

Die frühneuzeitlichen Beweinungsgruppen von Tilman Riemenschneider

in: Tilman Riemenschneider – Werke seiner Glaubenswelt, Bd. 2
(Ausstellungskatalog), Würzburg 2004, S. 85-104

von Holger Simon

[Der Aufsatz wurde unter der Digital Peer Publishing Lizenz (DPPL v1, de) veröffentlicht. Er darf unverändert weitergegeben und zum Download zur Verfügung gestellt werden. Vgl. <http://www.dipp.nrw.de/>]

Der fränkische Bildhauer Tilman Riemenschneider (um 1460-1531) steht in der Forschung noch heute beispielhaft für die Spätgotik nördlich der Alpen, dessen Werke im allgemeinen einer ausklingenden Bilderwelt des Mittelalters zugesprochen und von der neuzeitlichen Kunst in Italien und den Niederlanden unterschieden werden. Im Verbund mit der fachimmanenten Fokussierung der Forschung auf die Kunst der Renaissance in Italien wurden stilistische Eigenschaften zu Epochen qualifizierenden Kriterien erhoben. Aus dem formalen Blickwinkel der Antike konnten so die Skulpturen der Bildhauer und Bildschnitzer nördlich der Alpen nur dem Mittelalter zugeschrieben werden. Im Folgenden möchte ich exemplarisch an den Beweinungsgruppen Riemenschneiders einige Gründe für These darlegen, dass der MAIDBRONNER ALTAR (Abb. ###) nicht nur ein Hauptwerke des fränkischen Bildhauers ist, sondern dass er zugleich ein beispielhaftes Werk innerhalb der frühneuzeitlichen Kunst nördlich der Alpen darstellt.

Im Maidbronner Retabel handelt es sich um ein Steinrelief mit schlichter Stabrahmung, der im 17. Jahrhundert in einen barocken Altaraufsatz aus Stein eingebaut wurde.¹ In der vorderen Bildmitte des Reliefs liegt der Leichnam Christi auf einem Tuch am Boden. Josef von Arimathia stützt den Oberkörper des Leichnams. Der Dornen gekrönte Kopf fällt in seine Arme, seine Hände sind vom Leichentuch verhüllt. Maria kniet hinter dem unversehrten Leib, sie hält seinen linken Arm und wendet sich ihrem Sohn in stiller Trauer zu. Der Körper Christi ist leicht zum Betrachter gedreht, sein rechter Arm fällt nach vorne am Bildrand auf das Tuch. Neben Josef von Arimathia und Maria trauern weitere sieben Personen um Christus. Johannes steht hinter Maria, er hat seine Hand tröstend auf ihren Oberarm gelegt und schaut versonnen in die Ferne. Zur rechten Seite begrenzt Maria Magdalena mit dem Salbgefäß den Bildraum und wendet sich vom Leichnam ab. Auf der gegenüberliegenden Seite tritt eine Trauernde fast aus dem Bildraum heraus, ihr

¹ Vgl. zuletzt Kalden 2001, S. 115. - mit weiterführender Literatur Bier 1973, S. 126-163.

Gewand fällt vor dem Bildrahmen herunter und scheint in den Betrachtterraum zu greifen. Im Bildhintergrund blickt man in eine Landschaft mit den drei leeren Kreuze. Die zwei Schächerkreuze sind quergestellt und vor dem Christuskreuz schweben zwei gefiederte Engel; darüber sind Mond und Sonne in den Bildrahmen eingearbeitet.

In der Riemenschneiderliteratur wird das MAIDBRONNER RETABEL als sein *letztes großes Vermächtnis* gefeiert, das *von einer vorher und nachher nicht wieder erreichten Innerlichkeit und echten Größe des Gefühls beseelt*² sei und sich in einer *schlichte[n], mit Einfachheit Tiefe verbindende Charakterzeichnung*³ ausdrückt. Dies sind die bekannten Vokabeln einer ästhetischen Riemenschneiderrezeption seit der Mitte des 20. Jahrhunderts, die so manche Legenden zu Riemenschneider bis heute gefestigt haben. So verbindet Justus Bier noch 1973 die erhaltene Inschrift von 1526 mit dem Beweinungsrelief, welche auf den Sieg über die aufständigen Bauern Bezug nimmt und an dem heutigen Fußstück unter dem Relief eingemeißelt ist.⁴ Folglich hätte Riemenschneider diese Inschrift in seiner Werkstatt herstellen lassen müssen, nachdem er ein Jahr zuvor wegen seiner Stellungnahme gegen den Fürstbischof verhaftet, verhört und gefoltert worden sei; *ein bitteres Schicksal für den Meister, den seine Überzeugung auf die Seite der Bauern getrieben hatte*.⁵

Schon 1990 hat Kalden in ihrer Dissertation zurecht angemerkt, dass das Beweinungsretabel vermutlich nicht für den heutigen Standort in der Klosterkirche Maidbronn geschaffen worden sei.⁶ Die einzige Quelle, eine Zahlung an *Meister Dyl* im Jahre 1526, die die Forschung bisher auf diesen Auftrag bezogen habe, sei sehr unspezifisch und könne ebenso auf einen anderen Zweck hinweisen.⁷ Darüber hinaus entsprechen die im Fuß erwähnten Patrozinien in keinem Fall einer Beweinungsikonographie. Vielmehr lassen die Ausmaße des Retabels und die Ikonographie als ursprünglichen Aufstellungsort die 1487 neuerrichtete Ritterkapelle in Rimpar vermuten, die der Familie Grumbach als Grablege diene. Eingedenk

² Von Freeden 1959, S. 38.

³ Bier 1973, S. 161.

⁴ Kalden 2001, 115 vermutet vielmehr den Bezug zu einem verlorenen Marienaltar-Retabel. - Zur Inschrift vgl. Bier 1973, S. 178, übersetzt S. 132: *Im Jahre des Herrn 1525 haben die Bauern Ostfrankens, dem wahren Glauben entfremdet, diesen Ort sowie viele andere Klöster und Burgen ärger als Feind mit Raub, Mord und Brand verwüstet. Nachdem sie endlich durch Waffengewalt besiegt waren und der Sturm gestillt war, wurde dieser Altar zu Ehren der glorreichsten Gottesgebälerin und der Heiligen Kilian und seiner Gefährten im darauffolgenden Jahr errichtet.*

⁵ Bier 1973, S. 132.

