. Jahrhunderts entbehrt der Überzeugungskraft.<sup>15</sup> Die um 1360 datierten Statuen im Chor der Nürnberger Frauenkirche und die mindestens ein Jahrzehnt jüngeren Bildwerke des Erfurter „Meisters der Cinna von Vargula“, aber auch die Erfurter Madonna mit den springenden Hirschen, die sie für ihre These heranzog, repräsentieren eine Stilströmung, die von einer ebenso kräftigen wie geschmeidigen Leiblichkeit sowie von weich und schwungvoll modellierten,

<sup>12</sup> Wilhelm PINDER, *Mittelalterliche Plastik Würzburgs. Versuch einer lokalen Entwicklungsgeschichte vom Ende des 13. Jahrhunderts bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts*. Würzburg, 1911, S. 69–81, vgl. 2. Aufl. Würzburg 1924, S. VI–VII; Richard HAMANN, *Geschichte der Kunst. Von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*. Berlin 1965, Bd. 2, S. 320–321; Tilmann BREUER, Franken. In: *Die Parler*, Bd. 1, S. 347–355; Suckale, *Hofkunst*, S. 159–160.

<sup>13</sup> Helga MÖBIUS, *Passion und Auferstehung in Kunst und Kultur des Mittelalters*. Berlin 1978, S. 59–60; Helga SCIURIE, Skulptur. In: *Geschichte der deutschen Kunst 1200–1350*, (Hg. F. Möbius – H. Scirie), Leipzig 1989, S. 375–376.

<sup>14</sup> Georg DEHIO (bearb. von Stephanie Eißing, Franz Jäger u.a.), *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*, Bd. 9: *Thüringen. München – Berlin* 1998, S. 348; Rudolf KOBER, Bemerkungen zur Erfurter Kunst des Mittelalters. In: *Beiträge zur Erfurter Kunstgeschichte. Kleine Schriften des Vereins für Geschichte und Altertumskunde von Erfurt*, Bd. 3. Erfurt 1999, S. 15.

<sup>15</sup> HEINRICHS-SCHREIBER, *Skulpturen*, S. 32–33, vgl. Rezension des Verfassers: *Das Münster* LIII, 2000, S. 86–87.

klar und wohl geformten Draperien gekennzeichnet ist.<sup>16</sup> Gegensätzlicher könnten die formalen Qualitäten der Vesperbilder dieser Gewand- und Körperauffassung der Parlerzeit kaum gegenüberstehen.

Auf die Frage nach Lokalisierung des Bildschnitzers beziehungsweise des Ateliers und Entstehungsort der Werke konnte bis heute keine überzeugende Antwort gegeben werden. Zumindest herrscht Einigkeit darüber, dass das Coburger Vesperbild sicherlich nicht für die kleine Dorfkirche von Scheuerfeld geschaffen worden, sondern sein erster Standort im Gotteshaus des nahegelegenen Zisterzienserinnenklosters Sonnefeld zu suchen ist. Ein weiteres, geringfügig kleineres, in gewisser Weise auch qualitativ etwas schwächeres und auffälligerweise ohne Schleiertuch auskommendes Vesperbild in der südlichen Turmkapelle des Naumburger Domes, das im Werkstattumkreis der Stücke von Coburg und Erfurt entstand, wurde zeitweilig als wesentlicher Fixpunkt für die Verortung angesehen (Abb. 23).<sup>17</sup> Die Forschung der 1920er Jahre situierte das Atelier, nicht zuletzt von diesem Fund bestätigt, in den mitteldeutschen Raum, siedelte es zwischen Franken und Sachsen, zwischen Bamberg und Naumburg, den Stätten der bedeutendsten deutschen Monumentalplastik des 13. Jahrhunderts, an.

Pinder hatte ein verlorenes fränkisches Urbild für die mitteldeutschen Stücke vermutet, und Passarge folgte ihm in dieser landschaftlichen Zuweisung aufgrund der vermeintlich nah verwandten Arbeiten des „Wolfskehlmeisters“. Dagegen spekulierte Paul Frankl darauf, dass Naumburg selbst aufgrund von Monumentalität und Ausdrucksstärke der Werke des „Naumburger Meisters“, der Skulpturen des Westlettners und der Stifterfiguren, Ort einer nachhaltigen bildhauerischen Tradition gewesen sei, von der die Vesperbilder zeugen würden. Das knappe Jahrhundert zwischen der Entstehung der grandiosen Statuen und Reliefs im Westchor des Domes und der Datierung der Vesperbilder lassen sich jedoch durch keinerlei Verbindungsglieder Naumburger Kunst füllen, die einen solch kühnen Brückenschlag rechtfertigen könnten.

