
Dr. Gerd Mörsch

Das Grabmal Wilhelms II. in Marburg



URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-42466

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2016/4246>

Inhaltsverzeichnis

- Einleitung S. 1
- Die Entstehungsgeschichte des Grabmals S. 4
- Der Typus des Grabmals S. 5
- Die Tumba Wilhelms II. S. 9
- Der Transi S. 11
- Die Deckplatte mit dem Gisant Wilhelms II. S. 17
- Fazit S. 24
- Literaturverzeichnis S. 30

Einleitung

Das sich in der Südkirche der Marburger Elisabethkirche befindende Grabmal Wilhelms II. bildet als letztes dort 1516 aufgestelltes den Abschluss einer seit Mitte des 13. Jahrhunderts in Marburg begonnenen Tradition von Tumbengräbern.

Da neben dem Stand und der Konfession einer Person nicht zuletzt der Ort der Grabstätte eine bedeutende Rolle für die Gestaltung des Grabmals spielt, soll dessen Geschichte hier kurz erläutert werden.

Die heilige Elisabeth lebte von 1207 bis 1231 und wurde aufgrund ihrer Vita bereits vier Jahre nach dem Tod heilig gesprochen.¹ Seitdem gilt sie als Patronin der Bettler, Witwen, Waisen und unschuldig Verfolgten. Von ihrem Witwenvermögen errichtete die nach dem Tode ihres Mannes nach Marburg geflüchtete Landgräfin ein Franziskus-Spital in dem sie selbst arbeitete. Ihre erste Grabstätte war in der Kapelle des Spitals, an deren Stelle schon bald eine Wallfahrtskirche errichtet wurde, da Elisabeth schon während ihres Lebens zahlreiche Wundertaten nachgesagt wurden.

In den Jahren 1235-83 wurde über ihrem Grab² nach Plänen eines Architekten aus der Gemeinschaft des Deutschen Ritterordens – „dem das Schicksal die entscheidende Rolle bei der Heiligsprechung der Landgräfin und dem Bau ihrer Kirche zugewiesen hatte“³ – die erste gotische Hallenkirche Deutschlands errichtet. Nach der Umsiedelung der Tumben Konrads von Thüringen und Adelheids von Braunschweig – beide waren zuerst in der Nähe des Heiligengrabes angesiedelt – von der Nord- in die Südkirche hatte die Kirche drei wichtige Funktionen:⁴

1. Grabstätte der Heiligen Elisabeth und damit eine der bedeutendsten Wallfahrtsstätte des Mittelalters

¹ Elisabeth war die Tochter Königs Andreas II. von Ungarn und Gertrud von Andechs. Als Einjährige wurde sie mit dem späteren Landgrafen Ludwig IV. von Thüringen verlobt und lebte - zur Erziehung nach Wartburg geschickt - seit ihrem 4. Lebensjahr in Thüringen. Elisabeth und Ludwig hatten nach ihrer Heirat 1221 drei Kinder. Schon als Landgräfin nahm sie sich in besonderer Weise der Hungernen und Kranken an, denn ihr geistiges Vorbild war der Heilige Franz von Assisi. Nach dem Tod ihres Mannes im Kreuzzug wurde sie von der Familie des Mannes von der Wartburg vertrieben und ihr Wittensitz wurde Marburg. Bald nach ihrem Tod setzen Pilgerfahrten zu ihrem Grabe ein. Ihr Schwager Konrad, Landgraf und späterer Hochmeister, siedelt hier 1233 den Deutschen Orden an. Auf sein Betreiben hin erfolgen 1235 die Heiligsprechung Elisabeths und die Grundsteinlegung der Kirche, sowie 1236 die Erhebung ihrer Gebeine im Beisein Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen.

² Die Wallfahrtskirche mit ihrem Grab befand sich unter der heutigen Nordkirche der Elisabethkirche. Dort sind deshalb auch der Mitte des 13. Jahrhundert entstandene, feuervergoldete Elisabethschrein und das um 1385 über ihrem Grab errichtete Mausoleum untergebracht.

³ So berichtet Hans Retzlaff, in: Kunstschatze der Elisabethkirche, S.7

⁴ Der Beginn und die Entwicklung der landgräflichen Grabstätte werden von Andreas Köstler ausführlich untersucht. In: Die Ausstattung der Marburger Elisabethkirche, S.133f.

2. Bedeutende Kirche des Deutschen Ordens und seiner Liturgie
3. Grabstätte der hessischen Landgrafen.

Die mittelalterlichen Jenseitsvorstellungen hatten neben der immer schon vorhandenen Repräsentationsfunktion eines Grabmals großen Einfluss auf dessen Gestaltung. Besonders die seit dem 12. Jahrhundert weit verbreitete Idee des Fegefeuers – dort brannten die Seelen der weder eindeutig guten noch bösen Menschen für ihre auf der Erde begangenen Sünden bis zum Weltgericht bzw. so lange bis ihre Sünden vergolten waren – begünstigte das Entstehen eines komplexen Buße- bzw. Sühnesystems, das die Gestaltung der Grabmäler entscheidend beeinflusste. „Jeder wusste, dass es dem Seelenheil förderlich war Gutes zu tun und das Böse zu lassen. Und allen war klar, dass man seinen Sinn besser zum Himmel als zur Erde wendet: Ihr solltet Euch auf Erden keine Schätze sammeln, wo sie der Rost und die Motten verzehren (...), sondern sammelt euch Schätze im Himmel (...).“⁵ Dieser Bibelstelle gemäß versuchten die Menschen durch Sühne, Buße und Gebet ihre Sünden zu mindern und sich aufgrund guter Taten und eines frommen Lebens einen Schatz im Himmel anzulegen. Doch auch über den Tod hinaus konnte der Verstorbene diesen Schatz – in der Hoffnung, dass man ihn dadurch schneller aus dem Fegefeuer erlösen werde – noch mehren. Hierfür wurde das sogenannte Seelgerät im Testament bestimmt.⁶

Entscheidend für die mittelalterliche Kultur aber war, dass sich es sich bei reichen Personen nicht nur um Leistungen für das Sozialwesen wie Armenspeisungen oder Seelmessen handelte. Auch Spenden zur Förderung des liturgischen Kultus in der Kirche konnten den Schatz im Himmel vermehren.⁷

Grundlegend für dieses System war der Glaube an das Prinzip der »Commutatio«⁸ oder »Redemptio«⁹ – die Austauschbarkeit von Sühneleistungen. Dadurch wurden die Lebenden untereinander und mit den Toten eng verbunden, denn sie alle konnten füreinander einstehen in der Hoffnung, dass Andere in Zukunft dasselbe für sie tun werden. Der Altarretabel aus St.Pölten¹⁰ verdeutlicht das komplexe Verhältnis

⁵ In: Himmel Hölle Fegefeuer, S.22. Zitiert nach Mt. 6,19

⁶ Der Begriff meint den Vorrat an Guten Werken für die im Fegefeuer schmorende Seele. Ein Glaube der schon in der Antike verbreitet war. Ihm zufolge sollten die Reichen im Testament stets Christus als Miterben einsetzen. Neben dem Ablass ist das Seelgerät das klassische Mittel zur Linderung der Fegefeuerqualen. Siehe hierzu besonders den Text von P. Jezler. In: Himmel Hölle Fegefeuer, S.13f.

⁷ Davon zeugen vor allem die zahlreichen Stifterportraits in mittelalterlichen Altären.

⁸ Aus dem Lateinischen: Austausch, Wechsel, Geschäftsverkehr. H. Körner betont in diesem Zusammenhang Parallelen zwischen Bußpraxis und Geldwirtschaft. In: Grabmonumente des Mittelalters, S.3

⁹ Aus dem Lateinischen: Los-, Rück-, Freikauf, Bestechung, Erlösung und im späteren Sinne Ablasskauf. Hierbei wird die Parallele zum kapitalistischen Wirtschaftssystem besonders deutlich.

¹⁰ Privatbesitz, um 1480. Abgebildet in: Himmel Hölle Fegefeuer, S.23

auf sehr anschauliche Weise: Während auf der oberen linken Tafel eine Seelmesse zelebriert und die Elevation der Hostie durch den Priester gezeigt wird, spendet ein rechts vom Altar kniender Mann einem Bettler eine Münze. Von der erhobenen Hostie und der Münze aus verlaufen Strahlen zur unteren Tafel. Dort werden mehrere nackt und verängstigt im Fegefeuer schmorende Seelen und drei Engel gezeigt und die Strahlen der oberen Tafel setzten sich nach unten fort. Den Seelen, welche von den Strahlen berührt werden, eilen die Engel entgegen und tragen sie zum Himmel, sie werden also aufgrund der über ihnen dargestellten Messe und Spende der Lebenden erlöst.

Diese Vorstellungen gipfelten zu Lebzeiten Wilhelms II. in dem weit verbreiteten Ablasshandel der katholische Kirche, während sie im Entstehungsjahr des Grabmals 1516 aufgrund der Reformation in einigen Teilen Deutschlands wohl schon geschwächt bzw. abgelehnt worden waren. Wilhelm der II. [der Mittlere] wurde am 29. April 1469 geboren. Auf dem Höhepunkt seiner Karriere im Jahre 1500, als er sich nach dem Tod seines Veters – Landgraf Wilhelms III. von Oberhessen [der Jüngere] – den Siegesstempel¹¹ schneiden ließ, erreicht der Ablasshandel seinen kritischen Höhepunkt. Die gegen jede Reform skeptische katholische Kirche um die Jahrhundertwende, die Abweichungen von ihrer Lehre als Ketzerei verfolgt, versucht mit Buße und häufigen Beichten eine Massendisziplinierung. Dank des Ablasshandels wird ihr Reichtum gemehrt und gleichzeitig verstärkt sich die reformatorische Gegenbewegung der beginnenden Neuzeit.¹²

Wilhelm II., der nach dem Tod Wilhelms III. den Titel Landgraf von Ober- und Niederhessen tragen durfte, trat 1506 aufgrund schwerer körperlicher und geistiger Krankheit von allen seinen Ämtern zurück und verstarb am 11. Juli 1509. Warum das Grabmal erst sieben Jahre nach seinem Tod entstanden ist und ob es in der von dem Marburger Bildhauer Ludwig Juppe¹³ gewählten Form auf das Testament oder sonstige Vorgaben des Verstorbenen zurückzuführen ist, kann heute nicht mehr nachvollzogen werden.¹⁴ Im Folgenden soll anhand einer ausführlichen Beschreibung der Formen und Figuren vor dem Hintergrund ihrer ikonologischen Bedeutungen versucht werden, den Inhalt der memorialen Botschaft des Grabmals Wilhelms II. zu rekonstruieren.

¹¹ Die Form des Siegels seines Sohnes Philipp der Großmütige geht auf das von Wilhelm II. zurück.

¹² Da die Elisabethkirche aber zum dem deutschen Reich unmittelbaren verbundenen Deutschen Orden gehörte, blieb sie auch nach der Einführung der Reformation in Hessen im Jahre 1526 zunächst noch altgläubig. Erst seit dem 18. Mai 1539 wurde auch in ihr der Gottesdienst evangelisch gefeiert.

¹³ Das genaue Jahr seiner Geburt ist nicht bekannt. Aufgrund einer den Bildhauer zum ersten Mal erwähnenden Urkunde von 1486 schließt H. Neuber auf eine Geburt in den späten 1460er Jahren und nennt als Sterbejahr 1537. In: Ludwig Juppe von Marburg, S.19

¹⁴ Ein Grund für das verspätete Entstehen des Grabmals war sicher die nach dem Tod neun Jahre lang heftig umstrittene Regentschaft.