⁶ Kalden 1990, S. 138. - Vgl. auch Kalden 2001, S. 115.

⁷ Kalden 2001, S. 115. - Vgl. zu diese Quelle Bier 1973, S. 178 und S. 126-141.

dessen, dass das Relief aber erst Anfang des 17. Jahrhunderts in die Maidbronner Klosterkirche überführt und in einen neuen Altarzusammenhang mit einem alten Fuß eingefügt wurde, verliert die Legende an Boden. Leider erweist sich die Forschungsgeschichte als hartnäckig und Chapuis wiederholt 1999, ohne auf Kalden hinzuweisen, die Legende eines gebrochenen Künstlers.⁸

Das Maidbronner Beweinungsretabel ist also urkundlich nicht nachzuweisen. Lediglich ein stilistischer Vergleich mit dem Spätwerk Riemenschneiders und ein Steinmetzzeichen, das am Maidbronner Rahmen zwischen Mond und Sonne und am Rahmen des urkundlich nachgewiesenen Bibra-Grabmals eingehauen ist, lassen es sicher Riemenschneider zuschreiben und mit Kalden eine Datierung in die Jahre um 1515-19 für wahrscheinlich erachten.⁹

Um die Stellung und Besonderheiten des MAIDBRONNER RETABLES näher herauszuarbeiten ist ein Vergleich mit den anderen Beweinungsgruppen aus der Werkstatt Riemenschneiders und seiner Zeit notwendig. In der Pfarrkirche St. Peter und Paul von Großostheim befindet sich eine lebensgroße mehrteilige Beweinungsgruppe (Abb. ####) aus Lindenholz, zu der keine zeitgenössischen Urkunden erhalten sind, die aber ebenfalls stilistisch der Riemenschneider-Werkstatt zugeschrieben und um 1509 datiert wird.¹⁰ Aufgrund der technologischen Untersuchungen im Vorfeld der Riemenschneider-Ausstellung 1981 konnte die von Max von Freeden rekonstruierte Aufstellung bestätigt und präzisiert werden.¹¹ Im Unterschied zu Maidbronn sitzt Maria hier in der Bildmitte und hält den Oberkörper des Leichnams Christi auf ihrem Schoß, während Nikodemus seine Füße mit einem Tuch umfasst. Dahinter und seitlich von dieser Dreiergruppe stehen Josef von Aritmathia, Johannes der Ev., dessen zerstörte und später falsch ergänzte rechte Hand ursprünglich die Schulter von Maria berührte, der Hauptmann mit den Kreuznägeln und weitere zwei Frauen in Trauergesten. Der ursprüngliche Aufstellungsort dieser Figurengruppe ist nicht gesichert. Ihre Aufstellung im Mittelfeld

⁸ Chapuis 1999, S. 35f.

⁹ Kalden 2001, S. 114. - Zu den Steinmetzzeichen schon Bier 1973, S. 117 und 141. Damit gibt die Forschung wiederholt Schrade 1927, Anm. 429 nachträglich recht, der in der Datierung nicht weit über das Jahr 1516 hinausgehen wollte.

¹⁰ Vgl. Kalden 2001, S. 146. - Erstmals wurde die Beweinungsgruppe von Hotz 1956 ausführlich behandelt und als Frühwerk Riemenschneiders angesprochen. Zur Datierung und mit weiterführender Literatur vgl. Bier 1973, S. 149-151 *um 1515*, und zuletzt Borchert 1999, S. 308-312 *um 1510*.

¹¹ Kleberger 1981. - Vgl. von Freeden 1959, S. 37f.

eines großen Altarretabels erscheint genauso möglich wie ihre Präsentation an einem gesonderten Ort im Innenraum.¹²

Von einer weiteren stilistisch Riemenschneider zugeschriebenen Beweinungsgruppe sind nur zwei Fragmente in Stuttgart und Nürnberg erhalten. Im Nürnberger Fragment (Abb. ####) liegt der Leichnam Christi ähnlich wie in Maidbronn wieder auf dem Boden, jedoch wird sein Oberkörper nicht von Josef gehalten, sondern er ruht in Mariens Schoß. Johannes kniet zu ihrer Seite, seine linke Hand hat er ergriffen auf seine Brust gelegt und mit der rechten versucht er Maria zu trösten. Das Stuttgarter Fragment (Abb. ####) stellt zwei trauernde Frauen dar, die von links an den Leichnam herantreten. Die Ausmaße und stilistischen Eigenschaften der Gruppe lassen einen gemeinsamen Zusammenhang vermuten und die Fragmente in die Jahre um 1505-08 datieren.¹³

Über diese allgemein anerkannten Werke hinaus lassen sich noch weitere finden, die der Werkstatt Riemenschneiders und seinem Umkreis zugeschrieben werden können.

In der Wallfahrtskirche Hessenthal befindet sich in einem neuen barocken Altarzusammenhang eine lebensgroße Beweinungsgruppe (Abb. ####), deren ursprüngliche Aufstellung sicher rekonstruiert werden kann und die ikonographisch der GROßOSTHEIMER BEWEINUNG gleicht.¹⁴ Die Beweinungsgruppe wird gemeinhin als Frühwerk Riemenschneiders angesprochen.¹⁵ Weitere Marienklagen werden in den Pfarrkirchen Hassenbach (Abb. ####), im Museum of Rhode Island (USA) und im Roseliushaus in Bremen aufbewahrt, die jeweils das Nürnberger Motiv des am Boden liegenden Leichnams Christi, der von Maria gestützt wird, variieren.¹⁶

Fragt man nach den Besonderheiten dieser Beweinungsgruppen, so erfährt man zuletzt von Kalden 2001 nahezu wörtlich die von Bier 1973 aufgestellte und anscheinend zum Verdikt gewordene Behauptung, dass *die Beweinung Christi zum alleinigen Thema eines Hochaltars zu machen [...] ungewöhnlich [gewesen wäre]. Im Gegensatz zur italienischen Kunst kam im Norden die Beweinung Christi kaum als*

¹² Vgl. Borchert 1999, 310f.

¹³ Kalden 2001, S. 144. - Vgl. auch Bier 1930, S. 101f., zuletzt Borchert 1999.

