

Erfurter Passionsbildwerke des Spätmittelalters

Eine Neuerwerbung im Fuldaer Diözesanmuseum

Frank Matthias Kammel

Thüringen gehört zu jenen mitteldeutschen Landschaften, die sich im späten Mittelalter einer blühenden Bildschnitzerei rühmen durften. Trotz der umfangreichen Verluste, die im Gefolge von Reformation und Säkularisation, aber auch aufgrund von Geschmackswechsel und natürlichen Unbilden wie Feuernöten oder anderen Katastrophen eintraten, ist der heutige Bestand gerade an Kunstwerken des 15. und frühen 16. Jahrhunderts in den alten Stadt- und Dorfkirchen dort noch immer so eindrucksvoll und aussagekräftig, dass man vom Überkommenen ausgehend eine plastische Vorstellung vom ehemaligen Reichtum dieser Bilderwelt zu entwickeln vermag.¹

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stiegen insbesondere Erfurt und Saalfeld zu Zentren der Bildschnitzerei und Tafelmalerei auf. In der Mainzer Enklave Erfurt gehörte in jener Zeit die nach dem zwischen 1460 und 1465 mit Reliefs ausgestatteten Hochaltarschrein der Reglerkirche „Meister des Regleraltars“ genannte Kraft zu den bedeutendsten bildnerisch tätigen Künstlern.² Sein um 1490/95 für die Leipziger Thomaskirche gelieferter Altar, seit 1722 in der Lutherkirche in Plauen aufgestellt, gilt als einer der bedeutendsten Schnitzaltäre der Spätgotik in Mitteleuropa: Dessen Mittelschrein birgt eine vielfigurige Beweinung Christi vor landschaftlichem Hintergrund (Abb. 1).³ Etwa gleichzeitig wirkte hier der lange Zeit für einen Schnitzer gehaltene Maler Lienhart Koenberg (nachweisbar zwischen 1492 und 1511), einer der wenigen damaligen Erfurter Künstler, die uns auch namentlich überliefert sind. Offenbar stand er einer florierenden Werkstatt vor, die unter anderem große Wandelretabel mit Figuren, Bildreliefs und bemalten Flügeln zu schaffen imstande war.⁴ Das bedeutendste zeitgenössische Atelier in der damals zum Bistum Würzburg gehörenden Kaufmannsstadt Saalfeld leitete der Riemenschneider-Schüler Hans Gottwald von Lohr († 1542). Neben ihm arbeiteten Valentin Lendenstreich († 1506) und sieben weitere, nicht namentlich bekannte Bildschnitzer in diesem Ort, dessen spätgotische Skulptur noch heute von einer beachtlichen Zahl erhaltener, zwischen 1480 und 1520 entstandener Reihenfigurenaltäre repräsentiert wird.⁵



Abb. 1 Beweinung Christi im Mittelschrein des Altarretabels der Lutherkirche in Plauen. Erfurt, um 1490

Freilich eignet keinem der Schöpfer jener Kunstwerke ein so klingender Name wie dem Würzburger Bildschnitzer Tilman Riemenschneider, dem Nürnberger Meister Veit Stoß, dem Ulmer Michel Erhart. Nicht einmal Hans Klocker, der in Brixen oder Hans Leinberger, der in Landshut wirkte, dem Freiburger Hans Wydyz oder dem Memminger Hans Thoman kommt ihr Ruf gleich. Zwar haben Koenbergk, Gottwald und ihre in der Region beheimateten Zeitgenossen ihren Arbeiten sicherlich einen eigentümlichen, das Bild thüringischer Spätgotik wesentlich konstituierenden Formenkanon verliehen. Darüber hinaus übertreffen ihre Schöpfungen die Qualitätsstufe des guten Durchschnitts meist jedoch nicht; sie besitzen kaum experimentellen Charakter und lassen auf Künstler schließen, die wohl auf der Höhe der Zeit standen, aber nicht zu den Avantgardisten gehörten.

Die erhaltenen Werke zeugen jedenfalls davon, dass Bildschnitzer und Tafelmaler im späten 15. Jahrhundert in Thüringen einen immensen Bedarf an Bildern zu decken hatten. Offenbar gab es kaum eine Kirche, die damals ihre Altäre nicht mit einem modernen Retabel, einem Flügel- oder Wandelaltar ausstattete. Das Bild – und im Sinne der in mittelalterlichen Quellen gebrauchten lateinischen Begriffe *imago* und *historia* sind darunter sowohl gemalte als auch geschnitzte oder in Stein gehauene Darstellungen gleichermaßen zu verstehen – war in jener Zeit wesentliches Medium der Glaubenserzählung, besaß als Mittel der Glaubensunterweisung und Glaubensübermittlung einen hohen Stellenwert.