Die Entstehungsgeschichte des Grabmals

Der Beginn bzw. der Auftrag für die Ausführung des Grabmals ist ungewöhnlich gut dokumentiert, so dass er an dieser Stelle kurz wiedergegeben werden soll. In dem Vertrag zwischen der Landgräfin Anna – die Witwe Wilhelms – und ihrer Räte mit dem Bildhauer Ludwig Juppe über die Errichtung des Grabmals Wilhelms II. vom 27. März 1516 heißt es: „Das er sol machen und ussbereiten und uff den stand brengen ein grab von steinwerck (...) laut einer verzeichnung oder entwurffung, die er davon empfangen, welch muster Johann Gaganhart secretarius mit seiner hand unterschrieben hat.“¹⁵

H. Neuber beginnt bei seiner Untersuchung über die früheste urkundlich gesicherte Arbeit Juppes zunächst mit der Zuschreibung des im Vertrag über das Grabmal genannten Entwurfs. Dank einer Quittung vom 15. April 1516, die dem Maler Johann von der Lenten für „zwei Visierungen zu dem Sarg im Deutschen Haus“ ausgestellt wurde, scheint zumindest der Ursprung des Entwurfes geklärt.¹⁶

Doch aufgrund des schon 1885 von C. Justi¹⁷ konstatierten qualitativen Unterschiedes zwischen den Arbeiten der beiden Künstler, vermutet Neuber: „Eher ist anzunehmen, dass es sich bei diesen Visierungen um allgemeine Fragen, um die Form und den architektonischen Aufbau des Ganzen, noch wahrscheinlicher vielleicht um perspektivische Ansichten zu Verdeutlichung von Juppes Plänen gehandelt habe, die der Landgräfin vorgelegt wurden.“¹⁸ Hierfür und nicht für den Maler als Planer des Grabmals spricht – so argumentiert Neuber in Anlehnung an Justi – die künstlerische Qualität Juppes, an der sich von der Lenten „so tüchtige Leistungen seine Bilder darstellen, (...) bei weitem nicht mit seinem Partner messen kann.“¹⁹ In den anonymen Notizen neben einer Photographie des Grabmals im Marburger Bildarchiv aus dem Jahre 1914-15 heißt es jedoch aufgrund der Erwähnung des Entwurfs, den Juppe erhalten hat: „Also nicht nach seinem eigenen Entwurf.“²⁰ Da diese Notiz aber wohl nicht von einer Person stammt, die sich so

¹⁵ Original Urkunde: Staatsarchiv Marburg, Personalien des Landgrafen Wilhelms II., abgedruckt in: Ludwig Juppe von Marburg, S. 202

¹⁶ Ebd., Neuber verweist hierbei auf folgende Quelle: F. Küch: Die Landgrafendenkmäler in der Elisabethkirche zu Marburg. Ein Beitrag zur hessischen Kunstgeschichte ZHG 36 (1903) S. 145-225

¹⁷ In: Johann von der Lenten und Ludwig Juppe. Zwei Marburger Künstler vom Ausgang des Mittelalters, Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrgang XX., 1885, S.259-264

¹⁸ In: Ludwig Juppe von Marburg, S. 26

¹⁹ Ebd., S.25

²⁰ Das inzwischen digitalisierte Foto trägt die handschriftlich auf die Inventarseite hinzugefügte Nummer 14007. Siehe <http://www.bildindex.de/fotos/mi/020/35/b/MI02035a14b.jpg>

intensiv wie H. Neuber mit Juppe beschäftigte, ist von Neubers These auszugehen.²¹ Einer der beiden Entwürfe – wahrscheinlich der von der Witwe und ihren Beratern bevorzugte – wurde dem Vertrag zufolge von Sekretär Gaganhart unterzeichnet und Juppe zugestellt. Dass die Arbeiten dann zügig begannen, bezeugt wiederum eine für den Bildhauer ausgestellte Quittung vom 28. Mai 1516: „Ich Lodewich Juppe beken myet myner hantschrift, daz ich 10 gulden hon entphangen (...) uff arbeit den sarck zu machen.“²²

²¹ H. Neuber schrieb seine Dissertation über Juppe.

²² In: Ludwig Juppe von Marburg, S. 25

Der Typus des Grabmals

Schon die Wahl des kostbaren Materials für das Grabmal – Alabaster, der wahrscheinlich aus denen sich damals in hessischen Besitz befindenden Steinbrüchen in Witzenhausen stammt – deutet auf einen hohen gesellschaftlichen Stand und das Bemühen um eine besonders würdevolle Repräsentation des Verstorbenen hin.²³

Bei dem von Juppe für das Grabmal gewählten Typus handelt es sich um eine für das Mittelalter typische Form kirchlicher oder weltlicher Herrschaftsgrabmäler: „Die Tumba war die repräsentativste Form des Grabdenkmals im Mittelalter – sie war es in dem Maße, dass dieses spätantike (zuerst bei Prudentius vorkommende) Wort die gebräuchlichste Bezeichnung jedes Grabmonuments im Französischen, Englischen, Italienischen und Spanischen wurde.“²⁴

Die Tumba ist der „eigentlich neue Typus [des Mittelalters] in der Form der Grabplatte, die über der Stelle lag, an welcher der Tote beerdigt wurde.“²⁵ Im frühen Mittelalter meint der Begriff zunächst nur eine in den Boden eingelassene Platte, doch im Laufe der Zeit tritt deutlich die Tendenz zur Erhebung der Grabplatte hervor und die Tumba entwickelt sich zu einem sarkophagartigen, auf Füßen oder einem Sockel ruhenden Gehäusegrabmal. Den oberen Abschluss bildet entweder eine mit Inschriften versehene Grabplatte oder eine die verstorbene Person symbolisierende Reliefplatte. Als Gisant²⁶ wird die sich zunehmend aus der Fläche der Grabplatte plastisch heraus entwickelnde, meist stehend und liegend zugleich dargestellte Figur bezeichnet, wie sie seit dem 11. und 12. Jahrhundert üblich ist.²⁷

Nur selten – scheinbar für Grabmäler und Schreine von Heiligen »reserviert« – ist der Abschluss der Tumba nach oben durch eine schreinartige »Satteldachkonstruktion« wie beim Grabmal des hl. Stephan in St.-Étienne, Aubazine um 1260-70.²⁸ Dass der Schrein aufgrund seiner Funktion als »repräsentatives Reliquienaufbewahrungsgehäuse« in seiner daraus resultierenden, typischen Form jedoch auch „auf die

²³ So argumentiert H. Neuber aufgrund urkundlich belegter Lieferungen, die bereits von F. Kück erwähnt wurden. In: Die Landgrafendenkmäler in der Elisabethkirche zu Marburg. Ein Beitrag zur hessischen Kunstgeschichte ZHG 36 (1903) S. 179f. Auch H. Retzlaff ordnet den Stein den Steinbrüchen von Witzenhausen zu. In: Kunstschatze der Elisabethkirche, S.16

²⁴ In: Grabplastik, S.59

²⁵ D. Terptiz in: Figürliche Grabdenkmäler im Rheinland, S.25

²⁶ Aus dem Französischen: liegend oder bewegungslos.

²⁷ An dieser Stelle sei nur kurz an die v. a. liturgisch-theologischen Gründe für die eben nur scheinbar unrealistische Kombination von »stehenden und liegenden« Charakteristika der Gisants erinnert.

²⁸ Abb. in: Grabmonumente des Mittelalters, S.52

Grabmäler nicht heiliger Personen zurückgewirkt hat²⁹, konstatierte bereits Erwin Panofsky.³⁰

Die Fortentwicklung dieses Typus lässt sich im Landgrafenchor anhand der vielen älteren Tumben nachvollziehen und zeigt zugleich die Aufnahme, Weiterentwicklung und Vermischung der dort bereits vorhandenen Traditionen durch Juppe. Aufgrund des enormen Größenunterschiedes zwischen dem Sockel und der darauf ruhenden Grabplatte mit dem Gisant erinnert die Tumba Konrads von Thüringen [+ um 1240] noch an die Urform dieses Typus im Sinne einer erhobenen, früher im Boden der Kirche eingelassenen Grabplatte. Die Tumba Adelheids von Braunschweig [+ um 1274] dagegen zeigt bereits deutlich gotische Stilelemente und die Form eines Gehäusegrabmals.³¹ Sockelzone und Deckplatte mit Gisant sind in ihren Maßen nahezu angeglichen, der Kopf der Figur wird von einem Baldachin gekrönt und die Seitenwände der Tumba sind durch jeweils einen in den Schmalseiten und drei in die Längsseiten eingelassene Vierpässe gegliedert.

Nach dieser an der Tumba Adelheids begonnen Auflockerung der Seitenwände zeigt sich dann am Grabmal Heinrichs I. [+1308] bereits deren völliger Durchbruch. Jeweils sieben gotische Spitzbögen an den Längsseiten und je drei an den Schmalseiten geben den Blick in das Innere frei. Für das Seelenheil des Verstorbenen beten und trauern je zwei eingestellte Klagefiguren stellvertretend und zugleich den Betrachter auffordernd an den Ecken der Arkadenzone. Das in seiner Form ungewöhnliche Doppelgrabmal der Söhne Heinrichs – Otto Landgraf von Oberhessen [+1328] und Johann Landgraf von Oberhessen [+1311] – dagegen führt die Tendenz der reichen Ausstattung der Arkadenzone weiter. Die Gliederung des Grabmals des Vaters wird exakt übernommen, doch die Ausführung der gotischen Architekturelemente – die Spitzbögen sind mit Krabben gesäumt und auf den Pfeilern ruhen schlanke Filialen – zeugt von der Hochphase der Epoche. Vor allem aber die zwanzig in die Arkaden eingestellten, jeweils in individuellen Trauergesten

²⁹ In: Grabplastik, S.53

³⁰ Ähnlich wie Panofsky argumentiert auch Dorothea Terpitz: „Die Goldschmiedekunst weist aber u.a. an ihren zahlreichen Reliquienschreinen und Tragealtärchen sehr kunstfertig und liebevoll ausgeführte figürliche Darstellungen auf, die sich mit den Werken der monumentaleren Plastik in Stil und Form durchaus vergleichen lassen.“ In: Figürliche Grabmäler im Rheinland, S. 28f.

³¹ Andreas Köstler erinnert beim formalen Vergleich der Grabmäler in der Marburger Nekropole an die Bedeutung der liturgischen Dimension, die sich im Wandel der Formen und der Gestaltung des Figurenprogramms deutlich zeigt: „Die Entwicklung ist vom reinen Gedächtnismal Konrads von Thüringen über den zur Memoria einladenden Grabstein Adelheids zu den neuen, die Memoria fast usurpierend beanspruchenden, jedenfalls nachdrücklich auf mehreren Ebenen ins Bild setzenden Tumben hin fortgeschritten; man möchte sie fast schon als liturgisches Mobiliar bezeichnen.“ In: Die Ausstattung der Marburger Elisabethkirche, S.152

dargestellten Pleurants³² verleihen dem Grabmal seinen höfisch eleganten Charakter.³³ Die beim Doppelgrabmal der Söhne bevorzugten, geschlossenen Wände der Tumba finden sich auch beim Grabmal Ludwigs I. – es wurde 1471 von den Meistern Hermann und Heinrich geschaffen – wieder. Und auch bei den beiden zur Linken von Wilhelm II. aufgestellten Tumben – das Doppelgrabmal für Ludwig II. [+1471] und seine Frau Mathilde von Württemberg [+1495] sowie das für Heinrich III. [+1483] – bleiben die Seitenwände geschlossen. Alle drei Grabmäler zeichnen sich darüber hinaus vor allem durch die Betonung der Dynastiesymbolik im Gegensatz zur Trauermetaphorik der Pleurants aus. Der bei den Grabmälern aus der Mitte des 14. Jh. von Trauerfiguren und -gesten gefüllte Raum der Arkadenzone wird nun beim Doppelgrabmal des ausgehenden 15. Jh. mit zahlreichen Wappen verziert.³⁴

Die Darstellung von trauernden oder fürbittenden Gesten beschränkt sich auf die Engel- Mönch- und Beginenfiguren, welche die Gisants jeweils zu Kopf und Fuß flankierenden.³⁵ Insgesamt treten die gotischen Schmuckornamente der Seitenwände zugunsten einfacher, bis an die obere Grabplatte reichender Rundbögen mit eingelassenen Dreipässen zurück. Nur die Baldachine über den Köpfen der Gisants und die aufwendig gestalteten westlichen Schmalseiten an den Kopfenden – beim Doppelgrabmal verziert durch die Ehwappen und ein von filigranem Helmtuch umschlungener Bügelhelm³⁶ – zeugen noch von der gotischen Formvielfalt, welche bei den Pleurantsgrabmälern des 14. Jh. alle Wände der Tumba bespielte.