¹⁴ Vgl. Bier 1973, S. 147-151; mit weiterführender Literatur Aust. Kat. Würzburg 1981, S. 187-193 und zur Rekonstruktion Kleberger 1981.

¹⁵ Bier 1973, 133 *um 1490*. - Im Aust. Kat. Würzburg 1981, S. 188 kann Krohm zwar die Nähe zum Wiblinger Altar nachvollziehen, sieht ihre Zuweisung aus kompositionellen Gründen aber kritisch.

¹⁶ Vgl. Bier 1973, S. 136-138. - Zu diesen Figurengruppen zuletzt Kammel 2003, S. 3. - Darüber hinaus sind Fragmente in Berlin, vgl. Bier 1930, S. 100-103, und Würzburg, vgl. Bier 1978, S. 153. Das Dommuseum zeigt erstmalig ein Vesperbild aus der Pfarrkirche St. Laurentius in Zell am Main aus der Werkstatt Riemenschneiders.

*vielfigurige Gruppe vor.*¹⁷ Die unterschiedlichen Bildfindungen Riemenschneiders ermutigen Bier, eine formale Entwicklung in den Beweinungsgruppen Riemenschneiders zu skizzieren, um schließlich die Bedeutung der MAIDBRONNER BEWEINUNG als eines der letzten *rein gotische[n] Werk[e]* hervorzuheben, die Riemenschneider trotz Aufnahme einiger Renaissanceformen in seinem Spätwerk an gotischen Kompositionsprinzipien festhalten lässt.¹⁸ Ihm zufolge nimmt die Entwicklung der Riemenschneiderschen Beweinungsgruppen ihren Ausgang in den zweifigurigen Pieta-Darstellungen, wie man sie z.B. in der Pieta aus der Pfarrkirche St. Jakobus d. Ä. in Großlangheim vorfindet, die als Frühwerk Riemenschneiders aus den 1490er Jahren angesprochen.¹⁹ Riemenschneider entwickle, so Bier, diesen Pieta-Typus z.B. durch Übersteigerungen der Gebärden nicht weiter, sondern er fände *schrittweise zu einer völligen Neugestaltung des Themas*²⁰. In der HESSENTHALER BEWEINUNGSGRUPPE (Abb. ###) würde dieser Pieta-Typus aufgenommen, aber Christus zusätzlich von Josef von Arimathia und Nikodemus gehalten. In einem weiteren formalen Entwicklungsschritt komme Riemenschneider schließlich im MAIDBRONNER RETABEL (Abb. ###) zur eigentlichen *Lösung und Neugestaltung* des Themas: *Christus nicht auf dem Schoß der Mutter, sondern auf die Erde zu betten, halb aufgerichtet, von der Mutter oder bei mehrfigurigen Gruppen von einer der Assistenzfiguren gestützt, dem Besucher, der gleichsam mit in den Kreis der Klagenden tritt, zu stiller Andacht dargeboten.*²¹ Innerhalb einer solchen Genese kann die GROßOSTHEIMER GRUPPE (Abb. ###), die hier als eine jahrzehnte später wiederholte Kopie der HESSENTHALER GRUPPE erscheinen muss, keine objektive Würdigung erfahren: *Was in Hessenthal als eine überzeugende Erfindung wirkte, ist in Großostheim nicht zuletzt durch den Versuch, das Thema neuen Grundsätzen anzupassen, schal und matt geworden. Die Komposition wirkt als Ganzes altertümlich und widerspruchsvoll, sie hält nicht zusammen, nur die schön und ausdrucksvoll ausgeführten Einzelheiten machen deutlich, daß die Hand des Meisters hier beteiligt war.*²² Spätestens die Figurengruppe aus Hassenbach (Abb. ###), die den Maidbronner Beweinungstypus vorwegnimmt und von ihm selber in die

¹⁷ Bier 1973, S. 142. - Kalden 2001, S. 115.

¹⁸ Bier 1973, S. 135, 162.

¹⁹ Bier 1973, S. 144f. - Aust. Kat. Würzburg 1981, S. 193-195.

²⁰ Bier 1973, S. 147.

²¹ Bier 1973, S. 151.

²² Bier 1973, S. 151. Schon Hotz 1956, S. 223f. sprach hier von "Riemenschneiders eigene[r] Erfindung".

Jahre um 1490 datiert wird, hätte Bier kritisch stimmen müssen. Demzufolge hätte Riemenschneider die Bildfindung, die am Ende seiner formalen Entwicklung stehen sollte, als zweifigurige Gruppe schon zu Beginn seiner Schaffenszeit gestaltet. Bier fühlt sich aber geradezu bestätigt und folgert im Zusammenhang der frühen Bildfindung in Hassenbach, dass es wohl nicht verwunderlich sei, dass *die Gestaltungen des alten Typus [...] sich sämtlich als unter Mitarbeit von Gehilfen entstanden erweisen, während die zahlreichen Gestaltungen des neuen Typus, soweit es sich nicht um Repliken handelt, Meisterwerke von offenbar völlig eigenhändiger Durchführung darstellen.*²³ Bier übersieht, dass dieses Vesperbild keine Erfindung Riemenschneiders ist,²⁴ sondern eine Variation eines niederländischen Bildtypus, der in den Pieta-Darstellungen Rogier van der Weydens in Brüssel und London Mitte des 15. Jahrhunderts seinen Ausgangspunkt nimmt.²⁵

Der formal-stilistisch geprägte und auf Händescheidung fokussierte Blick von Justus Bier, der bis heute die Riemenschneiderforschung zu bestimmen scheint, bringt uns nicht viel weiter. Dieser Ansatz ist weder aufschlussreich für das Verständnis der Riemenschneiderschen Bilderwelt, hier speziell der Beweinungsgruppen, noch ermöglicht er eine sinnvolle stilkritisch basierte Ordnung undatierter Werke.²⁶ So wichtig stilkritische Analysen und konservatorische Untersuchungen in der Kunstgeschichte auch sind, - deren kooperativen Forschung zur nordalpinen Skulptur des 15. und 16. Jahrhunderts seit der Würzburger Ausstellung 1981 vor allem von der Riemenschneiderforschung vorangetrieben wurden -, so notwendig sind aber auch die Fragen nach der Bedeutung und Funktion dieser Bildwerke. Doch auch hier genügt es nicht, bei 'textbasierten Motivbenennungen' stehen zu bleiben, sondern nur eine mediengeschichtliche Untersuchung, die die spezifischen Rezeptionsvoraussetzungen des jeweiligen Bildmediums berücksichtigen, lassen Aussagen über die Funktion des Bildes innerhalb ihres sozial- und frömmigkeitshistorischen Kontextes erhoffen. Belting fordert daher, die *Bilder*

²³ Bier 1977, S. 152.