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts nahm sich die kunsthistorische Forschung, allerdings zaghafter als für andere Regionen, auch der spätgotischen Skulptur in Thüringen an.

Selbst wenn auf diesem Feld bis heute immer noch fulminante Desiderate bestehen, konnten Grundzüge der Entwicklung ermittelt und dargestellt werden. Von besonderer Bedeutung für die Zuordnung und Bestimmung von Werken und Werkgruppen war und ist auch hier die stilkritische Vorgehensweise, der sich die Kunstwissenschaft angesichts der vielfach fehlenden Koinzidenz von Kunstwerken und schriftlichen Quellen seit Mitte des 19. Jahrhunderts in hohem Maße bedient: um *Ceuvres* einzelner Meister gegeneinander abzugrenzen, Klarheit in die Betrachtung der künstlerischen Entwicklungsprozesse zu bringen, Zustände der bildnerischen Produktion nachvollziehbar zu machen. Auf solche Weise zusammengestellte, aber nicht mit einem Künstlernamen zu verbindende Einheiten werden mit Notnamen belegt, die sich beispielweise an Hauptwerken, an charakteristischen Motiven oder eigentümlichen Formen orientieren.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren dem Erfurter Stadtarchivar Alfred Overmann, einem emsigen Erforscher lokaler Kunst und Geschichte, eine Reihe spätgotischer Holzskulpturen in Erfurt und Umgebung aufgefallen, die er auf Grund charakteristischer Stilmittel als Schöpfungen einer Künstlerpersönlichkeit betrachtete, die Ende des 15. Jahrhunderts am Ort gewirkt haben muss.⁶ Da sich ihre Identität nicht klären ließ, sich unter jenen Bildwerken aber mehrere Darstellungen der Beweinung Christi befanden, bezeichnete er den namenlosen Autor als den „Meister der Beweinung Christi“. Das renommierte Künstlerlexikon Thieme-Becker übernahm diese Bezeichnung 1950 in seinen 37. und letzten Band, der die Notnamenmeister und Monogrammisten verzeichnet, und kanonisierte ihn auf diese Weise.⁷ Als Charakteristikum des Bildschnitzers wurde dort „die Ausbildung der landschaftlich-

architektonischen Hintergründe mit zahlreichen winzigen, auf Felsvorsprüngen übereinander angeordneten Figürchen“ angeführt.

Das 149 x 170 cm messende Bildwerk, das vom Fuldaer Diözesanmuseum kürzlich erworben werden konnte, ist mit einem solchen zwar fragmentierten, nichtsdestotrotz aber kennzeichnenden Fond ausgestattet und gehört ganz offenbar in diesen Kreis der Erfurter Bildschnitzerei um 1500 (Abb. 2).⁸ Aus fünf Lindenholzbohlen zusammengefügt bildet das ursprünglich farbig gefasste Hochrelief in erzählerischer Weise die Beweinung und Bestattung des Leichnams Jesu ab. Rechts knien Maria und Johannes um den auf den Mantel der Gottesmutter gebetteten Toten. Behutsam richten sie seinen Oberkörper auf und weisen ihn dem Betrachter demonstrativ vor. Maria führt den Saum ihres Mantels zur Wange. Die Geste kommt aus der niederländischen Kunst, meint die Trocknung von Tränen und daher im weiteren

Sinne tiefe Trauer und bitteren Schmerz. Hinter dieser Gruppe haben zwei trauernde Frauen Aufstellung genommen. Daneben, an der Stelle eines größeren Ausbruches, befanden sich einst vermutlich zwei weitere Personen aus dem Gefolge Jesu. Links dagegen sind zwei Schergen mit größter Kraftanstrengung dabei, einen Sarkophagdeckel an zwei Zugringen zu heben. Gemeint ist ohne Zweifel das in der Bibel beschriebene Felsengrab in ganz und gar mitteleuropäischer Vorstellung. Kurzer Rock und aufgekrepelte Ärmel, tief in die Stirn gezogene Mütze, vor allem aber die Dimension der Körper jener zwei Gesellen im Verhältnis zu den anderen Figuren kennzeichnen sie eingedenk der mittelalterlichen Bildsprache und Bedeutungsperspektive als Vertreter niederer Schichten. Sie sind damit nicht zuletzt als Personen charakterisiert, die für das geschilderte Heilsgeschehen von geringerer Bedeutung sind. Ganz anders der turbanbekrönte Alte mit geflochtenem Bart und gefalteten Händen dahinter: Er stellt einen vornehmen Vertreter