³² Gegen die These von F. Küch, der anhand einer individuellen Zuordnung der einzelnen Pleurants zur landgräflichen Familie versuchte, die Identitäten der beiden Personen auf dem Doppelgrabmal zu klären, spricht schon deren Zahl. So argumentiert zumindest Andreas Köster. In: Die Ausstattung der Marburger Elisabethkirche, S.152

³³ Abgeleitet von Französischen: pleurer = weinen.

³⁴ Erkennbar sind die Wappen von: Bayern, Braunschweig, Burggraf von Nürnberg, Löwenwappen (Hessen?), Sachsen, Savoyen, Mecklenburg, Mömpelgard, Nidda, Württemberg, Ziegenhain, Zollern.

³⁵ Die betenden Mönche und Beginen sind eine Eigenart der Grabmäler in der hessischen Nekropole.

³⁶ Ein Prunkhelm über dessen Entwicklung verschiedene Theorien bestehen. Dieser Helm erschien um 1500 und wurde vielerorts nur in Adelswappen verwendet.

Die Tumba Wilhelms II.

Nachdem anhand der älteren Tumben innerhalb der Südkonche Typen und die in der Marburger Tradition ausgebildeten Gliederungsprogramme für deren Seitenwände kurz erläutert wurden, soll nun eine detaillierte Beschreibung des Grabmals von Wilhelm II. folgen.

Die von Juppe gewählte Form der Tumba³⁷ wird seit Panofsky als »Doppeldecker-Grabmal«³⁸ bezeichnet und meint die Verbindung der »representacion au vif«, das scheinbar lebendige Bildnis des Verstorbenen, mit der »representacion au mort«, dem Totenbild.³⁹ Hans Körner nennt das Grabmal „ein Gehäuse-Grabmal mit Rückbindung an die Tumba“⁴⁰, lässt jedoch auch den – nach seiner Meinung – „hässlichen Begriff des Doppeldecker-Grabmals“⁴¹ gelten. Vom rein architektonischen Standpunkt her gesehen, könnte zunächst auch das Grabmal Heinrichs I. als Doppeldecker verstanden werden. Doch fehlt diesem die Darstellung der »representacion au mort«, die meist in Form eines Transi⁴² – einer mehr oder weniger drastisch ausgeführte Totenfigur, die oft von Kröten und Schlangen umgeben ist – repräsentiert wird. So kann die Tumba Heinrichs im Gegensatz zum Grabmal Wilhelms I. im Sinne Körners wohl als Gehäuse-Grabmal bezeichnet werden.

Das vollständig aus Alabaster gearbeitete Grabmal Wilhelms ruht auf einer erst im Laufe der Restauration der Kirche im Jahre 1854 angefertigten, mehrfach gestuften Fußplatte aus rotem Sandstein. Der Sockel des Grabmals ist unverziert und verläuft zunächst nach innen profiliert und dann von einem Wulst abgeschlossen auf die Arkadenzone zu. An den Schmalseiten der Tumba wird der Blick ins Innere durch eine, an den Längsseiten durch vier rundbogige Arkaden freigegeben. Dort liegt ein sich im fortgeschrittenen Zustand der Verwesung befindlicher Leichnam. Die Scheitel der mehrfach gestuften Arkaden reichen bis kurz unterhalb der Deckplatte. Sie ruhen auf kräftig wirkenden, stark profilierten, zum Inneren hin abgetreppten Bündelpfeilern, welche mit nach Innen und Außen vorgelagerten Diensten versehen sind. Die vorderen Dienste tragen etwa in Dreiviertelhöhe der großflächig durchbrochenen

³⁷ Die Maße des Grabmals sind: Höhe 114 cm, obere Platte 258 x 100 cm, untere Platte 258 x 125 cm, wobei die unteren Maße – die Breite – wohl die des später hinzugefügten Sockels sind.

³⁸ In: Grabplastik, S. 71f.

³⁹ Ebd. S.70

⁴⁰ In: Grabmonumente des Mittelalters, S. 54

⁴¹ Ebd.

⁴² Aus dem Lateinischen: transire = vorübergehen. Der Begriff Transi beschreibt die eindeutig nicht mehr lebende Figur, als solche kann sie durch Verwesung, das Skelett, das Leichentuch oder auch nur durch geschlossene Augen und eingefallene Haut gekennzeichnet sein.

Seitenwände kleine Kapitelle. Die Zwickel zwischen den Arkaden werden von kleinen, einheitlich gestalteten Wappen gefüllt. Die Wappen sind in Form von gespaltenen Rundschilden ausgeführt, deren Flanken sich oberhalb der Mittelstelle zugunsten des spitz zu den Seiten hin auslaufenden Schildhaupt verjüngen.⁴³ An den Längsseiten sind die Schilde leicht in Richtung des Kopfes des Gisant geneigt, an den Schmalseiten neigen sich die beiden über den Eckpfeilern zur Mitte des Grabmals.⁴⁴

Im Gegensatz zu den früheren Tumben hat sich Juppe für eine völlige Harmonisierung und Gleichförmigkeit der Seitenwände entschieden. Dies wird besonders an der westlichen Schmalseite am Kopfende der Tumba deutlich, welche sich wie bereits angedeutet bei den anderen Grabmälern aufgrund ihrer aufwendigen Gestaltung mit Wappen und Helmen von den anderen Seiten unterscheidet. Das seit dem Grabmal von Ludwigs I. typische Bildprogramm für das Kopfende der Tumba – die jeweiligen Wappen der Verstorbenen gekrönt von für den Hochadel typischen Bügelhelmen mit weit ausgreifenden Helmtuch und -zier – wird von Juppe teilweise in den Baldachin integriert.

Die für die hessische Nekropole typische Form von Wappen und Helm wurde von Juppe oder dessen Werkstatt bereits 1509 nach dem Tode Wilhelms in Holz als Totenschild ausgeführt.⁴⁵ Es ist farblich gefasst und wurde wohl zu seinem Begräbnis in der Kirche an den Wänden über den Grabmälern angebracht. Die früheste Aufnahme der Nekropole von der »Kgl. Preußischen Messbildanstalt« in Berlin zeigt das von Juppe in Form eines Dreipasses gestaltete Totenschild Wilhelms jedoch hoch über dem Georgs- und Martinsaltar. Am vorderen Dienst rechts vom Altar hing es im oberen Drittel der Fensterzone über einer Tafel, die Informationen über das Leben oder auch Fürbitten für den Verstorbenen enthielt.⁴⁶

⁴³ Neuber zufolge wurden alle 14 Rundschilder bei der Restauration im Jahre 1854 ergänzt, weshalb an dieser Stelle auch kein Versuch unternommen werden soll, die in Resten vorhandene Bemalung der Schilde zu rekonstruieren bzw. interpretieren. In: Ludwigs Juppe von Marburg, S. 27, Fußnote 1

⁴⁴ Auf den Wappen sind Spuren von schwarzen Punkten zu sehen, die jedoch keine Schlüsse auf die Form und Art der ehemals wohl vorhandenen farblichen Gestaltung zu lassen.

⁴⁵ H. Neuber schreibt dies in seinem Verzeichnis der nachweisbaren oder erhaltenen Werke – allerdings mit einem Fragezeichen versehen – der Werkstatt Juppes zu. In: Ludwigs Juppe von Marburg, S.203. Die historischen Aufnahmen – um 1914, also nahezu zeitgleich zu Neubers Buch – des Fotoarchivs Marburg führen in ihren Beschreibungen der Ausstattung jedoch Juppe selbst als den Künstler an.

⁴⁶ Die Aufnahme entstand vor 1909, wie eine Kopie derselben im Fotoarchiv Marburg vermuten lässt. Siehe <http://www.bildindex.de>, dort: Marburg / Sakralbau / Elisabethkirche / Ausstattung / Grabmäler und Epitaphien / sonstige: Sammelaufnahmen.

Der Transi

Der 181 cm große Leichnam liegt auf der unteren Grabplatte im Zustand fortgeschrittener Verwesung ausgestreckt auf einer am Kopf zu einem Kissen zusammengerollten Decke oder Matte, deren durch ein feines Muster angedeutete Materialstruktur nur noch in Höhe der Knie und des Kopfes gut erhalten ist. Seine Hände sind das Geschlecht verdeckend übereinander gelegt.⁴⁷ Aufgrund der insgesamt ruhigen, keine Zeichen von Kampf oder Verkrampfung anzeigenden Körperhaltung scheint es sich um eine durchaus realistische Darstellung eines für den Sarg präparierten Leichnams zu handeln. Lippen, Nase und Ohren sind der Verwesung schon zum Opfer gefallen und die dünne, an vielen Stellen die Knochen deutlich hervortreten lassende Haut zeigt das fortgeschrittene Stadium des körperlichen Verfalls an. Verglichen mit anderen, verstärkt seit dem 14. Jahrhundert in Nordeuropa – vor allem in Frankreich und England – auftretenden, Darstellungen der »representacion au mort« in Form des Transi zeigt die von Juppe gewählte Form eine ungewöhnliche Drastik. Über den ganzen Körper verteilt kriechen Schlangen und Kröten herum sowie aus ihm heraus. Dass es sich bei den Schlangen nicht um Würmer, also um an der Verwesung beteiligte Tiere handelt, wird besonders an deren stilisierten Köpfen deutlich. Diese Unterscheidung ist von Bedeutung. „Denn weder Schlangen noch Kröten sind Aasfresser, wenn es auch durchaus Transi-Darstellungen mit Fliegen und Maden gibt, also Tiere die mit der Verwesung assoziiert werden.“⁴⁸ Kröten als Symbol des Teufels und des Bösen sind in der mittelalterlichen Kunst häufig zu finden. Der Glaube an »Krötenzauber« war weit verbreitet. Für viele Rituale der so genannten »schwarzen Magie« wurden Kröten benötigt, denn man nahm an, dass die Kröten ihre Giftigkeit durch magische Kräfte erhielten. In Frankreich gab es zahlreiche, schriftlich dokumentierte Berichte über die angeblichen Verwandlungen des Teufels und Zauberer in Hunde, Katzen, Böcke, und Kröten, wie eine französische Miniatur aus dem 14. Jahrhundert zeigt.⁴⁹

Die früheste Quelle für die negative Symbolik von Kröten und Fröschen im Christentum ist die Bibel. Im 2. Buch Mose wird von den zehn Plagen berichtet, die Jahwe nach Ägypten sandte, so dass der Pharao die Israeliten ziehen ließ: „Der Nil

⁴⁷ Diese für frühe Transi typische Geste findet sich z.B. beim Grabmal des Guillaume de Harcigny [+1393] in Laon, Musée Lapidaire wieder. Siehe Abb.123 in: Grabmonumente des Mittelalters, S.163.