<sup>16</sup> Zu Nürnberg: Kurt MARTIN, *Die Nürnberger Steinplastik im 14. Jahrhundert*. Berlin 1927, S. 80–85; *Parler*, Bd. 1, S. 363 (H. Stafski). Zu Erfurt: OVERMANN, *Älteren Kunstdenkmäler* (Anm. 10), S. 32–34; Herbert KUNZE, *Die gotische Skulptur in Mitteldeutschland*. Berlin 1925, S. 35–41; *Die Parler*, Bd. 2, S. 564–566 (M. Stuhr); Michael STUHR: Die Plastik in Thüringen und Sachsen. In: *Geschichte der deutschen Kunst 1350–1470* (Hg. E. Ulmann). Leipzig 1981, S. 169–170.

<sup>17</sup> FRANKL, *Vesperbild in Naumburg*; Ernst Schubert: *Naumburg. Dom und Altstadt*. Berlin 1978, S. 237, Abb. 133 („um 1320–1330“); *Geschichte und Gestalt. Stätten und Zeugnisse christlichen Wirkens. Von der Kaiserkirche bis zu den Ablassstesen* (Hg. G. Brendel – K. Flügel – G. Wendelborn), Berlin 1989<sup>2</sup>, S. 214 („um 1320“); Ernst SCHUBERT, *Der Naumburger Dom*. Halle an der Saale 1997, S. 31 („um 1310“).



Auch an einen wandernden Meister wurde gedacht. Georg Lill meinte 1935, es müsse sich um eine Bildschnitzerwerkstatt gehandelt haben, die von Mitteldeutschland aus nach Bayern zog. Anlass zu dieser Thesebildung gab das im Zuge der damaligen Restaurierung in seiner Bedeutung erkannte Vesperbild in der Kirche von Salmdorf bei München, das dem Coburger in Gesamtanlage der Komposition bis hin zur Holzart, aber auch in der stilistischen und technischen Ausführung so stark ähnelt, dass von derselben Künstlerpersönlichkeit oder zumindest Werkstatt ausgegangen werden kann (Abb. 24).<sup>18</sup> Allein der Leichnam Christi ist größer gebildet als jene Toten der Bildwerke in Coburg und Erfurt.<sup>19</sup> Zweifel an der Zuweisung wurden gelegentlich unter Berufung auf die Unterschiedlichkeit in Details vorgetragen. Heute weiß man indessen, dass die Gruppe schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts in großen Teilen der Oberfläche überarbeitet wurde. Die originale, wohl zehnmals überfasste Polychromie mit ihren brokatgemusterten Gewändern, vergoldeten Säumen und Haaren muss auf jeden Fall außerordentlich prachtvoll gewesen sein.<sup>20</sup> Schließlich hatte Lill auf ein weiteres Stück in der nördlichen Nebenapsis der alten romanischen Pfarrkirche St. Peter in Straubing hingewiesen (Abb. 25). Das wahrscheinlich auch aus Pappelholz bestehende Bildwerk ist mit seinen 185 cm sogar noch um einiges größer als die Vergleichsobjekte. Der Münchner Kunsthistoriker bemerkte, dass die Salmdorfer Skulpturengruppe, die mit dem Erfurter Exemplar bis in Einzelheiten hinein übereinstimme, dem Straubinger zumindest sehr nahe komme. Seiner Schlussfolgerung auf einen Wandermeister, der seinen Ausgang um 1350–1370 in Erfurt genommen habe, wurde bislang nicht widersprochen. Werner Krönig zitierte die These 1962, ohne sie zu bewerten und stellte das Straubinger Vesperbild – einen nicht näher definierten Bezug implizierend – in seinem Abbildungsapparat neben das Salmdorfer.<sup>21</sup> Die Erfurter Kunstgeschichtsschreibung nahm die süddeutschen Entdeckungen kaum zur Kenntnis, brachte sie jedenfalls mit dem Bildwerk des Ursulinenklosters nicht in Verbindung. Grundsätzlich ging man davon aus, dass der Schöpfer dieser Skulptur in Erfurt oder zumindest in Thüringen beheimatet war. Jüngst wurde, allerdings ohne triftige Gründe, der Sitz einer *Spezialwerkstätte* in Erfurt vorgeschlagen, in der solche Bildwerke

<sup>18</sup> Georg LILL, Wiederhergestellte süddeutsche Bildwerke. *Pantheon* XVI, 1935, S. 404.

<sup>19</sup> KRÖNIG, *Rheinische Vesperbilder*, S. 116–119; KAMMEL, *Kunst in Erfurt*, S. 193.

<sup>20</sup> Peter STEINER, *Altmünchner Gnadenstätten*. München – Zürich 1977, S. 8–9; Madonna. Das Bild der Muttergottes (Hg. S. Anneser et al.). Ausst. Kat. Diözesanmuseum Freising. Freising – Lindenbergl 2003, S. 186–188; J.K.H.: Das Salmdorfer Vesperbild. *Die Denkmalpflege* LXIII, 2005, S. 63.