²⁴ Vgl. Kammel 2003, S. 3f., folgt in einer kurzen Notiz zu einigen Vesperbildern im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg wörtlich Bier.

²⁵ Vgl. schon 25 Jahre zuvor Gert von der Osten 1948.

²⁶ Auf die Schwierigkeiten einer herkömmlichen stilkritisch-formanalytischen Untersuchung bei Riemenschneider hat der Autor schon hingewiesen, vgl. Simon 1998, S. 167-179. Unbeeindruckt übernimmt ein großer Teil der Forschung recht unkritisch die Interpretationen und Ordnungen von Bier, zuletzt die Riemenschneider Ausstellung in New York und Washington; vgl. dazu die Rezension Simon 2000.

*möglichst umfassend nach den Bedingungen und Aussagen [... zu befragen], die ihre historische gewordene Bildform determiniert haben. Ihre Bildform wird als eine visuelle Sprachform aufgefaßt, die voraussetzt, daß sie in einer gegebenen Situation von einem Publikum, das sie in dieser Situation angetroffen hat, verstanden werden kann.*²⁷ Eingedenk dieser Aufforderung, werden im folgenden beispielhaft an den Beweinungsgruppen Riemenschneiders zwei Determinanten der historisch gewordenen Bildform um 1500 herausgestellt und methodisch aufeinander bezogen: die Bildtradition des Themas und die medialen Rezeptionsvorgaben im Bild. Die Untersuchung der Bildtradition eines Themas führt zu den Bildmotiven, die der Künstler wahrscheinlich gekannt haben wird und fragt nach dem Bilderfundus aus dem der Künstler schöpft oder von dem er sich abhebt. Neben der Bildtradition können vor allem die medialen Rezeptionsvorgaben im Bild auf die Funktion und zeitgenössische Rezeption schließen lassen. Darunter sind explizit keine stilistischen Eigenschaften zu verstehen, sondern visuelle Darstellungsformen der selben Motive für unterschiedliche Funktionen. Versteht man das Bild als eine visuelle Sprachform, so können auch andere visuelle Präsentationen in der Liturgie und Frömmigkeit berücksichtigt werden.

Diese Fragen stehen im Kontext einer aktuellen Forschung die das Phänomen der Renaissance neu bewerten möchte.²⁸ Vor allem in der Forschung zur nordalpinen Skulptur wird die Renaissance immer noch mit den formalen Ausformungen der italienischen Renaissance und deren Verhältnis zur Antike verbunden. Die neuzeitliche Bildform ist aber nicht primär stilistisch determiniert,²⁹ sondern ihre visuelle Sprachform steht im Schnittpunkt von Bildgeschichte und historischer Bildrezeption.

Kehren wir also zu den Beweinungsgruppen Riemenschneiders zurück und beginnen mit der ersten Frage nach der Bildtradition des Themas. Im Unterschied zur oben zitierten Riemenschneiderforschung konstatiert Desel 1993 in ihrer Dissertation zur *vielfigurigen Beweinung Christi im Kontext thüringischer Schitzretabel der Spätgotik*, dass *die Darstellung der vielfigurigen Beweinung Christi [...] nach der Marienkrönung das beliebteste Thema innerhalb der spätgotischen Altarplastik Thüringens war.*³⁰

²⁷ Belting 1981, S. 7.

²⁸ Nußbaum u.a. 2003.

²⁹ So zuletzt noch Smith 1994 und Borchert 2000.

³⁰ Desel 1994.

Schon in dem kenntnisreichen Beweinungs-Artikel im Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte von 1948 von Gert von der Osten wird deutlich, dass allein die Quantität der Bilder zur Beweinung Christi im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert in ganz Europa zunimmt, - vor allem in Italien, den Niederlanden und Deutschland -, und die Beweinung auch als Mitteltafel in einem Retabel aufgenommen wird.³¹

Die Beweinung Christi ist kein biblisches Thema und ihre visuelle Sprachform eine Erfindung in Byzanz, wo sich zugleich die ältesten literarischen Quellen eines *Threnos*, eines Klagegesangs Mariens, finden lassen.³² In der mazedonischen Panteleimonkirche in Nerezi ist ein Freskos dieses Prototypus von 1164 erhalten, der seit dem 13. Jahrhundert in Italien vor allem durch Giotto z. B. in der Arena-Kapelle (Abb. ###) rezipiert wird.³³ Christus liegt nahezu horizontal auf dem Boden, wobei Maria den Oberkörper ihres Sohnes im Schoß hält und sich zu ihm nieder neigt. Johannes und weitere trauernde Personen ergänzen diese Szene. Nördlich der Alpen entstehen im 14. und vor allem im 15. Jahrhundert unter Einwirkung des deutschen Vesperbildes verschiedenste Bildtypen der vielfigurigen Beweinung. Gert von der Osten unterscheidet, in Anlehnung an die Panofskysche Abgrenzung eines *Repräsentationsbildes* und eines *szenischen Historienbildes* von den Andachtsbildern zwei Bildfindungen: eine pietaartige und eine szenische Beweinung.³⁴ In leichter Abwandlung der von von der Osten vorgeschlagenen Typenordnung, differenziert Desel innerhalb der Darstellungen einer vielfigurigen Pieta wiederum zwischen einem ersten Typus, wobei Christus nur auf dem Schoß Mariens liegt und weitere Personen hinzutreten, einem zweiten Typus, der den Leichnam nicht nur auf dem Schoß von Maria, sondern auf mehreren ruhend präsentiert und schließlich einem dritten Typus, bei dem der Leichnam vom Schoß Mariens nach vorne zu rutschen scheint.³⁵

Innerhalb der szenischen Beweinung können ebenfalls drei Typen unterschieden werden. Der erste Typus stellt den Leichnam Christi auf dem Boden liegend dar, der von einer der umstehenden Person emporgehalten oder gestützt wird. Dies sei der verbreitetste Typus in der thüringischen Beweinungsikonographie. Im zweiten Typus liegt der Leichnam Christi am Boden, wobei nur noch der Kopf Christi bei Maria oder

³¹ Von der Osten 1948. - Vgl. auch Belting 1981; Kammel 1994.