⁴⁸ In: Himmel Hölle Fegefeuer – Das Jenseits im Mittelalter, S.177, Fußnote 4

⁴⁹ In: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, S. 676 [Lit. 5, 827, Abb.10]

wird von Fröschen wimmeln; sie werden heraufkommen und in dein Schlafgemach, auf dein Bett werden sie kommen; in die Häuser deiner Diener und deines Volkes.“⁵⁰

Auch in der Offenbarung des Johannes werden Frösche im Laufe der Schilderung über die sieben Engel mit den Schalen des Zorns erwähnt: „Dann sah ich aus dem Maul des Drachen⁵¹ und aus dem Maul des Tieres und dem Maul des falschen Propheten drei unreine Geister hervorkommen, die wie Frösche aussahen.“⁵²

Häufiger als die personifizierte Darstellung des Teufels wird die Kröte als Symbol der weltlichen Laster und somit zugleich der irdischen Vergänglichkeit, der sog. Vanitas⁵³ verwandt. Ein frühes plastisches Exemplar dieser Bedeutungen aus dem 12. Jahrhundert findet sich im Gewändeprogramm des linken Portals der Westfassade der Kathedrale von Chartres. Unter einem der Könige sind Schlange, Affe⁵⁴ und Kröte als Symbole der menschlichen Laster miteinander vereint. Ähnliche Darstellungen finden sich an den Westfassaden der Münster von Basel, Freiburg und Straßburg in der für das 13. Jahrhundert typischen Form des »Fürst der Welt« genannten Motivs wieder.⁵⁵

Erwähnt wird der Fürst der Welt u. a. in der »Liber Floridus« genannten Handschrift des 12. Jahrhunderts.⁵⁶ Die mittelalterliche Kunst stellt den »Fürst der Welt« meist als einen vornehmen, den Betrachter vermeintlich wohlwollend anlächelnden jungen Mann an der Spitze der »törichten Jungfrauen« dar, während Jesus die klugen anführt.⁵⁷ Die erst auf den zweiten Blick wahrnehmbare Rückseite des »Fürst der Welt« wird meist in Form eines von Kröten, Schlagen und Würmern zerfressen Körpers wiedergegeben. Genau genommen vereinen sich die verschiedenen

⁵⁰ In: AT, 2. Buch Mose, 7, 28

⁵¹ Der Drache gilt im Christentum seit der Schilderung des Leviathan [hebräisch für gewundenes Tier] als Verkörperung des Bösen. Der schlangenartige Drache des AT [Psalm 74, 14; Jesaja 27, 1] wurde aus babylonischen und kanaanitischen Erzählungen übernommen. Er lebte in den Tiefen des Meeres und es droht die Gefahr, dass er, wenn er auftaucht, die bestehende Weltordnung zerstören würde.

⁵² In: Johannes Offenbarung 16, 13

⁵³ Aus dem Lateinischen: Leere, Wahn, Eitelkeit.

⁵⁴ Der Affe galt im Mittelalter als ein Symbol für Eitelkeit, weltliche Begierde, Lüsterheit, Bosheit und den gefallenen Engel Luzifer.

⁵⁵ Eine von Christus stammende Bezeichnung für Luzifer.

⁵⁶ Der anhaltende Ruhm des von dem flämischen Kanoniker Lambert von Saint-Omer bis 1121 kompilierten "Liber Floridus" [Gent, Universitätsbibliothek, Ms. 92] manifestiert sich in zahlreichen Kopien, deren bis heute erhaltene Exemplare meist zwischen dem zwölften und sechzehnten Jahrhundert entstanden sind.

⁵⁷ Benannt nach einem biblischen Gleichnis [Matthäus 25, 1-13]. Von zehn auf den Bräutigam wartenden Jungfrauen nahmen fünf zusätzliche Gefäße zum Nachfüllen ihrer Öllampen mit. Sie fanden den Weg zum Haus des Bräutigams und wurden eingelassen. Die fünf törichten Jungfrauen hatten dagegen nicht vorgesorgt. Als das Öl in den Lampen zur Neige ging, mussten sie neues kaufen, kamen zu spät und fanden das Tor ins Haus des Bräutigams verschlossen. Das Motiv ist in der christlichen Kunst seit dem 4. Jh. nachweisbar. Die von Jesus angeführten klugen Jungfrauen werden lächelnd, die dem Fürsten der Welt nachfolgenden törichten Jungfrauen dagegen verzweifelt dargestellt.

Bedeutungsebenen der Kröte in diesem Motiv, denn der »Fürst der Welt« ist einerseits selbst Symbol des Teufels, während sein Rücken andererseits die Attribute desselben beinhaltet. Eine Variation dieses Motivs stellt die »Frau Welt« oder auch »Luxuria«⁵⁸ genannte Figur dar. Das weibliche Pendant wird meist als verführerisch schöne, vornehm gekleidete Dame wiedergegeben, deren Rücken wie der des Fürsten von Kröten, Schlangen und Würmern zerfressen wird. Zu ihren Füßen ist oft auch ein Bock – das Symbol Wollust – wiedergegeben, so dass »Frau Welt« auch als Sinnbild der Voluptas verstanden werden kann. Plastische Figuren sind als Bauplastik an den Münstern von Basel und Freiburg sowie am Dom zu Worms zu finden. Die Darstellung der »Frau Welt« wird allgemein auf eine vor 1260 entstandene Allegorie mit dem Titel »Der Welt Lohn« des Baseler Dichters Konrad [um 1220/30-1287] von Würzburg zurückgeführt.⁵⁹

Die Symbolik der Kröten im Mittelalter vereint – wie die Motive Fürst und Frau Welt verdeutlichen – zwei Bedeutungsebenen: Die weltlichen Laster und das Böse⁶⁰ einerseits und die durch den verwesenden Rücken der Figuren zugleich repräsentierte Vergänglichkeit alles Irdischen andererseits. Als Symbol der Vanitas sind die Kröten auch auf dem Grabmal Franz I. von Sarraz [+1362] in der Kapelle St. Antoine zu finden.⁶¹ Der von betenden Frauen und Rittern umgebene Transi ist hier weniger deutlich als der Wilhelms von Verwesung gekennzeichnet, doch wie in Marburg wird der Leichnam von Kröten und Schlangen bedeckt. Jeweils vier Kröten verdecken nahezu symmetrisch angeordnet Gesicht und Geschlecht des Toten. Auf seinen Gliedern kriechen parallel angeordnete Schlangen, deren Köpfe sich – durch kleine Vertiefungen in der Haut angedeutet – in den Körper bohren.⁶²

Die Schlange gilt seit dem Sündenfall [AT Genesis 3,1] als Verkörperung des Bösen und der Sünde. Die „Identifizierung von Teufel und Schlange ist [darauf] zurückzuführen, dass die Schlange oft drachenartige Züge annimmt.“⁶³ Bei frühen

⁵⁸ Aus dem Lateinischen: Wollust, Genusssucht, Üppigkeit. Bezeichnung für die Personifikation der Unzucht, eine der sieben Todsünden, die im Mittelalter besonders häufig dargestellt wurden.

⁵⁹ http://www.fh-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/13Jh/KonradvWuerzburg/kon_welt.html

⁶⁰ Eine seltene, weil das Böse hier allein durch Kröten repräsentiert wird, Darstellung findet sich am Treppengeländer der Kanzel im Stephansdom in Wien von A. Pilgram aus dem Jahre 1514. Zahlreiche Kröten kriechen das Geländer entlang nach oben dem Prediger entgegen, während ein bellender Hund am oberen Ende des Geländers vor dem von unten sich nähernden Bösen warnt.

⁶¹ In: Himmel Hölle Fegefeuer – Das Jenseits im Mittelalter, S.176

⁶² Kurt Bauch erkennt in der geometrischen Anordnung der Tiere ein Anzeichen für die frühe Phase der Transi-Darstellungen des 14. Jahrhunderts. In: Das mittelalterliche Grabbild, S. 253. Hans Körner folgt diesem Urteil und nennt die streng symmetrisierte Liegehaltung der Transi ein Kennzeichen von Grabmälern des 14. Jahrhunderts, die erst zu Beginn des 15. Jahrhunderts komplizierten Körperdrehungen weicht. In: Grabmonumente des Mittelalters, S.161

⁶³ In: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, S.76

Darstellungen ist der Drache meist schlangenartig und oft mehrköpfig wiedergegeben, seit dem Spätmittelalter eher echsenförmig, oft mit Fledermausflügeln und feurigem Atem. Im Alten Testament wurden der Drache und der Leviathan⁶⁴ genannte Meerdrache neben Aspis, Basilisk und Löwe als Verkörperungen des Bösen bezeichnet.

Die Verbindung von Schlange und Kröte als Attribute des Todes, wie wir sie am Grabmal Wilhelms vorfinden, zeigt sich auch in einer Variation des gegen Ende 15. Jahrhunderts sehr populären Totentanzes bei der Begegnung von Tod und Jungfrau von 1485.⁶⁵ Der Tod symbolisiert durch ein Skelett, das mit einer Geige unter dem rechten Arm das rechte Bein zum Tanz hebt hält die Hand einer vornehm gekleideten Dame. Vom Genick durch seinen Mund windet sich eine Schlange und auf seinem Kopf sitzt eine Kröte. Die Darstellung der den Körper der Toten durchdringenden Schlangen und Würmer geht wohl auf die älteste erhaltene schriftlich Überlieferung der Hölle⁶⁶ – die Offenbarung des Petrus auch Petrusapokalypse genannt – zurück. Dort heißt es: „ (...) und nimmer schlafendes Gewürm frisst ihre Eingeweide.“⁶⁷ Die Verbindung zwischen dem Tod, repräsentiert durch das Skelett bzw. den Totenkopf, und der Schlange zeigt auch das um 1100 entstandene sog. Weltgerichtsmosaik von Torcello.⁶⁸ Auffallend ist die in den meisten Totentänzen des 15. Jahrhunderts wie in Torcello wiedergegebene Art der Verbindung der beiden Motive: Die Schlangen winden sich durch den Schädel der Toten.⁶⁹

Die Parallele zwischen der Gestaltung des Transi am Grabmal Wilhelms I. und dem im späten 15. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland vermehrt auftretenden Motiv des Totentanzes in Holzschnitten wird im zweiten Blatt des Heidelberger Totentanzes von 1485 besonders deutlich. Ein auf einer massiven, schmucklosen Grabplatte ruhender, mittels des Textes über dem Holzschnitt an den Leser appellierender Toter wird von sechs um ihn herum tanzenden Toten umgeben. Sein Liegen und die Anordnung der über dem Geschlecht übereinander gelegten Hände entsprechen genau der Körperhaltung des von Juppe gestalteten Transi in Marburg. Auch die beiden Tiere auf dem Körper des Toten sind im Holzschnitt dargestellt. Eine

⁶⁴ AT Psalm 74, 14; Jesaja 27,1

⁶⁵ Der so genannte Heidelberger Totentanz von 1485, »doten dantz mit figuren«, Bayerische Staatsbibliothek München, Abb. in: Der Heidelberger Totentanz von 1485, S.42

⁶⁶ Es wurde um 135 in Ägypten, wahrscheinlich in Alexandrien, geschrieben.

⁶⁷ Zitiert aus: Himmel Hölle Fegefeuer – Das Jenseits im Mittelalter, S.27f.

⁶⁸ Ebd., S.29 findet sich auch eine Abbildung des Mosaiks.

⁶⁹ Von einer viel früheren Verbindung der beiden Motive berichtet H. Körner. Eine wohl aus dem 7. Jahrhundert stammende Grabstele im Rheinischen Landesmuseum zeigt einen im Grab von Schlangen umgebenen Krieger. In: Grabmonumente des Mittelalters, S.104

Schlange bohrt sich von der rechten Seite des Schädels zur linken hin durch und auf der Mitte der Rippen thronend sitzt eine Kröte.⁷⁰

Das Motiv des Totentanzes beruht auf dem im Mittelalter weit verbreiteten Volksglauben, wonach die Verstorbenen um Mitternacht aus ihren Gräbern kommen und tanzen. Dabei sollen Tote und Lebende einander getroffen haben, so dass sich die Legende verbreiten konnte.⁷¹ In größerer Zahl sind Totentanz-Bilderfolgen in der Malerei als Zeichnungen und als Holzschnitte meist in Verbindung mit zu einem gottgefälligen Leben auffordernden Texten erhalten. Um 1360 entstand in Würzburg die erste deutschsprachige und 1375 die erste »danse macabere« genannte französische Ausgabe. In der abendländischen Literatur ist das Motiv der Gegenüberstellung von Tod und Leben seit dem 11. Jahrhundert vorhanden und wird meist mit dem »memento-mori«⁷² Sinnbild »Drei Lebende und drei Tote« in Literatur und Bildender Kunst des Mittelalters wiedergegeben.⁷³ Der Ursprung des »memento mori« liegt wohl in der Antike. Der Satz »Gedenke, dass Du sterblich bist« wurde im alten Rom den im Triumph einziehenden Feldherren ins Ohr geflüstert, damit sie den Bezug zur Realität nicht verlieren. Stellvertretend hierfür erwähnt H. Körner ein Fußbodenmosaik im römischen Thermenmuseum. Dort weist ein Skelett den Betrachter auf die Inschrift »Erkenne Dich selbst« hin.⁷⁴

In der im hohen Mittelalter am weitesten verbreiteten Version der Legende begegnen drei adlige Männer während der Jagd drei Toten, die sie mit den Worten "Was ihr seid, das waren wir; was wir sind, das werdet ihr!" an ihre Vergänglichkeit erinnern. Dieser Version zufolge sind die Lebenden meist als Jünglinge edler Herkunft dargestellt – seltener auch in der Form der drei Lebensabschnitte Jüngling,

⁷⁰ Der Tod symbolisiert durch ein von Schlange und Kröte begleitetes Skelett findet sich im Heidelberger Totentanz fünfmal. In: Der Heidelberger von Totentanz 1485, Abb. S.6, 25, 42, 43,44 und 46.