<sup>21</sup> KRÖNIG, *Rheinische Vesperbilder*, S. 115–116; Peter HAWEL, *Die Pietà. Eine Blüte der Kunst*. Würzburg 1985, S. 184–185.

wie die dortige Pietà hergestellt worden seien.<sup>22</sup> Als entsprechende Voraussetzung anzusehende Zeugnisse der Erfurter Bildnerie des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts oder andere Indizien für die Behauptung existieren jedoch nicht. Fragen nach Beziehungen zwischen der Stadt und auswärtigen Auftraggebern, allzumal im fernen Bayern, nach Gründen für Bestellungen, die man aus weiter Ferne tätigte, und Vorstellungen von einem entsprechenden Transport wurden im Zusammenhang dieser Hypothese ohnehin nicht reflektiert.

Doch auch jenseits der spekulativen Natur dieser Meinung ist zu konstatieren, dass die derzeitigen Kenntnisse von Entstehungsumständen der monumentalen Stücke, zu Meister und Werkstätten der *mitteldeutschen Vesperbilder*, sowie deren Lokalisierung wenig konkret sind. Um diesen Problemen näher zu kommen, lohnt zunächst ein wiederholter Blick auf die Pietà im Erfurter Ursulinenkloster. Das Bildwerk steht dort in der Klausur, und lange Zeit ist unkritisch davon ausgegangen worden, dass Kloster oder gar gegenwärtige Platzierung als ursprünglicher Aufstellungsort anzusehen seien. Zu den Gründen dieser bisher kaum auf den Prüfstand gebrachten Vermutung gehört nicht zuletzt die haltlose Behauptung Pinders, solche Bildwerke wären im Mittelalter an abseitigen Stellen zur individuellen Verehrung installiert worden.

Bemerkenswerterweise zählt das Kloster auf dem Erfurter Anger zu jenen wenigen deutschen Konventshäusern, die seit ihrer Gründung nie aufgelassen wurden. Dennoch wissen wir über seine Geschichte und exakte Baudaten der Gebäude relativ wenig. Erstmals 1183 urkundlich bezeugt, beherbergte das an jener Stelle damals existierende Bauensemble ein Augustinerchorfrauenstift mit angeschlossenem Hospital, das wohl um 1194–1196 an die Neuwerkkirche verlegt wurde. Das Kloster ging kurze Zeit später, 1198, an den Orden der Maria-Magdalena-Büßerinnen, die sog. Weißfrauen, über. Erst 1667, damals fast ausgestorben, übertrug es Erzbischof Johann Philipp von Schönborn den Ursulinen.<sup>23</sup> Während die Klosterkirche St. Maria Magdalena und das Torhaus noch dem 14. Jahrhundert entstammen, sind alle übrigen Gebäude jünger. Die wohl im Zusammenhang mit dem Ordenswechsel neu errichtete Klausur geht im wesentlichen auf das 17. Jahrhundert zurück. An seinem jetzigen Aufstellungsort kann sich das Vesperbild zur Entstehungszeit also keineswegs befunden haben.

Die Tatsache, dass Kunstwerke über die Zeitläufe hinweg verschiedene Standorte einnehmen konnten, ist allgemein bekannt, in zahlreichen

<sup>22</sup> Gerhard WALTER, „Vesperbild“. In: *Lexikon der Kunst*, Bd. 7, Leipzig 1994<sup>2</sup>, S. 615.

<sup>23</sup> Wilhelm von TETTAU, *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen*. H. VIII, Halle 1890, S. 197–199.



Fällen urkundlich belegt, bei weitem häufiger aber durch keinerlei Quelle gesichert, so dass man meist auf Vermutungen angewiesen ist. Nicht zuletzt aufgrund der gesellschaftlichen Umwälzungen im Gefolge von Reformation und Säkularisation wurde Kircheninventar nicht nur vernichtet, sondern vielfach auch neuen Funktionen an anderen Orten zugeführt. Die Gründe dafür sind mannigfaltig; prominentestes Erfurter Beispiel ist die Grabplatte des Grafen von Gleichen aus der Benediktinerklosterkirche auf dem Petersberg, die sich seit Anfang des 19. Jahrhunderts im Dom befindet.<sup>24</sup>

Da kein triftiger Beleg für die ursprüngliche lokale Bestimmung des Erfurter Vesperbildes vorliegt, wäre zu prüfen, ob es tatsächlich für das Weißfrauen- und spätere Ursulinenkloster geschaffen worden sein muss. Unmittelbar vor den Mauern der Stadt, vor dem Brühler Tor, existierte ein Zisterzienserinnenkloster, das 1291 gegründet und in den Folgejahren erbaut worden, auf jeden Fall ab 1311 besiedelt war. Wahrscheinlich ging es in der Reformation unter.<sup>25</sup> Auf die Bestimmung der Skulpturengruppe für dieses Ordenshaus weist ein wichtiger historischer Aspekt: Das Kloster wurde von dem in Südthüringen ansässigen Geschlecht der Grafen von Henneberg gestiftet und weitgehend unterhalten.