³² Vgl. von der Osten 1948, Sp. 457; Belting 1981, S. 151f.

³³ Abb. in Belting 1981, S. 151.

³⁴ Von der Osten 1948, S. 460-468. - Vgl. dazu Panofsky 1927, S. 264.

³⁵ Desel 1994, S. 56f. - Vgl. mit vielen Bildbeispielen von der Osten 1948, Schiller 1968, Kammel 1994.

Johannes im Schoß ruht, und schließlich ist für den dritten Typus kennzeichnend, dass Christus horizontal auf einem Tuch am Boden liegt und die Trauernden ihn kniend oder stehend umgeben.³⁶

Vor dem Hintergrund dieser Arbeiten und einer solchen Typenordnung kann man festhalten, dass die Beweinung Christi, die Marienklage, auch nördlich der Alpen ein verbreitetes Thema war und unterschiedlichste Motivvariationen nachgewiesen werden können. In Bezug auf den Einfluss einzelner Motive aus der Bilderwelt des Rogier van der Weydens auf die thüringische Kunstlandschaft bemerkt Kammel daher zurecht, dass diese Motive als *mehr oder weniger zum Allgemeingut gewordene Ausdrucksformen [...] in anderen deutschen Landschaften schon begierig aufgegriffen worden waren*.³⁷ Desel bestätigt die Verbreitung der Beweinungsbilder und führt fort, dass es ungeachtet einer methodisch sinnvollen Typenordnung vor allem im 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts zu einer Typenvermischung kommt, so dass nicht jede Darstellung eindeutig zugeordnet werden könne.³⁸ Quantitativ lassen sich für einige Regionen Schwerpunkte verschiedenster Typen feststellen, so dominiert z.B. in Thüringen der erste Typus einer szenischen Beweinung, wobei der Leichnam auf einem Tuch auf dem Boden liegt und der Oberkörper zumeist von Johannes emporgehoben wird.

Eingedenk dieser Typenvielfalt um 1500 ist eine Typengenesse innerhalb einer Werkstatt, wie sie Bier für die Beweinungsgruppen bei Riemenschneider versucht hat, hinfällig und als Argument für eine zeitliche Datierung wenig sinnvoll. Vielmehr reihen sich die Bildwerke Riemenschneiders ein in die Typenvariationen der Beweinungsbilder um 1500 und sind in Bezug auf ihre motivisch-ikonographische Gestaltung keine Neuerungen.³⁹ So würde man Großostheim (Abb. ###) und Hessenthal (Abb. ###) als den zweiten Typus einer vielfigurigen Pieta ansprechen, bei der der Leichnam Christi auf dem Schoß Mariens und weiteren Trauernden ruht. Das Retabel in Maidbronn (Abb. ###) gehöre dann zur ersten Gruppe der szenischen Beweinungstypen, die den Leichnam vor Maria am Boden liegend präsentiert und dessen Oberkörper von einer weiteren Person emporgehoben wird. Damit unterscheidet sich Maidbronn typologisch von den verbreiteten

³⁶ Desel 1994, S. 57. - Vgl. mit vielen Bildbeispielen von der Osten 1948, Schiller 1968, Kammel 1994.

³⁷ Kammel 1994, S. 193.

³⁸ Desel 1994, S. 57.

³⁹ In Bezug auf die stehende Aufnahme Mariens im Korpus des Creglinger Retabels wurde von der Forschung ebenfalls eine "Neuschöpfung" konstatiert, die aber von Simon 1998, Kap. 6.2 widerlegt werden konnte.

Beweinungsdarstellungen in Thüringen nur dadurch, dass in Thüringen der Körper von Johannes und bei Riemenschneider von Josef von Arimathia gestützt wird. Eine weitere Variation dieses Typus ist in den Fragmenten aus Stuttgart und Nürnberg (Abb. ###, ###) erhalten. Die Gruppenanordnung ist lediglich seitenverkehrt und Maria hält den Oberkörper ihres toten Sohnes in ihrem Schoß.

Ein kurzer Blick in die Bildgeschichte der Beweinung konnte zwar schon einige Unklarheiten innerhalb der Riemenschneiderforschung beseitigen, aber vor dem Hintergrund der Erforschung eines frühneuzeitlichen Bildverständnisses werden erst die Fragen nach den visuellen Rezeptionsangeboten dieser Beweinungsbilder für einen zeitgenössischen Betrachter und ihre Einbindung in die Frömmigkeitspraxis helfen können, die Besonderheiten dieser Bildwerke herauszustellen und einen Vergleich mit italienischen Renaissancebildwerken zu wagen.⁴⁰

Der Kirchenhistoriker Arnold Angenendt legt überzeugend dar, dass sich *die Frömmigkeit [...] noch einmal im späten 15. Jahrhundert [steigerte]. Massen organisierten sich und verfielen in Zustände epidemischer Erregung. Am deutlichsten zeigen das die Wallfahrten. Urplötzlich entstanden neue Gnadenorte mit einem Andrang in zuvor nicht gekannten Zahlen.*⁴¹

Eine zentrale Bedeutung innerhalb der Frömmigkeitsbewegung hatte seit dem 12. Jahrhundert die Passion Christi.⁴² Das Leiden Christi barg genügend Möglichkeit, sich in der *Imitatio Christi*, wie sie Thomas von Kempen (1379/80-1471) einfordert, in voller Hingabe Gott zu nähern. Die Vermehrung von Gnadenorten, die dem Fronleichnam geweiht waren, und von Kreuzwegen ist ein sichtbares Zeichen der verbreiteten Aufnahme dieser Passionsfrömmigkeit vor allem im 15. Jahrhundert. *Johannes Busch (†1479), den Windsheimern zugehörig und als Reformier tätig, inserierte seinem 'Chronicon Windeshemense' einen geistlichen Brief, der die tägliche Betrachtung des Lebens Jesu empfahl: Schon in der Frühe sollte man damit*

⁴⁰ Kammel 1994, S. 201f. und Desel 1994 kommen zu ganz ähnlichen Fragen. Während Kammel sie unbeantwortet im Raum stehen lässt, sind sie für Desel Grund und Anlass ihrer Studie. Die Rezension der Arbeit von Dessel durch Kammel 1998 ergibt sich weitgehend in persönlichen Angriffen auf die Autorin, ohne mit sachlichen Argumenten eine kritische Forschungsdiskussion herbeizuführen. Sie ist leider unqualifiziert und unnötig. Der besondere methodische Ansatz von Desel wird nicht genügend gewürdigt, die im Unterschied zu Kammel 1994 in ihrer Studie gerade nicht bei stilistisch-formalen Untersuchungen stehen bleibt, sondern darüber hinaus nach der Bildfunktion und ihrem Kontext fragt. Eine sachliche Auseinandersetzung mit Desels Arbeit hätte für die Erforschung der sogenannten 'spätgotischen Skulptur' schon Mitte der 90er Jahre ein kritischer Ausgangspunkt sein können, um nach den spezifischen visuellen Darstellungsformen in der Zeit um 1500 zu fragen.