⁷¹ Eine Variation dieser Legende in Form der sogenannten Geistermesse zeigt ein Retabel des Allerseelenaltars von 1505 aus dem Berner Münster im Berner Kunstmuseum. Als der Küster nachts die Kirche besucht, entdeckt er eine Seelmesse zelebrierende Tote. Auch hier sind die aus den Gräbern steigenden Skelette mit Schlangen als Symbol der Sünde gekennzeichnet. Siehe Abb.12, in: Himmel Hölle Fegefeuer – Das Jenseits im Mittelalter, S.21.

⁷² Aus dem Lateinischen: "Du sollst des [oder auch Deines] Todes gedenken!"

⁷³ Als literarisches Vorbild für die Gestaltung der Transi im deutschsprachigen Raum nennt H. Körner Heinrich von Melk, einen mittelhochdeutschen Dichter des 12. Jahrhunderts. Der Sittenprediger und erste deutsche Satiriker war wohl Laienbruder im Kloster Melk in Niederösterreich. In einer Handschrift des 14. Jahrhunderts nennt sich der Dichter nur Heinrich, erwähnt aber einen Abt Erchanfrid. Daher wird vermutet, dass damit der Abt gleichen Namens gemeint ist, der 1122-1163 dem Kloster Melk vorstand. In der wohl zwischen 1150 und 1160 entstandenen Dichtung "Erinnerung an den Tod" schildert Heinrichs zunächst die Verfehlungen Geistlicher, geißelt ungerechte Richter, beschreibt die Hoffart des Ritterlebens und führt die Laster aller Stände auf. Der zweite Teil ist ein großes »memento mori« und mahnt zu rechtzeitiger Buße. In: Grabmonumente des Mittelalters, S.162

⁷⁴ In: Grabmonumente des Mittelalters, S.162. H. Neuber dagegen nennt wie Kurt Bauch arabische Literatur des 6. Jahrhunderts als älteste Quelle des Motivs. In: Ludwigs Juppe von Marburg, S.30

reifer Mann und Greis – während die drei Toten auf sie einreden. In den Bildlegenden der Darstellungen verweisen die Toten auf die Vergänglichkeit und mahnen, oberflächliche Zerstreungen wie Jagd und Tanz zu meiden und ein gottgefälliges Leben zu führen. Das Motiv »Drei Lebende und drei Tote« wurde im 15. Jahrhundert im Rahmen der immer zahlreicher erscheinenden Totentänze jedoch im Sinne einer individualisierteren Form weiterentwickelt. Der Tod tritt allen Vertretern der Gesellschaft nun einzeln gegenüber und führt ein persönliches Gespräch mit ihnen, so dass jedem Mitglied der mittelalterlichen Gesellschaft seine Vergänglichkeit vor Augen geführt wurde.⁷⁵

Die Paränese – eine Mahnschrift oder –rede, bzw. der ermahnende oder auch ermunternde Teil einer Predigt – des Heidelberger Totentanzes wiederholt und betont dadurch zugleich diese im Buch ausführlich illustrierte Botschaft:

„Nun merket auf und gedenket, ihr Menschen, hier liegen große und kleine Gebeine, von Männern und von Frauen, von Rittern und Knechten, jeder kann hier sein Ebenbild anschauen. Der Arme und der Reiche, Knecht und Herr brauchen sich nicht darum zu scheren, was oben und was unten ist. Einer ist dem anderem gleich geworden.“⁷⁶

Aus diesem Hintergrund erscheint das Grabmal Wilhelms geradezu als eine Übersetzung des aus den Totentänzen bekannten Motivs der Gegenüberstellungen von Tod und Ritter in die Grabplastik.

⁷⁵ Im Heidelberger Totentanz sind es der Papst, der Kardinal, der Bischof, der Gerichtsvogt, der Domherr, der Pfarrer, der Kaplan, der Abt, der Arzt, der Kaiser, der König, der Herzog, der Graf, der Ritter, der Junker, der Wappenträger, der Räuber, der Wucherer, der Bürger, der Handwerker, der Jüngling, das Kleinkind, der Wirt, der Spieler, der Dieb, der schlechte und der fromme Mönch, der Laienbruder, der Doktor, der Bürgermeister, der Ratgeber, der Advokat, der Notarius, die Nonne, die Bürgerin, die Jungfrau, der Kaufmann und am Ende als Gruppe die Vertreter aller Stände.

⁷⁶ In: Heidelberger Totentanz von 1485, S.101

Die Deckplatte mit dem Gisant Wilhelms II.

Die Deckplatte der Tumba reicht aufgrund ihrer Größe an den Seiten jeweils so weit über die Seitenwände hinaus, dass sie ungefähr den Maßen des Grabsockels entspricht.⁷⁷ Das in einer sanften Biegung nach Innen profilierte Gesims der Platte wirkt aufgrund der nicht vorhandenen Inschrift massiv und schlicht zugleich und zeugt von „ganz anderer Leichtigkeit, als bei den Werken der letzten Epoche“⁷⁸ in der Marburger Nekropole.⁷⁹ In der Mitte der Grabplatte liegt der nahezu vollplastisch von Juppe aus dem Stein herausgearbeitete, 176 cm lange Gisant in voller Rüstung – nur das Gesicht ist nicht von Panzer bedeckt. Wie viele Grabfiguren des Mittelalters scheint er jedoch gleichzeitig auf einer sechseckigen, in Richtung der Altäre geneigten Konsole, deren Profilierung an die kleinen Kapitelle an den Seitenwänden erinnert, zu stehen. Doch der von Panofsky als Widerspruch empfundene – in der Kunsttheorie »Formkonflikt« genannte – Gegensatz zwischen den liegenden und stehenden Merkmalen der Grabfigur soll hier nicht näher untersucht werden.⁸⁰ Ob und in welchem Maße sich Merkmale für diesen aus neuerer Forschungsperspektive nur scheinbaren Konflikt am Grabmal finden, soll im Fazit erläutert werden.

Das rechte Spielbein des Gisants berührt die Grabplatte kaum, es ist leicht nach Außen gedreht und berührt die Konsole nur mit der Ferse.⁸¹ Die über der Brust zum Gebet gefalteten Hände sind leicht zum Kopf hin geneigt. Das Visier des Stechhelms ist nach oben geschoben und gibt den Blick auf das sehr schmale Gesicht der Figur im Inneren frei, die mit geöffneten Augen und leicht angehobenen Augenbrauen ehrfürchtig dem Himmel entgegen blickt. Der Gebetsgestus, die geöffneten Augen und die im Vergleich zu den anderen Ritterfiguren in Marburg besonders stark den „Eindruck des körperlichen Lebens auch unter der Rüstung“⁸² vermittelnde Körperhaltung sind Zeichen für die von Panofsky so genannte »representacion au

⁷⁷ H. Neuber spricht in diesem Zusammenhang von den „gut abgewogenen Abmessungen“ des Hochgrabes. In: Ludwig Juppe von Marburg, S.38

⁷⁸ In: Ludwig Juppe von Marburg, S.38

⁷⁹ Über die mögliche Bedeutung des »Weglassens« der an dieser Stelle der Grabplatte im Allgemeinen angebrachten Inschrift soll im Fazit eingegangen werden.

⁸⁰ Wie sehr Panofsky durch den Gegensatz irritiert wurde, zeigt schon die drastische Wortwahl „Der Höhepunkt von Widersinn ist in jenen merkwürdigen Denkmälern erreicht, in denen die Erzbischöfe von Mainz ihr – oft missachtetes – Recht verkünden, die deutschen Könige zu krönen.“ In: Grabplastik, S.69

⁸¹ Diese die Drehung des rechten Beines setzt sich über den leicht nach rechts geneigten Oberkörper fort und wird durch eine ebenso feine Neigung des Kopfes zu Linken wieder ausgeglichen. Der Körper erhält dadurch seine im Vergleich zu den anderen Ritterfiguren in Marburg viel lebendigere Haltung.

⁸² In: Ludwig Juppe von Marburg, S.38

vif« und betonen den Gegensatz zwischen dem Gisant und dem Transi. Die realistische und somit besonders lebendig wirkende Haltung der Figur wird deutlich, wenn man ihren Gebetsgestus mit dem der Grabfigur Heinrichs III. vergleicht. Während Juppe die Unterarme des Gisants in Form eines auf den Kopf zulaufenden Dreiecks anwinkelt, bilden jene Heinrichs III. eine horizontale Linie über dem Bauch – eine unnatürliche, weil für den Betenden sehr anstrengende Position. Dasselbe Phänomen zeigt sich bei Haltung der Hände: Die gefalteten Hände Willhelms neigen sich leicht dem Brustkorb zu und bilden – da die Handinnenflächen so als würden sie etwas bergen nicht eng aneinander gepresst sind – eine natürliche, ovale Form. Die Hände Heinrichs III. und Ludwigs I. dagegen sind fast ganz an die Brust gezogen und bilden darüber hinaus ein im Vergleich zu Wilhelm spitz zum Kopf hin auslaufendes Dreieck. So verleihen sie dem Gestus der beiden älteren Ritterfiguren einen strengen, eher statuarischen als lebendigen Charakter.⁸³

Das ehemals wohl unter seiner Linken ruhende Schwert⁸⁴ der durch die schmale Taille sehr grazil wirkenden Ritterfigur ist heute nicht mehr vorhanden. Deutliche Spuren auf der Oberfläche der Grabplatte und an der Rüstung deuten aber darauf hin, dass sich dort eines befunden haben muss.⁸⁵

Das Schwert gilt nicht nur als Symbol des hohen Adels und Attribut des Ritters, es veranschaulicht zuerst auch die Fähigkeit seine Macht bei Bedarf mit Gewalt durchsetzen zu können.⁸⁶ Es hat neben der weltlichen Macht auch Bedeutung als Symbol für das Wort Gottes⁸⁷ und verdeutlicht im Sinne der so genannten »Zwei-Schwerter-Theorie« die von Gott verliehene Macht eines weltlichen Herrschers. Die »Zwei-Schwerter-Theorie« beruht auf dem von Papst Bonifaz VIII. [1235-1303] aus einer Bibelstelle⁸⁸ abgeleiteten Glauben, demzufolge beide Gewalten – die geistliche und die weltliche Macht – von Christus in Petrus dem Papst übertragen worden sind. In dieser 1302 in der Bulle »Unam sanctam« niedergeschriebenen Tradition verwaltet der Papst seitdem das Priestertum selbst. Die weltliche Herrschaft aber überträgt er dem König, der sie wiederum in seinem Namen ausübt. Der vom Papst mit dem

⁸³ H. Neuber beschreibt den Unterschied so: „Jedes Glied ist feiner gearbeitet, die Beine kleben nicht so fest aneinander, das Spielbein steht ganz locker, aber durchaus sicher auf der Konsole. In der ganzen Figur zeigt sich ein feines Gespür für die Führung der Linien.“ Ebd., S.39

⁸⁴ Die Position des Schwertes zu seiner Linken findet sich auch bei den früheren »Rittergrabmälern« – Heinrich III. und Ludwig I. – in der Marburger Nekropole wieder.

⁸⁵ Von diesen Spuren berichtet auch H. Neuber. In: Ludwigs Juppe von Marburg, S.27

⁸⁶ Der niedere Adel wurde meist durch eine Lanze gekennzeichnet.

⁸⁷ Das Schwert als Symbol des Wort Gottes lässt sich unter anderen aus folgender Stelle in der Bibel ableiten: „ Aus seinem Munde kam ein zweischneidiges scharfes Schwert, und sein Antlitz in seinem Glanze glich der leuchtenden Sonne.“ In: Johannes Offenbarung 1,16.