Auch Kloster Sonnefeld, wahrscheinlicher Herkunftsort der Coburger Pietà (Abb. 14), stand in der besonderen Gunst dieser Adelsfamilie. 1260 als *Campus solis* gegründet, wurde es 1287 an die heutige Stelle verlegt. Zwischen 1320 und 1349 fügte man dem ersten Kirchbau bereits einen neuen repräsentativen Chor an, dessen Errichtung vermutlich zu wesentlichen Teilen aus den Stiftungen der Henneberger bestritten wurde. Die besondere Beziehung zu diesem Konvent basierte auf dem Wunsch Heinrichs VIII. von Henneberg, seine Tochter Anna dort unterzubringen. Tatsächlich trat die Hennebergerin nach dem Tod der Eltern schon im Kindesalter in das Kloster ein und wurde aufgrund der damit verbundenen enormen Zuwendungen nach ihrem Tode 1363 dort als *secunda fundatrix* verehrt.<sup>26</sup>

Auch wenn bislang keine konkreten Belege bekannt sind, spricht doch vieles für eine Auftraggeberschaft oder zumindest eine vermittelnde Funktion dieses für die Zisterzienser engagierten südthüringischen Geschlechts hinsichtlich der Vesperbilder von Sonnefeld und Erfurt. Außerdem lenkt

<sup>24</sup> Ernst LEHMANN – Ernst SCHUBERT, *Dom und Severikirche zu Erfurt*. Berlin 1988, S. 145–147.

<sup>25</sup> Walter ZIESCHANG, *Turmgekröntes Erfurt*. Leipzig 1984, S. 11–12, 92.

<sup>26</sup> Aloys HOLTMEYER, *Cistercienserkirchen in Thüringen. Ein Beitrag zur Kenntnis der Ordensbauweise*. Jena 1906, S. 150–152, 195, 339–345; Joachim HOTZ, *Zisterzienserklöster in Oberfranken*. Bamberg 1982, S. 113–117; *Zisterzienser in Franken. Das alte Bistum Würzburg und seine einstigen Zisterzen* (Hg. W. Brückner – J. Lenssen). Würzburg 1991, S. 126–128.

die Tatsache, dass es in jener Zeit eng mit Kaiser Ludwig dem Bayern verbunden war, den Blick nach München. Berthold VII. von Henneberg gehörte zu den wichtigsten Ratgebern des Potentaten, der München zu seiner Residenz ausbaute. Aus dieser Perspektive erhalten die Skulpturengruppen von Salmdorf und Straubing nicht zuletzt neue Bedeutung für die Bestimmung der *mitteldeutschen* Stücke. Immerhin kommt die Salmdorfer Pietà nachweislich aus der 1808 abgebrochenen Gruftkirche unter dem Neustift in München, das auf der Stelle der 1285 zerstörten Synagoge errichtet worden und von den Benediktinern von Andechs betreut worden war. Im Spätmittelalter, nachweislich ab 1442, genoss sie Verehrung als Gnadenbild.<sup>27</sup>

Peter Steiner, der in der stilistischen Verwandtschaft zu den thüringischen Gruppen der Meinung Lills folgte, plädierte ohne Zögern für Münchner Provenienz,<sup>28</sup> und Robert Suckale subsumierte die Skulptur zwar nicht unter die Münchner Hofkunst des Kaisers, hielt es aber zumindest für „eine verlockende Hypothese, dass sie schon in der Zeit Ludwigs nach München gekommen ist“.<sup>29</sup> Die Vorstellung von einem aus Thüringen ausgezogenen Wandermeister schwingt hier nach wie vor mit. Selbst der Verfasser schloss sich dieser Überlegung in seiner Darstellung der Erfurter Kunst des 14. Jahrhunderts unlängst noch an.<sup>30</sup> Erst die überzeugende, von Milena Bartlová getroffene Einordnung des Iglauer Vesperbildes in das künstlerische Milieu des Münchner Hofes zur Zeit des Wittelsbacher-Kaisers bringt in überraschender Weise auch Bewegung in die vor einem Dreivierteljahrhundert erarbeiteten, in wesentlichen Teilen noch herrschenden Ansichten zu den *mitteldeutschen Vesperbildern*. Zumindest in einer Reihe von Thesen soll daher hier ein Ausblick gegeben werden, in welche Richtung der Zukunft vorbehaltene Studien die monumentalen Vesperbilder zwischen Coburg und Straubing interpretieren, ihre Entstehung und Bedeutung untersuchen und befragen müssen.