⁴¹ Angenendt 1997, S. 72.

⁴² Elze 1966; Auer 1952; Angenendt 1997, S. 537-546.

*beginnen und sich bei der Messe speziell die Passion vergegenwärtigen; für jeden Wochentag waren besondere Punkte vorgesehen.*⁴³ Die Motivation einer solchen Passionsfrömmigkeit wird schon bei Tauler (1300-1361) deutlich: *[...] in Wahrheit gibt es keinen leichteren und besseren Weg, von den Sünden entledigt zu werden und alle Gnade, Tugend und Seligkeit zu überkommen als die Übung der Betrachtung meines Leidens. Ja es ist allein der Weg und kein anderer, zu Gott zu kommen [...].*⁴⁴

Die vielfigurigen Beweinungsbildwerke stehen im Mittelpunkt dieser Frömmigkeit, die im 15. Jahrhundert verstärkt eine emotionale Anteilnahme am Leiden Christi vom Gläubigen einfordert. Vor dem Hintergrund des hiesigen Ansatzes, der die besondere Bedeutung der historischen Bildform bei Riemenschneider im Schnittpunkt von Bildgeschichte und historischer Rezeption sucht, kann die Frage weiterführen, woher die vielen Motivvariationen innerhalb der Bildgeschichte eigentlich kommen, um eine spezifische historische Bildrezeption der Beweinungsgruppen im 15. und 16. Jahrhundert präzisieren zu können. Will Pinder die Pietadarstellungen und Beweinungsgruppen noch auf epische Passionsdichtungen zurückgeführt wissen, so kann Desel überzeugend nachweisen, dass die Vielfalt der Variationen nicht in der Epik, sondern in einer ganz anderen Gattung, den Regieanweisungen zu den Passionsspielen, nachzuweisen sind.⁴⁵ Die Motive und Bildtypen beruhen also nicht auf textuellen Quellen, sondern auf Anweisungen, die eine visuelle Darstellungen im Passionsspiel evozieren.

Touber kann in einem kenntnisreichen Aufsatz nachweisen, dass es eine wechselseitige Beziehung zwischen der visuellen Gestaltung in den bildenden Künsten und den visuellen Darstellungen im Schauspiel gegeben hat.⁴⁶ Das Verhältnis beider Medien zueinander lässt sich aber nicht eindimensional erklären. Weder ist ausschließlich Bebermeyer im Handbuch der Literaturwissenschaft zuzustimmen, dass wenn *sich also der bild. Künstler der Volksseele verständlich machen [wollte, ...] er nur bekannte Bühnenbilder [...] kopieren*⁴⁷ brauchte, noch kann man der Meinung folgen, dass die Entwerfer der Passionsspiele lediglich Bildwerke kopieren mussten. Vielmehr vermutet Touber ein *gleiches, beiden Medien zugrunde*

⁴³ Angenendt 1997, S. 502. - Mit weiterführender Literatur zum 15. und 16. Jahrhundert vgl. Marrow 1979.

⁴⁴ Zitiert nach Desel 1994, S. 77.

⁴⁵ Pinder 1920. - Desel 1994, Kap. 2.1 - Vgl. für die Verbindung von bildender Kunst und Passionsspiel auch den grundlegenden Aufsatz von Touber 1978.

⁴⁶ Touber 1978.

⁴⁷ Bebermeyer 1965, S. 89.

liegendes Bilddenken. Er begründet seine Vermutung damit, dass *von den literarischen Gattungen [...] das Drama der Bildkunst am nächsten [steht], weil in beiden Kunstrichtungen Gedachtes zu visueller Darstellung gelangt*.⁴⁸ Eine detaillierte Untersuchung hinsichtlich des gemeinsamen Bilddenkens beider Medien gibt es meines Wissens noch nicht und sie kann an dieser Stelle auch nicht detailliert ausgebreitet werden. Der wenige Jahre später publizierte Ansatz von Belting, der die historisch gewordene Bildform als visuelle Sprachform auffasst, hätte eine methodische Basis bieten können, solche Fragen zu untersuchen, um die *Möglichkeiten der Interpretation von Bildern weiter zu entwickeln*.⁴⁹

Für die hiesige Fragestellung kann man konstatieren, dass den beiden Medien, die Kunstwerke und die Regieanweisungen im Drama, das gleiche Bilddenken zugrunde liegt, welches innerhalb der zeitgenössischen Frömmigkeitspraxis besonders auf ein betrachtendes Publikum ausgerichtet war. So ergeben sich die Fragen, wie sich die visuellen Darstellungsformen der einzelnen Beweinungsgruppen unterscheiden und in welchem Verhältnis sie zu typischen Bildfindungen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit stehen.