⁸⁸ Lk 22,35-38

weltlichen Schwert belehnte König hat nur das Gebrauchsrecht – die Oberhoheit über beide Schwerter aber verbleibt beim Papst als Stellvertreter Gottes auf Erden. Wie die Waffe – A. Köstler erwähnt in diesem Zusammenhang den Bildersturm von 1619⁸⁹ – sind auch die seitlichen Assistenzfiguren neben den Schultern und zu Füßen Wilhelms I. im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangen. Auf der Oberfläche der Grabplatte links und rechts in Höhe der Schultern erkennt man deutlich die großflächigen Reste von zwei Figuren. Nur die weit ausladenden Faltenwürfe ihrer Gewänder sind noch bis zur Höhe des Gesims erhalten und lassen die Ansätze der Beine erahnen. Es handelte sich hierbei wahrscheinlich – wie das Figurenprogramm der anderen Grabmäler nahe legt – um Engel. Dafür sprechen neben der symbolischen Bedeutung aufgrund ihrer Position im Figurenprogramm der Grabplatte auch die opulenten Gewänderreste.⁹⁰ Vergleicht man die Kleidung der Assistenzfiguren an den anderen Grabmälern miteinander, zeigt sich, dass die Engel stets prächtigere, sich auf der Grabplatte üppiger faltende Gewänder tragen als ihre weltlichen Pendants.⁹¹ Dementsprechend müssen bei ihnen die Spuren des Faltenwurfs auf der Oberfläche auch umfangreicher sein als jene der Figuren zu Füßen der Verstorbenen. Wohl nach dem Vorbild der hockenden Engelfiguren an den Grabmälern Heinrichs III. und Ludwigs I. konzipiert, berührten sie mit ihren Händen jeweils den Helm und die Schultern des Ritters und schauten wie er nach oben. Der Gestus der beiden Engel wird von H. Körner als Zeichen der erhofften, »*assumptio animae*«⁹² genannten Seelenerhebung gedeutet.⁹³

Dabei handelt es sich wohl um eine Weiterentwicklung des im Mittelalter meist durch zwei Engel repräsentierten Motivs, die ein Tuch mit einer kleinen, oft betenden Figur – der so genannte Orant der die Seele des Verstorbenen verkörpert – in der Mitte tragen.⁹⁴ Bis zum 13. Jahrhundert war das Motiv für den Tod Marias reserviert und

⁸⁹ In: Die Ausstattung der Marburger Elisabethkirche, S.165

⁹⁰ Auch wenn der Betrachter nicht die ihm von der Komposition der Grabmals favorisierte Position zu Füßen des Ritters einnimmt, wird durch das angedeutete Stehen der Figur auf der Konsole und den Baldachin als architektonisches Element die Idee von oben und unten – Himmel und Erde – vermittelt. In diesem Sinn befanden sich oben in der Nähe der himmlischen Architektur die Engel und unten zu Füßen der Figur Mönche und Beginen als Repräsentanten der Erde.

⁹¹ Der üppige Faltenwurf der Engel auf der Grabplatte wird v.a. durch deren Hocken verursacht.

⁹² Lateinisch für die Aufnahme der Seele ins Himmelreich.

⁹³ In: Grabmonumente des Mittelalters, S.54

⁹⁴ Eine typische Darstellung des Motivs der Seelenerhebung in einem von Engeln getragenen Tuch findet sich an Pisanos Grabmal für Simone Saltarelli in S. Caterina, Pisa. Ein älteres Beispiel aus der französischen Kunst findet sich in einem Manuskript der Städtischen Bibliothek in Boulogne [Ms. 46, fol. IV „Tod und Verklärung des Abtes Lambert St.Bertin in St.Omer“]. Über der Tumba mit dem aufgebahrten Körper des Verstorbenen tragen Engel die Seele dem in einer Mandorla im Himmel zwischen Heiligen thronenden Christus entgegen. Abbildung Nr. 241, in: Grabplastik

basiert auf der zwischen 1263 und 1288 geschriebenen »Legenda aurea«.⁹⁵ Dieser Sammlung von 243 Heiligenlegenden⁹⁶ zufolge kehrte die Seele Marias, die sich beim Tode vom Körper gelöst hatte und in den Himmel aufgefahren war in den Leib zurück, als die Apostel den Körper Marias bestatten wollten. Dann entschwand Maria, von Engeln getragen, wieder in den Himmel. Dargestellt wird die aus dem Körper sich lösende Seele meist als eine betende, im Verhältnis zu den anderen Figuren sehr kleine nackte Gestalt. Als Vorbild für die mittelalterliche Seelen-erhebung können die spätantiken Topoi der Apotheose angesehen werden.⁹⁷

Engel gelten seit dem Beginn des Christentums als Boten und Verkünder heiliger Botschaften. Sie sind Vermittler zwischen Gott und den Menschen und können am Grabmonument auch in dieser Eigenschaft verstanden werden. Ihre in der Bibel überlieferte Funktion als Paradieswächter⁹⁸ und Assistenten Gottes beim Weltgericht⁹⁹ erklärt die enorme Bedeutung der Engel in den Todes- und Auferstehungsdarstellungen der mittelalterlichen Kunst. Neben den Engeln ist nach A. Wang der Helm des Ritters an sich bereits ein Symbol für die „Hoffnung [des Verstorbenen] auf das Seelenheil, die auf das tugendhafte Handeln gegründet ist.“¹⁰⁰

Bei den ehemals zu Füßen der Figur hockenden Gestalten¹⁰¹ handelte es sich wahrscheinlich um betende Mönche oder Beginen, welche seit dem Grabmal Heinrichs I. zum traditionellen Figurenprogramm der Marburger Nekropole gehören.¹⁰² Als Angehörige eines Ordens symbolisierten sie dessen Liturgie und können darüber hinaus als ein Zeichen der engen Beziehung zwischen dem Deutschen Orden und dem hessischen Adel verstanden werden. Unabhängig davon symbolisierten die betenden Mönche und Beginen auch die andauernde Fürbitte für den Verstorbenen und forderten den Betrachter – so wie die Pleurants-Figuren am

⁹⁵ Lateinisch für die goldene Legende.

⁹⁶ Der Originaltitel lautet »Legenda sanctorum«. Lateinisch für die Legende der Heiligen.

⁹⁷ Aus dem Griechischen: Vergötterung Aufnahme unter die Götter. Bezeichnung für die Erhebung eines lebenden oder bereits toten Menschen zur Würde eines Gottes oder Halbgottes. Assyrische und persische Herrscher und Pharaonen waren die ersten, die als Inkarnation von Göttern galten und sich dementsprechend darstellen ließen. Besonders beliebt war das Apotheosemotiv im Hellenismus und auch römische Kaiser ließen sich als Götter verehren. Künstlerische Darstellungen der Apotheose gab es aber schon in der Antike nicht nur von Herrschern, sondern auch von Privatpersonen, wie z.B. die von Archelaos von Priene stammende Apotheose des Dichters Homer, die im 17. Jahrhundert in Rom an der Via Appia entdeckt wurde und die sich heute im British Museum in London befindet. Ein dem mittelalterlichen Typus der die Seele des Verstorbenen tragenden Engel verwandtes Motiv zeigt die sog. Apotheose des Romulus im British Museum in London. Abbildung Nr. 239, in: Grabplastik

⁹⁸ AT Genesis 3, 24

⁹⁹ Matthäus 25, 31-26 und Johannes Offenbarung 14,6 – 20,15

¹⁰⁰ In: Figürliche Grabmäler im Rheinland, S.96

¹⁰¹ Die Spuren auf der Grabplatte sind nicht so groß und eindeutig wie die der Engel am Kopf.

¹⁰² Dieser Meinung ist auch H. Neuber, der jedoch auf eine andere Interpretation dieser Figurenreste von F. Küch hinweist. In: Ludwig Juppe von Marburg, S.27

Grabmal Heinrichs I. und dem seiner beiden Söhne – zum Gebet für das Seelenheil Wilhelms auf. Neben ihrer ikonologischen Rolle im Bildprogramm des Grabmals erfüllten Assistenzfiguren auch eine flächengliedernde Funktion auf der Deckplatte.¹⁰³ Sie dienten als Eckpunkte der im Gegensatz zum »horror vacui« der Spätgotik stehenden, mit einem neuen Gefühl für die Leere gestalteten Oberfläche und betonten zugleich Juppes künstlerische Absicht einer „klaren, charaktervollen Herausarbeitung der Figur“¹⁰⁴ als zentrales Thema der Grabplatte.¹⁰⁵

Darüber hinaus spielen sie – so Andreas Köstler – bei der Eingrenzung der Ansichtigkeit des Grabmals eine Rolle. Denn was „bei der Chorschranke und den Tumbenarkaden vorrangig die Architektur zu übernehmen vermag, muss bei den Gisants, die nur zu ihren Häupten von Architektur eingefasst werden, mehr und mehr von den Figuren selbst und ihren Assistenten getragen werden, nämlich die Ausrichtung des Betrachters auf das sich als Bild begreifende Gegenüber.“¹⁰⁶ Diese Wirkung wird auch durch die feine, zurückhaltende architektonische Rahmung der Figur unterstützt. Die oberen Kanten der Längsseiten des Gesims erscheinen von oben bzw. zu Füßen der Figur betrachtet als schmale Dienste mit kleinen, wie an den Seitenwänden der Tumba profilierten Kapitellen in Höhe der Spitze des Helmes. Auf die Kapitelle stützt sich ein den Kopf der Grabfigur krönender, einfach gegliederter, dreiteiliger Baldachin. Seine sich nach oben und zu den Seiten öffnenden Kielbögen enden in nach dem Vorbild der Kapitelle geformten Knäufen.

Der Baldachin gilt als Symbol für die besondere Macht und Würde von geistlichen und weltlichen Herrschern und ist daher in der Tradition figürlicher Grabmäler für jene besonders herausgestellten Persönlichkeiten reserviert. Ihre Gestaltung leitet sich von der Kathedralarchitektur der Gotik ab und folgt dem dort zuerst für die Wandskulptur entwickelten Konzept zur Darstellung von Aposteln, Heiligen, Propheten und alttestamentarischer Könige.¹⁰⁷ Als Teil einer gotischen Kathedrale,

¹⁰³ Ein älteres herausragendes Beispiel der Grabplastik im deutschsprachigen Kunstraum stellt die in drei Flächen gegliederte Grabplatte des Priesters Bruno [+1194] dar. Sie erscheint besonders angesichts ihrer horizontalen Gliederung in drei Reliefs und der in diesen dargestellten Szenen interessant. In der unteren Fläche ist der in einem Tuch eingehüllten Leichnam des Priesters zu sehen. Um diesen kümmern sich zu seinen Füßen Laien und dann oben am Kopf des Verstorbenen zwei durch ihre Tonsur deutlich gekennzeichnete Geistliche. Darüber im mittleren Bereich der Grabplatte tragen zwei Engel die Seele des Verstorbenen in Gestalt eines nackten Oranten in einem Tuch himmelwärts. In dem von einem Dreipass gerahmten obersten Feld thront segnend mit einem Buch in der Hand Christus.

¹⁰⁴ In: Ludwig Juppe von Marburg, S.38

¹⁰⁵ H. Neuber betont in diesem Zusammenhang, dass Wilhelm II. „unter den Marburger Grabfiguren die erste [sei], die nicht mehr im gotischen Sinne als Gewandfigur anzusprechen ist.“ Ebd.