Bartlová verbindet die in Iglau aufbewahrte Skulpturengruppe eng mit der Münchner Kunst unter Ludwig dem Bayern, insbesondere den um 1324 geschaffenen beziehungsweise vollendeten Skulpturen aus der St. Margaretenkapelle der herzoglichen Burg, dem wichtigsten frühen und ab 1323 zum Hort der Reichsinsignien bestimmten Bau des Kaisers.<sup>31</sup> Diese Verbindung mit Zeugnissen eines eigenständigen, weder an der

<sup>27</sup> Hugo SCHNELL, *Bayerische Frömmigkeit. Kult und Kunst in 14. Jahrhundert*. München – Zürich 1965, Taf. 139.

<sup>28</sup> STEINER, *Altmünchner Gnadenstätten* (Anm. 20), vgl. Theodor MÜLLER, *Alte Bayerische Bildhauer*. München 1950, S. 32.

<sup>29</sup> SUCKALE, *Hofkunst*, S. 144–146.

<sup>30</sup> KAMMEL, *Kunst in Erfurt*, S. 197.

<sup>31</sup> SUCKALE, *Hofkunst*, S. 22–25.



zeitgleichen Regensburger oder Nürnberger Bauhüttensulptur noch an französischen oder habsburgischen Vorbildern orientierten Stils legt eine Datierung nahe, die den Vesperbildern des Bodenseeraums die Vorreiterrolle streitig macht und die Vermutung, der Bildtyp sei in Frauenklöstern des deutschen Südwestens entwickelt worden, entkräftet. Das im dritten oder zu Beginn des vierten Jahrzehnts des Säkulum entstandene Iglauer Bildwerk wäre somit das derzeit älteste bekannte Beispiel des Typus, zumindest aber eine zeitliche Parallele zu den frühesten seeschwäbischen Exemplaren, so dass sich die Frage nach dem Prototyp, nach der Bildfindung in Hinblick auf Milieu und Kunstlandschaft von neuem stellt.

Der auf das Milieu der Münchner Kunst gerichtete Fokus provoziert die kritische Revision der Chronologie, die den monumentalen Passionsdarstellungen bislang zugrunde gelegt wurde. Genau besehen werden deren Verständnis und Einordnung noch immer von der frühen Forschungsgeschichte geleitet. Die unvoreingenommene Rezeption der diesbezüglichen älteren Kunstgeschichtsschreibung verdeutlicht aber auch ein weiteres erstaunliches Moment: Die von ihr postulierte Entwicklung und damit die bis heute gültige Datierungsfolge sowie die aufgestellten Abhängigkeitsverhältnisse der Bildgruppen untereinander folgen im wesentlichen der Chronologie von Entdeckung beziehungsweise Veröffentlichung jener Kunstwerke. Zuallererst ist es Pinders enormer wissenschaftlicher Autorität geschuldet, dass die zeitliche Stellung der Coburger Pietà innerhalb jener Reihe nie in Zweifel gezogen worden ist. Als qualitativ hochstehendstes Werk angesehen, galt ihr gleichzeitig fraglos die Auszeichnung als *Urbild* oder zumindest als Ausgangspunkt der sich entfaltenden Spezies. Die Aura der Skulptur besitzt bis heute eine solche Potenz, dass keines der übrigen Stücke je ernsthaft in Überlegungen zur Genesis der Figurenreihe einbezogen worden ist.

Besonderes Gewicht legte die Forschung stets auf die Klärung des Problems der Zuschreibung beziehungsweise Händescheidung. Über diesbezügliche Zusammengehörigkeit von vermeintlich vorbildhaftem Coburger, folgendem Erfurter und anschließendem Salmdorfer Vesperbild bestand meistens weitgehende Einigkeit; die Straubinger Schmerzensmutter wurde nah an diesen *Kern* herangerückt, die Naumburger eher als Produkt der Werkstatt oder einer Filiation angesehen. Da weder das Erfurter noch das Straubinger Exemplar bislang technologisch untersucht sind, keinerlei Kenntnisse über deren überfasste Originaloberflächen bestehen und die Publikation der Untersuchungsergebnisse zur Salmdorfer Gruppe noch fehlt, sind noch nicht alle heute verfügbaren Hilfsmittel zur Klärung dieser Fragen ausgeschöpft.