Schon im 13. und 14. Jahrhundert gibt es unterschiedliche Bildtypen der vielfigurigen Beweinung. Als Beispiel für den zweiten szenischen Bildtypus sei Giotto's Beweinung (Abb. ####) in der Arena-Kapelle um 1305-07 genannt, bei der Christus am Boden liegt und sein Oberkörper von der trauernden Maria gehalten wird. Die Beweinungsszene des HOHENFURTHER ALTARES (Abb. ####) aus der Mitte des 14. Jahrhunderts in Prag repräsentiert den zweiten Typus einer vielfigurigen Pieta. Der Leichnam Christi liegt auf dem Schoß Mariens und wird von mehreren Personen gehalten. Beide Bilder sind klar gegliedert, der Bildausschnitt ist weit aufgezo- gen und die Trauer um den Leichnam kann der Betrachter in beiden Bildern anhand eindeutiger Motive nachvollziehen: Einige Trauernde haben ihre Hände gefaltet oder halten sie vor ihr Gesicht, im Hohenfurter Altar wischt eine Trauernde unter dem Kreuz ihre Tränen mit ihrem Gewand ab. Die Dramatik der Szene steigert Giotto, indem eine Person erschütternd ihre Arme weit auseinander breitet und die Engel darüber die Trauergesten der beteiligten Personen wiederholen und z.T. noch steigern. Beide Bilder stellen einen künstlerischen Höhepunkt in der Gestaltung ihrer

⁴⁸ Touber 1978, S. 42.

⁴⁹ Belting 1981, S. 7. - Belting hat diesen Ansatz in *Bild und Kult* 1990 weitergeführt und 1994 auch auf die Niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts ausgeweitet. Eine ausführliche Übertragung solcher Fragestellungen auf die nordalpine Skulptur fehlt meines Wissens und würde neue Ergebnisse erhoffen lassen. Vgl. zum Lorcher Retabel Simon 2003.

visuellen Bildform des jeweiligen Beweinungstypus dar. Doch im Unterschied zu den Beweinungsgruppen im 15. und 16. Jahrhundert stehen beide Bildwerke, und dies gilt für alle vielfigurigen Beweinungen im Mittelalter, im Kontext der Passionserzählung und visualisieren somit eine Station aus dem Leben Christi dar. Für die Rezeptionsleistung des Betrachters bedeutet dies, dass diese Bildwerke nicht im zentralen Mittelpunkt einer Andacht oder eines Kultes standen, sondern zur Bildgattung der narrativen Bilder gehören. Die Aufgabe dieser Bilder ist es, die Geschichte zu erzählen und dies möglichst überzeugend.

Im Kontext der sich steigernden Frömmigkeitsbewegung im ausgehenden 15. Jahrhundert treten die Beweinungsbilder in das Zentrum einer Frömmigkeitsandacht, die eine veränderte Bildform erwarten lässt. Zu den frühen Höhepunkten einer vielfigurigen Beweinung im 15. Jahrhundert gehört sicherlich die BRÜSSELER PIETA von Rogier van der Weyden um 1440-50 (Abb. ###), deren Darstellung schnell zu einem allgemeinen Typus wurde und die die Mitteltafel des wenige Jahre früher um 1435 entstandenen MIRAFLORESALTARES seitenverkehrt variiert. Der enge Bildausschnitt der Brüsseler Pieta zieht die Szenen ganz dicht an den Betrachter heran. Im Zentrum des Bildes ist nicht Maria, sondern der Leichnam Christi, der leicht zum Betrachter hin gedreht und ihm vollständig präsentiert wird. Dieses Bild vermittelt nicht mehr eine Station innerhalb der Passion, sondern die Präsentation des Leibes, die sich hier am Altar sichtbar für den Betrachter mit der *Elevatio* des Corpus Christi am Altar verbindet. Je überzeugender ihre visuelle Darstellungsform desto aktiver kann der Betrachter dem Bild gegenüber treten.

Die direkte Ansprache an den Betrachter wird in den herausragenden großformatigen Beweinungsgruppen in Italien von Niccolo dell'Arca und Mazzoni besonders gesteigert. Sie stehen im Gegensatz zu den zeitgenössischen polierten Marmorskulpturen und konnten von einer antikenzentrierten Renaissanceforschung natürlich nur der Volkskunst zugeschrieben werden. Niccolo dell'Arca lässt in seiner Bologneser Gruppe um 1463/64 die Trauernden in expressiven dramatischen Gesten um den ruhig am Boden aufgebarten Leichnam Christi agieren. Wenngleich Mazzoni in seinen wenig späteren Beweinungsgruppen in Modena (Abb. ###) und Ferrara die Expressivität der Gesten etwas zurücknimmt bleibt die offensichtliche Nähe zum inszenierten Schauspiel.⁵⁰ Hier kann sich der Betrachter ganz der *Compassio* hingeben und nahezu wörtlich in die *Imitatio Christi* einsteigen. Die lebensgroße

⁵⁰ Vgl. Duby u.a. 1996, Bd. 3, S. 60. - Vgl. auch Bertling 1992, S. 63.

Darstellung und die Öffnung der Figurengruppe zum Betrachter lädt diesen geradezu ein, an der Trauer aktiv teilzunehmen.

Diese Bildwerke folgen den Ansprüchen eines neuzeitlichen Bildes, wie es Alberti in *De pictura* 1435 formuliert hat. Nach Alberti ist es die Aufgabe des Künstlers, sein Gegenstand *so anmutig und schmuckreich dar[zu]bieten, dass er die Augen eines gelehrten ebenso wie die eines ungelehrten Betrachters für längere Zeit fesselt, unter Vermittlung einer besonderen Lust und inneren Bewegung.*⁵¹ Der Künstler muss versuchen, *die Augen und Herzen der Betrachter zu fesseln und zu rühren*⁵², wobei die Darstellung von Heiterkeit und Trauer besondere Fähigkeiten vom Künstler verlange. Neben *varietas* und *copia*, nach denen ein solches modernes Bild verlange, empfiehlt Alberti für die Malerei die Einfügung einer Betrachterfigur, die *die Betrachter auf die Dinge hinweist, die sich abspielen.*⁵³