¹⁰⁶ In: Die Ausstattung der Marburger Elisabethkirche, S.164

¹⁰⁷ Neben dem Baldachin zeugt auch die Konsole vom Einfluss der Wandskulptur auf die Grabplastik.

die als Zeichen des himmlischen Jerusalems galt, deutet der Baldachin auf den erhofften Zutritt des Verstorbenen in die neue Welt Gottes hin. In diesem Sinn kann auch das Bild eines aus den beiden Diensten und dem Baldachin gebildeten architektonischen Rahmens verstanden werden – das Tor in die himmlische Stadt. So argumentiert auch D. Terpitz: „Das Portal ist Bestandteil eines jeden kirchlichen Bauwerks. Besonders die gotische Kathedrale gilt als Symbol für das himmlische Jerusalem, in das herein zu schreiten der Verstorbene hofft.“¹⁰⁸ Die reiche Dekoration der meisten Baldachine beruht auf der ausführlichen Schilderung der edlen Materialien der Gottesstadt, wie sie in der Offenbarung des Johannes überliefert ist.¹⁰⁹

In diese Interpretation würde sich auch die von H. Neuber vermutete Zinnenkrönung nach dem Vorbild des Grabmals Heinrichs III. einreihen. Denn sie schließt die Mauer hinter dem Baldachin mit sieben Zinnen ab und die Zahl Sieben gilt im Zusammenhang mit der Schilderung des neuen Lebens im himmlischen Jerusalem als die göttliche Zahl.¹¹⁰ Neben seiner Funktion als Zeichen besonderer Würde des Verstorbenen ist der Baldachin „Symbol für den vom lebenden Betrachter entrückten Raum, in dem sich der Verstorbene befindet.“¹¹¹ Darüber hinaus erinnert er auch an die Totenfeier, bei der das Grabmal von einem weiteren Baldachin überspannt wurde. „Er veranschaulicht [wie Mönche und Beginen] die Darstellung des immerwährenden Requiems“¹¹² und ergänzt so das durch die betenden Assistenzfiguren zu Füßen des Gisant und den Transi gebildete, den Betrachter zu Fürbitten auffordernde Figurenprogramm des Grabmals. Den Betrachter erinnert der Baldachin der Tumba zugleich immer auch an jene der Wand- oder Chorpfeilerfiguren, denn beim Besuch einer Kathedrale begegnet man in aller Regel dem Baldachin ja zunächst dort. So wird eine enge, inhaltliche und formale Beziehung zwischen dem Grab, den Heiligenfiguren und dem Ausstattungs- und Gestaltungsprogramm der sie umgebenden Architektur hergestellt.

Über dem Kopf der Grabfigur im mittleren, an der Innenseite mit einem feingliedrigen Maßwerkband aus Dreipässen verzierten Bogen des Baldachins ist der Bügelhelm

¹⁰⁸ In: Figürliche Grabmäler im Rheinland, S.206

¹⁰⁹ Offenbarung des Johannes 21,9 – 22,5

¹¹⁰ Offenbarung des Johannes 13, 17

¹¹¹ In: Figürliche Grabmäler im Rheinland, S.91

¹¹² Ebd., S.92

eingestellt.¹¹³ Das auf beiden Seiten in einem Bogen auslaufende Helmtuch verrankt sich zu den Knäufen hin im Innenraum der Architektur. Die beiden typischen mit Helmzier dekorierten Büffelhörner¹¹⁴ des Bügelhelmes befinden sich über dem mittleren Kielbogen vor einer Fugenmauerwerk imitierenden Fläche hinter dem Baldachin.

Der Abschluss dieser im Gegensatz zu dem Baldachin sehr massiv wirkenden Mauerfläche war wohl wie beim Grabmal Heinrichs III. eine Zinnenkrönung.¹¹⁵ Sie kann aufgrund ihrer Funktion als klassisches Mauergliederungselement im Burgbau auch als ein Symbol für weltliche Herrschaftsarchitektur verstanden werden. Für ihre Existenz sprechen zwei große Dübellöcher am Ende des Mauerwerks.

Die ungewöhnliche Kombination des Baldachins mit dem Bügelhelm, der als Wappenhelm in der Marburger Nekropole seit der Tumba Ludwigs I. in Verbindung mit den jeweiligen Familienwappen an den Kopfbögen der Tumben dargestellt wurde, bietet dem Bildhauer einen großen Vorteil. Sie ermöglichte es Juppe, alle Seitenwände des Grabmals einheitlich zu gestalten, so dass der Transi von allen Seiten einsehbar ist. Die dadurch für die Architektur der Tumba insgesamt gewonnene Harmonie zeigt sich auch in der harmonischen Verwebung der beiden Gegenstände und Formen am Kopfbogen miteinander¹¹⁶ wieder, so dass H. Neuber ins Schwärmen gerät: „Wie geistreich ist nicht die Art, den (...) Wappenhelm in die Dekoration des Baldachins hinein zu beziehen, ihn in dessen Kielbögen zu verspinnen und die Büffelhörner als interessant geschwungene Krönungen zu benutzen.“¹¹⁷

¹¹³ An den Innenseiten befinden sich die einzigen Farbspuren am Grabmal. H. Neuber vermutet, dass es sich hierbei um die einzige, farbig gestaltete Stelle handelt, da Juppe „dem feinen Material seine Wirkung nicht nehmen wollte.“ In: Ludwigs Juppe von Marburg, S.27

¹¹⁴ Horn gilt wie das Haar in schon den frühesten Kulturen als Ausdruck von Kraft und Macht. Helme mit Hörnern sollten den Träger mächtiger erscheinen lassen und so Furcht und Respekt erwecken.

¹¹⁵ So argumentiert H. Neuber und verweist auf F. Küch. In: Ludwigs Juppe von Marburg, S.27

¹¹⁶ Die harmonische Anordnung beider Elemente wird besonders bei den Hörnern deutlich. Von oben gesehen bilden sie nicht nur in Anlehnung an gotische Filialen die Spitze des Baldachins, sondern nehmen darüber hinaus die von den äußeren Kielbögen vorgegebene Kompositionslinie wieder auf.

¹¹⁷ In: Ludwigs Juppe von Marburg, S.38

Fazit

Das von Ludwig Juppe gestaltete Grabmal für Wilhelm II. steht einerseits im engen Kontakt zu seinen Vorgängern in der hessischen Grablege und ist andererseits doch eindeutig verschieden von diesen. Vor allem durch den eindrucksvoll gestalteten Transi hebt es sich in seiner Gestaltung von ihnen ab. Die Möglichkeiten für den Entwurf des Grabmals waren grundlegend bereits durch den im 14. Jahrhundert entstandenen Plan der Konzeption der Nordkonche als Grabstätte für die hessische Dynastie eingeschränkt. „Die Gräber sollten allem Anschein nach für sich als Gruppe wahrgenommen werden,“¹¹⁸ was ein starkes Abweichen der Form und Aufstellung der Tumba von Beginn an unmöglich machte. Die Ordnung – alle Tumben sind, wie es für weltliche Würdenträger üblich war, mit den Füßen zum Altar gerichtet – und der Typus war durch die sieben älteren Grabmäler vorgegeben. Und doch gelang es Juppe für Wilhelm ein sehr individuelles, ihn trotz der Wahrung der engen Konventionen aus der Gruppe der anderen Fürsten heraushebendes Grabmal zu schaffen.

Die allgemeine Aufgabe eines Grabmals ist zunächst immer die Memoria¹¹⁹ – die Funktion des Andenkens bzw. der Erinnerung an den Verstorbenen. Um der Komplexität des Kunstwerkes jedoch gerecht werden zu können, sollte sie in verschiedene Aspekte aufgeteilt betrachtet werden. Nach H. Wischermann sind das die historische, die privat-spontane und die liturgische Memoria.¹²⁰ Alle drei Aspekte sind im mittelalterlichen Grabmal vorhanden, doch die Gewichtung der Anteile entspricht den wesentlichen Intentionen der Auftraggeber, so dass man von einem zentralen Anliegen der Memoria sprechen kann.

Im Sinne der historischen Memoria¹²¹ wird Wilhelm II. in der typischen Form eines die weltliche Macht symbolisierenden, so genannten gerechten Ritters dargestellt. Da jedoch keine Wappen und keine Inschrift am Grab vorhanden sind – deren Funktion über die Person, ihren Rang und ihre besonderen Taten zu berichten wurde wohl vom Totenschild übernommen¹²² – scheint insgesamt kein besonderer Wert auf die

¹¹⁸ In: Die Ausstattung der Marburger Elisabethkirche, S.149

¹¹⁹ Aus dem Lateinischen: Gedächtnis, Erinnerung, Andenken.

¹²⁰ In: Wischermann, Heinrich: Grabmal, Grabdenkmal und Memoria im Mittelalter, [Berichte und Forschungen zur Kunstgeschichte Nr.5], Freiburg i. Br. 1980

¹²¹ Sie hebt den Charakter, die Taten und die Verdienste zu Lebzeiten des Verstorbenen hervor.

¹²² Das Totenschild scheint diese Aufgabe zu übernehmen, denn neben dem hessischen Löwen im Herzschild sind dort – wie im Siegelstempel – auch die während seiner Regentschaft in seinen Herrschaftsbereich eingegliederten Grafschaften Nidda und Ziegenhain dargestellt.

traditionelle Repräsentation gelegt worden zu sein. Das kostbare Material und die elegante und kunstvolle Art der Darstellung der Rüstung, des Baldachins und Bügelhelmes deuten zwar auf den hohen Stand Wilhelms hin. Doch im Vergleich zu den anderen Rittergisants strahlt der von Juppe gestaltete aufgrund der fehlenden, typischen Wappenfülle und dynastischen Dekoration eine gewisse Bescheidenheit aus. Die Kenntnis, dass die heute an den Seitenwänden vorhandenen Wappen erst nachträglich in der Mitte des 19. Jahrhunderts ergänzt wurden, unterstützt diesen Eindruck.¹²³

In den Bereich der historischen Memoria gehört ebenso die für Wilhelm gewählte Darstellung als »Miles christianus«.¹²⁴ Sie war die höchste Idee des mittelalterlichen Rittertums, welche sich an das Bild des die Interessen Christi mit dem Schwert verteidigenden Ritters der Kreuzzüge anlehnte und im Spätmittelalter aufgrund philosophisch-theologischer Schriften zum einem „sehr allgemeinen Ritterideal“¹²⁵ definiert wurde. Auch die von Neuber vermutete Zinnenkrönung des Baldachins kann in diesen Kontext verordnet werden. Darüber hinaus kann die »Zwei-Schwerter-Theorie« auch als Anregung und Erklärung für die ungewöhnliche, im 14. Jahrhundert begonnene räumliche Trennung der Fürstengräber vom Heiligengrab in der Kirche verstanden werden.¹²⁶ Denn die daraus resultierende Funktionsteilung zwischen der Süd- und Nordkonche als zwei die geistliche und die weltliche Macht jeweils einzeln repräsentierende Räume kann – so wie Christus die beiden Schwerter als Symbole für die in kirchliche die weltliche Herrschaft aufgeteilte göttliche Macht auf Erden vergab – als architektonisch manifestiertes Sinnbild dieser Idee gelten. Rechts die Grabstätte der Heiligen und links – so wie auch bei den Ritterfiguren der Grabmäler das im Sinne dieser Theorie ihre weltliche Macht symbolisierende Schwert – die der weltlichen Regenten.¹²⁷

Die liturgische Memoria ist immer an gottesdienstliche Formen gebunden und in diesem Zusammenhang erhalten die ebenfalls von Juppe gefertigten Altäre im Landgrafenchor – 1512 der Johannesaltar und 1514 der Georgs- und Martinsaltar –

¹²³ In: Ludwig Juppe von Marburg, S.27

¹²⁴ Aus dem Lateinischen: Christlicher Krieger.

¹²⁵ In: Grabmonumente des Mittelalters, S.116

¹²⁶ Um die enorme Bedeutung dieser Umstrukturierung zu verstehen, muss man um die großen liturgischen Macht der Heiligengräber und den daraus resultieren mittelalterlichen Reliquienkults wissen. Den heiligen Gebeinen wurden Wunderkräfte nachgesagt, so dass eine Bestattung in unmittelbarer Nähe von hoher Bedeutung für das Seelenheil und die Repräsentanz eines Verstorbenen war.

¹²⁷ Die Zuordnung der Seiten in rechts und links ergibt sich aus der Kreuz-Grundriss der Kirche.

eine gewisse Bedeutung.¹²⁸ Das Grabmal selbst ist der Ort der regelmäßig stattfindenden Memorien wie der Anniversarienfeier. Die liturgischen Handlungen vor den beiden Altären in der Konche werden durch den Gestus der ewigen Anbetung des Ritters und den der Engel unterstützt, so dass Wilhelm – ganz im Sinne der Fegefeuvorstellungen des späten Mittelalters – über seinen Tod hinaus an den Messen teilnehmen kann.