der Oberschicht dar. Sicherlich ist es der Besitzer und Stifter des Grabes, der reiche Ratsherr Joseph von Arimathia. Mit dem daneben abgebildeten jungen Bartlosen, dessen Locken unter einer melonenartigen Kappe hervorquellen, ist der wohlhabende Nikodemus gemeint, der im Mittelalter ebenfalls zum obligatorischen Personal der Grablegung Christi gehörte. Offensichtlich, so sagt es die Gestik, diskutiert er mit einem Vertreter der römischen Ordnungsmacht die erregenden Ereignisse um den Tod Christi. Totenschädel und im Vordergrund der Szene verstreutes Gebein lassen keinen Zweifel an der Topographie. Aufgrund der Simultanität von Beweinung und

Abb. 2 Beweinung und Grablegung Christi, Erfurt, letztes Viertel 15. Jahrhundert, Fulda, Diözesanmuseum



Grabzubereitung werden auch die Örtlichkeiten der Ereignisse hier miteinander verschmolzen: Ort des Geschehens ist die Schädelstätte.

Stilistisch stechen zunächst die hart geknitterten, beinahe kantig vor den Körpern ausgebreiteten Gewandfaltungen mit ihren messerscharf gezogenen Säumen ins Auge. Während der Meister seinen männlichen Gestalten markige Gesichter mit prägnant hervortretenden Wangenknochen und tiefgefurchten Falten zwischen Nase und Lippen verlieh, tragen die weiblichen Figuren eher vollwangige, rundlich gebildete Antlitze zur Schau. Schmale, kantige Nasen und strenge Lockenfrisuren fallen auf. Das Theatralische und Konstruierte der Komposition mag ein weiteres Charakteristikum dieser Künstlerhandschrift sein. Trotz aller Bemühung durch räumliche Figurenstaffelung und durch das in die Bildtiefe gerichtete Agieren der beiden Totengräber eine räumliche Ordnung zu schaffen, dominiert das parallel zum Bildgrund wie eine Figurenwand aufgebaute

Trauerpersonal den Eindruck der Szenerie. Vom heute stark beeinträchtigten Hintergrund und seinen landschaftlichen Elementen blieben nur Fragmente sich auftürmender Architekturen, Baumreihen und das auf einem der kantigen Felsvorsprünge agierende Figürchen eines Reiters erhalten.

Eindeutig zeigt das Hochrelief also Stil, Kompositionsformen und Erzählweise eines Bildners, der zu den bedeutendsten Kräften der Erfurter Kunst am Ausgang des 15. Jahrhunderts gehört haben muss. Selbst wenn ihm kaum alle jene Stücke zuzuschreiben sind, die Overmann seinem Schaffen einst zurechnete, kann eine Reihe von Skulpturen sicher zu seinem Œuvre gezählt werden.

Zunächst ist das notnamengebende Werk im nördlichen Querhausarm des Erfurter Domes zu nennen (Abb. 3).⁹ Die noch mit weitgehend erhaltener Farbfassung bekleidete Skulptur übertrifft das jetzt in Fulda beheimatete Stück an Umfang des Personals bei weitem. Neben der ähnlich komponierten Gruppe aus knöchigem Leichnam, tuchver-

hüllter Mutter und lockigem Lieblingsjünger ordnete der Künstler Nikodemus als jungen, ebenfalls mit Kappe ausgestatteten Mann zu den Füßen Jesu. Dort versucht der Vornehme ein Tuch, das bei der Kreuzabnahme gebraucht wurde, unter dem leblosen Körper hervorzuziehen. Hinter der um die Leiche gescharten Gruppe nahmen 12 Figuren Aufstellung. Links außen erscheint Joseph mit Turban und geflochtenem Bart. In frontaler Haltung und mit ebensolchem Blick rafft er sein Gewand und trägt einen Hammer, der ihn eindeutig als Gehilfen bei der Bergung des Gehenkten vom Marterholz bezeichnet. Die sich nach rechts anschließenden Frauen, die puppenhafte Gesichter eines ein-