Ausschlaggebend ist letzten Endes freilich stets die Interpretation der Beobachtungsergebnisse. Ulrike Heinrichs-Schreiber konstatierte ange-

sichts ihres Vergleichs von Coburger und Erfurter Bildwerk, dass beide „nach derselben Arbeitsweise geschaffen wurden. Angesichts dieser Ähnlichkeiten ist auf eine enge Verbindung zwischen den beiden Skulpturen zu schließen.“<sup>32</sup> Verwunderlich ist daher um so mehr, dass sie sie „trotz weitgehender Übereinstimmung in der Konstruktionsweise, im Stil und in der schnitzerischen Machart“ nur „in einem gemeinsamen zeitlichen und räumlichen Kontext“ sieht.<sup>33</sup> Eingedenk der Tatsache, dass wir nichts über die damalige Werkstattorganisation wissen, fußen solcherart dem Befund letzten Endes unentschieden begegnende Folgerungen auf einer Vorstellung, die den unbekanntem Schöpfern mittelalterlicher Werke jegliche künstlerische Kreativität und Entwicklungsfähigkeit abspricht. Auch Auswirkungen wechselnder personeller Kooperation, Auftraggeberwünsche, ökonomische Zwänge und ähnliche, auf künstlerische wie technische Standards modifizierend wirkende Komponenten drohen völlig außer Acht gelassen zu werden. Wachsender Erfahrungsschatz, zunehmende Ausprägung von Fähigkeiten und Fertigkeiten eines Künstlers oder gemeinschaftlich tätiger Werkverbände, bleiben unberücksichtigt.

Schließlich muss es um die Feststellung solcher Unterschiede gehen, die zwingend zu verschiedenen Meistern führen! Es ist eine Binsenweisheit, dass es sich hinsichtlich keiner Epoche rechtfertigen lässt, Werkstätten wie deren Vorstände unbedingt als statische Elemente zu betrachten. Somit bleibt zu berücksichtigen, dass zwischen den wenigen erhaltenen Werken, die wir einer Persönlichkeit zuschreiben, größere Zeitabschnitte gelegen haben können, aus deren Produktion nichts erhalten blieb. Zugegebenermaßen mangelt es solchen Aspekten an der Qualität überprüfbarer Kriterien, aber bei der Deutung von technischen wie künstlerischen Differenzen sollten sie zumindest in Erwägung gezogen werden.

Ulrike Heinrichs-Schreiber weist die Salmdorfer Pietà einem dritten, die Meister der Coburger und Erfurter Statuen flankierenden Bildschnitzer zu.<sup>34</sup> Ungeachtet von Akzeptanz oder Ablehnung dieser Zuschreibung erhält das Schnitzwerk angesichts der Tatsache, dass der Bildtypus am Münchner Hofe Kaiser Ludwigs um 1330 bekannt war und reproduziert worden ist, neue Bedeutung. Ebenso wie das Straubinger Exemplar steht es zumindest in territorialer Hinsicht näher am Zentrum dieses aufblühenden künstlerischen Milieus als die thüringischen Vertreter der Bildgattung. Ohne eine eingehende Untersuchung der bislang von der Forschung am stärksten vernachlässigten Straubinger Marienfigur wird sich freilich nicht in Ansätzen klären lassen, ob die bayerischen Stücke die älteren sind und

32 HEINRICHS-SCHREIBER, *Skulptur*, S. 27.

33 HEINRICHS-SCHREIBER, *Skulptur*, S. 29.

34 HEINRICHS-SCHREIBER, *Skulptur*, S. 35, Anm. 3.



sich prototypisch zu den in Thüringen befindlichen verhalten. Denkbar wäre dies zweifellos. Der wenn auch erst seit dem 15. Jahrhundert belegte Gnadenbildcharakter der Salmdorfer Figur und die Brücke, die die Henneberger zwischen dem Münchner Hof und den thüringischen Zisterzienserinnenklöstern bildeten, würden in dieses Bild der Entwicklung passen, die nicht von Thüringen nach Süden, sondern in umgekehrter Weise verlief: von den um 1330–1340 geschaffenen plastischen Marienbildern in Bayern zu den um 1340 entstandenen in Thüringen.

Eine von Robert Suckale eruierte Gruppe von Steinbildwerken in Unterfranken und Thüringen aus der Zeit um 1340 vermittelt eine gute Anschauung von dem in dieser Richtung verlaufenden künstlerischen Transfer. Dem von ihm als *Henneberger-Werkstatt* bezeichneten Meister oder Atelier schreibt er die in einem Würzburger Weinberg gefundene, aber sicher einer dortigen Kirche entstammende Madonna zu (Abb. 26), die Salvatorfigur in der St. Andreaskirche von Karlstadt, die Trumeaumadonna am Nordquerhausportal des Frankfurter Bartholomäusdomes und als wohl ältestes Werk die Grabplatte des Johanniterpriors Berthold IV. von Henneberg († 1330) aus der Würzburger Kirche jenes Ordens, heute im Bayerischen Nationalmuseum in München.<sup>35</sup>