In dem großformatigen Altarbild Peruginos (Abb. ###) aus dem Palazzo Pitti in Florenz aus den 1490er Jahren findet die neuzeitliche Darstellung der Beweinung eine besondere Bildform. Im Bildvordergrund liegt der Leichnam auf einem Steinsockel. Seinen Oberkörper stützt Josef von Arimathia, und Magdalena hält vorsichtig sein Haupt. Die Beine fallen auf den Boden und werden von Nikodemus mit einem Tuch gehalten. Maria kniet hinter ihrem Sohn; sie hält zärtlich seinen Arm. Weitere stehende und kniende Personen nehmen in variationsreichen Trauergesten an der Beweinung teil. Im Hintergrund öffnet sich eine weite Landschaft und gibt den Blick frei auf eine Stadt. Alle Motive der Trauer, die Positionierung des Leichnams sind Variationen bekannter Bildtypen. Doch im Unterschied zu Giottos Darstellung in Padua handelt es sich hier um ein Altarbild, das den Betrachter zur *Imitatio* einladen soll. Diesen Eindruck verstärkt Perugino durch einen fensterhaft engen Bildausschnitt, der die seitlichen Figuren beschneidet. Der Leichnam ist hier zum einen Objekt der Beweinung innerhalb einer Szene, zum anderen wird er dem Betrachter vorgeführt als ein schöner, gleichsam göttlicher Körper. Zwar sind die Wundmale und Seitenwunde, sogar die Einstiche der Dornenkrone als Zeichen seiner Marter zu sehen, zugleich erscheint der Körper in seiner Unversehrtheit aber als ein Leib, der den Tod überwunden hat. Von rechts tritt ein junger Mann in die Szene, der den Betrachter direkt anschaut und ihn mit gefalteten Händen zur Teilnahme auffordert. Weder einzelne Bildmotive, die alle längst bekannt waren,

⁵¹ Alberti, *De pictura*, Kap. 40, zitiert nach der Übersetzung von Bättschmann 2000.

⁵² Alberti, *De pictura*, Kap. 52, vgl. auch Kap. 42, zitiert nach der Übersetzung von Bättschmann 2000.

⁵³ Alberti, *De pictura*, Kap. 42, zitiert nach der Übersetzung von Bättschmann 2000.

noch die stilistische Gestaltung zeichnen das Bild als ein Meisterwerk der frühen Neuzeit aus. Vielmehr weist uns die visuelle Bildsprache darauf hin, dass hier alle Register eines visuellen Mediums gezogen werden, um den Betrachter einzubinden. Doch im Unterschied zu den großformatigen Skulpturen von Niccolo dell'Arca und Mazzoni steht für Perugino nicht die aktive körperliche Teilnahme des Betrachters im Vordergrund, sondern in der Variation der Gesten stellt es visuelle Angebote einer Andacht über den toten Leib Christi vor, zu deren verinnerlichten Betrachtung der Betende eingeladen wird.

Vor dem Hintergrund dieser Betrachtung lohnt sich ein Blick auf Riemenschneiders Beweinungsgruppen. Die Verwandtschaft zwischen Peruginos Altarbild und dem MAIDRONNER RETABEL ist offensichtlich, ohne dass man hier eine direkte oder indirekte Beziehung postulieren könnte. Weniger verwunderlich ist der selbe Typus einer szenischen Beweinung, der in dieser Zeit allgemein bekannt war. Vielmehr liegt beiden das gleiche Bildverständnis, oder wie es Touber nennt, Bilddenken, zugrunde, das hier die Künstler verbindet und sie jeweils unabhängig voneinander in ihrer jeweiligen Gattung zu ähnlichen Bildformen kommen lässt. Der Bildausschnitt im Maidbronner Altar ist ebenfalls sehr eng gefasst. Im Unterschied zum Medien der Malerei werden die Figuren hier nicht abgeschnitten, sondern sie treten nach vorne aus dem Rahmen heraus. Die Seitenfiguren öffnen den Bildraum nach außen, der wiederum durch den Rahmen beschnitten wird, gleichfalls quillt die Erdmasse im oberen Bildfeld heraus und die quergestellten Kreuze der Schächer unterstützen die beeindruckende Tiefenwirkung des Reliefs. Vor allem das linke Schächerkreuz, das sogar über den Rahmen hinaus in den Bildraum zu reichen scheint, unterstreicht die Tiefe des Bildraums und seine Öffnung zum Betrachterraum. Dies ist keine *verunklärende Einzelheit*, für die Bier ein Schüler verantwortlich machen möchte, sondern es sind formale Mittel zur Ausgestaltung einer visuellen Darstellung im Medium der Skulptur. Nur wenige Bildhauer haben diese Mittel so beherrscht wie Riemenschneider. Darüber hinaus variiert Riemenschneider die Trauergesten. Keine Figur gleicht einer anderen, die Figuren schauen aus dem Bild heraus in den Betrachterraum, so als würden sie ihn erweitern und den Betrachter einbinden wollen. In Maidbronn findet die Umsetzung der Beweinung Christi als zentrales Bild eines Altarretabels ihren Höhepunkt im visuellen Medien der Skulptur, das einen mediengeschichtlichen Vergleich mit italienischen Meisterwerken, wie Peruginos

Beweinung im Palazzo Pitti, nicht zu scheuen braucht. Beiden liegt das gleiche Bilddenken zugrunde, dass sie jeweils in ihrem Medium meisterhaft umsetzen. Beide präsentieren dem Betrachter den Leichnam Christi als Andachtsobjekt und setzen ihn in einen direkten Zusammenhang zur *Evelatio* der Hostie am Altar vor dem Retabel.

Schließlich sind die großformatigen Beweinungsgruppen in Großostheim und Hessenthal keine Glieder innerhalb einer formalen Genese, die ihren Höhepunkt in Maidbronn finden, sondern sie vertreten eine weitere Bildform, die ähnlich der Beweinungsgruppen von Niccolo del'Arca und Mazzonis den Betrachter schon fast körperlich auffordern, an dem Geschehen teilzuhaben. Auch hier wird man keine direkten oder indirekten Beziehungen zwischen Italien und Riemenschneider konstatieren dürfen, aber wiederum ein gleiches Bilddenken. Die Figuren sprechen den Betrachter direkt an, der an den Leichnam dieser Beweinungsgruppen sogar herantreten und an der Trauer direkt teilhaben haben kann. Sie sind formale Vorläufer der neuzeitlichen Bildformen im 17. und 18. Jh., wie man sie später z.B. bei Bernini und den Brüdern Asam selbstverständlich vorfinden wird.

Die Beweinungsgruppen von Großostheim, Hessenthal und Maidbronn sind herausragende Vertreter eines neuen Bilddenkens, das die Forschung gemeinhin in Italien situiert. Verbindet man mit der Renaissance ein solches neues neuzeitliches Bildverständnis, dann ist das MAIDBRONNER RETABEL nicht das letzte *rein gotische Werk*⁵⁴ Riemenschneiders, sondern es steht mit Großostheim und Hessenthal am Anfang der neuzeitlichen Kunstproduktion nördlich der Alpen.

⁵⁴ Bier 1973, S. 135.