Abb. 3 Beweinung Christi, Erfurt, letztes Viertel 15. Jahrhundert. Erfurt, St. Mariendom



zigen Typs besitzen, sind tränentrockend, klagend oder händeringend abgebildet; drei halten Salbgefäße in Händen. Anzeichen eines landschaftlichen Hintergrundes fehlen, doch dürfte sich einst über den Köpfen der Trauergemeinde ein entsprechender, zu unbestimmter Zeit entfernter Fond angeschlossen haben. Die auf Lücke gesetzten Oberkörper der Gestalten und ihre angedeuteten Haupt- und Körperwendungen verleihen der Szene überraschende Dramatik wie Dynamik und mindern die theatralische Starre der Aufstellung.

links: Abb. 4
Beweinung Christi,
Erfurt, letztes Viertel
15. Jahrhundert, Fulda,
Diözesanmuseum

rechts: Abb. 5
Mariantrost, Erfurt,
letztes Viertel
15. Jahrhundert.
Fulda,
Diözesanmuseum

Anzuschließen sind zwei großformatige Reliefs im Fuldaer Diözesanmuseum, die aus dem Dom selbst stammen und wohl Altäre

der mittelalterlichen Stiftskirche schmückten.¹⁰ Wie das neuerworbene und das im Erfurter Dom beheimatete Bildwerk füllten sie ursprünglich die Schreine von Wandelreliefs, sind also nur Fragmente eines größeren künstlerischen und funktionalen Zusammenhanges. Eines der Stücke zeigt den von Maria und Johannes betrauten Leichnam Jesu sowie vier Klageweiber, unter denen sich Maria Magdalena und Veronika befinden (Abb. 4). Auf besonders ausführliche Weise erscheinen hier die schon genannten und für den Meister typischen Hintergrundformationen. Die kleinformatigen Szenen schildern die Passionsgeschichte vom Einzug in Jerusalem bis zur Kreuztragung, aber auch Auferstehung



und Erscheinung des Auferweckten am Ostermorgen. Das zweite Werk mit geringfügig reduzierter Staffage, dafür einer prächtiger ausgebildeten Stadtkulisse im Fond bildet einen Marienrost ab (Abb. 5). Von Johannes, Magdalena und einer weiteren Frau getröstet sitzt die Schmerzensmutter in einer Landschaft, die von umherliegendem Gebein wiederum als der Kalvarienberg bezeichnet ist.

Ein prächtiges „Passionsgebirge“, in dem sich eine von viel Volk begleitete Kreuztragung abspielt, aber auch Ölbergsszene und Auferstehung Platz fanden, türmt sich hinter der Beweinung Christi auf, die von einem heute flügellosen Schrein im südlichen Querhausarm der St. Moritzkirche in der Halberstädter Neustadt geborgen wird (Abb. 6).

Abb. 6
Beweinung Christi,
Erfurt, letztes
Viertel 15.
Jahrhundert.
Halberstadt,
St. Moritzkirche



Besonders eigentümlich ist hier die dialogische Gestik einiger Figuren. So scheint ein Alter mit Kappe und Geldbeutel auf Maria einzureden, wohl Joseph, der ihr sein Felsengrab anträgt, während der fassungslose Johannes mit Maria Magdalena spricht und seine Rechte gleichzeitig tröstend auf die Schulter der Schmerzensmutter legt. Diese richtet den Oberkörper des auf den Boden gelegten Leichnams allein auf, so dass die Disposition einem Vesperbild gleicht. Dahinter staffeln sich Veronika und zwei weitere Begleiterinnen mit Salbgefäß und Klagegebärde. Am linken Rand steht wiederum der mit Hammer und Nagel ausgestattete Turbanträger, mit dem in diesem Falle wohl Nikodemus gemeint ist.

Eng verwandt, doch in der Figurenordnung wieder konventioneller ist des weiteren eine Beweinung, die in nachreformatorischer Zeit anstelle einer Marienkrönung in den Schrein des 1492 von Lienhart Koenbergk für die Erfurter Pfarrkirche St. Paul geschaffenen Retabels eingepasst wurde, das sich heute in der dortigen Predigerkirche befindet (Abb. 7).¹¹ Anzureihen gilt es ein Stück gleichen Sujets in der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin (Abb. 8),¹² ein ehemals im Aachener Kunsthandel befindliches Relief (Abb. 9)¹³ und eine Grablegung in der Greifswalder St. Marienkirche (Abb. 10).¹⁴ Während das Berliner Exemplar die Komposition der bisher genannten Werke verlässt, indem der leblose Leib Christi über den Schoß Mariens gebreitet ist und somit ein Vesperbild das Zentrum der Szene einnimmt, birgt der Greifswalder Schrein einen bildbestimmenden Sarkophag, in den der Tote soeben gebettet wird. Johannes und Maria wenden sich vor dem Steinsarg kniend bzw. gebeugt dem zu Bestattenden zu. Hinter der Tumba machen sich dagegen Joseph, Nikodemus und eine Frau am Leichnam zu