Der wohl von den Hennebergern in Dienst genommene Bildhauer ging zweifellos aus den Münchner Hofwerkstätten hervor. Der Schnitzer der Vesperbilder von Coburg und Erfurt kam zumindest aus derselben Region, wahrscheinlich sogar aus dem in der Wittelsbacher-Residenz wirkenden Künstlerkreis, und vermutlich arbeitete er in Thüringen im Auftrag desselben dort heimischen Geschlechtes. Möglicherweise dokumentierten die Henneberger mit dieser bewussten Übernahme des vom Kaiserhof geprägten Stils nicht zuletzt ihre Verbundenheit mit dem Herrscher in einem Territorium, das mit den Bischöfen von Würzburg, die zugleich den fränkischen Herzogshut trugen, und den Erzbischöfen von Bamberg starke Gegner Ludwigs zu Nachbarn hatte.<sup>36</sup>

Sitz einer *Spezialwerkstätte* für monumentale Vesperbilder war Erfurt also sicherlich nicht. Vielmehr reflektiert das im dortigen Ursulinenkloster aufbewahrte Stück das Milieu der Kunst am Münchner Kaiserhof. Ob der dem Mainzer Erzstuhl unterstehenden und von Ludwig dem Bayern mit einer Reihe von Privilegien bedachten Stadt aufgrund des damals hier herrschenden hohen künstlerischen Niveaus dennoch die Stellung eines Angelpunktes und Vermittlers in Bezug auf den neuen Bildtyp zukommt, wäre von der zukünftigen Forschung genauer zu untersuchen. Bedenkens-

<sup>35</sup> SUCKALE, *Hofkunst*, S. 82–84, 232–234, 239, 252, 255.

<sup>36</sup> Peter MORAW, Franken als königsnahe Landschaft im späten Mittelalter. *Blätter für deutsche Landesgeschichte* XXVI, 1976, S. 130; SUCKALE, *Hofkunst*, S. 159–160.

wert ist immerhin, dass der Zisterzienserorden hier zwei weitere *Stützpunkte* besaß. Die Klöster Georgenthal im Thüringer Wald und Pforte bei Naumburg unterhielten in Erfurt Wirtschaftshöfe, pflegten mit der damals größten Stadt Mitteleuropas also stetige ökonomische und diplomatische Beziehungen.<sup>37</sup> Zugegebenermaßen ließ sich bisher nicht belegen, dass das Vesperbild des Naumburger Domes aus der unweit davon gelegenen, ihrer mittelalterlichen Ausstattung weitestgehend entkleideten Klosterkirche von Pforte stammt (Abb. 23). Dass es in der ehemaligen Kathedrale seinen ursprünglichen Aufstellungsort hatte, ist aber ebenso wenig belegt. Schließlich sei hier nur darauf hingewiesen, dass Kloster Leubus, aus dem das bekannte, heute im Warschauer Nationalmuseum aufbewahrte, in die Nachfolge der *mitteleuropäischen* Gruppe gerechnete Vesperbild kommt, eine Filiation von Pforte ist.<sup>38</sup>

Ein Ausweis der Wirkung, die diese neuartige Kunst sowie der unbekannte Bildtypus in Thüringen Mitte des 14. Jahrhunderts gezeigt haben muss, ist auf jeden Fall ein nur 73 Zentimeter hohes Vesperbild im Erfurter Dom.<sup>39</sup> Minder proportionierter Christuskörper, missverständliche Rippenpartie, unstrukturiertes Lententuch, stilisierte Haarsträhnen und merkwürdig symmetrisch gefalteter Schleier Mariens, schließlich die entschieden beruhigten Gesichter führen allerdings eine den monumentalen Vorbildern kaum noch folgende, weil abgemilderte Dramatik vor Augen. Die Naivität im Formverständnis und das mangelnde Umsetzungsvermögen der Vorlage verraten auch das geringere Können eines Kopisten. Das Bildwerk stammt aus dem Schottenkloster St. Jakob in Erfurt. Im Auftrag Papst Clemens V. hatten die Äbte dieses Benediktinerkonvents zu Beginn des 14. Jahrhunderts zuweilen Besitzstreitigkeiten des Zisterzienserklosters Sonnefeld geregelt; auch in dieser Hinsicht bestanden also Beziehungen zwischen dem von den Hennebergern begünstigten Ordenshaus und Erfurter Monasten.<sup>40</sup> Es liegt nahe, in solchen kleinformatigen Stücken Zeugnisse frommer Faszination größerer Vorbilder zu sehen. Von zahlreichen späteren Vesperbildern ist bekannt, dass sie als Gnadenbilder geschätzt wurden, wobei man die *Compassio* der Gottesmutter mit der Verehrung der fünf Wunden Christi als den besonderen Zeichen der Lie-

37 P. BÖHME, Die Beziehungen zwischen Erfurt und dem Kloster Pforte, insbesondere dem Pförtner Hof in Erfurt. *Jahrbücher der königlichen Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt*, N.F. XXXVII, 1911, S. 141–155.