Die Transi-Figur an sich und besonders die drastische Art ihrer Gestaltung und Präsentation bilden neben den weltlichen und liturgischen Aspekten des Grabmals den Scherpunkt der privat-spontanen Memoria, die den Betrachter zum Gebet für den Verstorbenen auffordert. Schon der Gebetsgestus des Ritters und die betenden Assistenzfiguren zu seinen Füßen appellieren an den Betrachter. Doch der Anblick des Transi erinnert an das allen unabwendbar zukommende Schicksal und fordert so direkter und eindringlicher zum Gebet auf. Juppe wählt für die Darstellung des zur privat-spontanen Memoria gehörigen »Memento mori« hier statt der dafür typischen Inschriften allein die durch ihre Präsenz überzeugende Figur des Transi, um die gewünschte Verbindung zwischen den Lebenden und dem Toten herzustellen.¹²⁹

Auch die durch die Architektur der Tumba erreichte, für die Wirkung grundlegende Ansichtigkeit des Transi kann – als Anlehnung an die Grabmäler Heiliger begriffen – im Kontext der liturgischen Memoria gesehen werden.

Vergleicht man die verschiedenen Aspekte der Memoria am Grabmal Wilhelms miteinander, scheint die privat-spontane im Sinne »Memento mori« im Vordergrund zu stehen. Der Transi, das Fehlen einer Inschrift und des für die vorherigen Grabmäler so kennzeichnende Wappenschmucks der hessischen Dynastie vermittelt auch den Geist der »Humilitas«.¹³⁰ Die am Ende des 15. Jahrhunderts weit

¹²⁸ Insgesamt fällt bei den Arbeiten Jupes für die Elisabethkirche nach dem Totenschild Wilhelms – den Datierungen Neubers zufolge – die regelmäßige Verteilung der Arbeiten auf die beiden auf Grablagen auf: 1511 der Katharinenaltar für die Nordkonche und ein Jahr später der Johannesaltar für im Süden. 1513 der Elisabethaltar für die Nordkonche und abschließend 1514 der Georgs- und Martinsaltar wieder für den südlichen Landgrafenchor. Diese Reihe belegt nicht nur die gute Auftragslage für die Werkstatt Jupes. Sollte es sich dabei um einen Auftraggeber handeln – vielleicht aufgrund des Seelgerät Wilhelms dessen Witwe – handeln, könnte man auf ein ausgeklügeltes, weil den Ausgleich zwischen den verschiedenen Funktion der Konchen – Ordensliturgie, Wallfahrt, und landgräfliche Nekropole – suchenden, System von Stiftungen schließen.

¹²⁹ Ein in der drastischen Wirkung des Transi vergleichbares Motiv findet sich auf einer Basler Werkei aus dem Jahr 1460. Dort wird der Besuch des Grabmals von Klerus und Angehörigen am Jahrestag gezeigt. Durch die aus einem Rautengitter gebildeten Seitenwände des Gehäusegrabmals für Rudolf von Ringoltingen – er galt als zweitreichster Mann von Bern – sieht man den mit Gewürm bedeckten, modernden Leichnam. Eine Figur links vom Grab deutet auf den Mahnspruch, der groß über dem unverzierten Grabdeckel geschrieben steht: „An dieser Stelle sollt ihr erkennen: Euch wir auch allen dasselbe geschehen.“ Abb. Kat.85 in: Himmel Hölle Fegefeuer, S.227

¹³⁰ Aus dem Lateinischen: Niedrigkeit, Furcht, Verzagtheit oder [hier zutreffender] Demut.

verbreiteten Totentänze und »Ars moriendi«¹³¹ Literatur spiegeln die enge Verflechtung von Leben und Tod im Weltbild der Menschen am Ende des Mittelalters wieder. Beachtet man die erst kurz vor dem Grabmal im Landgrafenchor gestifteten Altäre kann man zudem auf eine verstärktes Interesse an einer Wiederbelebung des liturgischen Geschehens an diesem Ort schließen. Besonders die Wahl der Ritterheiligen Martin und Georg für den zweiten Altar und deren Bedeutung in der Ordensliturgie stellt eine enge inhaltliche Beziehung zu den »Miles christianus« Gisants der Grabmäler her.

Die zu Beginn des 16. Jahrhunderts in den Totentänzen verstärkt auftretenden sozialkritischen Tendenzen¹³² und nicht zuletzt das diese Gedanken unterstützende Gleichnis Christi – "Es ist leichter, dass ein Kamel durch ein Nadelöhr gehe, als dass ein Reicher ins Reich Gottes komme!"¹³³ – mögen den Entwurf für die Gestaltung des Grabmals beeinflusst haben. Der Doppeldecker war als Grabmaltypus einerseits besonders dazu geeignet, den Gegensatz zwischen der Vergänglichkeit der individuellen Person und der Beständigkeit ihrer Würde in Rang und Amt zu verdeutlichen und erlaubte es andererseits eine den frommen Glauben des Verstorbenen symbolisierende Demutsgeste zu demonstrieren. Von der ehemaligen höfisch kunstvollen Eleganz der hessischen Fürstengrabmäler – wie sie in den Pleurantsgrabmälern des 14. Jahrhunderts ihren Höhepunkt fand – zeugt am Grabmal Wilhelms vor allem das feine Material und die auf höchsten künstlerischen Niveau vollzogene Herausarbeitung der Figur. Letztere wird an der filigran profilierten Rüstung besonders deutlich: „Der ganzen Figur gibt er [Juppe] schlankere Verhältnisse. Dieser Eindruck wird besonders erreicht durch die so überaus feine und anschmiegende Behandlung des Panzers, der auch technisch ein Meisterstück ist.“¹³⁴ „Es sieht so aus, als hätte der Auftrag und damit die Gelegenheit, einmal zwei lebensgroße Figuren in so gewähltem Material zu schaffen, auch künstlerisch dem Meister eine besondere Freudigkeit geboten.“¹³⁵

H. Neuber erkennt in der schlichten Gestaltung der Flächen mit feinem, sparsamen dafür aber umso wirkungsvolleren Ornament durch Juppe dessen Gespür für „das

¹³¹ Aus dem Lateinischen: die Kunst des [guten] Sterbens. In eindruckvolles Manuskript dieser Gattung von 1480 ist das „Speculum artis bene moriendi“ genannte Traktat von Giovanni Marco Cinico. In: ars vivendi ars moriendi, S.546f.

¹³² Besonders deutlich werden diese in Hans Holbeins d. J. Illustrationen unter dem Titel „Der Tod macht alle gleich“ von 1523-26. In: Himmel Hölle Fegefeuer, S.252

¹³³ Matthäus 19,24

¹³⁴ In: Ludwig Juppe von Marburg, S.39

¹³⁵ Ebd., S.38

neue kommende Flächengefühl (...) der neuen Renaissanceformen¹³⁶, was Juppe gegenüber seinen Vorgängern auszeichnet und das Grabmal zu seinem Hauptwerk und Meisterstück macht.

Abschließend soll nun noch kurz auf den so genannten Formkonflikt – der E. Panofsky zu ungewöhnlich harter Sprache veranlassende Gegensatz zwischen den liegenden und stehenden Merkmalen einer Grabfigur – an der Tumba Wilhelms eingegangen werden. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern am Grabmal Heinrichs III. verzichtet Juppe auf ein Kissen – das Symbol für den bis zum Weltgericht andauernden Schlaf des Körpers – als Kopfunterlage. So bleiben für die Ritterfigur Wilhelms aufgrund des nicht vorhandenen Faltenwurfs, der bei anderen Grabmälern die Merkmale des Liegens oder Stehens der Figuren unterstützten kann, nur die Merkmale der auf einer Konsole stehenden Figur. Neuber führt für diese zu Beginn 16. Jahrhunderts in Deutschland noch recht seltene, konsequente Entscheidung Jupes für die Standfigur auf die kommende Renaissance zurück, die den „Künstler zwang, zu solchen Problemen eine entschiedene Stellung einzunehmen.“¹³⁷

Die von Juppe bevorzugte Lösung ermöglicht zudem ein späteres Aufstellen der Grabplatte als Epitaph an einer Wand der Kirche. Die im 15. Jahrhundert zunehmend beliebten Epitaphien zeugen auch von der aufgrund von Platzmangel durchaus gebräuchliche Methode Tumbendeckplatten an der Wand aufzustellen, um so für später aufzustellende Monumente Platz zu schaffen. Darüber hinaus erlaubt das Fehlen des Kissens die Vermeidung der leicht gedrückten Haltung, welche sich aus dem erhobenen Kopf einer liegenden Figur für den Betrachter am Fußende des Grabmals sonst ergibt.

Zuletzt sei angemerkt, dass der sogenannte Formkonflikt aus der Perspektive des mittelalterlichen Betrachters, der zunächst ja der eigentliche Adressat des Grabmals ist, wohl gar nicht als ein solcher wahrgenommen wurde. Er kann – wie Körner spitz formuliert – „eigentlich nur Kunsthistoriker verstören.“¹³⁸ Denn die Grabplatte der Tumba stellt einen durch die Engel und den Baldachin symbolisierten „vom Betrachter entrückten Raum“¹³⁹ dar, in dem sich der Verstorbene befindet. In dieser Sphäre werden Gesetze der Schwerkraft und eindeutige, realistische Darstellungen erst gar nicht gedacht, denn solche Konstrukte sind Bestandteile des irdischen

¹³⁶ In: Ludwig Juppe von Marburg, S.38

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ In: Grabmonumente des Mittelalters, S.110

¹³⁹ In: Figürliche Grabmäler im Rheinland, S.91

Lebens und haben keine wesentliche Bedeutung für die überirdische Symbolik einer Grabplatte.

Den Formkonflikt – so wie E. Panofsky und K. Bauch es trotz ihrer verschiedenen Ansätze tun – auf eine gewisse Naivität der Künstler zurückzuführen, scheint daher nicht angebracht, da man so den komplexen liturgischen Symbolgehalt der mittelalterlichen Grabmäler ignorieren würde. Dass er als solcher zumindest von den Künstlern selbst wahrgenommen wurde, belegen die feinen Unterschiede und verschiedenen Lösungen für den Faltenwurf der Liegefiguren. Doch sollte nicht vergessen werden, dass erst die Fotografie – aus einer gewissen Höhe über den Grabmal aufgenommen – das Standmotiv der Liegefigur so anschaulich machen konnte, wie es dem die Kirche besuchenden Betrachter niemals möglich sein wird. Denn dies ist in der Konzeption des Kunstwerkes ja gar nicht beabsichtigt.

„Das Standmotiv (...) erinnert daran, dass es sich um ein Bild bzw. um eine Erscheinung im Bild geht, welches vermittelt werden soll.“¹⁴⁰

¹⁴⁰ In: Die Ausstattung der Marburger Elisabethkirche, S.164

Literaturverzeichnis:

- Bauer, Karl: Der Bildhauer in seiner Zeit, München 1975
 - Bauch, Kurt: Das mittelalterliche Grabbild, Berlin 1976
 - Körner, Hans: Grabmonumente des Mittelalters, Darmstadt 1997
 - Kowalski, Klaus: Plastische Bilder Bd. 2, Bielefeld 1997
 - Lemmer, Manfred (Hrsg.): Der Heidelberger Totentanz von 1485, Frankfurt am Main 1991
 - Neuber, Hans: Ludwig Juppe von Marburg, Marburg 1915
 - Panofsky, Erwin: Grabplastik, Köln 1964
 - Recht, Roland / Chatelet Albert: Ausklang des Mittelalters, München 1989
 - Retzlaff, Hans: Kunstschatze der Elisabethkirche, Fulda 1955
 - Terpitz, Dorothea: Figürliche Grabmäler im Rheinland, Leipzig 1997
-
- Ausst. Kat.: Ars vivendi ars moriendi, München 2001
 - Ausst. Kat.: Himmel Hölle Fegefeuer – Das Jenseits im Mittelalter, Zürich 1994
 - Die Bibel, Einheitsübersetzung, Freiburg im Breisgau 1980
 - Lexikon der christlichen Ikonographie, Herder Verlag, Freiburg 1972