schaffen. Zwischen agierenden Gestalten und Landschaftsgrund fügt sich eine Reihe dem Geschehen still beiwohnender Figuren mauerartig ein, deren einfallslose Anordnung nicht zuletzt verdeutlicht, wie sehr es Entwurf und Ausführung an durchdachter Räumlichkeit mangelt. Mehr noch als die anderen Reliefgruppen offenbart diese außergewöhnliche und wohl auf konkrete Wünsche des Auftraggebers zurückzuführende Komposition mit der irrationalen Dimensionierung der einzelnen Personen und deren räumlich mangelhaften Verschränkung eine wesentliche Schwäche des Bildschnitzers.

Zweifellos erschöpfte sich sein Wirken jedoch nicht in der Fertigung von Passionsreliefs. Zwei überlebensgroße Assistenzfiguren einer monumentalen Kreuzigung im Erfurter Dom (Abb. 11)¹⁵ sind ihm ebenso zuzuschreiben wie ein Vesperbild in der der

heutigen Kathedrale benachbarten ehemaligen Stiftskirche St. Severi.¹⁶ Darüber hinaus ist er als Autor großformatiger Retabel anzusprechen. Der szenenreiche, auf 1471 datierte Schrein auf dem Hochaltar der Stendaler Marienkirche, den Dieter Dolgner in den Erfurter Umkreis Koenbergks lokalisierte, ging aus seinem Atelier hervor.¹⁷ Harter Draperiestil, Antlitztypen und Gesichtstektonik, problematische Größenverhältnisse von Figuren und verzeichnete Räumlichkeit fallen auch hier als typische Kennzeichen auf. Nicht zuletzt bestätigt Dolgner mit seiner Zuweisung die unwidersprochene Auffassung der Forschung, der Meister der Beweinung Christi habe seine Ausbildung beim Schnitzer des Regleraltars erhalten beziehungsweise sei aus der Werkstatt Koenbergks hervorgegangen und habe im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts ein eigenes Atelier geführt.

Abb. 7
Beweinung Christi,
Erfurt, letztes
Viertel 15.
Jahrhundert.
Erfurt, Prediger-
kirche



Da bis auf den Stendaler Altar keine seiner Skulpturen datiert ist, lässt sich allerdings weder definitiv sagen, ob er bis in die ersten Jahre des 16. Jahrhunderts wirkte, noch wie man sich die Chronologie seines Œuvres vorzustellen hat. Unter anderem in dieser Hinsicht besteht also noch erheblicher Forschungsbedarf.

links: Abb. 8
Beweinung Christi,
Erfurt, letztes
Viertel 15.
Jahrhundert.
Berlin, Skulpturen-
sammlung und
Museum für
Byzantinische
Kunst

Schon die Vielzahl erhaltener Beweinungsrelief mit kleinformatigen szenischen Hintergründen verdeutlicht, dass sich nicht allein der Meister der Beweinung Christi dieses Motivs bediente, sondern dass es wohl ein für die Erfurter und vielleicht sogar die thüringische Kunst um 1500 eigentümliches Element ist. Dessen Genesis wäre zu klären, schließlich auch die Art und Weise seiner raschen Verbreitung. Außerdem lassen sich im Œuvre unseres Bildschnitzers unschwer formale Differenzen erkennen, ein Phänomen, das auf beteiligte Mitarbeiterhände zurückzuführen sein dürfte. Über Chronolo-

rechts: Abb. 9
Beweinung Christi,
Erfurt, letztes
Viertel 15.
Jahrhundert.
Aachen,
Kunsthandel