38 LOSSOW, *Vesperbild in Leubus, Parler*, Bd. 2, S. 497–498 (Anna Pankiewicz).

39 OVERMANN, *Älteren Kunstdenkmäler* (Anm. 10), S. 30–31, Nr. 30; PASSARGE, *Deutsche Vesperbild*, S. 46, 50 ff.; Herbert KUNZE, *Die gotische Skulptur in Mitteleuropa*. Berlin 1925, S. 48; *Die Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. Die Stadt Erfurt* (Hg. M. Ohle). Bd. 1, Burg bei Magdeburg 1929, S. 375; ZIESCHANG, *Erfurt* (Anm. 25), S. 43; Elfriede TROTT, *Die katholischen Kirchen Erfurts*. Leipzig – Heiligenstadt (s. d.), S. 47–53.

40 ZIESCHANG, *Erfurt* (Anm. 25), S. 11–12, 92.



be Gottes verband.<sup>41</sup> Gerade diese Intention des Bildtyps war sicherlich einer der Motoren seiner raschen Rezeption und territorialen Ausbreitung in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts.<sup>42</sup> Insofern wäre es gewiss lohnenswert, Fragen nach der Bedeutung der monumentalen Gruppen in Mitteldeutschland für jene zwischen 1350 und 1380 im hessischen und mittelhheinischen Raum verbreiteten, freilich in den Dimensionen geringeren und in der Ausstrahlung milderer Vesperbilder, wie jene in den Stiftskirchen von Fritzlar und Wetzlar, erneut aufzugreifen.

Bedenkenswert scheint in diesem Zusammenhang die Herkunft der um 1360 datierten Pietà Roettgen, ein Hauptwerk des Rheinischen Landesmuseums in Bonn, aus einer Mainzer Kirche (Abb. 27). Diese auf den ehemaligen Besitzer, den Bonner Kunstsammler Carl Roettgen, zurückgehende Überlieferung wird von einer alten, im Rheinischen Landesmuseum vor einigen Jahren aufgefundenen Fotografie bestätigt, die das Bildwerk vor dem Hintergrund des Mainzer Domes zeigt.<sup>43</sup> Der Mainzer Erzbischof war bis zum Ende des alten Reiches Stadtherr von Erfurt und darüber hinaus weitere Teile Thüringens, die er von den beiden auf dem Erfurter Domhügel angesiedelten Chorherrenstiften St. Marien und St. Severi verwalten ließ.<sup>44</sup> Nicht zuletzt zeigen sich hier Ansätze, die Scharnierfunktion Erfurts beziehungsweise Thüringens zwischen dem bayerischen Süden und dem rheinischen Westen, die sich unter Rücksicht auf die Neubewertung der monumentalen Vesperbilder aus dem Umkreis der Münchner Hofkunst auf ganz neue Weise darstellt, stärker als bisher zu untersuchen.

---

41 Georg SATZINGER – Hans-Joachim ZIEGELER, Marienklage und Pietà. In: *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters* (Hg. W. Haug – B. Wachinger). Tübingen 1993, S. 241–276, bes. S. 267–276.

42 KRÖNIG, *Rheinische Vesperbilder*, S. 122–145.

43 PASSARGE, *Deutsche Vesperbilder*, S. 145–147; Richard HAMANN, Die Bonner Pietà Roettgen. In: *Festschrift Paul Clemen*. Düsseldorf – Bonn 1926, S. 365–374; *Parler*, Bd. 2, S. 498 (Anna Pankiewicz); Max HASSE, Parallele Entwicklungen. In: *Parler*, Bd. 3, S. 43; *100 Bilder und Objekte. Archäologie und Kunst im Rheinischen Landesmuseum Bonn* (Hg. F. G. Zehnder). Köln a. R. 1999, S. 150–153.

44 Martin HANNAPPEL, *Das Gebiet des Archidiaconates Beatae Mariae Virginis Erfurt am Ausgang des Mittelalters*. Diss. Jena 1941, S. 371; Herbert GIESECKE, *Das alte Erfurt*. Leipzig 1972, S. 53; Wilibald GUTSCHE, *Die Geschichte der Stadt Erfurt*. Weimar 1986, S. 77; Ulman WEISS, *Die frommen Bürger von Erfurt. Die Stadt und ihre Kirche im Spätmittelalter und in der Reformationszeit*. Weimar 1988, S. 13.