gie der Werke, Art und Struktur des Werkstattbetriebes lässt sich jedoch auf dem momentanen Stand der Forschung nichts sagen. Wahrscheinlich ist nur, dass die versatzstückartige Kompositionen aus einzelnen Figurentypen in jenem künstlerischen Werkverband, den wir als Meister der Beweinung Christi bezeichnen, üblich war. Hier müssen mehrere im selben Formenrepertoire geschulte Kräfte gemeinsam und gut aufeinander abgestimmt gearbeitet haben. Auffällige qualitative Unterschiede würden auf diese Weise eine Erklärung finden; das heißt auch jene schon von Overmann wahrgenommenen Differenzen zwischen den Passionsreliefs und den großformatigen rundplastischen Assistenzfiguren, die bei Riemschneider-Hoerner und Desel zu einer wohl unzutreffenden Abtrennung eines eigenständigen „Meisters der Kreuzigungsgruppen“ führte. Vielmehr zeigen sich in solchen Qualitätsunterschieden Stellenwert und Bedeu-



tung von Aufträgen, die sich in Eigenhändigkeit und Werkstattbeteiligung, ja der gänzlichen Überlassung bestimmter Arbeiten an die Mitarbeiterhand ausdrücken.

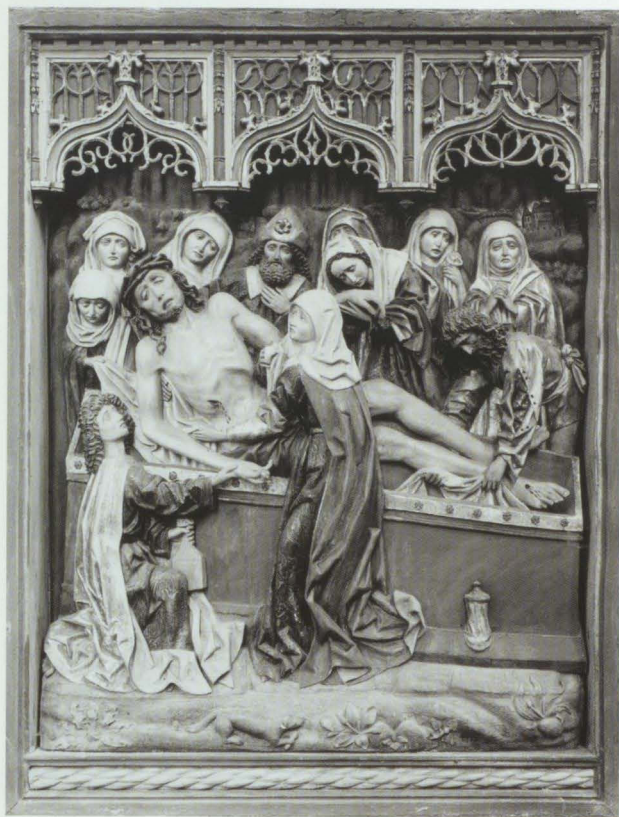
Die Tatsache, dass Erfurter Bildschnitzer jener Zeit bis nach Fulda lieferten, sich ihre Produkte nicht nur in Thüringen finden, sondern auch in Niedersachsen und Westfalen, in einzelnen Fällen sogar in Vorpommern und Dänemark nachweisen lassen, bezeugt überregionalen Ruf und Bedeutung der Kunst dieser Stadt im Spätmittelalter, im speziellen Fall nicht zuletzt vielleicht auch das rege wirtschaftliche Gebaren einer dort beheimateten Bildschnitzerwerkstatt.¹⁸ Der Zuwendung zu solchen und ähnlichen Fragen kommt die Überführung eines prominenten, bislang in Privatbesitz befindlichen Stückes aus diesem Kunstkreis in eine öffentliche Sammlung und der damit verbunde-

nen Zugänglichkeit zweifellos zugute. Genauere Datierung und zugegebenermaßen natürlich die Klärung des ursprünglichen Aufbewahrungsortes der Fuldaer Neuerwerbung werden dabei sicherlich zunächst im Vordergrund des Interesses stehen.

Für das Diözesanmuseum bedeutet der Zugang fraglos eine nennenswerte Bereicherung im Sinne der Bestandsverdichtung. Mit drei hochrangigen Bildwerken des Meisters der Beweinung Christi existiert hier ein einzigartiges Ensemble, das das Niveau der Erfurter Holzkulptur der spätesten Spätgotik auf exemplarische und höchst eindrucksvolle Weise zu dokumentieren vermag. Insbeson-

Abb. 10 Grablegung Christi, Erfurt, letztes Viertel 15. Jahrhundert. Greifswald, St. Marienkirche

Abb. 11 Schmerzensmutter von einer Kreuzigungsgruppe, Erfurt, letztes Viertel 15. Jahrhundert. Erfurt, St. Mariendom



dere kann somit die Eigenart der thüringischen Bilderei am Ende des Mittelalters, die seriell ausgerichtete, vom Prinzip der Variabilität von Szenen- und Figurenmustern geprägte Retabelproduktion wie an keinem anderen Ort vor Augen geführt werden. Darüber hinaus bezeugt die prächtige, aus drei Stücken gebildete Werkgruppe die intensive Passionsfrömmigkeit des Spätmittelalters eindringlich und ausdrucksstark: Eine Frömmigkeit, die dem Bild der Beweinung die Vorstellung des Leidens und des Todes Christi zuordnet, den Preis der Erlösung des Menschen und außerdem die compassio Mariens in den Blick rückt. Sie forderte und fordert den Betrachter zum Mit-Leiden auf, zur Nachfolge Christi und hält damit zur Annahme des eigenen, des menschlichen Leidens an. Schließlich hatte bereits im 12. Jahrhundert der heilige Bernhard von Clairvaux in seinem Sermon an die Tempelritter betont, dass die Erinnerung an den Tod Jesu mehr zur Frömmigkeit anrege als die Erinnerung an dessen Leben.

Im Vergleich zum Typ des Vesperbildes mit seiner reduzierten Figurenzahl und seiner Handlungsarmut besitzt die vielfigurige Beweinungsdarstellung eine bei weitem höhere erzählerische Qualität. Passion und Tod Christi erfahren sowohl in der liebenden Gebärde der klagenden Mutter als auch im Verhalten der anderen Beiwohner des Geschehens einen breiten bildhaften Resonanzboden und Spiegel. Gerade die Vielfigurigkeit, die von den Passions- und Osterszenen im Fond ergänzt wird, führt weit über die im Vesperbild konzentrierte Klage der Schmerzensmutter hinaus und verdeutlicht Größe des Opfers und seine Bedeutung für das menschliche Heil. Mit der stets deutlich ins Bild gesetzten Seitenwunde Christi, dem vollendenden Siegel seines Opfertodes und Ursprung der Eucharistie, ist auf ein sichtbares, ja greifbares Zeugnis der Erlösung

verwiesen. Vermutlich liegt in diesem theologischen Zusammenhang also der Grund für die hohe Zahl kurz vor und um 1500 entstandener vielfiguriger Beweinungen Christi in Thüringen. Stärker als in der Pietà wird die „Spannung zwischen dem von der Mutter beklagten und von den Gläubigen zu beklagenden Tod des Menschensohnes einerseits (...) und dem Erlösungsversprechen andererseits“ in den Werken dieses Bildtyps ausgehalten.¹⁹

Abbildungsnachweis

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturenammlung und Museum für Byzantinische Kunst: 1, 8, 9, 11; Fulda, Diözesanmuseum: 3--5; Halberstadt, Ev.-luth. Pfarramt St. Moritz: 6; Passau: Kunstverlag Peda: 2; Schwerin, Landesamt für Denkmalpflege Mecklenburg-Vorpommern: 10; Verfasser: 7.

Anmerkungen

- 1 Georg Voss: Thüringer Holzschnitzereien des Mittelalters und der Renaissance. In: Oscar Doering/ Georg Voss: Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen. Magdeburg 1905, S. 53–83. – Fritz Kämpfer: Mittelalterliche Bildwerke aus Thüringer Dorfkirchen. Dresden o.J. (1955). – Margarete Riemschneider-Hoerner: Thüringer Altarwerkstätten der Spätgotik. o.O. 1929. Typoskript im Thüringischen Landesamt für Denkmalpflege in Erfurt und in der Bibliothek der Kunstsammlungen Weimar.
- 2 Dieter Dolgner: Neue Forschungsergebnisse über den Erfurter Bildschnitzer Linhart Koenbergk. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, Bd. 13, 1966, S. 181–190.
- 3 Walter Hentschel: Sächsische Plastik um 1500. Dresden 1926, S. 20–21. – Richard Steche: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreiches Sachsen, Heft IX. Dresden

- 1888, S. 58–59. – Rudolf Johannes Hartenstein: Das Altarwerk der Lutherkirche in Plauen. In: *Vogtländische Jahrbücher* 1927, S. 28 ff. – Rudolf Johannes Hartenstein: Lienhart Koenbergk, der Meister des Lutherkirchenaltars. In: *Vogtländische Jahrbücher* 1928, S. 39 ff.
- 4 Werner Grundmann: *Der Erfurter Regleraltar*. Berlin 1957. – Otto-Arend Mai: *Die evangelischen Kirchen in Erfurt*. Berlin 1983, S. 79, 81, 86.
- 5 Georg Voss: *Die Thüringer Holzskulptur des Mittelalters, insbesondere die Werke der Saalfelder Bildschnitzschule*. Saalfeld 1911. – Ernst Koch: *Valentin Lendenstreich und andere Saalfelder Maler um die Wende des Mittelalters*. Archivalische Beiträge zur Kunstgeschichte Thüringens, Bd. 3. Jena 1914. – Gerhard Werner: *Zur kunsthistorischen Bedeutung der Marienaltäre von Oberpreilipp und Oberritz*. In: *Der Oberpreilipper Marienaltar von 1489 und der Oberritzer Marienaltar von 1505*. *Patrimonia*, Bd. 232. Berlin/Saalfeld 2002, S. 7–36.
- 6 Alfred Overmann: *Die älteren Kunstdenkmäler der Plastik, der Malerei und des Kunstgewerbes der Stadt Erfurt*. Erfurt 1911, S. XXXVII.
- 7 *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 37. Leipzig 1950, S. 46.
- 8 Frank Matthias Kammel: *Beweinung Christi*. In: *Dasein und Vision. Bürger und Bauern um 1500*. Ausstellungskatalog Staatliche Museen zu Berlin. Hrsg. von Günther Schade. Berlin 1989, S. 172. – Frank Matthias Kammel: *Der „Erfurter Meister der Beweinung Christi“ Bemerkungen zu einem Phänomen der spätgotischen Holzskulptur in Thüringen*. In: *Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunsthistorischen Kontext*. Hrsg. von Uwe Albrecht und Jan Bonsdorff. Berlin 1994, S. 190–209. – Jutta Barbara Desel: *„Vom Leiden Christi ader von dem schmetzlichen Mitleyden Mariae“ Die vielfigurige Beweinung Christi im Kontext thüringischer Schnitzretabel der Spätgotik*. *Alfter* 1993, S. 65, 101–102. – Vgl. Frank Matthias Kammel: *Rezension zu Desel*. In: *Journal für Kunstgeschichte*, H. 2, 1998, S. 153–154.
- 9 Edgar Lehmann/ Ernst Schubert: *Dom und Severikirche zu Erfurt*. Leipzig 1988, S. 171–172, Abb. 92.
- 10 F.M. Kammel (Anm. 8), S. 201–202.
- 11 W. Hentschel (Anm. 3), S. 31. – Alfred Overmann: *Der Hochaltar der Predigerkirche und sein Meister*. In: *Alfred Overmann: Aus Erfurts alter Zeit*. Erfurt 1948, S. 70 ff. – Gerhard Kaiser: *Die Predigerkirche zu Erfurt*. Berlin 1980, S. 28.
- 12 Theodor Demmler: *Ein Fuldaisches Holzrelief im Kaiser-Friedrich-Museum*. In: *Amtliche Berichte aus den Preußischen Kunstsammlungen*, Bd. XXXIII, Sp. 100 ff. – Theodor Demmler: *Die Bildwerke des Deutschen Museums*, Bd. 3. Berlin/Leipzig 1930, S. 291–292. – F.M. Kammel (Anm. 8), S. 202–203.
- 13 F.M. Kammel (Anm. 8), S. 202–203.
- 14 Joachim Fait: *Die Marienkirche zu Greifswald*. Berlin 1989, S. 24–25. – F.M. Kammel (Anm. 8), S. 199–201.
- 15 A. Overmann (Anm. 6), Nr. 152, 170. – *Geschichte und Gestalt. Stätten und Zeugnisse christlichen Wirkens. Von der Kaiserkirche bis zu den Ablassthesen*. Bearb. von Katharina Flügel. Berlin 1986, S. 271.
- 16 E. Lehmann/ E. Schubert (Anm. 9), S. 261, Abb. 178. – F.M. Kammel (Anm. 8), S. 196.
- 17 Dieter Dolgner: *Der Hochaltar der Stendaler Hauptpfarrkirche St. Marien. Seine Herkunft und Stellung im Territorium*. In: *Die mittelalterliche Plastik in der Mark Brandenburg*. Hrsg. von Lothar Lambacher und Frank Matthias Kammel. Berlin 1990, S. 141–145.
- 18 F.M. Kammel (Anm. 8), S. 203–205.
- 19 Georg Satzinger/ Hans-Joachim Ziegeler: *Marienklagen und Pietà*. In: *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*. Hrsg. von Walter Haug und Burghart Wachinger. Tübingen 1993, S. 276.